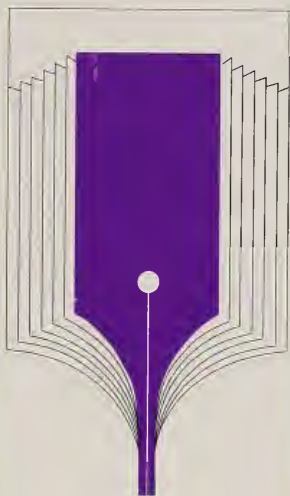


# TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXXVII: 3/4  
Augustus/November  
1999



Fransjohan Pretorius:  
*Op soek na generaal Mannetjies  
Mentz histories beoordeel*

Verse van Jeanne Goosen,  
Carl Mischke en Johann Schutte

Verhale van Wim Alberts en  
Carie Maas



NASIONALE PERS BEPERK

ISSN 0041-476X

Tydskrif vir Letterkunde verskyn kwartaaliks – 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: Die Hoofredakteur, Tydskrif vir Letterkunde, Posbus 1758, Pretoria 0001.

### 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 kopieë 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 kovert 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   Rika Cilliers   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)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

Posbus 1758

PRETORIA 0001

**INTEKENGELD:**

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

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

**Navrae:** (012) 3226404

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

ISSN 0041-476X

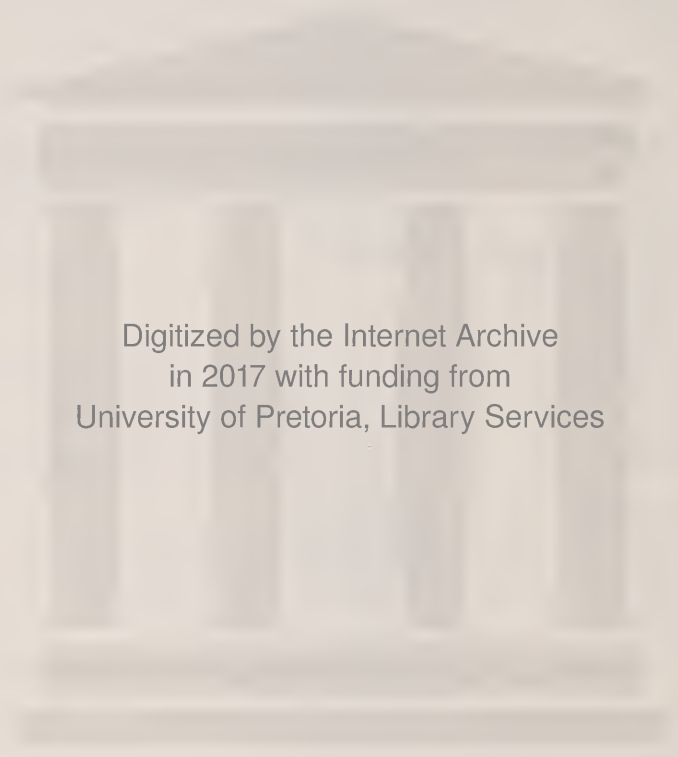
Geset in 10 op 11 punt Helvetica, gedruk en gebind deur V&R Drukkery (Edms) Bpk, Pretoria.



NASIONALE PERS BEPERK

# Inhoud

- Fransjohan Pretorius  
*Op soek na generaal Mannetjies Mentz histories beoordeel* 1
- Jeanne Goosen  
H.P. van Coller  
Verse 18
- 'n Eietydse Afrikaanse terugblik op die Grensoorlog (Deel II) 22
- Wim Alberts  
Carl Mischke  
My vriend Walther 31
- Elsa Nolte  
P.P. Fourie  
Verse 39
- Salomi Louw  
*Die meulenaar* as pastorale elegie 44
- Johann Schutte  
Susann Deppe  
Pa praat Engels 62
- Carie Maas  
Theo Kemp, Cornelius van der Merwe, Renée Marais, Susann Deppe, Carina Stander, Tom van Rooyen, Maritha Snyman  
'n Filmiese teks: *Adrenalien* deur Leon van Nierop 68
- Rudi Venter  
Literêr-aktueel  
Verse 78
- Boekbesprekings  
Gretel Wÿbenga  
Karin Cattell  
Louise Viljoen  
Andries Visagie  
Die stofomslagontwerp van *Skrikbewind* (P.J. Haasbroek) en *Guernica* (Picasso) 81
- J.P. en Ria Smuts  
Sondebok 90
- Nuwe Afrikaanse publikasies: Januarie tot Junie 1999 92
- Skilderye as verwysing in die poësie van Lina Spies: Doelbewuste estetisering? 98
- Die twaalfde slag 107
- Nienke Bakker: *Gezelles Woordentas*; Jan Biezen: *Projek Honderd Dichters* 109
- Vir 'n pers huis* (Karin Cronjé) 111
- Storiepalet* (Jan B. Vermaak [red.]) 114
- Erdvarkfontein* (Tom Dreyer) 116
- Annerkant die longdrop* (Anoeschka von Meck) 119
- Nou en toe: Die terugflits in Chris Barnard se *Piet-my-vrou* 123



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

Fransjohan Pretorius

## *Op soek na Generaal Mannetjies Mentz* histories beoordeel<sup>1</sup>

### 1. Die skrywer en sy roman

Christoffel Coetzee se bekroonde roman, *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*, het 'n besondere impak op die Afrikaanse lesende publiek gemaak. Dit word druk bespreek op Anglo-Boereoorlog- en Afrikaanse letterkunde-kongresse, selfs deur buitelanders, bewierook in boekresensies, en gryp die verbeelding aan soos min romans die afgelope aantal jare. André Brink noem dit "a milestone and a must-read in our post-apartheid literature" (Brink 2.8.1998: 19).

Dit is opvallend hoe véél belangstelling daar oor die historisiteit van *Mannetjies Mentz* is. Die vrae is veral of daar werklik iemand soos generaal Mannetjies Mentz in die geskiedenis bestaan het, en of dit dan alles wáár is wat ons van Mentz en sy mense lees. Wás daar so 'n korps soos dié van Mentz en wás die Boere sulke vreeslike wreedaards met afvalliges? Hoe rym dit dan met die tradisionele opvatting van die Boerehelde en hul moraliteit? Waar is die skeidslyn tussen waarheid en verdigsel, indien enige?

Met hierdie artikel word dus 'n poging aangewend om die leser in te lig a) oor wat in breë trekke histories verantwoordbaar is; b) oor wat feitelik verdraaid is om by die verhaal in te pas; c) of daar werklik so 'n korps of kommando soos dié van Mannetjies Mentz bestaan het of kon bestaan het wat Boerekrygsgevangenes/wapenneerlêers onderskep het, hulle die keuse gegee het of hulle na die kommando's wou terugkeer of nie, en indien hulle nie wou nie, hulle dan op 'n wrede wyse om die lewe gebring het: en d) wat moontlik maar hoogs uitsonderlik was en bloot 'n verbeeldingsvlug van die skrywer was om 'n goeie storie te skryf. En om aan hierdie voornemens te voldoen, is nie maklik nie, omdat Coetzee baie slim met die verwerking van feit tot fiksie omgaan.

In Stephanie Nieuwoudt se onderhoud met hom het Coetzee self verklaar: "Ek het grootgeword met een waarheid oor die Anglo-Boereoorlog. Ek probeer nie om die geskiedenis te herskryf nie, maar om 'n alternatiewe waarheid te skets, want elke oorlog het sy skadukant" (Nieuwoudt 20.5.1998). Die vraag is nou: hoe waar is hierdie alternatiewe waarheid wat Coetzee bied?

By die beoordeling van dokumente maak die historikus van eksterne en interne kritiek gebruik. By eksterne kritiek word vrae gevra soos: Wie is die skrywer van die dokument? Is die dokument eg? Interne kritiek gaan oor die beweringe in 'n dokument wat vir hulle betroubaarheid of waarheidsgehalte getoets moet word.

Interne kritiek op *Mannetjies Mentz* lewer 'n antwoord op een van die kernvrae,

nl. of daar werklik iemand soos generaal Mannetjies Mentz was. Nietenstaande Coetzee se kwasi-ernstige ondersoek in sy inleidende redakteursnota oor die bestaan al dan nie van Mentz, kan dit vanuit historiese perspektief onomwonde gestel word dat daar nie 'n generaal met dié naam in die Anglo-Boereoorlog was nie. Coetzee is dus nie korrek nie waar hy in sy inleiding sê: "Ons weet Mentz het sy rang van veggeneraal ontvang van generaal De Wet, gedurende die sogenaamde heropbou van die Vrystaatse magte ná generaal Martiens Prinsloo se oorgawe in die Brandwaterkom" (Coetzee 1998:4). De Wet se reorganisasie van die Vrystaatse magte in September 1900 en weer in Maart 1901 is net eenvoudig te goed gedokumenteerd dat Coetzee kan beweer (Coetzee 1998:200) dat De Wet vir Mentz 'n veggeneraal gemaak het. 'n Veggeneraal (assistent-hoofkommandant) het in die guerillafase van die oorlog – en sedert Maart 1900 was daar guerilla-oorlog in die Vrystaat – beheer gehad oor 'n spesifieke streek, soos byvoorbeeld Bethlehem en Ficksburg, of Vrede en Harrismith, met vyf of ses kommandante onder hom, elk in sy eie distrik. Elke offisier se rol was in beginsel uitgestippel. Vir Bethlehem-Ficksburg was die veggeneraal Michael Prinsloo en vir Vrede-Harrismith Wessel Wessels (De Wet 1902: 291-292). Coetzee het self in 'n onderhoud met Elmarie Rautenbach by 1998 se KKNK op Oudtshoorn erken dat Mentz 'n verdigsel is (Rautenbach 1.7.1998). Maar let op wat hy teenoor Stephanie Nieuwoudt opmerk: "Dis 'n fiktiewe karakter, maar dalk is hy 'n saamgestelde figuur" (Nieuwoudt 20.5.1998). Indien Coetzee hierdie samestelling uit bestaande Boere-offisiere gemaak het, kom 'n paar name by die historikus op. Wat betref sy weiering om saam met Prinsloo oor te gee en dus met 'n aantal burgers te ontsnap, word trekke van generaals Piet Fourie en moontlik C.C. Froneman gevind. Dit is interessant dat Fourie se haaslip toegeken word aan Mentz se adjutant, Niemann. Vir Mentz en sy kommando se gewelddadige optredes kom karaktertrekke voor van generaal Manie Maritz by Liefontein in Namakwaland in Januarie 1902, toe hy met sy kommando 'n aantal Basters om die lewe gebring het, en veral kommandant J.P. Nesper wat in die Noordwes-Kaap 'n verskrikking was in sy optrede teenoor gewapende en waarskynlik ongewapende swartes en bruines. Sels generaal J.P. Snyman se optrede teenoor swartes buite Mafeking kon Coetzee geïnspireer het (Pretorius 1991: 289-290 en 295-297). Vir Mentz se uitwyking na Kenia ná die oorlog, is Coetzee waarskynlik geïnspireer deur generaal Wynand Malan se trek daarheen – Malan wie se optrede gedurende die oorlog egter nie met dié van Mentz vergelyk kan word nie. Geeneen van hierdie of ander Boereoffisiere het sulke wreedhede teenoor spesifiek Boere-wapenneerlêers gepleeg nie, sodat Coetzee se samestelling vir my vaag bly. Ons kan dus nie van *Mannetjies Mentz* praat as 'n *livre à clef* nie, wat deur J.A. Cuddon gedefinieer word as: "Usually a work of fiction in which actual persons are presented under fictitious names" (Cuddon 1979: 368).



Dit is opvallend dat bogenoemde offisiere se vergrype teen swartes was, en dat die vergrype in Coetzee se roman nie teen swartes was nie – in die huidige tydsgewrig van politieke korrektheid sou dit 'n geweldige impak gemaak het. Waarskynlik het Coetzee egter die hendsopper-tema benut, omdat hy in die Brandwaterkomwêreld grootgeword het, en generaal Marthinus Prinsloo se oorgawe met 4 400 Vrystaters en die gerugte dat die wapenneerlêers elkeen vir nege pennies omgekoop is, hulle vir tweedrie geslagte in die Afrikaner vooroordeel kom tuismaak het.

Eksterne en interne kritiek oor die opstellers van die dokumente raak oorbodig by Coetzee se erkenning teenoor Elmari Rautenbach: “Die inleiding is twak. Daar is g'n sulke nagelate dokumente nie” (Rautenbach 1.7.1998). Die historikus merk bowendien op dat Ounooi Roos en Frans Naudé se herinneringe en generaal Coen Brits se militêre verslag aan generaal Jan Smuts alles die werk van één stilis is. Ons gaan ons dus eerder beywer om antwoorde op bogenoemde vier vrae oor die waarheid van die dokumente te vind.

## **2. Die histories korrekte**

Wat is in breë trekke feitelik korrek in hierdie roman? In die eerste plek strook die fisiese milieu soos gemeld op die kaart in die boek en plekname in die teks, met die werklikheid. 'n Foutiewe pleknaam is Schaapkranznek (Coetzee 1998: 167) wat Slaapkranznek moet wees. Ook is Naudé 'n bekende van in die omgewing van Bethlehem.

Die oorgawe van generaal Marthinus Prinsloo met 4 400 Vrystaters het werklik plaasgevind. Ná die Britse besetting van Bloemfontein op 13 Maart 1900 het die Vrystaatse regering en magte noordwaarts en teen Mei ooswaarts voor die Britse magte uitgewyk. Op 7 Julie het Bethlehem in Britse hande geval en het die Vrystaters suidwaarts via Retiefsnek tot binne in die Brandwaterkom in die omgewing van Fouriesburg teruggeval – terloops nie in die eerste week van Julie, soos Coetzee beweer nie (Coetzee 1998: 46 en 48). Hiervandaan het Christiaan de Wet met 2 000 man, vergees van die Vrystaatse regering, op 15 Julie via Slabbertsnek in 'n noordwestelike rigting ontsnap – nie oor Retiefsnek óók, soos Coetzee beweer nie (Coetzee 1998: 155). Voordat die res van die Vrystaatse magte in verskillende rigtings uit die Brandwaterkom kon wegkom, het twis oor die leierskap ontstaan. Terwyl die Britse magte onder luitenant-generaal sir Archibald Hunter 'n stewige kordon rondom die Vrystaters gevorm het, het die 61-jarige Marthinus Prinsloo, wat in Junie 1900 as generaal bedank het, die leierskap van die Vrystaters bemagtig en op 29 Julie 1900 met 3 000 man aan Hunter oorgegee. Binne twee weke het die aantal wapenneerlêers wat daar byeengebring is, tot 4 400 aangegroei – 400 meer as die getal Boere wat op 27 Februarie 1900 saam met generaal Piet Cronjé by Paardeberg oorgegee het. Intussen het generaal C.C. Froneman en ander offisiere met 'n aantal burgers geweier om die wapen

neer te lê en deur Golden Gate uit die Brandwaterkom padgegee om by generaal Piet Fourie, wat reeds buite die kom was, aan te sluit. Hulle was nou sowat 1 500 man (Amery 1906: 341).

Korrek ook is die belangrike verskynsel dat Boerevroue en hul kinders in groepe in die talle skuiltes wat die Witte- en Roodebergen gebied het, vir die res van die oorlog weggekrui het om nie deur die Britse magte na konsentrasiekampe weggevoer te word nie. In *Mannetjies Mentz* rym Ma en haar kinders se skuilganery dus heeltemal met die verskynsel van die tydperk 1900-1902.

Coetsee se beskrywing (Coetsee 1998: 45-46) van die versorging van die skaaptrop, met inbegrip van lamtyd, en die verbouing van mielies, koring en graansorghum vir drie plant- en oesseisoene – Ma-hulle se oorlewingsstryd ten opsigte van voedsel – is besonder geloofwaardig. Daar is talle voorbeelde van vrouelaers wat vir hul eie voedsel in die guerrillafase gesorg het (Pretorius 1991: 59-60). Die aangrypendste beskrywing kry ons van die later bekende digter, Jan F.E. Celliers, in Wes-Transvaal, 'n paar dae voor die vredesluiting, wat opmerk hoe treurig dit is om meisies en vroue in landerye te sien werk en water lei. Dit, verklaar hy, is die gees wat die vyand drie jaar lank die hoof gebied het, en wat hy nog nie kon knak nie (Pretorius 1991: 331).

Dit is so dat die meeste swart mense op 'n Britse oorwinning gehoop het omdat hulle gereken het dat hulle politieke en sosiale posisie daardeur bevoordeel sou word. Tog strook die beskerming en hulp wat Jan Witsie en sy mense aan Ma-hulle gebied het, ook met die werklikheid. Sommige swart mense het om verskeie redes hulp aan Boerefamilies verleen. Onderdanigheid of skyn-onderdanigheid van getroue plaasarbeiders was een rede. Dit is moontlik dat daar wel voldoende wedersydse lojaliteit tussen Ma-hulle en Jan Witsie en sy mense was om sy hulp te regverdig. Maar swart groepe het meestal die kant gekies van die mag wat hulle gedink het as die wenners uit sy stryd sou tree; of juis die teenoorgestelde kant gekies as hulle naaste swart vyand (Warwick 1983: 65-68). Dit is onseker watter van hierdie redes by Jan Witsie gegeld het, maar die punt is dat sy steun aan Ma-hulle nie ongeloofbaar is nie.

Ofskoon die samewerking tussen Aunt Soph en Jan Witsie-hulle om Mentz se kommando uit die berge te verwilder (Coetsee 1998: 115) vreemd en onwaarskynlik is, was dit wel 'n algemene verskynsel dat swart groepe Boerekommando's uit sekere gebiede verdryf en/of afgeweer het. Dit was veral so in die digbewoonde swart gordel wat gestrek het vanaf Wes-Transvaal oor noordwes- en Noord-Transvaal, deur na Oos- en suidoos-Transvaal, en hoofsaaklik die Tswana, die Pedi en die Zoeloe ingesluit het. Nie alleen het hierdie swart groepe hul gebiede vir die kommando's ontoeganklik gemaak nie, maar ook blanke bewoonde gebied vir hulself toegeëien en sodoende die bewegingsvryheid van die kommando's – wat reeds uiters beperk was vanweë lord Kitchener se dryfjagte tussen die

blokhuislinies – verder ingekort (Pretorius 1991: 365). In die Oos-Vrystaat teenaan die Basoetolandse grens waar Ma-hulle geskuil het, was daar soortgelyke verwickelinge (Eloff 1984: 229).

Generaal Koos de la Rey se siening van die oorlog word korrek weerspieël (Coetzee 1998: 258). Volgens Coetzee het De la Rey teenoor Mentz se kommando opgemerk dat hy die oorlog met vele gewetenswroegings tegemoetgegaan het; dat daar beskuldigings van president Paul Kruger was dat De la Rey sy mense met sy houding verraai het; en dat De la Rey, toe hy eers betrek is, nie aan die geregtigheid van die Boeresak getwyfel het nie. De la Rey vra: “En waar is die ou president nou?”

Dit is inderdaad so dat die moontlikheid van oorlog vir De la Rey, Volksraadslid vir Lichtenburg, gekwel het. Ons bron is Percy Fitzpatrick, wat die verhaal ná die oorlog uit verskeie monde gehoor het. In 'n geheime sitting van die ZAR-Volksraad om oor oorlog te besluit, het De la Rey daarvolgens voorgestel dat die Republiek liever sy kans moet af wag om die grootste moontlike voordeel te trek vir 'n klein staatjie teen die mag van Brittanje. Toe president Kruger in reaksie alle weifelaars veroordeel, het De la Rey teruggekap dat hy sy plig sal doen soos die Volksraad verlang, en dat Kruger hom (De la Rey) nog in die veld sal aantref, vegtende vir hulle onafhanklikheid en hulle land, lank nadat Kruger hulle verlaat het (Fitzpatrick 1932: 200-201). Ironiese woorde was dit inderdaad, aangesien Kruger die ZAR in September 1900 verlaat het om die Boeresak in Europa te gaan bevorder, en omdat die Uitvoerende Rade van die ZAR en die OVS nie wou hê hy moet in Britse hande op die Suid-Afrikaanse veld val nie. Daarteenoor het De la Rey die oorlog as bittereinder in Wes-Transvaal afgesluit.

Dit is korrek dat Coen Brits 'n Boeregeneraal was wat ook as offisier onder generaal Smuts in Duits-Oos-Afrika tydens die Eerste Wêreldoorlog geveg het. Coetzee kom egter met 'n klompie feitefoute oor hom vorendag. Hy was nie, soos Coetzee se voetnoot op p. 283 aandui, adjunk-kommandant-generaal in die Anglo-Boereoorlog, luitenant-generaal in die Duitswes-Afrika veldtog en bevelvoerder in Duits-Oos-Afrika van die Derde Suid-Afrikaanse Divisie nie. Nóg Brits nóg sy Standertonkommando was betrokke by die slag van Platrand (6 Januarie 1900). 'n Belangrike vergissing is egter Brits se opmerking in sy verslag dat hy aan die begin van 1902 by 'n krygsraadsvergadering in Lichtenburg teenwoordig was waar Mentz beweer hy self teenwoordig was (Coetzee 1998: 293). Daar was eerstens nie so 'n vergadering nie, en tweedens het Brits eers assistent-kommandant-generaal in noordoos-Transvaal geword nadat generaal Ben Viljoen op 25 Januarie 1902 krygsgevangene geneem is. Muller sou nie as gewone veggeneraal in Oos-Transvaal so 'n belangrike vergadering in Wes-Transvaal bywoon nie.

### **3. Die histories verdraaide**

*Mannetjies Mentz* bevat, histories wetenskaplik beskou, 'n hele aantal

feitfoute van kleiner en groter omvang. Ofskoon 'n lys daarvan die leser sal laat besef dat Coetzee se navorsing tog nie so deeglik was as wat dit kon of moet gewees het nie, dien dit myns insiens geen doel om die leser daarmee te vermoei nie, aangesien dit bloot die aandag van die belangrikste vrae sal aftrek.

Enkele belangrike feitfoute moet egter aangedui word, omdat dit die geloofwaardigheid van die historiese gegewe in die verhaal en sy konteks in die gedrang bring.

In die eerste plek vervroeg Coetzee die afbrandings van plase in die Oos-Vrystaat met 'n hele paar maande om by sy verhaal in te pas. Ons lei af dat dit teen Mei 1900 moet wees (Coetzee 1998: 31 en 35) dat Ma-hulle "in die vroeë winterlug" op die plaas die rook van die eerste afgebrande huise sien kom, en dat Ma dan vroegtydig, voordat die Britte haar huis afbrand, self (met behulp van Jan Witsie) die Britte voorspring. Hierdie Britse afbrandings was nie moontlik nie. Ná die Britse besetting van Bloemfontein op 13 Maart 1900 het lord Roberts die volgende gemagtig: verwoesting van plaashuise waaruit Boereskerpskutters op Britse troepe gevuur het terwyl 'n wit vlag aan die huis gewapper het. Toe Roberts eers afbrandings onder hierdie omstandighede gelas het, is dit wel deur offisiere in die veld op 'n minder oordeelkundige wyse toegepas. In hierdie stadium het die Britse magte van luitenant-generaal Hunter egter nog nie in die Brandwaterkom, waar die Naudés gewoon het, inbeweeg nie. Roberts se proklamasie van 16 Junie 1900, waarvolgens plaashuise in die onmiddellike omgewing van aanvalle op die Britse spoor- en telegraafverbindings afgebrand is, het in hierdie stadium dus ook nog nie die inwoners van die Brandwaterkom geraak nie. Eers met die Britse betreding van die Brandwaterkom teen einde Julie 1900 was die eerste afbranding van plaashuise moontlik, en het dit waarskynlik eers met Roberts se opvolgproklamasie van September 1900 momentum gekry (Pretorius 1998: 54).

Benewens dié afbrandings, plaas Coetzee ook die "refugee"-laers in die Oos-Vrystaat te vroeg, nl. Julie 1900 (Coetzee 1998: 50). Wel was daar teen Julie 1900 'n kamp vir daklose Boerevroue en -kinders by Mafeking, maar in hierdie stadium was dit nog nie amptelike beleid sodat Jan Witsie daarvan sou kon weet nie. Voor die einde van 1900 was daar ook "refugee"-kampe by Heilbron en Kroonstad, maar teen Julie 1900 het hulle nog nie bestaan nie. Terloops, die kampe is aanvanklik deur die Britte 'refugee camps' genoem, omdat dit volgens hulle opgerig is vir wapenneerlêers en hul gesinne om die mans te beskerm teen heropkommandering deur die Boeremagte. Vanuit die staanspoor het die Britte egter ook Boerevroue en hul kinders, wie se wonings afgebrand was, in die kampe hier gekonsentreer. Hulle het spoedig die "refugees" in getalle oortref, sodat die korrekte benaming konsentrasiekampe is (Spies 1977: 150-151; Pretorius 1998: 56).

Nog 'n romangegewe wat nie strook met die historiese gegewe nie, is Frans Naudé se beskrywing (Coetzee 1998: 186-187) van hoe hulle Britse krygsgevangenes teen Julie-Augustus 1900 uitgeskud het, d.w.s. die proses waarvolgens die burgers Britse krygsgevangenes van die klere aan hulle lyf beroof het en dikwels hul eie vodde in ruil daarvoor aangebied het. Terwyl hierdie beleid wel al teen Julie 1900 in die Wes-Transvaal in geïsoleerde gevalle voorgekom het, het dit aan die begin van 1901 in die ZAR momentum gekry en is dié gebruik eers teen Mei 1901 deur die Vrystaters oorgeneem (Pretorius 1991: 95).

Coetzee se verhaal verskil van die historiese feite met die verwysing na generaal De la Rey wat volgens die roman middel-Mei 1902 in die veld (en nogal in Oos-Transvaal teenaan die grens met Portugees-Oos-Afrika) is om aan sy burgers van die vredesamesprekings verslag te doen, en dan Mentz-hulle se uitwyk na Portugees-Oos-Afrika fasiliteer (Coetzee 1998: 256 e.v.). Ten eerste het die samesprekings by Vereeniging eers op 15 Mei 1902 begin; ten tweede het die Boere-afgevaardigdes eers ná die vredesluiting van 31 Mei aan hul kommando's verslag gedoen; en ten derde was De la Rey nie naby Oos-Transvaal nie. Die laaste keer wat hy hom daar bevind het, was in Junie 1901 in die Standertonse distrik toe die Boereleiers van die twee Republieke saam oor die toekoms besluit het. Hy het aan die begin van Junie 1902 aan sy burgers in die Wes-Transvaal die nuus van die verlies van hulle onafhanklikheid oorgedra (Pretorius 1991: 367-368).

Dit is ook onwaarskynlik dat die Portugese owerheid in Portugees-Oos-Afrika in hul gediensigheid aan Brittanje 'n Boerekommando op hulle grond sou toegelaat het. Die oppik van Boere onder generaal F.J. Pienaar wat in September 1900 die grens oorgesteek het en vervolgens as geïnterneerdes na Portugal weggevoer is (O.J.O. Ferreira 1994: 20-26), dien as bewys hiervan.

Dit is ook nie histories korrek dat die Britte die uitlewering van generaal Mentz en sy kommando gevra het voor hulle bereid sou wees om verder oor vrede te praat (Coetzee 1998: 258) en dat die amnestievoorstelle hulle op die ou end uitgesluit het nie (Coetzee 1998: 171). Daar was slegs drie Boere wat nie amnestie ontvang het nie, en 'n Mentz tel nie onder hulle nie (Kestell & Van Velden 1909: 145-147).

#### **4. Alternatiewe waarhede?**

Ons het reeds vasgestel dat daar nie so 'n persoon soos Manneltjies Mentz bestaan het nie. Die belangrike vraag moet egter nou beantwoord word, nl. of daar werklik so 'n korps of kommando soos dié van Mentz bestaan het of kon bestaan het wat Boerekrygsgevangenes/wapenneerlêers onderskep het, hulle die keuse gegee het of huile na die kommando's wou terugkeer of nie, en indien hulle nie wou nie, hulle dan op die wreedste maniere denkbaar om die lewe gebring het. Hiermee betree ons die wêreld

van wat Coetzee noem die alternatiewe waarheid.

Coetzee het die skepping van Mannetjies Mentz se kommando te danke (Coetzee 1998: 4-5) aan die ervaring van die jong Deney's Reitz wat in die winter van 1901 op verskeie klein vrybuiterkorpse – “small private bands” – in die suidwes-Vrystaat afgekom het, “remnants of larger forces that had dwindled away under the misfortunes of war”. Hulle was verflenterde groepies wat die bietjie ammunisie tot hul beskikking op wild uitgeskiet het en gelukkig was solank hulle uit die hande van die Britte kon bly. Aan die Sandrivier het ene veldkornet Botha oor twee korporaals en ses manskappe bevel gevoer. 'n Groepie in Fauresmith is deur een van die vroulike inwoners van die dorp beskryf as “riff-raff ejected from the fighting commandos, existing on what they could rob and loot” (Reitz 1929: 181-184 en 195; Pretorius 1991: 231).

Vervolgens skep Coetzee uit hierdie gegewe en kamstige oorvertellinge uit die Oos-Vrystaat die mite van Mannetjies Mentz se vrybuiterkorps (hy noem hierdie groepe vrykorpse) wat dan in die laaste fase (byna twee jaar) van die oorlog in die Brandwaterkom geopereer het, Britse kolonnes voorgelê het wat Boerekrygsgevangenes/wapenneerlêers weggevoer het, die spul oorrompel het, en dan die Boere die keuse gegee het om na die kommando's terug te keer. Diegene wat geweier het, is op wrede wyse om die lewe gebring.

Maar hoe verteenwoordigend wás hierdie vrybuiterkorpse van die Boere op kommando? Vir 'n antwoord op hierdie vraag moet ons die stand van dissipline op kommando breedvoerig onder die loep neem (Pretorius 1991: 228-234).

Ten einde die guerilla-oorlog te voer, is elke kommando waar moontlik na sy tuisdistrik gestuur, omdat die burgers met hul eie omgewing vertrouwd was en hulle dit so verkies het. Daar was uitsonderings, soos die Pretoriadorp- en Johannesburgkommando's wat in Oos-Transvaal diens gedoen het, en die gedeeltes van Transvaalse en Vrystaatse kommando's wat in die Kaapkolonie geopereer het. Die bedoeling was dat die korporaalskappe en veldkornetskappe van 'n kommando in sy operasionele gebied sover moontlik byeen bly en die vyand in sy gebied bestry. Wanneer 'n seksie die geleentheid gehad het om die vyand skade te berokken, is dit gedoen, en as die vyand te sterk was, het hulle eenvoudig opsy gegaan sodat die vyand verby kon kom. Soos Ben Viljoen dit uitgedruk het, was die taktiek om “te vegten waar het moegelyk was, en te vluchten waar wij het niet konden houden”. Uiteraard het die aktiwiteite ook van die bekwaamheid van die offisiere afgehang en was sommige seksies bedrywiger as ander.

Vanweë die defensiewe aard van die Boere-vegmetodes was dit so dat indien die Britse kolonnes nie teen die Boere uitgetrek het nie, die Boere niks aan hulle kon doen nie. Sodra 'n generaal 'n goeie geleentheid gesien het om die Britte toe te takel, het hy sy verspreide kommando's snel

byeengeroep vir die aanslag en hulle ná afloop daarvan weer uiteen laat gaan. Dit was byvoorbeeld die oogmerk van 'n bekwame generaal soos De la Rey om sy kommando's deur gereelde skermutselinge met die vyand op te skerp en hulle te omvorm tot wat generaal Smuts noem "that splendid body of men to whom in the later stages of the war it was almost impossible to set too hard a task either of physical endurance or heroic attack" (Hancock & Van der Poel 1966: 605-606).

Die omvorming van die kommando's in gedugte gevegseenhede was 'n aanduiding van 'n belangrike ontwikkeling in die kollektiewe mentaliteit van die burgers. Dit was naamik dat eiebelang en die gebrek aan offervaardigheid wat aan die begin so swaar geweeg het, toenemend in die guerillafase verdwyn het en sodoende tot 'n drastiese verbetering van militêre dissipline gelei het. Smuts het die situasie ná middel 1900 treffend beskryf (Hancock & Van der Poel 1966: 565):

The mills of God and the enemy were slowly grinding these hard selfish hearts to powder – to be reshaped and remoulded by the deeper and finer genius of the Boer people. By the automatic process of the British advance, farms, cattle, families were being lost or given up for lost. The private and individual ties – so dear to the Boers' hearts – were loosened in order that they might cling with all the more disinterested devotion to their national ideal. And as the suave promises of Lord Roberts's proclamations more and more gave way to the severity of his actions, as the smoke of Boer homesteads began to rise to heaven, and the tramp of delicate women and the cry of little children rose and fell on the startled veld, a new spirit entered the Boer armies and made of the undisciplined levies of the veld the heroes of one of the world's greatest tragedies.

Die drastiese verbetering van dissipline oor die hele oorlogsterrein ten spyt, het dit nooit werklik sodanig ontwikkel dat alle offisiere te alle tye op al die bittereinders kon staatmaak nie. Volgens De Wet, sekerlik die voorste eksponent van militêre dissipline op kommando, het daar wel in die loop van die oorlog 'n verbetering gekom, "maar nooit zoolang de strijd duurde, werd zij eigenlijk recht gehandhaafd". Die burgers was nie onwillig of onregeerbaar nie, sê hy, maar hulle was só ongewoond om onder bevel te staan dat dit vir hom as generaal nagenoeg 'n reuse-taak was om alles na wense te reël (De Wet 1902: 7).

Roland Schikkerling het middel November 1900 in Oos-Transvaal 'n belangrike waarneming oor dissipline in sy dagboek gemaak. Nadat daar op guerrilla-taktiek besluit is, is gesê dat hulle in behoorlike eenhede onderverdeel sou word. Maar, skryf Schikkerling, dissipline is nie weldadig in die Boer se neusgate nie en hulle het min of meer soos voorheen voortgegaan. In plaas van die strenge indeling in kommando's, veldkornetskappe en korporaalskappe en die bepaling van die groottes daarvan volgens Wet No. 5 van 1900 in September 1900, het dit nou begin lyk of die offisiere in die meerderheid was. Party verkies om die rang van kommandant te behou, al is dit met net twintig man onder hul bevel, eerder as om 'n gewone burger te word (Schikkerling 1964: 83).

Ofskoon die bedoeling met die reorganisasie van die kommando's in die guerrillafase was dat die seksies op só 'n wyse versprei word dat hulle in die woorde van Louis Botha "op den kortste mogelyke tyd byeen kunnen zyn" (aangehaal deur Pretorius 1991: 230-234), het dit in die praktyk dikwels beteken dat dissipline ondermyn is. Oor die algemeen was dit vir die offisiere uiters moeilik om beheer oor die verspreide kommando's uit te oefen. Benewens die onvermoë van sommige offisiere om dissipline te handhaaf, het die oorlogsterrein waarskynlik heelwat daartoe bygedra. Diegene wat al die berge rondom die Brandwaterkom gesien het, sal beseef hoe moeilik dit moet gewees het om die verspreide kommando's te beheer. Die guerrillafase met sy verspreiding van die kommando's oor 'n wye terrein het hom trouens geleen tot die soort oorlogvoering soos verkies deur 'n burger wat op sy eie voorwaardes aan die oorlog deelgeneem het. So byvoorbeeld het Schikkerling in Mei en Junie 1901 vertel van verskeie groepies leeglêers op die Oos-Transvaalse Hoëveld wat bra skrikkerig was en merkwaardige vernuf aan die dag gelê het om hulle uit gevegte uit te draai (Schikkerling 1964: 189, 210 en 215). Ons het reeds verneem dat Christoffel Coetzee sy argument vir die bestaan van Mentz se kommando opgebou het uit Deneys Reitz se ervaring met 'n aantal "private bands" in die Suidwes-Vrystaat.

Soos elders het die gebrek aan dissipline ook in die Vrystaat verspreid voorgekom. In Mei 1901 was De Wet hewig ontsteld dat die Vrystaatse kommando's, met uitsondering van die Bethlehemmers onder Michael Prinsloo, hul plig ernstig versuim en nie die geleentheid benut om die Britse kolonnes behoorlik te beveg nie. De Wet was besig om aan die saak te werk, maar soos tevore aangehaal, het hy self erken dat dissipline nooit werklik ten volle gehandhaaf is nie.

'n Verdere probleem wat die gebrek aan dissipline vererger het, was die groot getal offisiere van sommige distrikte – veral in die guerrillafase – wat buite verhouding met die aantal burgers op kommando was. Reeds vroeg in Januarie 1900 het Joubert gepoog om 'n einde te maak aan die gebruik van kommandante, veldkornette en assistent-veldkornette deur ander persone tydelik in hul plek aan te stel, aangesien die waarnemendes soms weer ander persone waarnemend in hul plek aangestel het. Hierdie neiging het verwarring en ontevredenheid onder die burgers veroorsaak (Pretorius 1991: 232-233).

Van Britse kant was daar indertyd beskuldigings, soos dié van die *Official History*, dat die Boerkommando's bloot "a band of fugitives" was. J.R. van Stuwe, assistent-militêre sekretaris van Louis Botha, het ferm op die beskuldiging gereageer: "We were not a band of fugitives, we retreated or we advanced according to plan, teasing, enticing, tiring out the enemy. They were kept on the go day after day, week after week. The General, his staff and his scouting corps knew full well what the movements of the enemy portended and always kept nicely in touch with them, albeit never



too close.” Ofskoon hierdie siening in ’n groot mate geldig was, skets dit ’n onvolledige prentjie, soos vroeër aangedui (Pretorius 1991: 228).

Die feit dat daar nie altyd en in alle opsigte dissipline op kommando was nie en dat daar wel enkele vrybuiterskorpse – soos deur Reitz beskryf – bestaan het, gee vir Coetzee die geleentheid om met sy alternatiewe waarhede vorendag te kom – om te kan sê (soos aan Stephanie Nieuwoudt): “Ek wil hê die leser moet verbande deurtrek van dié oorlog na die huidige gelieg en gebieg. Die WVK het die nuwe leuens en waarhede na vore laat kom.” Met ander woorde, Coetzee stel die alternatiewe waarhede van die Anglo-Boereoorlog gelyk aan die wreedhede en bedenklieke optredes van die Dirk Coetzees en die Eugène de Kocks by Vlakplaas en elders in die tagtigerjare van die twintigste eeu. Dit is myns insiens ’n onregverdig vergelyking. Die burgers, groepies en kommando’s wat ’n gebrek aan dissipline openbaar het, het die omstandighede benut om eerder weg te kruip as om chauvinisties – offensief en wreed – soos Mannetjies Mentz se kommando – op te tree.

Die leser van *Mannetjies Mentz* moet dus baie noukeurig onderskei tussen die sogenaamde alternatiewe waarhede in die Anglo-Boereoorlog – gebeurde wat wel waar maar hoogs uitsonderlik was – en beskrywings wat deur die outeur gefiksionaliseer is en eerder aansluit by die gelieg en gebieg oor Vlakplaas en elders voor die WVK.

’n Groot fout wat ons kan maak is om bloot die stelling te aanvaar dat oorlog universeel is, dat Stephanie Nieuwoudt reg is in haar opmerking dat *Mannetjies Mentz* nie net ’n boek oor die Anglo-Boereoorlog is nie: “Dis ’n boek wat op enige oorlog van toepassing gemaak kan word”. Dit wás universeel, sal skrywer onmiddellik toegee, maar nie in alle opsigte nie. Die Boer van 1900 was nog in besonder hoë mate ’n produk van die pre-industriële samelewing en van sy sterkste kenmerke was dalk sy naïwiteit en sy godvresendheid. Van hom kan jy nie verwag om ’n Mannetjies Mentz, Voss of Niemann te wees nie. Skrywer se navorsing oor die lewe op kommando tydens die Anglo-Boereoorlog het hom laat beseef: Mannetjies Mentz en sy bende sou randfigure gewees het wat nie die kern van die Boere-waardes en -moraliteit van 1900 uitgemaak het nie. Hulle sou nie deur De Wet toegelaat gewees het om lank met hulle metodes voort te gaan nie. Coetzee se roman vat nie die kern van die Boerewaardes van 1900 raak nie.

Mentz en sy kommando het die Vrystaters wat die wapen in die Brandwaterkom neergelê het en as krygsgevangenes deur die Britte weggevoer is, die keuse gegee om weer by die Boeremagte aan te sluit. Indien hulle geweier het, is hulle op allerlei wrede maniere om die lewe gebring. Maar wat wás die werklike houding van die Vrystaatse leerleiding teenoor hierdie wapenneerlêers? Is hulle voor die keuse gestel (of basies gedwing) om weer op kommando te gaan? En indien hulle geweier het, hoe is hulle deur die Regering en die vegtende burgers behandel?

A.M. Grundlingh (1979: 34-39) verskaf nuttige riglyne. Hy wys daarop dat wapenneerlêers wat uit eie beweging weer by die kommando's aangesluit het, feitlik deurgaans met ope arms ontvang is, mits hulle bereid was om voortaan getrou te bly. Oor die vraag of die wapenneerlêers gedwing is om weer op kommando te gaan, bestaan daar uiteenlopende getuienis. Generaals De Wet en C.C.J. Badenhorst het beweer dat die onwillige wapenneerlêers nie tot heraansluiting gedwing is nie. Ander getuienis dui egter daarop dat die Boere soms wel onwillige wapenneerlêers kommando toe gedwing het. Grundlingh wys daarop dat die Vrystaatse regering die volste reg gehad het om krygsdiens van wapenneerlêers te eis.

Ofskoon daar enkele gevalle was waar die Boere sommige van die wapenneerlêers se huise afgebrand het indien hulle geweier het om weer op kommando te gaan, was dit nie amptelike beleid nie.

President Steyn het op 19 Julie 1900 in 'n proklamasie die doodstraf vir wapenneerlêers in die vooruitsig gestel. Sover Grundlingh kon vasstel, is daar egter geen *bona fide* wapenneerlêers (wat neutraal gebly het en dus nie by die kommando's aangesluit het of inligting aan die Britte verskaf het) tereggestel nie. Wapenneerlêers wat inligting aan die Britte verskaf het, is ná 'n behoorlike militêre verhoor gefusilleer. Grundlingh kon slegs een geval opspoor waar 'n wapenneerlêer inligting aan die Britte verskaf het en daarop deur die Boere sonder 'n geregtelike verhoor geskiet is. Die oortredings van wapenneerlêers wat hier ter sprake is, is egter veel erger as die weiering van Mentz-hulle se slagoffers om weer op kommando te gaan.

Volgens Coetzee was een martelmetode vir wapenneerlêers wat verkies het om nie verder te veg nie, om hulle aan hul enkels of gewigte vas te maak en myle ver agter perde aan te sleep (Coetzee 1998: 77). Hierdie metode sou Coetzee kon ontleen aan die lot van Abraham Esau, wat 'n bruin versetbeweging teen die Boere-teenwoordigheid in Calvinia van stapel gestuur het. Met die Boere-besetting van Calvinia in Januarie 1901 onder kommandant C.F. Nieuwoudt, het Nieuwoudt 'n Boer as landdros aangestel. Esau is gearresteer en tot 25 houe met die kats veroordeel "for having spoken against the Boers and for having attempted to arm the natives". Tydens dié geseling het hy sy bewussyn verloor. In die daaropvolgende weke is hy verskeie kere deur die Boere in die openbaar aangerand. Vroeg in Februarie 1901, toe die besetters aanstalles gemaak het om Calvinia voor 'n oprukkende Britse ontsettingsmag te ontruim, is Esau met voetboeie geketting tussen twee perde vasgemaak, na 'n plek buite die munisipale grens van die dorp gesleep en doodgeskiet (Pretorius 1991: 295). Indien hierdie voorval Coetzee se romangegewe geïnspireer het, verwys sy gefiksionaliseerde werklikheid in hierdie geval wel na 'n historiese feitlikheid wat nie die tradisionele heldevererende boeke oor die Anglo-Boereoorlog gehaal het nie.

Die dood van Charlie White (Coetzee 1998: 109-110), die doodskiet van

'n Britse krygsgevangene (Coetzee 1998: 182) en die doelbewuste moord op die vasgekeerde vyand deur die gras aan die brand te steek (Coetzee 1998: 197-199), was nie Boerebeleid nie en daar bestaan nie dokumentêre bewys daarvoor nie. Gevalle mag voorgekom het, maar dan was dit deel van Coetzee se alternatiewe waarhede waarmee hy met bewyse vorendag sal moet kom. Daar was wel die geval by die slag van Biddulphsberg op 29 Mei 1900, toe die gras per ongeluk (volgens die *Times History*, IV, 1906: 250) aan die brand geslaan het en Britse gewondes 'n vlammedood gesterf het.

Aunt Soph se erotiese dag- en nagdrome oor Mannetjies Mentz, Aunt Anne se seksuele bedrywighede met Charlie White, en Voss en ander burgers se ontug met swart vroue bring die stand van moraliteit onder die Boere gedurende die Anglo-Boereoorlog onder die soeklig. Het daar seksuele losbandigheid voorgekom, en indien wel, in watter mate?

Navorsing (Pretorius 1991: 340-346) toon dat dit moeilik is om die werklike situasie te bepaal. Die Afrikaner van die vorige eeu se behoudende kultuurbeskouing het hom dermate geïnhibeer dat hy selfs nie in private dagboeke of briewe van immorele gedrag melding gemaak het nie. B.J. Jacobs van die Bloemfonteinkommando het byvoorbeeld teen einde Oktober 1899 aan sy vrou geskryf dat daar soveel dinge in die laer gebeur waaroor hy hom moet skaam, dat hy niks anders kan doen as om hom te verwonder oor sy eie volk nie. Hy sou hom nooit kon voorstel dat 'n mens so onheilig kan wees nie. Dis moontlik dat Jacobs hier vergrype soos diefstal of drankmisbruik in gedagte het (waarvoor daar dokumentêre bewys is), maar hy weier om sy gedagtes op skrif te sit: "Mama ik kan u niet schryf alles wat ik hoor of ziet." Ook Marthinus Viljoen van die Heidelbergkommando wat graag by meisies gekuier het, meld in November 1901 in sy dagboek dat toe hy en sy vriende dié nag lekker in 'n solder geslaap het, elkeen 'n ander droom gedroom het wat hy "lievers niet op schrift wensch te zitten". Uit hierdie diskrete verwysings sou ons kon aflei dat burgers onwillig was om van enige geslagtelike aangeleenthede in hul briewe en dagboeke melding te maak. Die moontlikheid bestaan dus dat daar meer gevalle van seksuele losbandigheid op kommando was as wat die geskrewe bronne openbaar.

Die onskuld en naiwiteit waarmee die burgers hul kontak met meisies in die guerrillafase in hul dagboeke aanbied, toon aan dat die gangbare kultuurbeskouing van die deursneeburger kuisheid was, waarin seksuele losbandigheid sosiaal onaanvaarbaar was (Pretorius 1991: 340-341).

Tog blyk dit dat 'n gedeelte van die burgers en vroue tydens die oorlog seksueel losbandig was (Pretorius 1991: 341-346), vanweë die ontwrigting wat die verwoestende oorlog meegebring het. Dit blyk uit die notules van kerkraadvergaderings en gemeentelike verslae by ringsittings van die NG Kerk in die Transvaal. Verreweg die meeste Boeregeskryfte swyg daaroor. Tydens die oorlog het daar meer gevalle van onsedelike gedrag – deur

kerksensuur bekend gemaak – as ná die oorlog voorgekom. Sommige gevalle van seksuele losbandigheid is slegs ná 'n ongewenste swangerskap geopenbaar. Oortreders van die sewende gebod (betreffende egbreuk en dade van onsedelikheid) het selde uit eie beweging hul oortreding aan die kerkrade bekend gemaak.

Ten einde seksuele losbandigheid gedurende die oorlog in perspektief te plaas, kan die posisie in die paar jaar vóór die oorlog eers in oënskou geneem word. Uit die verslae by ringsittings van die NG Kerk van die ZAR blyk dit dat seksuele losbandigheid wel in geringe mate voorgekom of ten minste onder die kerkrade se aandag gekom het.

Verreweg die meeste van die sensuurgevalle in Transvaalse gemeentes van die NG Kerk vóór die oorlog was owerspel of seksuele kontak tussen ongetroude mans en meisies wat op die lappe gekom het deurdat daar 'n kind gebore is binne enkele maande nadat die huwelik aangegaan is.

Die oorlogtoestande met die gepaardgaande gebrek aan beheer deur kerk en samelewing, en die gevoel van wanhoop, vrees en eensaamheid by die mens het veral in die guerrillafase geleenthede geskep vir onsedelikheid om te gedy. Verskeie godsdienstverslae van gemeentes ná die oorlog wys dan ook daarop. Volgens die verslag van die gemeente Ventersdorp in 1903 was die gemeente wat openbare onsedelikheid betref, nie onbesproke nie: “De ongelukkige oorlog met zyn kampen leven, en geoccupeerde dorpen waar vrouwen en kinderen onder de bescherming van het [Britsche] garnizoen leefden, en met zyn rusteloos rondzwerven der getrouwen [die bittereinders] – die ongelukkige oorlog met zyn vele gelegenheden en aanleiding tot bandeloosheid, heeft ons menig losse en beginselloos mensch als een erfstuk nagelaten, die tot op den huidigen dag den zalf des apothekers doet stinken.” Die gevalle van onsedelike gedrag was volgens die verslag nie veel nie, maar het tog voorgekom, en die kerkraad doen wat in sy vermoë is om deur streng maatreëls teenoor die skuldiges, sulke gedrag te bekamp. Die kerkraad van die gemeente Heidelberg het in 1903 gewag gemaak van die “aller-pijnlijkste” sake van onsedelikheid wat hy moes behandel, maar op 'n positiewe toon bygevoeg dat as 'n mens rekening hou met die ongekende en onnoemlike versoeking waaraan sy lidmate gedurende die oorlog in die dorpe en kampe en op kommando blootgestel was, daar allesins rede is tot gelukwense dat die skandale nie vierhonderdvoudig is nie.

Soos voor die oorlog, het seksuele losbandigheid tydens die oorlog hoofsaaklik bestaan uit owerspel en seksuele kontak tussen ongetroude mans en meisies. Soos verwag kan word, het die gevalle van seksuele losbandigheid gedurende die oorlog veral voorgekom in distrikte waar opstalle nog nie deur die Britte afgebrand was nie, of waar vrouelaers rondgeswerf het. In die ZAR was dit veral dele van die distrikte Middelburg en Zoutpansberg (gebiede waar daar reeds voor die oorlog meer gevalle van onsedelikheid as in die gewone plattelandse distrikte was), Marico,

Rustenburg en in 'n mindere mate Ermelo.

'n Seksuele verbintenis tussen 'n Boeremeisie en 'n Britse soldaat – soos tussen Aunt Anne en Charlie White? Uitsonderlik, maar nie onmoontlik nie. Louis Jacobsz, waarnemende Staatsprokureur van die ZAR, het in Mei 1902 by Vereeniging gewag gemaak van gerugte van onsedelikheid in die konsentrasiekampe: “Ons vrouwelijk geslacht staat onder den invloed van den vijand en begint af te wijken van de zeden onzer voorouders ...” (Kestell & Van Velden 1909: 204; Spies 1977: 290 en 386). Moontlik bedoel Jacobsz hier onsedelikheid tussen Boerevroue en Boeremans – wat ook in die konsentrasiekampe was. Maar dan vind ons in die dagboek van Alice Bron, 'n Belgiese Rooikruisverpleegster, 'n aanduiding van flirtasies tussen Boerevroue en Britse offisiere: “Extremeley cordial relations were immediatly established between ... some of the [British] officers and the [Afrikaner] nurses. Regular flirtations sprang up.” (Aangehaal deur Jeanette Ferreira 1999: 31).

Enige verdere verwysings na die onsedelikheid in die konsentrasiekampe? E. Neethling haal 'n stuk van ds. E. Dommissie uit *Die Kerkbode* van 5 Februarie 1914 aan:

Iemand het op 'n sekere dag aan my gesê dat die onsedelikheid in die kampe groot was. Hierop het ek geantwoord dat dit 'n gruwelike leuen was, en dat hy wat dit sê, weinig van die toestande weet.

In aanmerking geneem die onnatuurlike en abnormale toestande waarin die mense geleef het, die hele huwelikslewe opgebreek, betuig ek hiermee dat die gevalle van onsedelikheid in die kampe waarin ek gearbei het, nie groter of meer was as in 'n gewone gemeente onder gewone omstandighede nie.

Hierby het Neethling aangesluit:

Ek was baie dankbaar om dit te lees en weet voorwaar dat die sedelike gedrag van die meisies en vroue in die kampe waarmee ek bekend was – die kamp op Volksrust en die kampe in Natal – bewonderenswaardig was. Daar was baie, baie min gevalle van onsedelikheid (Neethling 1938: 244).

Uit die voorafgaande bespreking van die Boere se moraliteit is dit dus duidelik dat die swangerskap van Aunt Anne aansluit by die buitengewone gevalle – die alternatiewe waarheid waarvan Christoffel Coetzee praat. 'n Gebrek aan inligting maak dit ook moeilik om Aunt Soph se erotiese dagen nagdrome as algemeen te aanvaar.

En wat van Voss en ander burgers se ontug met swartvroue? Die burgers op kommando het oor die algemeen met afkeer kennis geneem van sommige vreemdelingsvrywilligers wat ontug met swartvroue gepleeg het (Pretorius 1991: 345-346). Haman Nasseur, 'n Arabier by Danie Theron se Verkenningkorps, het teen Julie 1900 ervaar hoe die Boere in die korps hom vermy vanweë sy gereelde ontug met swartvroue. Maar ontug met swartvroue het ook onder die Boere voorgekom. Reeds voor die oorlog

het daar enkele gevalle daarvan voor die kerkrade van NG gemeentes gedien. Daar het egter net twee gevalle van ontug met swartvroue deur burgers op kommando onder my aandag gekom. Die een was in Augustus 1901 aan die Elandsrivier in Oos-Transvaal deur 'n burger wat vanweë sy blas voorkoms as Swart Verdriet bekend was. Hy het hom in hierdie tyd glo gereeld aan ontug met swartvroue skuldig gemaak. In Maart 1902 het 'n swartvrou by die Fordsburgkommando in Pelgrimsrust opgedaag met die bewering dat sy met ontug 'n kombers by 'n burger verdien het. Sy het dit nou kom opeis, aangesien hy weier om dit te oorhandig. Die veldkornet het 'n uitkenningsparade gehou en sy het die skuldige uitgewys. Haar man was by en hy het beduie dat sy dikwels op hierdie winsgewende wyse die lewe geniet.

In 'n terugblik op die sedelike peil van die Boere gedurende die Anglo-Boereoorlog is dit duidelik: vir sover die gevalle van onsedelikheid wat wel openbaar geraak het enigsins as maatstaf kan dien, was die voorkoms daarvan gering in verhouding met die kuise optrede van die groot getal Boere. Selfs al was die aantal gevalle in werklikheid byvoorbeeld tien maal soveel, dui dit steeds daarop dat die deursnee-Boer van 1900 sedelik gelewe het. Wat ons van Aunt Anne en Voss en sommige ander burgers in *Mannetjies Mentz* lees, is deel van Coetzee se gefiksionaliseerde werklikheid.

## 5. Besluit

Hoe moet ons *Mannetjies Mentz* dan histories beoordeel? Wel, daar was nie so 'n persoon of generaal nie, en daar was nie so 'n kommando wat Boerekrygsgevangenes/wapenneerlêers onderskep het, hulle 'n keuse gegee het om weer by die kommando's aan te sluit en diegene wat geweier het, dan wreed om die lewe gebring het nie. Die vrybuiterkorpse wat wel rondgeswerf het, kan volgens beskikbare gegewens nie hiermee vereenselwig word nie. Daar is 'n diskrepans tussen gedokumenteerde historiese gegewe en Coetzee se romangegewe. In haar bespreking van fiksie stel Heilna du Plooy dit spesifiek dat die historiese roman fiksionele karakters in verifieerbare historiese omstandighede plaas, maar dat dit fiksie is en teenoor gedokumenteerde geskiedskrywing staan (Cloete 1992: 129). Daarom kan *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* streng gesproke nie as 'n historiese roman beskou word nie.

Origens bied Coetzee in gefiksionaliseerde vorm 'n aantal alternatiewe waarhede aan wat met omsigtigheid aanvaar kan word, mits ons besef dat dit volgens historiese dokumente nie die optrede van die deursnee-Boer van 1900 verteenwoordig nie. Indien Coetzee wel oor bronne beskik wat hierdie alternatiewe waarhede as die norm vir Boere-optrede bevestig, is dit belangrik dat hy dit bekendmaak ten einde 'n heel nuwe perspektief op die geskiedenis van die Anglo-Boereoorlog te gee. In my eie navorsing oor die kommandolewe tydens die Anglo-Boereoorlog wat oor meer as

twintig jaar strek, het ek sodanige bronne nie teëgekrom nie.

## AANTEKENING

- <sup>1</sup> My opregte dank aan Jeanette Ferreira van Pretoria, George Claassen, Dept. Joernalistiek, Universiteit van Stellenbosch, en Johannes Heidema, Dept. Wiskunde, Unisa, vir hulle konstruktiewe kommentaar.

## BIBLIOGRAFIE

- Amery, L.S. (ed). 1906. *The Times History of the War in South Africa*, IV. London: Sampson Low, Marston & Co.
- Brink, André. 2.8.1998. Anglo-Boer War Spawns Milestone in New Fiction. *The Sunday Independent*.
- Cloete, T.T. 1992. *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr.
- Coetzee, Christoffel. 1998. *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*. Kaapstad: Queillerie.
- Cuddon, J.A. 1979. *A Dictionary of Literary Terms*. Revised Edition. London: André Deutsch.
- De Wet, C.R. 1902. *De strijd tussen Boer en Brit*. Amsterdam: Høveker & Wormser.
- Eloff, C.C. 1984. *Oranje-Vrystaat en Basoetoland*. Pretoria: RGN.
- Ferreira, Jeanette. 1999. Vroue in fiksie en die Anglo-Boereoorlog, in : *Afrikanerperspektiewe op die Anglo-Boereoorlog 1899-1902*. Johannesburg: FAK.
- Ferreira, O.J.O. 1994. *Viva ons Boers! Boeregeïnterneerdes tydens die Anglo-Boereoorlog, 1899-1902*. Pretoria: O.J.O. Ferreira.
- Fitzpatrick, J.P. 1932. *South African Memories*. London: Cassell.
- Grundlingh, A.M. 1979. *Die "Hendsoppers" en "Joiners". Die Rasionaal en Verskynsel van Verraad*. Kaapstad: HAUM.
- Hancock, W.K. & Van der Poel, J. (eds). 1966. *Selections from the Smuts Papers. Vol. 1 June 1886 – May 1902*. Cambridge: University Press.
- Kestell, J.D. & Van Velden, D.E. 1909. *De Vredesonderhandelinge tussen Boer en Brit in Zuid-Afrika*. Amsterdam: J.H. de Bussy.
- Neethling, E. 1938. *Mag ons vergeet?* Kaapstad: Nasionale Pers.
- Nieuwoudt, Stephanie. 20.5.1998. Roman beweeg na aan werklikheid. *Die Burger*.
- Plokhoo, C. 1902. *Met den Mauser. Persoonlijke Ervaringen in den Zuid-Afrikaanschen Oorlog*. Gorinchem: F. Duym.
- Pretorius, Fransjohan. 1991. *Kommandolewe tydens die Anglo-Boereoorlog 1899-1902*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Rautenbach, Elmari. 1.7.1998. Wreedheid ken hy van kindsbeen af. *Boekewêreld*, Byvoegsel tot *Beeld*.
- Reitz, D. 1929. *Commando. A Boer Journal of the Boer War*. London: Faber & Faber.
- Schikkerling, R.W. 1964. *Commando Courageous*. Johannesburg: Hugh Keartland.
- Spies, S.B. 1977. *Methods of Barbarism? Roberts and Kitchener and Civilians in the Boer Republics January 1900 – May 1902*. Cape Town: Human & Rousseau.
- Warwick, P. 1983. *Black People and the South African War 1899-1902*. Cambridge: University Press.

**Departement Geskiedenis en Kultuurgeskiedenis  
Universiteit van Pretoria**

# Jeanne Goosen

## Teleskoop

By Copernicus leen ek 'n slim, slim slypglasie  
en loer by die luik van die hemel in  
Kepler speel met sy spieëls  
en baljaar tussen die mane van Uranus  
En daar is die Meester ook  
met sy boskaside vol skoenlappers  
Hy is besig  
bak en brou 'n nuwe skepsel  
'n dingetjie –  
iets tussen 'n komieklieke insek  
en 'n wollige knaagdiertjie  
Uit papirus kry dit twee vlerke  
wat hy met sy spuug aan die krom skouers vasplak  
Hy brand ook sý voorletters daarop uit  
want dit is sý eiendom, sy maaksel  
Maar wysig God altyd wys?  
want kyk:  
hy pas twee o.k.-basaarsloffies aan die pootjies en met haakspelde  
speld hy 'n voorskoot aan haar bolyf vas  
God staan terug  
peins  
sê nadenkend vir sy engel:  
sy sal kruie eet en 'n soet reuk versprei  
en ek sal haar nie aarde toe stuur nie  
maar 'n woning in die hemel gee  
Voorts pluis God watte uit 'n wolk  
en weef 'n tweevertrek kokon  
en betig wind en weer toornig  
om hulle plek ten alle tye te ken  
En dan druk God sy skepsel teen sy bors  
lig die snaakse gesiggie na hom  
en plaas sy mond op hare  
God blaas  
en die vlerke roer in die ligte bries  
Ek huil vreugde uit die twee riviere van my oë  
want op aarde het my ma niks gehad nie.



Here,  
U wat die aarde met die holtes van u hande uitgemeet het;  
U wat die gewig van elke woord meet – omdat die massa U traak;  
U wat die skepping in ses dae gepyn het;  
Ek vra vir 'n oomblik u aandag:  
Het U nie dalk my pa gesien nie?  
En ken U hom?  
Hy stap effens mank en lyk nog goed vir sy jare  
Die begrafniskunstenaar het hom mooi gemaak vir u poorte  
Sy mond en wange bloei soos jong rose  
En hy dra 'n wit jurk  
Here, en miskien ruik hy nog effens na gas  
Maar U sal hom ken aan sy oë  
Dié het hul blou vrae behou.

Luister U, Here? En mag ek klaar praat?  
Daar is nog 'n paar vrae ook wat ek wil vra:  
U sê geen haar sal van die mens se hoof val nie  
Of U weet daarvan;  
Dat U oral is en ewig  
Dan het U mos gesien hy drink die soet gas van verlossing;  
Dan was U mos dáár toe die diewe sy lyk besteel het;  
En U het nie 'n vinger gelig nie Here Vader van die diewe  
Die blare, die vuur en die slagvelde  
En U het nie 'n vinger gelig nie?  
Is dit u opdrag dat u herders hom nie moet begrawe nie  
Omdat hy nooit tuis in u huis gevoel het nie?  
Is dit U wat hom 11 dae in 'n vrieskas laat lê het?  
Wou U dat die vrees naak en sidderend en gestol moes bly  
Of wou U hom witter was as wol?  
Here,  
U wat die oordeel uitspreek en verdoem  
U wat trooswoorde gee en hulle ook weer wegneem  
Beloof my  
As Bibberende Piet by U aandoen  
Maak u genade aan hom duidelik – en ook u soort apartheid  
En Here, stuur vir my 'n teken  
Dat ek nie vandag aan U verby gegaan het nie.

(Uit: *Verse vir Ernst*, 1991)

## fokken gedig

dankie vir die hulp  
dat julle my toegesluit het  
en vol pille gestop het  
die gideonsbybel en die koek seep in die strafsaaal  
was fokken goeie terapie.  
dankie dat julle my brein gesmelt het  
met liewe jesusversies, klein en stukkies tou  
dankie vir my sanity:  
maandag is wasdag, dinsdag is strykdag en op 'n woensdag  
skrop ek vloere  
dankie weer eens  
my sake is in orde:  
saambou nasionaal, pick 'n pay, vitamin c  
en julle ideologiese konstruksies  
versterk after all sanity en waarborg vooruitgang.  
buite in die tuin  
wag die bome geduldig op die herfs  
my ma is 'n hoop kompos  
sy het 'n mandjie geweef vir haar eiers  
want ons soort sterf nooit uit nie  
vernietig een organisme  
en 'n komplekser een vervang dit blitsig  
ons is akrobate  
aangepas vir onder op die aarde en bo in die hemel  
ons sing – aanvanklik solo  
maar die koor groei aan  
en ons ballades raas in julle koppe  
die probleme vererger:  
elke vraag het 'n net, elke antwoord 'n lokval  
in die brein knaag 'n wurm  
dit wag op 'n nuwe messias.  
dankie dat julle my banggemaak het  
dankie dat julle my kwaad gemaak het  
omdat julle my bang gemaak het  
woede leer jou fokkol van sosiale logika  
maar sosiale logika leer jou als van woede  
so:  
julle, jy en jy, en jy  
julle almal, jy ook met die dunloptette en die tesis  
en jy ook, hoer met die lipstick op jou tande  
jy sal op jou fokken rug val

as jy weet hoe ek julle belieg  
en aanmekaar deur die fokken ore naai  
hoe ons aanteel. stil, stiller  
stiller nog as julle stil landmyne  
ons vermeerder  
een organisme se dood is 'n gevaarliker een se brood  
wel  
hier is ons  
dienswillig  
want julle het monsters nodiger as god en meatpies  
en jy  
leraar  
met jou milky bar-broer  
hou jou bek  
want wie de hel dink jy  
is die fokken poet in hierdie saak  
ek, of jy?

H.P. van Coller

## 'n Eietydse Afrikaanse prosaterugblik op die Grensoorlog (Deel II)

In die voorafgaande gedeelte van hierdie artikel is die aard van oorlogsliteratuur beskryf en is ingegaan op die probleme verbonde aan 'n retrospektiewe literêre blik op 'n oorlog. Dit is veral 'n probleem waar die skrywer behoort tot die land wat die werklike of morele verloorde van die betreffende oorlog was.

In die hierop volgende behandeling van Afrikaanse prosatekste word slegs werk betrek wat ná 1990 gepubliseer is aangesien die einde van die Namibiese konflik aan die einde van 1989 was (vgl. Barnard 1991:124). Die eerste klein korpus is werke waarin geen of min spesifieke verwysing na die Grensoorlog te vinde is nie, maar waarin die manlike diskoers sentraal staan en kwistig gebruik gemaak word van "manlike" metafore. Piet van Rooyen se outobiografiese vertelling uit 1995 *Agter 'n eland aan* is nie net 'n verhaal van die identiteitsoeke van 'n man agter sy wortels aan nie, dit is 'n terugkeer na die argetipiese manlike bestaan van boer en jag in Afrika. Hierdie manlike metafore (gekoppel aan patrone van individuasie) kom ook sterk na vore in sy ander bekroonde werke: *Die spoorsnyer* (1994) en *Die olifantjagters* (1997) en die hele spoorsnygegewe verkry metafisiese betekenis in die loop van die romans.

Manlike identiteitsoeke staan ook sentraal in Pienkes du Plessis se sjarmante jagvertelling, *Duinestories* (1996). Soos later in Strachan se *Agter die suikergordyn* (1997: 38 en 43) word sterk standpunt ingeneem teenoor opvattinge wat jag bloot sien as manlik-chauvinistiese brutaliteit (vgl. p. 58 bv.). Die jagveld sit jou op jou plek (p. 62) en in die stilte en die kameraadskap met vriende (p. 70) vind jy weer jouself. Jag word derhalwe nie net gesien as deel van 'n inwydingsrite nie; dit is boonop terapeuties. Dieselfde lig-ironiserende toon ten opsigte van tradisionele opvattinge van manlikheid tref 'n mens ook aan in Jan Nel se *Hardekoolaande* (1997), maar tewens 'n waardering vir kameraadskap (p. 9), manlike optrede (p. 16) wat veral te vinde is in hoofse optrede teenoor 'n vrou. Ook in Johann Botha se werk *Groot vyf* (1997) kom in al die vyf vertellings argetipiese mans voor wat verbind word met geweld en jag en in hul dierlikheid (vgl. "Luiperd") seksualiteit uitstraal. Nooit word dit egter 'n blote verheerliking van brute manlikheid nie; trouens die abstrakte outeur se voorkeur gaan duidelik ook uit na die manlike ideaal wat in hoofse literatuur voorkom: die ridderlike man (vgl. bv. p. 28).

Die volgende (groter) korpus bestaan uit prosawerk waarin ook nie primêr gefokus word op die Grensoorlog nie. Tog word hierdie oorlog nie net terloops vermeld nie, maar gesien as die oorsaak van bepaalde gebeure: positief en negatief.

Meer tradisionele opvattinge oor “manlike” (dus stoïsynse) verwerking van pyn, deursettingsvermoë (boonop in Weermagterme: “Vasbyt, Boet”, p. 125), lê letterlik vir die gryp in Christiaan Bakkes se outobiografiese roman, *Die lang pad van Stoffel Mathysen* (1998). In hierdie roman bestaan daar ’n duidelike terugkoppeling na die Grensoorlog en daar word bykans geïmpliseer dat sy latere dapper optrede daar sy oorsprong gehad het. Hierdie manlike hoofpersoon wat selfs nadat hy sy hand verloor het in ’n onderonsie met ’n krokodil, nog “vasbyt”, het naamlik in die Grensoorlog ’n medalje vir dapperheid ontvang (p. 115).

In *Pan se pretboek* (1996) fokus Charles Malan se verhale dikwels op ’n skokkende wyse op geweld (bv. “Wolf op die steppe”). Die Weermag word eksplisiet verbind met voorstedelike geweld en moordbendes (bv. in “Bloedrivier” en “Burgerlike samewerking”). In die laasgenoemde verhaal word die tydperk na die Grensoorlog steeds “oorlog” genoem (p. 117). Dit is ook geen toeval dat ’n oud-recce in die verhaal “Bloedrivier”, juis lid is van moordbendes nie. Malan suggereer sodoende dat die Grensoorlog en die hele klimaat van geweld (o.a. van moordbendes/“Hit squads”) wat daardeur gevoed is, onlosmaaklik verbonde is. Dieselfde verband word ook al eerder getrek deur Pirow Bekker in *Die mikstuur van Mooies* (1996), deur Pierre de Vos in *Slegs Blankes* (1994) en deur Etienne van Heerden in *Die stoetmeester* (1993).

In die laasgenoemde roman verwoord die jong Engelsman, Cawood, baie van die frustrasies van die teruggekeerde Angola-soldate wat skielik moet aanpas by ’n veranderde politieke bestel. Hoewel hy op bykans weersinwekkende wyse sy manlikheid ten toon stel (p. 122), is daar meer as blote suggestie in die teks dat hy eintlik homoseksueel is (vgl. pp. 158 en 204), dat hy boonop vir die dood van sy oom, Siener verantwoordelik is (pp. 292/4, 300 en 317) en sodoende die hele tipies manlike waardestelsel van die clan, die familie en die broederskap negeer. Hierdie sterk dekonstruering van manlike metafore staan duidelik in diens van ’n bepaalde outeursvisie wat krities ingestel is teenoor én manlik-chauvinistiese opvattinge én die hele oorlogspoging in Angola (wat natuurlik ook uit Van Heerden se ander werk duidelik is). Op p. 246 word Cawood se onvoorspelbaarheid direk toegeskryf aan sy Weermagdiens.

In *Casspirs en Campari’s* (1991) verwys Van Heerden al eerder op kritiese wyse na die Weermag (p. 162) en na die stelsel van verpligte diensplig (p. 610). Die oorlog in Angola word op verkapte outobiografiese wyse te berde gebring en Van Heerden se eie anti-oorlogroman, *Om te awol* (1984) word sodoende op intertekstuele wyse betrek as negatiewe kommentaar op die Grensoorlog. Sy hele beskrywing van die dekade van Tagtig as gewelddadig (p. 65) en die gebruik van oorlogsterminologie (p. 75) om ’n reklameveldtog te beskryf, dui reeds op die wyse waarop die Grensoorlog die hele samelewing begin beïnvloed het.

Ook Marita van der Vyver gebruik oorlogsterminologie in ’n beskrywing

wat handel oor seks (*Griet skryf 'n sprokie*, 1992). Net soos Suid-Afrika vergeefs probeer het om Namibië te behou, so voel Griet, het sy ewe vergeefs haar maagdelikheid probeer behou. "Jy kan nie 'n geografiese gebied op 'n onnatuurlike manier afsonder nie, aanvaar Griet deesdae, nie eers jou eie lyf nie" (p. 52). Hoewel die Grensoorlog slegs periferaal aan bod kom in hierdie politieke allegorie, word daar skerp kritiek uitgespreek teen verpligte diensplig (pp. 72, 73 en 196) en is die held, Adam, ook inderdaad 'n dienspligontduiker (p. 90) wat min twyfel laat oor Van der Vyver se eie gevoelens oor die Weermag en die Grensoorlog.

Een van die mees onomwonde en ontnugterde terugblikke op die Grensoorlog, kom voor in die verhaal "Die mandjieskind" in Nic Tredoux se bundel *Noorman* (1996). In 'n innerlike monoloog bring Boetman Louw, terug van die bos, sy gevoelens só onder woorde: "Ontug se gat! 'n Bruin vel, 'n swart vel, 'n wit vel bloei dieselfde rooi bloed voor 'n AK 47 ... Vir volk en vaderland se kleurbeleid is hy dwarsdeur die bos tot in Angola; uit, op 'n draagbaar, kleurblind. Al daardie soort kak uit hom uitgeskiet" (p. 98). In die bos het hy goed beleef wat geen mens ooit moet beleef nie (p. 103). Saam met bloed en derms het hy geloof todat hy wou wegdros. Oplaas sterf hy sonder dat hy werklik vryheid ervaar. Vir sy ma, bly daar darem iets oor: die "mandjieskind", gebore uit die kortstondige seksuele verhouding van haar seun en die bruin meisie, Truia September. Tog wek die benaming "mandjieskind" konnotasies aan 'n ander mandjieskind wat ook 'n redder van 'n hele volk was en in die konteks van die verhaal sou kon dui op die positiewe gevolge van die afbreek van ou kleurskeidslyne.

Van die krasste reaksies op die Weermag vind 'n mens in Eben Venter se *Foxtrot van die vleisetters* (1993) en in die grootse *Ek stamel ek sterwe* (1996). Nie net word die Weermag in die gestalte van Luitenant Anton Ghoen deurgaans negatief voorgestel in die eersgenoemde roman nie (vgl. die banale beskrywing van sy seksuele omgang met Buziwe, pp. 186/7); Pikkie is totaal wanaangepas na sy grenservaringe waartydens hy hom ook skuldig gemaak het aan marteling (vgl. p. 23 e.v.). In 'n lang stuk wat weens die strukturele plek daarvan binne die fragmentariese roman juis opval, word Suid-Afrika se Weermag met dié van Chile vergelyk wat hul martelmetodes betref (veral pp. 85-92). Boonop word die wrede generaal Konstantyn op p. 79 implisiet gelykgestel met generaal Magnus Malan, eertydse hoof van die Weermag en latere Minister van Verdediging. Venter se bykans burleske voorstelling van die noodtoestand is 'n sterk satiriese standpuntinname teen Suid-Afrika se onderdrukkende militarisme.

Een van die hoofmotiewe in *Ek stamel ek sterwe* is die manlike diskoers. Die hoofpersoon, Konstant Wasserman gaan deurgaans gebuk onder 'n skuldvas omdat hy nie aan sy ouers se verwagtinge van 'n "manlike" erfopvolger kan voldoen nie. Dit is duidelik dat dit weens sy homoseksualiteit is (vgl. pp. 17 en 36 (bo) en juis die army moes van hom 'n man maak (p. 15)! Die androgene Jude se geslagsidentiteit kan slegs op een plek

afgelees word (p. 34) waar Konstant en Jude oor hul weermagervarings praat. In een van die liriese hoogtepunte (pp. 181-185) word die pa verwyet omdat hy Konstant gelos het toe hy "hotkant toe" begin hunker het (p. 182). Hierdie roman word 'n kragtige dekonstruering van tradisionele opvattinge van manlikheid, veral die verstrengeling van manlikheid en geweld (soos verpersoonlik in jag en die weermag). Oplaas sterf die hoofpersoon heroïes, "manlik" en herskryf sodoende hierdie hele geëkte begrip.

Heel party van Jaco Fouché se verhale in *Paartie by Jake's* (1997) handel ook oor Weermagsituasies (vgl. bv. "So gaan dit met die armes van gees"). "Maagd" is 'n verhaal wat 'n onthutsende beeld skep van 'n Weermagbestaan waar seksuele eksesse en verveling oppervlakkig gedy, met universele patrone van skuld en boetedoening dieper versteek. Die slot versterk die gevoel van totale uitsigloosheid en die onvermoë om die verlede uit te wis.

In "Walhalla" kom 'n klomp burgermaglede byeen vir 'n kamp in Bloemfontein. Die titel wek nie net konnotasies van die bekende lugmagbasis nie, dit herinner aan die Skandinawiese mitologie en die saal van die gesneuwelde helde waar hul deur die oppergod, Odin ontvang word. Vir die meeste van hulle is die Grensoorlog net 'n abstraksie want feitlik nie een van hulle het ooit geveg nie (p. 123) en hul bywoning van die film "n Wêreld sonder grense" in 1986 (p. 124) was vir baie van hulle die intiemste ervaring van die bosoorlog. Godskemering en travestie staan hier inderdaad sentraal: ontnugterde anti-helde wat moeilik in die burgerlike lewe kan aanpas, word uitgebeeld in hul doellose soeke na die kortstondige plesier wat drank en vroue kan bied. Hulle rook dagga, kibbel onder mekaar en beleef kollektief 'n totale gevoel van eksistensiële vrees. In Fouché se werk oor die Weermag spreek 'n sterk gevoel van *nada* (van totale futiliteit), só kenmerkend van veral die oorlogsromans oor die Tweede Wêreldoorlog. Hoewel die manlike mitologie by tye sterk ondermyn word in Strachan se *Die werfbobbejaan* (1995), bly die manlike hoofkarakter, die wildvanger (en sy teenpool die jakkalsjagter) sterk figure, selfgenoegsaam in hul manlikheid verskans. Die verwysings na die Grensoorlog geskied óf deur intertekstuele verwysings na die vorige twee Strachantekste (bv. op p. 143) óf deur passasies uit die jakkalsjagter se manuskrip (bv. pp. 125/6) wat na die bosoorlog verwys en intertekstueel *Die jakkalsjagter* (1990) oproep. In hierdie roman (wat buite die bestek van hierdie studie val) kry ons 'n onthutsende beeld van 'n man wie se Weermagervaringe die hoofrede is vir 'n getraumatiseerde bestaan (sien Van Coller 1994).

*Lem* van P.J. Haasbroek (1993) is soos sy kortverhaalbundels, veral 'n realistiese uitbeelding van geweld. In hierdie toekomsprojeksie word 'n "nuwe" grensoorlog beskrywe (pp. 188, 193, 198 e.v.). Terselfdertyd word ook deur personasies teruggekyk na die bekende Grensoorlog (p. 188 e.v.). Hoewel hierdie roman geen blote verheerliking van geweld is nie (vgl. Deppe 1998: 35 e.v.) hieroor, is Haasbroek ook bepaald geen pasifis

nie. Die sentrale tese van die roman is dat geweld in bepaalde omstandighede onvermydelik is en dat 'n man nie anders kan as om soms te reageer nie (sien Van Coller 1994(a)).

Van die sterkste terugblikke op die Grensoorlog kry ons in drie resente kortverhaalbundels en in drie romans. Heel opvallend is twee van die drie romans (wat bykans in die geheel aan die Grensoorlog gewy is) deur vroueskrywers: Marita van der Vyver en Riana Scheepers. Twee van die werke is verkapte outobiografieë (Strachan en Van der Vyver) en twee (die novelles van Behr en Scheepers) gee voor dat dit om outentieke outobiografiese gegewens gaan.

In Jaco Botha se kortverhaalbundel, *In drie riviere* (1997) is daar drie verhale wat verband hou met die Grensoorlog: "Bokkie se duiwels", "'n Blote storie" en "Somerdag". "'n Blote storie" skep 'n duidelike verband tussen Weermagoffisiere en die "Hit Squads". Op 'n uiters knap wyse word woorde wat paradigmatis saamhang: verdwyn, skoonmaak en elimineer, geaktiveer in die dreigende slot. "Somerdag" skep intertekstuele verbande met Haasbroek se verhare: "Ouboeta" uit *Heupvuur* waar twee broers meeding om die guns van 'n jong vrou, Jien en met "Wind" uit *Verby die vlakte*. In die laasgenoemde verhaal wat ook by die see afspeel, vind daar weer 'n wedywing om die guns van 'n vrou plaas. Lesersverwagtings word veral knap deurbreek omdat die leser deur die naïewe verteller ('n jong seun) op sleeptou geneem word. In die Weermagwêreld sonder grense, verval geaykte waardes en konvensionele verhoudings. In die sáám "besit" van ma deur die pa en die jong minnaar, word kameraadskap ook nuut gedefinieer.

Die sondebokverhaal "Bokkie se duiwels" met die duidelike "Bybelse" konnotasies, is 'n onsuksesvolle narratiewe eksorsisme, omdat vertelling hier nie 'n einde maak aan herinneringe nie. Wat uit die verf kom, is 'n stukkende seun, vir die lewe geteken deur sy ervaringe in Angola. Omdat sy eerste jagervaring, waar 'n bok se pens oopgesny word, later op onheilspellende wyse terugkeer tydens sy grensdiens (p. 40), word gesuggereer dat die vader (boonop ook soldaat) skuldig is aan sy seun se latere ontsporing en uiteindelijke dood. Geweld skep geweld, word gesuggereer. Wat oplaas verwoord word, is 'n bestaan waarin beskuttings wegval en niks behalwe die skuld, duursaam is nie.

Ook Herman Wasserman wy 'n hele paar verhale in *Verdwaal* (1997) aan die Grensoorlog. "Onthou" handel op die oog af oor 'n oudstryder wat tot die besef kom dat die Weermag hulle maar net pro forma "onthou". Dieper versteek (o.a. deur die verwysings na sy kleinseun Wikus wat self stukkend is na die Grensoorlog, p. 49) word gesuggereer dat alle oorlog futiel is omdat die heldhaftigheid vergeet word en net die eie letsels die herinneringe aanhelp.

In "Guy Fawkes" tref ons weer vergeefse pogings aan om die verlede te laat herleef soos dit eens was. Nie eers die rituele van kindertyd kan die



jong soldaat (ook 'n Wikus), wat totaal “bossies” is, uit sy skemerwêreld ruk nie. In die slottoneel word gesuggereer dat almal reeds van die Grensoorlog en sy traumatiese gevolg vergeet het (p. 62).

“My sammajoor” is 'n duidelike intertekstuele inspelings op Etienne van Heerden se “My Kubaan” (1983), óók 'n uitbeelding van 'n patologiese toestand. As sentrale beeld geld die sinsnede: “Julle het ons gebullshit”. In hierdie aanklag teen 'n hele waardestelsel in stand gehou deur koerante en wit plattelandse predikante (p. 37), word die Weermag op die spoor van Mark Behr beskuldig van pedofilie, omdat hul jong onskuldige seuns by wyse van spreke verkrag het. Weer word ingespeel op “vergeet”: “ons sal onthou, al het almal vergeet” (p. 39). Wasserman se verdwaalde karakters soek nie net na lewensin nie, maar na sin in 'n traumatiese verlede.

Mark Behr se roman *Die reuk van appels* (1983) is 'n bekroonde roman (dit verower o.a. die Eugène Maraisprys en die MNetprys); en boonop ook vertaal in meerdere tale. Volgens Ester (1998: 93) is die hoofmotief die pyn van verraad. Maar dan sou 'n mens dit nader kon omskryf as die verraad van die vaders, want dit is nie net Marnus se vader wat hom verraai nie, ook nie net die militêre regime nie, dit is trouens (vermeende) manlikheid self wat oplaas in die beskuldigde stoel geplaas word. Beide die twee hooftekste handel albei naamlik met verraad. Die terugblik na 1974 fokus primêr op die vader (en Weermaggeneraal) wat veelvuldige verraad pleeg deur sy sodomie. In die korter gedeelte oor Marnus wat in 1988 in Angola veg, kom weer eens verraad ter sprake: die verraad van die Weermag teenoor sy soldate, in wese ook 'n vader/kindverhouding. Omdat jag en ander merkers (“My bulletjie”, p. 9) deurgaans die manlike identiteit moet help bevestig, is Behr se primêre teiken eintlik 'n manlik-chauvinistiese paradigma waarbinne oorlog ook gedy.

Afrekening met manlik-chauvinisme is waarskynlik ook dié hooftemas van die twee ander werke oor die grensoorlog, Marita van der Vyver se *Die dinge van 'n kind* (1994) en Riana Scheepers se *Die heidendogters jubel* (1995). Waar Mart Vermaak se ma in *Die dinge van 'n kind* nog glo dat diensplig seuns verander in mans (p. 40), word in die loop van die roman op implisiete en eksplisiete wyse aangevoer dat oorlog en gewelddadige optrede eintlik die sinlose aktiwiteit is van (brutale) mans wat nog nooit grootgeword het nie (o.a. pp. 12, 69, 209, 224/5).

Soos in Behr se roman speel leuens ook 'n deurslaggewende rol in Marita van der Vyver se werk. Van Zyl (1998: 116 e.v.) wys na die rol van ironie in Behr se roman; veral deur die gebruik van 'n kinderperspektief word politieke leuens ontmasker as “blatante disinformasie”. In *Die dinge van 'n kind* word nie net gewys op die leuens van stereotiperings nie, die destydse regering word as leuenaars ontmasker na aanleiding van die inval in Angola (bv. p.143) deurdat hulle deurgaans die Suid-Afrikaanse teenwoordigheid daar ontken. Dit is heel frappant dat Pierre wat dagga rook, dié anti-oorlogroman, *Catch-22* lees en iets van 'n tipiese hippy is,

as die manlike ideaal geskets word in hierdie roman, in duidelike kontras trouens met die manlik-chauvinistiese Pine Pienaar. In hierdie rekonstruksie van 'n hele traumatiese tydperk, die sewentigerjare, is die satiriese objek weer eens die konserwatiewe (manlike) waardes wat politieke (en vroulike) onderdrukking in die hand werk, geweld en oorlog verheerlik en vryheid op bykans geen gebied moontlik maak nie.

Ook Riana Scheepers se novelle *Die heidendogters jubel*, is 'n aanval op 'n manlik-chauvinistiese gedrewe klimaat waar mans van vroue seksuele gebruiksobjekte maak (p. 3), hulle oorheers (p. 48) en verantwoordelik is vir hul gevangenskap (p. 75). In die plek daarvan verlang sy na liefde "sonder arms" (p. 75), liefde waarbinne vryheid moontlik is. Die tradisionele Afrikanervrou word nie net van oorlogsugtigheid beskuldig (p. 105) nie, by monde van een van die karakters word gesuggereer dat dit hul plig is om "liefde te maak" as "mede-soldate in die stryd om Suid-Afrika" (p. 123). Op p. 129 soek Nina, die "wip" van luitenant Niemann, nog in cliché-terme, na 'n hoofse minnaar "'n dapper held, 'n eerbare beminde, 'n kloekmoedige en lojale soldaat" (p. 129). Aan die slot van die roman beleef sy vir die eerste keer 'n seksuele ervaring met 'n vrou. Hier ervaar sy vir die eerste keer volkome vryheid ("(h)aar arms raak my nie aan nie", "sonder om my vas te druk, my in te knel", p. 138). Nou is sy **niemand se wip nie** en stap sy as vry mens uit die beperkinge van die Weermag en daarmee die manlike domein.

Alexander Strachan se vroeëre werk is al as bykans eksemplaries van grensliteratuur beskou (vgl. bv. Kleynhans 1992). Tot in sy jongste teks, *Ager die suikergordyn* (1997), kom die tipiese merkers van manlikheid (visvang, jag, drink, seksuele verowering, oorlogmaak, sport, skiet) onverswak voor. Soos daar in die latere Sangiro gekies word vir die kamera bo die geweer, raak Strachan se outobiografies-getinte hoofkarakter ook toenemend betrokke by wildbewing en word jag as aktiwiteit gesien as 'n belangrike aktiwiteit om die eko-sisteem te bewaar (pp. 38 en 43).

In "'n Vreemdeling in Zululand" word 'n onthutsende beeld geskep van posttraumatiese stress. Die hoofpersoon ly aan depressie in so 'n mate dat hy deurgaans tydens sy langdurige Zululandse herstel, selfmoord oorweeg. Soos in *Die jakkalsjagter* se openingsekwensies, is dit weer 'n vrou wat heling bring.

Die twee ander tekste met betrekking tot die Grensoorlog is "Terug uit die Caprivi" en "Caprivi". In die eerste verhaal word verslag gedoen van 'n artikel oor 'n herbesoek aan die grens, waarvoor Strachan deur *De Kat* gekontrakteer is. In hierdie fragmentariese verhaal gaan dit op die oppervlakte oor die verloop van sy terugkeer na die Caprivi. Op 'n dieper vlak gaan dit ook oor die verteller se konfrontasie met sy verlede en met sy vroeëre self. Sedert sy oorlogsdag het hy politiek radikaal verander en politieke "bevryding" veronderstel ook bevryding van seksuele stereotyperings. In die *Struggle* was dit naamlik politiek korrek om binne die nuwe

manlike diskoers te praat (p. 55). In die verhaal word op slim wyse afgereken met gender-stereotipering (die lesbiese vrouens is hier bepaald nie negatief oor manlike attenties nie en hul jaloesie geld ook die wedywering om manlike aandag). Tog is die slot opvallend konvensioneel met die man as die stil, sterk en gevaarlike verleier (p. 67).

"Caprivi" is die verslag van Strachan en Roy Vermaak se terugkeer na die ou operasionele gebied. Van meet af aan is daar 'n stryd tussen die twee, nie net as "manne" nie, maar as persone wat nou verskillende politieke opinies huldig. In hierdie verhaal (wat na my wete die enigste feitlike terugblik-as-terugkeer is deur 'n bekende "grensskrywer") is daar deurgaans 'n polêre spanning. Enersyds is die oorlog verby; die naelstring met die bos het al begin rek (p. 76); mense het nog nooit van die oorlog gehoor nie (p. 80); waar eers geboue gestaan het, is daar niks nie (p. 82). Selfs die gesprekke met vroeëre vyande laat blyk dat die oorlog vergete is. Kortom: die Grensoorlog word gekenmerk deur afwesigheid, niks het daarvan oorgebly nie. Andersyds word die krapperige verhouding ten slotte opgelos as albei besef dat die oorlog hulle so naby aan mekaar gebring het, dat niks hulle ooit weer sal kan skei nie (p. 83) en dat kameraadskap durend is.

Uit hierdie (wellig onvolledige) bestekopname blyk duidelik dat terugblikke op die Grensoorlog verwant is aan 'n ander tendens in die Afrikaanse prosa, naamlik 'n preokkupasie met die verlede in die noodsaaklike proses van psigologiese heelwording. Wat opval, is dat daar afstand gedoen word van die bekende metafore van vroeër (vgl. Van Coller 1990 en 1992) en dat die nuwe metafore eerder te make het met verraad, stukkendheid, verval, afwesigheid, leegheid, nutteloesheid ...

Daar kan in breë trekke twee tendense onderskei word wat albei verband hou met die heersende manlike diskoers. In werke wat duidelik teen die Grensoorlog gekant is, word veral 'n aanval gerig teen tradisioneel manlike waardes én merkers en word nie net die waardes verdag gemaak nie, maar word manlikheid as sodanig dikwels gedekonstrueer. Hierdie aanval is terselfdertyd 'n aanval op die politieke régime wat soos seuns wat nooit groot geword het nie, 'n geweldskultus gekoester het en parasiterend op vermeende manlike waardes, oorlog gemaak het.

Daarteenoor kan werke onderskei word wat nie noodwendig positief is teenoor die Grensoorlog nie, maar waarbinne die oorlog (en tradisioneel manlike waardes soos lojaliteit, kameraadskap en heldhaftigheid) in ere gehou word. Dieselfde tendens is ook af te lees uit oorlogsliteratuur oor die Eerste Wêreldoorlog en selfs oor die Viëtnamoorlog. Ten spyte van die erkenning van al die sinloosheid en lewensverlies, is James Woods se Viëtnam-roman *Fields of Fire*, 'n sterk bevestiging van die heroïese etos en sy merkers: dapperheid, kameraadskap, self-opoffering en solidariteit (sien Rutherford 1989: 171/2). Afrikaanse prosawerke wat handel oor manlike aktiwiteite soos jag, en die manlike merkers daarin soos uithoudingsvermoë

en kameraadskap, is belangrike “stutte” vir oorlogsliteratuur. Evelyn Waugh het bv. reeds verwys dat die inisiasie in die manlike domein dikwels gekenmerk word deur die kweek van uithoudingsvermoë (Rutherford 1989: 116).

Dalk is daar in die hedendaagse Afrikaanse letterkunde ook 'n voorkeur vir 'n anti-heroïese standpunt aanwesig; 'n sterk afkeer van idealisme eerder as nihilisme. Dalk het die groot publisiteit wat die verskyning van feministiese tekste soos die van Jeanne Goosen en Marita van der Vyver vergesel het, die oë gesluit vir 'n kragtige manlike diskoers in die eietydse Afrikaanse letterkunde – moontlik as implisiete teenreaksie. Gesien die kort tyd wat verloop het, die heersende politieke klimaat en die morele dilemmas verbonde aan hierdie oorlog, is dit in ieder geval merkwaardig hoeveel tekste onder die laaste groepering tuishoort.

In die lig van my vorige opmerkings is dit opvallend dat hierdie diskoers hom voltrek het in literêre werke wat almal 'n sterk storie het en wat (soos in die geval van Haasbroek en Strachan se jongste werk) doelbewus streef na groter toeganklikheid. Hierdie werke se leserspubliek is deurgaans groot en speel derhalwe ook 'n belangrike rol in die hele proses van beeldvorming van die Grensoorlog.

## Bibliografie

- Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: H.A.U.M.-Literêr.
- Krige, Uys. 1987. *Môrester oor die Abruzi*. Johannesburg: Perskor (vertaling van *The Way Out*, verwerk en vertaal deur Uys Krige, afgerond deur Jan Rabie).
- Oets, Nelia. 1998. Manlike identiteit in *Op safari* van Sangiro: enkele implikasies vir letterkundeonderrig. *Dubbelfluit. Tydskrif vir die onderrig van Afrikaans as tweede taal*. 3(2): 64-85.
- Rutherford, Andrew. 1989 (second revised edition, first edition 1978). *The Literature of War. Studies in Heroic Virtue*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: The Macmillan Press.
- Van Coller, H.P. 1990. Afrikaanse literatuur oor die gewapende konflik in Suider-Afrika sedert 1963. 'n Voorlopige verslag. *Acta Academica*. 22(4): 74-91.
- Van Coller, H.P. 1994 (a). *Lem – P.J. Haasbroek*. *Kruispunt*, 35(157), Juni: 246-257.
- Van Coller, H.P. 1994 (b). *Die jakkalsjagter*: op jag na betekenis. *Stilet*, VI (2): 69-77.
- Van Coller, H.P. 1995a. Tussen nostalgie en parodie: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. Deel I. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 35(3), September: 197-208.
- Van Coller, H.P. 1995b. Tussen nostalgie en parodie: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. Deel II. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 35(4), Desember: 271-279.
- Van Coller, H.P. 1997. Die waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: *die Afrikaanse prosa in die jare negentig*. *Stilet*. IX(2), September: 9-21.

## Universiteit van die Oranje-Vrystaat

## Wim Alberts My vriend Walther

Jare gelede is daar 'n seun gebore. Nee, nie in die stad, eintlik dorp van Bethlehem nie, maar op 'n plaas in Natal, 'n paar honderd kilometers daarvandaan af. Die seun is na sy oupagrootjie vernoem – wat hy vir sewe weke vanuit sy wieg kon bespied. Daarna het sy ouers sy oupagrootjie se plaas verlaat om in die dorp te gaan woon.

'n Week na hulle weg is, het 'n plaag van suikerrietrotte die plaas en ook die streek getref. 'n Plaag van swartmambas, maar nie ook in die streek nie, twee weke later. Drie weke later was sy oupagrootjie se begrafnis. Die plaaslike koerantredakteur het geskryf dat die mamba wat sy oupagrootjie gepik het, die langste (sewe voet sewe) in plaaslike menseheugnis was, dalk in die hele Zoeloeland, magtig man, vir al wat ons weet in die ganse suikerrietbelt!

Na die dag het almal na die slang verwys as “ou Shaka”. As 'n indirekte, indien nie 'n direkte gevolg daarvan nie, het die seun nooit, sy geskiedenisonderwyser se dikwels entoesiastiese verduidelikings ten spyt, Shaka in die korrekte historiese perspektief kon sien nie. In werklikheid het hy 'n renons ontwikkel in alles wat swart is, swart renosters natuurlik uitgesluit. Toe hy nege was, het plakkers met “Black is Beautiful” daarop in die mode gekom, maar dit was vir hom onverstaanbaar; dat plakkers self swart kan wees, het nie eers by hom opgekom nie.

Hierdie assosiasie is, soms onbewustelik, deur sy ma aangehelp. So het sy dikwels diep, somtyds swaar gesug, en opgemerk dat as dit nou net nie vir ou Shaka was nie, sy oupagrootjie vandag sy doop/eerste dag op skool/ eerste rugbywedstryd en so meer sou kon bygewoon het. In haar oomblikke van melankolie het sy egter met geleentheid self nie die korrekte historiese perspektief behou nie, veral oor sy oupagrootjie se ouderdom. Byvoorbeeld die dag toe hy Hoërskool toe is. Toe het sy gesê “Ag, as grootjie nog gelewe het, sou hy vandag saam met jou skool toe kon gegaan het.”

Die seun, wat nogal 'n uitblinker met hoofrekene was, het, terwyl sy ma so gepraat het, uitgewerk dat sy oupagrootjie nou honderd en ses sou gewees het. Ander mense het gemeen dat sy ma, ooglopend, nie bedoel het dat haar woorde letterlik opgeneem moet word nie. Omdat die seun die gewoonte gehad het om dinge diep te bepeins, het hy egter van beter gewee. Tog was hy met tye ook sensitief, en toevalling só ten tyde van dié gesprek, en wou nie sy ma meer as wat nodig is seermaak nie. Oor die feit dat op daardie ouderdom grootjie natuurlik nie saam met hom skool toe sou mag gegaan het nie; het hy toe maar net geswyg. Om in die skool toegelaat te word as jy maar net twintig was, was klaar 'n helse ding. Maar hoe sou sy kon weet dat die skoolowerhede begin het om ouderdomsvoorskrifte baie streng toe te pas? (Uit vrees vir die verswaring van skole).

Baie mense het min gepraat oor die omstandighede waaronder sy oupagrootjie gepik is. Dit was egter nie as gevolg van die plek waar die tragiese insident plaasgevind het nie. Niemand anders was in die buitetoilet nie, daarom kon daar bloot bespiegel word; die een persoon wat geweet het, het nie gepraat nie, want sy het nie besef dat sy weet nie. Terwyl sy oupagrootjie in die hospitaal gelê het, het hy, die enkele keer wat hy sy bewussyn herwin het, die verpleegsuster nader geroep en gesê “Jy weet nurse, ek het nog altyd gedink ek is goed bedeed ...”

Suster Nellie het vir jare daarna geworstel hiermee: hoekom, toe hy dit sê, dit haar te binne geskiet het dat die Engelse uitdrukking daarvoor “well-hung” is.

“Oom!” het sy geprotesteer, en omdat hy niks minder as dit verwag het nie, het hy ongestoord voortgegaan “maar vir daardie slang kon ek nie kers vashou nie. En kan jy jou dit nou indink, huh, dat net toe ek lekker sit, die rot soheentoe moes vlug, met kort op sy hakke, (hy grinnik vir die beskrywing) ’n reuse mamba?”

Vir die verpleegsuster, so gewyd en toegewyd soos sy was, het alle ou mense dieselfde gelyk. Daarom het sy gedink dit is die omie van haar vorige skof, twee dae terug, wat sonsteek opgedoen het. Sy glimlag het sy as ’n teken gesien, ’n teken dat die koors sy denke begin aantast. Suster Nellie het nie besef dat hy werklik deur ’n slang gepik is nie. Verder het sy vermoed (gebaseer op die ervaring van Sondagskool gee vir talle jare) dat hy die slang as ’n simbool van die slegte dinge in sy lewe, wat haas verby kon wees, gesien het.

“Vir ’n muis (netnou was dit ’n rot) het ek nog altyd gegril, en toe hy onder my broek inskarrel, het ek vinnig probeer opstaan, maar met die seil mamba se kind onder die deur in en pik my. Mens sit mos lekker laag, en hy het seker gedink ek wil hom aanvat vir die rot, sien met die welbedeedheid en alles. Hoe sal mens wou weet? In elk geval, toe ek die merk op my enkel sien, het ek besef dat ek diep ...”

Die verpleegsuster het hom nie kans gegee om sy keel skoon te maak deur die volgende kwinkslag af te lewer nie. Sy het omgedraai, vinnig weggestap en die dokter op diens gaan roep. Verniet. Het sy maar net sy oupagrootjie se armband gesien, sou sy hom miskien anders bejeën het, as synde ’n man wat ’n grap kon maak, maar juis daarom ook ernstig kon wees.

“In geval van nood, dien dadelik die draer hiervan 500 cc bramfien binnekeels toe” het op sy “medicalert” gestaan. Sy vriend, die veearts Klein Ben de Wet, het die bewoording laat ingrafeer vir sy vyf-en-tagtigste verjaarsdag. Sy oumagrootjie het dit as swak smaak beskou, en hom gedwing om dit af te haal vir kerk. Maar dit was ’n bron van groot vermaak by die plaaslike kroeg. Net so by die gholfklub. Later ook die rolbalklub. Met skoutyd sou sy oupagrootjie waarskynlik sy eie stalletjie kon oopmaak. Dit is maar nou net hoe die lewe op die platteland is.

Die seun het, ondanks die feit dat hy na sy oupagrootjie vernoem is, in werklikheid min met hom gemeen gehad. Eintlik het hy min met enigiemand gemeen gehad. Mense het dit ook besef. Sodra hulle dit besef het, sou hulle sê “jy is weird” (asof hy dit nog nie besef het nie).

“Maar daar sê jy nou ’n ding hoor” sou hy dan wou sê, maar hy het nie. Deels omdat so ’n antwoord vir hom sarkasties, en dus lig aggressief was. Meer egter omdat hy selfs vir homself weird was. Daarom het hy begrip gehad vir mense wat hom wou verstaan, maar nie kon nie. Tot rampspoed het die New Age beweging, in die seun se vormingsjare, landswyd en ook in die omgewing ’n ongekende geesdrif vir “better human understanding” meegebring. In die momentum van die ongekende verbeterde mense-verhoudinge wat toe oor die land gespoel het, was daar toe nie mense oor wat ook nie met ander iets gemeen gehad het nie.

Toenemend vereensaamd, het hy hom toegespits op lees. Skoenmaker hou jou by jou lees. Lees was ook ’n goeie skans teen sy pa, wat hom altyd wou betrek by handarbeid. Dit het hy gehaat. Sy ma het hom beskerm en verseker dat hy kon lees terwyl sy broer, wat nie teen fisiese arbeid gekant was nie, sy pa gehelp het. Sy broer het hom darem nooit verklik nie. Sy suster ook nie, egter meer omdat sy gesukkel het om *I*-klanke, soos in *lees*, te sê. Hoe dit ookal sy, all’s well that ends well.

Dikwels het hy onder sy bed gelê en lees. Alhoewel dit nie goed was vir sy oë nie, was dit goed vir sy gemoed. Vir sy pa se gemoed, wat niks van die konsep van diplomatieke immuniteit verstaan het nie, was dit weer nie so goed nie.

Vir jare en jare het hy elke Vrydag die hele *Huisgenoot* gelees, veral die kortverhale, maar een dag in standerd vyf net opgehou. Later het hy gaan studeer en sy boeke wat dik was en elkeen hulle eie reuk gehad het, was toe sy maats. Alhoewel hulle heelwat meer gesofistikeerd was as die *Huisgenoot*, en baie met mense te doen gehad het, was hulle tog bietjie klinies.

Teen die einde van sy studentejare was daar onluste in die land, en het hy die nut van sy boeke begin heroorweeg. Die spreekwoord sê kennis is mag maar dit was vir hom te abstrak om gerusstelling te bring, en het hy gevoel dat hy vir hom ’n ander maat moes kry, veral as hy laat in die aand vér moes ry. So het hy op 21 met Walther kennis gemaak, maar die verhouding was maar ook baie op ’n afstand. Waarskynlik weens sy Duitse agtergrond, was Walther koud. Net in sy gedagtes het hy dus Walther gestreel. Tog effe besitlik, het hy Walther in ’n kas in sy koshuiskamer gehou. Hy kon eenvoudig nie toelaat dat hy daaruit kom nie.

Walther was slank, sensueel, en eenlopig. Maar jare van vooroordeel, teen Shaka en andere soos hy, het hom laat besluit dat Walther nou ten enemale swart is, en dit sal bly. Met die verloop van tyd het die ouderdomsverskil tussen hom en Walther darem gekrimp. Met die verskyning op die toneel van die nuwe Suid-Afrika het swart natuurlik meer

aanvaarbaar geword, dog hy het vasgeskop en bly wens dat hy 'n maat sal vind wat meer soos hy is. Uit pure ondervinding het hy egter geweet dat dit makliker gewens is as gedoen.

Langsamerhand versag sy hart. Met geleentheid van sy agt en dertigste verjaarsdag is die ouderdomsgaping heeltemal uitgewis. Toe besef hy dat hy eintlik min van hom af weet, nie eens hoeveel rondtes Walther sou kon hou nie, wat 'n belangrike element van so 'n vriendskap is. Andere het Walther openlik bewonder; soos hy gesnap het, alhoewel hy tot 'n mate tussen die lyne moes lees, in 'n artikel eendag in die CNA:

"The Walther P38, although now slightly outdated, can still be regarded as one of the finest semi-automatic pistols ever made in West-Germany, if not the World".

Die moontlikheid dat hulle tog bymekaar sou kon uitkom het nou sterk na vore getree. Die wapen is koud, hoe anders, toe hy daaraan vat.

Die druppels hou op.

In die plek daarvan begin 'n wind waai, en dit is koud, hoe anders? Iemand steek sy hande met spelde of dennenaalde. Stront met die morbiditeit, ek is sterker as wat ek dink, dink hy. Ek sal teruggaan na die huis van my, koffie maak en die verhaal op my nuwe program skryf, en sommer 'n flippin Marlboro rook!

'n Hele pragtige karton daarvan het hy nog oor, wat sy baas, 'n blonde vrou met ligter blou oë vir hom van New Orleans af saamgebring het. God bless you my child.

Hy verlaat die poskantoorgronde en slaan spontaan oor na, wel, 'n draffie op die strate van Groenkloof, wat blink soos 'n verliefde, sopas, se oë. Dit neem hy maar aan, want hulle lyk so teer. Toe hy by die hoek kom waar hy vroeër amper op die naakslak getrap het, kyk hy versigtig in die pad. Hy kan egter nie goed sien nie want die reëndruppels het oor sy linker brillens geloop, en van die draf het die regterse lens toegewasem. Hy haal daarom sy bril af en kyk op die grond.

Net toe slaan Hansie Cronjé 'n ses.

Die teenkant se veldwerker, geborg deur XXXX bier, gryp na die bal. Mensliwend maar openhartige verwarring heers in die kommentaarhok. Het hy oor die tou getrap of nie?

'n Diplomaat van Ghana wat in Londen op skool en universiteit was, kom afgery in Engelenburgweg met sy nuwe Volvo. Dit is die enigste een in Groenkloof met 'n trekstang sowel as 'n bumpersticker ("I think, therefore I worry").

"Hansie het sy voete mooi gebruik, maar ek weet nie wat jy dink nie Edwill, vir my lyk dit of hy uit is," sê die een kommentator.

Die diplomaat is op pad na die kafee om net gou 'n brood te gaan koop. Hy probeer die aandwedstryd tussen Suid-Afrika en Australië op sy radio volg, maar dit krap van die onweer. Dan verbeter die klank, maar dit is die Afrikaanse halfuur van die kommentaar. Hy hoor net die skare, en dat



Hansie Cronje betrokke is. What happened?

“Nee ek stem saam,” sê Edwill, “mens is amper te bang om na die kyk weer te kyk.”

By die hoek waar Engelenburgweg met George Storrar rylaan kruis, leun die diplomaat af om sy radio te verstel. Hy probeer ’n Engelse uitsending vind, maar kom ’n drawwer teë. Hy is uit – Hansie ook?

Dan gee die derde skeidsregter die beslissing: hy is nie uit nie en het ’n ses geslaan. Die veldwerker glimlag gehawend, maar mooi.

Die diplomaat neem die drawwer na die nabygeleë Little Company of Mary hospitaal, en ry daarna huis toe. By die hoek waar die ongeluk gebeur het, ry hy stadiger, meer versigtig die keer. Die drawwer se bril word onder die bande vergruis. Die Volvo het geen duike nie. Sy vrou glo hom dus nie dat hy iemand raakgery het, en daarom vergeet het om kafee toe te gaan nie.

Die drawwer word wakker van die reuk van parfuum. Sy bril is weg en hy kan nie mooi sien wie langs sy bed sit nie. Dit lyk na ’n vrou se buitelyne, ’n non of iemand in ’n verpleeguniform.

Sy is besig om koerant te lees. Hy kan die hoofopskrif sien.

“Bring galg terug” en daaronder die sub-opskrif:

“Volksreferendum gevra”.

Dood ’n straf? Dit moet die ultimate hangup wees, dink hy, en frons.

Een van die urban legends op skool was ’n onderwyser wat deur een van die matriekseuns aan sy baadjie aan die haak agter die deur opgehang is, tot vermaak van die groot klas. Korttermyn. Watter ongoddelike mag het onderwysers nie toe gehad nie. Broer, mag wat orals ingesypel het. Vind daar nie nou, soos met die Effektebeurs, net ’n “tegniese korreksie” plaas nie?

Toe hulle in standerd ses was, was sy vriend Pierre die eerste in die klas om ’n meisie te “vinger”. Hoe sou *Rapport* dit berig?

“Ek was ’n biograaf en werkwoord: lit bieë oor dubbel lewe”

Of:

“So is vrouens gemanipuleer, lees hulle hartroerende verhale: alles binne”

Sou KFC dit wou borg?

Wanneer hulle begin het om seks te hê, wou Pierre nie uitlap nie. Hy het net gesê toe hulle opgehou het. Dit was toe sy hom vertel het dat haar pa homself in die kombuis opgehang het. Daarna het hy haar te jammer gekry, het hy gesê.

Hy dink aan sy verhaal terwyl hy vaak word. Toe hy onthou dat hy sy rekenaar aangelos het, en nog nie ’n “screensaver” op het nie, maak hy sy oë oop. Hy ruik weer die parfuum van vroeër – dit ruik soos sy kleuterskool juffrou s’n. Het nie geweet dat nonne parfuum mag dra nie.

“You are a very lucky young man,” sê “Sister Nellie” as mens haar naambordjie se woord daarvoor kan vat.

“Gelukkig se maai, hoekom wou ek dan my karakter oorreed om selfmoord te pleeg?” is op die punt van sy tong, maar dit bly daar. Wat hy kan voel is lam alles.

“But now you must get some more rest,” sê sy, glimlag goedig, en prik sy linkerboud. Die inspuiting brand niks. Sy bewussyn begin afneem, maar tog dring dit tot hom deur. Dit was nie parfuum nie, dit was brandspiritus. Dit is skemer toe hy weer wakker word, rondkyk, en sien dat die twee ander beddens in die saal leeg is. Langs elke bed is ’n staalkassie. Hospitale het eintlik baie staaltoerusting, dink hy. Abattoirs ook. Tog verskil mens van ’n skaap, byvoorbeeld. Die belangrikste onderskeid is natuurlik die manier waarop mense gemaak, gebore en gestorwe word. In ’n bed, gewoonlik. Soms ook in sonde. Dit is ’n verdere verskil, want skape word selde in sonde gebore.

“I wanna lay down in a bed of roses,” sing Bon Jovi.

Maar presies wat sou die effek op mense se lewens gewees het as daar nie skape gemaak is nie? Of sê daar was wel skape, maar hulle begin uitsterf. Hoe entoesiasies sou hulle gered word? Met meer geesdrif as vir walvisse, maar met minder as vir pandabere? Maar skape sal mos nie uitsterf nie. In werklikheid word hulle lewe gegee juis sodat hulle sterf gemaak kan word.

“Hy tree trug nadat hy die bal staan gemaak het,” het Spiekeries gesê. So, kommersiële redes verhoed dat hulle uitsterf, terselfdertyd is dit die rede hoekom ander diere wel uitsterf. Hoe sal mens die kloutjie by die oor bring? Hy glimlag stillerig selfversekerd vir dié woordspeling en kry die gevoel dat hy op pad terug is na sy ouself.

Hy wonder meteens of hy besoekers sal kry. Besoektye moet eintlik tot vyftien minute beperk word. Waaroor praat mens na daar twee keer gevra is hoe dit gaan, wat die dokter gesê het en, dalk, die wond gewys is?

“’n Nuwe wêreldrekord in skaaptel is op die skaapfees in Colesberg deur mnr Johan Müller, ’n boer van Mosselbaai, opgestel toe hy die Australiese skaaptelkampioen, mnr. Peter Flynn, na ’n titaniese stryd geklop het. Mnr. Daan van Tonder, koördineerder van die nasionale skaaptelkompetisie, sê in die ses jaar wat Suid-Afrika en Australië se kampioene jaarliks teen mekaar deelneem was daar nog nooit so ’n kwaai eindstryd nie.”

Een moontlike fantoom besoeker is altyd afgetrede predikante. Hulle hoef maar net in die hospitaal se voorportaal te kyk watter kerkverband pasiënte is, en dan kan hulle jou lastig val. Praat asof julle al jare vriende is. Jy kan eintlik nie wen nie, want laat jy “geen” opsit is dit weer ’n uitdaging wat min bedienaars van die Woord kan weerstaan. As mens regtig verveeld is, kan so ’n vaskeer poging lekker afleiding verskaf, maar dit is ’n situasie wat eintlik net plek laat vir een wenner, en selde grasiëus afgesluit word. Op skool het hy sulke debatte in die Bybelkundefklas geniet. Hy teen die res, plus die onderwyser. Op ’n tydstop gedink die lys van pasiënte in die hospitaal moet statisties verwerk word om oorlewingsdata te verwerk, en

so eens en vir altyd vas te stel watter kerk reg is. Dit is 'n idee wat hy in 'n artikel, "Die semi-gedwonge kruis van 'n pastoriehuis" vir die skool se jaarblad wou uitbou. Maar ongelukkig, so het meneer gesê, was die Jaarblad toe reeds vol.

Miskien het hy hom gebeurde met 'n religieuse implikasie, (maar so min het nie) te veel aangetrek, dink hy. Maar tog was sy pa se beroep iets wat die heeldyd by hom was. Hoekom kon hy nie sommer net 'n videowinkel of so iets gehad het nie?

"Muller was twee ure lank in die telhokke en het om en by 3000 skape getel. In die ronde waar hy as nasionale kampioen aangewys is, het hy die rekord van 7,26 skape per sekonde, wat agter die naam van mnr. Fanie Fourie van Cambell gestaan het, verbeter en 'n nuwe wêreldrekord van 7,74 skape per sekonde opgestel."

Pierre het altyd met groot behae sy pa nagemaak. Veral sy manier van praat as daar 'n gewigtige saak (meeste was so, of het so geword) deur die kerkraad beslis is, en dit aan die gemeente oorgedra moes word. Pierre sou sy kop so skeef trek, stadig begin met "Geliefdes", die s dan uitrek en liggies deur sy tande trek, voor hy aangaan:

"En dit is die besluit van die eerwaarde kerkraad, naamlik dat ..."

"dat alle sestienjarige seuns gekleurde effies by hulle moet dra," sou Pierre een of ander absurde sin aanlas.

Hy kon nooit vir hom verduidelik hoekom sekere Voortrekker-predikante, soos Erasmus Smit, as eerwaarde vermeld word nie, en ander weer as dominee nie.

Wat wat ontstaan het, en wat wat geskape is, en menseleuens in "hierdie pragtige Suiderland" raak, het nie uit Nederland gekom nie? Êrens is 'n fout, hier is mos net te veel sonskyn vir iets kunsmatigs om vir honderde jare hier 'n vastrapplek te kry?

Soos met ander dinge, was Pierre die eerste in hulle matriekklas om te trou. Ook die eerste seun wie se naam, in goud, aangebring is op die tambotieskild, vir die name van oud-skoliere wat "in diens van hulle land die hoogste prys betaal het".

"The State has called for the death penalty in the triple murder case involving an air force lieutenant who claimed schizophrenic personalities took control of his actions during the killing spree."

Hy het op die stoep van 'n cuca shop gesit, besig om 'n blikkie bully beef met sy mes oop te maak, toe hy in die rug geskiet is.

"Smith had previously told the court that four personalities – including a Zulu warrior, a Spanish knifeman and a Red Indian – took control of his actions during the killing spree."

Hy trek die laai van die kassie oop. Daarin lê 'n Bybel. Die blaai se punte is 'n sagte rooi. Asof iemand gekleurde babapoeier daarop gestrooi het. Voorin staan "Donated by Gideon's International". Buite op staan 'n goue kruik.

"Ek dink die hart werk soos die weduwee se kruik," sing Lucas Maree.

Dit kom by hom op hoedat daar 'n toename is in televisieprogramme en films, waar verassings plaasvind, en daar dan 'n kruik gevul met die as op die mantelpiece staan. Miskien voel die regisseurs dat die dramatiese moontlikhede van konvensionele begrafnisse uitgeput is. Die talle polisiereekse waarin talle begrafnisse van talle polisiemanne uitgebeeld word (die weduwee wat vanagter 'n swart half-deursigtige sluier staan, 'n klein blonde seuntjie by haar wat onbegrypend na die wolkekrabbers staan, skelm polisiemanne wat na mekaar staan as die skote afgetrek word, die oorhandiging van die pet of is dit die vlag, die werklike skurk wat staan met onpeilbare oë agter sy donkerbril, die speurder/held wat op die ou einde die ding gaan uitfigure wat staan en staan van tien meter weg, en wat altyd, maar altyd, op 'n bewolkte dag gebeur, waarvan alles, de laaste een, se insluiting verpligtend is) het definitief nie sake makliker gemaak nie.

“Earlier Judge Van Dyk said he could not sleep after listening to the evidence by district surgeon Dr Francis Theron and seeing some of the photographs handed in as evidence.”

Op uitnodiging van suster Nellie gaan hy die Sondag na die diens in die kapel. Die preek boei hom nie, en hy begin blaai deur die Bybel wat hy saamgebring het. Agterin, oorkant 'n kaart van “The Travels of the Apostle Paul” is met 'n swart viltpen geskryf.

“Ponder on this” staan daar, en daaronder: “Reality is trivial, a mere arena for proving ideas”

David Keirse

“Ja-nee boet”.

Wil hy sê.

“Reality is the leading cause of stress for those in touch with it”

Jack Wagner

“Ja swaer”.

Wil hy byvoeg.

Tog skribbel hy g'n woord.

## Carl Mischke

Vroeg vanoggend  
het 'n vragvliegtuig laag  
oor die stad kom daal.  
Maar my gedagtes was elders  
– my ore dig teen dié gedreun.

Hoe oud is hierdie manuskripte nie  
en vlieg oorsee en trek van huis tot huis  
word ingepak, uit agtelosigheid  
diskette, gewis, gebreek, verloor.  
Hoe bleek die ink, destydse tegnologie  
se grens oorskry, oorrompel ontrou  
– slegs herinneringe, strategie  
van vlug, van veertien jaar stof  
en ontwyk, versteek, onthou.

Vroeg vanoggend  
het 'n vragmotor  
kruideniersware afgelewer  
voor die gebou.  
Maar my oë was toe  
en blind, my stem verdwyn.

Die rus ontgaan my: vervloek,  
verdoem tot nog 'n slapelose nag  
keer ek my rug,  
ontwykend kyk ek weg  
en skryf en skryf  
net nog 'n boek  
oor die suid-afrikaanse arbeidsreg

Ek pak twee tasse fossiele uit:

gedroogde wortels, monsters in bottels  
versteende hout uit 'n ystydperk,  
'n rots-versameling van toe ek veertien was,  
'n dowe skulp sonder seegedruis.  
My een en enigste monteerte skelet  
pas netjies op die enkelbed.

Ek voel reeds tuis  
en ingeburger, soos 'n slak  
reis ek lig, die kamer 'n stil  
beskutting teen weer en wind  
(niks meer nie).

En op die tafel: katalogus  
van my ontwykings, kaarte,  
paspoort, tekens van my vlug  
– al het ek alles ingepak  
het ek alles by die huis vergeet.

Kom ek maak dit maklik  
dat selfs jy kan verstaan  
– jou goddelose postmodernis,  
arrogante pseudo-filosof.

Eenvoudig gestel:  
onder geen omstandighede  
hoegenaamd mag jy  
my hand, my voet  
of enige ander liggaamsdeel  
aanraak alternatiewelik beroer nie.

Dit vervul my met afgryse:  
die teistering van jou klam hande,  
jou aansitterige manier,  
die antwoord op alles.  
Omhels my nie –  
jou blote teenwoordigheid  
wek my weersin,  
ek stik: onkeerbaar my walging.

Want jy gaan te ver, heiden.  
Jy oortree in hierdie heiligdom  
– ek is 'n katedraal, 'n gewyde kerk,  
'n kleurryke kapel van heerlijkheid,  
en ek skitter in my waardigheid.

Jóu sal ek nie duld nie.

fluister dorre winde  
rigtingwysend: wes,  
selfs later: wes-suid-wes  
waar dit helder word,  
blinksitterend en gewetenloos  
– skryend soos 'n vyfurlig.

skaars voelbaar nou: val en vervou  
omhelsing, vervreemding  
van diens, van reg en plig  
kontraktueel te goeder trou.

dowwe winde van verwydering:  
vroeër was dit anders, eenvoudiger,  
maar oor opwaaisels van weleer  
prewel slegs stom oorgeblewenes  
verlos van ketters, die afstootlikes,  
die verskrikking van andersdenkendes  
(en vrees 'n agteraf geheul,  
'n toe-deur komitee woestyngerug,  
klein hemeltjie heiliges  
wat rasend skel en spot  
en bestem met waterlose waan  
die dissipline, die grief  
die mededingingsverbod).

gaan waar die westewind aanwaai  
deur die verdroogde velde van jou verstandigheid,  
jou rein gewete en ewig-korrekte waardigheid.  
laat dit nag word: diep en duister en dor.  
want ten spyte van al jou kosbaarhede  
(intellektuele goed)  
trap ek 'n fluisterspoor, 'n windherinnering  
dwars deur jou leeggewaaide woordevloed.

en as die verkeer stil raak,  
as jou nag-gedagtes skommel en spoel  
sal ek kom spook in jou verbeelding  
en skryf en teken teen jou muur.  
– voel my verbygaan –  
en vier, met dagbreek  
dit wat jy deurstaan het:  
jou oorwinning, sukses  
jou verlossing, verlies.

Is dít wat jy wou bereik?  
Het dit te veel geword, te min  
of dalk was die koppigheid  
nie na jou sin?  
Het die verworpenes  
te veel gevra, gesê?  
Of het ons doen en late  
eenvoudig buite die grens  
van jou verdraagsaamheid gelê?

Is dít wat jy wou gehad het?  
'n Leë vertrek, angsvol gereinig,  
dat geen spoor of teken  
sou agterbly, dat niks  
herinner aan die wat in onguns verval  
of met jou afkeur besmet?

Want ons kies koers  
en jaag op die snelweë  
ons vlug, ons vlieg weg  
om heil elders te soek.

En sou jy versoek dat ons swyg  
dat ons geen woord rep  
en ons waardig gedra,  
in belang van die stelsel  
en julle wat so heilig die hoogtes instyg,  
sou jy dít van my vra ...

Dan sal ek wys en herhaal  
sal ek uitsaai, proklameer  
in woord of digitaal.  
Op papier sal ek fluister, sal ek skreeu  
en graffiti teken teen jou gewetensmuur  
en elke uur, elke uur  
sal ek rookseine stuur.

as ek die regte woord kon vind  
sou ek dit, neergeskryf,  
op 'n straathoek gaan verdeel.  
en as ek die regte sin kon kry,  
dalk 'n paragraaf,  
sou ek, eindelijk twyfelvry,  
aan elke boom en elke klip  
die blote feit versprei.



as ek die regte noot kon vind,  
klaar en helder harmonie  
sou ek selfingenome opgeneem  
al die luidsprekers annekseer  
en, met digitale tegnologie,  
verkondig, kommunikeer.

as ek die regte kleur kon vind,  
skakerings diep en vol  
betekenis, korrekte vorm  
en perspektief, as ek  
die lyn kon vang  
en neerdruk op papier  
sou ek, gereproduseer,  
hierdie beeld teen selfs  
die verste berge hang.

maar snags bly  
in hierdie kabelknoop  
'n sagte suisgeluid,  
hardnekkig bestand  
teen al my pogings  
om dit uit die stroom  
van my sein te stroop.

en as dit donker word,  
as die kleur vergaan,  
as al my woorde vlug,  
dan keer my vertwyfeling  
sleepvoet terug.  
en, verval in alles wat  
ek wou ontkom  
word ek onvermoeënd stil  
en stom.

# Elsa Nolte

## *Die meulenaar* as pastorale elegie

### I *Die meulenaar* en die romantiek

“.....dwase en teisterende begeertes .....”<sup>1</sup>

In 'n artikel “Verskyningsvorme van die romantiek in die Afrikaanse prosa: D.F. Malherbe en daarna” in *Prosakroniek* maak prof. Elize Botha (1987:171) die volgende opmerking:

'n Mens kan miskien met reg voel dat dit skaars nog sin het om oor Malherbe-as-romantikus te praat: juis onder dié aspek is sy werk die deeglikste beskryf.

Sy bespreek egter tog twee romantiese aspekte wat in die kritiek nog nie die nodige aandag gekry het nie, naamlik “Malherbe se bewerking van die vryheidsgedagte” veral in *Die bergstroom ruis* van 1940 (Botha 1987:171) en daarmee saamhangende ook die romantiese individualisme met verwysing na Faans van *Die meulenaar* (1926) as “besondere enkeling” (Botha 1987: 173).

'n Mens sou selfs nou, 73 jaar na die verskyning van die teks, ook nog op ander romantiese tendense kan wys wat nog steeds nie deur die kritiek uitgewys is nie, naamlik die afstand-in-tyd en die teks se verband met Schubert (1797-1828) se lieder siklus *Die schöne Müllerin* (1823).

Met die afstand-in-tyd word die volgende bedoel: Vanuit die laat twintigerjare verplaas die skrywer sy tydgenootlike leser terug na 'n tyd van dertig jaar in die verlede. Dit weet 'n mens uit die gesprek wat daar tydens die verjaarsdagmaal oor die houding van *Di Patriot* gevoer word met betrekking tot die Jamesoninval (Malherbe 1978:79). Hierdie strooptog het plaasgevind op 31 Desember 1895/1 Januarie 1896. Hieruit kan ons aflei dat die teks uiteraard na Januarie 1896 afspeel. Trouens, die teks begin in Oktober met 'n verwysing na “die geel glans ... van jong Oktoberblare ...” (Malherbe 1978: 7). Dit eindig 'n jaar later op “'n bloeiende Septembermôre” (Malherbe 1978: 198).

Ons kan dus die vertelde tyd vaspen as durende van Oktober 1896 tot September 1897. Myns insiens klop dit omdat daar nêrens enige melding gemaak word van die Tweede Vryheidsoorlog (1899-1902) nie. Die 1926-leser van die teks wat die ellende van dié oorlog meegemaak het, en wat ook nog lewe in die wrede ekonomiese werklikhede van die twintigerjare word terug verplaas na die ongeskonde, idilliese tyd voor die oorlog. Vir so 'n leser voorwaar 'n romantiese tyd.

En wat *Die schöne Müllerin* betref, is daar 'n baie duidelike epiese verband

tussen die lieder siklus en die roman: in beide gaan dit om die liefde van die meulenaar vir 'n skone meisie; beide meulenaars word verwerp en die dood is albei se uiteinde.

In hierdie stadium kan ek nie uitvoerig op die saak ingaan nie. Tog wil ek net beklemtoon dat dit geensins onmoontlik is dat *Die schöne Müllerin* 'n interteks van *Die meulenaar* kan wees nie aangesien D.F. Malberbe in Duitsland gestudeer het. Die moontlikheid is baie sterk dat hy daar met die lieder siklus kennis kon maak het. Maar dit daar gelaat.

## II

### Homerus en Theocritus

#### Oorlog en vrede: die agtergrond van bukoliese literatuur

In die *Ilias* van Homerus, die groot epos oor oorlog en wapengeweld word die pragtige skild van Achilles by geleentheid beskryf. Hierdie skild het Héphaistos vir Achilles in opdrag van Thetis (Achilles se moeder) gemaak. Die beroemde Kreupele (Héphaistos) het as't ware die hele skepping op die skild uitgebeeld: die aarde, hemel, seë, son, maan, sterre en twee stede. In die eerste stad was daar 'n huweliksfees en 'n markplein waar twee twistende partye vergader het. Rondom die ander stad het twee leërs gesit wat weldra tot 'n geveg sou oorgaan. Ook was daar 'n braakland, 'n koning se landgoed, 'n swaarbelaaide wingerd waar jong seuns en dogters die heuningsoet vrugte pluk. Ook het hy (die Kreupele) 'n jagparty, dansende jongmense en Okeanos se rivier op die stewige skild aangebring. Te midde van hierdie woelige, geskakeerde lewe het Héphaistos "'n kudde regophoringbeeste ... gemaak; die beeste was van goud en van tin gevorm, en het met 'n gebulk van die mishoop af na hulle weiding by die bruisende rivier, by die golwende riete, voortgesnel ... 'n Weiveld is ook deur die beroemde Kreupele daarop gemaak, in 'n mooi vallei, vol wit skape, asook veeposte en hutte en krale met dakke daaroor" (Van Rensburg 1952:300-301).

Telkens word hierdie rustige toneel bedreig maar in hierdie grootse skild is daar, nietemin, plek vir momentele rus in 'n wêreld vol woelinge en geweld – 'n stukkie pastorale vrede.<sup>2</sup>

Uitbeeldings van oorlog en vrede kry 'n mens (afgesien van die literatuur) ook in alle visuele kunsuitinge van die Grieke. Die vraag is nou: wat is die kenmerke van bukoliese literatuur (kuns) soos ons kan aflei uit byvoorbeeld die idilles<sup>3</sup> van Theocritus (c. 300 v.C.- 260 v.C.)?

In die kader van die Griekse literatuur was die bukoliese (idille) gewoonlik in die doriese styl geskryf, dit wil sê, in die eenvoudigste of "laagste" styl. Dit was "'humble (en) low"' soos Kegel-Brinkgreve (1990:187) dit stel. Dít teenoor byvoorbeeld die epos wat in 'n "grandiloquent" styl geskryf is (Kegel-Brinkgreve 1990:187).

Wat die inhoud van die bukoliese idille betref, sluit dit ook aan by die

eenvoudige skryfstyl. Dit is in eerste plek duidelik landelik. In alle studies oor die bukoliek word die woord "rustic" herhaaldelik gebruik. Die karakters (bok- en skaapwagters) is uiteraard dan ook naïef en onkundig met 'n kinderlike geloof in die gode teenoor die gesofistikeerde en siniese stedelinge. Dit is dan ook so dat die verteller van so 'n pastorale idille groter begrip het en beter ingelig is as landelike karakters.

'n Verdere kenmerk van Theocritus se idilles is dat die gedigte beweeg tussen die realisties en die "romantiese". Wat eersgenoemde betref, maak Kegel-Brinkgreve (1990:11) die volgende opmerking:

'Georgic' elements, that is, unpleasant aspects of real life in the country like labour, pain, coarseness, death, and decay, are very much in evidence.

Tog was daar die hunkering na 'n geïdealiseerde "ander" wêreld waar daar absolute harmonie geheers het. In so 'n bedeling sou daar geen konflik, geen ondermynende, vernederende wedywering, geen kontras tussen karakters wees nie, en in so 'n idille sou daar geen verwysings wees na neerdrukkende sosiale toestande nie. Die karakters sou in hulle bloeiende jeug wees; die liefde sou blom; die diere sou geen moeite gee nie. Trouens, die beeste sou byvoorbeeld in so 'n opset dans op die malse gras en sou 'n waardeerende gehoor wees as musiek gespeel word.

Maar hierdie "romantiek" kan helaas nie vir altyd duur nie. Daarom maak wedywering (in musiek en sang) 'n groot deel uit van bukoliese literatuur (hieroor later meer wanneer daar ook Vergilius uitgewei word). So ook is liefdessmart 'n belangrike komponent van hierdie genre en die ongelukkige vryer(s) ontlok telkens die leser se simpatie. Dit is inderdaad 'n geval van "t(T)he reader's inclination to take the sufferings of the(se) figure(s) seriously is reinforced by the narrator's comment ..." (Kegel-Brinkgreve 1990:20).

### III

#### Vergilius en die mite van die Goue Eeu

Publius Vergilius Maro is op 15 Oktober in 70 v.C. as boerseun naby Mantua in Noord-Italië gebore. Sy *Georgica* (vier gedigte oor die boerdery) het in 47 v.C. verskyn en sy *Bucolica* of *Herdersange* in 39 v.C.

In eersgenoemde sien ons hoe die Romeinse landman sy boerdery ingerig het en moes inrig. Hierdie werk het sy invloed baie lank laat geld, want ons verneem byvoorbeeld dat Petrarca (1304-1374) sy landgoed volgens die *Georgica* gereël het (Clark 1979:109).

Soos in die Griekse idilles van Theocritus kry ons 'n sterk realistiese element in die *Bucolica* – die teks waarby ek my uitsluitelik gaan bepaal. Daar is byvoorbeeld verwysings na aktuele gebeurtenisse soos boere wie se grond onteien is om plek te maak vir soldate wat van die oorlog terugkeer. Reeds aan die begin van die eerste herdersang sê Meliboeus:

'Maar ons moet trek,  
van die erwe van ons vadere  
en ons geliefde weiveld af;'  
(Blanckenberg 1975:1)

En verder (dit is weer Meliboeus aan die woord):

'Ag, sal ek ooit,  
na lange jare weer  
die erwe van my vadere sien,  
verstom my koninkryk aanskou:  
my nederige hut  
met deksooi dig gedek,  
my koringland  
met nog 'n handvol graan daarop?  
En sal 'n ru soldaat  
met burgerbloed bevlek,  
oor al my mooi bewerkte lande heers,  
barbare my gesaaides oes?  
Kyk waar het broedertwis vir ons gebring!  
Het ek vir hierdie spul  
my lande vol gesaai?'  
(Blanckenberg 1975:5)

Daar is ook verwysings na droogtes en ander ellendes soos Thyrsis wat sing:

'Die lande lê verskroei alom,  
die gras ly dors en kwyn  
onder die droë hemel;  
verdorpe halms roep om vog,

'en Bacchus gun die heuwels nie  
sy wingerdskadu nie.'  
(Blanckenberg 1975:45)

En dan is daar die minnaar wat moet oorlog toe gaan na "die sneeubedekte Alpe/en dig bevrore Ryn" (Blanckenberg 1975:62) en wat versugterend vir sy geliefde sê:

'Maar een ding weet ek seker:  
dis beter  
om in woude  
tussen wildediereneste  
leed te ly  
en op die stamme van jong bome  
die verhale van my liefde uit te sny.'  
(Blanckenberg 1975:45)

Inderdaad skadukante van die bestaan. Maar aan die ander kant word hierdie realisme gebalanseer met 'n skone droom – die droom van die Goue Eeu<sup>4</sup> waarvan Kenneth Clark sê:

"... the most enchanting dream which has ever consoled mankind, the myth of a Golden Age ... (1979:109).

In dié tyd (met ander woorde in die Goue Eeu) sal die mens in absolute eenvoud en harmonie leef. Hy sal rustig woon en eet van die vrugte van die aarde.

In die vierde herderslied word hierdie Goue Eeu beskryf waar ons ook lees van die seun wat gebore sal word en aan wie 'n ganse aarde hulde sal betoon:

'Ja, vir jou, klein suigeling,  
sal die aarde onbewerk  
haar eerste klein geskenkies bring:  
die klimoprak wat oral saam  
met katekruie dwaal;  
die aronskelk gemeng met vrolike akant.  
Die bokooi self sal styf van melk  
haar uier huis toe dra,  
en kuddes sal nie meer  
die magtige leeu vrees nie.  
Jou wiegie sal ook self vir jou  
sy lieflike blomme dra;  
die slang sal vrek:  
die gifplant sal vergaan;  
maar balsem van Assirië  
sal oral welig groei.  
En as jy eers van helderoem  
en die dade van jou vader lees  
en so die ware deug leer ken,  
sal vlaktes stadig golwend geel  
van koringare staan;  
die druiwetros sal blosend aan  
die wilde doringstruik hang,  
en knoesterige eike sal  
soet heuningdruppels sweet.'

(Blanckenberg 1975:23)

Dwarsdeur die Middeleeue is hierdie gedeelte gelees as 'n vooruitwysing na die geboorte van Christus. Dit is ook in die lig wat 'n mens die aanwesigheid van die prominente Romein in *Het Lam Gods* (1432) van Johannes van Eyck (c.1395-c.1441) moet interpreteer.

#### IV

#### Die Middeleeue en die *Hortus Conclusus*

Die wêreld in die Middeleeue was 'n koue, onvriendelike plek. Slegs rondom die manor was daar 'n mate van orde en stabiliteit en is landerye aangelê en bewerk. Digte woude, bar, rotsagtige gebergtes en wilde diere was deel van 'n vyandige landskap soos blyk uit 'n skildery van Albrecht Altdorfer

(1480-1538), naamlik *Die heilige George* (1510).

Arbeid op die lande is ook nie gesien as opwindend en arbeid-adel nie, maar as harde werk, soos blyk uit die realistiese uitbeeldings in Jean Duc de Berry (1340 - 1416) se *Les Belles Heures* en ander miniature van die Limburg-broers (almal c.1385 -c.1416). Alhoewel pragtig geskilder, laat hierdie werkers hulle "sweet op die land". Geen pastorale rus heers hier nie.

En tog was daar in die Middeleeue veral by die ridders ook 'n verlange na 'n eenvoudige liefde, onskuld, gesondheid – 'n lewe na aan die natuur. Huizinga (1963:131) druk dit soos volg uit:

De oude illusie van het herdersleven straalde nog altijd als een belofte van natuurlijk geluk met al den glans, waarmee zij sinds Theocritus geschenen had.<sup>5</sup>

En hierdie pastorale landskap was 'n wêreld van "zon en zomer, schaduw en fris water, bloemen en vogels" (Huizinga 1963:136).

'n Droomlandskap wat na my mening verband hou met die *hortus conclusus* van die Middeleeue en wat duidelik nie los staan van die antieke hunkeringe nie. Ook Clark (1979: 109) is die mening toegedaan:

Although this dream of the Golden Age was filled with the forms and images of classical antiquity, it was not unconnected with the dreams of the later Gothic period. ... – Virgil, after all, had been the guide of Dante ..."

*Die hortus conclusus*, die ommuurde tuin, word gewoonlik soos volg in die skilderkuns uitgebeeld:



Stefano da Zevio  
*Madonna in die roostuin*



Keulse skool  
*Tuin van die Paradys*

In die skone tuin omring deur 'n muur of 'n haag rose is die Maagd en die Christuskind altyd aanwesig. Daar is pragtige blomme, soos byvoorbeeld irisse en Josefslilies; suiwer water kan gedrink word; rus en vrede heers en in die tweede voorbeeld speel die Christuskind hemelse musiek op 'n harp.

## V

### Vergilius se *Bucolica*

Die geheel van die teks bestaan uit tien herdersange en het (soos genoem) in 39 v.C. verskyn. Reeds in die eerste lied kom talle konstantes van die pastorale ter sprake, soos byvoorbeeld die spanning tussen stad en land as die herders se rustige lewe gekontrasteer word met dié in Rome – die stad wat “sy kop so hoog bo ander stede uit(steek)” (Blanckenberg 1975:2). So is daar ook verwysings na die vrede en skoonheid van die natuur waar die herder rus kan geniet: Meliboeus, wat sy grond verloor het, sê vol heimwee vir Tityrus:

'Gelukkige ou man!  
Hier by ou bekende strome  
en heilige fonteine  
sal jy die koelte van die skadu drink.  
Hier waar die hybla-by  
op wilgerbome wei,  
sal steeds die heinings op jou grense  
jou aan't sluimer sus  
met sagte soemgeluide.  
En hier,  
Aan die voet van daardie hoë krans,  
sal snoeiers van die wingerdloof  
hul liedere jaar na jaar laat klim  
tot in die hoë hemel.  
Intussen sal die bosduif,  
Jou geliefde voël,  
Sy donker stem laat hoor  
en tortelduiwe hoog  
in die olmbome  
hul koergeluide roep.'

(Blanckenberg 1975:4)

Gelukkige Tityrus vir wie die leser saam met Meliboeus ontmoet terwyl hy (Tityrus) “lui-lê in die skaduwee/ en bome van die woud leer sing/ van skone Amaryllis” (Blanckenberg 1975:1). Amaryllis – natuurlik die geliefde. En dié sang eindig dan ook met 'n verwysing na geluksalige, herderlike rus as Tityrus afsluit met die volgende woorde aan Meliboeus:

'Maar vannag  
kan jy hier by my slaap.  
Ek het 'n vars, groen blarebed vir jou



en appels sappig ryp,  
kastaiings sag en melerig  
en volop soetmelkkaas.

En kyk,

Daar in die verte  
rook die dakke van die plase al  
en van die hoë berge af  
val lang-lang skaduwees.'

(Blanckenberg 1975:6)

Liefdesmart en musiek kom ook herhaaldelik ter sprake. In die verband verwys ek veral na die agste lied, wat "Pharmaceutria" getitel is, en wat 'n weergawe is van 'n sangwedstryd tussen die herders Damon en Alphisiboeus waar eersgenoemde oor sy ontroue, wispelturige geliefde Nysa sing:

'En Mopsus gaan met Nysa trou!  
Dit gee ons, vryers, hoop!  
Griffioene gaan met perde paar  
en in die eeu wat kom  
sal honde na die water kom  
met skugter hindes saam

Hef aan, my fluit, en sing met my  
'n lied van Maenalus.

Sny, Mopsus, nuwe fakkels af  
- hul bring 'n bruid vir jou! -  
en strooi jou neute, bruidegom;  
oor die Oetaberg se top  
kom net vir jou die Aandster op.'

(Blanckenberg 1975:48-49)

Damon sluit op 'n droewige, wanhopige noot af:

'Laat alles nou maar diepsee word.  
Vaarwel, vaarwel, o woude!  
Van 'n duiselhoë bergpunt af  
sal 'k neerstort in die see.  
Neem, liefing, nou my lewe  
as laaste groot geskenk  
van iemand wat reeds sterwend is.

Swyg, swyg, my fluit, en eindig nou  
jou lied van Maenalus.'

(Blanckenberg 1975:50)

En Alphisiboeus antwoord deur te sing van sy Daphnis. Daphnis wat uit die stad na hom toe teruggelok moet word met allerlei toorkunste:

'Bring Daphnis huis toe uit die stad;  
o, bring hom hier, my lied.

Mag so 'n liefde in Daphnis vaar  
 soos die van 'n jong koei  
 wat in 'n bos haar jong bul soek  
 of in 'n hoë woud,  
 dan uitgeput in groen vleiriet  
 verlate langs 'n stroom  
 gaan lê en laatnag eers onthou  
 om huis toe t'rug te gaan.  
 Mag so 'n liefde in Daphnis vaar  
 en ek die drang nie hê  
 om so 'n liefde te genees nie.'  
 (Blanckenberg 1975:52)

In hierdie sang is 'n duidelike verwysing na homoseksuele liefde. Dit bring my by 'n belangrike aspek rondom die lees van die *Bucolica* in die Middeleeue.

Soos reeds genoem, het die Middeleeuse intellektuele 'n groot bewondering vir Vergilius gehad omdat hy as klassieke skrywer al die geboorte van Christus voorspel het. Maar sy bewonderaars kon hulle tog ook nie versoen met herders wat (volgens hulle) so 'n lui-lekker lewe lei nie; verder is daar in die *Bucolica* ook te veel klem op die erotiek en vrye liefde gelê en homoseksuele liefde, wat deur die Romeine gekondoneer is, is deur die Kerk afgekeur.

Om al hierdie probleme te omseil, het interpreteerders gesê dat Vergilius allegories gelees moet word, en so 'n manier van lees het weer daartoe gelei dat herdersange wat in die laat-Middeleeue geskryf is baie sterk allegoriese tendense het, soos in die geval van Dante (1265-1321) se *Egloge*, Petrarcha (1304- 1374) se *Bucolicum Carmen* en ook Boccaccio (1313 - 1375) se *Bucolicum Carmen*. Oor hierdie saak gaan ek nie verder uitwei nie behalwe om te beklemtoon dat herdersange veral in hierdie tyd onder die dekmantel van 'n allegorie dikwels ook skerp aktuele sosiale kommentaar gelewer het op Kerk en Staat.

Tydens die Renaissance het Vergilius egter in sy oorspronklike seggingskrag weer herleef en saam met Ovidius (43v.C -17n.C.) het hierdie twee Latynse digters die verbeelding van skrywers en skilders aangegryp.

## VI

### 'n Landskap gebaai in goue, helder lig: die sestiende en sewentiende eeue

In hierdie tyd het Vergilius se droom van 'n Goue Eeu wyd uitgekring soos gesien kan word in die skilderkuns van Giorgione (c. 1477 -1510), Titian (c. 1490 -1576), Nicolas Poussin (1594 -1665) en Claude Lorraine (1600 - 1682). In hulle skilderye roep hulle 'n idilliese wêreld op met musiserende herders met hulle skape onder 'n "blaredak" in 'n goudoorlaaide landskap met 'n klassieke gebou (gewoonlik) in 'n mistige agtergrond.



Giorgione & Titian  
*Kermis in die veld*



Skool van Giorgione



Skool van Giorgione  
*Heders in 'n Goue Landskap*



Lorraine: *Landskap met  
Apollo en Mercurius*



Lorraine: *Landskap met  
dansende figure*



Lorraine: *Cephalus & Procris verenig deur Diana*



Titian: *Die madonna met die hasie*



In bogenoemde skildery sien ons dat die Madonna met die Christuskind op 'n tapyt van blomme sit. Sy hou as't ware piekniek in 'n skone landskap. Die sonsondergang baai die hele toneel in 'n goue laatsomerlig. Die berge en golwende heuwels en die mak klein hasie aksentueer die rustige landelikeheid waar die mens in harmonie met God en natuur is wat eweneens aangedui word deur die skaapwagter met sy skape regs. Tydens die Renaissance het daar nog 'n ander interessante dimensie ten opsigte van die pastorale bygekome wat vir my doel besonder insiggewend is. Dit is die feit dat die pastorale liedere, romanses en dramas nie meer in Latyn geskryf is nie, maar in die volkstaal. Selfs dialektiese woorde is in die herders se mond gelê om outensiteit in die hand te werk – moontlik in aansluiting by die feit dat Theocritus vir sy idilles die doriese modus gebruik het (Kegel-Brinkgreve 1990:419).

Die laaste aspek waarop ek in hierdie historiese oorsig met betrekking tot die pastorale wil wys, is die volgende: alles in ag genome is die geboorte van Christus (so lyk dit vir my) dan die grootste pastorale wat ooit gebeur het en beskryf is. Alle pastorale elemente is in dié geskiedenis aanwesig: die velde, die herders, die skape, die ster en die nederige geboorte wat die begrippe medelye en liefde 'n tasbare realiteit in die wêreld gemaak het om van die kardinale aspekte van die pastorale, volgens Nancy Lindheim (in Colie & Flahiff (eds.) 1974:173) waar te maak. Sy (Lindheim) maak onder andere oor *King Lear* die volgende opmerking:

The play uses pastoral structure to get at pastoral ideas – to arrive at basic man and a purified order of human values that encompasses public justice and private compassion ... (in Colie & Flahiff 1974:181).

Met Christus se koms is die menslik hiërargiese waardestruktuur omvergegooi. In dié lig is dit dan nie vreemd dat dié geskiedenis beskryf is in die doriese, die laagste van alle modusse nie. Daarom is dit dan ook nie vreemd dat J.S.Bach (1685- 1750) in sy *Kersfeesoratorium* (1734) n lang pastorale gedeelte gekomponeer het nie. So ook George Händel (1685- 1759) in sy *Messias* ( 1741).

Die gedeeltes in albei oratoria is in 'n matige tempo en in 6/8- of 12/8-metrum. Dit is eenvoudig ten opsigte van konstruksie en vorm, is lirie met 'n sterk nostalgiese ondertoon en 'n suggestie van die slaapliedjie met 'n stadige wisseling van akkoorde.

## VII

### Pastorale elemente in *Die meulenaar*

Soos in die klassieke pastorale literatuur is daar realistiese, aktuele elemente in *Die meulenaar* wat reeds in die eerste bladsye aan die orde gestel word. Daar is byvoorbeeld die begin van die teks wat in die teken van oom Tys Theron se naderende bankrotskap staan. Vir 'n jaar moet hy (Tys Theron) lewe met die wete dat hulle moontlik van sy erfplaas “verdryf” kan word – dat “Meulkloof met sy heerlike uitsig en water en pragtige lemoenboord ... vir 'n appel en 'n ei verkoop (sal) word ...” (Malherbe 1978:7).<sup>6</sup>

Dan is daar ook die landboukundige feit van die filloksera in Meulkloof se wingerd wat ekonomiese ondergang voorspel:

... die wrede plaag ... (wat) deur die wingerde vaar en die weelderige blare laat krimp en krul van armoede en die sapryke stokke laat uitteer ...” ( bl. 7).

Polities en militêr is daar ook (soos gesê)verwysings na die Jamesoninval van 1896. Dit was natuurlik 'n sinistere gebeurtenis wat die Tweede Vryheidsoorlog met sy lyding in die vooruitsig gestel het.

Afgesien van hierdie realistiese feite is daar ook ander georgiese aangeleenthede wat deur die teks loop soos windskaide, stormskaide en 'n hittegolf. En uiteindelik moet Tys Theron wel sy plaas verlaat.

Hierbenewens is daar egter talle pastorale elemente uit te wys soos ek vervolgens sal aantoon:

Gesien in die lig van die feit dat die klassieke pastorale literatuur in 'n doriese modus geskryf is, is *Die meulenaar* besonder interessant in dié sin dat die stryd om Afrikaans (die sogenaamde “kombuistaal”) ook na vore kom. Afrikaans is die taal van die plaasmense. Dit is die “gesofistikeerde” dorpenaars wat kwansuis deftig wil aandoen, wat na Engels neig en wie se taal deurspek is met allerlei Engelse woorde. So byvoorbeeld verloop 'n gesprek tussen Leonore (wat Kaapstad toe hunker) en die “skurk” Sakkie Louw:

“Sal jy nie graag op 'n dorp wil woon nie, in 'n *comfortable* huis nie, Leonore? Watter *company* het jy hier in die buurt?”

“Wie sou dit nie graag *comfortable* wil hê nie? Al te seker. Maar nou moet ek sê dat ek dit in my ouerhuis so lekker het soos enige meisie kan wens om te hê ...

“Maar, Leonore,” sê hy vertroulik en raak haar hand aan ... “elke meisie het seker *ideals*, byvoorbeeld om 'n huwelik te doen, wat haar 'n gelukkige huis sal gee ...”

“My *ideals*, Sakkie, vrees ek, sal nooit waar word nie,” sê Leonore mistroostig (bl.44).

So is daar ook later 'n warm gesprek oor Afrikaans as Tys en Naas stry :

“Die taal wat ons nou hier praat, is nie 'n taal nie?” vra Tys.

“Nee, man, dis somar 'n gemors,” sê Naas. “Kyk hoe lyk dit. En waarom wil julle die pragtige taal van die Bybel opsy sit?”

“Wat jy nie ken nie en geeneen van ons nie,” val Tys in. “Maar Naas, het ek jou reg verstaan dat jy gesê het: Hollands is ons taal – ons het nie 'n taal nie?”

“Wel seker!”

“Naas, het die Engelse 'n taal?” vra Tys.

“Seker, en 'n ryk taal ook.”...

“Naas, en ons Afrikaners, is ons dan stom, práát ons dan nie met mekaar nie?”

Naas was in 'n hoek ... (bl. 80 -81).

Met ander woorde die teks gee sy eksplisiete goedkeuring aan die “doriese” Afrikaans en die verteller met sy eie woordrykheid demonstreer hoe die “doriese” taal tot kunstaal verhef kan word.

'n Volgende pastorale element wat deurgaans beklemtoon word, is die skoonheid van die landelike omgewing.

Faans se werk- en leefplek – sy *locus amoenus* – is 'n mosbedekte meulhuis langs 'n waterstroom afgeskerm deur dennebome en 'n oeroue adamsvy (bl. 20). Hier is Faans sielsgelukkig, een met sy omgewing en dit is ook hier waar hy sy liefde aan Leonore finaal bely as hy sê:

“Verstaan, jy en die meul ..... dis al wat ek voor leef .....” (bl. 182).

Hierdie wêreld rondom die meul kan gesien word as 'n tipe *hortus conclusus*. As Faans buite die veilige grense van die meul en selfs die

plaas wat omring is met berge beweeg, tref vernedering hom, en rampspoed. Dit sien 'n mens byvoorbeeld in die hoofstuk "Resies" waar Faans aangeval word. Met dié doen hy 'n besering op wat na sy dood lei. Afgesien van Faans se werkplek, word die skoonheid van die ganse Meulkloof-omgewing bladsy vir bladsy besing. In die hoofstuk "Piekniek" is dit 'n stralende herfsdag as die jongmense op die berg gaan piekniek hou:

Vriendelik was die son weer, en koel het die kloofbome weggekrui in die berglyf se skaduweeplooi (bl. 65).

En as die groep al hoog geklim het, lui dit:

En voor hul oë sover jy kon sien, was 'n bont tapyt van geel stoppelland en veld gesprei. En die groot berg regs hier naby se groen ferweel mantel het dieggeplooi gehang tot ver benede waar plaasgeboue en bome sy soomlyn teken in helder môrevreugde" (bl.71).

In die hoofstuk "In die meulhuis" gaan die inwoners van Meulkloof op 'n Sondagmiddag stap, genietend van die mooiweerdade na die rëen. Die hele omgewing is 'n fees vir die oog en oor as ons lees van die "hoë olienhoutboom" (bl. 101), die bye rondom die soet kelke van die suikerbosblomme, die waterval en die voëls se "tortelduifgesang wat in die bamboesbos en eikelaning weergalm" (bl. 102).

Pastoraal is ook die landelike werkers met hulle vrolikheid, hulle liefdes, hulle onderonsies en hulle musiek. Hulle speel kitaar, ramkie, mondfluitjie en sing byvoorbeeld allerlei volksliedjies soos "Daar kom die wa ..." (bl. 35). Dit is ook in hulle geledere dat Gareopa na 'n lang liefdestryd vir Saartjie kry, en dit is eweneens in hulle geledere dat Korneels en Velbaadjie gedurig haaks is. Die volgende stuk dialoog volg byna die patroon van 'n wedstryd – nouwel nie 'n sangwedstryd nie maar dan tog 'n woorde-wedstryd wat heel goed aansluit by die klassieke tradisie:

"Wag, wag, jong, is jy beduiweld?" vra Korneels.

"Vandag bars jou akker, Korneels, vandag," spotlag Velbaadjie, ...

"Nie jy nie, Velbaadjie, al is jou bek so groot," tart Korneels.

"Voor die son sak vanaand, vang ek jou hier in die trapbalie dat jou piksteelbene staan swik in die doppe," sê Velbaadjie terwyl hy die leë vate een vir een op die karbak skuive.

"Jy wil mos vanjaar druiwe trap – vir my na-aap – nog baie grofbrood kou voor jy genoeg murg het," spot Velbaadjie een stryk deur (bl. 53 e.v.).<sup>7</sup>

En dan is daar Faans – Faans die vroeëre herder (bl. 26), Faans, so één met die meul en natuur dat die meul sy grootste gespreksgenoot is. Hy wat die tipiese "rustic" is: kinderlik, ongekunsteld, eerlik, 'n basiese mens met sy groot liefde vir Leonore. Hy, die meulenaar van Meulkloof, wat droom van 'n Goue Eeu wanneer hy en Leonore op Meulkloof sal bly – Meulkloof wat vir hom 'n "koninkryk" (bl. 23) en "'n hemel" (bl. 27) is. Soos reeds genoem, is hy in harmonie met die meul en die grond – trouens (oënskynlik) met die hele omgewing soos gesuggereer word deur die feit



dat hy en die meul vir baie lewensmoontlikhede skep – hy en die meul “wat vir al die mense agter die lang rug af en oorkant tot teen die berg meel gee om brood te bak” (bl. 21).

Dit is egter nie vir Faans of enige karakter gegun om 'n Goue Eeu, 'n hemel op hierdie aarde te beleef nie: Leonore kan nie musiek oorsee gaan studeer nie – 'n droom wat in paradyslike landskapsterme geteken word. Dit is wanneer Leonore in die Kaap by 'n musiekkonsert is:

Leonore het geniet soos nog nooit. Sy was in haar droomland – weggevoer dat sy niks sien van die mense om haar nie, niks nie ... donderende brandergeweld en ruisende strome, groen heuwels in die glorie van somersonskyn, lanings van geurende rose en blombeddings met wemeling van kleure, maanskynstilte op sagte duinsandheuwels ... (bl. 113 en ook bl. 153).

So het Sakkie Louw se droom om vir Leonore te besit ook nie bewaarheid geword nie – 'n droom wat eweneens in paradyslike terme geskets word – vergelyk bl. 87.

En Faans wat die meul (Meulkloof) sowel as vir Leonore verloor? Aan die einde sê die gesofistikeerde, ingeligte verteller oor hom die volgende:

Wat Faans deurgemaak het al die dae? In die land van sy verbeelding was dit een groot verwoesting – tot vaal asvelde was dit verbrand, die bloeiende landskap van sy drome. En vorentoe kon hy niks sien nie. En Tys se versekeringe en aanbod dat hy by hulle kon bly, dit kon hom nie help nie. Want heeldag vir Leonore sien, sou wees langsaam doodgaan. Want hy is niks en kan niks word nie. Hy pas ook nie by hulle nie – op die dorp veral nie. Nee, hy sou doodgaan weg van die meul af ... (bl. 195).

Sy (en almal se) goue, pastorale, hemelse landskap is weg – tot as verbrand. Daarom dat oom Tys, gedagtig aan sy oorlede vrou, besef dat tant Betta se raad vir hom sou wees:

...dis reg, Tys, maak jou los van die aardse beslommeringe wat net jou gedagte aftrek van die ewige dinge ... (bl. 187).

Oom Tys wat in wese geen boer was nie en Leonore wat altyd op Meulkloof ingeperk gevoel het, kan wel 'n nuwe begin maak. Maar Faans, die meulenaar van Meulkloof, kon nie. Toe hy sy pastorale lewe en droom moes prysgee, het hy gewilliglik gesterf (bl. 197). Vandaar die elegiese ondertoon van die teks.

## VIII Slotsom

Myns insiens is dit merkwaardig dat *Die meulenaar* soveel ooreenkomste vertoon met die pastorale tradisie. En waaraan dit toegeskryf kan word, is 'n ope vraag. Is dit toevallig? Het Malherbe 'n studie van die genre gemaak of is die hunkering na 'n volmaakte landelike wêreld en die aanbreek van

'n Goue Eeu argetipies? Dit is sekerlik vrae wat nog beantwoord moet word.

### Aantekeninge

1. Die aanhaling kom uit die genoemde artikel van prof. Botha (1987:183).
2. Kegel-Brinkgreve (1990:58) is van mening: Whereas Homer sings about heroes of the Trojan war, the neatherd's subjects are Pan and the gods of love, set in a bucolic context."
3. Oor die terme "bukoliek", "pastorale" en "idille" kan daar verwarring wees en selfs Kegel-Brinkgreve wat 'n lywige boek van oor die 600 bladsye oor (noem dit maar) die landelike tradisie geskryf het, lug meermale haar onsekerheid. 'n Werkbare definisie lyk vir my die volgende: In die geval van die "bukoliek" gaan dit spesifiek oor herders wat na hulle diere (beeste, skape of bokke) moet omsien. Die begrip "pastoraal" is wyer en verwys na enige landelike opset en aktiwiteit waar daar gestreef word na 'n harmoniese toestand tussen mens en natuur. Theocritus se liedere word weer "idilles" genoem. Hierdie liedere is herdersange en is dus verwant aan die bukoliek, maar word ook pastorale idilles genoem.
4. Hierdie mite is baie oud en ek kan in hierdie stadium nie op die geskiedenis daarvan ingaan nie. Vergilius se weergawe het egter sy invloed baie lank laat geld – tot in die Middeleeue en selfs later tot in die 16de en 17de eeue.
5. Ek verwys hier na 'n outentieke hunkering na 'n landelike, pastorale lewe en nie na die artifiële herderspel aan die kant van die adel nie.
6. Ek haal deurgaans aan uit hierdie uitgawe en sal voortaan slegs die bladsyverwysings gee.
7. In Beethoven se 6de simfonie, die sogenaamde *Pastorale*, kry 'n mens ook in die derde beweging die musikale uitbeelding van die vrolike samesyn van die landelike bevolking met hulle danse en gejoedel. Duidelik het Beethoven in hierdie gedeelte aansluiting gevind by ritmiese volksmusiek.

### Bibliografie

#### Lys van aangehaalde bronne:

- Blanckenberg, N.A. 1975. *Vergilius. Landelike poësie: Bucolica. Georgica*. Kaapstad: HAUM.
- Botha, Elize. 1987. *Prosakroniek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Clark, Kenneth. 1979. *Landscape into Art*. London: John Murray.
- Huizinga, J. 1963. *Herfstij der Middeleeuwen*. Haarlem. Tjeenk Willink & Zoon.
- Kegel-Brinkgreve, E. 1990. *The Echoing Woods. Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*. Amsterdam: J.C. Gieben.
- Lindheim, Nancy, R. 1974. *King Lear as Pastoral Tragedy*. In: Colie, Rosalie, L. & Flahiff, F.T.(Eds.) *Some Facets of King Lear. Essays in Prismatic Criticism*. London: Heinemann.
- Malherbe, D.F. 1978. *Die meulenaar*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Rensburg J.P.J. 1952. *Homerus: Die Ilias*. Stellenbosch: Pro Ecclesia-drukkery.

#### Afdrukke is gemaak uit die volgende bronne:

- Anonymous.1991. *Discovering the great Paintings.30. Giorgione*.London: B.J. Publishing.
- Anonymous.1991. *Discovering the great Paintings. 46. Claude*. London: B.J. Publishing.
- Anonymous. 1991. *Discovering the great Paintings. 52. Titian*. London: B.J.Publishing.
- Clark, Kenneth. 1979. *Landscape into Art*. London: John Murray.
- Pignatti, Tersio. 1971. *Giorgione. Complete Edition*. Phaidon Press. (Translated from the Italian by Clovis Whitfield.)
- Walther, Ingo, F. (Ed.) 1996. *Masterpieces of Western Art. A History of Art in 900 Individual Studies*. Vol 1. (From the Gothic to Neoclassicism.) Köln: Taschen.

## Diskografie

- Bach, J.S. 1967. *Weihnachts-Oratorium*, BWV248. Ameling, Watts, Krause & Pears. Lübecker Kantorei. Stuttgarter Kammerorchester. Karl Münchinger. Decca. CD 425442-2 & 425443-2.
- Beethoven, L. Van. 1965. *9 Symphonien*. Tomowa-Sintow, Baltsa, Schreier & Van Dam. Wiener Singverein. Berliner Philharmoniker. Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon. CD 429 089-2.
- Händel, G.F. 1984. *Der Messias*. Price, Schwarz, Burrows & Estes. Chor de Bayerischen Rundfunks. Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks. Sir Colin Davis. Philips CD 412 539-2, 412 540-2 & 412 541-2.

## Universiteit van Pretoria

P.P. Fourie  
Pa praat Engels  
(vir John Wingstrand)

Ek is ses.

En ek kyk na die houtblokkies op die stoep se vloer. Ek luister. Wil nie opkyk, nie sien nie. Maar ek hoor, ek luister.

Die ergste van die aand is die vergeet van my daarwees. My daarwees sonder my daarwees. Hy en sy maak of hulle alleen is. En praat, en kyk, en sien my nie. Of maak net so.

Die grootste seer: ek is nie Pappa se seun nie.

Nie vanaand nie.

Twaalf riffels aan 'n doppie. Ek drink vandag nog nie tamatiesap nie. Weer en weer tel ek hulle, 'n ewigheid van riffels wat aan my 'n vreemde plesier verskaf. Iets groot is besig om te gebeur; ek is deel van die groete aan my onskuld.

En ek weet dat alles nou anders is.

Vir altyd.

Sy dra Cameo Pantyhose.

Ek herken dit aan die twee skoelappers wat op haar enkels uitborduur is en oor gesing word in die advertensie: "Cameo let your legs do the talking".

Sy het nie skoene aan nie. Ek kyk oor die houtstoep na die beweging van haar voete.

Dan raak sy aan die vloer, dan nie. Sy hou nie haar voete stil nie.

Ek herken iets bekend, maar iets wat nie hier en nou hoort nie. Iets tussen Pa en haar. Ek is nie ontsteld nie, miskien net nuuskierig. Miskien saam met hulle bang dat Mamma gaan inkom.

Maar Mamma kom nooit in nie. Mamma het nog nooit nie; ook nie met die ander nie.

Ek maak asof ek nie daar is nie.

Pa flirt met Vivienne, Vivienne flirt met Pa.

Musiek. Vodka en tamatiesap. Ek hoor Mamma lag uit die kombuis, maar ek weet dat sy dit nie bedoel nie. Die lag jok.

Ek probeer deel word van die varing in die hoek, die spinnerak met die takkies in, die houtblokkies onder my. Ek gaan lê plat op my maag. Ek is die vloer, en ek kry koud. Ek het nog nooit so koud gekry nie.

"I do love you, you know."

(Pa praat altyd Engels as hy nie wil hê ek moet verstaan nie.)

"Oh yes?"

Sy glimlag en skuif haar bene 'n bietjie wyer oop. Die materiaal om haar bene wikkell heen-en-weer, heen-en-weer ... maak sagte geluide wat skiet-skiet teen haar kouse. Daar bo iewers is haar gesig.

“We can leave,” hy lig die glas van die tafeltjie af en ek sien die ring op die hout, “elope like children.” Ek dink daaraan om ’n iets te gaan haal sodat hy die nat glas daarop kan neersit, maar weet van beter.

Vivienne kyk effens opgewonde na my. Ek voel haar kyk; probeer die vuil strokie onder my ringvinger se nael met ’n tandestokkie uithaal. Sy weet ek is hier. Ek is hier. Maar ek dink sy hou daarvan.

“Thomas, ... don’t be silly, you have a nice life here,” (sy kyk nog steeds na my, ek sal nie na haar kyk nie) “try to think of me as your ... your intimate consciousness. A presence you can touch without obligation.”

“And I thought you only wanted to fuck.”

Ek kan nie die donker onder my nael uitkry nie; hou aan probeer.

Dit begin nou seer word.

Hy maak sy glas stadig leeg. Dis ’n rukkie stil terwyl hy die ys in sy glas laat klingel. Dan lag hulle albei vinnig en ’n bietjie te hard en sy sê iets vir hom wat ek nie verstaan nie.

“Pieter, gaan haal gou vir Pappa nog ’n sappie, asseblief.”

Ek trek my gesig in ’n glimlag vir my pa en hardloop weg, na die kombuis toe – ’n gevoel van oorwinning. Ek wonder nou hoekom.

Later die aand, al die gaste is weg en Pa groet vir Vivienne by haar kar (dit was ’n Mini, dink ek. ’n Groene). Ek stap na Ma toe waar sy op die rystoel sit en wag. Sy lyk asof sy ver-ver dink. Dan kyk sy na my, en glimlag vir my; nie vir haarself nie.

“Haai, jong, ... slaap jy nog nie?”

Ek voel skielik hartseer en klim op haar skoot. Ek wil huil. Nou – nou kan ek dit doen. Ek onthou vaagweg die oorlogmusiek wat hulle vroeër die aand gespeel het. Ek vryf my neus by die rooibruin hare net bo haar oor in en wag ’n rukkie.

Ek fluister so saggies moontlik.

“Daa ... daar is iets wat ek vir Mamma moet vertel.”

By haar oor, so na as moontlik. Bo alles wil ek dit nie hard sê nie.

Ek ruik die sjampoe.

“Ek wil vir Mamma vertel waaroor Pappa en tannie Vivienne gesels het.”

In Engels het ek begin.

Later, na die rusie en my pa se uitstorm het ek Mamma gehoor opstaan, haar stap na my kamer toe; ek het gemaak of ek slaap. Sy het oor my kop gestreel en lank op die rand van die bed gesit, na my gekyk, opgestaan en na die badkamer toe gestap waar sy haar binnekant leeggemaak het van tamatiesap, braaivleis en avokado.

Ek was ook naar.

\*

“Jy sê dit het nie gestink toe julle hom gekry het nie?” Dit was nie regtig ’n vraag nie. Die polisieman se hand het opgehou om te beweeg oor die

papier. Hy het my stil aangekyk met jong, fletsblou vraagtekens.

“Skuus, sersant ... dit moes verskriklik geklink het”. Ek het ’n oomblik stilgebly en die voue uit my hemp probeer stryk. Die kantoor was deurtrek van die neonlig teen die plafon en het na ou rook geruik wat te hard weggesteek word agter die ammoniak. Daar was nie skaduwees in die vertrek nie.

Hy het weer die swart pen tussen sy vingers vasgevat en sy sin hervat. Ek het gekyk na die woorde. Kriptiese inkkrappe tussen harde punte.

“Dis net ... my pa het altyd gesê dat, wanneer iemand homself ...” ek het vasgesteek en verbouereerd gesoek na die woord wat tussen ons gesweef het, gereed om gegryp te word “... ophang” – ek het prematuur gesug, asof die sin klaar was. Eers toe ek weer bewus geword het van sy kyk het ek verder gepraat.

“Wanneer iemand homself ophang, dan werk sy maag glo en hy pie homself nat. Dit lyk glo glad nie soos in die fliëks nie.” Ek het probeer glimlag en hom die tyd gegee om oor die vraag wat nie ’n vraag was nie te dink. Hy het gefrons.

“Hy was nog nie lank dood nie.” Dit het geklink soos ’n troos, en dit was al wat hy gesê het. Asof dit genoeg was. Ek het verby hom gekyk en probeer fokus op die foto van Mandela teen die muur. Dit was moeilik, en ek het gesluk aan die harde seer in my keel. Met vingers oor my strottehoof gestreel.

“Maar tog,” het ek voortgegaan, “... tog het hy ook gesê dat ’n mens se kop opswel, met oë wat uitpeul, en dat alles onder die nek half ... te lank lyk.” Die hand het aangehou skryf. Ek wou nog iets sê, maar het stilgebly. Hy ook.

“Volle naam en ouderdom.”

Die polisieman se stem het geklink soos ’n bariton s’n. Ek het gewonder of hy bas of tenoor sing toe hy die vraag herhaal. Eers toe agtergekem dat ek dit moes beantwoord.

“Pieter, ... my naam is Pieter de Winter. Ek is drie-en-twintig. In September. Dis seker omtrent hoe oud jy ook is?” Die hand het die inligting metodies in blokletters neergeskribbel. Ek het my bril met my T-hemp probeer skoonvryf.

Die stilte het geskreeu. Sagte penkrappies op papier.

“En weet jy wat het ek geleer in daardie drie-en-twintig jare, sersant?” Hy het sy mond toegemaak en my kans gegee om verder te gaan. “Ek het geleer dat die lewe ’n *hard-on* is. En ’n mens word *genaai* ... net soms is dit lekker.”

Ek het weer oor my strottehoof gestreel en probeer om sy oë te ontwyk; was verras deur sy stem.

“Ek is ses-en-twintig.” Hy het sag gepraat en vir die eerste keer sy gesig laat ontspan. Ek het eers agtergekem dat ek huil toe hy die sakdoek voor my neersit.

“Dis vreemd, maar ek weet nie of wat vanaand gebeur het lekker was of sleg nie, sersant. D... die grense is dalk vaer as wat ek ooit vermoed het.” Die polisieman het omgeblaai na ’n groot, oop gedeelte van die verklaringsdokument en vir my woorde gewag om dit vol te maak.

“Ek weet dat ons almal gaan staan rondom daardie graf wat soos ’n rou wond na ons toe gaan opskreeu. Ek weet dat ek daar gaan wees, en my ma, en sy ma, en Teresa. Sy is ... Teresa was sy mees onlangse vrou.” Ek het my beskrywing snaaks gevind, maar die lus om te lag onderdruk. “En ek weet ook dat ons almal ewe skuldig is aan wat gebeur het.” Ek het afgekyk. Die sersant se pen het millimeters van die papier gewag. Kriptiese inkkrappe wat onreg sou doen aan die verskrikking van daardie aand.

Ek het franties begin soek na die sigarette wat iewers op die tafel voor my gelê het, vasgesteek by die waarskuwing. DANGER: SMOKING CAN KILL YOU.

Ek het die vermaning bo Mandela se politikus-glimlag geïgnoreer en die vuurhoutjie getrek.

“Thomas, ...” ek kon vir ’n oomblik nie aangaan nie, “my pa ... het Teresa aangerand. Ook vir my ma – lank gelede. En so ook al sy minaresse”. Die woorde het nou makliker gekom. Ek het myself soos van agter water hoor praat. “Veral as hy dronk was, maar ook nie altyd net dan nie.” Die as het in ’n rooi kooltjie gedaal tot op my ander arm waar dit net vir ’n oomblik seer gegloei het en toe swart geword het. Ek was dankbaar vir die oomblik van verligting.

“Teresa het ’n paar weke gelede ’n egskeiding teen hom aanhangig gemaak en ’n hofbevel gekry sodat sy hom kon uitsit uit die huis ... as hy aan haar raak. Of aan enigiemand anders in die huis.” Die pen het swart oor die papier gehardloop.

“Maar hy het nie.”

Ek kon myself voel glimlag oor die bekendheid van alles, maar het nie meer beheer gehad oor die deursigtigheid van my gesigsuitdrukkings nie.

“My pa is ... my pa was, ’n baie intelligente man en het geweet tot watter punt hy kon gaan voor die hofbevel geaktiveer is.” Ek het ’n long vol lug getrek en gehoop dat die stadige uitblaas die rukkerigheid van my ingewande sou stilmaak. Dit het nie.

“Toe spits hy hom toe op meer ... subtiele vorms van geweld.” Daar het ’n hele tydjie verbygegaan voordat ek my oë oopgemaak het. “Teresa is snags wakker gehou. Net rondgestamp. Versigtig vir blou kolle, verstaan?” Die polisieman het geknik.

“Sy moes iets doen.” My stem was onegalig – te hard – en ek het ’n rukkie stilgebly. Totdat die beelde uit my kind vervaag het.

Ek het in my stoel versit.

Probeer kalm lyk.

“Hy het nie geweet dat ek en Teresa kontak het nie. Ek en my pa het reeds vir drie jare nie meer kontak nie.” Ek het gewag vir verbasing om op die

polisieman se gesig te registreer. Niks het gekom nie.

“Toe nooi sy my vir ete vanaand.” Ek het afgekyk, gekug en die sin ’n bietjie harder herhaal. “Ons het geweet dat dit hom sou *uitfreak* en dat hy onbeheers sou begin drink.” Ek het opgekyk en die man oorkant my vir die eerste keer gesien. “... Hy het ons ...” Ek het weer hartseer geglimlag “... stoutste verwagtings oortref.” Die sigarette was op en my hande het begin om die sakdoek soos ’n stuk leer te brei.

“Ons het sy swakhede geaktiveer en gemanipuleer.”

“God”. Die bariton het in ’n fluister die stilte verbreek en die sersant se asemhaling was ooglopend vinniger. Ek kon nie die lag onder my trane keer nie. Wou nie meer nie.

“Ja.”

“En dit het gewerk.” Hierdie keer was dit die sersant wat nie ’n vraag gestel het nie.

“Beter as wat ons ooit kon dink.” Ek het weer in my stoel versit en vir die eerste keer in baie jare baie naar gevoel.

“Sy oë ... sy oë toe hy my die eerste keer in jare sien ...” Ek kon vir ’n rukkie nie verder nie. “Dit het gelyk soos die waansin van ’n klomp voëls wat vinnig vrygelaat word.”

“En vir die eerste keer in jare het ek sy stem gehoor – ‘*how we’re acting all the roles*’, ... het hy gesê en – sy bene het effens geswik – na Teresa gedraai.” Ek kon nie meer fokus op die fletsblou oorkant my nie. Die sakdoek het onder my vingers gedraai en gestrek, gedraai en gestrek.

“Die eerste hou het haar neus gebreek.” Ek kon my eie stem, nou kalmer, veraf hoor.

“Hulle het albei geval en Teresa het die bakke kos saam met haar vloer toe getrek.”

“Die bloed ... ek weet nie of dit syne of hare was nie.” Ek wou skielik vir die polisieman vra of die lyk se vuiste stukkend was.

“Vreemd, hy het nooit aan my geraak nie. Nooit nie”. Ek het ongelowig na die teleurstelling in my stem geluister. “Ook nie toe ek klein was nie.”

“Terwyl ek die ambulans en vir julle gebel het, het hy rustig op die bank langs die kaggel gesit en ... net na my gesit en kyk. Gedrink aan sy groen bottel wyn. ... Wonder wat hy gedink het. *Of hy gedink het.*” Die hand voor my het nie meer geskryf nie.

“Die ambulans het eerste opgedaag. En nog steeds het hy net daar bly sit en drink. Ek het saam met Teresa agter ingeklim en ’n laaste keer omgekyk. Hy het in die deur gestaan en iets gesê wat ek nie die eerste keer kon hoor nie.”

Ek het gesluk. My keel was droog.

“Toe besef ek dat Pa *Engels* praat. Hy het gesê: ‘*I know what you’re doing ... I know what’s going on here*’. En hy was so rustig. Ek dink hy het geglimlag deur die glas ... Dit moes toe gewees het dat hy na sy studeerkamer agter in die huis toe is. Daar waar hy altyd aan sy nimmer-



voltooidde manuskripte geskryf het om alleen te wees.”

Stilte.

“Dis daar waar hy die tou uitgehaal het en dit gedoen het tussen sy menigte boeke. Al daardie boeke, waar hy gestik het aan al sy verskriklike menslikheid ... seker eensaamheid ook. Dis daar waar julle hom gekry het, né?” Weer het die sersant geknik, sy asemhaling nou rustiger. Die atmosfeer het tasbaar tussen ons gehang. Dit was hy wat eerste gepraat het.

“Om sy nek het ons ’n karton met ’n paar woorde op gekry.” Ek het opgekyk en gesien hoe hy met ander oë na my kyk; my nie sien nie. “Net drie woorde: ‘*Not quite Judas*’”. Ek het die sin geluidloos herhaal.

Pa het altyd Engels gepraat as hy nie wou hê ek moet verstaan nie.

Dit was koud. Ons het ’n rukkie net so gesit.

Salomi Louw

'n Filmiese teks: *Adrenalien* deur Leon van Nierop

### 1. Inleiding

Leon van Nierop skryf prosawerk, maar is veral bekend weens sy filmresensies in dagblaie, oor die radio en op televisie.

Sy roman (*Adrenalien* 1995) het onder die aandag gekom deurdat die uitgewers dit aangebied het as moontlike voorskryfmateriaal vir tersiêre studente. Volgens Cecilia Britz (1997) was dit op daardie stadium reeds by twee universiteite gebruik – veral as lekkerleesboek vir nie-moedertaalstudente.

Met die verskyning van *Seeing Sense* (Van Nierop 1998) het die filmiese aard van genoemde roman sterk opgeval en hierdie ondersoek geopen.

### 2. Die belang van film

Die teks van *Adrenalien* beslaan 478 bladsye en eindig op 'n verso. Op die recto (die ongenommerde bladsy 479) is daar 'n foto van die skrywer en 'n kort biografie wat ons onder andere meedeel dat hy “vyf televisiereekse” geskryf het en veral bekend is as filmresensent, en dat hy by die Pretoriase Filmskool klas gee in rolprentanalise. Hierdie ‘naskrif’ is eintlik voorskriftelik: die skrywer se betrokkenheid by die wêreld van die film moet nie by die lees van die roman uit die oog verloor word nie.

Op die buiteblad verskyn boonop die vangriemspreuk: “'n Móét vir Stephen King-aanhangers”. Talle van hierdie grilskrywer se boeke is tot draaiboeke verwerk, soos onder andere gebeur het met King se *The Shining* en *The Shawshank Redemption* (Van Nierop 1998: 203).

Van Nierop se *Seeing Sense: On Film Analysis* het ook onlangs verskyn, wat die vooropstelling van dié skrywer se beheptheid met visuele beeldmateriaal verder onder ons aandag bring en 'n ondersoek na sy roman ooreenkomstig filmiese analise regverdig.

In hierdie artikel word gekonsentreer op elemente en onwaarskynlikhede/diskrepansies wat in 'n film oortuigend weergegee sou kon word omdat dit in reële tyd afspeel, maar wat in 'n roman nie suksesvol is nie, aangesien oordink, teruggeblaai en vergelyk kan word.

### 3. Klank sonder kleur

Die roman se eerste ‘toneel’ speel af in 'n ou bioskoopsaal waar grillerige dinge gebeur; desondanks keer die hoofkarakter, Gustaf, by twee verdere geleenthede hierheen terug (nadat die saal reeds gesloop moes gewees het) omdat hy hier tuis voel.

In die vuil, stinkende en vervalde bioskoopsaal wat die volgende dag gesloop moet word, is die atmosfeer dreigend: “Daar is niks so stil soos 'n rolprentteater nadat almal weg is nie. En dis nêrens so donker nie” (4).

Gustaf het vir die vierde keer na dieselfde film kom kyk en raak aan die slaap. Hy word in die donker wakker van 'n 'yskoue asem in sy nek' al is hy 'stoksielalleen in hierdie kasarm toegesluit'. (Hoe weet hy dit as hy 'niemand hoor uitloop het nie' en dit boonop 'gitnagdonker' is?) In die 'grafstil' teater hoor hy 'n geluid wat hom laat opspring: "Ksss-ksss" (4; 5).

Sy oë begin nou gewoon raak aan die donker, maar hy kan steeds niks sien nie.

Hy probeer om hom rondkyk. Daar is niemand nie.

Hy kyk op in die rigting van die projeksiekamer.

*Hy is seker hy het 'n beweging gesien. Daar is iemand!*

Iets skuur liggies teen hom verby.

"Ksss-ksss" (bl. 5)

Die oordrywing in voorafgaande uiteensetting behoort duidelik te wees, sowel as die teenstrydighede.

Verdere voorbeelde word gegee juis omdat daar diskrepancies is en dit sal nie altyd onder die aandag gebring word nie.

Nadat Gustaf aan sy vrou, Elisma, gedink het, is daar weer 'n geluid iewers, maar "(a)lles bly gitswart donker om hom" terwyl hy sy kop draai om te luister, en hy kom agter "(d)aar is nie 'n beweging in die teater nie" (6).

Dan hoor hy klaviernote van die vleuelklavier en herken mettertyd "Beethoven se *Maanligsonate*" (7). In sy poging om weg te kom, val Gustaf oor die klavierstoel en "(d)aar sit niemand op die stoel nie!" (7). Hy sien weer 'n beweging in die projeksiekamer. Iemand tik hom op die skouer, hy "staar teen donkerte vas" en daar is niemand nie. Dan hoor hy weer die ksss-ksssgeluid. Dit is vir hom 'n uitmergelende ondervinding wat hom in 'n stoel laat neersak. "Hy probeer opstaan, maar soos tevore wil sy brein nie impulse na sy bene stuur nie. ... Hy doen alles in sy vermoë om te skuif, maar niks gebeur nie." Dan "gryp" hy sy aansteker en maak lig in die saal, maar weens slymerige wurms wat hom toetakel, val die aansteker op die vloer. "Dan sypel krag terug in sy liggaam", hy hardloop na die uitgang en "(m)et sy laaste bietjie krag trek hy die gordyn weg" sodat hy in die voorportaal "uitgeput gaan ... sit", dan "spring hy op" en "hardloop met die trap op ...".

Tot sover hoofstuk 1, wat ons inlei in die beeld- en klankrykheid van die roman.

'n Mens kan jou wel indink dat sommige 'flielkgangers' nou al aan hulle stoele sal vasklou!

#### 4. Musiek en kleur

In hoofstuk 2 word Gustaf weer in die teater – nou vol mense – ingedwing, waar kleur (groen, en die kleur van bloed, dus rooi) saam met klank geaksentueer word; Gustaf hoor weer (twee keer) die *Maanligsonate* en spring "(m)et sy laaste bietjie inspanning op" (20) en storm uit; op bladsy 21 kry hy "bomenslike krag van iewers vandaan" om aan die tralies voor

die ingang te ruk; onder aan dieselfde bladsy lees ons dat hy met sy “laaste bietjie inspanning” sy liggaam deur die tralies wikkel. (’n Vraag wat hier opduik: oor hoeveel ‘laaste’ bietjie inspanning of krag beskik ’n mens?)

## 5. Surrealisme

Die hoofkarakter, Gustaf, is blykbaar onwetend deur ’n amateurhipnotiseur gemesmeriseer, wat hom nie net gereeld soos ’n slaapwandelaar laat optree nie, maar ook toegang gee tot die wêreld van die ongesiene of die geeste, die ‘surreële’. “Surrealism functions on an unreal and irrational level. It usually aims to shock the audience and rejects conservatism”, skryf Van Nierop (1998: 181-182), en verder: “Surrealists refuse to separate the dream from so-called ‘reality’ ... (D)irectors who favour surrealism as a means of expression stimulate our imaginations with possibilities, but do not necessarily supply the answers”. Van Nierop bespreek ook *Lost Highway* en sê dié film

is all about the working of the subconscious, about dreams being part of a demented reality. ... He shows us where our dreams and the hallucinations of the characters come from, and how our fears manifest in surrealist dream images which can still be related to reality (1998: 182).

Dit is duidelik die lees waarop hierdie roman geskoei is.

## 6. Motiewe

Die mense in die teater, soos ’n blonde man, rooikopvrou en boggelrugseun, is almal reeds dood, maar die hoofkarakter sal later (vir die grootste gedeelte van die boek) by hulle betrokke raak. Ander motiewe word ook in die eerste twee van 38 hoofstukke (met die epiloog bygereken) gevestig, byvoorbeeld die (ongeïdentifiseerde) ksss-ksssgeluid, die *Maanligsonate* en die “drup-drup-drupgeluid van die bloed wat al hoe harder drup tot dit deur sy kop weergalm” (19); en kleur, veral dié van bloed, asook grusaamhede soos die slymerige wurms wat vir Gustaf brand en sy tandwortels wegvreet, die roomysverkoper met vel wat van haar gesig afvrot totdat die wit bene uitsteek en die boggelrugseuntjie met sy oë soos “hol oogkaste” of “twee donker gate waaruit trane biggel, soos ’n donker rioolgat wat oorloop met drek” (19).

Die skokeffek van die grufilm is met die openingstoneel grafies aan ons voorgehou, en die res van die *Adrenalien*-filmskenario’ pas hierby aan.

## 7. Vaslegging van motiewe

Tuis, terwyl hy intiem met sy vrou verkeer, hoor Gustaf weer onverklaarbare geluide, ervaar iemand wat in die kamer rondbeweeg al het hy die deur gesluit en sien dat ’n portret beweeg het, volgens die verteller.

Dit klink alles aanvaarbaar binne die spesifieke subgenre, maar die manier waarop dit aangebied word, laat baie vraagetekens. In hoofstuk 4 lees ons

dat Elisma – sy vrou – om tienuur haar televisiestel afskakel; Gustaf gesels nog 'n ruk met sy skoonsuster, Astrid, en nadat sy ook bed toe is, kom hy agter die horlosie tik nie meer nie. By nadere ondersoek blyk dit dat die horlosie “staan op 'n minuut voor nege-uur” (43). Hy stel dit, luister na die slae en skuif die wysers verder na vyf oor tien. Hy bly voor die horlosie staan, daar is niemand anders nie, en as hy weer opkyk, staan die horlosie “steeds” op twintig voor nege (44). [Waar kom die ‘steeds’ vandaan? Wanneer het dit daar gestaan?] Dan hoor hy die *Maanligsonate* in sy dogter se kamer.

## 8. Die Maanligsonate

In sy filmanaliseboek skryf Van Nierop (1998: 91): “Music often comments directly on a specific scene or arouses certain emotions” en “Music often warns of approaching terrors in the dark”. Dit is aan die een kant goed dat ons nie na die *film Adrenalien* kyk nie, want die bynaam van Beethoven se ‘Sonate no 14 in C-kruis ...’ as “Die maanligsonate” klink in die roman – veral binne die bepaalde konteks – baie meer sinister as wat die musiek self ooit kan wees. Afgesien van die feit dat die eerste afdeling van hierdie komposisie met 'n stadige beweging begin, het dit 'n “sangerige arpeggio stuk” en die tweede beweging het 'n “dartelende staccato tema met 'n byna sinkopiese trio waarin verspringende ritme en sterk kontraste die hooftema vorm” (Human 1992: 34). By hierdie punt in die roman het die effek van die *Maanligsonate* alreeds saturasie bereik; Van Nierop sê self (1998: 94): “The music must be integrated with the scenes and images; it must not dominate or detract”, want “... dominating music can ... detract or simply serve as a decoration or a means of covering the weak spots” – en die romanleser kom sterk onder die indruk dat Van Nierop nie sy teoretiese kennis hier (in die roman) toepas nie.

Terwyl die *Maanligsonate* (weer) speel, sterf sy dogter in 'n roltrapongeluk by 'n winkelkompleks weens sy nalatigheid (54-55), waarna talle geluide hom aan die gepiep van 'n roltrap sal laat dink. In *Seeing Sense* praat Van Nierop van uitgebreide visuele tonele en van musiek en vra: “... are these techniques used to manipulate us or do they have a specific function? Are they integrated into the overall statement of the film and do they gently underline the emotion evoked? Or do they drown us in their excessiveness ...?” (1998: 8-9). Die laasgenoemde oordadigheid is 'n gepaste beskrywing van *Adrenalien*.

## 9. Die plaas, Boshalte

Gustaf spreek 'n sielkundige wat hom nie veel help nie. Dan neem sy skoonsuster hom na 'n afgeleë plaas waar hy 'n riller moet skryf en waar haar universiteitsvriend, Ricky, “in 'n kothuisie langs die woning” bly. Met hul aankoms by die “reusedubbelverdiepinghuis op die dor vlaktes”, “tussen rooi struik en bome” (na 'n nare ondervinding met 'n bobbejaan) loop

hulle “albei gelyk na die voordeur toe en begin daarteen hamer”. Dis eers wanneer Gustaf vra in watter kamer Ricky bly, dat Astrid onthou hy het geskryf dat hy “in ’n kothuisie naby die woonhuis” bly. Indië sy dit vroeër onthou het, was dit nie vir hulle nodig om in angs, in die grusame omstandighede, by die voordeur te staan en wag dat erge dinge gebeur nie.

## 10. Kleur

Alles is rooi: die huis en die kothuis se dakke, hibiskus, bleeding heart, flambojante, vlam-op-die-berge; en die laning vlambome “staan bloedrooi in die blom asof die takke aan die brand is” (82). Net die bougainvillea is wit, maar dié sal ook later rooi word (236). In sy filmboek (1998: 84-65) skryf Van Nierop dat rooi ’n sentrale motief is in *Don't Look Now* “because a young girl was wearing a red raincoat when she died. This colour dominates the entire film as everything red reminds the parents of that tragic accident, no matter where they go. Red in this case also has symbolic meaning: it spells danger, is related to blood and violence, and eventually leads to another death”, maar by implikasie kritiseer hy ook sy eie roman wanneer hy oor ’n film van Zeffirelli skryf: “By using bright colours, a director attracts the viewer’s attention ... Unfortunately Zeffirelli overemphasises the use of colour, giving a false, plastic look to a scene ... and so alienates his audience ...”.

## 11. Onwaarskynlikhede

Verskeie onwaarskynlikhede duik op in die roman. Sommige hiervan kan verklaar word vanuit die personale vertellershoek; ander is bloot onlogies, ondeurdag of selfs onsinnig.

(i)

Bome se sap val op Gustaf, eers frangipani, later poinsettias, en brand soos vuur of suur (83). Die geslote deur waarteen hulle vroeër gehamer het, staan wawyd oop omdat Astrid en Ricky (wie se naam eintlik Hardus is) hom wil verwar en Gustaf dit nie besef nie, soos hulle spel met die ‘familieportret’ wat voortdurend verwissel word. Op die plaas ervaar Gustaf allerhande hallusinasies; hy sien die bobbejaan in ’n stoel in sy kamer; die lewe van die boggelrugkind speel voor hom af; hy het insig in die treinongeluk waarin die mense wat saam met hom in die rolprentteater gesit het, dood is omdat hy – steeds onder die invloed van die hipnotiseur – episodes van sy eie vergete lewe en tyd wat hy as baba in dié huis deurgebring het, daarmee in verband kan bring.

(ii)

’n Rekenaar wat vanself aangaan en ’n storie skryf terwyl die krag nie eens aan is nie en dit selfs op die agterste sitplek van Gustaf se motor

aangaan terwyl hy bestuur, is moeilik om te aanvaar, veral as die storie telkens deur die rekenaar ingesluk word en dit eers later – nadat die hoofkarakter genees is – in geheel te voorskyn kom.

Vanuit sy plaashuiskamervenster sien Gustaf “doer ver”, en vir die eerste keer, in die nag “die spokerige stasie sonder ’n lig. En die treinspoor blink op die opgeroeste spoorstawe ...” (99). Hy moet teleskopiese en nagvisie hê! Met dié dat hy uitkyk oor die tuin, is die blomme ook soos ‘bloeddruppels’.

Ricky vertel dat hy die bobbejaan doodgeskiet het (105), maar – sonder verklaring – kom die dier terug om Gustaf aan te val en te teister (in hoofstukke 16 en 21).

In hoofstuk 11 van die eerste ‘bedryf’ (in *Seeing sense* sê Van Nierop dat ’n film basies uit drie ‘bedrywe’ bestaan; *Adrenalien* is ook ingedeel in drie ‘afdelings’ wat as ‘bedrywe’ kan geld) word Gustaf wakker in die veld. “Voor hom is ’n operige stuk grond. Dit lyk of ’n groot hand iets daar weggee het. Daar groei nie eers gras of bossies of bome nie. Dis ’n stukkie woestyn tussen die bosveldbome” (117). Van die ‘woestyn’ het ons vroeër reeds gelees en in dié woestyn struikel hy oor ’n graspol. Op die vorige bladsy het hy egter “in die middel van ’n digte klomp bosse” aan die slaap geraak. Hier hoor hy weer die ksss-ksssgeluid en die aarde beweeg onder hom. Dan laai Astrid en Ricky hom op aangesien die twee van hulle op pad was om dié laatmiddag te gaan piekniek hou en hom toevallig in die veld sien rondhardloop het asof ’n “swerm bye” hom toetakel (199). In Ricky se 4x4 “bokspring” hulle oor die stukkende treinspoor, maar kort daarna “doem ’n versperring voor hulle op. Dis ... die treinspoor” en Ricky is genoodsaak om te stop (120-121). Al het die twee ou vriende/bemindes beplan om te gaan piekniek hou, het Ricky *drie* glase waarin hy sjampanje skink (123).

By implikasie verskoon Van Nierop homself wanneer hy in *Seeing sense* (1998: 15) skryf: “Small continuity errors, like a glass which is nearly empty in one shot and almost full in another or a barely discernable boom shadow should not play a major part in one’s critical enjoyment of a film” (15). In *Adrenalien* is dit egter niet net ‘small continuity errors’ wat raakgelees word nie. Ander onhebbelikhede kom ook deurgaans onder die aandag. Van Vuuren (1997: 201) skryf: “... if the supportive facts upon which the interpretation is built are often incorrect, it tends to corrode the persuasive power and authority of the central narrative.”

(iii)

In die nag word Gustaf om twintig oor vier wakker.

En veraf filter die geluid van ’n trein deur sy onderbewussyn.

Klik-klak, hoor hy. Klik-klak.

Dan is dit stil, en dan weer: Klik-klak. Klik-klak (128).

Die geluid word harder en die trein dreun verby (op die stukkende, geroeste spoorstawe). Die trein, en die geskiedenis van die treinongeluk en die mense wat daarin dood is, sowel as die gebeure in die huis tydens en na die ongeluk, vorm 'n stewige deel van die roman, met die klankeffek wat aan die leser opgedring word. In die lig van die sekelmaantjie is die stasiegebou egter dié nag verlate, maar hy sien vir Astrid buite en loop soontoe. Sy pluk 'n "pienk frangipani" en vryf oor die "geel stuifmeel", dan was sy haarself by die fontein en hy sien "die druppels oor haar bruin lyf afgly" in die "dowwe lig van die maan" (130-13).

Van Nierop, as kundige op die gebied van film, weet sekerlik dat lig nodig is om 'n beeld op film vas te lê. Voordat tegnieke verfyn en film baie ligsensitief geword het, kon daar nie nagfotografie plaasvind nie: "Directors often use the day-night filter in which images filmed during the day appear darker, as if shot at night" (Van Nierop 1998: 51). Wanneer ons na ouer swart-en-wit films kyk, is dít baie opvallend omdat die dagskadu's steeds teenwoordig is. By kleurfilm is onnatuurlikheid ewe opvallend, omdat selfs die nagskote vol kleur is. Ons weet egter almal dat 'n mens in die donker, selfs by maanlig, nie kleur kan onderskei nie, maar slégs skakerings van lig en donker, swart en wit. Die skrywer van *Adrenalien* bring blykbaar soveel tyd in 'n donker rolprentteater deur waar 'n mens op die skerm nagfoto's in volle kleur sien, dat hy vergeet dit verskil van die werklikheid.

(iv)

In hoofstuk 14 rand Gustaf vir Astrid aan, want "(e)en van die bandjies van haar rok glij van haar skouer af" (153), maar dan verkleë sy blykbaar vinnig, want hy neem haar in sy arms en "steek sy hande onder haar T-hemp in" (154) en as sy van hom wegvlug, "kry hy haar T-hemp beet en skeur dit" (155); "ruk die materiaal van haar af" en hy trek "die rekkie van haar broek met sy tande weg ..." (156).

'n Mens kry die indruk dat die skrywer se visualisering gebrekkig is, want hier is beslis 'n 'continuity error'.

(v)

Ons lees ook van deure wat afgebreek word en in die volgende 'skoot' heel en gesluit is en dan later weer versplinter daar lê; van deure wat gesluit word deur Gustaf terwyl hy alleen op die plaas is en wat later oop staan (190/182); of hy "onthou weer van die voordeur wat nog oopstaan", stap by die trappe af, "(d)an sien hy dat die voordeur wawyd oopstaan. #Maar hy het dit tog op knip gesit ..." (binne bestek van 'n kwart bladsy op bladsy 170). Dan is dit volmaan, maar donker in die huis. Hy stap in die gang af na die kinderkamer toe. "Hy verskyn in die deur en sien hoe sy lang skaduwee in die maanverligte kamer val" (174), wat tog onmoontlik is buite as die maan agter hom in die gang kom hang het. By 'n ander geleentheid "loop hy tot by die kombuis. Die deur is gesluit", maar hy wil



uit die huis uit kom. “Gewapen met ’n stoofyster stap hy na die fontein toe” (200) – wat hy waar gekry het as die kombuisdeur gesluit was? Die voorgaande voorbeelde het sekerlik nie verdere bespreking nodig nie!

(vi)

Op bladsy 213 sê Astrid vir Gustaf “ontbyt is amper gereed” terwyl hy by die fontein is en sy “stap met die paadjie af”.

Dan verdwyn sy in die huis voor hy haar volg.

Buite hoor hy die ligte gerammel van donderweer. Die storm wat reeds van die middag af dreig, is besig om nader te kom. Hy moet die teerpad haal voor dit begin reën.

Hy lê ’n halfuur stil voordat hy opstaan en sy klere inpak.

Hy maak haar deur versigtig oop.

Hy loop na haar toe en soen haar saggies in haar hare. Dan maak hy die deur toe (214).

Voorafgaande behels nie net ’n tydsprong nie, maar ook ’n sprong in logika.

(vii)

Wanneer Gustaf in die laaste ‘bedryf’ teruggaan na die plaas, Boshalte, doen hy eers aan by die buurplaas waar Sureta die huis se sleutel vir hom gee (403), maar twee bladsye verder (405) lees ons: “Hy weet waar die voordeur se sleutel weggesteek word. #Hy soek onder die klip tot hy dit raakvat.”

Dan vra ’n mens jousef af: Waarom moes hy ’n sleutel by Sureta gaan haal?

Is hierdie gegewens bedoel om die leser te verwar en deel te maak van die verteller se hallusinasies, of is dit bloot slordigheid? Of is daar so min respek vir die leserspubliek dat sulke teenstrydighede – en daar is dosyne ander voorbeelde – aan ons voorgehou word?

(viii)

Maande na sy verblyf op die plaas, aan die einde van die tweede ‘bedryf’, is Gustaf vrywillig terug in die rolprentteater wat lankal afgebreek moes gewees het en waar hy soveel aaklige ondervindinge gehad het. In die donker vind hy die klavier en begin speel en “(l)uise, houtkewers en kakkerlakke skarrel onder sy vingers uit. Hy speel verwoed. Dit klink soos die *Maanligsonate*” en hy “speel en speel tot sy vingers seer is daarvan. ... Sonder dat hy nog ooit in sy lewe klavierspeel het, speel hy die *Maanligsonate* die keer foutloos” (384) en hy speel dit vier keer; dan speel hy die *Maanligsonate* wéér “oor en oor en oor tot hy elke noot, elke pouse, elke nuanse deur en deur ken. Hy dink daaraan dat hy die melodie nou agterstevoor kan speel” (386).

Later is hy genees van die hipnotiese hallusinasies, maar beland in die hospitaal, deels omdat Astrid sy regterhand se vingers afgekap het (456).

Hier word hy (letterlik) deur sy vrou geslag (467-473). Terwyl dit gebeur, neurie hy die *Maanligsonate* en hy vind dit, heel makaber, lekker om dood te gaan (473). Op die nippertjie word hy gered, koop die 'huis van smarte', Bosplaas, en sê twee keer op die laaste bladsy "ksss-ksss" – sonder spokige reaksie.

Wat in *Seeing sense* op bladsy 171 staan, is ook hier van toepassing: "Directors often permit their films to follow threads and themes which eventually have nothing to do with the final outcome. These little strands of plot seem to be there merely to pad or fill in empty spaces."

## 12. Groteskheid

*Adrenalien* kan met reg 'grotesk' genoem word, want dit is "strongly related to both horror (or the horrifying) and the absurd" (Olivier 1996: 73). As verduideliking van dié eienskap, word aangehaal uit Bert Olivier se filmbesprekings (1996: 74);

What does the phenomenon of the grotesque comprise? It may be easy enough to recognise when confronted by it, although less easy to analyse. We see it in the robbery scene (in *Wild at Heart*) for example, where the two men, bleeding profusely from multiple wounds inflicted upon them by Bobby Peru with a shotgun, are crawling around on the ground, one of them minus a hand. The other one – although not much better off – offers him consolation by pointing out that, once his had has been sewn back, he would be as new again; to which his unfortunate partner replies, with a mixture of frustration and panic in his voice, that he cannot find it, frantically looking around on the floor for his severed limb ...

Characteristically, members of the audience responded to this scene with a mixture of disgust and mirth.

Van Nierop, in sy boek oor filmanalise, sê self: "Everything must be motivated" (24) of "functional" (8). Hy skryf oor ondeurdagte elemente van 'n film (maar hoofsaaklik oor die aanwending van musiek): dit is "deliberately used to shock the audience when they least expect it, often creating cheap, sensational, undersirable and even comical effect" (1998: 9). By die lees van Van Nierop se roman wens die ontvanger dat hy sodanige uitsprake in gedagte gehou het met die skryf van *Adrenalien*.

## 13. Oordeel

Wollen (1992: 172) skryf: "To go to the cinema, to read books or to listen to music is to be partisan. ... Judgements are made in the process of looking or reading. There is a sense in which to reject something as unintelligible is to make a judgement."

Alhoewel die roman onder bespreking, met die verbeeldingrykheid van 'n gesoute ontvanger, gesien kan word as 'n bloudruk vir 'n film, is daar steeds talle dinge in *Adrenalien* wat 'unintelligible' is en dienooreenkomstig word hierdie roman dan beoordeel.

Die slotsom waartoe gekom is, is dat die roman, *Adrenalien*, slegs as

voorskryfmateriaal gebruik kan word indien die voorskrywer dit wil gebruik as voorbeeld van onhebbelikhede in prosa en gevolglike geringskatting van 'n (moontlike) leserskorps.

### **Bibliografie**

- Bordwell, David & Thompson, Kristin. 1979. *Film Art: An Introduction*. Reading, Massachusetts; Addison-Wesley.
- Britz, Cecilia. 1997. Persoonlike onderhoud. 29 Mei. Pietersburg.
- Human, Koos. 1992. *Die A tot Z van klassieke musiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Olivier, Bert. 1996. *Projections: Philosophical Themes on Film*. University of Port Elizabeth.
- Van Nierop, Leon. 1995. *Adrenalien*. Midrand: Perskor.
- Van Nierop, Leon; with Galloway, Norman and De Reuck, Tascoe Luc. 1998. *Seeing Sense: On Film Analysis*. Pretoria: J.L. van Schaik Academic.
- Van Vuuren, Helize. 1997. Michael Chapman's Southern African Literatures. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 13 (1/2): 190-209. Junie.
- Wollen, Peter. 1972. *Signs and meaning in the Cinema: New and enlarged*. 3rd revised and enlarged ed. Bloomington: Indiana UP.

### **Universiteit van die Noorde**

## Johann Schutte

### Dit was die Kaap

Dit was die Kaap  
en jou gesig was wit  
die wind het jou hare gevat  
soos kaf

Ons was die see in  
en uit my mond  
het 'n boog water gekom  
soos 'n fontein

het jy gesê  
in die taal wat ons verneuk het  
en toe jou borste vir my gewys  
Baie mites was vir my afstootlik  
maar nie dit nie

### Die Engelse koerant

My take away hande maak vetkollie  
op die koerant wat niemand nog gelees het nie

Iemand het die wêreld weer plat gery  
en die geleerdes laat kopkrap  
Hulle sê hier die bewyse staar ons in die gesig

en as hulle die kak uit hulle oë vee  
sê my pa en klap sy koerant  
het hulle Suid-Wes ook gevat

Ek lek my vingers af  
en wag vir die engelse koerant  
Ek wag tot die hingste vul

## Skuld

Sy sê sy kan haar ma se liefde  
vir haar God verstaan  
Haar pa het 'n bietjie oes gevoel  
weens nierversaking en  
haar ma het haar kop  
teen die muur gestamp  
en soos 'n Jood geprewel  
want sy wou nie weggaan nie

“Waarnatoe” wou die honde  
onder hulle voete weet  
“Ek weet nie” het die man  
op die televisie gesê en  
gepraat oor geld en geweld  
en die gierigheid van die seventies

en oor sy self nie van beter geweet het nie  
het sy vir haar pa 'n glasie water en  
'n fyngemaakte Disprin ingejaag  
Hy het sy oë weer oopgemaak  
die spoeg van sy ken afgevee  
en gevra:  
“Wat's fout met jou ma”?

## The chimneys

The dirty hands and faces on these people  
but they laugh and call each other by their nicknames  
splashing cold water over their backs and under their arms

they relate the trivia of the day in great detail  
studying the events the way one might  
study dirty nails or broken skin

It is only on the way home that they fall silent  
Their eyes on the black smog hanging over their houses

But it is the smoke coming from the chimneys  
that captures their attention  
That and the smell coming from them

## Oxblood lipstick

Oxblood lipstick for a vampire  
with piercing eyes and insatiable appetite

she moves and as she does leaves deep wounds  
to my throat and arms and chest – I should be dead  
but she is relentless

Finally the book drops to the floor, lifeless  
and we tear at each other

lovingly, and for the first time in weeks

## Sometimes telling me

One fist clenched and pressed  
against her open mouth, eyes  
refusing the world she sometimes  
tells me how to move my hands

And often she whispers into the pillow  
as her own fingers touch water  
rising with the full force of a child  
waking from one of those falling dreams

Big one, she says  
blinking, coming down

## War poem

There is a war going on  
behind the hills of these lines  
Faint screams and traces of black smoke  
the evidence of much bloodshed

We decide not to talk about the war, my dad and I  
We stick to important things  
Even when the shelling comes dangerously close  
we stick to these important things  
We put our hands over our drinks  
to keep out the dust  
and we talk

The sun sets and the shelling is called off for the night  
We marvel at the beauty of the African sunset  
how the colours change  
That is about all

Susann Deppe

## Die stofomslagontwerp van die kortverhaalbundel *Skrikbewind* (P.J. Haasbroek) en die skildery *Guernica* (Pablo Picasso)

### 1. Inleiding

Die waterverfafdruk op die stofomslag van die bundel, *Skrikbewind* (1976), is 'n vooruitwysing na die fisiese en geestelike skrikbewind wat in die verhale in dié bundel figureer. Deur implisiete intertekstuele verbande met Pablo Picasso se skildery, *Guernica* (sien figuur 2) te lê, word die geweldgegewe geaksentueer.

### 2. Die skildery, *Guernica* (sien figuur 1)

In 1936 stem Picasso in opdrag van die Spaanse Republikeinse regering daartoe in om 'n muurpaneel vir die Spaanse Pawiljoen by die Paryse Wêreldskou in 1937 te maak (Russel 1980: 3). Ten tye hiervan is hy eredirekteur van die Prado-kunsgalery.

'n Hewige lugbombardeement deur Duitse bomwerpers op bevel van Franco word gedurende die Spaanse Burgeroorlog op 28 April 1937 op die hoofstad van die Baskeprovinsie, Guernica, geloods (Potter 1992: 8). Die totale vernietiging van die eens "heilige" dorp van die Baske wat sedert die vroeë Middeleeue die bymekaarkomplek vir pelgrims is, lok volgens Russell (1980: 3) so 'n hewige reaksie by Picasso uit dat hy besluit om dié gebeurtenis as onderwerp vir die muurpaneel te neem.

Russell (1980: 1-2) beskryf die aanval op Guernica as die wêreld se eerste eksperiment van 'n volskaalse bomaanval wat uit die lug geloods is. Hy verduidelik dat generaal Franco hiermee gepoog het om die rewolusionêre gees van die Baske te breek. Hulle was hoofsaaklik Lojaliste gedurende die Spaanse Burgeroorlog.

'n Koerantverslaggewer wat ooggetuie was, berig só oor die vlammegeisig:

"The bombardment of this open town, far behind the lines, occupied precisely three and one quarter hours. During that time a powerful fleet of airplanes, consisting of three



Figuur 1:  
Pablo Picasso. *Guernica*.  
(1937).

types ... did not cease unloading bombs ... Fighting planes meanwhile plunged low from above the center of the town to machine-gun those civilians who had taken refuge in the fields. Virtually the whole of Guernica was soon in flames ... The reflection of the flames could be seen in the clouds above in the mountains ten miles away" (Russell 1980: 2).

Picasso se skildery, *Guernica*, beklee volgens Russell (1980: 3) 'n unieke plek in die wêreldgeskiedenis. Teen die agtergrond van oorlog en vrede is dit veral betekenisvol. Dit verpersoonlik die mens se gewete en sy afsku aan die gruweldade waartoe sy medemens in staat is en spreek die hoop uit dat dieselfde onmenslikheid nie herhaal sal word nie. Vir hom is die skildery 'n distillasie van Picasso se veelsydige talent – vyf dekades met verskillende temas word hierin verteenwoordig. Russell kom tot die gevolgtrekking dat daar baie min, indien enige, kunswerke van dié grootte en omvang bestaan wat die kyker op so 'n dramatiese wyse as gevolg van sy onstuimige en uitdagende inhoud konfronteer.

Picasso gaan soos volg te werk met die voltooiing van die skildery: Aanvanklik doen hy vyf en veertig studies in ses weke, en halfpad deur begin hy aan die muurpaneel werk. Die studies vorm nie net die "outer surface" van die skildery nie, maar ook die "inner surface". Verskillende fasette van die kunstenaar se gemoedstoestand word verbeeld (Russell 1980: 136).

Met die eerste aanblik van die groot muurpaneel van 350 by 782.3 cm (Potter 1992: 30) is dit veral die gebrek aan kleur wat die kyker opval – die palet bestaan uit swart, wit en verskillende skakerings van grys. Dit is asof 'n teenwoordigheid van kleur inbreuk op die somber atmosfeer wat die beperkte ruimte oorheers, sou maak; of dit die kloustrofobiese skaduwêreld wat mens en dier vasvang, sou verbreed. Daar is geen uitkomst uit hierdie vasgekeerdheid nie, en die bul se teenwoordigheid links wat die enigste uitgang na buite blokkeer, aksentueer dié feit.

*Guernica* beeld mens en dier uit wat met hul pynvertrekte gesigte en oop krampagtige hande uit dié skrikbewind na bo en buite wil uitbeur; asof hul die natuurlike beperkinge van vorm en kleur wil oorskry om uit die nagmerrie te ontsnap. Die tradisionele aanwending van vorm en kleur is in dié geval amper te beskaafd, te gedissiplineerd om die ekstreme pyn en marteling van die hulpelose slagoffers van die oorlog uit te beeld.

Alles word by 'n oorlogssituasie betrek – mans, vrouens, babas, diere; 'n hele dorp brand af. Die enigste man op die toneel, die kryger, lê ontliggaam met 'n gebreekte swaard in sy hand op die grond – totaal oorwon. Hy is die toonbeeld van magteloosheid en passiewe oorgawe, want teen 'n lugbombardement het die gewone soldaat geen verdediging nie.

Dit is die vier vrouefigure wat die toneel oorheers. Hulle is die simbool van die onskuldige slagoffers wat óf self vermink word óf sterf óf as oorlewendes die verlies van hul gesinne betreur. Twee vroue aan weerskante van die komposisie beeld fisiese en geestelike pyn uit. Heel regs is 'n vrou in



vlamme gehul. Haar uitgestrekte arms en paniekbevange gesigsuitdrukking demonstreer die doodsangs waarin sy verkeer. Met 'n babalykie in haar arms kryt 'n moeder aan die linkerkant haar smart ten hemele. Daar is geen trane op haar gesig te bespeur nie – dié het opgedroog.

In een hand hou 'n derde vrou 'n lamp vas en met die ander hand omklem sy haar borste. Tevergeefs probeer sy die toneel om haar verlig, maar die ligstrale maak geen impak op die omringende donkerte nie. Die vrouefiguur op die vlak onder haar, staan in 'n geboë posisie met een knie gebuig. Haar arms hang willoos langs haar sye, terwyl haar blik na die lig gekeer is – sy is slegs 'n passiewe toeskouer.

Tereg kan van die vroue gesê word: "The four women thus are both fact and symbol, women victims and witnesses, historic archetypes" (Vinson 1990a: 815).

Bo, net links van die middellyn, is 'n elektriese gloeilamp in 'n lampskerm. Aangesien die gloeilamp 'n kunsmatige bron van lig is, kan dit geen troos of warmte verskaf nie. Hierdie beeld kan ook 'n oog voorstel met die gloeilamp wat as pupil dien – die gawe van alsiendheid word hiermee gesuggereer. Niks wat op daardie dag gebeur het, moet die waarnemer ontglip nie.

Die vorms aan die bo- en onderkant van die lampskerm wat soos steeksels of selfs bomskerwe lyk, korrespondeer met die vorm van die vlamme. Ook die spiespunt wat deur die perd se flank steek, die moederfiguur, bul en perd se tonge, bul se ore, voël se vlerk en vingers van die een hand van die lampdraer het dieselfde vorm. Picasso slaag daarin om deur die herhaling van die driehoeksvorm met sy geskerpte punt aggressie te suggereer – almal op die toneel is slagoffers daarvan.

Selfs die diere ontkom nie die oorlogsgeweld nie. Tussen die bul en die perd, maar op dieselfde gesigsvlak, is 'n voël met oopgesperde bek sigbaar. Met sy een vlerk uitgestrek, maar die ander een wat willoos afhang, blyk dit dat hy in sy vlug gestuit is.

Die fokus van die skildery val op die perd wat die middelste ruimte van die komposisie beslaan. Met die spies in sy flank ingestee, is hy nie meer in staat om regop te staan nie – sy een been is in 'n knielende posisie. Pyn en lyding as gevolg van die gapende wond aan sy sy spreek uit die beeld van sy oopgesperde bek. Picasso teken hom met 'n verskeidenheid van tegnieke – kort kwashale vir die grootste gedeelte van sy lyf, langer lyne vir sy maanhare en halwe sirkels vir die voorste gedeelte van sy lyf. Die geheelbeeld is fragmentaries en aksentueer die feit dat daar geen harmonie of heelheid op die toneel teenwoordig is nie – 'n direkte gevolg van die oorlogslagting. Dít is 'n beeld van 'n wêreld wat uitmekaar val, van destruktiewe magte wat deur politieke manoeuvres aan die gang gesit is vir eie gewin.

Volgens Russell (1980: 248) staan die offermotief sentraal in die skildery. Hy beskryf die volgende as suggesties van die kruisiging van Christus –

die stervormige stigmata op die hande van die kryger, moeder en kind, knielende vrou, lampdraer en perdehoef; die kryger met sy arms aan weerskante van hom uitgestrek, asook die wond in die perd se flank. Picasso brei die motief verder uit na die slagoffers van die oorlogsgeweld in *Guernica* en in 'n nog breër sin na die moderne mens wat gekruisig word, aldus Russell.

Bogenoemde offermotief figureer in die Spaanse tradisie van stiergevegte (Russell 1980: 43). Hy beweer voorts dat die perd, volgens Picasso, verteenwoordiger van die mens is: Beide is slagoffers van magte groter as hulself – die perd word in 'n stiergeveg en die mens in 'n oorlogssituasie geoffer.

Russell (1980: 45) verduidelik die strategie van stiergevegte só: 'n Perd word tradisioneel as afweermiddel gebruik en die bul demonstreer sy sterkte deur die perd in die lug in op te lig. In die proses word die bul sy slagoffer gewoonlik dodelik. Hierdie fisiese kragtoer ontnem die bul van baie van sy krag en die stiervegter vind dit makliker om in beheer te bly. Die bul wat aan die linkerkant van die komposisie staan, se gesigsuitdrukking getuig van oorbluftheid, eerder as verskrikking. Hoewel sy lyf na die komposisie gekeer is, is sy kop weggedraai. Russell (1980: 55) verklaar dié feit deurdat hy hom eerder as waarnemer, en nie as deelnemer nie, bejeën.

Russell (1980: 56) beweer dat beide die bul en die perd vir Picasso “mas-sacred animals” is. Die bul is nie 'n simbool van Fascisme nie, maar van “brutality and darkness” en hy verklaar dit só: “Easy enough to see in the bull the simple picture of push-button war; the animal's power, the seeming vacuous indifference”.

T.S. Eliot (1989: 63) vra tereg in sy gedig “The Waste Land”:

“What are the roots that clutch, what branches grow  
Out of this stony rubbish?”

In die skildery, *Guernica*, is daar inderdaad groei en lewe teenwoordig in die beeld van die blom langs die gesneuwelde kryger met sy gebreekte swaard – beide opstanding én dood figureer hier. Te midde van die skrikbewind as gevolg van die lugbombardement wat hom in die dorp, *Guernica*, afspeel, is die suggestie van Christus se opstanding na die kruisdood, van 'n blom wat ongedeerd bly lewe.

*Guernica* en sy lot sal nie in die niet verdwyn nie: Picasso slaag daarin om deur die skildery, *Guernica*, “a picture about voice” (Russell 1980: 15), mens en dier as spreekbuis te gebruik; om die pyn en lyding wat spreek uit hul krete aan die kyker oor te dra. Die naamlose grusaamhede wat met oorlogsgeweld gepaard gaan, kan nie deur die slagoffers daarvan op beskaafde wyse oorvertel word nie. Dit moet met krete in die lug uitgebasuin word, as klag en as waarskuwing teen die slagting van lewens in oorlogssituasies.

### 3. Die stofomslagontwerp van *Skrikbewind* (sien figuur 2)

Die rou smartkrete op die slagoffers se gesigte in die skildery, *Guernica*, eggo in die oopgesperde monde van die figure op die stofomslagontwerp van *Skrikbewind*. Die kunstenaar, Beverly van Reenen, baseer dié ontwerp op 'n waterverf wat Haasbroek self geskilder het.

Sterk tematiese ooreenkomste bestaan tussen dié ontwerp en Picasso se *Guernica*, hoewel die styl verskil. Eersgenoemde is meer ekspressionisties van aard, terwyl laasgenoemde in 'n kubistiese styl geskilder is.

Op die stofomslagontwerp van *Skrikbewind* staar drie figure angsbevange met oopgesperde monde na bo. 'n Vierde figuur is in 'n onderstebo posisie en suggereer 'n afwaartse valbeweging. Net soos in die skildery, *Guernica*, is dit hul oop hande wat die kyker opval. As gevolg van hul ligte kleur, in teenstelling met die donkerder somber kleure op die agtergrond, val die fokus daarop.

Skrik en ontsetting spreek uit elke figuur se liggaamshouding en is veral merkbaar uit die vrouefiguur op die voorgrond met haar kop na onder gerig. Dit is asof sy haarself deur hierdie liggaamsposisie teen dreigende gevaar wil beskerm. Die sirkel van haar arms herhaal die buitenste sirkel om die groepie: 'n Skrikbewind betrek nie net die individu nie, maar die hele mensdom – 'n tema wat sterk in die verhale van dié bundel figureer.

Dié tema word versterk deurdat daar, anders as in die skildery, *Guernica*, geen diere in dié komposisie teenwoordig is nie. Waar die perd in laasgenoemde skildery die mens verteenwoordig, tree die mens self in *Skrikbewind* op – sy/haar angs en paniek is soveel feller deur die direkte aanslag daarvan.

'n Gedempte palet van kleure aksentueer die somber situasie waarin die figure vasgevang is. Helder oranje spatsels kleur tussen die figure skok die oog en suggereer vlamme op die agtergrond. Die vlamme weerkaats in die oë van die vallende figuur wie se uitgestrekte hande 'n ooreenkoms toon met die vrou in die skildery, *Guernica*, wat deur vuur oorval is.

Net soos die gloeilamp in bogenoemde skildery straal die son nie warmte en energie uit nie – hier as gevolg van sy koue, blougroen kleur. Al wat hitte uitstraal, is die versengende gloed van vlamme op die agtergrond wat 'n gevaar vir die groepie mense inhou – inderwaarheid 'n skrikbewind waaruit hulle nie kan ontsnap nie as gevolg van die sirkel wat hulle omring.



Figuur 2:  
P.J. Haasbroek. *Skrikbewind*.  
(1976).

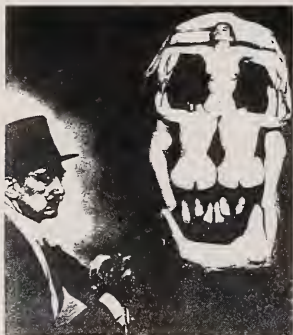
Dié donkerpers sirkel wat die kunstenaar om die groepie getrek het, beklemtoon hul eenheid, maar ook hul isolasie. Al die figure is in 'n kloustrorafobiese ruimte vasgekeer en onmagtig om uit die situasie te ontsnap. Selfs gedeeltes van hul liggame, soos die twee figure se arms aan die linkerkant van die ontwerp, vorm deel van die sirkel en wys op hul "vasgegroeidheid" daaraan.<sup>1a en b</sup> Hulle word ook van die omgewing rondom afgesny deurdat die sirkel nie die plantegroei in die onderste hoek regs insluit nie.

Net soos in die skildery, *Guernica*, is daar nie passiewe aanvaarding nie – dis asof die figure uit die beperkinge van vorm wil beur, asof hulle met hul krete en opwaartse blikke, of hul uitgestrekte en geboë arms, wil uitreik na buite.

Dieselfde donkerpers kleur van die sirkel word op die agtergrondgedeelte van die stofomslagontwerp waarop die titel en outeursnaam geskryf is, herhaal. Die titel is ook met dieselfde oranje wat in die komposisie voorkom, ingekleur. Bogenoemde tegniek het tot gevolg dat die stofomslagontwerp en titel by mekaar aansluit. Dit dra by tot die uitbouing van die tema deurdat die skrikbewind waaraan die figure op die komposisie onderworpe is, as vooruitwysing na die gegewe in die bundel dien.

Indien die sirkel vertikaal in twee helftes verdeel word, kom die volgende aspekte ter sprake – die drie figure in die regterhelfte vorm 'n eenheid. In die linkerhelfte vorm die vallende figuur en die vrou op die voorgrond 'n groepie op hul eie. Terwyl die eerste groepie opwaarts kyk, neig die twee figure links, afwaarts.

Lees 'n mens die komposisie binne die sirkel antikloksgewys, beginnende by die drie figure regs, is daar 'n definitiewe beweging merkbaar – hulle beur op in die rigting waarna hulle kyk, voltooï 'n halfsirkel



Figuur 3a:  
Phillipe Halsman. *Human skull consisting of seven naked women's bodies*. Photograph after a drawing by Dali. (9151).



Figuur 3b:  
Salvador Dali. *The face of war*. (1940–1941)

en stort na benede. Die onderste figuur links kom op die grond te ruste met sy/haar arms in 'n beskermde posisie. Só herhaal die kringloop hom telkens – 'n aanduiding van die onontkombaarheid aan die situasie.

'n Horisontale verdeling van die sirkel toon vier menskoppe en die son in die boonste gedeelte. As gevolg daarvan dat die figure se hande in dié komposisie afwesig is, lyk hul ontdaan van alle menslikheid. Hulle koppe neem die voorkoms van skedels aan. In die onderste gedeelte van die sirkel is die ligte kleur van die hande en arms in kontras met die donker kleure van die res van die komposisie. Funksioneel is dit geslaagd dat die fokus op die figure se krampagtige hande en die geslote sirkel van arms val, aangesien dit hulle angs en paniek uitbeeld.

Die buitelyne van die sirkel neem die vorm van 'n skedel aan waarop suggesties van twee oogholtes, 'n neus- en mondvorm voorkom. Net regs van die middel van die skildery vorm die vrouegesig die een oogholte. Op dieselfde vlak, links, maak die kop van die vallende figuur die ander oogholte uit. Die arm en hand net links van die middellyn, vorm die neusgedeelte, terwyl die geboë kop en geslote sirkel van arms van die figuur links onder die mondedeelte suggereer. Draai 'n mens die stofomslag om, het laasgenoemde ook die vorm van 'n skedel. Dit stem ooreen met die kopgedeeltes van die drie figure aan die regterkant van die komposisie.

Volgens Haasbroek (1992a: 56) kondig die titel van een van die verhale in *Skrikbewind*, “Daar gelaat”, die einde van sy betrokkenheid by grensliteratuur aan. Hy verduidelik dit só: “‘Daar gelaat’ impliseer natuurlik: ‘Ek het dit daar gelos, ek is klaar daarmee’. Maar dit was ook 'n *gelaat van die oorlog* daar. Die gelaat wat bestaan uit ore, neus, oë, en dies meer ...” (my kursivering).

En hier op die stofomslagontwerp is inderdaad 'n gelaat van die oorlog – 'n skedel as simbool van die gruwelikhede waaraan 'n mens in 'n oorlogsituasie onderwerp word. Hierdie skrikbewind word nie slegs op fisiese vlak nie, maar ook op geestelike vlak gevoer. Die mens is deur magte buite en/of binne homself vasgevang. Geen positiewe beeld soos die blom of die motief van dood en opstanding wat in die skildery, *Guernica* figureer, is hier teenwoordig nie – die hoop op uitkoms is gering.

Haasbroek rig, net soos Picasso met sy skildery, 'n waarskuwing: 'n Skrikbewind van enige aard kan tot vernietiging van die mens lei. In dié bundel is dit veral die wreedheid van een mens teenoor 'n ander wat daartoe aanleiding gee. Dié wreedheid manifesteer in geweld, wraak en weerwraak, uitbuiting en selfdestruksie – motiewe wat in die kortverhale figureer.

#### **4. Die kortverhale**

In die eerste verhaal, “Die vonds”, kan die druk en vereistes van die samelewing as oënskyndlike rede vir die moeder se moord op die babaseuntjie

dien. Eksterne magte soos oorlog, politieke geweld en terreur bedreig die mens in "Plek vir ordentlike mense", "Eendag uit die glaskas" en "Daar gelaat". In "Goeie man" dwing die gruwelmoorde op sy vrou en kinders 'n doodgewone goeie man só ver dat hy as reaksie daarop almal in sy sig afmaai. Hierdie verhaal beklee 'n belangrike plek in die bundel en demonstreer hoe die gewone mens, tot die uiterste gedryf, self instrument van destruktiewe kragte word.

Haasbroek beeld die wreedheid van een mens teenoor 'n ander uit in rassekonfrontasie wat hom afspeel in "Stad sonder hart", en homoseksuele konfrontasie tussen 'n onderwyser en 'n skoolseun en skoolseuns onderling in "Swepe". In die verhale "Die lemoen" en "Afdraand" figureer wreedheid op seksuele vlak. Die mens as slagoffer van natuurmagte en die kompleksiteit van interpersoonlike verhoudings is die tema in "Vlugkans". Seksualiteit voer die botoon in "Begin", 'n verhaal waarvan die titel die verhaalgegewe aandui – die begin van die sondeval. Dié gegewe brei uit van die twee individue na die hele mensdom, wat as gevolg van die sondeval by 'n skrikbewind betrek word.

Dit is veral in die laaste twee verhale in die bundel waar die individu se persoonlike skrikbewind aan die kaak gestel word. In "Nag" is daar 'n positiewe verandering deurdat die vader se selfvernietigingsdrang na selfbehoud verander wanneer hy om sy kind se lewe moet veg. "My sonneblomme laat nie hul koppe sak nie", die laaste verhaal in die bundel, dra Haasbroek aan die skilder, Vincent van Gogh, op. As gevolg van waansin, pleeg hy selfmoord – sekerlik die ergste skrikbewind moontlik waaraan die mens onderworpe kan word.

Op die stofomslagontwerp suggereer die sirkelbeweging van die figure 'n ewige kringloop, 'n kringloop wat homself herhaal deur die spesifieke plasing van die drie verhale in die bundel waarin die tema van lewe-dood-lewe figureer. Die aanvangsverhaal, "Die vonds", het die geboorte en dood van 'n pasgeborene as gegewe. "Begin", 'n verhaal min of meer in die middel van die bundel, het – soos die titel aandui – die mens in die paradys as tema. Hy is egter die skepper van sy eie verganklikheid wat die sondeval – die einde van sy paradyslike bestaan – tot gevolg het. Die slotverhaal van die bundel, "My sonneblomme laat nie hul koppe sak nie", eindig met Van Gogh se selfmoord. In kontras met sy dood, dui die aanwesigheid van lig in die slotreëls op die alomteenwoordigheid van God en die Ewige Lewe. Groei sal weer plaasvind, want "die persekome sal ... vanjaar (dra)" (p. 111).

Só is geboorte of 'n nuwe begin, dood en lewe na die dood onafskeidbaar deel van die kringloop van die mens se aardse bestaan. Só is 'n skrikbewind, wat die mens op individuele en/of groepsvlak teister, ook te midde hiervan.

## Notas

- 1a. Die stofomslagontwerp van *Skrikbewind* sluit aan by die foto getiteld, *Human skull consisting of seven naked women's bodies* (1951) (Descharnes & Néret 1994: 337) (sien figuur 3a), wat Philippe Halsman op 'n skets van Salvador Dali gebaseer het. Die skedel bestaan uit sewe naakte vrouefigure wat deur verskillende liggaamsposisies die buitelyne, oog-, neus- en mondholties en oorblywende tande daarvan vorm.
- 1b. Dié stofomslagontwerp toon ooreenkomste met nog 'n skildery van Dali, *The face of war* (1940-1941) (Descharnes & Néret) (Sien figuur 3b). Die komposisie bestaan uit 'n mensgesig met 'n oopgesperde mondholte en twee oogholtes. In elke holte is daar 'n skedel en in elk van dié skedels se holtes is daar nog skedels.

## Bronnelys

- Descharnes, Robert & Néret, Gilles. 1994. *Salvador Dali 1904-1989: the paintings, vol. 1 1904-1946*. Kohl: Benedikt Taschen.
- Eliot, T.S. 1989. *Collected poems: 1909-1962*. Reprinted. London: Faber & Faber.
- Haasbroek, P.J. 1976. *Skrikbewind*. Pretoria: Human & Rousseau.
- Haasbroek, P.J. 1992. My mees gelese skrywer, in *Skryfateeljee*, redakteurs D. Steenberg & H. du Plessis. Pretoria: Van Schaik.
- Potter, Gabriel. 1992. *Picasso*. Leicester: Magna Books.
- Russell, Frank D. 1980. *Picasso's Guernica: the labyrinth of narrative and vision*. London: Thames & Hudson.
- Vinson, James (ed.). 1990. *International dictionary of art and artists: art*. Chicago: St. James Press.

## Universiteit van Pretoria

## Carie Maas Sondebok

Hy het homself weer betrap dat hy loop en sing – lay-dee o-dl, lay-ee-odl, lay-ee-oo. Eintlik nie sing nie, sy stem is maar 'n geprewel.

Dis op sigself 'n wonder dat hy die gejedel uit die fliek onthou. Dis een van die min wat hy ooit gesien het. Na een van daardie vakansies by sy tantes wat net nie ophou nie het sy ma met die terugry in die stad stilgehou. Hulle het hul laat meesleur deur die Switserse heuwels en die musiek en plesier van die kinders in bont klere. Pouse kon hy skoon oorstelp skaars die rooi kies tussen al die kleure koeldrank. Toe koop sy ma vir haar 'n groene dat hy ook daarvan moet proe.

Hy kan nie eens dink dat die keuses in die nonnefliek in sy agterkop was met sy toetrede tot die monnikedom nie. Dit het soos alles sommer vanself gekom. Hy is mos as 't ware met die kruis bokant sy bed en die pater noster in die skoot gebore. Hoe moedeloos gewerk sy ma ook al by die huis gekom het, saans voor die maaltyd was hulle eers vir 'n uur lank op hul knieë.

'n Besluit van bloedsweet? Nee, dit was die oorweging van sy toekoms nie. Reeds as kind het hy aangeleer om hom niks vreeslik aan te trek nie. Dit beteken dat dit nie so erg was as hy smiddae alleen moes speel nie, of by die skool gespot is oor sy pa nie.

Hulle sukkel nie regtig met hom nie. Hulle is nie regtig vir hom kwaad nie. Sy ma het ook gedink hy is 'n kind vroom in leer en lewe en sy tantes het saamgestem dat die toewyding sy sober aard sou pas.

Nie een vir uiterstes nie, het die reën in die winter- en somertemperature hom onwillekeurig binne die kloostermure gehou. Daardeer het sy kennis van die dogmatiek opmerklik geword. Mettertyd het hy die respek van selfs die ou beproefdes verwerf. Hulle het selfs daaraan begin dink dat hy van die leerlinge aan die hand moes neem. Ten spyte van sy stiltes sou sy onstoorbare ewewigtigheid hulle metodies en deeglik die waarheid van die Heilige Maria en Onse Heer binnelei.

Vanjaar het die herfswind egter 'n onrustigheid na die kloosterskool gebring wat nie net in die blare gebly het nie. Vader Ignus het kom waarneem as hoof, en dit met die vuur van sy naamgenoot soveel eeue tevore. Dissipline is ook die kragbron van die vader se strew: soldaat vir Christus, gewapen met Gods Woord.

Anders as sy eie gedwee planmatige manier, het die vader met die heethoofdigheid te werk gegaan waarmee die reformasie teëgestaan is. Trou aan die gene van Loyola het hy met hartstog en ywer sy gunsteling vers verkondig. Dit het die kinders se voetslag geword en is ook snags saam met die geestelikes na hulle selle: "Julle het nog nie ten bloede toe weerstand gebied in julle stryd teen die sonde nie."



Hy het amper met ex cathedra, die gesag van die Pous self, toegesien dat die vernuwing die winter uit die klipmure en die harte weer: vader John se gape tydens die vroeë mis, vader Thomas se vergryp aan die beskeie nagereg, vader Tobias se oë wat na die seuns bly dwaal. Die onfeilbare oordeel het elke afwyking weg van armoede, onthouding en gehoorsaamheid betrap en getugtig. Daar is tot in die binnehof gefluister dat die vader oë en ore had om boesemsondes te ontbloot.

Weer was die preke nie vir hom nie, die vermanings nie van toepassing op sy onwankelbaarheid nie.

Die man van passie het tog 'n ongemak in hom laat posvat waarop hy die vinger nie kon lê nie. Hy wou iets herken uit 'n vervloë tyd, maar die vaalte van die jare het dit reeds toegelê. In plaas van die gloed van herlewing wat deur die ander gestu het, het 'n beklemming in hom wortel geskiet. Dit het aan 'n gedagte lug gegee wat nie eens die eindelose Latynse vertalings kon smoor nie. Conscia mens recti, conscia mens recti ... maar sy kop het net een geregtigheid begin ken: die dwingende begeerte om die bok in die binnewerf van die kombuis in vader Ignus se lowertuin los te laat.

Met watter erns, watter hartstog sou die vader die bok verketter!

Die dink het so deel van hom geword dat sy bene hom een namiddag doodluiters na die hekkie gebring het. Hy het die hingsel gelig, die swart kleed op die waslyn die enigste teken van die heilige inwoner van die ab se huis.

Daar het min gekom van die verdoemende verwoesting wat die dier moes saai. Die stomme bok het net 'n paar bekke vol dahlias weggesit voor 'n kombuiswerker die oop hek gesien en groter skade besweer het.

By die informele vergadering daarna om te besin oor wat om met die dier uit te rig het hy, tot die verbasing van die ander, aangebied om die bok te slag.

'n Priestersdaad kan louterende versoening bring, het vader Ignus na kort oorweging die oortreder se lot beseël.

Hy het nog met die bok se bloed aan sy hande gewerskaf toe die vader hom kom vra om voortaan die sang in die kapel te lei. Met die salige vreugde en drif eie aan 'n Jesuïet.

Theo Kemp

## My woorde is met rooi toue

*(ter nagedagtenis aan elma ngindo)*

my woorde is met rooi toue  
om die enkels gebind, hulle  
probeer haar soek in beelde wat die kop soos negatiewes  
teen die lig hou  
(hoe ver is die hande en die  
kop  
nie verwyder nie?)  
: sy met haar rug teen die venster sing babawethu  
o God jou hande is nie te kort nie; die blou gerookte buitekamer;  
daar kom 'n tyd vir lag skryf sy op die foonboek

die spar-sak op die skoot, die telkomtikkieboks  
is haar laaste groet.  
die dae jaag verspil verby soos die stompies  
wat sy in die baksteengleuwe druk

vandag, na maande, soek ek weer  
my hande klou die beker  
vergeefs-  
die laaste beeld versuip my woorde telkens  
toe die dag om 6 in 'n pienk gown vol pille vir haar  
stol.

## Beskou dit as 'n blom

Sit ek gedagteloos gekoppelp aan –  
(die aarde het ons vreemd geword  
al sit ons met haar groen rek wat  
die dood al dieper vreet)

– die hemel wat my rustig maak  
in grys en swart met vlekke wit kan ek  
my stingelose kop maklik verpak  
dis net my lyf wat nog gelend vasklou aan die sofa waar  
herinneringe hardkoppig wit leef as slaapmerke

met dié gegewens dus van my vel  
bedreig deur die porieë waardeur ek asem  
ruik en net-net/nou hoor  
versend ek iets aan jou van my  
dunne relasie met dag en datum, 26 mei

## Cornelius van der Merwe Midwinter

dit motreën al die hele dag  
dit is kaaps-winters koud  
vyfuur is dit al sterk skemer  
in die huise van die straat  
brand die ligte en verwarmers  
al van vroeg af die kilte  
trek teen my ruggraat op  
soos die befaamde kundalini  
maar ek hou my nie hiermee op  
nie ek versenk in 'n boek  
van Erica Jong en Stephen King  
laat die koue kwyn terwyl my  
gedagtes ver paaie loop tot in  
die Karoo waar die kapok in  
'n ander winter sentimeters  
diep gelê het en ons liefde  
voor die Essestoof gemaak het

## Son onder

die son wat sak agter die magalies  
brand plantasievure in akriekleure  
van rooie en oranje die hadidas  
vlieg met stollende gille as hulle  
terugkeer na avondsneste hoog bo  
in die aangrensende kegelboom dit  
kleur vinnig waterblou as die son  
se vlamme verdof en binne minute  
is dit sterk skemer dan is nog net  
die motors en die kiewiete by die  
spruit hoorbaar voor dit nag is –

## Renée Marais

### Die tuiskoms

Vir háár geen doodsengel nie.  
Nee, die Seun van God self  
het haar kom haal: sy hande  
op die stram bene gelê en sag  
gestreel oor die spiere wat nie  
meer wou buig nie, Hy het haar  
hande geneem en geglimlag,  
die verknotte hande vásgegryp  
en gesê: “Kom, Maria, nou het jy  
lank genoeg gely. Vir jou het Ek  
alreeds ’n tuiste voorberei.  
Groet, en kom saam met My.”  
En die dowwe oë het weer blink  
geword, die lank reeds tandelose  
mond het in vreugde oopgelag.  
Sy het gegaan, vol blydschap, sag.

## Susan Deppe

### Habitatsoeke

(Na Henri Rousseau se skildery, *The snake charmer*)

Neem my, ’n onberese Alice,  
saam met jou af in ’n duiselgang  
na die landskap van Rousseau  
waar teleskope mikroskopies en  
enkelbeelde binêr word,  
waar lemsprietete deur vlak perspektiewe sny  
en primitiewe silhoeëte ontbloot,  
waar drome kaleidoskopies wentel tot die sekerte:  
ons hoort

# Carina Stander mensmessias

jy wil jouself  
soos 'n berg  
oor my laat skadu  
(solied en gesond)

jou hande die wolkkolom  
wat dierpatrone maak  
wat vlieg-vlieg oor my grond

jy wil my mensmessias wees:  
die een wat hom offer  
vir my keelseer en my kuns

maar snags volg ek die spoor  
na die strik  
waar my slagting  
na rou biltong ruik;  
waar ek reep vir reep  
soos lokaas  
van laas seisoen se jagters hang

## Pleidooi vir 'n kunssiel

noem haar 'n aspoesterpateet  
wat alles van die niks af weet.

skeur haar onbenulligheid aan flarde.

stel haar in die openbaar tereg.

voer haar vir die valbyl.

moor haar niksheid chop vir chop.

*want meestal  
is al  
wat sy nodig kry  
haar hart  
twee hande  
en 'n vlindereier  
vir 'n breinsel.*

## karkas

iemand het 'n vuishou  
in die maan geslaan:

kyk hoe byna broos  
die stofgeel uit die kraters sif

tot op die bed  
waar ek vannag  
(met bloedrooi parfuum  
agter my vlegsels  
en 'n harnas voor my hart)

'n jagter  
karkaskaal  
inwag

## jy ken die paadjies na my plek

- die stofpad wat in somers  
na mango en maroela ruik,  
later kronkel deur die rietbos  
waar swart kinders vislyn span  
en pie  
waar ek kurperkind  
in die rondte tol –  
glad en nat en heel in jou hande  
soos in my droom oor God

jy ken die paadjies na my plek

- die harde teerpad wat stippeltree  
tot op die drumpel gee  
waar ek jou inwag  
met trendy stadsdinge  
en jou lawe met lawwe gelag

jy ken die paadjies na my plek

- jou hande proe-proe aan my mond,  
skuins na die tonnel van my oor,  
af, af na my cleavage  
waar jy oë toeknyp  
en bid ek moet jou vashou  
tot die bult tussen jou heupe  
soos 'n seuntjie slapoog slaap

jy ken die paadjies na my plek  
– die houttrappe wat slangsleepsels maak  
deur die tuin van Eden, duskant Plet,  
waar die water  
na Coca Cola lyk  
en ek teen jou skouer grens  
oor jy ook na die aarde ruik

jy ken die paadjies na my plek  
– maar jy besluit om te verdwaal  
of my te kom haal

## Tom van Rooyen Storm

Vanaand is die bome onrustig  
in die kort stote van die wind  
– voorlopers van die storm.  
Los blare skarrel deur die tuin  
en weerlig skets telkens die mure,  
stamme en swiepende takke.  
Geen teken van lewe; die voëls skuil.  
Net die gedaante by die visdam  
wat roerloos in die wind staan  
in die donker waterrimpels tuur,  
verskyn en verdwyn  
in die flitsende lig.  
As die groot druppels val,  
is dit nog daar,  
onstoorbaar deur die rumoer  
en die stromende water.  
Wanneer die donder bedaar  
en die weerlig onttrek  
voor die sagter val van die reën  
is die visdam skielik verlate –  
Net 'n vaal droefheid  
in die druipende takke  
en die poele op die gras.

Maritha Snyman

## Skilderye as verwysing in die poësie van Lina Spies: Doelbewuste estetisering?

### Die literêre verwysing

Die term “verwysing” het deesdae ietwat in onbruik verval in literêre besprekings en word dikwels vervang met die term “intertekstualiteit”. Tog is dit so dat die term “(literêre) verwysing” bepaalde konnotasies oproep wat nie in alle opsigte ooreenkom met die term “intertekstualiteit” nie. Johl (1992: 571) beweer tereg dat “... kontemporêre benaderings (ook) erken dat die literêre teks bewustelik op ander tekste kan teruggaan deur middel van byvoorbeeld herhalings, aanhalings of toespelings”.

Die gebruik van sodanige bewustelike verwysings is ’n opvallende kenmerk van Spies se poësie. Brink (1982: 22) beskou dit as “een van Lina Spies se dringendste bemoeienisse”. Gilfillan (1977: 6) beweer dat Spies se “volgehoue ontginning en interpretasie van lewensmomente ’n nuwe dimensie kry ... in verwysings na kunstenaarsfigure soos Eybers, Knobel, Opperman, O’Neill, Van Gogh en Rembrandt. Verwysings na skilders en die skilderkuns kom opvallend baie voor in Spies se poësie.<sup>1</sup>

In sy belangrike artikel oor die literêre verwysing, “The poetics of literary allusion”<sup>2</sup>, stel Ben-Porat (1976) dit duidelik dat alle verwysings in ’n literêre werk nie as literêre verwysings beskou kan word nie. In sommige van Spies se gedigte word die name van skilders en skilderye bloot kursories gebruik. Die gedig handel nie oor die skilder of sy werke nie.<sup>3</sup>

’n Literêre verwysing is volgens Ben-Porat

“a device for the simultaneous activation of two texts. The activation is achieved through the manipulation of a special signal: a sign (simple or simplex) in a given text characterized by an additional larger ‘referent’. This referent is always an independent text. The simultaneous activation of the two texts thus connected, results in the formulation of intertextual patterns whose value cannot be predetermined” (1976: 108).

The teks as referent is die naaste “recorded system” wat deur die literêre verwysing geaktiveer word. Hierdie “ander sisteem” of verwysingstekste moet eers in die taal van die verwysende teks vertaal word voordat die verwysing daarop kan inspeel.

Die literêre verwysing moet volgens Perri (1978: 295) die interpretasie van die verwysende teks verander of verryk: “the property(ies) evoked modifies the alluding text and possibly activates further larger inter-and-intratextual patterns of properties, with further modification of the alluding text.”

Die aktivering van literêre verwysings veronderstel dus die doelbewuste identifikasie van ’n verwysingstekste en ’n ondersoek na die intertekstuele patrone wat as gevolg van die inspelings van die twee tekste op mekaar tot stand kom.



## Die beeldgedig

Gedigte waarin die verwysings geïdentifiseer kan word as objekte uit die skone kuns, word in die literêre teorie as beeldgedigte gekategoriseer. Van Gorp (1986: 45) beskryf 'n beeldgedig as "een gedicht dat geïnspireerd is op een werk uit de plastische kunst. Dergelijke gedichten kunnen beschrijvend, kritisch of interpreterend zijn". Van Gorp se definisie impliseer – hoewel hy dit nie pertinent stel nie – 'n bewustelike verwysing na 'n ander kunswerk – 'n literêre verwysing dus.

In sy artikel, "Die beeldgedig as genre", kom Jonckheere (1989: 277) tot die gevolgtrekking dat die ontwikkeling van beeldgedigte oor eeue heen dit moeilik maak om dié tipe gedig in 'n enkele definisie vas te vang. "'n Mens sou hoogstens baie veralgemenend kon stel," beweer hy, "dat beeldpoësie die soort poësie is wat uit die interaksie tussen 'n beeldende kunswerk of kunswerke ontstaan. In wese is dit 'n ... vorm van intertekstualiteit of 'n gesprek tussen artistieke tekste waarby 'n hele reeks senders en dekodeerders betrokke is, sodat 'n besondere vorm van interartistieke kommunikasie ontstaan". Hy dui ook aan dat daar die suggestie van 'n bewustelike verwysing na 'n beeldende kunswerk of kunswerke moet bestaan alvorens die "interartistieke kommunikasie" tot stand kan kom. Die beeldgedig kan, met ander woorde, as 'n bepaalde vorm van die literêre verwysing beskou word.

Verskeie gedigte van Spies wat na skilders en hulle kunswerke verwys, kan as voorbeelde van literêre verwysings beskou word en sou gevolglik as beeldgedigte gekategoriseer kan word.

In die gedig "Rembrandt" (Spies 1976: 58) word die gedig 'n biografie van die skilder waarin getoon word hoe Rembrandt sy persoonlike pyn en vreugde as 't ware "uitgepraat" het in sy skilderye. Die verwysings na Rembrandt word 'n spieël waarin Spies se eie ars poetica gereflekteer word. Hierdie gedig, waarin daar na 'n verskeidenheid van Rembrandt se kunswerke verwys word, staan as 'n kumulatiewe beeldgedig bekend (Jonckheere 1990: 69).

Nog 'n kumulatiewe beeldgedig in Spies se oeuvre is "Long day's journey into light" (1976: 56). Daar word na agt van Van Gogh se skilderye verwys in die gedig. 'n Boeiende intertekstuele verwysingsnetwerk kom tot stand as daar eksplisiet in reël 27 verwys word na Van Gogh se skildery "Stillewe met oop Bybel, uitgeblaasde kers en Zola se *Joie de Vivre*":

*die Bybel groot en oop langs Zola se "Joie de Vivre"*

Die Zola-verwysing in Van Gogh se beeldteks word in die gedig geaktiveer sodat gegewens oor Zola se lewe en sy roman *Joie de vivre* deel van die intertekstuele spel word. Hierdeur vind 'n verdere modifikasie van die verwysende teks, (Spies se gedig) plaas. 'n Netwerk intertekste word geaktiveer sodat die leser aktief ooreenkomste moet soek, verskille moet uitlig en verbande moet lê.

## **Die beeldgedig en die “objective correlative”**

Spies se gebruik van die verwysing word egter deur sommige kritici bevraagteken. Brink (1982: 22) beweer dat Spies die verwysing gebruik ten einde “die allure van ’n meer universele estetiesk” (te verkry). Hy noem dit “die soek na eggo’s – eggo’s uit die poësie, die musiek en skilderkuns om aan die persoonlike geval die allure van ’n meer universele estetiesk te verleen ... elke ervaring (word) eintlik geobjektiveer, gereïnterpreteer deur die reeds geformuleerde estetiese ervarings van ander.”

Ook Coetzee (1972: 46) beweer dat die sitaat by Spies soms ’n geforseerde spel veroorsaak en dat “te bewuste bande gelê” word.

Grové (1982: 20) is egter nié krities nie wanneer hy sê dat die digteres juis afstand van die persoonlike verkry deur die gebruik van verwysings. Die individuele gevoel word op die manier gerelativeer om “bo die case history uit te styg”.

Dié werkwyse van Spies, om die reeds gevormde estetiesk te betrek in ’n kunstwerk, kan as ’n tipe “objective correlative” beskou word. Wanneer “een stel voorwerpe, een situasie of een reeks voorvallen een bepaalde emotie in een kunstwerk moeten objektiveren, staan dit as ’n objective correlative bekend” (Van Gorp 1986: 284). Die Engelse digter, Eliot moedig juis die gebruik van die “objective correlative” aan omdat hy glo dat die direkte beskrywing van emosie vermy moet word.

Spies doen presies net dit wanneer sy byvoorbeeld in die gedig “Somer van ’78” (1982: 39) die emosie van die oomblik beskryf deur verwysings na Turner se uitbeelding van die see, of in “’n Klein elegie vir ’n vriendskap” (1982: 52) die verwysings na Van Gogh en sy skilderye gebruik as metafore vir die Overbergse landskap en persoonlike emosies.

Wanneer is die verwysing na skilderye of ander kunswerke in die poësie dan doelbewuste en gedwonge estetisering en wanneer is dit ’n aanvaarbare toepassing van die “objective correlative”? Pieterse (1986: 265) is reg as hy sê dat “hierdie saak nie maklik (is) om te beoordeel nie”. Hy beweer dat indien ’n verwysing funksioneel met die res van die gedig geïntegreer is, dit die gedig kan verryk. Indien die verwysing nie funksioneel is nie, is die teendeel vanselfsprekend. Dan word dit ’n byhaal van intertekste om die gebrek aan eie estetisering te verbloem.

## **Doelbewuste estetisering of nie?**

As die beeldgedig in terme van die literêre verwysing beoordeel moet word, is die volgende vrae onder andere van toepassing:

- Word die verwysing na die skilderkuns ’n integrale deel van die verwysende gedig?
- Verryk of verander die aktivering van die verwysingstekste die verwysende tekste?

Indien die verwysing na ’n ander kunstwerk dus ’n netwerk van inter- en

intratekstuele kodes aktiveer, meen ek dat daar nie van gedwonge estetisering gepraat kan word nie. Deur middel van 'n voorbeeldteks uit die oeuvre van Spies wil ek die standpunt probeer verduidelik. Ek gebruik Spies se gedig "Studie" uit die bundel *Winterhawe*.

### Studie

- 1 Verspot dat dit my nou moet pla,
- 2 Picasso se pienk periode
- 3 dogtertjie met haar hand op 'n hond se kop,
- 4 vrou met 'n kind aan haar bors.
  
- 5 Ek gaan my daarop draai
- 6 in die blou stilswye
- 7 waarin sy naakte vrou haar keer
- 8 sodat mens knop vir knop die rugstring langs
- 9 alleen haar skoonheid en haar hartseer raai.
  
- 10 My bors druk teen my opgetrekte knie:
- 11 die enigste bekentenis waar voorheen
- 12 bo die skaars gedulde leegheid van my buik
- 13 gretig en teer sy mond en hande was.
  
- 14 En skuins oor my skouer
- 15 moet ek nog eenmaal terugkyk
- 16 na ons wegstap-kind,
- 17 reeds half-pad uitgedeel aan die pienk skemerte.

Drie van Picasso se skilderye word opgeroep as verwysingstekste in die gedig – 'n kumulatiewe beeldgedig dus. Hier is 'n primêre verwysingstekste, naamlik "Naakte figuur van agter" (Figuur 1). Die primêre teks word redelik volledig geïntegreer in die gedig. Daar word egter ook twee sekondêre verwysingstekste geaktiveer, naamlik "Dogtertjie met hond" (Figuur 2) en "Moeder met kind" (Figuur 3).

Die titel "Studie" kom uit die wêreld van die skilderkuns en verwys na 'n voltooide skets wat as detail in 'n groter werk gebruik kan word. Die titel is alreeds 'n teken van 'n verwysende teks wat heenwys na die skilderkuns. Maar die merker<sup>4</sup> wat hier eksplisiet na die interteks verwys, is die eienaam Picasso (reël 2). Hierdie verwysing vereis gevolglik 'n vertaling van die verwysingstekste in die



Figuur 1

taal van die verwysende teks. Die lewe en werk van die skilder Picasso moet betrek word in die wêreld van die poëtiese teks.

Omdat die eienaam, Picasso, uitgebreide betekenismoonlikhede het,<sup>5</sup> en die eienaam so ryk is aan konnotasies, is slegs dié fasette van die eienaam wat deur die konteks bepaal word, in die verwysende teks ter sake. In die lig hiervan blyk dit dat die volgende aspekte van Picasso se lewe en werk aandag vereis.

Die eienaam "Picasso" verwys uiteraard na Pablo Picasso (1881-1973), een van die bekendste skilders van die twintigste eeu. Picasso is gevolglik 'n belangrike teken, wat aansluit by die skilderkode in die gedig. Om die tekens van die skilderkode te kan identifiseer, moet die ingeligte leser ten minste kennis dra van dié tydperk in Picasso se skilderkuns waarna die verwysende teks verwys.

Die eerste tydperk in Picasso se skilderloopbaan strek vanaf 1900-1906 en word verdeel in die blou en die pienk periode. Die blou periode word gekenmerk deur "the angular lines of the emaciated bodies, (and) above all by the sad, distressing colour, the subdued blue, which dominates the pictorial space and the figures by its remote and silent unreality" (Jaffé 1970: 16).

Sukses in sy werk en liefdeslewe bring blydskap en helderheid in Picasso se lewe en manifesteer in die kleurgebruik van die sogenaamde pienk periode: "the subdued cold blue gave way to brown, red, ochre and rose,



Figuur 2



Figuur 3

the human contact between the figures becomes sympathetic: the morose atmosphere and loneliness of the Blue Period is a thing of the past" (Jaffe 1970: 18).

Tekens in die verwysende teks wat 'n skilderkode vorm, sluit behalwe die titel, ook "pienk periode", "dogtertjie met haar hand op 'n hond se kop", "vrou met die kind aan haar bors", "blou", "sy naakte vrou haar keer / sodat mens knop vir knop die rugstring langs", "wegstap-kind" en "pienk skemerte" in.

Afgesien van die skilderkode kan twee ander kodes ook onderskei word. Hierdie kodes werk interaktief op mekaar in om aan die teks veelvuldige betekenismoontlikhede te verleen.

Tekens soos "dogtertjie", "vrou met kind aan bors", "skaars gedulde leegheid van my buik" en "ons wegstapkind" kan saamgevoeg word tot 'n kinderkode. Dit hang ten nouste saam met 'n eensaamheidskode wat manifesteer in tekens soos "stilsweye", "alleen", "hartseer" en "nog eenmaal terugkyk". Wanneer tekens soos "sy monde en hande" en "ons wegstap-kind" in ag geneem word, kan ons aflei dat die eensaamheid die gevolg is van 'n mislukte liefdesverhouding wat by implikasie ook die spreekster<sup>6</sup> beroof het van die kind wat sy graag wou hê.

"Blou" verkry in die gedig, soos in die skilderkuns van Picasso, die betekenis van smart en eensaamheid terwyl "pienk" vreugde en samesyn voorstel: 'n veelseggende "objective correlative" geneem uit die skilderkuns van Picasso.

In die gedig kan twee "periodes" onderskei word. Strofes 1 en 4 verwys na die "pienk periode" – die verbygegene droom – en strofes 2 en 3 na die "blou periode" – die smart en eensaamheid van die hede.

Die eerste reël is 'n ironiese "understatement". Woorde soos "verspot" en "pla" is onderbeskrywings waardeur die spreekster haar ware gevoelens wil verberg. Die "dit" verwys na die twee skilderye van reël 3: – afbeeldings van 'n moeder en kinders wat op geluk en vervulling dui.

Die herhaling van die /p/-klank verbind Picasso se "pienk periode" klankmatig met "verspot" en "pla" om die teenstrydigheid tussen haar huidige toestand en Picasso se pienk periode te beklemtoon.

In strofes 2 en 3 vind identifikasie tussen die spreekster en die figuur op Picasso se skildery "Naakte figuur van agter" plaas. Soos die vrou in die skildery, is ook van sy voorneme om haar rug te keer op die onvervulde droom van strofe 1. "Blou stilsweye" is derhalwe 'n dubbele versterking van smart en eensaamheid.

Die spreekster maak nie eksplisiet melding van haar onvervuldheid nie, maar gebruik die skildery as "objective correlative". Soos die figuur op die skildery, verberg sy haar eensaamheid deur haar rug daarop te keer sodat mens haar "skoonheid" en "hartseer" slegs "raai". In die naasmekaarstelling van "skoonheid" en hartseer weerklink die kontras soos ingegee deur Picasso se pienk en blou periodes: die vreugde van moederskap en kinders

(Figure 2 en 3) en die smart van kinderloosheid (Figuur 1).

In reël 10 word die vereenselwiging verder gevoer. Die spreekster neem die posisie van die figuur op die skildery in en ervaar letterlik haar emosies deur die lyf van Picasso se verwysingstekste (Figuur 1). “My bors druk teen my opgetrekte knie” (reël 10). Daar is egter geen kind aan haar bors nie – ’n verwysing na die verwysingstekste “Moeder met kind”. Die “leegheid van my buik” versterk die suggestie van kinderloosheid. Bowendien is “opgetrekte knie” die enigste plaasvervanger vir die minnaar se “gretige” en “teer” mond en hande. Haar eensaamheid en afgeslotenheid is, soos die van die vrou op die skildery, volkome. “Voorheen” (reël 11) en “was” (reël 13) dui op die kontras tussen toe en “nou” (reël 1). *Toe* het sy drome van swangerskap gekoester (reël 12); *nou* bly net die eensaamheid.

Die spanning tussen toe en nou versterk die identifikasie tussen die spreekster en die vrou op die skildery. In die teenwoordige tyd “druk” haar bors reeds teen haar “opgetrekte knie” (reël 10). Daarom is dit verspot dat die gedagte aan die vervulling van moederskap haar “nou” pla (reël 1), want sy het reeds op haar toekomstige optrede besluit: “Ek gaan my daarop draai” (reël 5). Tog kan sy dit nie weerstaan om “nog eenmaal terug (te) kyk” (reël 15) na die verlede nie. Deur ’n laaste verlangende blik neem sy afskeid van ’n verlede vol verwagting en draai sy haar na ’n toekoms van eensaamheid en pyn.

Treffend is die ironiese kontras tussen die aanvangswoorde van reël 5, “Ek gaan”, en die minder vasberade, “moet ek” van reël 15. Sy kan dit nie help om nog eenmaal terug (te) kyk na haar onvervulde droom nie. Die woorde “ons wegstap-kind” (reël 16) herroep weer die sekondêre verwysingstekste, “Dogtertjie met hond” – die dogtertjie van reël 3 wat nooit gerealiseer het nie.

Die woordkeuse “wegstap-kind” is veelduidig. Enersyds suggereer dit die droom wat haar ontglim het. Andersyds is dit, wanneer dit saam met reël 17 gelees word, ’n interpretasie van die verwysingstekste wat verwys na die wasigheid van die skildery waarin die dogtertjie en hond besig is om te verdwyn.

“Pienk skemerte” (reël 17) is ’n finale bevestiging van die ironiese ommekeer wat deur die aktivering van die verwysingstekste tot stand kom. Anders as by Picasso lê die “pienk skemerte” by haar in die verlede.<sup>7</sup>

Die titel wat aanvanklik deel vorm van die skilderkode, verkry aan die einde van die gedig ’n bykomende betekenis. Die gedig is in werklikheid ’n introspektiewe *self*studie waarin die spreekster haar tot haarself keer en haar dubbele verlies aan kind en minnaar aan die leser voorhou in terme van Picasso se skilderkuns. Die spreekster se weemoed kry, met ander woorde, letterlik gestalte in die verwysings na Picasso se skilderkuns. Alan Nadel (1981: 65) beweer dat die geslaagde literêre verwysing nie net die interpretasie van die verwysende teks beïnvloed nie, maar die leser ook met nuwe oë na die verwysingstekste laat kyk. Hy sê byvoorbeeld:

“Since the new text is always already different from the original, we face constant interplay of differences causing to defer our understanding. But the process has another dynamic too. Since we know that every allusion presents differences always already present, we know the original is changed, is not being presented as it originally was”.

Spies eksploteer in hierdie beeldgedig bewustelik drie skilderye as verwysingstekste in 'n suksesvolle aanwending van die “objective correlative”. Die verwysende teks word verryk deur die aktivering van die verwysingstekste. Die proses veroorsaak 'n intertekstuele indringing van die verwysingstekste op die verwysende teks. Dié intertekstuele spel verryk beide die verwysende en die verwysingstekste in 'n interartistieke gesprek.

### Aantekeninge

- 1 Dit is interessant dat Jonckheere in sy verrekening van die beeldgedig in die Afrikaanse poësie nie Lina Spies spesifiek uitsonder as 'n eksponent van dié digsoort nie. Hy beweer dat hoewel “beeldpoësie in die geheel van die Afrikaanse poësie kwantitatief nie 'n belangrike subgenre is nie,” dit een is “wat toenemend beoefen word – veral in die laaste twintig jaar” (1990: 2). As verteenwoordigend van hierdie tydperk noem hy die name van Wilhelm Knobel, Sheila Cussons, Johan van Wyk, Joan Hambidge en Petra Müller.
- 2 Ben Porat se invloedryke artikel steun sterk op 'n teoretiese analise van die verwysing deur K. Gorski (1964) wat oorspronklik in Pools geskryf is en nie gereedelik in Engels beskikbaar is nie.
- 3 Vergelyk byvoorbeeld die reël, “graag diskusseer oor Beethoven, Picasso, Baudeiaire,” in “Kuur vir die kuisheid” (1978: 42) en die verwysings na Rembrandt in “Vir die Hollandse digter Dick Hillenius” (1976: 58).
- 4 “Merker” word hier gebruik na aanleiding van Ben-Porat se definisie, naamlik 'n teken “identifiable as an element or pattern belonging to another independent text” (1976: 108).
- 5 Volgens Van Wyk Louw kan die eienaam “nooit volledig uitgesê word nie; die woordeboek kan vir ons die woord ‘kat’ verklaar, maar die volledigste biografie kan nog nie vir ons Dante ‘uitsê’ nie ... Juis hierdie rykdom aan konnotasie gee aan sulke woord hulle slaan in die poësie (1977: 127).
- 6 Ek gebruik hier spesifiek die vroulike vorm omdat die neutrale “spreker” in hierdie gedig – wat uit so 'n pertinente vroulike perspektief geskryf is – vreemd aandoen.
- 7 Interessant is dit om hier op die gebruik van die kleur pienk as intratekstuele verwysing in die werk van Spies te let. In *Digby Vergenoeg* is pienk telkens die kleur waarmee daar na gelukkige herinneringe en ervarings verwys word. Vergelyk byvoorbeeld: “Voorjaarsboodskap” (1978: 79), “Amsterdam” (1978: 74) en “Tuiskoms” (1997: 67).

### Bronnelys

- Ben-Porat, Z. 1976. “The poetics of literary allusion”. *A journal for descriptive poetics and theory of literature*. 1, pp 105-128.
- Brink, A.P. 1973. “Wondbaarheid word weerbaarheid”. *Die Burger*. 13 Desember, p. 6.
- Brink, A.P. 1976. “Lina Spies verdiep en verruim vermoë”. *Rapport*. 28 Februarie, p. 21.
- Brink, A.P. 1978. “Van haar beste maar nie haar beste”. *Rapport*. 5 November, p. 7.
- Brink, A.P. 1982. “Spies dig hier op haar beste en kenmerkendste.” *Rapport*. 5 Desember, p. 22.
- Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorie*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Coetzee, A.J. 1972. “Ses debuutbundels”. *Standpunte*. XXV:6, pp. 46-51.
- Gilfillan, R. 1977. “'n Verdieping in Spies se werk”. *Oggendblad*. 5: 1368, p. 6.

- Grové, A.P. 1982. "Gewortel in die werklikheid". *Beeld*. 13 Desember, p. 6.
- Jaffé, H.C.L. 1970. *Pablo Picasso*. London: Thames & Hudson.
- Johl, R. 1992. "Verwysing in die literatuur." In: Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorie*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Jonckheere, W.F. 1990. "Die beeldgedig as genre". *Tydskrif vir geesteswetenskappe*. 29:4, pp 269-278.
- Jonckheere, W.F. 1990. "Afrikaanse beeldpoësie". *Tydskrif vir geesteswetenskappe*. 30: 1, pp. 1-15.
- Jonckheere, W.F. 1990. "Aantekeninge by vier Afrikaanse beeldgedigte". *Tydskrif vir letterkunde*. XXVII: 3, pp. 66-73.
- Jonckheere, W.F. 1993. "Die beeldpoësie in Johan van Wyk se *Heldedade kom nie dikwels voor nie*". *Tydskrif vir geesteswetenskappe*. 33:4, pp. 328-342.
- Kristeva, J. 1980. *Desire in language*. New York: Columbia University Press.
- Louw, N.P. v.W. 1997. *Deurskouende verband*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Nadel, A. 1981. *Invisible criticism: A study in allusion*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Perri, C. 1978. "On alluding". *Poetics*. 7, pp. 289-307.
- Pieterse, H.J. 1986. "Pen en penseel: Die rol van die skilderkuns in die poësie van Sheila Cussons". *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 28:3, pp. 254-266.
- Spies, L. 1973. *Winterhawe*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Spies, L. 1976. *Dagreis*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Spies, L. 1978. *Digby Vergenoeg* (Tweede druk). Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Spies, L. 1982. *Oorstaanson*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Tralbaut, M.E. 1969. *Vincent van Gogh*. Lausanne: Macmillan & Company.
- Van Gorp, H. (red.) 1986. *Lexicon van literaire terme*. Gent: L. Vanmelle.
- Wilson, A. 1965. *Emile Zola*. London: Mercury books.
- Zola, E. 1928. *Joie de vivre*. Paris: Charpentier.

## Universiteit van Pretoria



# Rudi Venter Die twaalfde slag

Eendag, nie so lank lank gelede nie, was daar 'n konserwatiewe Dierbaarheids en haar kunssinnige Net-'n-kind wat saam gewoon het. Hulle huisie was hoog in die lug en het vyf vensters en een deur gehad.

Hulle het baie gelukkig saam gelewe ten spyte van argumente so nou en dan wat gewoonlik oor die metafisika gegaan het: 'n moerse generasiegaping, politieke verskille, eetgewoontes, dwelmmiddels, interpretasies van die Bybel en dan die ergste – smaakverskille ten opsigte van binnehuiseversiering.

Een somervakansie van 'n maand lank het Net-'n-kind Dierbaarheids gehelp om van alle nostalgie uit haar vorige huwelik van twaalf jaar ontslae te raak.

Die proses het begin deur die huisie se mure wit uit te verf met klieuse kalk. Volgende het hulle besluit op 'n vioolblou nuwe mat en die Hyperama gebel. Die butchste vrou wat nog ooit by die Hyperama gewerk het, het die opmetings gedoen en 'n week later het die grootste rassis wat nog ooit by die Hyperama gewerk het, met die hulp van sy span, die matte gelê.

Alle herinneringe is in bokse gepak en soos doods-kiste met die brandtrap aan die kant van die huisie na 'n pakkamer gedra. Elke aand was daar 'n gemoerigheid vanaf die huisie gehoor. Dierbaarheids het aan onttrekkingsimptome gely oor haar kitsch skilderye en tapisserieë en Net-'n-kind het luidkeels sy misnoeë oor haar simptome te kenne gegee.

Uiteindelik was die huisie in verhouding tot daardie eeu se korrekte, funksionele styl. Vir twaalf maande het dit goed gegaan tussen die kunssinnige Net-'n-kind en die konserwatiewe Dierbaarheids.

Maar op 'n dag het verlange na vervloë jare Dierbaarheids gedryf om 'n nagemaakte koe-koe-klok by 'n antieke handelaar te koop.

Tot groot ontsteltenis van Net-'n-kind is die kitsch ornament teen die

GEKOOP VAN/BOUGHT OF		BELASTING FAKTUUR/TAX INVOICE							
<b>S. DREIER</b>		HARDWARE MPY. (EDMS) BPK HARDWARE CO. (PTY) LTD.							
Boumateriaal en Hardware Groothandelaars Wholesale Building Material & Hardware Merchants									
BTW/VAT NO 4590106611		Reg No 72/02706/07							
20203	20255/9	SPOORWEGLAAN 35-37 RAILWAY AVE. BRITS 0250							
20651	20254	DREIER'S	41						
		Fax 23657	12 96						
M <i>est. Venter</i>		H 189427							
<table border="1"> <tr> <td>1. M. Horlose</td> <td>55620</td> </tr> <tr> <td></td> <td>10.9 965</td> </tr> <tr> <td></td> <td>7568</td> </tr> </table>				1. M. Horlose	55620		10.9 965		7568
1. M. Horlose	55620								
	10.9 965								
	7568								
<small>BTW Inklusief / VAT inclusive @ 14%      5 Durheim &amp; Venter-8242 Terugnane van goetere in oorspronklike verpakking sal slegs aanvaar word met voorsigting van aankoopte faktuur binne een week Returns will only be accepted within one week of purchase in original packing accompanied by original cash sale slip.</small>									

muur opgehang en een vir een is die res van Dierbaarheks se lewe uurliks deur die voëltjie aangekondig.

Twaalf jaar daarna het die tesouriere van Dierbaarheks uit haar testament voorgelees: “Hiermee bemaak ek al my aardse besittings aan my kunssinnige Net-'n-kind met die hoop dat hy sy lewe lank net geluk en liefde sal ervaar. My enigste wens is dat 'n elektriese motor, gekoppel aan 'n lewenslange battery, in my koe-koe-klok geïnstalleer moet word en dat dit dan saam met my begrawe moet word.”

Met die toestemming van die klerk van die hof en die begraafplaasopsiener is die opdrag uitgevoer. Die kunssinnige Net-'n-kind het nooit weer in die openbaar verskyn nie.

As uitsondering op die selfopgelegde reël het Net-'n-kind slegs elke twaalfde maand, op Dierbaarheks se verjaarsdag, die huisie verlaat. Dan het hy bont angeliere by die bloemiste gaan koop, begraafplaas toe gery en die dag by die grafsteen deurgebring: *Hier rus my geliefde moeder, Dierbaarheks.*

Nadat hy die twaalfde koe-koe agtermekaar, sesvoetdof vanuit die aarde gehoor het, is Net-'n-kind terug na die huisie – met sy motorligte aangeskakel, net soos die dag van die begrafnis.

## Literêr-aktueel

Als nummer 32 van de reeks Leidse Opstellen is verschenen:

### Gezelles *Woordentas* (f 39,95 - bf 300)

door Nienke Bakker

Wat is die *Woordentas* van Guido Gezelle?

Het gaat hier om een verzameling taalkundige en folkloristische aantekeningen op fiches (ca. 130.000 stuks) die Gezelle als aarts-versamelaar al in zijn studententijd is begonnen en er mee is doorgegaan tot kort voor zijn dood. Eerst vooral aantekeningen van wat hij om zich heen hoorde, later meer systematisch bijeengezocht door zijn "zanters" (=verzamelaars) en aangevuld met voorbeelden uit talloze boeken van Middeleeuwen tot zijn eigen tijd.

In het begin van de jaren '60 kwam de hele verzameling uit het Gezelle-archief te Brugge in bruikleen naar het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* te Leiden.

Nienke Bakker heeft zicht als redacteur van het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* bezig gehouden met het ordenen van de "Gezelle-briefjes" mede voor het overbrengen op microkaarten.

Dit onderzoek resulteerde in een aantal publicaties die nu zijn samengebracht in *Leidse Opstellen* 32.

Guido Gezelle kom hierin naar voren als iemand met een enorme werkkraft voor wie de taal een onuitputtelijke bron van onderzoek was. Ook bron voor allerhande geschriften en bijdragen waarin hij "zijn" Westvlamingen kennis liet nemen van hun eigen volkstaal in een door het Frans overheerste situatie.

Bestel van: Internationaal Forum voor Afrikaanse, Vlaamse en Nederlandse Taal- Vertaal- Letter- en Geschiedkunde, Paul Krugerstraat, 40 2312 ZD Leiden, Nederland.

## Honderd Dichters

Jan Biezen, van Nederland, betrokke by die Internasionale Forum vir Afrikaanse, Vlaamse en Nederlandse Taal, is op soek na Afrikaanse digters wat ten minste vyf gedigte aan onderstaande adres kan stuur vir moontlike opname van gedigte in 'n nuwe projek "Honderd Dichters."

Gedigte kan gestuur word aan: Redactie Honderd Dichters  
t.a.v. Annekoosje Ming  
Stichting Internationaal Forum  
Paul Krugerstraat 40  
2312 ZD Leiden – Nederland

Aangeheg vind 'n kopie ter stawing vir die aanvrae van gedigte.

Tussen 1975 en 1980 werden zes bundels *Honderd Dichters* door Dimensie uitgegeven. De opzet: een poging inzicht te verschaffen hoe poëzie in allerlei stadia werkzaam kan zijn.

Oftewel zoals samensteller dichter Jan Biezen het indertijd uitdrukte: *de bossen zouden eenzaam worden met alleen de beste vogels.*

Stichting Internationaal Forum – waarvan Dimensie deel is – neemt zich voor dit project na twintig jaar ter vergelijking te herhalen:

Mogen wij U derhalve verzoeken tenminste 5 gedichten te sturen.

De gedichten dienen in het Afrikaans, Vlaams of Nederlands geschreven te zijn. Verwante dialecten, Frysk, Nederduits en in het Afrikaans, Vlaams of Nederlands vertaalde gedichten met toevoeging van het originele gedicht zijn ook welkom.

## Boekbesprekings

### Gretel Wÿbenga

Karin Cronjé: *Vir 'n pers huis*. Human en Rousseau. R44,95.  
ISBN 0 7981 3878 5

“The protracted birth”, die treffende Engelse kortverhaal van Cronjé wat in die bundel met erotiese verhale, *Lyfspel/Body play*, verskyn het, kon ook die titel van hierdie debuutroman gewees het. Behalwe dat die kortverhaal intertekstueel inspeel op die romangegewe, vertel *Vir 'n pers huis* insgelyks van die “protracted birth” van 'n vrou.

Met die aanvang van haar tog, staan Klara se lewe in die lig van “inhou en uithou” (p. 139), 'n leuse met sy oorsprong in haar kindertyd in 'n gesin waar sy en haar ma moes dans na die pype van haar liefdelose pa, die tandarts. Die leuse word gebanaliseer met die windjies wat sy as kind altyd so versigtig moes inhou. Dikwels word die swaarwigtige getemper met 'n eg aardse metafoor, ook met komiese gevolge. Die oënskynlik onskuldige opmerking “Wortelkoek is ook nie meer wat dit was nie,” (p. 27) het byvoorbeeld terselfdertyd betrekking op haar seksueel vreugdelose huwelik met die Groot Skrywer, soos ook die episode waar hy tevergeefs probeer om die verstopte drein met 'n riet oop te karring (p. 30).

Haar huwelik is 'n voortsetting van die situasie in haar ouerhuis. In ruil vir die onuitgespreekte ooreenkoms dat sy die skyn van geluk sal voorhou, bedag daarop (soos by die windjies) dat geen klank uit haar “Munch-mond” (p. 29) mag ontsnap terwyl sy die rol van “die backdrop” vir sy lewe (p. 23) speel nie, gee hy haar, die “hopelose kreatuur” (p. 43), 'n plek in die samelewing en onder die son.

Sy bestaan net in dié mate wat sy erkenning van haar pa en man ontvang (p. 115), en ironies is verwerping in beide gevalle haar lot. In die geval van haar droogstoppel man manifesteer dit veral in sy “lustelose penis” (p. 36) as antwoord op haar volgehoue verlange na hom. Haar afhanklikheid word in die roman uitgebrei na vriende, soos Johannatjie, en haar minnaar, die vioolspelende Maestro. Die keersy hiervan is dat ook haar man se emosionele welstand haar vroulig en “persoonlike kruistog” (p. 125) is. Ook haar ma moet sy emosioneel onderhou (p. 19) en dit inhibeer steeds persoonlike groei. Die roman vertel die verhaal van die geleidelike aflê van haar verlede en al die mense wat manipulerend op haar aanspraak maak (p. 116). Haar jare van inhou en uithou kry nogmaals konkreet beslag as sy besef dat die geboorte van haar kind weens 'n medikus se beterweterigheid vertraag, dus terughou, en daar 'n misoes gebore is (p. 159).

Klara is ook die interne verteller/fokalisator in hierdie verhaal. En die sleutel tot begrip van dié vrou – en die roman – lê in haar manier van kyk. Sy

ervaar alles aan en deur haar lyf: "To be, dink ek, starts with the senses" (p. 92). Selfs 'n abstraksie soos musiek word herhaaldelik intiem lyflik beleef: "Die sesde suite is nou deel van my. Soos menstruele bloed. Ek kan die suite ruik en voel. Dit is taai op my vel" (p. 129). In dié proses word haar werklikheid onder andere op 'n wye skaal geërotiseer, sonder dat dit slegs as erotika gelees behoort te word.

Bloed is 'n belangrike kode in die roman. Ma en dogter se ontmagtiging word beleef by wyse van hulle tande wat die pa trek en die bloed wat vloei (pp. 86, 87); menstruasiebloed word om die beurt beleef as teken van 'n geboorteproses tydens die liefdesdaad (p. 57), as bevestiging van die lewe self (p. 79), as teken van rou (pp. 78, 96) en van die unieke self: "Ek doop my vingers in my hartbron vir hom om my te leer ken. Ruik, sê ek vir hom. Proe. Ek is ook" (p. 182).

Klara se selfaanvaarding word ook lyflik uitgesê: sy bekyk en proe haar eie liggaam en vind dit goed (pp. 182, 183). Hierdie insident sluit aan by haar gewysigde droom van die rou lewerkoekies gemaak van haar eie vlees en bloed wat sy aan mense aanbied. Nou hinder dit haar nie dat niemand daarvan wil eet nie: "Daar kom 'n punt wat 'n mens 'n bord lewerkoekies vir jouself aanbied" (p. 184).

Vir hierdie leser seker die boeiendste aspek van die roman is die wyse waarop musiek as interteks fungeer. Klara se hele groeiproses kan myns insiens afgelees word uit die musiek wat haar aantrek. Veral drie werke domineer in die roman: die *Messias* van Händel, vioolmusiek, veral Beethoven se vioolkonsert (soos in die kortverhaal), en J.S. Bach se onbegeleide tjellosuites. Elk voorsien by Klara in 'n andersoortige behoefte op haar tog na onafhanklikheid.

Die *Messias* fungeer soos 'n dreunbas deur al vier dele van die roman, en dit is ook te begrype want Klara kry haar krag uit hierdie seëvierende musiek. Dié oratorium het as tema Christus se lewe, lyde en opstanding, wat onmiddellik aansluit by haar eie tog na "opstanding". Vir haar het die musiek niks te make met 'n bepaalde "Goddievaderendieseun-endieheiligegees" (p. 143) nie, maar met 'n ander goddelikheid en ewigheid: "Dis in my, dis ek, ook. In my lyf in. '... yet in my flesh shall I see God'" (p. 143).

Die *Messias* akkommodeer haar elke emosie: haar vreugde (p. 54) om die verlossing wat haar minnaar, haar "Redeemer", in haar bewerkstellig (ten slotte kry dieselfde woorde, "I know that my Redeemer liveth ..." die veranderde implikasie van *self*verlossing); haar woede as sy ontdek dat haar man 'n minnares het: "Thou shall break them with a rod of iron; thou shall dash them in pieces like a potter's vessel" (p. 124); haar neerslagtigheid (p. 140); en uiteindelik haar oorwinning in die uitbundige dans op die Halleluja-koor self (p. 140). Hierna sien sy kans vir haar eie naam: "EK IS KLARA" (p. 141). Woede, jeens haar man veral (pp. 139, 151) en haarself (p. 154) in die derde deel, is die eerste teken van haar

bevryding wat voor hande lê.

In die eerste twee dele van die roman, die hoofstukke van haar aanraking met die Maestro, kry sy viool, vioolmusiek en veral Beethoven se vioolkonsert beslag. Hierdie musiek is die musiek van die hart en hou ooglopend verband met lyflike passie, met “bloedende emosie” (p. 153). As die Maestro hom gereed maak om te begin speel, sien sy dit só: “hy rus sy viool op sy bene. Dan tel hy haar op en leun die krul teen sy lippe. ’n Tuitbekkie om haar krul” (p. 66).

Teen die einde van die tweede deel, verbeeld of werklik, masturbeer sy en die Maestro op vioolmusiek terwyl hulle telefonies verbind is. Toe sy die telefoon neersit, hoor sy tjelloklanke en voel tegelyk bevredig en verpletter (p. 104). Sy dink daaraan om ’n Instituut vir die Meting van Seksuele Walglikheid te begin. Dit is asof die tjelloklanke haar gewete aanraak en haar laat besef dat sy ’n ander weg moet inslaan. In die derde en voorlaaste deel neem dié tjelloklanke die spesifieke vorm aan van J.S. Bach se tjellosuites en domineer die musiek-scenario.

Dié suites is haar begeleiding terwyl sy deur “’n Ding” (p. 110) gaan: dit is die laaste stuiptrekkings van haar eie “geboorte” waarin sy haar moet leegmaak van haar verlede en vol van haarself (p. 116), later weer eens verletterlik as sy met noodbehandeling haar asem vir haar ma inblaas en terselfdertyd jare se inhou uitsuig en uitspoeg (p. 188). Die tjello met sy “reinste, suiwerste klank” het sy nodig om haarself “te purge” (p. 130) en die tjelloklanke spin vir haar “goue drade van uitkoms” (p. 112).

Die suites is ’n voorbeeld van absolute of abstrakte musiek, nie verbind aan enige buitemusikale program nie, by wyse van spreke musiek van die “helder rede” (p. 112) en op ’n manier die teenpool van die driftige viool. Hierdie musiek is dwingend sodat sy soos ’n hoer voel en ’n reuseangs beleef as sy enige iets anders luister. Net haar beste vra die tjello, gehele onderwerping aan sy “meëdoënlose presisie” (p. 124). As sy haar aan die klaarheid van Bach onderwerp, raak haar binneste helder (p. 129).

Eers hierna is sy gereed om die Halleluja met oorgawe te dans, om haar los te maak van die Maestro (o.a. p. 163), haar pa (p. 81), man (p. 146), skoonma (p. 159) en Johannatjie (p. 161) en haarself te dra. Die aangrypende dans ten slotte van haarself en haar sterwende ma in bruidsklere (183) op die begrafnismars uit Mahler se vyfde simfonie gryp terug na die eerste motto in die boek wat ook impliseer dat hoop en verlies, soos ’n paar, in musiek opgesluit lê. Ook die ontwikkeling van die dansmotief in die roman vanaf Klara se onwilligheid om te dans (p. 21) tot hier, reflekteer haar eie metamorfose. Die dans ten einde word beeld van die oorlewing van al die vroue in hierdie roman: hulle is immers die helde van die heldemite.

Ook die titel verwys in die eerste instansie na ’n vrou, Sarah van die pers huis, wat die moed gehad het om te verskil van aanvaarde norme; dié een op wie Klara as kind ’n toorliedjie gemaak het om haar te vrywaar van pyn

en katastrofe. Die “pers huis” as baarmoeder betrek alle vroue. Die toneel waar Klara as kind op haar ma se maag wieg soos op ’n heerlike golwende see (p. 172) – in teenstelling met haar man se Dooie See (p. 36) – hou myns insiens ook verband met die vreugdevolle solidariteit van vroue in hierdie roman. Selfs met die minnares van haar man kan sy haar as vrou vereenselwig (p. 128). Die akkerboom in haar tuin word beeld van die toewyding van alle vroue aan “léwe, tot elke prys” (p. 128).

Hoewel die roman myns insiens sou kon baat by groter sametrekking – weens te veel verleidelike afdraaipaaie sluit dit struktureel nie dig genoeg nie – is dit steeds skatryk aan inhoud. Die grootste bate is myns insiens die feit dat die tema op soveel vlakke tegelyk uitgesê word. Dit sou byvoorbeeld ook loon om die roman as metafiksie te bekyk.

## **PU vir CHO (Vaaldriehoekkampus)**

### **Karin Cattell**

Jan B. Vermaak - red.: *Storiepalet*. Pretoria: J.L. van Schaik. 1998.

#### **“Die dinge van ’n kind”?**

*Storiepalet* bring ’n keuse uit die eietydse Afrikaanse kortverhaalkuns byeen. Saamgestel uit 32 verhale uit die periode 1977 tot 1997, dui die oorwig van verhale van ná 1990 daarop dat die fokus van die bloemlesing op kontemporêre kortprosa val, eerder as op ’n selektiewe oorsig van verhale uit die afgelope twintig jaar. Die tekste word chronologies aangebied.

Nóg ’n versameling kortverhale? wil ’n mens vra. In die “Vooraf” wil die samesteller egter ’n duidelike onderskeid tussen hierdie versamelbundel en soortgelyke kompilasies tref. *Storiepalet* is gerig op die skoolmark, en wil tematies voorsien in die behoeftes van die tiener van die laat jare negentig. Die verhaalkeuse wil dus ’n verband tussen letterkunde en opvoeding trek; in die woorde van Hennie Aucamp (een van vier motto’s): “Solank letterkunde op hoërskool wye draai gooi om die temas godsdiens, seks en politiek, kan daar kwalik van letterkunde sprake wees. Of van opvoeding.” Volgens die samesteller is daar ook op tekste wat nog nie in versamelings opgeneem is nie, gekonsentreer; daar is dus min oorfleueling met verhale in bestaande versamelbundels.

*Storiepalet* bevat ’n wye verskeidenheid verhale, tematies én stilisties gesproke, waarvan die meerderheid inderdaad op die ervaringswêreld van die tiener betrekking het. Verhoudings voer die botoon: tussen vriende, tussen leerders en onderwysers, binne gesinne, die eerste liefde, ’n verkenning van hetero- en homoseksualiteit. Ook rasseverhoudings, verskillende gelowe en die onskheidbaarheid van dood en lewe word



aangespreek. Een van die treffendste verhale is J.M. Gilfillan se “My liefste Poppie” wat die verwickelde verhouding tussen drie gesinslede binne ’n konteks van kindermishandeling teken: die dogtertjie bied ’n uitlaat vir die verlede en frustrasies van die ma, terwyl die pa – ’n buitestaander in hulle verhouding, maar tog die fokuspunt van albei vroue – nie in staat is om die konflik te beëindig nie. ’n Teks wat ook opval, is “Floewp” (’n tydskrifverhaal) van Sonja Loots, wat ’n deernisvolle blik bied op die stryd van ’n tienerdogter om haar Down-sindroom boetie te aanvaar. ’n Ware “palet” van “stories”, dus – ’n term wat die samesteller (volgens die voorwoord) in hierdie konteks bo “verhale” verkies. (Ongelukkig word hierdie (kunsmatige) onderskeid tussen “storie” en “verhaal” nie omskryf nie.)

Etlke tekste betrek egter ’n breër publiek as slegs lesers op skoolvlak. “Man met bal” van George Louw, Breyten Breytenbach se surrealistiese “Kortverhaal” en “Die storie van my neef” (Marlene van Niekerk), onder andere, bevat ’n verwickelde problematiek wat op meer ervare lesers gerig is. Interessant genoeg noem die samesteller in die “Vooraf” dat die maatstaf vir die verhaalkeuse nie soseer die byeenbring van die 32 *beste* Afrikaanse kortverhale was nie, maar dat die gehalte van die tekste op “die redelike ooreenstemming van gewoonlik goed ingeligte, onbevooroordeelde en ervare lesers” (W.E.G. Louw, aangehaal in die voorwoord) berus. Die agterblad maak dan ook melding van ’n “inleiding tot die Afrikaanse kortverhaalkuns” wat “by ’n breë publiek byval [behoort] te vind”.

Indien *Storiepalet* dus by ’n verskeidenheid leservlakke ingang wil vind, ontstaan die vraag of die verhale ook vir tweede- of vreemdetaalonderrig geskik sou wees. Tekste wat vir vreemdetaalsprekers gebruik word, moet uiteraard aan ander verwagtinge voldoen as dié wat op moedertaalonderrig gemik is. Sodanige tekste moet deur sowel eenvoudige taal as temas wat tot die leser sal spreek, gekenmerk word, en moet terselfdertyd die student se literêre kennis en kulturele insig bevorder.

Hierdie bloemlesing toon egter ’n sterker gerigtheid op moedertaalsprekers as op lesers wie se taalbeheersing op tweede- of vreemdetaalvlak is. ’n Verdienstelike kenmerk van die versameling is die taalverskeidenheid wat strek van Standaardafrikaans (in die meerderheid tekste) tot by die dialektiese taalgebruik van die Suid-Kaap wat heelwat Engelse invloed toon (“(Angie word ’n gangster. ’n Fairy-tale)” van George Weideman) en ’n kleindorpse aanpassing van standaardtaal (Ferdinand Deist se “Aanval issie beste wapen”). Skrywers uit verskillende Afrikaanse milieus is dus in die versameling opgeneem. Op hierdie wyse word lesers bekend gestel aan die verskeidenheid van Afrikaans en die sosiolinguistiese aspekte van taalgebruik, en doen hulle terselfdertyd kennis op van die verskillende (Suid-)Afrikaanse gemeenskappe. Hierdie inslag stempel die verhale as geskik vir vreemdetaalgroepe: die taalgebruik is nie eenvoudig nie (selfs in tekste wat Standaardafrikaans gebruik) en die voordele wat die

blootstelling aan taal- en kultuurverskeidenheid aan moedertaalsprekers kan bied, sou dus nie toeganklik wees vir lesers met slegs 'n basiese kennis van Afrikaans nie.

Dit wil dus voorkom asof *Storiepalet* vir 'n té breë leserspubliek probeer voorsiening maak en as gevolg daarvan nie aan die spesifieke behoeftes van een van die moontlike teikengroepe voldoen nie. Met die skoolleser in gedagte, sou geïntegreerde tekskommentaar byvoorbeeld 'n verdienstelike toevoeging tot die bloemlesing wees. Die voorwoord maak kortliks melding van 'n studiegids, maar verskaf geen besonderhede oor waar dit bekom kan word nie. Hierdie resensent kon dit ook nie opspoor nie.

Wat die verhaalkeuse betref, val dit op dat belangrike Afrikaanse kortverhaalskrywers soos Hennie Aucamp, Abraham H. de Vries en Chris Barnard nie verteenwoordig word nie. Daar bestaan nog verskeie tekste van hierdie skrywers wat vir die verwagte leser(s) van *Storiepalet* toeganklik sou wees. Die samesteller verklaar in hierdie verband dat sy verhaalkeuse minder gebruiklike skrywers en tekste as doelwit gehad het. Dit doen dan vreemd aan dat 'n groot aantal van die skrywers van wie verhale ingesluit is, wel onder ons bekende kortverhaalouteurs tel: George Weideman, J.M. Gilfillan, Riana Scheepers, en ander. Die samesteller beweer verder dat slegs twee van die verhale in *Storiepalet* reeds in versamelings opgeneem is en dat die genoemde versamelings verskyn het nadat die keuse vir *Storiepalet* gefinaliseer is. Dié twee verhale – André le Roux se “Struisbaai-Blues” en “Man met bal” van George Louw – het egter reeds in 1978 in Hennie Aucamp se versamelbundel *Blommetjie gedenk aan my* verskyn.

Die doelwit van die samesteller om die minder bekende kortverhaal-skrywers in Afrikaans aan die woord te stel, en grotendeels binne die kontemporêre konteks van die tiener, verdien lof. Nadere spesifisering van die teikenmark van die versameling sou egter tot die verdienste van die bloemlesing bygedra het.

## Universiteit Vista

### Louise Viljoen

Tom Dreyer: *Erdvarkfontein*. Tafelberg.

Die “eerste blik” op die dorp Erdvarkfontein in Tom Dreyer se gelyknamige roman toon 'n ongewone beeld: die uitgewerkte Suiderkruis-sinkmyn vorm die spilpunt van die dorp eerder as die kerkgebou soos wat gewoonlik in klein dorpie die geval is. Hierdie blik berei die leser gedeeltelik voor op 'n roman waarin die Noord-Kaapse platteland anders gaan lyk as in die kontreikuns waar dit meermale koesterend en idillies voorgestel word. Dreyer se roman lê inderdaad die grimmige sy van die kontrei bloot:

diamantsmokkelary, korrupsie, onderduimsheid van alle soorte, morele verval, geweld.

Die struktuur van die roman ('n aantal los, episodiese hoofstukke wat kort en kragtig op mekaar volg) sluit aan by die sinlose geweld wat sporadies oor die Noord-Kaapse landskap ontplof. Die hoofstukke word naamlik so gekonstrueer dat elkeen op sy eie kan staan en sy eie klimaktiese hoogtepunt het in 'n gewelddadige gebeurtenis. Dit wil selfs voorkom asof sommige van die hoofstukke 'n 'genre' in die klein verteenwoordig. Die klassieke ontsnappingsverhaal ("Vryheid, instink, spoed"), die argetipiese anekdote oor studente-manewales ("Nag by Die Magneet"), variasies op die tradisionele verhale oor diamantsmokkelary ("Woestynblom Komkommers (Pty.) Ltd."), knoeiery met 'n honderesies ("Geel Dirk se honde-"), 'n bankroof ("Migiel en die Trojaanse perd") en die opruiming van 'n probleem-situasie wat self skeefloop ("Aand by die Amoraals"). Die hoofstukke word wel met mekaar geskakel deur middel van karakters wat tussen die verskillende hoofstukke beweeg en situasies wat mettertyd met mekaar skakel deur middel van vergesogte toevallighede soos die botsing tussen die stasiewa waarin die voortvluggendes uit die Philip Lubbe gevangenis ontsnap het en die ambulans waarin die bankrowers vlug. Uiteindelik word dié karakters wat nie aan 'n gewelddadige einde gekom het in die loop van die roman nie, in die slothoofstuk byeengebring by die musiekfees op Erdvarkfontein waar die moeder van alle gewelds-hoogtepunte sigself voltrek.

Die snelbewegende verhaal waarin die een bisarre situasie die ander met die snelheid van geweervuur opvolg, word aangevul met 'n byna filmiese fokus op besonderhede. Daar word afwisselend gefokus op vergesigte ("In die verte lê die kalksteenkrans stom en onwerklik, soos poorte, na ander beter wêreld" – 20) of met 'n telefontolens inbeweeg op visuele detail ("Henry kyk na 'n roerloze geitjie op die pilaar van gekapte klip" – 76). Dit wil byna voorkom asof die karakter Simon Finkel met sy besondere waarnemingsvermoë 'n verlengstuk van die verteller kan wees. Soos die verteller, is Simon 'n "loerder" (61) wat op 'n afstand staan van die gebeure met sy kyk soos dié van 'n kamera: "Sy oog is lens en in sy kop word die beelde gesnoei en geredigeer" (62). Dit lyk ook asof sy teorie oor die misterieuse effek van foto's wat op mekaar gesuperponeer word (64) en die verskillende lae van menslike ervaring waaruit 'n enkele ruimte soos Kaapstad of Erdvarkfontein (68) bestaan, die grondslag vorm van die verteller se roman. In die proses ontgin Dreyer ook die taal met groot oorspronklikheid en energie; sy Afrikaans is anargisties, humoristies en vol skerp-sintuiglike waarnemings wat op die grens van die poëtiese lê (soos byvoorbeeld in die verwysing na iemand wat die "aspersiesmaak van vrees" ervaar – 126).

'n Verdere element wat opsigtelik die verskillende hoofstukke verenig, is die deurlopende tema van geweld. Die sinlose geweld sou op verskillende

maniere geïnterpreteer kon word. Op sommige punte lyk dit asof die geweld in die roman die funksie het om te suggereer dat die wêreld 'n morsige plek is en hoe gouer 'n mens dit besef hoe beter. Dit is die filosofie van die polisieman Berns wat met diamante smokkel en die "excitement, die adrenalien" geniet. "Ons bly in 'n fucked-up wêreld en so lank dit só is, moet 'n man maar net doen wat 'n man moet doen", meen hy (18). Dit blyk ook die opvatting te wees van ene Annabel, wat 'n einde maak aan haar verloofde Migiel se "simpel idealisme" oor die wêreld deur 'n visbak voor hom stukkend te gooi sodat die goudvis spartelend tussen glasskerwe aan sy einde kom. Ten slotte is daar die suggestie dat geweld dalk 'n illuminerende potensiaal het in dié sin dat dit iets onverwags en besonders kan blootlê: "Geweld," het Noag gesê, terwyl hy verbete met 'n ystersaag aan 'n vaal klont sandsteen saag, "geweld verraaï soms die mees verrassende dinge.' En met dié was die saaglem déúr die klip, en daarbinne, totaal onverwag, die kristalfyn spiraal van 'n gefossileerde skulp" (167). Aanvanklik wil dit voorkom of Dreyer se uitbeelding van geweld eerder wil opgaan in 'n soort karnavaleske uitspatting en sigself voltrek teen 'n meedoënlose pas wat nie gerem word deur enige morele besinning daaroor nie. Tog wil die verteller iets bereik met hierdie geweldskarnaval: "Bloed het gevloei uit baldadigheid, maar ook om ons aan die verruklikheid van die lewe te herinner. Skote het geklap, uit pure uitbundigheid, maar ook om die stil slag te benadruk as gewone dinge met gewone mense gebeur" (167). Volgens die verteller is daar ook die hoop dat 'n mens in die "verdigting van donker 'n skrefie lig" (167) sal vind. Meer onheilspellend is sy teorie dat hy met die konstruksie van hierdie baldadige verhaal probeer kyk het "wat gebeur as die saadjies wat in elkeen van ons skuil, 'n slag ongestoord groei" (167). Met hierdie soort besinning oor geweld bring Dreyer iets vars en oorspronklik na die Afrikaanse letterkunde; dit is 'n vraagstelling wat hy dalk nog meer indringend sou kon ondersoek in sy boek. In hierdie opsig demonstreer Dreyer se roman ook die invloed van gesofistikeerde populêre kultuur (veral in die vorm van films) op die Afrikaanse literatuur.

Een van die aantreklikste eienskappe van Dreyer se roman is die selfrefleksiewe wyse waarop dit omgaan met die roman as kunsvorm. Veral treffend is die manier waarop hierdie roman uiteindelik behae skep in sy eie kunsmatigheid as roman wat geïnspireer is deur 'n hele tradisie van kontreiverhale, anekdotes, gewelddadige films en dies meer. Die roman het 'n ironiese, tong-in-die-kieskwaliteit, selfs en veral wanneer die verteller begin filosofies raak oor sy doelwitte met hierdie reeks gewelddadige sprokies oor Erdvarfontein se omstreke. Daarbenewens skep hy ooglopend plesier in sy eie vermoë om 'n vergesogte gegewe te 'verkoop' met goedkoop (maar immer effektiewe) truuks soos seks, geweld, bizarre situasies en eksotiese omgewings soos wat openlik erken word in die slothoofstuk. Hy vra die leser se geduld vir 'n oomblik se besinning oor die

dieper betekenis van die verhaal voordat hy die “orrel ooptrek” vir sy afsluiting waarin hy die “droommasjien” (168) van sy verhaal tot sy noodwendige einde gaan dryf. Myns insiens vertolk Dreyer se roman iets van ’n volkome kontemporêre internasionale gees terwyl dit terselfdertyd oer-Afrikaans is.

## Universiteit van Stellenbosch

### Andries Visagie

Anoeschka von Meck: *Annerkant die longdrop*. 1998.

Lesers van Anoeschka von Meck se debuutroman, *Annerkant die longdrop*, sal vermoedelik een van twee ekstreme reaksies toon: daar sal diegene wees wat met ’n geïrriteerde klap van die tong die boek opsy sal sit na hulle net die eerste paar bladsye gelees het; ander lesers – waarskynlik dié onder dertig – sal vasgenael bly lees en verbande probeer trek tussen die vele fragmentariese episodes in die roman. Von Meck se boek oor die studentelewe op Stellenbosch (ook genoem Dwelmbos) straal ’n onmiskienbare jeugdigheid uit wat dikwels uiting vind in ’n onstuitbare stroom lawwighe. Tog is dit belangrik om te onthou dat *Annerkant die longdrop* ’n debuutwerk is en dit sal myns insiens ’n fout wees om ’n oordeel oor die boek uit te spreek voordat ’n mens nie eers die ekstatiese en onthullende slot gelees het nie.

Ook die oënskynlik ligsinnige titel is in werklikheid ’n oorwoë keuse: Ginkelsnoek (oftewel SyWatDink) wat saam met haar susters, SyWatDroom en SyWatDoen, in die studentehuis Dom Pedro woon, gaan op soek na ’n bestaan wat ’n leefbaarder alternatief is vir die “Spinning Toilet van die universe” (107). Sy reis na die uithoeke van die wêreld (Ecuador, Indië, Oostenryk) op soek na ’n ontsnaproete uit die banaliteit van die lewe as een groot longdrop van tandartsbesoeke en “Spur burger specials” (114). Die longdrop, wat ook tekenend is van die vroeëre ongekompliseerde lewe op die platteland, word agtergelaat vir ’n reis deur die werklikhede van die jare negentig waarvan dwelmmiddels en die okkulte nie die minste is nie.

Von Meck is op haar beste wanneer sy Ginkelsnoek en haar twee susters karakteriseer. Ginkelsnoek is telkens die fokalisator wat met humor en soms ook met bytende satire die lewens van haar susters in oënskou neem. SyWatDroom, wat in haar vrye tyd loodgieterswerk doen, is byvoorbeeld ingeskryf vir ’n “effense” B.A.: “Doen ’n vakkie hier en daar. Sy kies dit volgens die gebou waarin dit aangebied word. Soek goeie konstruksie. Ordentlike pype” (31). Die ambisieuse en prakties ingestelde SyWatDoen worstel met die “absolute wete” dat sy “gebore is om heel bo

uit te kom. Om spesiaal te wees" (93), maar voorlopig voel sy verwaarloos: "Middle class poverty sucks. Sy haat dit om in vaal areas te lewe. Nie arm nie, ook nie ryk nie. Nie stunning nie, maar tog aantreklik, met die regte oefening, dieet, grimering en klere" (93).

Daar is 'n uitgesproke vroulike perspektief in die roman. Dit gaan hier om vrouens wat vry genoeg voel om grense te toets en hulleself in elke situasie te handhaaf: "fight your own battles, baby" (71) is Ginkelsnoek se opdrag aan haarself en sy skroom ook nie om 'n manlike toeris op 'n Asteekse piramide met klippe te bestook nadat hy haar skelm halfnaak wou afneem nie. SyWatDroom verkry met haar intellek beheer oor die intimiderende gedrag van pronkerige *macho*-manne teenoor vrouens: "pronkers maak op dié manier eintlik hulle territory aan ander mans bekend ... As mens so daaraan dink, is jy minder geneig om die hormoonbeheerde etters te bliksem en 'n icepack in hulle broeke te wil stop" (119). In 'n daad waarmee sy die beheer oor haar eie liggaam bevestig besluit SyWatDroom om 'n abortsie te ondergaan. Sy rol 'n daggasigaret van die sonarfoto van haar ongebore tweeling en gee haar oor aan 'n donker sinisme: "'n Sonarzol. Moenie sê Mammie het nooit iets saam met julle gedoen nie" (99).

Von Meck gaan op 'n vars en onbevange manier met taal om. Haar vergelykings is baie keer oorspronklik en beskrywend, maar daar is te veel gevalle waar haar aandrag op 'n spitsvondige beskrywing aanleiding gee tot ligsinnigheid. Vergelyk die volgende opmerking oor Nelson Mandela: "Oom Dinges lyk gaaf. Bly hy hoef nie meer timeshare op die eiland te doen nie" (56). Ginkelsnoek se woorde is volgens haar susters soos springmielies (73) wat in onverwagse rigtings skiet. Hierdie opmerking is ook van toepassing op Von Meck se taal: haar woorde word nie vooraf geweeg nie, maar word ligweg en spontaan die roman binnegeskiet. Sy huiwer ook nie om na Engels oor te slaan as dit haar pas nie en dwing die leser sodoende om voortdurend bedag te wees op die dikwels ongemaklike oorgange tussen Afrikaans en Engels. Tog verteenwoordig Von Meck se kreatiewe omgang met taal terselfdertyd 'n moontlike groeipunt wat selfs buite haar toekomstige oeuvre kan uitkring. Die vraag is egter of sy bereid sal wees om haar spontane, oorspronklike taalgebruik aan groter dissipline te onderwerp.

Die kreatiewe omgang met taal in *Annerkant die longdrop* vind onder meer neerslag in die vindingryke naamgewing: Ginkelsnoek begin byvoorbeeld 'n verhouding met 'n man wat om die beurt Pesto, Meneer Matig, Meneer Vaak, Klaas Vakie en Vaak Geskrik genoem word. Wanneer Von Meck haar karakters teken, bly die humor nooit ver agter nie en ook die name wat sy kies, dra by tot die humoristiese inslag. Die nadeel van die naamgewingsprocédé in die roman is egter dat die enkele kenmerk waarmee 'n karakter benoem word (byvoorbeeld die matigheid van Meneer Matig) die betrokke karakter kan reduceer tot 'n eendimensionele en selfs stereotipe figuur. Wanneer Ginkelsnoek ontdek dat haar droomman met

'n gekleurde vrou getrou het, word hierdie vrou sonder omhaal van woorde "Fiela-se-kind van Elsie" (39) genoem.

Anoeschka von Meck se onbekerde omgang met raspejoratiewe en stereotipe beskrywings van nie-wit-karakters asook haar moralistiese houding oor sekere seksuele praktyke is 'n aanduiding dat die ideale van Sestig na byna vier dekades besig is om hulle glans te verloor: die eeuwending is hier en wit Afrikaanse skrywers is kennelik ongeneë om 'n progressiewe, betrokke poëtika na te streef in 'n wêreld wat toenemend neo-konserwatiewe waardes tot die norm verhef. Links is nie meer chic nie. Wanneer Ginkelsnoek haar vasloop in 'n kampusoptog word die vermoedheid met linkse aktivisme soos volg verwoord: "Êrens in die gebou hoor sy stemme sing. Voel die dreuning van voete. Definitief swart. En swart beteken altyd politieke tjol. Lekker boring" (51).

Die sterk slot van *Annerkant die longdrop* moedig 'n mens aan om jou sterkste besware teen die roman vir eers opsy te skuif. Die mistieke element in die slot word in werklikheid reeds deur die Bybelse motto ("For I am you husband. I will choose you – Jeremiah 3:14") voor in die boek geantisipeer. Vroeg in die roman bespiegel Ginkelsnoek ook of sy nie miskien 'n "verbrokkeling" (12) van haar susters is nie. Is sy "'n wese apart" (13) van haar twee susters? Reeds die eendersklinkende name van die drie susters suggereer dat hulle moontlik drie fasette van 'n enkele persoon kan verteenwoordig. Hierdie suggestie word in die slot bevestig wanneer Ginkelsnoek na 'n ontwaking vanuit 'n diep slaap, of meer waarskynlik 'n dwelmbeswyming, aangespreek word as Dinkdroomdoen. Vir die hoofkarakter is dit 'n geval van spieëlkerwe wat saamkom (155). Die uitdaging aan die leser is om terselfdertyd die drie susters binne die nuwe eenheid te kan plaas en om vir Ginkelsnoek, SyWatDroom en SyWatDoen steeds as drie afsonderlike karakters te beskou. Die logika van die mistikus vereis immers die vermoë om die rigiede grense tussen tydruimtelike kategorieë sowel te handhaaf as te oorskry.

Die eenheid tussen die drie susters is die voorspel tot die mistieke ontmoeting tussen Dinkdroomdoen en die "deur wat terselfdertyd ook 'n man is" (159). Die kort narratiewe in skuinsdruk wat gereeld die sentrale vertelling in die roman onderbreek het, word uiteindelik sterker geïntegreer by die groter geheel: die man (moontlik geïnspireer deur die bruidegom in Hooglied) wat op soek was na sy beminde vind in die slot die vereniging waarna hy verlang het: "Saggies, met onuitspreeklike teerheid kom hy in haar in" (159). 'n Mistieke eenheid tussen mens en God (Jesus?) word bereik; die *via mystica* anderkant die longdrop is voltooi. Hoewel Von Meck se roman nie soseer 'n inspirerende boodskap oor kerk en godsdienste wil oordra nie, het dit nietemin 'n uitgesproke geestelike inhoud. Die mistieke literatuur het immers selde 'n tradisioneel godsdienstige inslag – die humoristiese en die aardse geniet dikwels voorkeur bo 'n teologiese boodskap.

Ongelukkig kan die indrukwekkende slot van *Annerkant die longdrop* nie heeltemal vergoed vir die ligsinnighede en algemene gebrek aan skrywersdissipline in die roman nie. Die resonansie van die fragmente waaruit die roman bestaan, word te dikwels beperk tot slegs die spitsvondige taal waarin dit sierlik verpak word. Met die knap slot bewys Anoeschka von Meck egter dat sy oor die vermoë beskik om werklik goeie en deurdagte prosa te kan skryf. Ek vermoed dat Von Meck se volgende boek groter indruk sal maak as haar debuut met al sy leemtes en jeugdige oordaad.

**Universiteit van Zululand**



J.P. en Ria Smuts

## Nou en toe: Die terugflits in Chris Barnard se *Piet-my-vrou*

1

In sy televisiedrama *Piet-my-vrou* plaas Chris Barnard 'n hofsak sentraal in die opbou van die stuk. Dit is 'n slim greep, want hofsake met hulle uitmergelende ondervragings waarin mense verplig word om dinge omtrent hulle verledes te onthul wat hul normaalweg sou verswyg, bied nie net die geleentheid vir talle verrassings en die opbou van spanning nie, maar ook die kans om personasies se innerlike op verskillende vlakke te onthul en so tot komplekse karakterisering te kom.

Hofsake skep ook die moontlikheid om 'n literêre werk op ideevlak te verruim. Die soms moeilik onderskeibare grens tussen waarheid en leuen, die verwickeldheid van die begrippe reg en verkeerd wat aan die orde gestel kan word, lig soms werke waarin hofsake 'n belangrike plek inneem, ver bo die peil van die blote spanningstuk met sy dikwels vlak behandeling van personasies.

Hofsake probeer om vanuit 'n hedesituasie die verlede te rekonstrueer sodat daar besluit kan word wat gebeur het en wie skuldig en wie onskuldig is. Die verlede word in die hofsaal hoofsaaklik op verbale wyse herskep deur regsbedoë en die ondervraging van die betrokkenes.

Die dramaturg is egter in die posisie om in sy voorstelling van 'n hofsak anders te werk te gaan as wat dinge in die praktyk verloop. Dit blyk goed uit Barnard se procédé in *Piet-my-vrou*. Alhoewel die hede van dié drama in die hof afspeel en die ontblotende ondervraging van die betrokke personasies 'n belangrike plek in die werk inneem, is die stuk nie slegs in die hofsaal gesitueer nie. Van die 73 tonele speel net 23 in of by die hof af; die orige 50 interpolerende tonele is ruimtelik op talle ander plekke gesitueer en lê almal vroeër in die tyd. Hulle vorm dus almal terugflitse, gedeeltes wat die chronologie van die stuk verbreek om gebeurtenisse wat vroeër in die tyd lê, te dramatiseer. Barnard maak hier uitvoerig gebruik van 'n tegniek wat baie makliker in die televisiespel en film gehanteer kan word as op die verhoog, waar tydruimtelike veranderings dikwels lastige probleme oplewer. Hierdie werkwyse skep die moontlikheid op aansienlike variasie in die aanbod en ook die geleentheid om hede en verlede nou in die stuk te verweef. Dit lyk positief, maar soos alle tegnieke het dié procédé ook sy gevare. Dit is veral merkbaar by die lees van die werk.

Chris Barnard is bekend daarvoor dat sy gepubliseerde televisiespele deurgaans besonder uitgebreide newetekste het waarin nie net toneel- en speelaanwysings gegee word nie, maar veral ook kameraskote ingeskryf word. Die stukke word verder sorgvuldig uit tonele en skote opgebou.

*Piet-my-vrou* is geen uitsondering nie. Die tonele word in die stuk vir die

leser baie duidelik tipografies onderskei en genommer. Baie van die skote en kamerahoeke is ook spesifiek in die neweteks ingeskryf.

Hierdie opmerklieke punktuering deur die groot aantal toneelafbakening bring by die lees van die werk 'n mate van gemarkeerdheid in die teks, miskien selfs iets gemanipuleerds. 'n Mens moet egter by die lees van 'n drama en veral 'n draaiboek in die gedagte hou dat wat jy voor jou het ook 'n speelteks is, en in die geval van *Piet-my-vrou* met sy uitvoerige neweteks is dit duidelik dat die dramaturg dié werk primêr as speelteks gekonsipieer het. Die kyker sal minder van hierdie "onderbrekings" bewus wees as die leser, omdat hoofteks en neweteks in die voorstelling nie langer aparte entiteite is nie.<sup>1</sup> Die taal is gerealiseer en word deur die kyker as 'n voortstromende geheel geresepieer. Dit beteken uiteraard nie dat die kyker nie veelvoudige fluktuasies ten opsigte van plek en tyd as hinderlik en selfs verwarrend kan ervaar nie.

Hierdie laaste saak is belangrik, want in die praktyk het die leser die geleentheid om die teks te herlees as hy onduidelikheid het, terwyl die kyker by beeldsending meestal nie die kans het om die geheel of onderdeel te herkyk nie. Die gerealiseerde teks moet gevolglik nie te veel kykversperrings vir die veronderstelde kyker bied nie.<sup>2</sup>

Om 'n televisiespel behoorlik te kan interpreteer en gebalanseer te evalueer, sal die ideaal dus wees om die lees van die werk op te volg met die kyk van 'n beeldsending daarvan om te sien hoe die draaiboek gerealiseer word wanneer dit omgestel word van suiwer talige teks tot 'n teks waarin die klankbronne (dialoog, agtergrondgeluide en moontlik agtergrondmusiek) en beeld saamgevoeg word tydens die voorstelling. Dit sal die beste geleentheid skep om te sien of die skrywer die voordele van die medium ontgin en die potensieële gevare daarvan omseil. Dit geld in *Piet-my-vrou* veral die probleme wat die uitvoerige gebruik van die terugflits kan skep.

## 2

Daar is reeds uitgewys dat ongeveer twee derdes van die tonele in *Piet-my-vrou* terugflitse is. Gesien dié omvattende gebruik van die terugflits en die belangrike funksie daarvan in die werk, word daar verderaan veral op die terugflits in Barnard se televisiespel konsentreer.

Die terugflitse in *Piet-my-vrou* kan in twee hoofgroepe verdeel word. Die eerste het te make met die verhouding tussen Johanna en Anton en dit sluit ook tonele in waar die seun en sy ouers betrek word. Hierdie stel terugflitse lê die verste terug in die tyd. 'n Kleiner groep handel oor Johanna en Krisjan: hoe sy na hom toe gaan nadat sy gedagvaar is en die gesprekke wat hulle voer. Soos verwag kan word, word die terugflitse nie in streng chronologiese volgorde aangebied nie.

Die leser kry ook nie 'n streng chronologies ontwikkelende hedegegewe nie, alhoewel dit wel oorwegend chronologies geskied. Dat Barnard nie

die chronologiese volgorde gaan handhaaf nie, is reeds duidelik uit die openingsgedeelte van die stuk. Dié toneel is in die hof gesitueer en die primêre funksie daarvan is om die leser vinnig te oriënteer ten opsigte van die sentrale gegewe in die werk. Dit is egter duidelik dat dié gedeelte na aan die einde van die verhoor lê en die advokaat hier besig is met sy finale betoeg. Daardeur verkry die stuk iets van sirkulêre sluiting – toneel 1 skakel met toneel 70.

'n Tipiese patroon in die stuk is dat sekere stellings in die hof gemaak word en die werklike verloop van sake in die verlede dan gedemonstreer word deur gedramatiseerde terugflitse. Dit raak uiteraard veral die eerste en omvattendste groep terugflitse, dié wat die verhouding tussen Johanna en Anton en die situasie in sy ouerhuis ten tonele bring.

Die meeste terugflitse maak skoon oorgange van hede na verlede en terug na hede deurdat daar elke keer 'n nuwe skoot is wat jou visueel verplaas en die dialoog ook logies saamhang met die beeld wat gesien word. In etlike gevalle word daar egter van kruisdoof en superponering gebruik gemaak.<sup>3</sup> Daar sal verderaan in hierdie afdeling veral ingegaan word op hierdie gedeeltes en veral op die gevalle van superponering omdat dit 'n verwickelder soort terugflits skep as die gewone.

Superponering bring mee dat daar 'n dispaartheid ontstaan omdat beeld en dialoog nie 'n logiese samehang vertoon nie. Wanneer daar van superponering gebruik gemaak word, kry jy nie die volledige terugverplasing na 'n verledetydsituasie wat jy in 'n suiwer terugflits kry nie, maar die oormekaarplasing van beelde en/of klankbronne is gewoonlik emosioneel verantwoord en lewer 'n bydrae tot die dramatisering van die gegewe en bring ook afwisseling.

Van hierdie dinge sien jy reeds so vroeg soos die eerste twee tonele van die stuk. In die eerste betoeg Mynhardt in die hof dat Johanna haar vertrouensposisie misbruik het, en in die tweede, wat in haar musiekateljee afspeel, word dan gewys hoe Anton by haar is en in watter trant hulle gesprekke voer. Alhoewel die teks wat die leser voor hom het hier afsonderlike tonele onderskei, gaan Barnard anders te werk as die gebruikelike: aan die begin van toneel 2 word daar aangedui dat die ruimte nie langer die hofsaal is soos in toneel 1 nie, maar wel Johanna se musiekateljee, maar in die eerste tien reëls word Mynhardt se stem in die hof nog steeds gehoor.

Hierdie gedeelte is 'n brugpassasie waarin die beeld verander van 'n hede-na 'n verledetydsgegewe, terwyl die dialoog nog vir 'n rukkie voortgaan in die hede. Deur hierdie superponering word daar effektiewe binding tussen die tonele geskep.

Ook die kamerawerk lewer 'n bydrae tot die geslaagde oorgang tussen die twee tonele. In die eerste stuk neweteks aan die begin van toneel 2 lees ons: "Nabyskoot van Anton, asof dit dieselfde toneel is, maar dit 'n ander hoek. Dieselfde gesigsuitdrukking, dieselfde afgewende oë." Die

kamera verskuif dan in die loop van Mynhardt se betoog om te wys dat Anton nou voor 'n klavier sit. 'n Mens sal hier van 'n sagte oorgang kan praat: daar is 'n geleidelike verskuiwing van die hof na die musiekateljé wat deur sowel oorbruggingsdialoog as slim kamerawerk ondersteun word. Aan die einde van toneel 2 is daar nog 'n sagte oorgang as daar weer eens gesuperponeer word – die beeld bly Johanna se musiekateljé, maar die stem wat gehoor word, is dié van Anton se pa in die hof. Hierdie skakeling is goed gemotiveer. Die gesprek tussen Johanna en Anton het oor sy pa gegaan wat hy het, maar in werklikheid ook nie het nie omdat hy emosioneel deur sy pa verwaarloos word, en op 'n vraag van Anton antwoord Johanna dat sy nooit 'n pa gehad het nie.

Barnard herhaal hierdie procédé etlike kere in die loop van die stuk. Sowel tonele 4 as 5 begin met soortgelyke superponerings. Toneel 4 begin met 'n beeld wat toon hoe Anton in sy ouerhuis rondwaal, maar die stem wat gehoor word, is dié van sy pa in die hof wat vertel hoe 'n soort kind hy is. Een van die stellings wat hy maak, is dat hy nie glo sy seun is eensaam nie en dat Anton sy eie geselskap verkies.

Die begin van toneel 5 wys Anton en Johanna in die park terwyl sy pa in die dialoog steeds in die hof getuig. In die loop van die toneel kom daar egter 'n verskuiwing in die dialoog. Eers meng parkgeluide in om die oorgang voor te berei, en dan word dr. Joubert se getuienis vervang met die gesprek wat Anton en Johanna in die park voer. Dié gesprek handel oor maniere om te kommunikeer en sluit dus aan by 'n saak wat pas in die getuienis na vore gekom het.

Toneel 27 toon Anton in sy slaapkamer, maar die woorde wat gehoor word, is dié van Mynhardt en mev. Joubert terwyl hy haar in die hof oor haar seun ondervra. Dié toneel word vooraf gegaan deur drie tonele wat wys hoe mev. Joubert in die aand besig is met 'n onthaal in haar huis en die vereensaamde Anton die vertrek binnekom en met haar probeer kommunikeer, maar nie verder kom as om oppervlakkighede kwyt te raak wat nie enigsins blyke gee van sy behoefte aan haar aandag nie. So weerlê dié tonele in 'n belangrike mate die uitsprake wat mev. Joubert direk daarna in die hof maak.

In toneel 39 gaan dit onder meer oor die twee briewe wat Johanna aan die Jouberts geskryf het in 'n poging om die spanning op te klaar. Aan die einde van dié toneel dien Mynhardt die briewe by die hof in as bewysstukke en vra dat dit aan die hof voorgelees word. In toneel 40 lees 'n buitestem dan een van dié briewe voor, sodat daar in terme van dialoog 'n direkte skakeling tussen tonele 39 en 40 voorberei word. Toneel 40 speel egter in Johanna se woonstel af en wys hoe sy besig is om die brief te skryf, sodat 'n mens hier superponering kry deurdat stem oor beeld geplaas word.

Teen die einde van toneel 47 ondervra Krisjan vir Anton oor sy optrede in die stadsaal, en dan word daar gekruisdoof van Anton se dialoog waarin hy praat oor die applous met sy konsertuitvoering na die dialooglose toneel

48 waarin hy op die verhoog is en die applous tydens die werklike konsert gehoor word.

Daar is ook superponering tydens die eerste deel van toneel 50. Die visuele toneel is steeds die aand in die stadsaal, maar die dialoog vorm 'n voortsetting van Krisjan se ondervraging van Anton in die hof. Hierdie superponering word egter in die loop van toneel 50 opgehef wanneer beeld en dialoog begin korrespondeer: jy sien Anton en Johanna in die kleedkamer en hoor ook wat hulle sê.

Barnard skep waarskynlik hier doelbewus nie 'n nuwe toneel nie omdat hy die noue samehang tussen dié twee dele wil beklemtoon. In die eerste gedeelte maak Anton naamlik sekere stellings oor die aand wat weerlê word deur die voorstelling daarna van wat werklik gebeur het.

Aan die einde van toneel 52 is Anton en Johanna in haar motor en sê hy hy is dors. In toneel 53 word daar weer eens gesuperponeer as die padkafee waarheen Johanna Anton neem gewys word, maar Krisjan se ondervraging van Anton in die dialoog voortgesit word.

Om dan saam te vat oor die gebruik van terugflitse in *Piet-my-vrou* in die algemeen en dié waarin daar superponering voorkom in die besonder. Die terugflitse is eerstens as geheel goed gemotiveer in die sin dat hulle telkens verantwoordbaar uit hedesituasies ontstaan. Verder is hulle funksioneel omdat hulle 'n sterk dramaties-ironiese inslag in die drama bring: dit gaan telkens daarvoor dat wat in die hof getuig word, radikaal verskil van wat werklik gebeur het, en die leser/kyker word sodoende in die posisie gestel dat hy eerstehands kan kennis neem van hoe sake verloop het.

Daar is reeds gewaarsku dat die uitvoerige gebruik van terugflitse 'n meganiese hantering tot gevolg kan hê wat op die duur hinderlik kan raak omdat die leser/kyker kan begin voel daar is 'n voorspelbare sigsag-beweging tussen hede en verlede. 'n Mens kry egter die indruk dat Barnard deeglik daarvan bewus is dat daar vloei in die drama moet wees en dié tonele nie soos tydruimtelik geskeide los brokke langs mekaar ervaar moet word by beeldsending nie en dat hy hierdie probleem probeer ondervang deur sy ruim gebruik van kruisdoof en veral superponering.

In hierdie groepie tonele word hede en verlede opvallender oorbrug as in dié dele waar die oorskakeling bloot deur interne noodwendigheid geaktiveer word. Al is dit opvallender, is dit egter nie te uitdruklik nie. Die stuk baat daarby, want die gebruik van superponering bring afwisseling in die terugflitse wat op die duur maklik tegnies te eenselwig sou kon raak.

### 3

Een van die sake wat duideliker opval tydens lees as wat jy waarskynlik tydens beeldsending sal registreer, is die groot aantal stil tonele in die stuk. Daar is nie minder as vyftien tonele waarin daar geen dialoog voorkom nie en wat net uit neweteks bestaan. Slegs in enkele is daar agter-

grondgeluide. Behalwe toneel 71 wat in die advokatekantoor by die hof afspeel en toneel 73 wat Krisjan na die uitspraak in die hofgang toon, is al dié tonele buite die hof gesitueer en is hulle dus ook terugflitse wat as soort aandag moet kry as die terugflitse in die stuk ondersoek word.

'n Eerste verklaring vir hierdie aansienlike groep stiltonele is dat ons hier met 'n regisseurteks te make het. Barnard is klaarblyklik iemand wat sy stuk as 'n geheel konsipieer en as skrywer wil hy nie net die dialoog bepaal nie, maar ook spesifieke aanduidings gee van die soort beeld wat hy geskep wil hê. Daarom skryf hy nie net tonele met heelwat neweteks by die dialoog nie, maar ook tonele wat uitsluitlik bestaan uit aanduidings van die visuele beelde wat hy verlang.

In die stil tonele word die leser selfs sterker as in die ander tonele daartoe gedwing om noukeurig op die neweteks te let – omdat daar nie enige dialoog is nie, is die versoeking minder om op die spreker se woorde te konsentreer en die neweteks te verwaarloos. 'n Mens het hier waarskynlik ook te make met een van die opmerklikste gevalle waar die leser 'n voorsprong op die kyker het: die stil toneel is vir hom duideliker omlin as vir die kyker wat binne die voortsrydende gang van die beeldsending normaalweg minder daarvan bewus is wanneer daar 'n oorgang na 'n nuwe toneel gemaak word.

Die uitgebreide gebruik van stil tonele in die stuk het egter ook 'n ander funksie as om bloot regisseursaanduidings te akkommodeer. Dit het naamlik ook die vermoë om informasie omtrent die personasies en hulle problematiek oor te dra. In die geval van *Piet-my-vrou* beklemtoon dit op subtiele wyse die rol wat stilte in die lewens van karakters speel: stilte dien as teken van afgeslotenheid en vereensaming.

In werklikheid is al vier persone wat in die hofsak betrek word, Johanna en die drie lede van die Joubert-gesin, vereensaamde en onvervulde mense. Dit is die opvallendste in die geval van Johanna en Anton.

Johanna is in feitlik elke opsig iemand wat deur die lewe in die steek gelaat is: “Wat doen jy, Johanna? 'n Mens hoor nooit meer van jou nie.” (toneel 7). Dié woorde is ongetwyfeld onskuldig en onnadenkend geuiter, maar verwoord in werklikheid op wrange wyse 'n groot deel van Johanna se problematiek: haar talent as pianis het nie sodanig gerealiseer dat sy tot 'n suksesvolle uitvoerende kunstenaar ontwikkel het nie, en sy het 'n gewone musiekjuffrou geword.

Maar daar is ook ander kwellings in haar bestaan. Haar opmerking teenoor Anton in toneel 2 dat sy nooit 'n pa gehad het nie (en die aanduiding in die neweteks dat haar glimlag verdwyn as sy hierdie mededeling maak) suggereer dat sy nie normale huislike omstandighede in haar jeug gehad het nie. Haar verhouding met Krisjan het amper elf jaar tevore misluk en sy is nie intussen getroud nie en het ook nie 'n ander mansvriend nie. En nou het haar verbintenis met die knapste leerling wat sy nog ooit gehad het en ook die persoon vir wie sy die meeste in die lewe omgee, in 'n

katastrofe geëindig wat haar hele bestaan bedreig en haar as 'n gekwelde vereensaamde gelaat het. Al hierdie verwickelinge het waarskynlik ook by haar die gevoel gewek dat Anton haar emosioneel in die steek gelaat en verraai het.

Anton is 'n kind wat uiterlik alles het wat sy hart begeer: sy ouers is welgesteld en hy is intelligent en musikaal uiters begaaf. Hy word egter deur sy ouers emosioneel verwaarloos. Die dinge wat hy werklik van hulle verlang, naamlik liefde en aandag, kry hy nie, en dit maak hom wanaangepas en 'n volkome vereensaamde binne sy ouerhuis. Sy afwykende optredes, soos die vroeëre diefstal van 'n motor en 'n vals beskuldiging van Johanna, is 'n uitvloeisel van sy ongelukkigheid en gevoel van verstotenheid en onsekerheid.

Dit mag by eerste oogopslag dalk lyk asof Anton se ouers nie aandag aan hom gee nie omdat daar interessanter dinge is wat hulle aandag opeis. Dr. Joubert gaan volledig in sy werk op en speel duidelik 'n rol in die mediese wêreld – hy was byvoorbeeld seremoniemeester by die afsluiting van 'n mediese kongres die aand toe Anton in die Johannesburgse stadsaal gespeel het. Mev. Joubert lei nie net 'n besige sosiale lewe nie, maar het ook 'n verhouding met die argitek wat die gesin se huis op die platteland ontwerp het.

In werklikheid is ook hulle vereensaamde mense. Dit is onwaarskynlik dat dr. Joubert sy lewe so sou inrig dat hy selde tuis is as hy 'n gelukkige huwelik gehad het, en dit is net so onwaarskynlik dat mev. Joubert 'n buite-egtelike verhouding sou aangeknoop het as sy vervulling in haar huwelik en gesinslewe gevind het. Dit is dwarsdeur die drama duidelik dat hulle nóg met mekaar, nóg met hulle kind kommunikeer.

Soos so dikwels in Barnard se werk het jy dus in *Piet-my-vrou* opnuut 'n studie van die vereensaamde mens, van persone wat in 'n verskillende wêreld met 'n groot en vernietigende stilte moet saamleef. Die dramaturg se uitvoerige gebruik van stil tonele in die terugflits ondersteun hierdie leitmotiv in sy werk op uitnemende wyse.

*Piet-my-vrou* is 'n televisiedrama wat getuienis daarvan lewer dat Chris Barnard een van die beste televisiedraaiboekskrywers in Afrikaans is. Hy doen veel meer as om bloot 'n dialogiese teks te skryf en dan die visuele voorstelling daarvan aan die regisseur oor te laat. Die hele struktuur van sy teks – die aanduidings van tonele, die uitvoerige newetekse, die aandag aan kamerawerk – wys dat hy 'n geheel antisipeer; dat hy deurgaans beheer oor sowel die talige as die nietalige aspekte van die stuk behou.

Die terugflits is ongetwyfeld die sentrale tegniese greep in *Piet-my-vrou* en Barnard se uitvoerige benutting van die terugflits in die stuk wys uit dat hy deeglik bewus is van die moontlikhede wat die elektroniese media bied, en by name die geleentheid wat dit jou gee om maklike tydruimtelike skuiwe te maak. Barnard gebruik die terugflits wel omvattend, maar deur variasie verhoed hy dat daar patroonmatigheid en eenselwigheid ontstaan. In dié

verband vervul kruisdoof en veral superponering 'n kardinale rol.

### Verwysings

- 1 Dit is miskien nodig om hier daarop te wys dat die vier belangrikste punktueringstegnieke wat gebruik word, die snit, inoof, uitdoof en kruisdoof, nie breuke met dieselfde intensiteit skep nie. Die snit, waar twee beelde wat nie direk op mekaar sou volg nie dit nou wel doen, of daar 'n oorgang van een klankbron na 'n ander is sonder dat daar 'n dooftegniek gebruik word, bied die mees opvallende breuk. Inoof beteken dat die beeld stadig te voorskyn kom uit die swart of die klank geleidelik hoorbaar word, en uitdoof dat die beeld geleidelik oorgaan in swart of die intensiteit van die klank geleidelik afneem totdat dit heeltemal verdwyn. Kruisdoof beteken dat 'n inoof oor 'n uitdoof gegooi word: die beelde is saam sigbaar, maar die een word helderder en verdring die ander wat dowwer word. In die geval van klank behels dit dat die intensiteit van 'n klankbron geleidelik verminder terwyl die sterkte van 'n ander klankbron geleidelik sterker word totdat dit die eerste een verdring. Inoof en uitdoof bring al 'n versagting in die intensiteit waarmee breuke ervaar word, maar kruisdoof bring die egaligste verskuiwing omdat daar nie 'n spesifieke oorgangspunt tussen tonele geregistreer word nie. Dit is normale praktyk om in die loop van 'n film 'n groot aantal snitte te maak, en waar 'n draaiboek so spesifiek in tonele opgedeel is soos hier, het 'n mens selfs die verwagting dat daar met elke verwisseling na 'n nuwe toneel ook 'n ander skoot sal kom. Dit val egter op dat Barnard in etlike gevalle groter vloei probeer bring deur van kruisdoof gebruik te maak. Vir meer inligting oor hierdie en ander terme kan die glossarium in Smuts (1986) geraadpleeg word.
- 2 Hierdie saak is goed deur Bartho Smit raakgesien. In 'n onderhoud met hom het Chris Barnard vir hom gevra waarom hy nie van ander mitologieë as die Bybel gebruik maak soos wat Etienne Leroux en andere dit doen nie. Sy antwoord was: "Nee. Hulle lesers kan nog altyd gaan naslaan wie of wat die een of ander figuur in 'n sekere mitologiese verhaal was as hulle dit nie weet nie; en daarna kan hulle weer rustig verder lees. Maar 'n teatergehoor is iets anders: hý kan nie terugblaai of gou eers gaan naslaan nie. Wat hy op 'n sekere moment nie verstaan of volg nie, gaan by hom verby. Vir die verhoog móét jy 'n verwysingswêreld gebruik waarmee die grootste deel van jou gehoor vertrou is. En vir óns land en óns gehore ken ek net één so 'n verwysingswêreld – die Bybel." (Smit 1971: 86)
- 3 Superponering beteken die plasing van dinge op of oor mekaar, en in die televisiespel behels dit gewoonlik die oormekaarplasing van twee beelde of twee klankbronne. Daar kan ook 'n superponering van klank en beeld ontstaan as klank en beeld nie 'n logiese samehang vertoon nie. Soos kruisdoof bring superponering egaliger oorgange as die snit of in- en uitdoof.

### Bronnelys

- Barnard, Chris. 1982. *Piet-my-vrou en Nagspel*. Kaapstad: Tafelberg.
- Smit, Bartho. 1971. Bartho Smit in gesprek met Chris Barnard. In: *Gesprekke met skrywers 1*. Kaapstad: Tafelberg.
- Smuts, JP (red.). 1986. *Triptiek: tekste vir die verhoog, radio en televisie*. Kaapstad: Tafelberg.

### Universiteit van Stellenbosch



# Nuwe Afrikaanse Publikasies

## Januarie tot Junie 1999

Opgestel deur die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel (NALN), Privaatsak X20543, BLOEMFONTEIN, 9300

### Biografieë

Honiball, T.O. Pen, penseel en 'n glimlag: 'n biografie; soos vertel aan Eszé du Toit. – Benedic, 1998. (sb) .....	R240,00
Kannemeyer, J.C. Leipoldt: 'n lewensverhaal. – Tafelberg, 1999. ....	
Maartens, Maretha. Marike: 'n reis deur somer en winter. – Carpe Diem, 1998. (sb) .....	R44,96
Pelser, Chris. Reënboog oor die vlakte. – Benedic, 1998. (sb) .....	R64,00
Steyn, Jaap. Van Wyk Louw: 'n lewensverhaal. – Tafelberg, 1998. ....	R149,95

### Heruitgawes

Du Pisanie, Sarah. 'n Juffrou vir Skurwekop; en Dierbare drosters. – Van der Walt, 1999. ....	R59,95
Kotze, E. E. Kotze-omnibus. – Jasmyn, 1999. (sb) .....	
Landsberg, Louise. Fluistertaal van die liefde. – Van der Walt, c 1999. (Romankeur) (2de uitg.) .....	
Lingua, Susanna M. Suzette van Voltaire. – Van der Walt, 1999. (2de uitg.) .....	R46,50
Maartens, Maretha. Die inkvoël. – Kwela, 1987. (sb) (14de druk) .....	
Martin, Wille. Liefste Karola. – Van der Walt, 1998. (Grootdruk) .....	R55,10
Meiring, Stephanie. Stehanie Meiring omnibus. – Tiara, 1998. (sb) .....	
Murray, Ena. Ena Murray-omnibus 30. – Jasmyn, 1999. ....	
Pelser, Chris. Die ander wenpaal. – Perskor, 1998. (sb) (2de hers. uitg.) .....	R27,96
Steyn, Elmar. Elmar Steyn omnibus 4. – Jasmyn, 1999. (sb)	
Steyn, Ilse. Brande van die hart. – Van der Walt, c 1999. (Romankeur) (2de uitg.) .....	
Swart, Lize. Confetti vir Corlia. – Van der Walt, 1999. (Romankeur) (2de uitg.) .....	R46,50
Van Bergen, Maryna. Liefhê is vir altyd. – J.P. van der Walt, 1999. (Romankeur) (2de uitg.) .....	R46,50
Van Wyk, Schalkie. Schalkie van Wyk omnibus. – Tiara, 1999 (sb) .....	
—. Wanneer die skadu's wyk. – Van der Walt, 1999. (Romankeur) (2de uitg.) .....	R46,50
Volschenk, Johan. Rekordtyd. – 1:49,2. – Tafelberg, 1987. (sb) (18de druk) .....	

### Kinder- en jeugverhale

Bloemhof, François. Die speletjie. – H & R, 1999. (sb) (Rillers) .....	
Hamersma, Elsa. Die teken van Crux. – Tafelberg, 1998. (sb) .....	
Hough, Barrie. Skilpoppe. – Tafelberg, 1998. (sb) .....	
Kruger, Dorie. Boetman in kabouterland en ander verhale. – Dorie Kruger, 1997. (sb) .....	R36,56
Olivier, Hannes. Voëlvanger beland in sy eie hok. – Jacklin, c1998. (sb) (K-TV) .....	R23,96
Olivier, Johan Calitz. 'n Muis en sy huis. – Jacklin, c 1998. (sb) (K-TV) .....	R23,96
Oosthuysen, Janie. Sersant Spochter se ongelooflike leuenverklikker. – H & R, 1998. (sb) .....	

Reyneke, Marie. Skat van die Outeniquas. – H & R, 1998. (sb) .....	
Turkington, Nola. Die karnaval van die donkiekarre. – H & R, 1999. (sb) .....	
Vorster, Marita. Dis Kersfees in Kanada en Oostenryk. – M.M. Vorster, c1995. (sb) .....	
Weideman, George. Dana se jaar duisend. – Tafelberg, 1998. (sb) .....	
Williams, Lorenza. Praat dit uit. – Jacklin, c1998. (sb) (K-TV) .....	R23,96

### **Kinder- en Jeugverhale: Vertaal**

Alborough, Jez. Pas op! Groot Broe kom!; vertaal deur Linda Rode. – H & R, 1999. (sb) .....	
Bang, Molly. Een herfsdag; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1998. ....	
Breslin, Theresa. Sabotasie; vertaal deur Martie Preller. – H & R, 1998. (sb) (Graffix) .....	
Daly, Niki. Die seun op die strand; vertaal deur Nonna Weideman – H & R, 1998. ....	
DeFelice, Cynthia. Muil eiers; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1998. ....	
Gowar, Mick. Laserspel; vertaal deur Martie Preller. – H & R, 1998. (sb) (Graffix) .....	
Hodges, Margaret. Weggesteek in die sand; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1998. ....	
Johnson, Pete. Die afkopspook; vertaal deur Martie Preller. – H & R, 1998. (sb) (Graffix) .....	
Oborne, Martine. Loeks die vark; vertaal deur Linda Rode. – H & R, 1998. (sb) .....	
Sawyer, Ruth. Die merkwaardige Kersfees van die skoenmaker se seuns; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1998. ....	
Stine, R.L. Kiek en Koebaail; vertaal deur Marietjie van Rooyen. – Tafelberg, 1998. (sb) (Grillers) (2de dr.) .....	
—. Monsterbloed; vertaal deur Marietjie van Rooyen. – Tafelberg, 1998. (sb) (Grillers) (2de dr.) .....	
—. Nag van die mummies; vertaal deur Marietjie van Rooyen. – Tafelberg, 1998. (sb) (Grillers) .....	
Verboven, Agnes. 'n Koekie vir Kernollie. – H & R, 1999. (sb) .....	

### **Kortverhale, essays, briewe, ens.**

De Villiers, Frieda. Prinses van ver en ander verhale. – Van der Walt, c1999. (Grootdruk) .....	
Greeff, Rachele. Spektakels en mirakels. – H & R, 1998. (sb) .....	
Jansen, Ena en Jonckheere, Wilfred, samest. Boer en Brit: Afrikaanse en Nederlandse tekste uit en om die Anglo-Boereoorlog. – Protea Boekhuis, 1999. ....	
Kannemeyer, J.C., samest. Uit die skatkis van die slampamperman. – Tafelberg, 1999. ....	
Mittner, Esme. Waar is die klapsoen heen? – H & R, 1999. (sb) .....	
Nel, Elias P. Iets goeds uit Verneukpan? – Tafelberg, 1998. (sb) .....	

### **Letterkundige studies en kritiek**

De Vries, Abraham H. Kort vertel. – Suid-Afrikaanse Instituut, 1998. (sb) .....	R42,11
Kannemeyer, J.C. Op weg na 2000: tien jaar Afrikaanse literatuur 1988-1997. – Tafelberg, 1998. (sb) .....	
—. Verse vir die vraestel. – Tafelberg, 1998. (sb) .....	R55,96
Smuts, J.P. Die roman. – H & R, 1998. (sb) .....	R30,36

## Poësie

Boplaas, Carl, pseud. Kloddiselboom. – Boplaas Uitgewers, 1998. (sb) .....	R25,00
Boshoff, Johann P. Bloot. – Johann P. Boshoff, 1998. (sb) .....	
Castelyn, Eveleen. Kubermens. – H & R, 1999. (sb) .....	R49,95
Cloete, T.T. Uit die hoek van my oog. – Tafelberg, 1998. ....	
De Jager, Theo. Di-mensies. Woordgilde, 1998. (sb) .....	
Jonker-Jordaan, Christa. My valentyn dwarsdeur die jaar. – ENCOM, 1998. (sb) .....	
Marais, Anlen. Muur van berge: elegieë. – Tafelberg, 1999. (sb) .....	
Niehaus, Carl en Dorsman, Robert, samest. Klanke soos vere: gedigte tussen Suid-Afrika en Nederland. – Ambassade van Suid-Afrika, Den Haag, 1998. (sb) .....	
Oosthuizen, Hans. Rietfluit in die wind. – Kannaland Media Promosies, (1996). (sb) .....	
Oosthuizen, Hans, samest. Slypsteenverse. – Kannaland Media Promosies en Slypsteen, 1998. (sb) .....	
Spies, Lina. Die skaduwee van die son. – H & R, 1998. (sb) .....	
Spies, Lina, samest. Sy sien webbe roer. – H & R, 1999. (sb) .....	
Van Zyl, M. Kinder herfs. – M. van Zyl, 1998. (sb) .....	R32,00

## Romans

Ackerman, Berna. Liesbet Delpport se oorlogboek. – Tafelberg, 1998. (sb) .....	
Bezuidenhout, Maria. Klein oomblik van geluk. – President-Boekklub, c1999. ....	
Bloemhof, François. Hostis. – Queillerie, 1998. ....	
Botes, Erina. Vervulde drome. – Eike-Boekklub, 1999. ....	R46,50
Bridges, Isabel. Waar vergetelheid wag. – Van der Walt, 1999. (Grootdruk) .....	R69,95
Briel, Elsa. Luitenant Lynne de Wet. – Eike-Boekklub, 1999. ....	R46,50
Brink, Luan. Lyfkneg. – Perskor, 1998. (sb) .....	R27,96
Coetzer, Trudie. Vlug van die seemeeu. – Van der Walt, 1999. ....	R69,95
Cronjé, M-L. Soeter as wraak. – President-Boekklub, 1999. ....	R46,50
De Villiers, Frieda. Terugkoms van die hertogin. – Van der Walt, 1998. (Grootdruk) .....	R55,10
Drotsky, Elsa. Somer op Lemoenplaas. – President-Boekklub, 1999. ....	R46,50
Du Pisanie, Sarah. Die woestynplantjie. – Van der Walt, 1998. ....	R42,50
Du Plessis, Rika. Gryp die dag. – Treffer-Boekklub, 1999. ....	R46,50
—. 'n Handvol onthou. – Keurbiblioteek, 1999. ....	R46,50
—. Verborge waarheid. – Van der Walt, 1998. ....	R42,50
—. Vlug na Dorado. – Van der Walt, 1999. ....	R46,50
—. Voetslaan na die liefde. – Eike-Boekklub, 1999. ....	R46,50
Du Pré, Henley. Wye horizon. – Keurbiblioteek, 1999. ....	R46,50
Du Preez, Cora. Die grootste hiervan is liefde. – Eike-Boekklub, 1999. ....	R46,50
—. Liefde – dis taboe! – Keurbiblioteek, 1999. ....	R46,50
Esterhuysen, José. 'n Nuwe lewe. – Eike-Boekklub, 1999. ....	R46,50
—. Vakature op Onderplaas. – Van der Walt, 1998. ....	R42,50
Ferreira, Jeanette. Charlotta. – H & R, 1999. (sb) .....	
Green, Michael. Vreemde verskynsels. – Perskor/Kagiso, 1998. (sb) (Geheime dossiere; 1) .....	R39,96
Griessel, Nita. Intrige op Afsaal. – President-Boekklub, 1999. ....	R46,50
Hambidge, Joan. Die Judaskus. – Perskor/Kagiso, 1998. ....	R39,96
Human, Hennie. Die eerste winter. – Van der Walt, 1999. (sb) .....	R79,95
Jooste, Wilmarí. Koopsom vir die liefde. – Tafelberg, 1999. (sb) .....	
—. 'n Saluut vir liefde. – Keurbiblioteek, 1999. ....	R46,50
—. Skynglans van klatergoud. – Jasmyn, 1999. (sb) .....	

Kalmer, Harry. Die man met dertien kinders. – Queillerie, 1998. (sb) .....	R35,96
Kriel, Marlene. Tweede kans. Perskor/Kagiso, 1998. (sb) .....	R27,96
Le Roux, Christine. Die blou uur. – H & R, 1999. (sb) .....	
Loots, Kristel. Keuses. – Van der Walt, c1999. ....	
Louw, Elmarie. Verowering. – Perskor/Kagiso, 1998. (sb) .....	R27,96
Mans, Villa. Stene van die weegskaal. – President-Boekklub, 1998. ....	R42,50
Martin Wille. Bella Vista. – Van der Walt, 1999. (Grootdruk) .....	R69,95
—. Eerste liefde. – Keurbiblioteek, c1999. ....	
—. Met liefde uit Moskou. – Treffer-Boekklub, 1999. ....	R46,50
Meiring, Madré. Sterrepand. – Perskor/Kagiso, 1998. (sb) .....	R27,96
Muller, Alex. Die rooi angelier. – H & R, 1999. (sb) .....	R49,95
Paul, Channing. Eiland van begeerte. – Perskor, 1997. (sb) .....	R27,96
—. Vlerkaf. – Perskor, 1998. (sb) .....	R39,97
Pieterse, Annemarie J. Rose bloei in die woestyn. – Eike-Boekklub, 1999. ....	R46,50
Reitz, Aletta. Armonia. – Treffer-Boekklub, 1999. ....	R46,50
—. Winterlied. – Jasmyn, 1999. (sb) .....	
Roux, Jaybee. Verskroeiende vlerke. – Jasmyn, 1999. (sb) .....	
Steyn, Ilse. 'n Droom vir 'n dief. – Van der Walt, 1999. ....	R46,50
Strauss, Sonja. Strydvure oor Windox. – Van der Walt, 1999. ....	R46,50
Timmerman, Adam. Rotse van vergelding. – President-Boekklub, 1999. ....	R46,50
Van den Berg, Mari. Pad van vergifnis. – President-Boekklub, 1999. ....	R46,50
Van der Schyff, Sarie. Die liefde is Grieks. – Perskor, c1998. (sb) .....	R30,36
Van der Vyver, Marita. Wegkomkans. – Tafelberg, 1999. (sb) .....	
Van Eeden, Dianne. Sal ek jou weer vind? – Van der Walt, 1999. (Grootdruk) .....	R69,95
—. Soeter as heuning. – Eike-Boekklub, c1999. ....	
Van Nieuwenhuizen, Jackie. Liefdespad na môre. – President-Boekklub, 1999. ....	R46,50
—. Voordat die herfs kom. – Keurbiblioteek, 1999. ....	R46,50
Van Schalkwyk, Retha. Jy weet, Maretha. – Van der Walt, 1999. (Grootdruk) .....	R69,95
Van Vuuren, Annico. Kroek met vlerkies. – H & R, 1999. (sb) .....	R39,95
Van Zyl, Dine. Annerkant-die-Berg. – Tafelberg, 1998. (sb) .....	
Venter, Peet. Vlieg, duifie, vlieg! – Van der Walt, 1999. (sb) .....	R79,95
Von Meck, Anoeschka. Annerkant die longdrop. – Queillerie, 1998. (sb) .....	
Wolmarans, Vera. Moeras van hartstog en vrees. – Treffer-Boekklub, 1998. ....	R42,50
—. So min liefde. – Keurbiblioteek, 1999. ....	R46,50

### Romans: Vertaal

Lahaye, Tim en Jenkins, Jerry B. Nicolae. – CUM, 1999. (sb) .....	
Mulisch, Harry. Die aanslag. – Queillerie, 1999. (sb) .....	

### Taalkunde

Cillie, Chris, samest. Woordeboek met elektrotegniese, elektroniese en aanverwante terme = Dictionary containing electrical, electronic and related terms. – ATKV, 1998. (sb) .....	R85,00
Du Plessis, Theo. Afrikaans as taalberegtiger in die nuwe taalstryd. – UOVS, 1995. (sb) (Acta Varia 1995: 3) .....	
Joubert, P.A. Tweetalige frasewoordeboek = Bilingual phrase dictionary. – Pharos, 1997. (sb) .....	R71,96
Lewis, Irene en Morris, Tertía. Rimpelstories leesreeks onderwysersgids vir graad 1. – Kagiso, 1997. (sb) .....	R44,76
Odendal, F.F. en Gouws, R.H., red. Die elektroniese verklarende handwoorde- boek van die Afrikaanse taal [cd-rom] Perskor, [1998?] .....	R319,20

Swanepoel, Anieta. <i>Gevorderde Afrikaans. Graad 5.</i> – Shuter & Shooter, 1997. (sb) (Shuters primêre program) .....	R22,16
Van Heusden, Martie. <i>Afrikaans vir elke dag. Graad 5.</i> – Shuter & Shooter. 1997. (sb) .....	R22,28
Vosloo, Barry. <i>Gevorderde Afrikaans. Graad 6.</i> – Shuter & Shooter, 1997. (sb) (Shuters primêre program) .....	R20,75
<b>Tienerfiksie</b>	
Language, Veronica. <i>Droomdief.</i> – Perskor/Kagiso, 1998. (sb) (Geheime orde) .....	R27,96
Oosthuysen, Janie. <i>Eggo's van gister.</i> – H & R, 1999. (sb) (Eerste liefde) .....	
<b>Varia</b>	
Aucamp, Hennie. <i>Lyflied.</i> – Tafelberg, 1999. (sb) .....	
Combrink, Johan. <i>Kwinksinnig.</i> – Tafelberg, 1998. (sb) .....	R37,46





