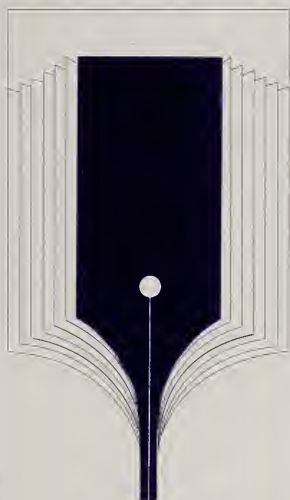


TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXXVII: 2
Mei 1999



Etienne van Heerden:
"Afrika" as onvoorspelbare naam

Verse van Joan Hambidge, Piet
Labian en Dolf van Niekerk

Hennie Aucamp: Herinnering
aan Uys Krige

Verhale van Christiaan Bakkes
en Marié Jacobs

Huldeblyk aan Rika Cilliers



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 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.

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

- Etienne van Heerden "Afrika" as onvoorspelbare naam – enkele aspekte van die Afrikaanse skrywer se verhouding met die landskap **1**
Verse **12**
- Joan Hambidge Uys Krige: 'n herinnering **15**
Hennie Aucamp Gatvol **23**
Christiaan Bakkes 'n Eietydse Afrikaanse prosaterugblik op die Grensoorlog (Deel I) **31**
H.P. van Coller Wapenrusting **40**
After a dream **42**
- Marié Jacobs Die Afrikaanse drama: 'n bewegende sentrum? **44**
Poems **57**
- J.L. Coetser Papierpoppe **60**
Verzen **63**
- Noeleen Hern Die Afrikaanse lied as orale teks, met spesifieke verwysing na 'n liriek van Koos du Plessis **65**
Verse **76**
- Marita van Aswegen Die kanon-lotgevalle van 'n Van Wyk Louw-tekste **78**
Piet Labian Die haar **89**
L. Visser Die betekenisleer van die landskap **92**
Verse **95**
- Dolf van Niekerk, Om te bly leef **97**
C.L. Heinrich Joan Hambidge: Huldebyk aan Rika Cilliers **100**
F.I.J. van Rensburg Dolf van Niekerk: Afrikaans en die nuwe millennium **103**
- H. van der Merwe Ingrid Glorie: "Soms denk ik: 'Ja, maar in het Afrikaans zou dit toch lekker veel beter hebben geklonken'" **106**
- Daniel Hugo *Die dramateks: 'n handleiding* (Marisa Keuris) **111**
F.J.C. Brand *Septet* (F.I.J. van Rensburg) **113**
Lucas Oosthuizen *Groot vyf* (Johann Botha) **116**
Literêr-aktueel *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (Christoffel Coetzee) **119**
Paryse dagboek (Jan Rabie) **123**
Boklied (Breyten Breytenbach) **126**
Skoelapper (R.R. Ryger) **131**
- Boekbesprekings Oktober tot Desember 1998 **135**
J.L. Coetser
- Pieter Duvenage
Johann Lodewyk Marais
Andries Visagie
- Naòmi Morgan
Charles J. Fourie
Louise Viljoen
Nuwe Afrikaanse publikasies:



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

Etienne van Heerden

“Afrika” as onvoorspelbare naam – enkele aspekte van die Afrikaanse skrywer se verhouding met die landskap*

I

“Op watter vasteland ons boer” is ’n verwysing na die lewe op die kontinent Afrika deur die digter Peter Blum in sy bundel *Steenbok tot poolsee*. Dit is een van die mees aangehaalde frases wanneer die dikwels angstige en onsekere verhouding van die Afrikaanssprekende met die kontinent ter sprake kom.

Die postkoloniale problematiek van plek en verplasing – “place and displacement” (Ashcroft 1989: 9) – is dan ook een van die sentrale obsessies van die Afrikaanse literatuur. Hiermee lyf Afrikaanse skrywers hulself in by die dampkring van skrywers wat wêreldwyd voorts kryf aan die problematiek van emigrasie, vreemdelingskap, ontheemding en identiteit as veelkantige begrip.

Hierdie essay wil, met verwysing na bepaalde Afrikaanse werke, ’n persoonlike mosaïekbeeld bied van die “vasteland” waarop Afrikaanse skrywers beweeg – die landskap wat hulle omsluit of bedreig; die ruimte van hul skrywerskap; hul voortdurende herskryf van die begrip “Afrika”.

In ons reis deur die “Afrika”-landskap sal ons by ’n paar stanings aandoen: flora en fauna; die plaasbodem; die landskap van oorlog; taal as onsekere ruimte waarbinne die mens niks meer as onsekere bywoner is nie; die verlede as onvoorspelbare plek; die kanon as terrein van geskil.

Hieruit blyk dat ons met die begrip “landskap” nie op beperkende wyse slegs na die fisiese landskap – die geografiese berge en dale of binnestede – verwys nie, maar ook na ruimte as abstrakte begrip; as ideologiese terrein van debat in ’n land waar debatte oor taal en literatuur en die posisie van die skrywer nog altyd onstuimig was.

Dit gaan dus nie net om die identifiserende verhouding tussen ’n persoon en die plek op die landkaart waar hy hom bevind nie, of ’n ontheemde Ek wat met die onbekende Ander gekonfronteer word binne ’n wesentlik vreemde of bedreigende omgewing nie.

Ter sprake is ook die ek-as-subjek, as gewer van betekenis, uitgelewer aan die onsekere taalruimte van postmodernistiese taalangs, waar landskap ’n vertekstualiseerde ruimtebegrip word. Hierdie landskap sluit die aktuele hede maar ook die landskap van die verlede in.

“Op watter vasteland ons boer” verwys dus nie na ’n enkelvoudige kontinent Afrika nie, maar ’n “Afrika” as onvoorspelbare ruimte waarbinne die rol van die

* Lesing gelewer aan die Universiteit van Nijmegen, Nederland, Desember 1997.

boer voortdurend aan veranderende weersomstandighede onderworpe is. Die begrip “boer” in die frase “op watter vasteland ons boer” is ontleen aan die bedrywighede van iemand wat landboukundig met die grond, die klimaat en die verbruikers van voedsel omgaan. Dit word hier as metafoor vir die bedrywigheid van die skrywer, die skryfdaad, gebruik. Maar nes “boer” binne die Suid-Afrikaanse konteks ’n landbou-aktiwiteit is wat geplaas moet word binne die ideologiese prosesse van toe-eiening en grondbesit, ekonomiese mag en patriargie, moet die skryfdaad nie bloot gesien word as die skryf van byvoorbeeld verhale of gedigte nie, maar as ’n produksie van betekenis wat deel is van ’n wyer landskap waarbinne vele faktore bo en behalwe die estetiese ’n rol speel.

Reeds wanneer ons daarbenewens daarop wys dat ons met “Afrikaanse skrywer” beide wit én bruin (of swart) skrywers bedoel, word dit duidelik dat die skryfdaad oor “Afrika” ’n komplekse interaksie binne ’n gepolitiseerde ruimte sal wees.

Die vasteland “Afrika” is dus nie ’n begrip wat vassteek in die geografiese sfeer – ’n kontinent met ’n bepaalde bevolking, gewasse, bevolkingsamestelling, klimaat, mineralerykdom – nie, maar ’n naam wat voortdurend ingevul word.

II

Vir die Westerse oog was “Afrika” waarskynlik aanvanklik ’n leë teken, ’n begrip wat algaande gevul is. Of ten minste ’n begrip vol gerugte en legendes. Vroeë voorlopers binne die verdere ontdekking van die begrip was deelnemers aan jag-ekspedisies, soos dié beskryf deur Kaptein William Cornwallis Harris, wat in die inleiding van sy *Wild Sports of Southern Africa* skryf: “From my boyhood upwards, I have been taxed by the facetious with ‘shooting-madness’, and truly a most delightful mania I have ever found it” (Harris 1987: v).

Vir hom was die “wilder of Africa” ’n eksotiese jagveld. Só beskryf hy die konfrontasie met ’n kameelperd: “I sat in my saddle, loading and firing behind the elbow, and then placing myself across his path, until, the tears trickling from his full brilliant eye, his lofty frame began to totter, and at the seventeenth discharge from the deadly grooved bore, like a falling minaret bowing his graceful head from the skies, his proud form was prostrate in the dust. Never shall I forget the tingling excitement of that moment” (Harris 1987: 197).

Hierdie proses van besitname van die eksotiese Afrika, so lirieks beskryf deur Harris, en ook deur hom in pragtige pentekeninge vasgelê, was ’n metode om besit te neem – aanvanklik deur fisieke verowering, maar daarby saam by wyse van tekstualisering: met reisbeskrywings of optekening by wyse van pentekeninge of taal.

Só is begin vorm gee aan “Afrika” en die ontdekkingsreisiger se interaksie met die landskap. En inderdaad: uiting gegee aan die skëpping van die begrip “Afrika”.

Die skrywer Koos Prinsloo, wat as gay, postmodernistiese kortverhaalskrywer in die jare sedert 1982 tot sy onlangse vroeë dood onder meer ingeskryf het teen die patriargale, macho grootvader se jagverhale, skryf 'n verhaal waarin 'n jongman, wat met sy grootvader se macho vertellings van jagekspedisies gekonfronteer word, afkom op 'n aanhaling uit Brian Easlea se boek *Science and Sexual Oppression* (Prinsloo 1982: 85 e.v.). Onder die hofie "Penile Insecurity" lees hy: "Hunting was typically one such exclusively male and prestigious activity which served to bestow virile status on the successful male."

Prinsloo haal in sy verhale uitvoerig aan uit die grootvader se geskrifte. Dié teks van die grootvader kan as 'n kortlys van Afrikaner-mitologie beskryf word. Dit is ook meesternarratief, wat ingestel is daarop om 'n sekere lewenswyse te legitimeer en te bestendig. Grootvader hunker na 'n nageslag wat sy lewensideologie sal eer en navolg. Benewens die tribalistiese opvatting van patriargale dinastie wat uit sy teks spreek, is daar ook 'n opstelling teen die Ander, wat hier as "uitlander" figureer. Daar is die siening van Afrika as donker en dreigend – 'n kontinent wat smag na makmaak en kerstening. Godsdien word ingespan om die fantasie van rassesuiverheid te legitimeer.

Só word aangedui hoedat Oupa sy eie "Afrika" skép deur die kontinent te beskryf; deur 'n meestersverhaal te munt en te poog om sy nageslag daarby in te lyf (sien verder Van Heerden 1997: 87 e.v.). Dit is teen hierdie projek van Oupa dat Prinsloo se terugkerende hoofkarakter in boeke soos *Jonkmanskas* en *Die hemel help ons*, 'n kosmopolitiese gay jongman, onder meer ingestel is.

Waar Prinsloo dan bewustelik die grootvader se beskrywings ondermyn, het André Brink reeds vroeër in sy roman *'n Oomblik in die wind* aangedui hoedat die proses van benoeming van plante en diere 'n belangrike proses van toe-eiening van die kontinent en die lewende wesens daarop was.

Dié momente van jagmaak, benoeming, inpalming, besitname, was maar enkele oomblikke binne 'n groter verhaal: die belewing van die fetisj van eksotika, erotiese ontmoetings met die plaaslike bevolking, die besit neem van slawe, die droom oor mitiese koninkryke soos Monomotapa, die waanreise soos dié van die fanaties godsdienstige Jerusalemgangers wat deur Antjie Krog in haar digbundel *Jerusalemgangers* beskryf is, die goudstormlope na die are van die kontinent, die romantiek oor die eksotiese moedervrou Afrika tot by die kontemporêre besef van die harde werklikheid van 'n verseurde kontinent, sterwend aan Vigs en staatsgrepe, volksmoorde, massiewe korrupsie en wreedheid.

En die natuurkundige aspek – plante en diere – vorm die stramien vir die wyse waarop mense behandel is.

III

Op die eerste reis het natuurlik die afbakening van 'n spesifieke stuk grond

gevolg, die grens wat opgerig word, die mitiese stamvader wat 'n klipstapel pak, daarvandaan te perd in vier windrigtings ry en dan 'n grondbrief van die naaste landdros kry om sy eienaarskap te bevestig.

Die eerste reisbeskrywings, met die “imperial eye” wat die landskap gierig aftas en by wyse van benoeming van plante en diere die landskap toe-eien en inpalm, word dus gevolg deur die letterlike “boer” van die vasteland – die – vanuit die hede gesien – patriarg-voorvader wat die “wildernis” oopkap, inpalm en “mak maak”.

Dié toe-eiening van 'n beheerbare ruimte en vestiging van die “territorial imperative” binne 'n kontinent wat vreemd en onbeheerbaar en vyandig voorgekom het, is onderskryf deur 'n mitologiese siening van die Voortrekker as Israelitiese uitverkorene.

Die gegewe soos hierbo beskryf, is die mitologiese onderbewussyn van daardie teks wat skynbaar weer en weer deur die Afrikaanse skrywer herskryf sal word – die plaasroman. Die obsessie van selfs die (wit) stedelike Afrikaner met 'n “stukkie grond” bevestig die mitiese verbondenheid, of angstige verhouding, met die grond van die Afrikaner. Dit is 'n obsessionele verbondenheid wat onder meer aan vreemdelingskap, onsekerheid en angs toegeskryf kan word; veral ook angs rondom identiteit, politieke en taal-vryheid – dinge wat oorspronklik waarskynlik spruit uit spanning tussen Vryburgers en die VOC aan die ou Kaap van 'n paar eeue gelede.

Die term “plaasroman” – so is al gesê – is waarskynlik meer toepaslik as die ander moontlike term, naamlik “boereroman”, omdat “plaasroman” die aandag vestig op ruimte en landskap eerder as mense (sien Van Coller 1995: 236 e.v.). Die ouer plaasroman staan in die teken van die patriargale besit en oordra van die erfgrond deur opeenvolgende geslagte en 'n verbete afbakening van 'n deel van die landskap te midde van 'n besef van die krag van die natuur en die tydelikheid van die aardse lewe. Binne 'n hiërgiese bestel bevind God homself heel bo, gevolg deur die wit boer op die volgende sport, met die swart plaaswerker heel onder op die ranglys.

Dit is nie toevallig dat die idee van makmaak van 'n wildernis, of skepping van 'n nuwe lewensruimte, deur Bybelse allures onderskryf word nie. Die Genesis-kode impliseer die skep van 'n eie, nuwe wêreld; 'n “Afrika” wat hard maar beheerbaar is, wat besit en geboer kan word, waarop God met 'n kwaai maar vaderlike oog toekyk, maar veral: 'n wêreld wat voorspelbaar is selfs wanneer die onvoorspelbaarheid van die natuur ter sprake kom.

Hierdie vertekstualiseerde “Afrika” nooi as 't ware 'n herskrywing uit, en nuwe generasies skrywers het die plaasroman telkens herskryf: Etienne Leroux met sy *Sewe dae by die Silbersteins*, Karel Schoeman met 'n *Lug vol helder wolke*, André P Brink met *Houd-den-Bek*, Etienne van Heerden met *Toorberg* en *Die stoetmeester*, Wilma Stockenström met *Uitdraai*, Anna M Louw met *Kroniek van Perdepoort*, Eben Venter met *Foxtrot van die vleisetters*, Alexander Strachan met *Die Jakkalsjagter*, en so meer, en so meer.

In dié herskrywing van die plaasroman deur 'n meer moderne generasie skrywers sedert die vroeë jare sestig, word die sekerhede van plek en tyd en mens ondermyn en omgeswaai tot verlies, uitbuiting en onsekerheid. 'n Sosiale orde wat uitrafel, die afwysing van die waardes wat met die plaasruimte saamhang en 'n gemeenskap gebuk onder mitiese erflas en skuld word beskryf.

Hier word dus van 'n "boere-Afrika" ontslae geraak; die wyse waarop "Afrika" geskryf is, word stadig ontsyfer – elke nuwe plaasroman wat inskryf teen die ou plaasroman is 'n ondervraging, 'n herlees, 'n oedipale strewe na 'n nuwe alfabet vir 'n nuwe landskap.

En in wese is die hoofkarakter in die plaasroman sekerlik die landskap; ruimte in 'n breë sin. Dit is 'n interessante hoofkarakter, wat in teks ná teks 'n ánder lyf wys, ánder dialoog uiter, ánder gedagtes dink: "Afrika" as onvoorspelbare naam.

IV

"Afrika" word ook deur geweld uitgespel. Die ystervuis van Afrika, die voortdurende oorloë wat die kontinent teister, spesifiek die Suid-Afrikaanse staat se toenemende militarisering in die jare tagtig en die betrokkenheid by die grensoorlog op die grens van Namibië en Angola, het beteken dat Afrika as landskap van geweld ook beskryf word.

'n Hele generasie Afrikaanse skrywers het die militêre eskapades van die Suid-Afrikaanse regering tot landskap geneem – 'n landskap van geweld en machismo: die natuur as oorlogsterrein, as jagveld vir die eindelose agtervolgings van die vyand, die bodem as teks wat gelees word vir voetspore, bloedspatsels, die duikie in die sand wat 'n geweerkolf 'n dag of drie vroeër gemaak het.

Boeke wat ter sprake is, sluit die volgende in: Louis Krüger se *'n Basis oorkant die grens*, Gawie Kellerman se *Wie de hel het jou vertel*, George Weideman se *Tuin van klip en vuur*, Jaap Steyn se *Op pad na die grens*, Etienne van Heerden se *My Kubaan* en *Om te awol*, die werk van Koos Prinsloo en vele ander.

Die skrywers van wat as "grensliteratuur" bekend geword het, wou vrae vra ten einde ágter die haplografie van amptelike weergawes oor die grensoorlog in te beweeg en die individu se ervaring van 'n geweldslandskap te dokumenteer. Dit was 'n poging om by wyse van 'n soort "counter-memory" voort te skryf aan persoonlike kleingeskiedenis téen die groot metanarratiewe van die tyd – die Totale Aanslag was, byvoorbeeld, die meeserverhaal van die staat se propaganda: Suid-Afrika as bedreigde ruimte, as klein "boereparadys" waarteen die hele wêreld aanslae voer (sien verder Van Heerden 1997: 77 e.v.).

In 'n groot mate het grensliteratuur ook die weerloosheid van jong manne in 'n oorlogsituasie uitgebeeld – die begrip "grens" in 'n teks soos Alexander Strachan se *'n Wêreld sonder grense* handel nie net oor die geografiese

grens tussen lande nie, of die grense tussen die Ek en die Ander nie, maar ook oor “grens” in sy werkwoordelike sin, naamlik “huil”.

Belangrik, egter, is dat die “Afrika” wat hier beskryf word, ’n ruimte is wat deur geweld deurdrenk is; ’n landskap wat die individu vasvat met ’n krag wat groter is as dié van die mens.

Dit is nie net ’n landskap wat bedreig nie, maar ook een wat bedrieg. ’n Belangrike projek van die skrywers van grensliteratuur was juis die ondersoek van die vae grensterrein waar werklikheid en fiksie ontmoet; die landskap van staatspropaganda waarin die individuele ervaring anders, pynliker, ingeskryf moet word.

Teen die agtergrond van die Amerikaanse New Journalists probeer die grensskrywers vanuit persoonlike ervaring oor militarisering skryf – hulle wil persoonlik ingryp op die “geskiedenis”; wil ’n eie kleim afpen vir húl generasie se ervaring van “Afrika”. Met hierdie bewustelike problematisering van die rol van die skrywer as historiograaf (sien ook Van Heerden 1994), as tekstualiseerder en sképper van ruimte, word die weg voorberei vir wat “historiografiese metafiksie” genoem word, en word vrae oor landskap-as-tekste op die voorgrond gestel.

V

Hierdie landskap het omgekantel na die tekstuele obsessies van die postmodernistiese teks-as-landskap, waar ruimte as narratologiese begrip lank nie meer fisieke plek alleen, of selfs abstrakte sfeer, klimaat of atmosfeer is nie, maar waar die landskap ’n tekstuele palimpses word – ’n draaiende, bewegende teks waar parodie inbeweeg op generiese teks, waar begrippe soos “aanhaling” en “beïnvloeding” gedateerd is weens die besef dat een teks op ’n ander teer – die Black Hole van taal wat alle omliggende tekste insuig en die mens reddeloos en angstig laat oor sy vermoë om in dié onmeetlike, onvoorspelbare landskap met kaart en kompas voort te beweeg.

Die vasteland waarop geboer word, word dan in die jare tagtig die téks, en die winde wat waai, is die warrelende internasionale debatte rondom kennisteorie en die sin en betekenis van taal en literatuur. Die spesifieke variant van die postmodernisme wat hier ter sprake is, is een met ’n teksopvatting wat ambivalent huiwer tussen, aan die een kant, ’n totale oorgawe aan taal, en aan die ander kant, ’n subjek poneer wat sigself nie totaal aan taal wil oorgee nie. In ’n sin is dié teks dus tweeslagtig – die mens se uitgewekenheid in taal word bely, maar dit word gesien saam met ’n strewe na menslikheid en verantwoordelike betrokkenheid (sien ook Van Heerden 1997: 247 e.v.).

Die problematiese verhouding woord/wêreld, wat dikwels binne ’n dekonstruktiewe werkwyse as ’n ongeldige binêre teenstelling verwerp word, word in baie resente Afrikaanse tekste as ’n onopgeloste spanningsverhouding gesien en die teks beweeg op ondersoekende wyse in die *nexus*, die span-

ningsverhouding, tussen dié twee ruimtes in.

Dit gaan onder meer oor intense debatte oor die aard en rol van kunstenaarskap binne die onstuimige Suid-Afrika van die dekade tagtig en daarna, en in wese oor taal se vermoë om in stryd met die onderdrukkende regering te tree, asook die verantwoordelikhede van die skrywer as burger van die Apartheidstaat. Het die postmodernistiese teks iets te sê oor die lewe in “Afrika”? Kan dit die harde werklikhede van die kontinent se oorloë, hongersnede en siektes – die lyding van sy mense – beskryf?

Hier word die “vasteland waarop ons boer” dus ’n intense debatsruimte, en onder druk van ’n sosiaal-maatskaplike verantwoordelikhedsin word ’n spesifieke variant van die postmodernisme – ’n eties betrokke postmodernisme – geskryf. ’n Voorbeeld van só ’n teks is Abraham H de Vries se *Nag van die clown*.

’n Hele geslag skrywers in Afrikaans beur deur dié landskap voort, maar daar is tekens dat die tekstuele obsessies of metafiksionele teksfetisj aan die uitwoed is. ’n Leserspubliek vra openlik vir ’n terugkeer na die stórie, die magie en betekenisgewende towerkrag van ’n mooi verhaal. Waarskynlik smag dié lesers weer na ’n singewende inskryf van hul verhale in die verhaal van “Afrika” in.

VI

Die verlede as landskap word ook toenemend deur die Afrikaanse skrywer verken – tewens, een van die jongste romans van romansier Karel Schoeman heet juis *Verkenning* en verhaal die reis van ’n naamlose jong Hollander wat in die tyd van die Bataafse Republiek, in die lente van 1804, ’n reis vanaf die Kaap na die binneland onderneem.

Tekste wat die verlede ondersoek, sluit *Vatmaar* van AHM Scholtz in, asook André P Brink se *Inteendeel*, Abraham Phillips se *Erfenis van die noodlot*, John Miles se *Kroniek uit die doofpot* en letterlik tientalle ander.

Wanneer die tydgenootlike Afrikaanse skrywer die verlede binnereis, gaan dit dikwels nie om ’n stabiele verlede-in-Afrika nie, maar eerder ’n weifelende terugblik na die gebeure van die verlede vanuit die perspektief van die hede. In hierdie proses van herskrywing – sommige literatore praat ietwat gladweg van die literatuur as waarheidskommissie – blyk die verlede net so onvoorspelbaar te wees as die toekoms – spesifiek in ’n tyd waarin aspekte van die verlede, wat lank onderdruk is, by wyse van die Waarheids- en Versoeningskommissie se ondersoeke na bowe kom; die herskryf van die geskiedenis-handboeke, byvoorbeeld, vir skoolgebruik; die herposisionering van die bruin en wit Afrikaanssprekende in ’n nuwe landskap van mag en besit; ’n tyd waarin “affirmative action” die swart bevolking toenemend ekonomies bemagtig; en onbeheerbare immigrasie ’n toestroming van Afrikane vanuit noordelike lande veroorsaak. Die ou Boereplaas verander onherroeplik. Die wêreld van Prinsloo se grootvader is verby.

Wie die hede besit, weet ons, beheer die verlede. Dalk is dit dan vanuit dié

nuwe ruimte van magsverskuiwing rondom besit en die gevoel van verlies van beheer oor die hede dat die Afrikaanse skrywer – en begeleidende akademiëci – opnuut wil teruggaan na die gebeure van die verlede.

Watter “Afrika” is daar om te besit? Hoe het ons voorvaders en voormoeders hulself ingeskryf in Afrika? Is die afstand tussen dit wat werklik gebeur het en die optekening daarvan só groot dat die strewe om as historiograaf op te tree, ’n strewe is wat altyd onvolkome sal wees? Binne die klimaat van hierdie vroeë word daar dus versigtig omgegaan met die begrip “geskiedenis”. Verwys ons daarmee na dinge wat werklik plaasgevind het? Of verwys ons na die optekening van daardie verlede? Die twee is kennelik nie dieselfde nie. Die werklike verlede ruik na stof en bloed, lyk dikwels arbitrêr, is ’n verstrooiing van gebeurtenisse wat ongemerk in die tyd verskiet totdat ’n historikus sommige insidente identifiseer, aanmerk as belangrik, saamsnoer, daaraan betekenis toeken en daarvan verhaal maak. Dan het die verlede historiografie geword.

Dié besinnings oor die verlede wat in soveel van die romans en kortverhale voorkom, is ’n selfbewuste element. Nie alleen word verhale oor die verlede vertel nie, maar daar word ook oor die vertel van dié verhale, oor die problematiek van optekening, die onagterhaalbaarheid van die verlede, besin. Daarom word dié tekste historiografiese metafiksie – selfbewuste fiksie wat oor die optekening van die verlede nadink – genoem.

Literêre-teoretiese word die aandag deesdae ook teruggedwing na gister. Binne die postkoloniale belangstellingsveld word daar met navorsing terugbeweeg na ouer tekste, reisverhale, kaarte en dokumente. Dit is ’n landskap wat nog wag om verken te word; ’n tekstuele verlede wat, algaande dit die hede ingeskryf word, ’n veranderende inhoud aan ons bestaan in “Afrika” sal gee.

VII

Natuurlik is die Afrikaanse literatuur ook ’n literatuur van stiltes – *Vatmaar*, AHM Scholtz se roman wat pas in Nederlands verskyn het, gee op meesleurende wyse stem aan die stiltes van die verlede – veral die ervaringswêreld van die bruin Afrikaanssprekende.

Dit is die eerste omvattende roman deur ’n bruin of “kleurling”-skrywer. Die ontstaansgeskiedenis van hierdie roman gee ook ’n interessante blik op die verhouding van die bruin skrywer (baie mense voel dat “Kleurling” ’n pejoratiewe begrip is) se verhouding tot die ruimte waarbinne hy hom bevind.

Vatmaar is oorspronklik in Engels geskryf. De uitgawer waaraan die manuskrip voorgelê is, het Scholtz oortuig dat die verhaal beter tot ’n Afrikaanssprekende publiek sou spreek. Die uitgawer het ’n wit akademikus versoek om die manuskrip in Afrikaans te vertaal, waarna Scholtz die manuskrip weer onder hande geneem het en gesorg het dat sy spesifieke variant van Afrikaans daarin tot sy reg kom.

Dié lompe proses beskryf ook ’n huiwerende tuiskoms in ’n taalruimte deur

'n bejaarde skrywer wat weens Apartheid buite die heersende kulturele kring van Afrikaans gebly het.

Die bruin skrywer se verhouding tot Afrikaans en die Afrikaanse literêre landskap was nog altyd problematies. SV Petersen, die eerste gekanoniseerde Afrikaanse bruin digter, debuteer in 1944, vier jaar voordat die apartheidsregering in 1948 die mag oorneem. Nadat die Nasionale Party in 1948 oorgeneem het, is Afrikaans ingespan as voertuig vir Afrikaner-nasionalisme – soseer sô dat die taal vir jare die taal van die onderdrukker genoem is.

SV Petersen het geskryf oor die “vloekstraf van 'n donker huid” en het as geleerde bruinman van sy tyd gehuiwer tussen die bruin en die wit gemeenskap. Hy het kennelik gevoel dat hy nêrens tuis hoort nie. Met sy debuut in 1944, *Die enkeling*, vestig hy die problematiek van sy oeuvre – die eensame enkeling wat binne 'n onsimpatieke situasie stry om waardigheid en respek. As geleerde voel hy nie tuis in die gemeenskap waaruit hy kom nie. Terselfdertyd is daar ook nie vir hom tuiskoms in die wit gemeenskap nie. Terwyl “die vloekstraf van 'n donker huid” nog vir SV Petersen 'n probleem was, kies die bruin digters van die jare tagtig – veertig jaar later en op die hoogtepunt van die stryd teen Apartheid – vir die bewustelike benoeming van hulself as “swart Afrikaanse skrywers” (sien veral Willemse 1985: 69 ev). Hul optrede word beskryf as 'n bewustelik ideologiese keuse in 'n tyd waarin, paradoksaal, gestreef is na nie-rassigheid.

Die bruin skrywer het, veral in die jare tagtig, met die problematiek geworstel dat hulle as moedertaalskrywers van Afrikaans ook die slagoffers van Apartheid was; dat hulle met hul Afrikaanse skryfwerk bydra tot die landskap van die Afrikaanse kánon en sô ingelyf word by die Afrikaanse literatuur. Hulle wil eintlik hulself loswring van dié gekanoniseerde status binne 'n verstikkende ruimte. Hulle beweeg 'n ander landskap binne deur hulself bewustelik “swart” te noem.

Hul prominensie in veral die jare tagtig het debatte teweeg gebring wat wyd beweeg het. Eerstens, natuurlik, skryf baie van hulle – digters soos Peter Snyders en Patrick Petersen – dikwels (maar nie altyd nie) in Kaaps, 'n variant van Afrikaans wat veral deur die werkersklas op die Kaapse Vlakte gebruik word. Maar bevestig die gebruik van “Kaaps” nie ook 'n bepaalde stereotipe nie, is gevra. Boonop: hoe kan jy in moedersknie-Afrikaans skryf as die Afrikaanssprekende regering jou die stemreg ontken? Ook die rol van uitgewerye is betrek. Stel establishment-uitgewerye belang in die skryfwerk uit die Kaapse Vlakte? Ook estetiese oordele het ter sprake gekom. Hoe evalueer jy 'n deklamerende orale vers wat meer tuis in die ongeduldige mond as op papier is? Dié skrywers het in die tradisie van die pryssanger, die *imbongi*, gewerk – as orale digters wou hulle eerder uitdrukkers wees van hul gemeenskap se kollektiewe waardes as tipies Westerse outsider-intellektuele wat komplekse papiergedigte skep.

Hierdie debatte, wat vandag nie meer soveel energie het as wat dit gehad

het in die jare tagtig nie, had egter 'n groot invloed op die literêre landskap – die sekerhede van die hoofsaaklik wit Afrikaanse kánon is ondervra; die ruimte van die literatuur is blootgelê as 'n ruimte van mag en stryd; en daar is selfs gevra of gedigte oor die liefde plek het in 'n land waar vir 'n revolusie geveg word. “Afrika” weer, as literêre begrip van onsekerheid en stryd. Maar dit was debatte rondom die digkuns wat die weg voorberei het vir die skryf en publikasie – en geesdriftige ontvangs, én kanonisering! – van 'n prosawerk soos *Vatmaar*.

VIII

Hoe gaan “Afrika” môre geskryf word? Die huidige Suid-Afrikaanse ruimte – 'n ruimte waarin misdaad hoogty vier – is een van die mees gewelddadige ruimtes ter wêreld, met moord- en verkragtingstatistieke wat gelyk staan aan die hoogstes ter wêreld. Dit is – ongelukkig – nie die reënboogruimte van 'n nuwe nasie wat juigend agter Madiba aan marsjeer nie – dis eerder 'n onsekere ruimte van verskuiwende lojaliteite, geheueverlies, korrupsie, sprankies hoop, bendes en smokkelsindikate; kortom, die vasteland waarop ons boer, bly 'n ruimte van stryd en onveiligheid. die Suid-Afrikaanse burger – with en swart – is steeds 'n ontheemde persoon – onthoem van 'n ruimte waar liggaamlike integriteit, die integriteit van 'n veilige huis en haard, lank nie meer 'n aanvaarbare gegewe is nie.

Geweld was natuurlik altyd deel van die lewensruimte van die swart gemeenskap. Maar baie van diegene wat by politieke geweld – aan beide kante van die stryd – betrokke was, word nou deel van kriminele sindikate. Geweld spoel oor na die wit woonbuurte, en gekwalifiseerde wit professionele mense verlaat die land in 'n “brain drain” van kommerwekkende getalle.

Die vraag is: hoe sal Afrikaanse skrywers op dié ruimte reageer? Toemaak, na binne? Nóg meer teoreties selfbewus skryf? Oor die verlede alleen werk? Harde geweldsverhale voortbring? Ontsnap na liefdesliteratuur?

Die tekens is daar dat al meer skrywers misdaad as tema (wil) ondersoek.

IX

Toenemend is daar die besef dat die Afrikaanse literatuur 'n ontmoetplek is van Afrika en Europa, die Weste en die Ooste; dat dit, aan die een kant, gevoed word deur die Europese impetus van die Nederlandstalige gebied, maar dat dit nie net gaan om 'n “wit” Nederlandssprekende gragtegordel-invoel nie. Die Nederlandse impetus is 'n energie wat die Karibiese gebied en die Ooste insluit – gebiede wat as voormalige kolonies steeds in tydgenootlike Nederlandstalige literatuur ter sprake kom.

Maar die Afrikaanse literatuur beweeg veral op die bodem van die vasteland Afrika, in 'n voortdurende verkenning van die landskappe opgesluit in die begrip “Afrika”. Die Afrikaanse skrywer is nie meer Europese verkenners, afgevaardigde van die Hollandse Goewerneur of die VOC-koopman nie; hy

is nie meer die geesdriftige benoemer van 'n eksotiese landskap nie; hy is nie meer die beskrywer van die Boereplaas as stabiele ruimte nie.

Hy is eerder 'n verkenner van die landskap van die self. En dis 'n self wat geen ander tuiste ken nie as die hierbo beskrewe onsekere terrein van spanning tussen behoort en ontheemding, oorlog en vrede, vertrou en onsekerheid.

Die Afrikaanse skrywers sal hierdie "Afrika" bly verken – met die wete dat opvolgende geslagte na hul tekste sal terugkyk en die tekste vreemd en onbevredigend vir húl tye sal vind; met die gevolg dat daardie nuwe geslagte weer, op hul beurt, opnuut sal voorskryf aan die vasteland waarop ons boer.

Bibliografie

Ashcroft, Bill, *et al* 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London en New York: Routledge.

Harris, Captain William Conrwallis. 1987(1967). *The Wild Sports of Southern Africa*. Kaapstad: C Struik.

Prinsloo, Koos. 1982. *Jonkmanskas*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Coller, HP. 1995. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. In: Ester, Hans en Van Leuvensteijn, Arjan. *Afrikaans in een veranderende context*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut.

Van Heerden, Etienne. 1994. Vanuit eie werk: die skrywer as historiograaf. *Tydskrif vir Letterkunde* XXXII(3).

1997. *Postmodernisme en prosa: vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H de Vries*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Willemse, Hein. 1985. Neigings en opvattinge by jonger Afrikaanse skrywers – 'n voorlopige verkenning. In: Smith, Julian, Van Gensen, Alwyn en Willemse, Hein (Reds). *Swart Afrikaanse skrywers*. Bellville: UWK.

Universiteit van Kaapstad

Joan Hambidge

Arte Poetica

In die midde van die geliefdes se liggame
een word in 'n heilige hostie,
en hoere hul liggame verpand vir geld,
priesters stadig maar seker hul geloof verloor,
vrouens treur oor aborties of aangenome kinders,
moeders tob oor hul opstandige afstammeling,
jong seuns beur teen hul vader se gesag,
en aktiviste ondergronds gaan;
is die digter een met die sakrament
van die woord. Of nie?

Nee, die digter ervaar ook iets van die liefde
se ekstases, die gewetenloosheid van 'n hoer
(enigiets die gedig ontwille),
die twyfels van 'n eens gelowige
wat God doelloos aanroep en Hom
nou nêrens vind (soos 'n vers in dorre streke),
die tampende verdriet van 'n vrou wat jaarliks,
klokslag, herinner word aan die geboorte
wat sy nooit durf gedenk ('n stem gesmoor
in 'n plastieksak), 'n kind wat eindig
op die voorblad van 'n koerant of in 'n gevangenis,
'n vader wat hoor maar nie wil luister nie,
en 'n aktivis wat roep: "Die opstand duur voort!"
Om 'n gedig te skryf, spruit uit die soort ding.

Lykdig

'n Nuwe identiteit is vir spioene beskore.
Naam, nuwe dokumente, selfs gesigsoperasie.
In nuwe lande kan sodanige insurgente iets begin
genaamd: 'n nuwe lewe, 'n nuwe identiteit.
Operasie: Geen onthou, geen berou.
Met my is dit helaas anders gesteld.
Daar is geen uitkoms vir die digter:
Elke vingerafdruk, elke operasie onsuksesvol
sleep soos 'n baggerboot vol vrag agterna.
Boonop kenners se menings oor 'n lewe openbaar
geleef, privaat gewaan allemansgoed.

Hoe leef 'n mens die verlede af?
Hoe leef die onverdraagsame onthou jou af?
Hoe verander jy die vingerafdruk van 'n vers?
Hoe sterf jy die vroeër digter af?
Hoe skryf mens so 'n finale lykdig?
Hoe doen jy aansoek vir 'n visum
na 'n ongekaarte, onbekende self?
Wat walg ek aan die digter wat ek eens was;
wat gru ek aan hierdie reise nooit verlore.

Selfportret op 42

Het nie meer nodig om voor 'n spieël
te staan of 'n dagboek op te tel
om die soort portret te maak.
Ek behoef ook nie meer 'n stylfiguur
soos ironie of "understatement"
om my-self op 'n afstand te plaas.
Nog minder hoef ek te soek na 'n apte woord,
'n regte beeld of 'n vlymskerp reël.
Metrum, ritmes en al die ander rotte
op die sinkende skip meld hul getrou aan.
Sonnette breek soos die maste
aan 'n stormskip; ballades word reddings-
bote vir verdriet en kwatryne
kriptiese S.O.S.'e van verlies.
Het nie meer nodig om voor 'n spieël
te staan of 'n dagboek op te tel.
Op twee-en-veertig, die hereweet, trek
ek 'n rooi streep deur die sinkende skip
genaamd, die Titanic-van-die-ek.

Elisabeth Eybers (1915 –)

Die predikantsdogter uit Wes-Transvaal
promoveer van intieme moederskap-
en herinneringsvers tot optekenaar
van verlies: van ver van jou goed
en na aan jou poëtiese wins leef, of na
aan jou vers bly en ver van jou minnaar.
Meet in 'n liniaalland iets onmeetbaar
soos ingeperktheid, eensaamheid, kilheid.

In die omgekeerde teleskoop van verdriet
registreer jy beelde in 'n sober tussentaal.
Soms laat die digter die voordeur oop,
'n lig aan of laat die ketel oorkook: 'n beeld
glibber in die donker voornag ...
Voetje-vir-voetje, stadig, langsaamaan
word mens woordimmigrant: tel die woorde jou af,
reguleer die ritme jou lewe soos die tik-tak
van 'n wekker 'n slaaplose steur.
Ironie word 'n bloeiwyse, die kruis
en munt van 'n bloederige bedryf.
Leer ritmies reflekse van oorlewing aan,
selfs siekte se slopende houvas op rym geplaas.
lewers staan daar geskryf: die digter leef haar
gedigte soos 'n slegte gewete of herinnering af.
Flink afgerig vir iets soos kil ironie
word meester van die pynlike prosodie.

Hennie Aucamp

Uys Krige: 'n herinnering

vir J.C. Kannemeyer

Ek het gedroom, verlede nag, jy's dood.
Ek sien jou weer sit
by 'n tafeltjie in die Clifton,
jy was aangetrek in jou sondagspak,
heeltemal spoggerig met jou oë
wat die noodlot drink, ...
(Fragment uit "Aan Uys Krige" van Ingrid Jonker)

I

Uys Krige was 'n magneet wat skrywers en kunstenaars, jonk en oud, na hom toe aangetrek het; vroeër of later het jy by hom uitgekóm.

Ek vermoed dat my eerste kennismaking met Uys Krige per poskaart was. Uys het 'n Poskantoor-poskaart aan my gestuur waarop hy vriendelike dinge omtrent my verhaal "Die kluisenaarkrap" gesê het. Uys se waardering het 'n aansporing geword, aangesien ek met "Die kluisenaarkrap" die veilige Boerewêreld van my vroeër stories verlaat het en onseker was oor die gehalte en geldigheid van my nuwe "dekadente" wêreld.

Uys se enigste beswaar teen verhale in my nuwe idioom was dat ek 'n voorliefde vir die gedurfde frase begin openbaar het. (Uys het van *risqué* gepraat.) Een dergelike frase onthou ek tot vandag toe. Ek het die tepel van 'n vrou met 'n persbruin bessie vergelyk, en "Nee" het Uys gesê, "nee", al het ek my ook hóé beroep op my plaaskennis van bessies.

Die verhaal "Die kluisenaarkrap" het in *Contrast* verskyn, en Uys se kaartjie was dus "amptelik"; maar amptelik is die een woord wat geen mens omtrent Uys gebruik het nie. Hy het tot aan sy einde toe 'n sonverbleikte seun gebly. H.A. Mulder het byvoorbeeld van Uys Krige se "ironische *élegance*" gepraat; ander weer, soos Eitemal, het van sy sjarme en luiheid gepraat.

Maar wat luiheid betref, het Eitemal en talle ander "beskuldigers" dit verkeerd gehad. As al Uys se geskrewe werk, gepubliseer of nie, bymekaargesit sou word, gaan dit 'n omvangryker oeuvre laat sien as wat mense vermoed.

Toe ek in my vroeë studentejare by "Sea Girt" in Clifton opgedaag het om Uys te ontmoet, was hy nie meer heeltemal "'n goue seun" nie. Sy gesig – om 'n beeld by Rykie van Reenen te leen – had al iets van 'n "verkreukelde nartjie". Maar beweeglik was hy wel, na liggaam en gees. Ek onthou hoe hy handeviervoet onder beddens in is om kartondose vol manuskripte tussen spookasem uit te sleep.

Uys Krige het "Sea Girt" met die skrywer Jack Cope gedeel; 'n bra

ongeërgde huishouding, soos ek dit onthou. "Sea Girt" was 'n regte ouerwese strandhuis van hout, verweerd van binne en buite. Daar was 'n geruite tafeldoek en geruite gordyntjies, of verbeel ek my nou dié besonderhede, in 'n poging om die "aura" van "Sea Girt" te herskep? Dié aura het eintlik bloedmin met uiterlikhede te maak gehad. "Sea Girt" was 'n hut vir pelgrims en digters. Van Wyk Louw het op stuk van sake sy epos *Raka* hier geskryf.

Ek kan glad nie onthou wie my na "Sea Girt" geneem het nie, en ook Jack is vir my 'n skim by dié geleentheid, maar hy sou wel daar gewees het, want ons het in 'n stadium tee gedrink wat beslis nie deur Uys gemaak is nie.

Uys het met 'n melodramatiese gebaar na die kartondose manuskripte gewys wat hy onder die bed uitgetrek het. "Sewentien manuskripte wat persklaar gemaak moet word!" het hy gejammer.

Toe ek Uys baie jare later gereeld in Onrust besoek het, het sy ou patrone weinig verander. Sy manuskripte en knipsels was nog in dose onder en bo-op beddens; en hy het nog steeds 'n onbehoorlike aantal ure per dag aan die lees van koerante bestee. Het Uys Krige, soos talle ouerwordende kunstenaars, versperings tussen hom en sy skeppingswerk ingeskuif omdat sy geloof aan sy kreatiwiteit begin afneem het?

Dit mag wel wees soos ek suggereer, maar ek dink Uys se gesondheid moet ook in ag geneem word. Hy het so blymoedig gekla dat niemand sy klagtes oor 'n spastiese kolon ernstig bejeën het nie. Uys se bekende grappie moet hier aangehaal word. Op sy grafsteen, het hy gesê, moet daar naas sy naam en geboorte- en sterfdatum net dit staan: "Ek het julle mos gesê."

En dan was daar die keer dat Krige deur 'n motor aangery is in Pretoria en 'n ruk in die hospitaal was. Hy is druk besoek deur jong digters wat hom na 'n reël uit die G.R.A.-tyd laat gryp het: "Wie had ooit kon dink dat Afrika soveule digters had!"

Maar sy grappie kanselleer nie die skade van daardie ongeluk nie. Volgens my was Uys nooit weer gelyk aan sy vroeër self ná daardie ongeluk nie. Daar was minder gang in sy gesprekke as vroeër, ook minder drif. En die spookasem het begin aangroei om die kartondose onder sy bed.

Ek het nóg 'n herinnering aan Uys Krige in sy Clifton-jare, miskien nie besonder beduidend nie, behalwe dat ek Uys nooit weer so stralend en spitsvondig gesien het nie, in alle opsigte 'n Arioon wat van sy reise en verse vertel. Ons - dis nou ek en Uys - was die gaste van ons gemeenskaplike vriend, Mikael en Marina Grut, wat ons op 9 Junie 1962 vir mid-dagete na die Clifton-hotel genooi het.

Mikael en Marina was nog redelik jong getroudes. Ek glo Uys het hulle eers goed leer ken tydens 'n Klein Teater-opvoering van *Die goue kring* in 1958, waarvoor Marina die koreografie behartig het. Min het ons toe kon weet dat Marina (gebore Keet) 'n wêreld-outoriteit op die gebied van die Spaanse dans gaan word, en deur die Spaanse koning vereer sou word vir haar

lewenslange diens aan die Spaanse dans in al sy vorme.

Uys se openingsreël aan Marina by dié geleentheid was 'n coup de théâtre: "Te blink, jou oë, te blink vir 'n getroude vrou!"

Waaroor het ons alles gepraat? Miskien oor Uys se idees vir ballette, almal volkome onprakties en onlewensvatbaar. Een idee het oor 'n seuntjie gegaan wat 'n towerpen optel. "'n Pen is te klein," het Marina gesê, "die agterste ry sal nie weet wat aangaan nie." Maar Uys was nie te stuit nie: "Wat van 'n veer? 'n Towerveer?"

Gevra na sy ouderdom, het Uys opgespring en sy arms wyd uitgestrek: "I am like the eagle," het hy uitgeroep, "I span the centuries!" En dis miskien my kosbaarste beeld van Uys Krige – 'n beeld wat van liewerlee vir my 'n metafoor geword het: die digter as arend; die digter as geheue van 'n kultuur.

Op 'n dag – Uys was toe al gevestig in "Swartdakkies", Onrust – kom hy met dié reël vorendag: "Ek gaan burgerlik word en vir my 'n motor koop." Dit het nooit gebeur nie. Ek betwyfel dit ernstig of Uys 'n motor op die pad sou kon hou. 'n Digter van die kwiksilwer-soort het deurentyd sy hande nodig, vir wydse of kleiner gebare, as begeleiding by 'n storie.

Ek het Uys dikwels heen en weer moes karwei, maar dié ritte het ruimskootse kompensasie ingehou. Uys, soos Tommie Tucker, "sang for his supper"; en kón hy sing, by verbeelde harp- en snarespel. Uys Krige, as gasarties by etes, het naas kos 'n groot tjek verdien, volgens my.

Daar was die keer toe ek Uys en sy moeder, die formidabele Sannie Uys, van Stellenbosch af Onrust toe geneem het. Orals langs die pad moes ons proviand by familie inlaai, hier 'n ryk oes groente, daar 'n hoender. Op een plaas het Sannie Uys sonder apologie aan die geselskap opgestaan en dramaties plek ingeneem voor 'n klavier en soos 'n konsertpianis begin speel; akkoorde, eerder as 'n wysie, as ek reg onthou. En so skielik ophou speel as wat sy begin het.

Dit was die dag toe ek my van die diep band tussen Uys en sy ma bewus geraak het. Psigoanalitici sal van 'n "naelstring" praat, en die manier waarop Uys "Mammie" gesê het, het inderdaad iets van 'n aanhanklike seuntjie openbaar.

Uys was hom baie bewus van sy ma se intellek, en van 'n verteltalent wat groter hoogtes kon bereik het as sy oor meer tegniek en taalvaardigheid beskik het. Uys se drama *Die twee lampe* is deur een van sy ma se verhale ingegee, en later het hy van haar verhale vertaal en onder die titel *The nightingale sings* uitgegee. Ek het dié bundel vir my hospita tant Lucy Roux gegee, en tant Lucy – toe al in die tagtig – het met groot plesier van die bundel gesê: "Kind, maar dis mos nes ons Boeremense vanslewe Engels gepraat het!"

Uys was ook pleitbesorger vir sy broer François, die kunstenaar, en waar hy kon, het hy François se talent probeer bevorder. François het byvoorbeeld *Sol y sombra*, *Ver in die wêreld* en *Na die Malutis* (laasgenoemde in tyd-

skrifvorm) geïllustreer.

By my eerste besoek aan “Swartdakkies” het ek van ’n skildery gesê: “Maar dis mos ’n Signac!” Uys het gesug: “Dat jý dit ook raaksien. Dis van François. As hy net meer aan homself wil glo.”

Daar was ander mooi dinge van François in daardie sit-eetkamer van Swartdakkies; ook ander skilderye, onder meer ’n akwarel van Enslin du Plessis. Vreemd, ek kan nie Uys se pragtige Domsaitis onthou nie, ’n stillewe met bloedrooi papawers. Was dit dalk in sy kamer?

Enkele kere in ’n mens se lewe kom jy in ’n vertrek met so ’n positiewe uitstraling dat jy daardie vertrek onthou soos jy ’n baie besondere mens onthou; en net die onthou van so ’n vertrek (en so ’n mens) vul jou al met hoop en optimisme. Só ’n vertrek was die sit-eetkamer op Swartdakkies.

Dis nie dat die afsonderlike items in daardie vertrek so besonders was nie, maar alles – die tafel, die stoele en banke oorgetrek met kreton, die boekrakke – was presies reg geplaas.

Jy het gevoel dat daar gelewe, en bowenal gedink word, in hierdie vertrek: alles ter hand. Uys het waarskynlik by die tafel sit en skryf, en in ’n diep stoel sit en lees. (Dis nou wanneer hy nie op die stoep was nie.)

En dan die uitsig, vanuit daardie lig gevulde leefvertrek, op die lagune met sy skittering, seevoëls en riete. Uys het ’n keer oor daardie einste vleilandskap geskryf in ’n natuurtydskrif; wens ek kon dit agterhaal. Maar die riete het indringers begin word, tot Uys se ontsteltenis, en sy geliefde vlei het sienderoë begin verstik.

Uys het ’n wonderlike tuissorg gehad, genaamd Babsi. Hulle het mekaar met ironiese geamuseerdheid dopgehou, Uys en Babsi, en hieruit het ’n eenbedryf gevolg, getiteld “Die lewe is alleen draaglik as ’n mens ’n bietjie dronk is”. Dié stuk is ’n toonbeeld van selfironisering, en sou ook genoem kon word: *Portrait of the artist as an old dog*.

’n Keer was Uys nie tuis toe ek hom op Onrust besoek het nie, maar Babsi wou my om die dood nie laat omdraai nie. Eers moet ek Tailleferre – Uys se seun – se trouportrette sien, en oor ’n koppie tee sê sy vertroulik: “Die ou” – dis nou Uys – “praat van sy maag, maar ek sê dis alles in sy kop.”

Babsi was helaas net gedeeltelik reg.

Toe ek en David Pepler ’n keer ’n strandhuis tot ons beskikking gehad het op Onrust, het ons Uys natuurlik dikwels gesien. Ons het selfs sy befaamde ontkleedans agter ’n handdoek meegemaak, reg op die strand, tussen al die strandgangers. Kortbroekie uit, baaibroekie aan; en wanneer Uys hondnat uit die see kom, al bibberend, herhaal die proses hom: baaibroekie uit, kortbroekie aan, alles agter ’n een en enigste sluier. En tussendeur gesels Uys onophoudelik: van jonger digters wat mooi reëls skryf, maar selde goeie gedigte; van die *onvermydelikheid* van goeie prosa, soos dié van Boerneef en Van Melle; van pynlike oorskattings binne die Afrikaanse literêre kritiek. Daar het ’n keer ’n fotobylae verskyn van Uys se strandmanewales op Onrust. Een foto bly my nou nog by, so surrealisties was dit. Dit toon Uys

as 'n eensame, dobberende wese, oënskynlik mensalleen in die oneindige oseaan; jy sien net sy kop, soos 'n verlore strandbal, tussen aanswellende golwe.

Van einste hierdie stel foto's het Uys misnoegd teenoor my gesê: "Grotesk, nè? Die ouer man begin al hoe meer na 'n vrou lyk, en omgekeerd. Wat sou jy sê: hormoonverstorings?"

Terwyl ek en David op Onrust was, hoor ons een stormnag iemand by die voordeur stommel en klop, en kort daarna by die agterdeur. Dit was Uys wat wieweethoe by ons strandhuis uitgekom het, want hy het nie geweet waar ons bly nie.

Ná ons hom sitgemaak en te drinke gegee het, verduidelik Uys sy sending: "Daar is twee dinge wat ek vergeet het om julle te vertel; twee wanopvattinge wat ek wil uitroei. Die een is dat *Hamlet* 'n groot drama is. Die ander is dat die ouderdom kompensasies inhou."

II

Dis Braam de Vries wat my die eerste gesê het dat Uys vinnig agteruitgaan en dat ek so gou moontlik moet gaan kuier en groet. Ek het Charles Fryer van Uys se toestand vertel, en op 'n dag is ek, Charles en Annari van der Merwe deur na Onrust.

Babsi was nie meer by Uys nie, maar in haar plek 'n jonger vrou, Kytie, asook Louie Lemmer wat gereeld ingekom en Uys met 'n stil bedagsaamheid versorg het. Annari, bekend vir haar fotografie, en veral haar studies van skrywers, het waarskynlik die laaste reeks foto's van Uys geneem.

Ons het lank en rustig gekuier, en op aandrang van Uys se gasvrouens oorgebly vir ete. Dit was 'n amper pynlike mooi middag, soos middae in die laat-herfs dikwels is, asof die natuur van homself afskeid neem, en ieder oomblik daarvan bewus is.

Niks het ons voorberei op die broos gestaltetjie wat Uys Krige geword het nie. Hy het weggekwyn tot vel-en-been, maar was heeltetal gewillig dat hy gefotografeer word saam met ons. Een oomblik vat Uys my hand en kyk vertroulik op na my, met 'n glimlag; maar hy het nie die energie om die glimlag vol te hou nie, en wanneer Annari se kamera klik, is die glimlag weg.

Ons is die grootste gedeelte van ons besoek by Uys in sy stoepkamer. ('n "Buitekamer" het ons dié soort kamer in die ou dae genoem, want dis net van die stoepkant af bereikbaar.) Op die middag is sy kamer 'n heuningssel, een en al warm, lewende lig.

Uys kan nie onthou dat hy "Ode aan Walt Whitman" van Lorca vertaal het nie, maar triomfantelik haal ek 'n fotokopie van sy vertaling te voorskyn.

Dis net 'n fragment uit die oorspronklike gedig en het in *Die Huisgenoot* verskyn. (Ja, daar was 'n tyd dat gesinstydskrifte in Afrikaans "ernstige" poësie gepubliseer het.)

Ons skik Uys se kussings agter hom, en bril op die gesig, kyk hy na sy ver-

taling sowel as na 'n Nederlandse vertaling van dieselfde gedig wat ek saamgebring het. Voor ons oë word hy weer 'n vakman, soos hy proewend en krities prewel, reël na reël.

Skielik kyk hy amper kwaai na my. "Hoekom het ek 'sekse' gesê? Hoekom het ek so 'n woord gebruik?" En ek, wat sekere vertalings van Uys wil hersien vir 'n H & R-uitgawe, vra aarselend: "Kan ons 'sekse' na 'geslag' verander? "Ja," sê Uys, "o ja"; en terwyl hy so ruim is, vra ek haastig: "En kan 'anjeliere' asseblief *angeliere* word, en 'swalu's' *swaels*?"

Uys wys na drie volumes ingebinde briewe. Sy broer Bokkie het al Uys se briewe aan sy familie uit sy eerste swerfperiode oorgetik en laat inbind, register en al. Ek, Charles en Annari sit elkeen met 'n volume; lees opgewonde daaruit voor. En wat ons voorlees, is onder meer donker, profetiese woorde oor die Nasionale Party, of 'n passasie waarin Uys sy skok lug oor Anna Neethling-Pohl se geesdrif oor Fascisme in Duitsland. Uys was sy tyd, polities gesproke, dekades vooruit, wat hom natuurlik verdag gemaak het in die oë van Hulle wat Heers.

Dis onverstaanbaar dat Uys se drie volumes briewe nog nie uitgegee is nie: hulle praat met ons in die idioom van ons eie tyd, want 'n skrywer wat universele waardes aanhang, is altyd ons kontemporêr. (Het ek gesê "onverstaanbaar"? Miskien juis "verstaanbaar", want

Die mens is 'n walg
en hy haat die teken.

Of sku dit, negeer dit.)

Meer as twee maande ná ek en Charles en Annari by Uys was, is ek een middag ná werk deur Onrust toe om aan Uys 'n afskrif te gee van 'n artikel wat ek "Uys Krige en Lorca" genoem het.

Dit was halfvyf toe ek op Onrust kom. Die vlei en riete voor "Swartdakkies" was nog in sonlig, maar die berge reeds in skaduwee.

Uys het baie verswak sedert ek hom laas gesien het. In sy kamer, nou oorheers deur 'n groot TV-stel, was dit teetyd. Louie Lemmer is nog haar mooi, rustige self, maar sy is duidelik moeg, want sy is nou voltyds begeleier vir Uys. Agter haar kamermuur kan sy snags Uys se ieder beweging hoor; slaap Uys sleg, slaap ook sy sleg.

"Twee nagte niks geslaap nie," sê Uys.

Daar is 'n innigheid tussen Uys en Louie. Uys weet dat hy sterwe, en hy weet dat Louie weet: en dié wete word iets vanselfsprekends, iets natuurliks. 'n Herfsblaar ontheg hom geleidelik aan die moedertak; en dis maar soos dit is. (Sekerlik sou Louie se kennis van Boeddhisme haar gesteun het tydens Uys se laaste maande.)

Uys kyk na my artikel. "Titel verkeerd," sê hy ontsteld, "dit moet wees: 'Lorca en Uys Krige'".

Uys sak terug teen sy kussings. Hy is in 'n soort "drywende" toestand, maar sekere woorde laat hom orent beur. Soos *Lorca*.

"Het al die Lorcas geken, behalwe Federico Garcia. Met hom het ek 'n

afspraak gehad, maar iets het verkeerd geloop. Almal geken, veral die suster. Maar net nie vir Federico nie.”

Uys se gesig het verder weggedroog sedert my vorige besoek. Met 'n yl stoppelbaardjie, lyk sy kop soos 'n melkbospeul wat enige oomblik kan wegdwarsel in die wind. En van sy oë, ver agter brilglase, weet 'n mens nie wát en hoe diep hulle sien nie. Siende die onsienlike, of 'n vlei in die laaste lig?

III

Op 11 Augustus 1987 skryf ek in my dagboek:

“Uys is gisteroggend oorlede: maagkanker.”

Ek het briewe oor Uys se heengaan en begrafnis geskryf aan Elize Botha en Elisabeth Eybers, en dis uit my brief aan Elize Botha dat ek die volgende gedeelte in my dagboek oorgeskryf het:

En nou is Uysie Krige – soos sy tydgenote hom genoem het – ook ingespit, in die skuins akker wat Onrust se begraafplaas is. Hy lê tussen die grootpad en die see. Daar is gedigte gelees, en toe het 'n jong seun 'n fluit begin speel, en sy dogter Eulalia het, ongelooflik dapper, 'n psalm vir haar pa gesing.

Margaret Maskew vertel hoe Uys gegaan het. Sy het by hom gewaak tussen vier en sewe die nag, en sy't vir hom musiek gespeel: panfluit-musiek. Hy het saamgesing, en tyd gehou met sy hand. En toe die musiek ophou, staan sy op, en draai die kasset om, en weer luister Uys, en sing saam; en toe word hy stil, en draai hom om op sy sy, en blaas sy asem uit. In sy eie kamer.

What a lovely way to go.

Mense moet toegelaat word om tuis te sterf, tussen vertroude dinge en gesigte, en met 'n uitsig op berg of see. Dis so onwaardig om tussen druppe en onbekendes te gaan. 'n Einde moet sag wees, en vol musiek. Toe Nols (Arnold van Wyk) op sterwe was, sê hy vir Acáma Fick: “Waar speel hulle die wonderlike musiek?” En daar was geen musiek nie – altans, nie wat hoorbaar was vir die lewendes nie. Laat 'n mens dink: ‘hemelse musiek’ is dalk nie 'n cliché nie.

Eybers het in 'n brief 'n herinnering aan Uys Krige met my gedeel. Op 8 Augustus 1987 skryf sy, op 'n navraag van my oor Uys, soos volg uit Amsterdam:

... Ons het mekaar ruim vyftig jaar gelede leer ken in Johannesburg. Dit moet in 1936 of '37 gewees het, toe ek, voor ek eind '37 getroud is, 'n tydjie aan die kunsredaksie (of letterkundige bylaag, ek weet nie meer hoe ons die nogal amateuragtige weeklikse skryfsel genoem het nie) gewerk het waaraan Uys ook 'n tydjie verbonde was, ek meen as redakteur - opvolger van Otoo Schwelnuss. Ek en Albert het toe reeds saam gelewe en Uys was smoorverlief op Lydia Lindeque wat haar hoofkwartier in Bethlehem gehad het. Ek onthou nog hoe Uys se stem gegalm het in die gange van Die

Vaderland as hy Vrydagmiddag uit volle bors "Bethlehemster, so skoon van glans ..." sing vóór hy vir die naweek Vrystaat toe vertrek. ...

Toneelmense onthou Uys se pragtige vrou, Lydia Lindeque – eintlik 'n nooie Fourie – tot vandag toe, veral in haar gesaghebbende vertolkings in Lorca-stukke. Ook nadat hulle later geskei het, het Uys 'n bewonderaar van Lydia se talent gebly. Hy het telkens vir my gesê: "I'm no longer a doting husband, en ek kan dit nou hardop sê: Lydia Lindeque is ons allerbeste aktrise, en in albei landstale."

Die dag toe ek en Charles en Annari by Uys was, het hy byna kinderlik opgetoë gesê: "'n Lang brief van Lydia gehad, en ek het gedink sy's kwaad vir my. Hoekom sou ek gedink het sy is kwaad vir my?"

Nou is Uys Krige se Bethlehemster van indertyd ook oorlede. Ek glo vas dat Lydia se brief aan Uys sterwe vir hom makliker gemaak het.

Erkennings

- Aucamp, Hennie, Die volgende inskrywings in my ongepubliseerde dagboeke:
 - 11 Mei 1958;
 - 20 Mei 1987;
 - 31 Julie 1987;
 - 6 Augustus 1987;
 - 11 Augustus 1987.
- Eybers, Elisabeth, brief aan my, gedateer 25 Augustus 1987.
- Grut, Mikael en Marina, faks uit London, gedateer 9 Januarie 1999 as antwoord op 'n navraag van my.
- Jonker, Ingrid, "Aan Uys Krige," *Versamelde werke*. 1994. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Kannemeyer, J.C., faks uit Stellenbosch, gedateer 1 Januarie 1999, op 'n navraag van my.
- Louw, N.P. van Wyk, "Groot Ode", *Tristia*. 1962. Kaapstad: Human en Rousseau.

Christiaan Bakkes Gatvol

Dit is die lelikste tyd van die jaar op die Kwandorivier se vloedvlaktes. Die lug is oortrokke met 'n vuilbruin waas. Die gras op die vlaktes is afgebrand en oor die swart aarde slaan grys dwarrelwinde op. In soliede stofbanke bring die Capriviane hulle beeste van die rivier af kraal toe.

Ek staan op 'n boom-eiland langs 'n liewepoel. My onmiddellike omgewing behou tog iets van die bekoring wat die vloedvlaktes gewoonlik vir my inhou. Aan my voete lê 'n bol olifantmis wat 'n alleenloper gisteraand daar laat val het. Nie eers die nabyheid van olifante help om my gemoed te laat lig nie. Ek kyk na die mistroostige vloedvlakte en besluit: Ek is gatvol. Ek is so gatvol.

In die verte by 'n boomeiland onder 'n geelmelkhou staan my kamp: 'n paar tente en 'n bakkie op 'n verskroeiende vlakte. Dit is 'n laatmiddag in laat Augustus. Die tyd van brande oor die grasvlaktes van Afrika, aan die einde van die droë seisoen. Ek begin terugstap kamp toe soos die son sak. Hoekom ek hier is, weet ek nie en wat ek hier gaan regkry, weet ek nog minder. Een ding weet ek: Ek is gatvol.

Dit het begin met 'n versoek van my baas om vanuit Kaokoland te kom help met 'n leeu-probleem in die Oos-Caprivi. Ek het my bakkie gelaai met Herero leeu-jagters, drie nul dries, slagysters, kamptoerusting en deurgery van een godverlate wildernis na 'n ander en my te midde 'n geskil bevind.

My eerste stop was by Songwali op die rand van die vloedvlaktes in die Oos-Caprivi. Die induna en sy Kuta het my te woord gestaan. Hulle is so bly om my te sien. Noudat ek hier is, sal al hulle probleme opgelos word. Ek en die Herero's is welkom om vir so lank as wat ons wil, hier te bly. Natuurbewaring is glad nie gepla met hulle probleem nie en weier om te help.

Ek het my nie deur sulke praatjies laat mislei nie en is van daar af eers deur Katima Mulilo toe, na die Natuurbewaringskantoor. Daar is nog net een blanke veldwagter in diens van die regering. Sy aanvanklike kille ontvangs gaan oor na 'n uitbarsting. Waarom word sy ministerie nie in die saak geken nie? Ek wys hom op 'n brief en 'n verslag wat een van my kollegas drie maande terug aan hom gestuur het. Dan rig hy sy tirade op die plaaslike gemeenskappe wat verskillende bewaringsorganisasies teen mekaar afspeel. Terwyl hy aangaan, gloei my gatvolgeid, wat al klaar bestaan het in 'n mindere mate toe ek hoor dat ek na 'n uitputtende jagseisoen in Kaokoland, Caprivi toe moet gaan om 'n 'leeu-probleem te evalueer'.

Toe ek die veldwagter se kantoor verlaat, word my gatvolgeid 'n monster. Ek is Gatvol vir alles en almal. Die veldwagter, my baas, Herero's, Capriviane, Kaokoland, Caprivi. Alles. My baas hou daarvan om gesien te word as 'n

kruisvaarder wat 'n nuwe vorm van gemeenskapsgesinde natuurbewaring in Namibië implementeer. Die laaste van die ou skool veldwagters klou jaloers aan hulle wildtuine en wetgewing vas en weier om te glo dat ander mense ook kan wild oppas. Hulle sien nuwe idees as 'n bedreiging. Dan is daar die plaaslike gemeenskappe wat die situasie ten volle uitbuit tot hulle voordeel. Dan is daar dose soos ek wat te midde van alles al die vuilwerk moet doen. Vir wat? Net om in die bos te kan wees. Nee, ek is gatvol.

Wel. Ek is nou hier in die Oos-Caprivi en sal voortgaan om die probleem te 'evalueer'. Gatvol ten spyte. Dis eintlik alles baie eenvoudig en mens hoef geen genie te wees om die stand van sake op te som nie. Daar lê twee nasionale parke om en by veertig kilometer uitmekaar. Albei grens aan die oostelike oewer van die Kwandorivier. Ingewig tussen die twee wildtuine is daar 'n reeks statte wat muhango plant en hulle beeste op die vloedvlakte laat wei. Die wildtuine is nie omhein nie en die leeus verlaat dit na willekeur om beeste te vang.

Ons kamp so vyf kilometer van die Mudumu Nasionale Park af by 'n plek met die naam Lianshulu. Ons hoor die leeus brul, die eerste nag al. Saam met my is ses Herero's. Almal oud-stryders van Koevoet of een nul een bataljon. Hulle woon langs die wesgrens van die Etosha Wildtuin en ken leeus wat beeste vang. Dan is daar 'n Capriviiaan wat deur die induna aan ons afgevaardig is. Hy is die gemeenskap se leeujafter.

Daardie nag vang die leeus. Vroegmôre is ons by die karkas, maar ander mense is voor ons daar. Dit wat oor is van die bees word deur sy eienaar opgekap vir tuisgebruik. Filemon Kapi, my tweede in bevel, maan:

"Los die karkas net so. Ons kan slagysters daarom stel."

"Hierdie leeus kom nie terug na dieselfde karkas nie," antwoord die eienaar hom dikbek.

Ons vat die leeus se spoor deur die bos en oor die vloedvlakte. Dit lyk na drie jongerige mannetjies. Hulle loop reguit na die wildtuingrens. Ek en die Herero's dra ons drie nul dries. Lister, die leeujafter, dra 'n drie sewe vyf Brno.

Dit is gou duidelik dat die leeus al lankal binne die wildtuingrense is. Ek stuur vir Filemon terug om die bakkie te gaan haal en ons op die kaplyn te ontmoet.

My voorspelling is korrek en op die sanderige kaplyn wat die grens van die wildtuin uitmaak, lê die leeuspoor duidelik. Hulle is veilig in die park. Ons stap 'n ent op die kaplyn en sien 'n trop olifante. Filemon sluit met die bakkie by ons aan en ons ry terug kamp toe. Hoekom hou hierdie Capriviane nie snags hulle beeste op kraal nie? wil hy by my weet.

By 'n stat koop ons 'n boerbok en slag hom in die kamp. Oor 'n beker tee om die kampvuur probeer ek vir myself verklaar waarom ek so gatvol is. Vir twee jaar werk ek nou al op die projek in Kaokoland. Vir my was dit 'n wonderlike nuwe begin. 'n Reuse, dorre wildernis om te verken. Nuwe mense en diere om te leer ken, ongekende vryheid. Kaokoland is op sy manier die

laaste oorblyfsel van die ou Afrika, waar mens en dier saam stry om oorlewing in 'n ongenaakbare wildernis. Dit was 'n eensame twee jaar tot dusver, met Herero's en Himbas as genote en enkele blanke vlugtelinge, soos ek self. Dit was 'n harde twee jaar van nomadiese lewe en elke nag uitkamp in die woestyn. Daar is hitte, dors, stofstorms, fratsvloede, wilde diere en wilde mense om mee rekening te hou.

My organisasie se topstruktuur bestaan hoofsaaklik uit idealiste, mense wat hulle beywer om die bestuur van natuurlike hulpbronne in die hande van die plaaslike gemeenskap te kry. My baas, wat baanbrekerswerk in hierdie verband verrig het, het iemand nodig gehad met 'n veldwagtersagtergrond, wat die meer praktiese aspekte van 'n natuurlewe-bestuur kon hanteer.

Ek moes gemeenskapsveldwagters oplei. Dit het vinnig verander in 'n indiensopleiding. Gou het ek myself permanent in die veld saam met die veldwagters bevind. Op patroolie, besig om wild te tel en stropers agterna te sit. Toe die olifante die mielielande begin stroop, was ek saam met die veldwagters daar om hulle te verjaag. Meer en meer het my baas en die plaaslike gemeenskappe op my begin staatmaak om te help met soortgelyke probleme en ek het van een probleemarea na 'n ander gereis.

Met die jagseisoen hierdie jaar het 'n Herero hoofman my aangestel as sy jagter. Jag is harde werk en ek het vir sersant Gert van der Linde, van Sesfontein ingesleep om te help. Oor woestynvlaktes en deur mopaniebos het ons geil gejag en baie gemsbokke en springbokke geskiet. In die berge is bergsebras geskiet en in 'n droë rivierloop het ek 'n pragkoedoebul platgetrek. Na 'n maand se jag was ons poegaai en het ons afleiding nodig gehad.

Daar is min afleiding in Kaokoland en dronk word by Fort Sesfontein is die naaste vorm van vermaak. In Kaokoland lei mens 'n pioniersbestaan en mens moet versigtig wees. Wetteloosheid seëvier maklik. Deur jou kop besig te hou, lees jy elke boek waaraan jy jou hand kan slaan. Jy gaan staan en wag by die kroegtoonbank by Fort Sesfontein vir die geselskap van verbyreisende toeriste. Net om ander gesigte te sien en ander gesprekke te voer en 'n bier saam met iemand anders te drink, voordat jy weer die woestyn in verdwyn.

Miskien het my baas op 'n besoek aan my gesien dat ek 'n verandering nodig het. Omdat ek ook die enigste van sy personeel is met leeu-ondervinding, het hy my Caprivi toe gestuur, maar teen hierdie tyd het ek al vir 'n wyle hoë rewolusies getrek en het eintlik 'n vakansie nodig gehad, nie 'n leeujaag nie.

Hoewel ek ondervinding van leeus het, is ek geen deskundige nie. Vir drie jaar lank het ek leeus te voet agtervolg, om aan toeriste te wys, sonder dat iemand seerkry. In hierdie tyd het ek ook twee leeus geskiet.

Die eerste leeu was 'n vreemde ervaring. 'n Jong leeumannetjie, so 'n driejarige bietjiesbaard, is in die voet gebyt in 'n geveg teen 'n ander leeu. Hoewel hy nog kon loop, het die wond septies geraak en hy het aan die

buitewyke van 'n ruskamp begin rondhang. Toeriste het hom gesien en gerapporteer. Die veldwagter van daardie afdeling was bekommerd dat hy dalk die ruskamp sou binnekom op soek na maklike kos en 'n toeris sal aanval. Die veldwagter was elders besig en het vir my, die staptoerveldwagter, aangesê om die leeu op te spoor en te vernietig.

Dit was 'n tyd van hoë ideale en 'n blink toekoms. 'n Tyd wat verby is. Ek en 'n Sjangaan veldwagter is die bosse in met die bakkie nadat die leeu gerapporteer is. So drie kilometer van die ruskamp het ons hom gekry. Hy het by 'n trop van ses wyfies en groot welpe aangesluit. Op 'n oop brakkol het hulle gelê. Dit was laatmiddag en somer. Die veld was groen en daar was wolke in die lug.

Honderd meter weg het ek die bakkie gestop en uitgeklim. Ek gaan nie my eerste leeu vanuit 'n voertuig skiet nie. Deur gwarriebosse het ons die leeus bekrui. Teen hierdie tyd het ek al baie leeus te voet teëgekom en geweet dat hulle ons óf sal daag, met 'n klap van die stert en 'n grom, óf sal weghardloop die ruigtes in.

Vanmiddag was heel anders. Daar was iets weemoedigs omtrent die aan geleentheid. Ek het uit die gwarrieruigtes te voorskyn gekom en die leeus het my gewaar. Ek was skaars dertig meter weg. Die beseerde leeu het tussen die ander gelê en ek kon nie dadelik skiet nie. Toe staan almal op. Vir 'n ruk het hulle net so gestaan en na my gekyk, hier en daar aan mekaar geruik, asof hulle 'n besluit geneem het. Dit was tyd vir afskeid. Die trop van ses het begin wegloop, veld in. Die beseerde mannetjie het bly staan. Hy het na my gekyk en 'n ligte grom in die rigting van die trop gegee. Een wyfie het gestop en omgekyk en toe weer aangestryk. Die leeu mannetjie het nie weer na my gekyk nie. Hy het sy kop so effe weggedraai, asof om te sê: "Ek is gereed. Toe nou, kry dit oor."

Dit was 'n maklike skoot. Die punt vier vyf agt koeël is agter sy blad in en deur sy hart. Die tweede skoot, waar hy op die grond lê, was 'n blote formaliteit. In die weste het die son onder 'n wolk uitgekome en agter Mariepskop begin wegsak.

My tweede leeu was op 'n staptoer. Toe ek haar hoor grom agter die bosse, weet ek daar skort iets. Ek het vir Filemon by die kliënte gelos en in die rigting van die geluid gestap en my geweer oorgehaal. Sy het sonder om te skroom gestorm, net om hulpeloos neer te slaan in die stof. Sy was rasend en het haarself probeer opraap om my by te kom. 'n Paar treë verder het sy weer neergeslaan.

'n Ander leeu moes haar aan die skouer beetgekry het. Haar linkervoorbeen was van haar skouer afgeskeur en het onbruikbaar aan 'n vel gehang. Telkens het sy probeer orent kom om haar woede en wanhoop op my uit te haal. Een skoot deur die kop het haar van haar lyding bevry.

Ons ontvang die boodskap dat 'n leeu twee beeste by Songwali gevang het en besluit om kamp te skuif. Ons ry op die stofpad deur die boswêreld.

Toe ek tien jaar gelede my beroep as veldwagter begin het, het ek net een

doel voor oë gehad: avontuur. Ek was vasbeslote om in die pioniersgees van vervloë dae te lewe. Ek is geïnspireer deur die verhale van Karel Trichard, Jan Viljoen, Petrus Jacobs, majoor Pretorius, Selous, Patterson, Percival en Blixen. Ek wou onbekende wildernisse in en vir my 'n tuiste maak daar. Die karige salaris en beperkte bevorderingsmoontlikhede het my min geskeel.

Nou is dit tien jaar later en wat het ek om te wys? O ja, daar was baie avontuur. Ek het so naby gekom aan die lewenswyse van my ou helde, as wat moontlik is vir 'n stadseun uit Pretoria in die laat twintigste eeu. Maar wat het ek om te wys? Ek het minder as waarmee ek begin het. Ek het nie 'n huis of 'n vrou of 'n kind nie. Ek het so geswerf dat ek nêrens werklik meer hoort nie. Al wat ek het, is 'n storie om te vertel. Waarnatoe volgende?

Songwali is 'n stowwerige, vuil, mistroostige plek. Die leeus het twee beeste gevang en dit wat oorgebly het, het die inwoners klaar opgevreet. Lister, die leeujaagter raas met die inwoners. Hoeveel keer moet hy nie vir hulle sê om die karkas net so in die veld te los nie. Die leeus sal dalk terugkom. Hulle staar ons bot aan. Dan bring iemand die koppe, vel, pens en pote van die beeste te voorskyn.

Nou gee die Herero's die Capriviane 'n demonstrasie van slagyster stel. Hulle kap blinkblaarwag-'n-bietjietakke en bou 'n ondeurdringbare kraal, met twee ingange. Voor die opening rig hulle dwarslatte op waaroor die leeu moet spring om die kraal binne te kom. Dan kom die delikate taak van slagyster span. Dit neem vier mans om die skrikwekkende kake van die slagyster oop te forseer. In vlak gate binne die takkraal agter die dwarslatte word die gespanne slagyster versigtig neergelê. Dit word liggies met klonte toegegooi en met pensmis besprinkel. Die Herero's gaan deeglik te werk. Laastens word die oorblyfsels van die beeste in die middel van die takkraal tussen die slagysters neergelê. Ons maak kamp vir die nag op die rand van die vloedvlakte. Heelnaag slaan die tromme in Songwali.

Teen dagbreek is ons by die slagyster. Een stel leeuspoor loop om die takkraal. By die ingang het die leeu lank gestaan. Vlak teen die dwarslat. Hy moes net oorgespring het. Hy het nie. Hy het omgedraai en die bosse ingestap.

“Hierdie leeus is slim. Hulle gaan hulle nie in 'n slagyster laat vang nie,” sê Filemon Kapi. Ons volg die leeuspoor tot waar dit die Manili wildtuin binnegaan. Vir die res van die dag ry ons van kraal tot kraal om navraag te doen oor voorvalle. Daar is geen.

Filemon Hungwa, langs my in die bakkie, begin mor. Hy is nie beïndruk met die Caprivi nie. Hy kyk na die maer beeste, die brandsiek brakke en die lustelose vroumense. Voor ons koms het ek al die Herero's gewaarsku dat Vigs 'n groot probleem in die Caprivi is. Hulle moet die vrouens uitlos.

“Caprivi is nie 'n goeie plek nie. Die beeste, die honde en die vrouens is almal lelik.”

Filemon Hungwa is een van my knapste veldwagters in Kaokoland. Saam

met Filemon Kapi, Stefanus Kavetu, Simeon Vereatso, almal saam met my in die Caprivi, kan ek nie 'n beter span wens nie.

Filemon Hungwa se vrou het 'n week voor ons koms na die Caprivi lewe geskenk aan 'n dogtertjie. Hy het my gevra om vir die kind 'n naam te gee. Die enigste naam waaraan ek kon dink, was my ma se naam. Filemon en sy vrou was baie ingenome daarmee. Toe ek hom egter direk daarna beveel om tuis te bly om sy vrou en baba op te pas, was hy in opstand. Daar is nie 'n manier wat daar leeus gejag word in die Caprivi sonder hom nie. Sy ander kinders kan tuis help.

Op pad Caprivi toe het ek by die Hoba meteoriet naby Grootfontein stilgehou. Dit is die grootste bekende meteoriet wat ooit die aarde getref het. Vyftig ton, bestaande uit nikkel en ander metale. Die Herero's het almal op die meteoriet geklim en ek het foto's van hulle geneem. Veral Filemon Hungwa was diep beïndruk.

Daardie nag het ons langs die grootpad tussen Grootfontein en Rundu kamp opgeslaan. Toe dinge na aandete om die vuur begin stil word, het Filemon Hungwa wat na sy besoek aan die meteoriet nie veel gesê het nie, 'n aankondiging gemaak. Bo ons het die sterre helder geskitter.

“Vandag was ek in die hemel. Ek het bo-op 'n ster gestaan.” Hy kyk op in die hemel. “Ek het opgeklim. Kuva ronda,” herhaal hy in Otjiherero. Dan kyk hy na my. “My dogter se naam is Margaret Kuva ronda Hungwa.”

Ek gaan ry met die Herero's rond in die Manili wildduin naby Songwali. Ek stop teen die rivier en vir die eerste keer in hulle lewens sien die Herero's seekoeie. Hulle is ook verstom deur die reuse troppe olifante. Op een plek tel ons driehonderd olifante op die vloedvlakte. In die dorre Kaokoland is dertig olifante saam 'n besondere trop. Diep in die wildduin kry ons 'n trop beeste.

Vir die volgende paar dae is die leeus stil. Die Herero's raak nukkerig. Hulle begin hulle vrouens te mis. Ten minste het hulle vrouens om te mis, dink ek. Steeds gatvol.

Toe begin die leeus beeste uit die kraal te vang op Malengalenga. Toe Filemon Kapi die betrokke kraal sien, bars hy amper uit van die lag.

“So baie bome hier in die Caprivi. Baie meer en baie hoër as in Kaokoland en dit is die soort kraal wat hulle bou! Die karige doringskerm sal beeste teen niks beskerm nie. In Kaokoland teen die Etosha wildduin, loop die Herero's myle om behoorlike mopaniepale te kap vir 'n ondeurdringbare kraal. 'n Herero het 'n weersin in hande-arbeid, maar vir sy kudde is geen opoffering te groot nie. Sy beeste is sy rykdom.

Op ons laaste dag in die Caprivi sou ek 'n groot vergadering toespreek en my bevindinge meedeel aan die indunas, hulle kutas, lede van die gemeenskap en lede van natuurbewaring. Die vorige nag vang die leeus drie beeste in die bosse buite Malengalenga.

Die spore is vars. Dit is drie wyfies en een groot mannetjie. Ons volg dit ver oor die vloedvlaktes. Dit loop in die rigting van die rivier, maar nie na die

wildtuin nie. Die oggendson begin te bak, maar ons bly hoopvol dat die leeus nie die wildtuin sal binnegaan nie. Saam met my is Lister die leeu-jagter, Filemon Hungwa en Simeon Vereatso. Ek het vir Filemon Kapi en Stefanus Kavetu by Songwali gelos sodat hulle die vergadering te woord kan staan indien ek laat terugkom.

Ons bereik die Kwandorivier. Voor ons lê 'n digte rietbedding. Die leeuspoore lei daarin. Ons huiwer op die wal langs die riete. Skielik is ons onseker. Ek wil nie daar ingaan nie. Dis ander mense se beeste en dis 'n ander plek se leeus. Ek draai na Filemon en Simeon. Ek dink aan Filemon se dogtertjie.

“Ons gaan nie daar in nie,” sê ek. Lister lyk teleurgesteld. Hy kyk na my en daag my met sy oë. Dan haal hy sy geweer oor en stap die riete alleen in. Van die oewer af kyk ons hom agterna. Ek vloek binne my.

“Bly hier,” sê ek vir Filemon en Simeon. Ek swaai my drie nul drie van my skouer af en stap agter Lister aan, die riete in.

Die riete is geweldig ruig. Die leeuspoore kronkel op 'n nou voetpaadjie. Gou het ek vir Lister ingehaal. Die riete toring bo ons. Ons kan enige oomblik in leeus vasloop. My hart hamer. Nou is dit so ruig dat ek my geweer oor my skouer hang en my rewolwer uittrek.

Op die oewer sien Filemon en die leeu mekaar tegelyk. Filemon en Simeon se posisie is effe verhewe en hulle gewaar 'n leeu op die rant van die riete 'n ent stroom af. Die leeu sien hulle en glip dieper die riete in. Die leeu sluit aan by die ander en hulle kyk oor hulle skouers na die mans op die oewer en stap terug na waar dit ruig is.

Die leeu stap reg op die rietruigte af waar ek en Lister deursukkel. Skielik gewaar ons hulle en Lister lê aan. Die leeus stap in ons rigting. Hulle het ons nog nie gesien nie. Ons sien net twee wyfies. Ek druk my rewolwer terug in sy holster, lig my drie nul drie en is nog besig om aan te lê, toe Lister se geweer bulder.

Vir 'n oomblik verstar die twee leeuwyfies toe die skoot voor hulle afgaan en oor hulle afgaan en oor hulle koppe trek. Dan spring hulle links om en verdwyn by die riete in. Filemon en Simeon het oomblikke later die hele trop, ver onder toe by die riete sien uitvlug en ooplê wildtuin toe.

Ek spreek die vergadering by Songwali toe. Daar is baie mense wat onder 'n reuseworsboom vergader is. Verskeie indunas is daar en lede van natuurbewaring.

“Menere, die probleem is eenvoudig, maar die oplossing nie. Vir jare vang leeus nou al beeste op die vloedvlaktes van die Kwandorivier. Die leeus steek die rivier oor vanuit Botswana en die Wes-Caprivi, hulle vind veilige skuilplek in die Mudumu en Masili wildtuin. Sou daarin geslaag word om die

lees uit te wis, sal ander lees hulle plek inneem. Suid van ons lê die Chobe Nasionale Park in Botswana, met plekke soos Savuti en Linyati wat bekend is vir groot troppe lees.

“In ons kort tydjie in die Oos-Caprivi is elf beeste gevang. In sekere gevalle, twee of drie in een nag en die ontevredenheid is te verstane. Menere, in die tyd wat ek en die manne van Kaokoland hier was, het ons egter ook baie dinge gesien wat die leesprobleem bevorder. Meeste van die beeste wat gevang is, was in die nag in die veld buite die kraal. Die krale self is van swak gehalte en lewer geen beskerming nie. Hier is genoeg bome in die Caprivi om behoorlike leeswerende krale te bou. Dan, menere, word die landswette verontagsaam en groot troppe beeste wei binne ’n geproklameerde Nasionale Park. Dit is ’n seker manier om lees uit te lok om beeste te vang. Verder is daar ’n jammerlike gebrek aan samewerking tussen die gemeenskap en die Natuurbewaringsowerhede. In so ’n mate dat dit grens aan openlike vyandigheid. Nie een groep is bereid om toe te gee nie.

“Vir my en my kollegas van Kaokoland lê die probleem en sy oplossing nie soseer in hoeveel lees daar is en hoeveel beeste gevang word nie. Die probleem en sy oplossing lê meer in die houding van die gemeenskap. Daar is ’n traagheid binne die gemeenskap om hulle eie probleme op te los. Hulle sit en kla en wag vir ander mense om hulle probleme vir hulle te kom oplos. Dit is waarom ek tweeduisend kilometer moes ry om die voor-die-hand-liggende vir julle te kom uitwys.

“In die verlede is kolonialisme en apartheid daarvan beskuldig dat hulle ’n onafhanklikheidsindroom by plaaslike bevolkings gekweek het, maar, menere, Namibië is nou al agt jaar vry van onderdrukking. Julle het gekry wat julle wou hê. Julle eie vryheid. Nog steeds staan julle egter bakhand en verwag dat ander julle probleme moet oplos. Hou op om heeldag onder koelbome te sit, menere, mobiliseer julle jong mans en werk aan julle leesprobleem.

“Nou moet julle my verskoon, menere. Die Herero’s wil by die huis kom. Hulle vrouens en kinders en beeste wag. Ek wil hulle gaan aflaai en dan wil ek vir ’n paar dae Swakopmund toe gaan. In Swakopmund, menere, gaan ek myself bedags in ’n kamer afsonder en sit en video’s kyk. Ek mis al die mooi fliks in die bioskoop en moet tyd inruim om hulle later in een sitting op video te sien. Saans, menere, sal ek nagklubs en kroeë besoek en al die plekke waar jong mense rondhang, want miskien is sy daar, menere. Die meisie wat my nou al meer as tien jaar ontglip, omdat ek te besig is om in die bosse agter olifante en lees aan te loop.”

H.P. van Coller

'n Eietydse Afrikaanse prosaterugblik op die Grensoorlog (Deel I)

1. Inleiding

In 1937 maak die bekende Nederlandse skrywer, Simon Vestdijk (1937:5) die volgende uitlating oor oorlogsliteratuur: "Met enkele uitzonderingen namelijk is er nog nooit een groot oorlogsepos geschreven door diegene die den oorlog in kwestie in vollen omvang heeft meegemaakt." Hierdie uitspraak moet gelees word teen die kontekstuele agtergrond daarvan; Duitsland se aggressiewe ekspansionistiese beleid het enersyds die vrese vir oorlog in Nederland verhewig en andersins die aandrang tot gewelddadige verset teen sy optrede, laat toeneem. Vir Vestdijk, die humanis, is oorlog en die aksie en lyding daaraan verbonde, vreemd aan die wesenlike afstandelike aard van die kunstenaar, en staan hy daarom instinktief afkerig daarvan.

Vestdijk se idealistiese en psigologiese verklarings ontbeer nie net reeds 'n vaste wetenskaplike basis nie; ook empiries staan dit wankelrig. Ten tye van sy voordrag voor die "Kunstenaarsentrum voor geestelijke weerbaarheid", was die meerderheid van die groot epiese werke oor die Eerste Wêreldoorlog, dié van Hemingway, Dos Passos, Remarque, Flex, Jünger en Cummings, al langer as 'n dekade op die mark. Hoewel nie almal van hierdie skrywers die oorlog "in volle omvang" meegemaak het nie (Remarque was maar ongeveer 'n maand aan die Wesfront), was hulle almal by die oorlog betrokke. Jünger het byvoorbeeld as gevolg van sy dapperheid gou bevordering gekry en Flex het in 1917 gesneeu (vgl. Von Delf 1990:129 en 132).

Uit Rutherford (1989: 79,83 en 85) blyk dat selfs die bekende anti-oorlog digters uit die Eerste Wêreldoorlog (Wilfred Owen, Herbert Read en Siegfried Sassoon) almal uiters dapper soldate was. Sassoon was inderwaarheid legendaries vir sy onverskrokkenheid. Ook uit die oorsigte van Klein (1976), Walsh (1982), Klein, Fowler en Homberger (1984), Higgins (1986) en Harris (1988) blyk dat baie skrywers van epiese (en liriese) werke oor die twintigste eeu se groot oorloë, hierdie gewapende konflikte meegemaak het en boonop dikwels op heldhaftige wyse geveg het.

Dit is ook opvallend dat baie skrywers soos Dos Passos en Cummings, as vrywilligers geveg het en dat bekende skrywers soos Mann, Rilke, Apollinaire, Maeterlinck en Gaudier-Brzeska in die Eerste Wêreldoorlog die geleentheid gesien het vir kulturele herlewings (Walsh 1982:12). Ook in Afrikaanse oorlogsliteratuur is dit so dat die bekendste werke deur persone geskryf is wat die oorloë meegemaak het: oor die Anglo-Boereoorlog byvoorbeeld die feite-verslae van generaal De Wet (*De strijd tusschen Boer*

en Brit, 1902), generaal Viljoen (*Mijne herinneringen uit den Boeren-Oorlog*, 1902) en dominee J.D. Kestell se *Met de Boere-commando's*, 1903).

Oor die Tweede Wêreldoorlog is Uys Krige se outobiografiese werk *The Way Out*, 1946 (vertaal as *Môrester oor die Abruzzi*, 1987) een van die bekendste voorbeelde in Afrikaans. Ook ten opsigte van "grensliteratuur" is dit opvallend dat verskeie van die skrywers inderdaad deel gehad het aan die grenservaring, óf as soldaat (Alexander Strachan, Johan Coetzee en Bertrand Retief), óf as kapelaan (Louis Krüger) óf as vrou van 'n kapelaan (Engela van Rooyen), óf as joernalis (Elsa Joubert). Uit hierdie oorsig is dit al duidelik dat oorloë geensins vreemd is aan skrywers nie.

Hoewel baie van die vermelde werke pas na die betrokke oorlog verskyn het, is dit ook opvallend dat van die werke eers jare later die lig sien: C.M. van der Hever (nie die bekende skrywer nie!) se ervaringe in 'n konsentrasiekamp is in 1939 gepubliseer, Jan F.E. Cilliers se oorlogsdagboek verskyn in 1978 (vgl. Pretorius 1991:19) en generaal Ben Bouwer se herinneringe oor die Anglo-Boereoorlog word eers in 1980 as boek uitgegee as een van die RGN se bronnepublikasies (Pretorius 1991:21/2).

Dit is ook dikwels die geval met latere publikasies dat dit skynbaar oor een oorlog handel, maar juis implisiet kommentaar lewer oor 'n ander oorlog. J.A. Smith se *Ek rebelleer!* wat in 1939 gepubliseer word, is kennelik gesien as nadelig vir die openbare moraal tydens die Tweede Wêreldoorlog en is in Port Elizabeth uit openbare biblioteke verwyder (Beukes, 1992:88/9). Nog 'n oudstryder, generaal Manie Maritz, se boek *My lewe en strewe* (1939) het oor sy anti-semitisme tot 'n hofspraak gelei in 1939 en 'n jaar later bly nog twee boeke oor die Anglo-Boereoorlog in die slag: *Helkampe* (1941) deur Ewald Steenkamp en *Só het hul gesterf!* (1940), 'n vertaling van *Hoe zij stierven* deur G. Jordaan, albei oor Britse vergrype in die Anglo-Boereoorlog (ibid.: 90). Laasgenoemde was ware vertellings, terwyl *Helkampe* versinsels was.

In die lig van die voorafgaande kan 'n mens saamstem met Walsh (1982: 25) se opmerking dat elke oorlog twee geskiedenisse het in literatuur: "it has its own internal history in which history may record a particularity of circumstance; and it has another history, its place in the wider history of events and nations that transcends the immediate and interprets situations more comprehensively in time. The most effective war writers are generally those who manage to live long enough after their military service to unite both kinds of history." Wanneer gedink word aan die laat verskyning van klassieke oorlogsromans: Cummings se *The Enormous Room* (1922), Hemingway se *A Farewell to Arms* (1929), Remarque se *Im Westen nicht Neues* (1929) oor die Eerste Wêreldoorlog en Jones se *From here to Eternity* (1951), Heller se *Catch-22* (1961) en Vonnegut se *Slaughterhouse-Five* (1969) oor die Tweede Wêreldoorlog, dan wen sy woorde inderdaad aan oortuigingskrag.

2. Terugkyk as beeldvorming

'n Literêre sisteem funksioneer nooit in isolasie nie en staan in noue verband met omringende sisteme. Dit spreek daarom haas vanself dat literêre evolusie kontekstueel bepaald is. Die aard en voorkoms van oorlogsliteratuur sal derhalwe wissel van taalgebied tot taalgebied (vgl. bv. die behandeling van oorlogsliteratuur deur Klein 1976, Klein, Fowler en Homberger 1984 en Higgins 1986) en hou veral verband met die impak van die betrefsende oorlog op die betrokke land. Van der Elst (1990) se weergawe van die Nederlandse situasie, waar oorlogsherrinneringe na meer as vyftig jaar op verskeie maniere nog in stand gehou word, gee byvoorbeeld blyke van 'n totaal ander situasie as dié in Japan, waar belangrike aspekte van die oorlogsverlede amptelik nog verswyg word (Guest 1984:217).

Soms lê die swaartepunt skynbaar in die (interpretasie van die) verlede, soos in die Nederlandse geval waar die verskyning van De Jong se dokumentêre reeks oor die Tweede Wêreldoorlog, ou wonde weer oopgekrap het. Van der Elst (1990:111) wys juis daarop dat De Jong se latere goedgedokumenteerde interpretasie van gebeure in die oorlogstyd, juis verskil van kontemporêre weergawes daarvan. Gebeure in die verlede het ook 'n bepalende invloed gehad op die Finse letterkunde. Vier oorloë in die eerste helfte van die twintigste eeu het aanleiding daartoe gegee dat Finse skrywers toenemend pasifisme gepredik het en enige vorm van oorlog om konflikte op te los, verwerp (Fried 1980).

Die Duitse bemoeienis met die oorlogsverlede staan weer in die teken van *Vergangenheitsbewältigung* – juis 'n poging om vrede te maak met die verlede (Bance 1984:93) – waaruit ook duidelik 'n eietydse gerigtheid spreek, want sonder psigologiese afstandname van hierdie traumatiese verlede, sou die Duitse volk moeilik die hede en toekoms kon hanteer.

Dit kan natuurlik nie ontken word dat die aard van retrospektiewe blikke op 'n oorlogsverlede ook direk verband hou met die mate waarin die betrokke land die werklike (of morele) wenner van sodanige oorlog was nie. Veral waar die betrokke land die morele (en politieke) verloorder was (soos in die geval van Duitsland en Japan in die Tweede Wêreldoorlog, die V.S.A. in Viëtnam en selfs dalk die R.S.A. in Angola/Namibië), is dit moeilik om 'n positiewe terugblik op die oorlog te verwag; alle oorlogsliteratuur word binne hierdie konteks sondermeer as 'n politieke standpuntinname gesien (Bance 1984:107). Dit is bv. heel opvallend dat die Nederlanders (wie se belangstelling in hul eie Tweede Wêreldoorlogsverlede groot is) oorwegend swyg oor hul Indonesiese oorlog wat, soos Viëtnam in die V.S.A., steeds 'n pynlike herinnering is.

Daar word ook gewoonlik op verskillende wyses na 'n oorlog teruggekyk. In nasionalistiese geskryfte word 'n oorlog dikwels gesien as 'n toets vir manlikheid en heldhaftigheid, terwyl meer pasifistiese literatuur daarin iets van die verval van menslikheid (vgl. ook Woods 1990:78). Uit Rutherford (1989) se boeiende studie blyk dat die waarde wat in oorlogsliteratuur

geheg word aan deugde soos manlikheid en eer, dikwels (veral deur literatoure) onderskat word. Hierdie heersende anti-heroïese standpunt (wat berus op teoretiese veronderstellings met 'n estetiese, morele en historiese basis) is volgens hom daarvoor verantwoordelik dat negatiewe menslike trekke (eerder as positiewe eienskappe) gesien word as realisties en "waar". Binne so 'n paradigma is daar veel eerder plek vir die anti-held as die held.

In die beginfasies van 'n oorlog word dit dikwels gesien as 'n geleentheid tot regenerasie (Walsh 1982:12); as 'n verandering van 'n deurmekaar, doellose burgerlike lewe tot 'n vereenvoudigde en gedissiplineerde bestaan waarin elke beweging presies, helder en doelgerig is (Woods 1990:80). Uit literatuur oor die Viëtnam-oorlog (Harris 1988:17) blyk dat selfs swart soldate wat sosiaal en polities gemarginaliseerd was, ook aanvanklik uitgesien het na die geleentheid om hul gevegsvermoë ten toon te stel.

Dit is opvallend dat latere literêre retrospeksies veelal meer afwysend staan teenoor sentrale aspekte van oorlogsvoering. Met die aanbreek van die Eerste Wêreldoorlog was die ideaal van manlikheid en heldhaftigheid nog lewenskragtig. Ulyatt (1990:68) wys daarop dat hierdie oorlog die ideaal van "heroïsm" as 't ware "gedemokratiseer" het: "(t)he role of the hero is no longer confined to the leader or the king; the common soldier can now aspire to it." Tog word wyd aanvaar dat hierdie brutale oorlog terselfdertyd die einde van die tradisionele mitologie van heldhaftigheid en die held aangekondig het. Uit Rutherford (1989:64 - 112) se indringende bespreking van hierdie oorlog en die literatuur daaroor blyk onomwonde dat hoewel die begrip held inderdaad toe reeds sy romantiese glans verloor het, het die ideaal van heldhaftigheid bly bestaan.

Die Australiese letterkunde vorm 'n uitsondering op hierdie algemene tendens van ondermyning van die begrip "held". Lank na die Eerste Wêreldoorlog was die beeld van die mitologiese soldaat nog stewig gevestig, omdat oorlogsbetrokkenheid aan die Australiër, op die periferie van die Britse Ryk, die geleentheid gebied het om as soldaat te toon wat in hom steek. Waar hierdie oorlog nog iets van 'n persoonlike aard gehad het, het die klem in die Tweede Wêreldoorlog heeltemal verskuif: geluk en nie vernuf nie, het bepaal wie bly lewe het (Gerster 1988:337).

Dit verklaar ook waarom dit relatief lank geduur het voordat die ontnugtering en die ontmitologisering van die eiesinnige Aussie-soldaat, in hul letterkunde ingetree het. Gerster (1988:342 en 345) se opmerkings oor die stereotipe uitbeelding van die argetipiese Australiese soldaat is hier ter sake. Dié tipiese soldaat het later begin lyk na 'n kloon van talle Errol Flynn-helde bekend uit rolprente oor die Tweede Wêreldoorlog. So 'n voorbeeld vestig die aandag op die rol wat die populêre media in hierdie proses van mitologiese beeldvorming gespeel het.

'n Ander problematiese aspek van die beeldvorming in oorlogsliteratuur, is die vraag na die representatieweit. In hoe 'n mate is skrywers oor 'n oorlog

in staat om die ervaringe van ander skrywers weer te gee? Aan die een kant kan die sogenaamde "gewone man" weens gebrek aan literêre vermoëns nooit presies die gebeure, voorwaardes en emosies weergee nie; aan die ander kant is hulle wat wel daartoe in staat is, nie "gewone" mense nie! Nie net was hulle beter opgelei nie, maar het dalk vanweë 'n ander instelling dieselfde ervaringe op 'n ander manier belewe. Dit blyk bv. uit die vergelyking van letterkundige werke met outentieke weergawes wat dikwels oppervlakkig en selfs een-dimensioneel is (Klein 1976:5/6).

Veral in die geval van anti-oorlogliteratuur het die verwyf van idiosinkratiese beleving dikwels opgeklank. Ten spyte van die besonder negatiewe weergawe van die Eerste Wêreldoorlog in die Engelse literatuur, het die Engelse soldate besonder dapper in hierdie oorlog geveg (Rutherford 1989:75). Wat onthou moet word, is dat letterkundige weergawes van 'n oorlog mag bydra tot die beeldvorming van 'n oorlog (vgl. Harris 1988 se benadering), maar tog nie identiek aan geskiedskrywing is nie: "fiction does not show the historical event *qua* event but *qua* impact, depicting the collective experience through the actions and sufferings of individuals" (Klein, Fowler en Homberger 1984:12). In geskiedenis word die klem daarenteen geplaas op 'n panoramiese blik terwyl in literatuur die fokus op die sogenaamde "klein man" se belevinge dikwels 'n strategie is om te toon dat hy die passiewe slagoffer van omstandighede is (Bance 1986:106).

Met die werklike lyding en geweld van die oorlog veilig teruggedruk na die verlede, is dit maklik om van die oorlog 'n avontuur te maak en klem te lê op aspekte tipies van die avontuurroman. In sy oorsig van Britse literatuur oor die Tweede Wêreldoorlog, wys Holger Klein (Klein, Fowler en Homberger 1984:3 e.v.) op die "vloed" van populêre literatuur oor hierdie oorlog: van strokiesverhale, prentverhale en reekse. Dit verreken nie eers al die trivia en rolprente oor hierdie oorlog nie.

Soos reeds deur Van Coller (1990) aangevoer is ten opsigte van die Afrikaanse literatuur oor die Grensoorlog, kan dalk meer veralgemenend gepraat word van twee sisteme: Elitêre literatuur waarin oorlogvoering meestal krities bejeën word, en Ontspanningsliteratuur met die neiging tot stereotipering en die blote beklemtoning van die heldhaftigheid van oorlogsvoering. Hierdie onderskeid moet nie as 'n dichotomie gesien word nie, maar as 'n spektrum. Dit beteken egter nie dat ernstige literatuur oor oorloë net negatief is nie: 'n stuk nostalgie en angst oor dit wat verdwene is, kom soms sterk na vore (Klein, Fowler en Homberger 1984:95).

In die Afrikaanse literatuurgeskiedenis was daar al talle populêre weergawes van oorloë. Dit is nie slegs die talryke kortverhale oor die Grensoorlog in gesinstydskrifte wat onmiddellik in die oog val nie (vgl. Van Coller, 1990), maar ook die popularisering van ander oorloë: die negentiende eeuse konflikte deur Casper H. Marais se Rooi Jan-boeke, die Anglo-Boereoorlog in die werke van Mikro en die Koreaanse Oorlog in die werk van Mauritz H.O. Preller.

Teen hierdie agtergrond is dit veelbetekenend dat populêre retrospektiewe weergawes van die grensoorlog vir lank ontbreek het, maar nou in die afgelepe tyd meer dikwels voorkom. Sprekende voorbeelde is André Jansen se roman *Die Simson-opsie* (1998) waar teruggekyk word op die grensoorlog as 'n militêre (en nie as 'n politieke) aangeleentheid nie en *Die asem van Ghaddafi* (1998) deur Chris Moolman. In beide romans is die heldhaftige hoofkarakters oudgrensvegters.

Dit skep die voorlopige vermoede dat die politieke klimaat (en die psigologiese ingesteldheid) in die vroeë negentigerjare nog nie reg was vir 'n terugblik waarin die bosvegters as helde uitgebeeld sou kon word nie. Dalk hang hierdie "herwaardering" van die grensoorlog (soos ook in die televisiereeks *Die vierde kabinet*) ook saam met die hele rehabilitasie van manlike deugde (soos heldhaftigheid, kameraadskap en lojaliteit) waaroor later meer uitvoerig geskryf word.

In die Duitse literatuur (ook van meer populêre aard) is daar 'n vernuftige manier gevind om tog te skryf oor oorlogshelde sonder om daarmee die oorlog (en die morele aspekte daarvan) goed te keur. Die "gewone" dienspligtige, hetsy as soldaat, matroos of dokter, word uitgebeeld as 'n passiewe slagoffer van omstandighede (vgl. Bance 1986:107). Hy moes maar net sy plig doen – dikwels op heldhaftige wyse. In populêre Duitse romans word die vyand tog ook op stereotipe wyse uitgebeeld en sinistere aspekte van die Duitse inval in Rusland word bv. verswyg. Op interessante wyse word die blaam volkome geplaas op 'n demoniese tiran "thus feeding the Germans' post-war conception of themselves as the betrayed and exploited victims" (Bance 1986:112). Geoordeel aan kollektiewe reaksie na aanleiding van die Waarheids- en Versoeningskommissie is so 'n reaksie van blaamverplasing in Suid-Afrika reeds aan die gang en vind dit ook toenemend neerslag te vind in (populêre) weergawes van die Grensoorlog.

3. Oorlogsliteratuur – 'n definisie

In die voorafgaande is veral klem gelê op die retrospektiewe blikke op oorloë sonder dat 'n operasionele definisie van *oorlogsliteratuur* gegee is. Walsh (1982:1) wys daarop dat oorlogsliteratuur baie maklik as 'n aparte korpus literêre werke beskou kan word asof dit in 'n lugleegte bestaan. Desnieteenstaande vorm dit tog 'n afsonderlik onderskeibare korpus tekste met 'n eie tradisie. So het die heersende diskoers, waarin oorlog gesien is as edel, bv. die digters in die Eerste Wêreldoorlog aanvanklik diepgaande beïnvloed (ibid.:14). 'n Eiesoortige stel kenmerke maak dit ook moontlik om van vernuwing te praat binne hierdie sub-genre.

'n Voorlopige definisie van oorlogsliteratuur sou wees "fiksie wat veral te make het met die ervaring van mans en vroue in die gewapende magte tydens die oorlog". Uit Ulliyat (1990:67) en Van Rensburg (1990:93) blyk dat so 'n definisie te eng is ook omdat die bevolking op die tuisfront ook diepgaande geraak word deur 'n oorlog. 'n Meer omvattende omskrywing is: "die

fiktiewe weergawe van oorlog en die gevolge daarvan” (Klein, Fowler en Homberger 1984:5/6). Ek verkies ’n selfs ruimer definisie: literatuur oor oorlog en die gevolge daarvan (sien ook Van Rensburg 1990:93). In my behandeling van ’n eietydse terugblik op die grensoorlog gaan ek die net nog wyer span deurdat ek ook werke gaan betrek wat selfs op perifere wyse daarmee verband hou.

Oor die aard van oorlogsliteratuur bestaan daar ook nie eenstemmigheid nie omdat die gevolge van ’n oorlog per definisie oneindig is. Wat egter uit bykans alle oorsigte blyk, is die intieme verband wat bestaan tussen oorlogsliteratuur en tradisioneel manlik-chauvinistiese opvattinge van kameeradskap, dapperheid, seksualiteit, ensovoorts.

4. Afrikaanse prosawerke wat verband hou met die grensoorlog

Die prosaliteratuur van die (tagtiger- en) negentigerjare word gekenmerk deur verskeie opvallende tendense: die klem op geweld (Smuts 1989), die obsessie met die verlede wat hom voltrek tussen die pole nostalgie en parodie (Van Coller 1995 a en b) en wat al genoem is die “waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde” (Van Coller 1997). Ander opvallende kenmerke daarvan is die feit dat vroue veral toenemend stem begin kry het sodat “vrouevertellings” (en vroueskrywers) inderwaarheid dominant begin raak het in die Afrikaanse prosa.

’n Verskeidenheid vroue word eksplisiet aan die woord gestel in versamelbundels soos Annemarié van Niekerk se *Vrouevertellings* (1994), Rachelle Greeff se *Lyfspel: erotiese kortverhale deur Suid-Afrikaanse vroue* (1994), Riana Scheepers se *Dogters van Afrika* (1997) en implisiet in Sanet Groenewald se *My man weet nie* (1995). Werke deur skrywers so uiteenlopend soos Corlia Fourie, Rita Gilfillan, Jeanne Goosen, Rachelle Greeff, Juanita Joubert, Nina Sherman, Marita van der Vyver, Marlene van Niekerk en Lettie Viljoen om maar net enkele te noem, fokus op die vroueproblematiek, dikwels (soos in die geval van Jeanne Goosen) op militant feministiese wyse. Dit is ook toenemend die geval in die werk van Dalene Matthee (vgl. *Susters van Eva*, 1995) en in Elsa Joubert se *Die reis van Isobelle*, 1996.

Minder opvallend, maar daarom nie minder belangrik nie, is die gelyktydige opbloeï van wat ek sou wou noem tekste met ’n duidelik manlike diskoers. Nelia Oets (1997:64) maak ’n oortuigende saak daarvoor uit dat manlike identiteit as sodanig vandag ’n krisis beleef, veral in die lig van “(d)ie opkoms van feminisme en die afbreek van sekerhede in ’n postmodernistiese, postkoloniale samelewing”. Met verwysing na Tacey se *Remaking Men* (1997) bespreek sy (Oets 1997:67) manlike reaksies op feminisme, veral ’n nuwe bevestiging van manlikheid.

Manlike identiteit word gewoonlik gedefinieer in opposisie tot vroulike merkers en van die duidelikste merkers is derhalwe aktiewe en dikwels buitens-huise aktiwiteite soos oorlogvoering en jag (vgl. ook Oets 1997:66). In ’n

onderhoud, nadat die M-Netprys aan hom toegeken is (*Die Burger*, 6 Junie 1998), bevestig Piet van Rooyen nie net hierdie tradisionele geslagskenmerke nie, hy brei dit ook uit. "Seuns word van kleins af uitgedaag om hulself fisies te bewys. Mans toets hulself ook oor en oor in die sakewêreld of in die veld of op die sportveld ... Ek identifiseer met skrywers soos Ernest Hemingway en die Suid-Afrikaanse skrywer Alexander Strachan wie se buitelig-belangstellings met myne ooreenstem. In die algemeen hou ek nie van Suid-Afrikaanse manlike skrywers se werk nie. Dis te verwyf."

Dit is nie moeilik om te raai na wie Van Rooyen waarskynlik verwys nie. Op grond van onder andere sy gelykstelling van werk en "buitelig-belangstelling" sou die werk van Étienne Leroux, Karel Schoeman, Étienne van Heerden en Eben Venter klaarblyklik nie in sy smaak val nie. Naas Strachan se werk sou dié van P.J. Haasbroek, Nic Tredoux, Pienkes du Plessis, Jan Nel, Johann Botha, Christiaan Bakkes en Deon van Zyl waarskynlik genade vind by hom. Werke van hierdie skrywers, saam met Van Rooyen se eie romans *Die spoorsnyer* (1994) en *Die olifantjagters* (1997), vorm saam 'n kragtige manlike diskoers in die Afrikaanse letterkunde. Ten spyte van oënskynlike afkeer van die grensoorlog (soos in Strachan se debuut *'n Wêreld sonder grense*) bevestig die metafore wat hy deurgaans gebruik, 'n onderliggende bewondering vir aktiewe manlike optrede. Dit is die geval met bykans al die tekste deur die bovermelde skrywers. Heel opvallend is ook dat hierdie tekste bykans almal as "toeganklik" beskryf kan word en op die eerder vermelde spektrum in bepaalde gevalle, dig by ontspanningsliteratuur te staan kom.

In deel II van hierdie artikel sal in groter besonderhede gekyk word nie net na voorbeelde van hierdie werke nie, maar ook na Afrikaanse tekste (ná 1990) waarin die Grensoorlog figureer.

Bibliografie

- Bance, Alan. 1984. Germany. In Klein, Hoger, Fowler and Homberger, Eric. 1984. *The Second World War in Fiction*. London and Basingstoke: The Macmillan Press.
- Bance, A.F. 1986. The Brutalization of Warfare on the Eastern Front: History and Fiction. In Higgins, Ian (ed.), 1986. *The Second World War in Literature*. Edinburgh and London: Scottish Academic Press.
- Beukes, Wiets (red.), Steyn, J.C. en ander. 1992. *Boekewêreld. Die Nasionale Pers in die uitgewersbedryf tot 1990*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: H.A.U.M.-Literêr.
- Fried, Anne. 1980. Changing Focus in Finnish War Literature. *War Literature Today*, 54:20-24.
- Gerster, Robin. 1988. War Literature, 1890 - 1980. *Special Issue of the New Literary History of Australia*. 13(4), October: 337-352.
- Guest, Harry. 1984. Japan: a Perspective. In Klein, Holger, Fowler and Homberger, Eric. 1984. *The Second World War in Fiction*. London and Basingstoke: The Macmillan Press.
- Harris, Norman. 1988. *Connecting Times. The Sixties in Afro-American Fiction*. Jackson and London: University Press of Mississippi.
- Higgins, Ian (ed.). 1986. *The Second World War in Literature*. Edinburgh and London: Scottish Academic Press.

- Homberger, Eric. 1986. The American War Novel and the Defeated Liberal. In Higgins, Ian (ed.). 1986. *The Second World War in Literature*. Edinburgh and London: Scottish Academic Press.
- Klein, Holger. 1984. Britain. In Klein, Holger, Fowler and Homberger, Eric. 1984. *The Second World War in Fiction*. London and Basingstoke: The Macmillan Press.
- Klein, Holger. 1976. *The First World War in Fiction. A Collection of Critical Essays*. London and Basingstoke: The Macmillan Press.
- 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.
- Postma, M.M. (samesteller). 1939. *Stemme uit die verlede*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Pretorius, Fransjohan. 1991. *Kommandolewe tydens die Anglo-Boereoorlog 1899 - 1902*. Kaapstad, Johannesburg: Human en Rousseau.
- 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.
- Ullyatt, A.G. 1990. Maldon to Da Nang/Exhortation to silence. *Acta Academica*. 22(4): 60-73.
- 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 der Elst, J. 1990. Oorlogsliteratuur in Nederlands. *Acta Academica*. 22(4): 109-125.
- Van der Hever, C.M. 1994. My ondervinding in die Konsentrasiekamp gedurende die Tweede Vryheidsoorlog van 1899 - 1902. In Van Niekerk, Annemarié. 1992. *Vrouevertellings 1843 - 1993*. Kaapstad: Tafelberg: 54-57 oorspronklik in Postma, M.M. (samesteller). 1939. *Stemme uit die verlede*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Van Niekerk, Annemarié. 1992. *Vrouevertellings 1843-1993*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Rensburg, F.I.J. 1990. Digterlike berigte te velde. Die neerslag van oorlog in die Afrikaanse poësie tot sestig. *Acta Academica*. 22(4): 92-108.
- Vestdijk, S. 1937. *Kunstenaars en oorlogspsychologie*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse N.V.
- Von Delft, K.U.T. 1990. Oorlogsliteratuur in Duits. *Acta Academica*. 22(4): 126-145.
- Walsh, Jeffrey. 1982. *American War Literature 1914 to Vietnam*. London and Basingstoke: The Macmillan Press.
- Woods, Roger. 1990. The Conservative Revolution and the First World War: Literature as Evidence in Historical Explanation. *The Modern Language Review*. 85(1): 77-91.

Universiteit van die Oranje Vrystaat

Marié Jacobs Wapenrusting

As Alison dit kon oorleef, kan enige vrou in hierdie land dit oorleef, dink sy toe sy uit Aliwalstraat na regs draai. Dat iemand so vermetel kan wees om meters van waar sy lê en slaap sy hand deur die badkamervenster te steek en haar grimeersakkie te vat. En dit nadat sy skaars 'n paar maande gelede haar grimering moes vervang nadat daar by haar motor ingebreek is. Sy wonder of dit dalk weer 'n boemelaar kan wees soos twee jaar gelede. Sy onthou die CD's in die bedding, die kassette oor die sitkamervloer gestrooi, haar klere wat uit die laaie peul.

Toe sy later die middag in Agstestraat opry en die swart vullissakke sien staan, beseft sy dat sy die oggend in haar ontsteltenis skoon vergeet het om haar vullissakke uit te sit. Gelukkig het die vullisverwyderaars nie soos gewoonlik op 'n Maandagoggend verbygekom nie. Sy sal môre seker lees van 'n staking waarby hulle betrokke is. Toe sy deur haar tuinhekkie stap, verwonder sy haar aan die pers malvas. Dis darem 'n fees vir die oog! Sy stap om na agter. Toe sy om die muur kom, skrik sy effens. Die vullissak is oopgeskeur en papiere en blikkies lê onaansienlik rondgestrooi. Soos wasgoed wat openbaar gemaak is. Dêmmit! Dis sweerlik een en dieselfde vark wat haar grimering gesteel het. Sy skraap die goed wrokkig bymekaar en dra die sakke vorentoe. Sy wonder wat sy moet doen. Die polisie bel? Om wat vir hulle te sê?

Die aand na ete sit sy 'n CD van Mike Oldfield op. Sy wil net so 'n rukkie ontspan voordat sy begin nasien. Sy tel die nuwe *Sarie* op en blaai na die inhoudsopgawe. Sy het dit spesiaal gekoop vir die artikel oor Alison.

Dis net 'n fyn, byna onsigbare litteken aan Alison se keel wat iets verklap van daardie angswekkende nag drie jaar gelede toe sy in 'n bos buite Port Elizabeth aangeval en oor en oor verkrag is, en 'n mes haar maag en keel oopgeruk het.

Later lê sy met haar kop agteroor en luister na die warm klanke van *Hibernaculum*. Die musiek neem haar weg na 'n ander ruimte. Sy raak gewigloos. Hang geborge in water. Gewigloos soos 'n fetus in die baarmoeder.

Die volgende middag trek sy 'n sweetpakkbroek aan om te gaan draf. Net toe sy haar veters vasmaak, lui die telefoon. Dis haar vriendin. Of sy weet dat sy haar grimeersakkie in haar motor vergeet het toe hulle eergister gaan koffie drink het? Liewe aarde, dink sy terwyl sy die voordeur sluit, dat sy nou so verspot kon wees. Waarvoor sal iemand in elk geval net 'n grimeersakkie steel?

Terwyl sy in Whitesweg afdraf, kom 'n groot groep werkers van voor in die straat aangestap. Hulle stap oor die hele breedte van die straat. Party praat hard en opgewek. Sy voel 'n angstigheid en moet haarself dissipleneer om

nie vinniger te draf nie. Wie gaan ingryp as hulle my hier en nou verkrag? Toe sy by die een naaste aan haar verby hardloop, sien sy die wit van sy oë en die litteken op sy linkerwang. Die nagloed van sy oë wat in hare brand, bly 'n hele ruk nog smeul.

Toe sy op pad terug by die huis op die hoek van Harry Smith- en Aliwalstraat verbydraf, slaan die vreemde stank weer in haar neusgate op. Die huis lê diep terug, die erf sak laag af agter die muurtjie teen die straat. Dit lyk verlate en verwaarloos. Wat sou daar lê en ontbind? Die onwelriekendheid sif deur neusgange, syfer deur vel en been, vind neerslag in die brein. Dis die reuk van klam mure, vermolmdede hout, verrotte blare. Die reuk van onmenslike dade.

Voor sy die aand in die bed klim, maak sy seker dat die voordeur en die skuifdeure gesluit is. Terwyl sy in die bed lê en lees, kyk sy meteens op na die kamerdeur. Sy sien hom daar staan. Sy gesig skraal, sy wangbene skerp, sy oë 'n verskriklike wit, 'n litteken op sy linkerwang. Sy gaan sit die lig af en keer haar rug op die kamerdeur. Sy wikkel die laken en die komberse met haar lyf onder die matras uit. Dan draai sy haar hele lyf styf toe in die lakens en komberse. In die donker lê sy, 'n mummie in linne toegedraai.

Woensdagmiddag na werk gaan sit sy moeg op die bank in die sitkamer. Sy trek die koerant nader. Haar oë verstill op die hoofopskrif: MOORD OP SONJA BOTES: ONTSNAPTE 'IS NIE 'N HELD'.

Kganare het gesê die ontsnapping van Eksteen, wat Maandag nog getuig het hoe hy Botes se oë uitgesteek en sy tussen doringbome en bosse buite die stad vermoor is, is niks besonders nie. Hy is nie 'n meesterbrein wat deel is van 'n georganiseerde bende moordenaars nie.

Vir die soveelste keer word die grusame detail rondom Sonja se dood opgedis. Asof dit nie reeds afgesluk en verteer is nie. Nee, dit moet weer en weer opstoot in die keel. Dit moet soos vullis rondgestrooi word en jou herinner aan verwording. Mens leef mos net een keer! Sy maak die koerant toe. Sy gaan vandag nog bel en vra dat aflewering gestaak word.

Of nee wag. Miskien is dit juis hoe mens jouself moet immuniseer. Jy moet jou gees daarteen inent soos teen waterpokkies of masels. Dis reg! Spuit jouself daagliks in met bloed en derms, maak jou oë gewoond aan die gesigte van geweldenaars, bedink verskillende martelmetodes enduit, repeteer die gille en pyn oor en oor. Wat was die woord wat Pieter nou die dag gebruik het? Hy het op 'n vraag van haar verduidelik waarom hy so gek is na Stephen King. Desensitering. Stephen King is die magtige wapen, het hy gesê, waarmee hy van jongs af die monsters wat in die donker hurk moer toe stuur.

Daardie nag skrik sy wakker van 'n harde geluid. Sy kom vinnig regop en sit gespanne en wag vir nog geluide: glas wat breek, 'n stoel wat omgestamp word, 'n indringer se asemhaling. Maar daar is net die stilte van die nag. 'n Grafstilte. Sy woel haarself los uit die lakens en komberse, styf om haar

gedraai soos verbande om 'n wond, en staan op om vir haar te gaan tee maak. Met Bocelli se gevoelvolle stem in die agtergrond klim sy terug in die bed. Daar is nou net een ding wat haar tot ruste sal laat kom. Sy maak die Bybel oop by die Psalms. Dan onthou sy van die wapenrusting. Efesiërs.

Die volgende oggend voor werk hoor sy 'n geritsel by die vullissakke terwyl sy tande borsel. Sy sluit die voordeur oop en beweeg vinnig om. Toe sy versigtig om die muur loer, sien sy hom. 'n Lang, maer hond wat aan die vullissak ruk en pluk! Sy verwilder hom en sien hoe hy deur 'n gat in die heining verdwyn. Die vervlakste hond! Dan is dit wat aan die gang is. Sy sal dringend met haar bure moet praat.

Vrydagmiddag kom sy met 'n stapel biblioteekboeke by die huis aan. Sy voel skoon opgewonde: *Die nag het een oog* van Francois Bloemhof, *Adrenalien* van Leon van Nierop, *Feniks* van Deon Meyer. Boeke wat sy in haar dag des lewens nooit gedink het sy sou lees nie. 'n Hele naweek lê voor, sy kan afskakel en ontspan.

Nadat sy gestort het, gaan staan sy voor die kasdeur. Sy kyk na haar skraal liggaam in die vollengte spieël. As Pieter net vanaand hier kon wees. As hy net die kontoere van haar liggaam kon afskerm. Sy kyk op na die kamerdeur. Sy sien hom weer daar staan. Sy oë 'n verskriklike wit. Sweet op sy voorkop. 'n Mes in sy hand. Sy kyk terug na haar refleksie in die spieël. Sy wonder waar hy sal begin. Haar hele liggaam lê op die feestafel. Liggaamsdele te kus en te keur. Of is dit op die altaar? Miskien moet sy haar verbeel sy sterf vir haar geloof. Gru-beelde flits deur haar gedagtes. Alison se ingewande. Sonja se oë. 'n Ou tannie se polse. Sy skree en slaan die kasdeur met mening toe. Om jou dood met soveel oorgawe te repeteer!

Dan is dit asof haar gesig vir 'n oomblik ophelder. Maar sal die openingsaand nie 'n vol saal trek nie!

After a Dream

In die stilte voor die lessenaar klink Brahms meteens op. Sy sien in haar geestesoog hoe Marlene se slanke hande oor die wit klawers gly. *Intermezzo*. Netnou-netnou by die tweede beweging sal haar spel meer gedrewe en driftig raak. Marlene oefen die afgelope weke byna elke aand. Haar eksamen is oor 'n maand. 'n Uur of wat later hoor sy hoe Abri sy instrument instem. Dan kom sy tweede stem by. Volmaakte harmonie van klavier en tjello. *Après un Rêve* van Fauré. In die twee maande wat sy hier loseer, het dié klanke deel geword van die huis se ambiance, het sy fyn nuanses leer onderskei. Sy kyk verby die letters voor haar en sien sy sterk hande. Die een pluk berekend en presies, die ander een beweeg vinnig en sekuur op en af. Weke al gee sy haar hieraan oor: die dinamika van spel en klank. Sy stap 'n entjie met die trap af na onder. Marlene sit in absolute konsentrasie effens vooroor, haar bolyf golf heen en weer. Abri se oë is gefikseer

op die bladmusiek voor hom, die tjello rus in die sirkel van sy bene. Terwyl sy op hulle bedrewe hande en samespel fokus, dink sy dat sy dit gerus kan inoefen. Dit sal haar stem goed pas. Sy het toevallig die bladmusiek en 'n Engelse vertaling van die woorde. *After a dream.*

As sy later alleen gaan lê, huiwer 'n innige naklank in die nagstilte. Sy hoor die geritsel van twee duiwe op die dak. Sien hul bewegende vlerke. Die lakens is koel teen haar vel. Sy hoor die gefluister van hande. Word meegesleur deur die skommeling van dye. Sy kreun. Probeer vergeefs haar snaarstywe liggaam ontspan.

Die volgende middag na haar sangles ry sy die oprit in. Terwyl sy na die voordeur stap, hoor sy dit. Klap. Geklapper. Vlerkgeklap. Hy staan links van haar in die tuin. Voor sy voete lê die duif. Sy kyk na die sterk hande wat die geweer vashou. Dis dieselfde hand. Toe sy die huis binnestap, is die stilte leeg.

Net vandag gaan sy die lied begin inoefen.

J.L. Coetser

Die drama in Afrikaans: 'n bewegende sentrum?

Verskeie kritici, waaronder Brydon (1984), het vroeg reeds op die moontlikheid van 'n teendiskursiewe, postkoloniale interpretasie van William Shakespeare (1965) se *The Tempest* gewys. Daarvolgens is dit moontlik om drie fases van koloniserende te onderskei. Tydens die eerste fase woon Caliban op 'n eiland nadat sy moeder, die heks Sycorax, gesterf het. Prospero, Hertog van Milaan, en sy dogter Miranda beset die eiland nadat sy broer Antonio hom onttron en saam met Miranda in 'n bootjie ter see geplaas het om te sterf. Prospero onderwerp Caliban kultureel deur hom sy taal te leer praat en hom sy slaaf te maak. Tydens 'n storm vergaan 'n skip met vriende en vyande aan boord naby die eiland. Prospero openbaar hom aan die skipbreukelinge as die onttronde hertog, en daarna vertrek die besetters met die herstelde skip terug Europa toe. Die derde fase neem nou 'n aanvang: Caliban bly waarskynlik op sy eiland agter, maar dit is nie seker nie. "We want Caliban to be left behind in what is, after all, his own place, but," skryf Bloom (1988:6), "Shakespeare neither indulges nor denies our desires."

Agtergrond

Uit hierdie interpretasie van *The Tempest* tree 'n aantal aspekte na vore wat vir die aanloop tot die diskoers oor die marginalisering en postkoloniale situasie van dramas in Afrikaans ter sake is. Daaronder tel opeenvolgende besittings van die suidelike punt van Afrika in die vorm van vestiging of militêre inval. In 1652 het 'n Nederlandse handelsmaatskappy, die Generale Vereenighde Nederlantsche G'octroyeerde Oostindische Compagnie, of die V.O.C., 'n halfwegstasie vir skepe op pad Ooste toe aan die Kaap gevestig. Britse besittings volg in 1795, 1806 en in 1902. Hierby kan verskeie voorbeelde van interne koloniserende gevoeg word wat verband hou met die regeringsoorname van die Nasionale Party in 1948 en die African National Congress in 1994.

Volgens Gilbert en Tompkins (1996:260-268) kom interne koloniserende veral voor waar kulturele minderhede beperkte toegang tot politieke mag het. Na hul mening is Maleisië hiervan 'n voorbeeld. Die ooreenkoms tussen Maleisië en Suid-Afrika is opvallend, maar die Suid-Afrikaanse situasie is terselfdertyd uniek. Die toenemende vaslegging na 1948 van 'n regeringsbeleid van apartheid het gelei tot verskillende vorme van interne koloniserende. Dit het plaasgevind ten koste van die kulturele uitlewing van die meerderheid Suid-Afrikane. Tans wil dit voorkom of 'n omgekeerde proses plaasvind. Die huidige regering is in baie gevalle besig om die taal Engels en die Engelse kultuur in die praktyk ten koste van minderheidskulture, waarby Afrikaans ingesluit is, te verskans.

Onderliggend aan hierdie vertrekpunt en in navolging van Ashcroft *et al.* (1989), is die aanname dat postkolonialisme in Suid-Afrika durende en uiteenlopende gevolge het, wat met 'n daad van Europese imperiale aggressie begin het. Ashcroft *et al.* (1989:2) omskryf die begrip soos volg: "We use the term 'post-colonial', however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression." Die term *postkolonialisme* verwys dus na die gevolge van koloniseringsdramas in Afrikaans na afloop van die gebeurtenis. Dit sluit die gevolge van *neokolonisering* in. Sou ons dié vertrekpunt teen die agtergrond van 'n breë sisteembenadering plaas, beteken dit dat die drama in Afrikaans by verskillende geleenthede aan verskillende vorme van kulturele kolonisering onderworpe was. Soos elders in die wêreld was die gevolge ingrypend. "Colonisation is insidious," verduidelik Gilbert en Tompkins (1996:2), "it invades far more than political chambers and extends well beyond independence celebrations. Its effects shape language, education, religion, artistic sensibilities, and, increasingly, popular culture." Die openbare, en meestal ondermynende, aard van postkoloniale dramas gee gevolglik dikwels aanleiding tot vorme van politieke sensurering. Voorbeelde is Bartho Smit se *Die verminktes* (1960) en N.P. van Wyk Louw se *Die pluimsaad waai ver* (1972). *Die verminktes* is as gevolg van die moontlikheid van politieke inmenging nie vir die eerste keer in Suid-Afrika nie maar in die Royal Court Theatre in London opgevoer. *Die pluimsaad waai ver* is na die eerste opvoerings daarvan hewig deur die destydse Eerste Minister, Hendrik Verwoerd, gekritiseer.

Die doel met hierdie bespreking is om oorsigtelik aan te toon hoe die Afrikaanse drama by verskillende geleenthede onderworpe was aan prosesse van kolonisering. Die aard van die kolonisering het gewissel van vestiging en inval tot verskillende vorme van interne kolonisering. As gevolg van die eiesoortigheid van die drama is 'n verdere doel om die aard van daardie postkolonialisme en die marginalisering wat by tye daarmee gepaard gegaan het, voorlopig te tipeer.

Vestiging

Verskillende vorme van postkolonialisme het gevolg op die vestiging van die Nederlandse V.O.C.-verversingstasie aan die Kaap in 1652. Die verspreiding het plaasgevind ten koste van 'n waardering – dus die marginalisering – vir die invloed van die kulturele eiegoed van die inheemse Khoikhoigroepe, wat gewelddadig deur die koloniste uitgeroei is. Wade (1995:xix) se stelling dat die mense van Suid-Afrika reeds vanaf 1652 koloniaal onderdruk word, is dus nie ongegrond nie.

In teenstelling met die verdwyning van die Khoikhoi, het die koloniste se toenemende verset teen die outokratiese bewind van goewerneur Willem

Adriaan van der Stel, in die voorstelling wat D.J. Opperman (1978) daarvan in sy drama *Vergelegen* (1956) bied, tot 'n vorm van Afrikanernasionalisme aanleiding gegee. Die handelingsverloop van *Vergelegen* gee verder 'n aanduiding van hoe die dramaturg op die opkoms van Afrikanernasionalisme in sy tyd gereageer het.

Opperman bied in sy voorstelling twee perspektiewe. Die eerste hou met die historiese verloop van die gebeure verband, wat hy dan (tweedens) as 'n "subteks" na die ontstaanstyd van die drama oordra. Waarop dit, volgens Jameson (1993:81), neerkom, is dat die geskiedenis in 'n herskrewende vorm in die dramateks teenwoordig is, maar met die voorbehoud "that that 'sub-text' is not immediately present as such [...] but rather must itself always be (re)constructed after the fact". Van der Heiden se besef "Ja! ek is 'n Afrikaner" (bladsy 91), sluit as 'n indeks van dié subteks by die tweede fase van kulturele koloniseringsaan, waartydens die gekoloniseerde marge terugskryf na die koloniale sentrum deur die vooropstelling van kulturele eiegoed bo dié van die koloniseerder. In die aanhaling begryp Van der Heiden dat daar uit "Hugenoot" en "Nederlander" 'n nuwe *identiteit*, "Afrikaner", gegroei het en dat daardie naam hom aan 'n nuwe *plek* anders as Europa verbind. Van der Heiden verwoord inderdaad wat Ashcroft *et al.* (1989:9) "the special post-colonial crisis of identity" noem, "the concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place".

Die aanhaling gee terselfdertyd 'n aanduiding van die teenstelling tussen "Afrikaner" en *ander* ("hulle"). Opperman gebruik die historiese opposisie tussen die goewerneur-("hulle") en vryburgergroepe om deur transposisie kritiek uit te oefen op samelewingsverbande van sy eie tyd (Kannemeyer 1986:270). Binne 'n breër postkoloniale verband verwys Ashcroft *et al.* (1989:9) na die vryburgers as "free settlers". Kannemeyer (*ibid.*) se kritiek blyk veral uit die voorstelling van die goewerneur se volgelinge, sekunde Elsevier, landdros Starrenburg en dominee Kalden, as korrupte verteenwoordigers van die staatsgesag en kerk. Verder lewer hy by monde van Van der Stel kritiek op die stratifikasie van die samelewing in "swart, bruin en wit", maar verwoord óók die visie (bladsy 86): "Ons word in hierdie land nog almal één groot volk/uit baie volke saam, en neem van iedereen die beste." Die verskil tussen bostaande voorstelling van postkolonialisme en die interpretasie wat die historikus Davenport van die gebeurtenis bied, gee 'n aanduiding van die teenwoordigheid van ideologiese diskontinuiteite tussen die diskoerse. Davenport (1989:37) maak die vryburgers se historiese opstand af as "part of the pre-history of Afrikaner nationalism, perhaps, but largely devoid of articulate political ideology and lacking in awareness of the Cape as potentially anything other than an outpost of the V.O.C.". Daarteenoor plaas die subteks in *Vergelegen* die klem juis op die "pre-history of Afrikaner nationalism", waardeur die postkoloniale spanning tussen *self* en *ander* na vore tree. Verder bied die drama in sy poëtiese slot ongesegde kritiek op die

ontluikende onregverdige bestel van die vyftigerjare in Suid-Afrika, waartydens die teks ontstaan het. Van der Stel besef in die slot dat sy drome vir die kolonie vergeleë, onbereikbaar is. Dit sluit sy droom in van "één groot volk/uit baie volke saam". Hier is dus nie sprake van die direkte ondermyning van die postkoloniale sentrum se politieke gesag nie, maar eerder 'n versigtige strewende daartoe.

Inval

Naas apartheid het min gebeure nog die beleving en gevolge van die Anglo-Boereoorlog op die Afrikanergemeenskap geëwenaar. Na afloop van die oorlog het die Britse koloniale bewind onder Milner alles in sy vermoë gedoen om Suid-Afrika verder te verengels. Nieteenstaande onderlinge verdeling het die breë Afrikaanse marge, as 'n aanduiding van die omvang van die verzet teen Milner se pogings, negatief op die imperiale sentrum se magsuitoefening gereageer. Sy pogings het tot twee reaksies gelei. Die eerste en onmiddellike reaksie was openlike, propagandistiese verzet in dramas teen die gesag en kultuur van die koloniseerder. Die tweede reaksie het heelwat later, ná ongeveer 1920, gevolg en was daarom meer getemper en breër, maar nie minder intens nie.

Eerste reaksies

Voorbeelde van 'eerste reaksies' was J.H.H. de Waal met *Die spioen en sy handlanger* (1907), A. Francken met *Susanna Reyniers* (1908), M. Jansen met *Afrikaner Harte* (1914), S.P.E. Boshoff met *Jannies, Johnnies en Jantjies* (1917), Jan F.E. Celliers met *Heldinne van die oorlog* (1913) en C.J. Langenhoven met *Die Hoop van Suid-Afrika* (1913) en *Die Vrou van Suid-Afrika* (1918). Nie een van die stukke was opgewasse teen die eise van die tyd nie, maar regstreekse didaktiek en aansporing tot verzet teen die verengelsingspogings was duidelik effektief wanneer die toneel die medium en die geskiedenis die stof verskaf het. Sodoende het postkoloniale dramas 'n historiese diskoers help skep wat 'n unieke kulturele materialisme ondersteun het.

Die totstandkoming van dié materialisme is gedryf deur die doelbewuste konstruksie van 'n spesifieke Afrikanemasionalisme. In hierdie verband gaan Dekker (1964:96) van die standpunt uit dat die Afrikanervolk 'n organiese geheel was wat gemotiveer is deur 'n enkele, historiesgedrewe nasionalisme. Hofmeyr (1993:96) bevraagteken egter hierdie opvatting. Sy wys daarop dat Afrikanernasionalisme die gevolg was van ekonomiese en sosiale relasies wat voortgespruit het uit die werking van kapitalisme. 'n Onderdeel daarvan was die wyse waarop kultuurleiers literêre produksie en verbruik bestuur het. Beide dryfvere het waarskynlik 'n rol gespeel in die reaksie op Britse imperialisme.

Tydens die eerste fase, wat saamgeval het met die verskyning van dramas net na die afloop van die Anglo-Boereoorlog, is alle aspekte van die koloni-

serende (Britse) kultuur heftig afgewys. Die Afrikaner-elite het ingesien dat daadwerklike verset teen die koloniale bewind futiel sou wees. Indien hulle die kultuur van die nuwe imperiale sentrum wou aanvat, sou hulle daadwerklike verset moes vervang met 'n eiesoortige diskoers wat aangepas het by die nuwe strydperk, naamlik 'n kolonie.

Langenhoven (1937) se drama *Die Hoop van Suid-Afrika*, is 'n voorbeeld van 'n postkoloniale drama waarin die idees van Afrikanernasionalisme opgeneem is. Die teks ontleen sy postkolonialiteit daaraan dat die voorstelling van die vooroorlogse geskiedenis 'n doelbewuste poging van verset teen koloniale besetting was. Die voorstelling is gevolglik uitgesproke propagandisties. Binge (1969:45) wys byvoorbeeld daarop dat "die Afrikaners [...] 'n opwelling van volksgevoel belewe" het en dat Langenhoven se "ontwaking" vir hierdie gevoel "verband hou met die [...] politieke beweging wat die totstandkoming van die Unie in 1910 tot gevolg gehad het".

Die klem wat Langenhoven in *Die Hoop van Suid-Afrika* op die rol van die vrou, godsdiens en ras plaas, vorm onderdele van die postkoloniale diskoers oor die bemagtiging van Afrikaners aan die begin van die eeu. In die negentigerjare keer Deon Opperman (1996) die nuanses van dié diskoers in sy epiese werk *Donkerland* om. In hierdie teks moet die witman, die neogekoloniseerde, die land teruggee wat hy van die gekoloniseerde geneem het, en is 'n swart vrou (Meidjie) 'n stammoeder van die familie De Witt. Waar daar in Langenhoven se werk geen twyfel is oor die aard van die identiteit van die Afrikaner nie, de-konstrueer Opperman in die slot (bladsy 157) dieselfde begrip in die woorde van die Verteller metafories tot "n verbrokkelde stapeltjie klippe [...], getuie van 'n klein strepie mensdom".

Tweede reaksies

Daar het dus vroeg reeds verskillende, hoofsaaklik histories, ideologiese en ekonomiese faktore op die postkolonialiteit van Afrikaanse dramas ingewerk. Dit het die oorheersing van die ekonomie en staatsdiens deur Engelssprekendes, asook droogte, ekonomiese depressie en Suid-Afrika se betrokkenheid as Britse besitting by die Eerste Wêreldoorlog ingesluit. Dié kombinasie van faktore het daartoe gelei dat die voorheen hoofsaaklik agrariese Afrikaner toenemend gemarginaliseer en opgeneem is in 'n kollektiewe, stedelike werkerklas wat oor kultuurgrense gestrek het. "Afrikaners were discriminated against," beskryf Kavanagh (1985:13) die situasie. "Unskilled and newly proletarianized when they arrived in the towns, they found themselves in circumstances remarkably similar to those in which the proletarianized black worker found himself."

Dramaturge het tydens en na die twintigerjare op dié postkolonialisme gereageer deur realistiese probleem dramas te skryf. Alhoewel O'Meara (1983:83) ons daaraan herinner dat die Afrikaner-armblankevraagstuk reeds voor die Anglo-Boereoorlog bestaan het, het dramaturge soos P.W.S.

Schumann, A.J. Hanekom, E.A. Venter, F.W. Boonzaier, J.F.W. Grosskopf of H.A. Fagan die bestaan van die armblanke na die oorlog met groot realisme voorgestel. Grosskopf se stukke het dikwels maatskaplike ontwirting en verarming as agtergrond (in *'n Esau*, 1920, of *As die tuig skawe*, 1926), terwyl postkolonialisme in Fagan se werk veelal verband hou met die uitbeelding van vrouefigure. In *Lenie* (1924) kom die titelkarakter in opstand teen die patriargale mag van haar vader en in *Ousus* (1934), *Ruwe erts* (1934) en *Rooibruin blare* (1934) vind ons voorstellings van die invloed en mag van manlik gedomineerde gemeenskapsnorme op vroue.

Van Wyk (1995:71-79) wys in hierdie verband daarop dat dramas wat die armblankevraagstuk behandel, dikwels 'n aanduiding gee van die Afrikanerelite se pogings om 'n groeppewussyn te bevorder deur kultuur- (Afrikaner *versus* Jood of Engelssprekende) en rasseverskille (wit *versus* swart) te beklemtoon. Daardeur het die Afrikaner-elite die konsep van 'n *ander* uitgebrei om nie net die Britse koloniseerder nie, maar alle nie-Afrikaners in te sluit. 'n Omskrywing van die begrip *Afrikaner* na ongeveer 1934 verwys, volgens Van Wyk (1995:111), veral na die assosiasie van velkleur met die taal, Afrikaans.

'n Verdere manifestasie van postkolonialisme in die dertiger- en veertigerjare was die publikasie van werkerdramas, soos H.A. Fagan se *Die nuwe wêreld* (1947) of dramas deur lede van die Klerewerkersunie (Brink 1984). Die agtergrond van die werkerproblematiek in dié dramas was veelal histories en ekonomies van aard (vergelyk O'Meara 1983, *passim*). Uitbuiting, swak betaling en swak werksomstandighede het daartoe gelei dat die verbintenis tussen werker en politikus verswak en uiteindelik verdwyn het. In hierdie verband het die stigting van die latere geldreuse SANTAM en SANLAM in 1918, die uitvloeisel van besluite wat tydens die Ekonomiese Volkskongres van 1939 geneem is en die politieke oorwinning van die Nasionale Party in 1948 daartoe gelei dat 'n Afrikanerwerkerklas effektief verdwyn het. Daarmee saam het ook die werkerdrama grootliks uit die Afrikaanse teatergeskiedenis verdwyn.

Dié teatergeskiedenis het toe reeds ongeveer een honderd en vyftig jaar teruggestrek. Franse, Duitse en Britse soldate of besoekende toneelgeselskappe het toneelstukke so vroeg as aan die einde van die sewentiende eeu in die nuwe kolonie opgevoer. Afrikaners het hierdie tradisie in 'n hoë mate vir hulself geappropriëer toe die toneelbedryf in 1947 gesentraliseer is met die stigting van die Nasionale Toneelorganisasie. Sentralisering is in 1962 verder gevoer met die totstandkoming van die streekrade vir die uitvoerende kunste. 'n Soortgelyke proses, maar met omgekeerde toe-eiening deur die huidige regering, is tans besig om in die praktyk plaas te vind met die implementering van die bepalings van die Witskrif oor Kuns, Kultuur en Erfenis (Department of Arts, Culture, Science and Technology, 1996).

Sy postkoloniale erfenis het gevolglik 'n duidelik invloed op die Afrikaanse teatergeskiedenis gehad. Dit verklaar die afwesigheid van 'n inheemse

Afrikaanse opvoeringstradisie, soos die orale tradisie(s) wat in die ander Afrika-kulture voorkom. 'n Verdere kenmerk van die Afrikaanse teatergeskiedenis, veral na 1940, was die marginalisering van opvoerings van *ander* kultuurgroepe deur amptelike kanale. Tans dra die gebrek aan geld en die aandrag op regstelling by tot die aansienlike afname in die getal opvoerings in Afrikaans, insluitend uitsending en beeldsending. As gevolg van die toenemende invloed van Engels op alle fasette van die Suid-Afrikaanse kultuurlewe is die posisie van die ander inheemse Afrika-kulture net so desperaat as wat die geval is met Afrikaans.

Temas wat, samevattend, met postkolonialisme in die dertiger- en veertigerjare verband hou, is beïnvloed deur sosiale marginalisering, die posisie van die vrou, verarming, verstedeliking en die situasie van die werker. Dramas uit die periode het egter toenemend die invloed van verestetisering ondergaan en daardeur wegbeweeg van die direkte uitbeelding van sosiale realisme. Die gevolg daarvan was dat Afrikaanse dramas vanuit die periferie van postkolonialisme na 'n eie neokoloniale sentrum beweeg het. Daardie beweging is in die besonder gemotiveer deur die politieke veranderinge wat vanaf die laat dertigerjare versnel en in 1948 uitgeloop het op die oorwinning – vir vyftig jaar – van die Afrikaner by die stembus. Die nuwe politieke sentrum se invloed op kultuurterrein is verder uitgebou deur kultuurfilosofiese besinning oor die rol wat kuns in die nuwe politieke bedeling sou moes vervul. Die klem het toenemend op die verhouding tussen enkeling en groep, of volk, geval.

Neokolonialisme

Die begrip *neokolonialisme* verwys na “situations in which the most significant coloniser is not Britain (or one of the former European powers) but some other nation or cultural group” (Gilbert & Tompkins 1996:257). Dit is belangrik om in gedagte te hou dat die oorgang van postkolonialisme na neokolonialisme in die vyftigerjare nie skielik en volkome plaasgevind het nie. Neokolonisering het van binne plaasgevind en vertoon daarom kontinuiteite, diskontinuiteite (waarvan die verdwyning van werkerdramas in Afrikaans 'n gevolg was) en breuke. 'n Afrikaanse dramaturg wat vroeg reeds afwysende kommentaar op die Nasionale Party-regering se neokoloniale apartheidsideologie wou lewer, was W.A. de Klerk in sy drama *Die jaar van die vuur-os* (1952). De Klerk kon in sy drama egter nie tot direkte kritiek teen die beleidsrigtings van die regerende elite kom nie.

Daar het, vanaf 1938, in die Afrikanergemeenskap 'n aantal herdenkinggeleenthede plaasgevind wat aansienlike momentum verleen het aan die vestiging van neokolonialisme. Ter viering van die geleentheid is gewoonlik 'n drama geskryf. Voorbeelde is N.P. van Wyk Louw se *Die dieper reg* wat in 1938 opgevoer is by geleentheid van die herdenking van die Groot Trek, en De Klerk se *Die jaar van die vuur-os* of Gerhard J. Beukes se tablo *Langs die steiltes*, wat opgevoer is by geleentheid van die

Van Riebeeckfees van 1952. As gevolg van die aard van die vieringe het die meeste van hierdie dramas teruggegryp na gebeurtenisse uit die Afrikaner se geskiedenis. 'n Opvallende ooreenkoms tussen die werke is die wyse waarop die geskiedenis byna mitologies verabsoluteer is (vergelyk Grundlingh & Sapire 1989).

Waarskynlik die belangrikste dramaturg wat op die oorgang na neokolonialisme gereageer het, was N.P. van Wyk Louw. Dit is algemeen bekend dat die nasionalisme 'n voedingsbodem vir sy skeppende werk was. Van Rensburg (1975:66) wys byvoorbeeld daarop dat *Die pluimsaad waai ver* "die drama van die twee groot gemeenskapsidees" is, naamlik nasionalisme en (koloniale) imperialisme. Die verskil tussen *Die pluimsaad waai ver* wat in 1965 vir die eerste keer opgevoer is, en *Die dieper reg* wat in 1938 sy première gehad het, is dat *Die dieper reg* as 'n reaksie op Britse kolonialisme beskou kan word, en *Die pluimsaad waai ver* as 'n reaksie op Afrikaner-neokolonialisme. Sy siening van die nasionale het dus, as gevolg van 'n fyn instelling op die verloop van die geskiedenis, verskeie wendinge ondergaan. (Vergelyk Olivier (1992) se gepubliseerde proefskrif vir verdere kritiek vanuit die huidige tydsgewrig op Louw se politieke en filosofiese denke, Kannemeyer (1994) en Van Rensburg (1996:125-163) se polemiese reaksie daarop, en Olivier (1996) se antwoord.)

Die stemming in die Afrikanergemeenskap aan die begin van die sestigerjare kan ten beste as 'knusse selftevredenheid' beskryf word. Tog was daar baie duidelike krake waarneembaar ten opsigte van die wyse waarop die regerende elite ander groepe op grond van rasse- en kultuuroorwegings benadeel het. Ten spyte van kritiek of protes deur Afrikaanse intellektuele of geestelikes soos B.B. Keet, D.P. Botha, H.A. Fagan, G.D. Scholtz, W.P. Esterhuysen of Beyers Naudé (vergelyk Kannemeyer 1983:222) het die Nasionale Party-regering voortgegaan om die meerderheid Suid-Afrikaners op neokoloniale wyse te 'beset' en te 'verower'.

Voorbeelde van dramaturge wat aanvanklik op hierdie nuwe vorm van postkolonialisme gereageer het, is Bartho Smit (*Die verminktes*, 1960, hersien 1976) en Adam Small (*Kanna hy kô hystoe*, 1965). *Die verminktes* kan beskou word as die dramaturg se reaksie op die Wet op die Verbod op Gemengde Huwelike van 1949, waarvolgens huwelike tussen blankes en anderskleuriges voortaan onwettig sou wees. Frans se gebruik van 'n variant van Afrikaans in dié drama is 'n voorbeeld van die postkoloniale apropiasie van die neokoloniseerder se taal om in te pas by 'n (vir hom) nuwe omgewing (Ashcroft *et al.* 1989:38). In hierdie neokoloniale situasie word *Afrikaans* nou *afrikaans*. Gilbert en Tompkins wys verder daarop dat taal "one of the most basic markers of colonial authority" (1996:164) is: "Integrally associated with language is the speaker's sense of autonomy and dignity, both of which are diminished when the coloniser denies the linguistic validity of indigenous languages" (1996:165).

Ander dramaturge (vergelyk Smith, Van Gensen & Willemsen 1985:88-97)

wat later op 'n soortgelyke wyse in Afrikaans/afrikaans op die nuwe postkoloniale situasie gereageer het, is Pieter Braaf (*Asseblief Miesies*), Peter Kaleb (*Duskant die skietbaanlyn*), Peter Snyders (*Political Joke*) of Melvin Whitebooi (*Dit sal die blerrie dag wees!*). Baie van hierdie tekste is (nog) nie gepubliseer nie. Dit geld ook Hans du Plessis se drama, *Boerse*, wat in Griekwa-Afrikaans geskryf is en 'n soortgelyke tema as *Die verminktes* en *Kanna hy kô hystoe* het (Engelbrecht 1997). Hierdie dramaturge se protes teen die diskoerse van die apartheidstaat stem tematies ooreen met die verset wat in Engelse postkoloniale tekste (vergelyk Fuchs 1982; Kavanagh 1985:51-58) in die periode voorgekom het. Een van die belangrikste verskille was egter die vorm van aanbidding.

Waar die aanbidding in Engelse dramatekste meestal direk, realisties en die gevolg van werkwinkelproduksies was, het Afrikaanse postkoloniale dramaturge in hul werk van 'literêre' aanbiddingswyses soos die allegorie of satire gebruik gemaak. Van die belangrikste hoofstroomdramaturge uit die sestigerjare was Bartho Smit, André P. Brink, Adam Small, Chris Barnard en P.G. du Plessis. Dit is daarom opvallend dat 'n kritikus soos Temple Hauptfleisch (1997:120) hul werk as 'postkoloniaal' tipeer: "These were writers all working within the Afrikaans theatrical system, which evolved out of the British colonial occupation on the one hand and the Afrikaans language struggle on the other [...]."

Die produksie van Afrikaanse hoofstroomdramas het in dié tydperk sterk afgeneem. Hierdie stand van sake het daartoe gelei dat die Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging 'n suksesvolle reeks Kampustoneelkompetisies gereël het, wat jaarliks 'n ryk oes van dramas gelewer het, soos *Ek, Anna van Wyk* deur Pieter Fourie (opgevoer 1984), *Diepe grond* deur Reza de Wet (opgevoer 1985), *Môre is 'n lang dag* deur Deon Opperman (opgevoer 1984) en *Don Qxubane onner die Boere* deur Charles Fourie (opgevoer 1994). Die laaste aanbidding van Kampustoneel was in 1995. Die Afrikaner-establishment se vrees dat Afrikaans in die bedeling na 1994 sal verdwyn, het daarna gelei tot die ontstaan van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees. Of hierdie fees tot dieselfde mate as Kampustoneel tot die skryf van nuwe dramas aanleiding sal gee, moet nog afgewag word. Beduidende tekste wat op die KKNK bekendgestel is, sluit André P. Brink se *Die jogger* (1997) en Breyten Breytenbach se opspraakwekkende *Boklied* (1998) in.

Vorme van postkolonialisme

Dit is dus nie vreemd dat Afrikaanse dramas uit die neokoloniale periode uiteenlopende vorme (in navolging van Gilbert & Tompkins, 1996) van postkolonialisme vertoon nie. Een vorm van postkolonialisme is waar 'n drama geskryf word wat 'n intertekstuele reaksie of 'n tipe kommentaar is op gekanoniseerde of klassieke tekste. Reza de Wet se dekonstruksie, in *Nag, Generaal* (1991), van die mite van die Afrikaner as onwrikbare patriarg en krygsman, kan as 'n reaksie gelees word op die voorstelling van die

Generaal in W.A. de Klerk se *Die jaar van die vuur-os* (1952) of as 'n aansluiting by N.P. van Wyk Louw se *Die pluimsaad waai ver* (1972). Bartho Smit se *Bacchus in die Boland* (1974) is duidelik ontleen aan Euripides se *Die Bacchae* en sluit onder andere by Soyinka se *The Bacchae of Euripides* aan. Soos in Soyinka se teks kom die grootste afwyking van die oorspronklike weergawe in die slot voor. Die teks satiriseer die gevolge van 'n rasgebaseerde samelewing, maar wanneer Bacchus aan die plaaseienaar medemenslikheid wil leer, jaag Willem Adriaanse hom van die plaas af weg. Binne dié apartheidsgemeenskap bestaan daar net twee keuses (Smit 1974:65): "As 'n mens nie 'n medemens mag wees nie, moet jy 'n kluisenaar wees."

'n Tweede vorm van postkolonialisme ontstaan as gevolg van die appropriasie van ander voorstellingsvorme, in die besonder die ritueel en die karnavaleske. Dit wil voorkom of die Afrikaanse drama tans veral vanuit die Afrika-tradisie approprieer en daardeur toenemend erkenning gee aan die feit dat Afrikaans deur sy vorming en bestaan van Afrika is. 'n Teks wat besonder duidelik daarby aansluit, is Charles Fourie (1994) se *Don Gxubane onner die Boere*. Daarin raadpleeg die hoofkarakter 'n sangoma om vas te stel waar hy sy "ware liefdesding" (bladsy 86) kan vind. Sy soektoeg voer hom na 'n hotel waarvan die gaste en inwoners hul weinig steur aan die maatskaplike en politieke veranderinge wat intussen plaasgevind het. Don Gxubane vind uiteindelik sy sprokiesprinses (Gracie) en saam laat hulle die onhervormbare inwoners aan hul lot oor: om in isolasie 'n "hoender-republiek" (bladsy 127) van hul eie te begin. Hierdeur lewer Fourie op 'n karnavaleske wyse kommentaar op die neiging tot sosiale en politieke eksklusiwiteit. "Carnival presupposes the possibility of social reform by activating the communal imagination," skryf Gilbert en Tompkins (1996:83).

Nog 'n vorm van postkolonialisme ontstaan wanneer 'n dramaturg 'n historiese diskoers as konteks skep "by enacting other versions of the pre-contact, imperial, and post-imperial past on stage" (Gilbert & Tompkins 1996:107). In André P. Brink (1997) se *Die jogger* vorm die geskiedenis van Kilian, 'n gewese kolonel in die Veiligheidspolisie, die konteks van die handeling. Die drama neem die vorm van 'n terugflits waarin Kilian gekonfronteer word met die gevolge van sy optrede teenoor andere. Dit word algaande duidelik dat hy die Afrikaner verteenwoordig, want op bladsy 36 sê hy: "As ons nie elke keer 'n skuif voorbly nie, is dit verby met die Afrikaner." Aan die einde kom hy tot die gevolgtrekking dat hy 'n "monster" is en vra om verskoning vir sy optrede van enige iemand wat na hom sal luister (bladsy 84/85).

Hiermee sluit *Die jogger* by 'n groep dramas aan wat die geskiedenis van die Afrikaner en sy verhoudinge met ander gemeenskappe krities ondersoek. In die negentigerjare sluit dit Reza de Wet se *Nag*, *Generaal* en Deon Opperman se *Donkerland* in. Omdat hierdie werke op 'n versoenende noot eindig, verteenwoordig hulle dramas wat die heling van die postapartheid

Suid-Afrikaanse gemeenskap in die vooruitsig stel.

'n Verdere vorm van postkolonialisme in Afrikaanse dramas staan in verband met die politiek van die liggaam. "In general," verduidelik Gilbert en Tompkins (1996:204), "the post-colonial body disrupts the constrained space and dignification left to it by the colonisers and becomes a site for resistant inscription." 'n Voorbeeld van hierdie spanning kom voor in Bartho Smit se *Die verminktes* en in Brink se *Die jogger*. In *Die jogger* word Vusi se uitgesnyde tong in 'n bottel op die verhoog gehou, en word dit daardeur 'n verhoogmetafoor wat die beperking op die onderdrukte *ander* se vryheid om vir homself te praat, versinnebeeld. In *Die verminktes* gebruik Bart ras en kleur om Elize en Frans uitmekaar te dryf. Alhoewel hy nie daartoe oorgaan nie, wil die teks te kenne gee dat Bart vir Frans geestelik kastreer deur sy *ander*-wees voorop te stel in 'n gemeenskap waar kleur- en rasseoorwegings 'n essensialistiese (Ashcroft *et al.* 1989:44), maar absolute maatstaf is. Vir die gemeenskap beteken sy verbintenis met Elize dat sy ook besmet sal wees. Daarom besluit Frans om van haar afstand te doen.

'n Aanverwante vorm van postkolonialisme kom voor in dramas wat aspekte van feminisme behandel. In vergelyking met ander vorme is die direkte voorstelling van feministiese aspekte nie dominant nie, met die uitsondering van die uitbeelding van die Lacaniaanse vader. Naas tekste deur Corlia Fourie (*Moeders en dogters*, 1985) en Jean Goosen (*Drie eenakters*, 1992), is die belangrikste eksponente in hierdie periode Pieter Fourie en Reza de Wet (*Trits*, 1993). In Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988) word die vroulike hoofkarakter fisies en geestelik deur Senior en Boet mishandel. Vermeulen (1996a:429; vergelyk ook 1996b) toon in hierdie verband aan dat beide tekste beskou kan word as 'n voorstelling van die Afrikaner se "psigiese en sosio-politieke krisis gedurende die vroeë tagtigerjare".

Samevatting

Met Ashcroft *et al.* (1989:2) se omskrywing van die begrip as vertrekpunt is dit dus duidelik dat die postkoloniale sentrum in Afrikaanse dramas verskeie verskuiwings ondergaan het. 'n Gevolg van die historiese proses was dat verskillende vorme van postkolonialisme in die Afrikaanse drama werksaam was en is. Dié vorme het saamgehang met grade van marginalisering van Afrikaners, maar ook met die verhoudings waarin die Afrikaner, óf as deel van die politieke sentrum óf as deel van die politieke marge, tot ander bevolkingsgroepe in die land gestaan het.

Tot ongeveer 1950 was die proses gekenmerk deur 'n *onderskrywende postkolonialisme*, waarin dramaturge op 'n propagandistiese wyse in 'n mindere of meerdere mate uiting gegee het aan sosiale, ekonomiese en politieke marginalisering. Reeds vanaf 1938 kom vorme van *besinnende*

postkolonialisme voor, wat vanuit 'n posisie van lojale verset ondersoek instel na die ontstaan en verskuiwing van Afrikanermag na 'n neokoloniale sentrum. Teen 1960 het dramaturge 'n volwaardig opposisie vir die neokoloniale sentrum geword met die aanbreek van 'n *subversiewe postkolonialisme*.

Soos wat dit die geval is met alle postkoloniale skryfwerk, bevraagteken hierdie dramas die misbruik van mag en die ondermyning van kulturele identiteit.

Aantekening

1. Hierdie is 'n uitgebreide weergawe van 'n referaat wat tydens die 24ste Jaarkongres van die African Literature Association in Maart 1998 by die Universiteit van Texas (Austin) gelewer is. Die titel is ontleen aan Ngũgĩ (19930).

Verwysings

- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth & Tiffen, Helen. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. London: Routledge.
- Binge, L.W.B. 1969. *Ontwikkeling van die Afrikaanse toneel (1832 tot 1950)*. Pretoria: Van Schaik.
- Bloom, Harold. 1988. Introduction. In: Bloom, Harold (ed.) 1988. *William Shakespeare's The Tempest*. New York: Chelsea House, 1-7.
- Brink, André P. 1997. *Die jogger: 'n drama in twee bedrywe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, E. 1984. Plays, Poetry and Productions: The Literature of the Garment Workers. *South African Labour Bulletin*, 9(8): 32-51.
- Brydon, Diana. 1984. Re-writing *The Tempest*. *World Literature Written in English*, 23(1):75-88.
- Davenport, T.R.H. 1989. *South Africa: A Modern History*. Bergvlei: Southern.
- Dekker, G. 1964. *Oordeel en besinning: studies, beskouinge en kritieke*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Department of Arts, Culture, Science and Technology. 1996. White Paper on Arts, Culture and Heritage. Pretoria, 4 June 1996.
At: http://www.polity.org.za/govdocs/white_papers/icons/arts.gif
- Engelbrecht, Theunis. 1997. Afrikaans kry eerste Griekwa-drama. *Kalender*, 5 Maart, bladsy 5.
- Fourie, Charles J. 1994. *Vrygrond/Die eend/Don Gxubane onner die Boere*. Kaapstad: Tafelberg.
- Fuchs, Anne. 1982. The New South African Theatre: Beyond Fugard. In: King, Bruce (ed.) *Postcolonial English Drama: Commonwealth Drama since 1960*. New York: St. Martin's, 165-180.
- Gilbert, Helen & Tompkins, Joanne. 1996. *Postcolonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge.
- Grundlingh, Albert & Sapire, Hilary. 1989. From Feverish Festival to Repetitive Ritual? The Changing Fortunes of Great Trek Mythology in an Industrialising South Africa, 1938-1988. Paper read at a conference presented by the HSRC, Pretoria, 25-26 May.
- Hauptfleisch, Temple. 1997. *Theatre and Society in South Africa: Some Reflections in a Fractured Mirror*. Pretoria: Van Schaik Academic.
- Hofmeyr, Isabel. 1993. Building a Nation from Words: Afrikaans Language, Literature and Ethnic Identity. In: Marks, Shula & Trapido, Stanley (eds) *The Politics of Race, Class and Nationalism in Twentieth-century South Africa*. London: Longman, 95-123.
- Jameson, Frederic. 1993. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge.

- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II*. Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1986. *D.J. Opperman: 'n biografie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kannemeyer, J.C. 1994. 'n Deurtastende kritiese ondersoek? Gerrit Olivier oor N.P. van Wyk Louw. *Tydskrif vir Letterkunde*, 32(3):54-69.
- Kavanagh, Robert Mshengu. 1985. *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*. London: Zed.
- Langenhoven, C.J. 1937. *Die Hoop van Suid-Afrika: toneelstukkie op versoek van die plase-like vieringskomitee geskryf vir opvoering te Oudtshoorn op Dingaansdag, 1913*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Ngũgĩ wa Thiong'o. 1993. *Moving the Centre*. London: James Currey.
- Olivier, Gerrit. 1992. *N.P. van Wyk Louw: literatuur, filosofie, politiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Olivier, Gerrit. 1996. By die lees van J.C. Kannemeyer. *Tydskrif vir Letterkunde*, 34(1/2):11-20.
- O'Meara, Dan. 1983. *Volkskapitalisme: Class, Capital and Ideology in the Development of Afrikaner Nationalism, 1934-1948*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Opperman, Deon. 1996. *Donkerland*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J. 1978. *Vergelegen*. Kaapstad: Tafelberg.
- Shakespeare, William. 1965. *The Tempest*. New York: Airmont.
- Smit, Bartho. 1974. *Bacchus in die Boland*. Johannesburg: Perskor.
- Smith, Julian F.; Van Gensen, Alwyn & Willemsse, Hein (reds.) 1985. *Swart Afrikaanse skrywers: verslag van 'n simposium gehou by die Universiteit van Wes-Kaapland, Bellville, op 26-27 April*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
- Van Rensburg, F.I.J. 1975. *Sewende ewewig: beskouings oor die werk van N.P. van Wyk Louw, II*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Rensburg, F.I.J. 1996. *Septet: sewe Van Wyk Louw-studies*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Wyk, Johan. 1995. *Constructs of Identity and Difference in South African Literature*. Durban: CSSALL.
- Vermeulen, H.J. 1996a. The Lacanian gaze, Pieter Fourie's *Ek, Anna van Wyk* and the Afrikaner Psyche in Crisis. *Journal of Literary Studies*, 12(4):429-455.
- Vermeulen, H.J. 1996b. Apartheid in Crisis: Lacan and a Contemporary Afrikaans Play. *Alternation*, 3(1):56-81.
- Wade, Jean-Philippe. 1995. Introduction. In: Van Wyk, Johan. *Constructs of Identity and Difference in South African Literature*. Durban: CSSALL, ii-xix.

Universiteit van Suid-Afrika

Noeleen Hern

Tuesday's reign

Tuesday's reign came falling
sudden and unexpected
a late-afternoon shower
left us soaking wet
laughing as we ran
for shelter.

You played your guitar
to find the notes
your crown
as I pretended to sleep
lying at your feet
your muse.

Wednesday stole you away
some word on the music sheet
tugged at those guitar strings
left me unprotected
glued.

every part of me you touched
turned to liquid
a lady of the lake
locked beneath the surface
I will rise
like a fallen star

send down my tears
hard as rain
use them to
bring you home
your kingdom for a queen.

Alienation

Soft breeze on my neck
slumped over an old desk
I watch the Xerox producing
near perfect copies of a late afternoon

whirring softly swallowing each page
fed into it geese ready for the paté

Late-lunchers stagger out of dark restaurants
collapse under sudden brightness
pigeons pick at crusts
builders have thrown to them
council workers tug at clumps of weeds
growing under newly planted trees

Crowds gather around a troubadour
a mass of hardcover black
dots of waitresses and cleaning staff
hide behind wastebins afraid of being missed
weary women drop their bargains of aging goods
as the shade of light becomes even and strong

Afternoon is almost a haze
I stand under a shower of tingling tears
lights fade quickly down here
I drive the road home to you
knowing that tomorrow
will never taste as sweet.

The wings of a Phoenix

The bird let go of its prey as
I fell to the ground,
half alive barely dead.

I soothed the rodent with
bits of this and bits of that
as my cauldron boiled and crackled.

I stirred and watched with my magic
until the thermometer exploded inside my head.
I locked you out of the box I placed
the creature in.

I let you bury it under the big tree
and whilst I watched you from the window,
I felt the Phoenix in me rise to calm
inner fires you had long stopped playing with.

You didn't catch me after all.
I had to dig inside to find some answers
and found more of me than I could handle.
So, you made me laugh, but I'm not laughing now.

I can't deny that I loved the fall,
the thrill of letting go with you.
Just didn't count on feelings being so real.
So fucking real.

Marita van Aswegen

Papierpoppe

Ek weet as Pa so rooierig in sy gesig is, moet ek so stil soos 'n muis wees, want dan soek hy net een woord om smoorkwaad te word. Ma weet dit ook, maar lyk my sy vergeet dit partykeer, want as sy moet stilbly, praat sy terug. Die goed wat sy sê maak niemand anders kwaad nie, net vir Pa. Soos, as sy vra of hy sy eier hard of sag wil hê, lyk dit kompleteet of hy wil bars van kwaad, want hy skree kliphard terug: "Jou slegding, weet jy nie eers hoe om 'n eier te bak nie!" En dan, in plaas daarvan dat Ma stilbly, sê sy: "Maar jy wil dit partykeer sag en partykeer hard hê. Hoe moet ek nou weet?"

Dan moet Ma spring en soebat, want Pa se gesig is pers van rooi en sy groot hande lyk soos 'n yslike voël se kloue wat oop en toe maak terwyl hy op haar afstorm.

Ek hardloop dan liever na die strykkamer toe en gaan sit daar in die hoekie en druk my ore styf toe en hou my oë ook toe, want as ek nie hoor of sien nie, weet ek nie wat Pa nou doen nie. My ore begin later brand en my kop word seer. Kort-kort luister ek of ek al kan hoor of dit stil is en dan haal ek my papierpoppe uit die boksie waarin ek hulle bêre. Dit is my geheime plek agter die kas in die strykkamer.

Ek hou baie daarvan om my twee papierpoppe mooi aan te trek. Ek het eintlik drie poppe gehad, maar ek het die een se kop afgeskeur, want sy het my kwaad gemaak, haar rokke wil nooit reg aan haar sit nie, hulle hang altyd skeef, al buig ek ook al hoe versigtig aan die hakies wat moet omvou. Die een het swart hare net soos ek en haar oë is bruin soos myne. Tannie Marie wat partykeer by ons kom kuier en my hare mooi krulletjies bo-op my kop maak, sê ek het regte hartseerogies, maar sy maak my hare altyd so mooi dat al die kinders die volgende dag by die skool vir my kyk omdat ek so mooi is.

Ek trek vir hierdie pop wat soos ek lyk nou die swart rok aan, en sit vir haar 'n swart hoed op en trek swart skoene aan. Die ander pop lyk soos my maatjie Annatjie, behalwe, sy dra nie so 'n dik bril soos Annatjie nie. Ons twee is maats, vandat ons hierdie jaar begin skoolgaan het. Sy het nie die eerste week vir my gelag toe ek so gehuil het by die skool nie. Sy het styf langs my kom sit en vir my 'n stukkie van haar grondboontjebotterbroodjie gegee om te eet. En toe ek drie twintigsente optel, het ek vir haar een daarvan gegee. Ek trek nou vir hierdie pop 'n wit rokkie aan wat net so lyk soos een wat Annatjie partykeer aantrek. Dit het sulke blou kolletjies op die moue. Annatjie kan nie die kolletjies sien nie, haar mamma sê sy kan nie so goed sien nie. Ek het gehoor die tannie sê sy het net tien persent sig. Ek weet nie wat dit beteken nie, maar gelukkig kan Annatjie nou ook nie sien as Pappa se gesig so rooi is nie. Maar ek keer altyd dat sy nie vir my moet

kom kuier nie, want dis baie lekkerder daar by haar. Haar mamma laat ons huis-huis speel en gee vir ons sjokoladekoek en klein koppietjies met tee. Ons kan haar ou hoëhakskoene aantrek en dan speel ons mevrou-mevrou. Partykeer bring haar mamma vir ons van die rou maalvleis uit hulle slaghuis, dan kan ons twee huis-huis speel en vir ons self kosmaak. Ons braai die maalvleis en stukkie aartappels in die pan op die stoof. Annatjie se pappa lag net as hy sien wat ons doen, en eet dan 'n stukkie van die kos wat ons maak. Hy druk Annatjie baiekeer styf teen hom vas en vryf my hare deurmekaar. Dis nie soos Pa wat altyd wil hê my hare moet netjies gekam wees nie en wat altyd wil hê ek moet stil sit en nie 'n woord sê as daar grootmense is nie.

Ek het nog nooit Annatjie se pappa kwaad gesien nie, behalwe die dag toe die blou merke op haar bene was. Dit was 'n vreeslike dag by die skool. Ek was na pouse nog honger, want die broodjies was sleg, die botter wat Pa opgesmeer het, het gestink. Ek kon dit nie inkry nie, as Blommetjie in die lusern loop, dan stink die botter altyd so. Pa sê ek het fiemies en hy sal dit uit my uitslaan. Ek het die broodjie in die asblik gegooi, ek hoop net nie Pa gaan vir my vra of ek dit geëet het nie, want dan weet ek nie. Ma kuier nou by Ouma en dis nog lank voor sy terugkom. Sy smeer nie vir my daardie slegte botter op die brood nie.

Dit het net na die eerste kortpouse gebeur. Juffrou Roos vra vir ons die klanke wat sy vir ons die vorige dag geleer het. Soos altyd begin my hande dadelik sweet en dit voel of ek toilet toe moet gaan. Sels al ken ek die klanke goed, is ek nog bang, want partykeer vergeet ek die goed sommer. By die huis sê ek dit so glad op dat dit lyk of ek dit die heel beste in die klas ken. Maar in die klas is dit anders, ek weet partykeer niks, dan moet ek my hande weerskante toe uitsteek, sodat juffrou my kan slaan. Agterna sit ek dan altyd op my hande om die brand dood te sit. Ek leer elke middag by die huis hard, maar ek weet nie hoekom nie, ek vergeet die klanke nes ek juffrou Roos se gesig sien.

Annatjie het ook vandag alles vergeet, sy kon nie een klank onthou nie. Juffrou laat haar na vorentoe kom. Al die kinders kyk en lag. Die rottang sê swiep oor haar kuite. Juffrou is ook rooi in haar gesig soos Pa, maar haar asem ruik nie so snaaks soos Pa s'n nie. Annatjie huil saggies en my hande is papnat. Ek steek my hand op en vra of ek kamer kan verlaat, maar juffrou skree en ek laat dadelik my hand sak. Ek knyp so hard ek kan, maar dit help nie. Gelukkig kyk almal vir juffrou, dis net ek wat weet van die natkol onder die bank.

Pouse look ek saam met Annatjie huis toe. Sy begin dadelik huil toe sy haar mamma sien. Sy huil so sy kon nie vertel wat by die skool gebeur het nie. Sy wys net haar bene met die merke op vir haar mamma. Ek moet toe vertel. My hande is sommer weer papnat, toe ek sien hoe kwaad Annatjie se pappa word. Ek het gedink hy gaan soos Pa maak en haar ook slaan, want dis wat Pa my belowe het, as die juffrou my slaan, dan moet ek weet ek kry

nog 'n pak by die huis ook, want juffrou slaan net 'n kind wat stout is. Die oom sê hy ry nou dadelik skool toe. Annatjie moet sommer by die huis bly. Die tannie gee vir my soet rooi koeldrank en koekies en die oom sê ek kan sommer saam met hom skool toe ry. Ek is bly, want hulle ry in 'n groot goue kar met klein vlerkies.

Na die pouse speel ons met klei. Ek hou van kleiwerk en is besig om 'n feetjie te maak, toe juffrou my uit my bank pluk.

“'n Regte klein nuusdraer, né!” Haar stem maak my bang. “Kom vorentoe, laat ons vir die klas wys hoe lyk 'n regte klein klikbek!” En voordat ek weet waar ek is, brand die houe op my kuite. Ek spring en huil saggies, want ek het by Pappa geleer ek moet nie hard huil nie, hy sê dit klink soos 'n maer vark.

Toe ek die middag by Meneer se kantoor verbyloop hoor ek juffrou Roos se stem daarbinne. Ek loop so vinnig ek kan verby, ek hoor hoe sy vertel van 'n dronklap se kind van wie 'n mens niks kan verwag nie en toe hardloop ek huis toe.

Pa is by die huis en hy is gelukkig nie rooi nie. Ek is baie honger toe ek die kos sien, ek gooi my boeksak sommer in die sitkamer op die vloer en gaan sit dadelik aan die tafel.

“Het jy jou brood vandag geëet?” vra Pa terwyl hy my kos voor my neersit. Ek kry 'n knop op my maag. Ek kan nie vir Pa jok nie. “E...e...” Iemand klop aan die voordeur. “Eet maar,” sê Pa en hy loop om die voordeur oop te maak.

“Hello, ou pêl,” sê daardie ander oom wat altyd so val-val loop. Ek weet sommer Pa gaan nie nou weer terugkom tafel toe nie en ek eet al my kos op, eers die soet pampoen waarvan ek die meeste hou.

Toe ek klaar is, gaan ek strykkamer toe. Ek haal die mooiste rokkie uit en trek dit vir die papierpop aan wat soos ek lyk, maar dit wil glad nie reg sit nie. Ek ruk en pluk die pop, maar die rok bly skeef. Dan skeur ek jou op, simpele, verdomde pop, ek skeur jou in klein flentertjies en ek kap jou met die strykyster fyn en flenters in die grond in. So ja, jy wil my mos laat sukkel, lê nou daar en vrek.

Piet Labian

De zilveren prinsessen

Zwaluwen
vliegen hoog
tegen de zon.

Zij zijn van zilver,
zij zijn van staal.

Zij werden uitgezonden
door de prinsessen
van de Miao,
die gans van zilver zijn,
gans van staal.

Naar de vliegvelden van het zuiden,
waar de vliegtuigen prinselijk zijn onder de zon
en schitterend van zilver,
schitterend van staal.

Laatnachtelijk

Onder de lange brug
stroomt de wijde rivier.

Over de brug
en over de rivier
stapt gehaast de man.

Voorbij pijler na pijler
en onder licht na licht
stapt hij
het ochtendgloren tegemoet.

Voorbij pijler na pijler
en onder licht na licht,
over de lange brug
en de wijde rivier.

De reis van de orchidee

Het marmeren gebouw
met zijn blauwe ruiten
glanst de hoogte in.

Twee gemaskerde minnaars
staren
achter een venster de zon in hoog.

Hun vier
grote ogen
glanzen als vier witte orchideeën
achter de blauwe ruiten.

Koelheid houdt de gemaskerde minnaars
de zon in hoog.

L. Visser

Die Afrikaanse lied as orale teks, met spesifieke verwysing na 'n liriek van Koos du Plessis

En waarheen al die woorde is, sou net 'n kind kon raai.

(Uit: "Kinders van die Wind", Koos du Plessis)

1. Inleiding

Daar bestaan baie min wetenskaplike navorsing oor Suid-Afrikaanse verhale of liedere. Volgens Opland (in Cloete 1992: 323) "weet ons egter veel meer van die *mondeline literatuur* van die swart inwoners van Suid-Afrika as van die blankes ... asof die Afrikaans- en Engelssprekendes nie verhale vertel, liedjies sing of raaisels vra nie". Is dit moontlik dat dit vroeër jare alleenlik mondelings oorgedra is, vandag in 'n mate vervang word met die Afrikaanse lied? Hierdie artikel gaan van die standpunt uit dat die Afrikaanse lied 'n belangrike deel vorm van die Afrikaanssprekende se mondelinge oorlewering. Die lied is 'n uitdrukkingsmiddel van dit wat die mens baie na aan die hart lê. Dit is dus te verstane dat elke taal ook sy eie "musiektaal" oplewer. Daar sal spesifiek verwys word na Afrikaanse volksverhale en legendes wat d.m.v. die lied behoue bly vir die nageslag en as inligtingdraer dien vir die nuwe geslag. Soms lewer die lied ook kommentaar wat van sosiale, historiese, politieke en kulturele belang is.

Verder word die struktuur van die liriek "Op die pad na Nooitgedacht" deur Koos du Plessis (1981) na aanleiding van Labov (1976) se strukturelemente hoofsaaklik vanuit 'n linguistiese perspektief bespreek. Hierdeur word vasgestel of die liriek werklik as 'n orale teks geklassifiseer kan word, alhoewel dit geskrewe is.

2. Begripsverklarings

Alhoewel die lied van vandag deur Grové (in Cloete 1992: 255) beskryf word "as 'n literêre produk wat geskryf is om gelees te word", is die lied myns insiens 'n literêre produk wat geskryf is om gesing te word soos die vroeëre lied.

In musiektaal is *lirieke* gewoonlik rymwoorde wat gesing word. Volgens Grové (in Cloete 1992: 256) is die mees onderskeidende kenmerk van die *liriek* dat dit in versvorm geskryf is en dat die taalklank en -ritme hierin baie meer intens aangewend word as byvoorbeeld in die prosa. Vergelyk ook die volgende drieledige, maar aansluitende beskrywing van die *liriek* in die HAT (1994: 623):

- 1 Digkuns van die persoonlike gevoel; gevoelspoësie
- 2 Liriese aard, karakter
- 3 Woorde van 'n populêre liedjie".

Volgens Opland (in Cloete 1992: 320) is *mondelinge literatuur* tradisionele literatuur wat mondeling oorgelewer word. Alhoewel *mondelinge literatuur* 'n moeilike terrein is om af te baken, word dit beskou as die terrein van die folklore wat skeppende werk soos die lied, die epos en die volksverhaal insluit. Let op dat die terme mondeling en oraal deurgaans as uitruilbare sinonieme gebruik word.

3. Mondelinge literatuur

Dikwels word *mondeling* teenoor geskrewe en *oraal* teenoor *geletterd* gestel met 'n noodwendige spanningsverhouding tot gevolg. Alhoewel hierdie onderskeidsdebat geldig is en vele moontlikhede bied, word kortliks net drie basiese sienings hier aangeraak: absolute onderskeid, oorvleueling en 'n standpunt tussen absolute onderskeid en absolute oorvleueling. Navorsers soos byvoorbeeld Lord (1960: 129) is ten gunste van 'n absolute onderskeid: "The written technique is not compatible with the oral technique and the two could not possibly combine to form a third 'transitional' technique". Hierdie standpunt is glad nie populêr binne die Suid-Afrikaanse konteks nie. Navorsers verkies en haal ook dikwels die meer gematigde standpunt van Ruth Finnegan aan.

Finnegan (1977: 2) argumenteer ten gunste van 'n oorvleuelingsteorie: "... there is no clear-cut line between 'oral' and 'written' literature, and when one tries to differentiate between them – as have often been done – it becomes clear that there are constant overlaps". Whitaker (1986: 22) neem 'n standpunt in tussen absolute onderskeid en absolute oorvleueling: "The difference may not be an absolute one, but it clearly does exist ...".

Vir die doel van hierdie artikel word die terme *mondelinge literatuur* nie teenoor *geskrewe literatuur* gestel nie, maar wel in sinergie gesien met die term *literatuur* as oorkoepelend; dus aansluitend by Finnegan se siening soos bespreek onder punt 3.

Mondelinge literatuur is in wese 'n ekspressiewe kunsvorm omdat dit slegs binne sosiale situasies kan bestaan. Woorde van 'n teks of lied word eers sosiale handeling as dit voorgedra of gesing word. Die uitvoering van die lied word as "gememoriseerd" teenoor "geïmproviseerd" geklassifiseer in die teorieë van Milman Parry en Albert Lord. Die Parry-Lord "oral formulaic theory" is een van die mees toegepaste teorieë in die navorsing oor mondelinge tradisionele literatuur. Die aanvanklike teorie deur Lord is ontwerp om die *mondelinge agtergrond van 'n geskrewe teks te kontroleer*, m.a.w. om mondelinge tradisionele komposisie te identifiseer. Lord (in Botha 1989: 40) gebruik drie basiese kriteria waarvolgens die geskrewe tekste, wat die reste is van 'n mondelinge oorleweringstradisie, geïdentifiseer word:

- analise van formules, waar Parry (in Foley 1981: 395) die formule definieer as "a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea".

- stylanalise en veral ook die metriese en/of ritmiese styl.
- analise van tematiese struktuur: volgens Lord (1960: 68) “group of ideas regularly used in telling a tale”. By Parry was dit bekend as “passages” en “incidents”. Dit gaan hier oor tipe gebeurtenisse wat herhaal word.

In navolging van Mercel Jousse dui Mazamiza (in Nel & Van Aarde 1995: 419) die volgende as kenmerke van 'n kultuur van oraliteit aan: nabootsing, resitasie, herhaling, memorisering, die gebruik van beelde en konsepte uit die alledaagse milieu.

4. Agtergrond oor die Afrikaanse lied

In Suid-Afrika word daar onderskeid getref tussen gewone volksliedjies, soos “Sarie Marais” of “Vat jou goed en trek Ferreira” en patriotiese volksliedere, soos “Die Stem”. Die lied kan ook ingedeel word volgens sanger, tema en/of tydperk. Onderwerpe sluit in die liefde, die natuur, sport, arbeid, kultuur, geskiedenis, sosiaal-ekonomiese toestande en wiegeliedere. So dui Grové (in Cloete 1992: 255) aan dat bv. Leipoldt met sy “Slampamperliedjies” ’n eie genre geskep het met liedjies waarin alledaagse natuurdinge dikwels in raaisels verander. Die *volkslied* waarvan hier gepraat word, verskil van bg. volksliedere in dié sin dat dit meer gaan oor ’n volksverhaal of legende wat nou as ’n volkslied of volksballade aangebied word.

5. Musiekvorm as basis vir afbakening

Die term ‘ligte Afrikaanse musiek’ of ‘kontemporêre Afrikaanse musiek’ kan baie wyd geïnterpreteer word en ’n groot verskeidenheid musiekvorme word gedek: folk, country, ballades, ens. Kategorisering vind egter subjektief plaas, omdat daar nie duidelike universele standaarde is nie en baie kunstenaars se musiek ’n klemverskuiwing ondergaan. Dink in hierdie verband aan Jannie du Toit en Danie Botha. Hierdie kunstenaars se musiek het verander van ligte Afrikaanse musiek na meer ernstige gospelmusiek.

Drie genres van Afrikaanse musiek word kortliks bespreek: die luisterlied, die volkslied en die kunslied. Alhoewel die luisterlied as genre al uitgefaseer het, word dit ook bespreek omdat die liriek wat bespreek gaan word by hierdie indeling aansluiting vind.

Du Toit (1989: 59) identifiseer die volgende kenmerke van die luisterlied, die volkslied en die kunslied in hierdie volgorde:

5.1 Die luisterlied

- Musiek en liriek is van ewe groot belang by die *luisterlied*.
- Woorde is meer veelseggend en besit soos in die poësie ’n digtheid van segging, maar sonder hoogdrawendheid.
- Keurige musiek ondersteun en dra die woorde treffend oor.

- Die musiek behou respek vir die taal in so 'n mate dat die eindproduk 'n bevredigende estetiese geheel is.

5.2 Die volkslied

- Die *volkslied* se oorsprong lê in die volksmond.
- Die *volkslied* se woorde en melodie is gewoonlik eenvoudig en val maklik op die oor.
- Agter eenvoudige woorde lê soms 'n dieper betekenis, soos die voorbeeldsin uit “Skadu's teen die muur” van Koos du Plessis: “*en leef holderstebolder, want die kis wag op die solder ...*” Die eksplisiete boodskap is om die lewe te geniet (*leef holderstebolder*) en dan sonder waarskuwing word die kortstondigheid van die lewe vooropgeplaas deur melding te maak van die kis wat in gereedheid staan om afskeid te neem van die aardse lewe (*want die kis wag op die solder*).

5.3 Die kunslied

- Die *kunslied* strek van die volkslied tot amper by die simfoniese toondig.
- Die *kunslied* is dikwels die toonsetting van 'n gedig op ernstige musiek.
- Die komponis van die *kunslied* is in die teoretiese aspekte van musiek onderlê.

6. Volksballades en legendes

Volgens die HAT (1994: 59) word 'n ballade beskryf as “'n Eenvoudige lied, veral een wat 'n (ou) verhaal vertel; tans ook 'n romantiese lied, meestal van verhalende en herhalende aard”. Legendes word weer beskryf as geskiedenis van 'n primitiewe soort. Die legende staan gewoonlik in verband met 'n persoon, plek of sosiale of godsdienstige verskynsel. Die basis daarvan is altyd een of ander historiese werklikheid. Dit is egter nie altyd moontlik om te weet waar die geskiedenis ophou en die verdigsel begin nie. Dit is moontlik dat 'n denkbeeldige verhaal homself heg aan een of ander populêre en bekende naam, soos dikwels die geval is met “urban legends”. Daar word egter van die standpunt uitgegaan dat legendes uit die volk ontstaan het d.m.v. mondelinge oorlewering en gesien kan word as deel van 'n spesifieke kultuur.

Vir die doel hierdie bespreking word gefokus op 'n enkele liriek uit die musiek van Koos du Plessis. “Op die pad na Nooitgedacht” het vir die eerste keer in 1981 verskyn in “Kinders van die wind en ander lirieke”. Hierdie liriek kan beskryf word as 'n legende wat geskryf en getoonset is as 'n volksballade of spookballade met 'n vae historiese, bonatuurlike verhaalagtergrond.

7. Op die pad na Nooitgedacht

Koos du Plessis, 'n meester van die woordkuns, word dikwels beskryf as 'n troebadoer, 'n digter, storiemaker, poëtiese reisiger en filosoof. Aucamp (in

Du Plessis 1988: 1) beskryf hom as 'n "romantikus, 'n late troebadoer, iemand wat kunstig met volkskuns en volkstaal omgaan" en ook as een van die belangrikste digter-komponiste in Afrikaans. In die liriek "Pretoria" sê Du Plessis (1981: 25) oor homself: "Maar steeds is ek die troebadoer ... met sang en snarespel".

Op die pad na Nooitgedacht

1 Op 'n donker aand diep in Juliemaand,
2 op die pad na Nooitgedacht,
3 waar die rotse staan teen die sekelmaan,
4 het ek lank gewag die nag,
5 het ek lank gewag die nag.
6 Want 'n skurk van ouds het 'n sak vol goud
7 daar begrawe langs die pad
8 en elke donker aand met die sekelmaan
9 kom hy terug en soek sy skat,
10 kom hy terug en soek sy skat.

11 In die verte hoor ek vier hoewe,
12 soos 'n hartpols diep in die nag.
13 Dis of die duiwel hom jaag
14 want die maan sit al laag
15 op die pad na Nooitgedacht.

16 By die Spookklippe naby Nooitgedacht,
17 so't die mense my vertel,
18 kan geen siel dit waag op 'n donker nag –
19 hy begeef hom in die hel,
20 hy begeef hom in die hel.
21 Maar ek het vasgestaan en gesê ek gaan,
22 man-alleen een donker nag.
23 Ek't myself gestaal en my perd laat haal,
24 maar ek't so iets nooit verwag,
25 nee, ek't so iets nooit verwag.

26 Want die vuurvonke spat uit sy hoewe
27 en tien vlamtonge speel in die nag
28 en die ruiter lê plat, want sy perd ken die pad
29 na die skat van Nooitgedacht.
30 Ek't te veel gesien en ek dog miskien
31 is die beste plek die huis.
32 Want ek ken gevaar en ek trap onklaar
33 en ek wens ek was al tuis,
34 ja, ek wens ek was al tuis.

35 Maar die huis is ver en die môrester
36 hang spookagtig oor die veld.
37 Dis geen plek vir my; ek moet liever ry –
38 gee die kêrel maar sy geld,
39 gee die kêrel maar sy geld.

40 Maar die hoefslae dreun in my ore
 41 en 'n skim skiet stil uit sy saal;
 42 en die vuurvonke spat soos hy grou langs die pad,
 43 want hy kom om sy skatte te haal.
 44 Maar die burgers gun hom geen rus nie:
 45 soos 'n veldbrand kom hulle aan.
 46 En die Mauser-vuur dreun en die looddruppels reën –
 47 en ek dog die einde breek aan.
 48 Maar twee kole gloei in sy oë;
 49 met een haal is hy weer in die saal,
 50 en sy perd ploeg die lug in sy ylingse vlug,
 51 want hy weet die dood kom hom haal.
 52 Op die donker aand diep in Juliemaand
 53 op die pad na Nooitgedacht,
 54 waar die rotse staan teen die sekelmaan,
 55 het ek lank bly lê die nag,
 56 het ek lank bly lê die nag.
 57 En ek weet geeneen sal my glo nie.
 58 Dit klink al's so gek in die dag.
 59 Maar wees elkeen wat lag
 60 een maal daar in die nag
 61 op die pad na Nooitgedacht.

“Op die pad na Nooitgedacht” gaan oor 'n onverskrokke spookfiguur wat nie kan rus voordat hy sy sak vol goud gekry het wat hy voor sy dood naby die plaas Nooitgedacht begrawe het nie. Die omliggende boere gee die spookfiguur nie kans om sy skat uit te grawe nie; hulle skiet op hom. Die spreker wat dit alles dophou, besef dat die gebeure sal “gek” klink in die dag, “maar wees elkeen wat lag, eenmaal daar in die nag, op die pad na Nooitgedacht”. Hierdie liriek met sy polsende ritme is toegespits op 'n denkbeeldige persoon en die waarneming van die verteller wat hierdie spookfiguur dophou. Hierdie persoon kan nie in die geskiedenis teruggevind word nie. Hy is eerder 'n produk van volksoorlewering. Die liriek begin met 'n openingsformule “Op 'n donker aand diep in Juliemaand” wat sterk herinner aan die tradisionele openingsformule van “Eendag, lank, lank gelede”. Kenmerkend van 'n tipiese volksballade, maak Du Plessis gebruik van duidelike verwysings na 'n geografiese gebied, van konkrete naamgewing en historiese verwysings. Hy verwys na die spesifieke wintermaand “Julie”, hy noem die plaas se naam “Nooitgedacht”. Nooitgedacht is inderdaad 'n plaas 83km van Kimberley af. Die woord *Nooitgedacht* kan ook 'n verdere implisiete betekenis hê in die sin dat die verteller nooit gedink het dat die gebeure rondom die spookfiguur hom so sou ontstel nie: reël 25 “nee, ek't so iets nooit ver wag”. Hy meld dat die “burgers” “Mausers” gebruik het om mee te skiet. Die woorde “burgers” en “Mausers” het ongetwyfeld 'n hele aantal assosiasies, maar ek volstaan slegs met die feit dat dit die volksballade binne 'n spesifieke tydvak plaas, naamlik rondom die tyd van die Anglo-Boereoorlog. Du Plessis slaag ook uitstekend daarin om met behulp van die polsende ritme en spesifieke woordspeling die luisteraar binne-in 'n spook-

agtige milieu te plaas wat die inhoud van die vertelling ondersteun. Kyk veral na die volgende woorde en sinsnedes wat gebruik word om die spookagtigheid te beklemtoon: *donker aand, Juliemaand* (winter en koud), *skurk, begrawe, duiwel, sekelmaan, soos 'n hartpols diep in die nag, die maan sit al laag, hel, ken, gevaar, trap onklaar, die môrester hang spookagtig oor die veld, skim, vuurvonke spat, ylingse vlug, dood*.

Die vraag is nou in watter mate "Op die pad na Nooitgedacht" voldoen aan die vereistes van 'n goed gevormde spontane mondelinge vertelling. Afhangend van die resultaat, kan lirieke geklassifiseer word as orale tekste, alhoewel dit op skrif is.

8. Toepassing

"Op die pad na Nooitgedacht" word ontleed aan die hand van Labov & Waletzky (1972: 363) se ses elemente vir 'n goed gevormde vertelling. Waar nodig, word ook van literêr-teoretiese begrippe gebruik gemaak. Labov onderskei ses strukturelemente wat onderliggend verband hou met mekaar in 'n goed gevormde vertelling:

- Uittreksel (aanvanklike opsomming van gebeure)
- Oriëntasie (plasing van die tyd, ruimte, persone, hul aktiwiteite of die situasie)
- Verwikkelde handeling (die gebeure self)
- Evaluering (hoekom die storie belangrik is)
- Resultaat (wat uiteindelik gebeur)
- Koda (oorbrugging van die fiktiewe na die werklikheid)

8.1 Die uittreksel

Die doel van die *uittreksel* is dat die verteller 'n aanvanklike opsomming van die gebeure gee. Die opsomming vervang egter nie die vertelling nie; die totale weergawe van die vertelling volg. Volgens Labov (1976: 370) is die funksie van die *uittreksel* nie net om in te lei waaroor die vertelling gaan nie, maar ook om te verduidelik *waarom* die storie vertel word. Prinsloo en Du Plessis (1988: 339) beweer dat 'n vertelling soms 'n aanvang neem met 'n *aankondiging* eerder as 'n *opsomming*. Hulle beveel aan dat die term *uittreksel* vervang word met *aankondiging*. Nie een van hierdie twee elemente is verpligtend in 'n mondelinge vertelling nie. Die voorbeeldliriek het 'n duidelike *aankondiging* in reëls 1-5:

- 1 Op 'n donker aand diep in Juliemaand,
- 2 op die pad na Nooitgedacht,
- 3 waar die rotse staan teen die sekelmaan,
- 4 het ek lank gewag die nag,
- 5 het ek lank gewag die nag.

In die eerste gedeelte van die aankondiging (4. 1-3) word verduidelik *waar* alles gaan plaasvind. Die laaste gedeelte word gebruik om te verduidelik *waaroor* die liriek handel, nl. die verteller wag vir iemand.

8.2 Oriëntasie

Die element *oriëntasie* is egter wel verpligtend in 'n goed gevormde vertelling. By fiktiewe vertellings word tyd, plek en persone dikwels vaag en ongespesifiseerd aangetoon. Alhoewel 'n oriëntasiegedeelte gewoonlik aan die begin van die vertelling voorkom, vind heroriëntasie binne die verwickelde handeling plaas. Dit dien as agtergrond vir die verwickelde handeling wat dan voltrek word as 'n hoogtepunt. Du Plessis (1983: 93) verwys in navolging van Venter (1982: 4) na die "relevante verdubbeling van kategorieë", nl. tydverdubbeling: fiktiewe (storie-)tyd en werklike tyd, ruimteverdubbeling: vertelde en vertelruimte en persoonsverdubbeling belewende en vertellende ek. Du Plessis (1983: 93) verduidelik dat daar in die oriëntasie, buiten die werklike deiktiese sentrum, ook 'n fiktiewe deiktiese sentrum gestig word. Die res van die vertelling bestaan dus uit die vertelde deiktiese sentrum (die storie self) en die werklike deiktiese sentrum (wanneer die storie vertel word). Alhoewel die verteller van die oriëntasie gebruik maak om 'n fiktiewe deiktiese sentrum bekend te stel, behou hy terselfdertyd die werklike deiktiese sentrum. Presies in watter deiktiese sentrum beweeg word, kan met behulp van die konteks afgelei word. Met reëls 1-5 van die voorbeeldliriek word die werklike deiktiese sentrum ingelei. Reëls 6-10 is deel van die vertelde deiktiese sentrum. Die vertellende *ek* staan in reëls 4 en 5 as deel van die preteritum, terwyl die belewende *ek* in reëls 11-15 as die presens aangebied word. Indien aanvaar word dat die liriek twee deiktiese sentrums huisves, kry die grammatikale elemente wat gebruik word, addisionele betekenis. Volgens Du Plessis (1983: 95) verdubbel die *ek* tot belewende of vertellende *ek*; tempusvorme verdubbel tot storietyd of werklike tyd en die woord daar of bewegingswerkwoorde verdubbel tot vertelde of vertelruimte.

Gegewe dat daar in die eietydse postmodernistiese fiksie spesifieke aanwysings gebruik word juis om die grens tussen fiksie en werklikheid te problematiseer, kry 'n mens nogtans die indruk dat "Op die pad na Nooitgedacht" met sy veelvoudige aanwysings nie 'n suiwer fiktiewe vertelling is nie. Eerstens word tyd, ruimte, persone en hulle aktiwiteite baie spesifiek aangedui word. Reëls 1-3, 6-10 en 16-25 is deel van die oriëntasie. Dit word baie duidelik gestel waar (ruimte) en wanneer (tyd) die gebeure plaasvind, wie (persone) betrokke is by die gebeure en wat die omstandighede (situasie/aktiwiteite) is. Die gebeure speel af oppad na die plaas Nooitgedacht by die baie bekende rotse (ruimte) en spookklippe. Dit is op hierdie donker aand in Juliemaand (tyd) dat die verteller wag vir 'n skurk (persone) om sy sak vol goud op te grawe (situasie/aktiwiteit). Tweedens word daar dikwels van naamgewing gebruik gemaak om tussen die grens van fiksie en werklikheid te beweeg.

8.3 Die *verwikkelde handeling* neem 'n aanvang in reëls 11-15 en word voortgesit in reëls 26-29 en reëls 40-51. Die gebeure word in volgorde uiteengesit deur die verteller wat alles staan en dophou. Van die perdehoewe wat hy hoor, die ruiter en perd wat hy sien, die gegrawe van die spookskurk langs die pad, die boere wat op die skurk skiet en die vlug van die spookfiguur. Die verteller hoor, sien en ervaar dus die gebeure in kronologiese volgorde.

8.4 Die element *resultaat* is nie dieselfde as die hoogtepunt nie. Terwyl die resultaat die vraag beantwoord oor wat uiteindelik gebeur het, is die hoogtepunt die klimaks van die handelingreeks. Die hoogtepunt is 'n verpligte element in enige vertelling, terwyl die resultaat dit nie is nie. Dit is natuurlik ook moontlik dat die resultaat en die hoogtepunt saamval, maar nie noodwendig nie. Die hoogtepunt van die gebeure kom voor in reëls 46 en 47 met die polsende ritme wat nou 'n dringendheid bevat: "En die Mauser-vuur dreun en die looddruppels reën – en ek dog die einde breek aan."

8.5 Gebeure (die resultaat) wat na die hoogtepunt volg, is dikwels verduidelikend van aard soos wat ook die geval is in hierdie liriek met die nou sagter wordende, rustige ritme in reëls 49-51: "met een haal is hy weer in die saal, en sy perd ploeg die lug in sy ylingse vlug, want hy weet die dood kom hom haal."

Evaluering geskied gewoonlik met behulp van 'n verskeidenheid evaluerende uitdrukkings. Die vraag "Nou wat daarvan?" word ook beantwoord. Reëls 18, 24, 25 en 37 bevat evaluerende uitdrukkings:

18 kan *geen* siel dit waag op 'n donker nag –

24 maar ek't so iets *nooit* ver wag,

25 nee, ek't so iets *nooit* ver wag.

37 Dis *geen* plek vir my; ek moet liever ry –

Deur die uiters effektiewe gebruik van die negatief (kursief gedruk in die voorbeeldsinne) in die evaluerende uitdrukkings, word die feit beklemtoon dat geeneen hom sal glo nie. Dit vorm dan ook die hoofevaluering in reëls 57-58:

57 "En ek weet *geeneen* sal my glo nie.

58 Dit klink al's so gek in die dag."

Die verteller wou vasstel of die spook storie waarvan hy al so baie gehoor het, waar is. Alhoewel hy dit self ervaar, besef hy dat niemand hom sal glo nie.

8.6 Volgens Prinsloo (1989: 78) word die vrywillige element, die *koda*, aangewend om die oorgang te maak van die fiktiewe deiktiese sentrum na

die werklike deiktiese sentrum. Die verteller gebruik ook die *koda* om aan te dui dat die vertelling afgehandel is. Die *koda* kan in verskillende vorms voorkom, byvoorbeeld algemeen geldende uitsprake, cliché-woorde of in die vorm van 'n niksseggende uitdrukking. In hierdie liriek word die gebeure nie as fiktief ervaar nie, maar die verteller maak tog van die *koda* gebruik deur van die *nag* (die onwerklike) na die *dag* (die werklikheid) oor te skakel en daardeur aan te dui dat die vertelling afgehandel is in reëls 59-61: "Maar wees elkeen wat lag een maal daar in die *nag* op die pad na Nooitgedacht." Wat veral opval i.v.m. die voorbeeldliriek is die sikliese gang wat op verskillende maniere tot uiting kom en beklemtoon word. Tipies van 'n volksbalade of legende is daar nie 'n geslote einde nie:

"en elke donker aand met die sekelmaan
Kom hy terug en soek sy skat".

Die vertelling kan met ander woorde nog steeds met interessantheid as 'n spook storie oorvertel word. Verskeie ander reëls dui ook daarop dat niks afgehandel is nie:

8 en elke donker aand met die sekelmaan, kom hy terug en soek sy skat
28 en die ruiter lê plat, want sy perd ken die pad
51 want hy weet die dood kom hom haal.

Alhoewel Labov (1976: 379) herhaling as 'n baie effektiewe evalueringsmiddel beskou, gee die gebruik van herhaling ook aan die liriek 'n sterk orale inslag. Buiten die titel wat vyf keer herhaal word, is daar sewe reëls wat deur die liriek herhaal word:

Op 'n donker aand diep in Juliemaand
het ek lank gewag die *nag*
kom hy terug en soek sy skat
hy begeef hom in die hel
maar ek't so iets nooit verwag
en ek wens ek was al tuis
gee die *kêrel* maar sy geld
het ek lank bly lê die *nag*

9. Gevolgtrekking

"Op die pad na Nooitgedacht" voldoen dus aan die vereistes om as 'n orale teks geklassifiseer te word en daardeur as deel van die Afrikaanssprekende se mondelinge oorlewering beskou te word. Du Plessis het uitstekend daarin geslaag om hierdie legende om te sit in 'n liriek sonder om veel van die orale tradisie daaragter in te boet. Die behoud van herhaling wat 'n tiperende tegniek in die kultuur van oraliteit is, is opvallend. Al ses Labov (1972: 363) se elemente vir 'n goed gevormde vertelling kom ook voor in "Op die pad na Nooitgedacht". Ritmiese styl is teenwoordig en selfs formule-woorde wat gebruik word om 'n spesifieke gedagte oor te dra, kom dikwels voor. Die spookfiguur word byvoorbeeld deur verskillende woorde geïdentifiseer: *skurk*, *ruiter*, *kêrel* en *skim* en so ook die *skat*: 'n *sak vol goud*, *geld* en *skatte*.

10. Slot

“Op die pad na Nooitgedacht” is ’n verhaal wat vroeër jare waarskynlik deur mondelinge oorlewering behoue gebly het en van geslag na geslag oorge- dra is. Alhoewel die mondelinge tradisie besig is om uit te sterf, bly hierdie legende voortleef as ’n liriek in die vorm van ’n volksballade. Dit is duidelik dat die Afrikaanse lied ’n belangrike rol speel op die gebied van orale oor- drag van inligting. Daar is ’n groot gedeelte van die Afrikaanssprekende wat nooit van die legende “Op die pad na Nooitgedacht” bewus sou gewees het, as dit nie geskryf en getoonset is nie. Die lied se oorspronklike funksie kon dus suiwer vermaak gewees het, maar die lied se bydrae as kulturele inkledingsmiddel voeg ’n verdere estetiese dimensie by. Du Plessis (1981: 51) verwoord hierdie standpunt uitstekend in die liriek “Molberge”: “Maar ek onthou en delf nog goud uit die verlede”.

Bibliografie

- Botha, P.J.J. 1989. *Die dissipels in die Markusevangelie*. DD-proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria. HAUM-Literêr.
- Coetzee, G. 1996. Koos Doep, die eerlike Godsoeker. *Die Taalgenoot* April Vol 65/4, pp. 10-11.
- Du Plessis, H.G.W. 1983. Die analise van ’n Griekwa-vertelling. In Van Rensburg, M.C.J. (red.). *Kongresreferate: Negentiende Nasionale Kongres van die Linguistevereniging van Suider-Afrika, Bloemfontein*: UOVS. pp. 90-104.
- Du Plessis, K. 1981. *Kinders van die wind en ander lirieke*. Kaapstad: Tafelberg.
- Du Toit, J. 1989. Tuiskoms van die Afrikaanse Luisterlied. *Lantern* Vol 38/1 pp. 58-65.
- Finnegan, R. 1974. How oral is oral literature? *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 37: 52-64.
- Finnegan, R. 1977. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge.
- Finnegan, R. 1988. *Literacy and Orality: Studies in the technology of communication*. Oxford: Blackwell.
- Foley, J.H. (Editor) 1981. *Oral traditional literature. A Festschrift For Albert Bates Lord*. Columbus, Ohio: Slavica.
- Labov, V. 1976. *Language in the Inner City*. Oxford: Blackwell.
- Labov, V. & Waletzky, J. 1972. *Essays on the verbal and visual art*. Seattle: University of Washington Press.
- Lord, A.B. 1960. *The singer of Tales*. Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Nel, C & Van Aarde, A.G. 1995. Tendense in die studie van die kultuur van oraliteit: Implikasies vir die verstaan van die Matteusevangelie. *Hervormde Teologiese Studies* 51/2, pp. 409-437.
- Ondendal, F.F. et al 1994. *HAT Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Midrand: Perskor.
- Prinsloo, S. 1989. Die struktuur van die spontane mondelinge vertelling in Afrikaans met spesiale verwysing na die rol van tempusverwisseling. *Literator* No. 3 November 1989 pp. 73-84.
- Prinsloo S. & Du Plessis, H.G.W. 1988. ’n Struktuuranalise van die spontane mondelinge vertelling in Afrikaans aan die hand van ’n voorbeeld. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 28:4 pp. 334-354 Dec.
- Thuynsma, P.N. 1980. *The Oral Tradition in Southern African Literature*. Ph.D. University of Denver.
- Whitaker, R.A. 1986. *Oral Tradition and literacy: Changing visions of the World*. Oxford: Blackwell.

Dolf van Niekerk

verdagte passasier

Ben Gurion-lughawe 1987

maak oop my bagasie
ek is skuldig aan bomme
en pamflette, skuldig aan liedere
uit die hemel uit die hel;
maak oop my gedagtes,
die swartes en gryses,
die enkele wittes,
al die plofbare gedagtes –
dié met wortels diep in die aarde,
dié met lugwortels in die hemel;
maak oop my hart
die vlermuise wat die siel verdonker,
die verlange, die pyn wat staan
in die see, in die moer van die aarde,
in die paradys waar pyn gebore is;
maak oop die oë wat slaap, toe
vir die geweld van die slaap
en die wêreld se verloop langs
ontelbare weë van liefde en haat.
Wie durf dan slaap in die nugterheid
van dáárwees, bówees, ónderwees,
wie durf iets, enigiets?
Maak oop my bagasie
voor ek gaan
tot in ewigheid.

baaier

Jy met jou lyfie
halflyf in die sand
langs die Groot See,
blinklyf olyfie ryp
in die son; in die water
baai jou vrukkie.
O, Dawid van Jerusalem,
die hart gryp weg,
blindelings en blind

úit die later eensaamheid
na die verbode oes
in die see van Jaffa
in die sande wat skroei
soos die Wet van Jaweh

C.L. Heinrich parapleeg

die kneukels wit teen die rooi vel en haarloos
geskuur deur die growwigheid van hempsmoue
brei steeds boekerig teen die been

voor die wegvoer van die lende van jeug
was reeds 'n tamheid daar, verwickel
in die pole van diens en dienstigheid

'n stremming tussen hart en heelheid;
die herinnering daaraan, die uitvloei
en die noodsaak wol nou sinneloos
geskuur teen teetyd die deken oor die skoot

die kleiner rolstoelbestaan gun egter tyd
om oor die flenniepatroon te vryf en saggies te kneus
aan woorde, die skaam te laat genees en om nooit weer te glo
verganklikheid is strydig met gees

I
Wanneer 'n mens jou op herwaardering instel, moet jy besef dat jy vir jou noodwendig ook rekenskap sal moet gee van *die kanon* wat vir die betrokke teks of tekste geld. Kanonvrae is wesenlik aan herwaardering. Vrae soos die volgende – ek noem vier: Beskik die teks onder beskouing nog steeds oor kanonstatus, m.a.w. verdien dit nog sy status? Het daar dalk 'n verskuiving in sy ráng binne die kanon plaasgevind, en bevind dit hom dus tans op 'n hoër of laer vlak as voorheen? Gaan dit dalk om 'n núwe werk wat toegang tot die kanon vra en wat dit moontlik verdien? En laastens: Is dit 'n werk wat die bestaande kanon beduidend verándér, wat dus kanonvernuwend funksioneer?

Ek gaan nie op die ingewikkeldheid in wat met elk van hierdie vrae en hul antwoorde saamhang nie – dis teorie, en hul beantwoording moet eerder blyk uit die praktyk van die herwaarderingsoefening. Ek wil alleen die onvermydelikheid van kanonrekenskap vir herwaardering beklemtoon.

Die teks wat ek vir herwaardering gekies het, kom uit Van Wyk Louw se prosa. Dus uit die spesifiek besinnende deel van sy oeuvre, nie uit die spesifiek kreatiewe deel daarvan nie. Waarmee ek met “spesifiek” wil sê: dat dit soms moeilik is om besinning en skepping in die geval van Van Wyk Louw uit mekaar te hou. By implikasie appelleer 'n hele aantal van hulle dus in bepaalde opsigte aan dieselfde kanon, nie aan verskillendes nie. Verder: omdat ook *genre* 'n rol speel in kanonrekenskap, is dit nodig om die teks se soortlike tuiste te identifiseer. Die domein van die teks waarna ek wil kyk, is wat ek wil noem dié van die politieke retorika, 'n genre met 'n lang en eerbiedwaardige tradisie; sal ons sê vanaf Perikles tot by Abraham Lincoln en Winston Churchill verby.

Ek het die betrokke teks gekies oor die waarskynlike tersakenheid daarvan vir die huidige fase van ons politieke geskiedenis. Deel van die herwaarderingsoefening behoort gevolglik 'n toetsing te wees of dit wel tersakenheid daarvoor het.

Dit gaan om die gepubliseerde teks van die rede wat Van Wyk Louw in September 1961 voor die twaalfde jaarkongres van die Buro vir Rasse-aangeleenthede (kortweg SABRA) in Bloemfontein gelewer het: *Die ontwikkeling van 'n Suid-Afrikaanse nasionale karakter*. Dis opgeneem in *Versamelde prosa 2*.

* Referaat gelewer tydens die jaarkongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging, Mtunzini, 17 September 1998.

II

Die geleentheid waartydens die rede gelewer is, is belangrik vir 'n bepaling en beoordeling van die aard en status daarvan.

Drie maande voor die lewering daarvan het Suid-Afrika 'n nuwe staatkundige bedeling betree. Van 'n Unie het die land 'n Republiek geword. Oor 'n breë front was daar 'n besef dat dit noodsaaklik is om die onbekende pad vorentoe te verken. Ook 'n gerespekteerde navorsingsliggaam soos SABRA het die noodsaaklikheid daarvan besef, en sy eerste jaarkongres na die oorgang afgestaan aan 'n ondersoek van 'n baie wesenlike faset van die nuwe situasie: die moontlikhede al dan nie daarvan om die wye verskeidenheid van etniese en kulturele gemeenskappe in die land sinvol onder 'n enkele vaandel te verenig.

Daarvoor is 'n uitgelese paneel van referente aangewys om die saak op 'n nugter, wetenskaplike manier te bespreek. Ook Van Wyk Louw, lid van SABRA, wat hom sedert sy terugkeer in 1958 na Suid-Afrika uit Nederland voorlopig meer toegelê het op 'n studie van sy land se sosiale en politieke orde as op skeppingswerk.

Die gees van die kongres was merkwaardig rustig. 'n Langgekoesterde politieke ideaal was pas verwesenlik. Die bereiking is wel voorafgegaan deur 'n intense referendumveldtog, waartydens die Engelstalige gemeenskap die stryd om behoud van die monargale band met Brittanje verloor het, maar daar was geen koningkraaiery soos in 1948 nie. Die Afrikaners het intussen nugterder en in verskillende opsigte meer volwasse geword, veral met die oog op wat die nuwe era aan diplomاسie vereis het.

Die onmiddellike strewe was duidelik om die Engelssprekendes oor hul pynlike ervaring heen te help. SABRA het egter 'n veel breër navorsingsveld as net die twee blanke volksdele vir sy rekening gehad. Ook die grootste, maar konstitusioneel magtelose bevolkingsektor moes in die visier betrek word.

Wat die situasie vereis het, was dus nugterheid. Maar ook verbeeldingrykheid, nuwe denke. Vir dié taak het Van Wyk Louw 'n besondere aangewesenheid gehad. Boonop het hy 'n persoonlike motivering gehad om by so 'n belangrike geleentheid op te tree. Dit was om die pad van die redelike gesprek oor bevolkingsverhoudinge weer oop te maak na die Regering se afwysing van die Tomlinsonverslag oor die ontwikkeling van die Bantoegebiede, iets wat hom diep ter harte gegaan het.

Die kader waarin hy sy rede gelewer het, of miskien eerder die kode wat daarvoor gegeld het, was dié van die redelike gesprek, pertinent nie dié van die tradisionele toespraak of orasie nie. (Hy het dit, terloops, sittend gelewer – heel waarskynlik nie nét met die oog op sy gesondheid nie.) Dit was 'n gesprek waarin van die veronderstelling uitgegaan kon word dat, as 'n onomstootlike feit oopgedek is, dit ingesien sal word, en aanvaar sou kon word, hoe pynlik die persoonlike verwerking daarvan ook al mag wees.

Dit het iets weg gehad van die soort Suid-Afrikaanse gesprek wat hy in sy jare in Nederland gemis het en wat hy in *Maskers van die erns* só tipeer: Dit

was “gesprekke met mense wat vér van jou af staan in elke opsig: gelowige teen ongelowige, Kommunis teen Liberalis of Nasionalis, Calvinis teen Katoliek ... elkeen gewillig om sy eie standpunt tot die uiterste uiteen te sit en te verdedig; maar ook gewillig om hoflik en in vriendskap te *luister* na die teenstander, sy standpunt te probeer begryp en saaklik (al was dit skerp!) op sy veronderstellings in te gaan ... alles binne die beperkings van die éintlike hoflikheid: die grondveronderstelling dat jy self ongelyk en jou teenstander gelyk *kan hê*.” (1955: 1/2)

Met hierdie rede het Van Wyk Louw aan die kanon van die politieke retorika 'n nuwe gesig gegee, dit op 'n ander vlak as voorheen geplaas, op die minste in die Suid-Afrikaanse konteks. Dit was kanonvernuwend.

III

Formeel het hy hom gehou aan die kode wat geld vir 'n geesteswetenskaplike kongres, sy dit een gerig op 'n breë publiek.

Dié kode het egter sy persoonlike hebbelikheid soos 'n handskoen gepas. Op tipiese wyse begin hy dan ook eers om die *bewoording* van sy opdrag aan die tand te voel, ten einde die hoofterme daarvan skoon te kry vir 'n sinvolle diskussie van die tema as sodanig.

Die eerste titel-item wat aan bod kom, is die begrip *karakter*, in die sin van *volks* karakter. Hy sê dat iets van die ordegrootte van 'n volk nie 'n karakter kan hê soos wat 'n individu dit het nie. Hy toets verskillende omskrywings of definisies wat al aan die hand gedoen is om 'n volkskarakter te omlyn, maar vind almal onbevredigend of problematies. As 'n vraelys bv. sou bevind dat 51% van die ondervraagde Afrikaners bang of godsdienstig is, beteken dit dan dat die 49% dapperes of ongodsdienstiges nie tot die Afrikanervolk behoort en dus in sy karakter deel nie? Soos die Ou Vrou in die proloog tot *Die pluimsaad waai ver*, weet Van Wyk Louw maar te goed hoe bont 'n volk – enige volk – is en ten spyte daarvan tog nog volk kan wees. Op haar selfgestelde vraag “Wat is 'n volk?” laat sy 'n bont-geskaakte revue voor haar luisteraars se geestesoog passeer: afgesien van die “meisies op voorblaaie en agter // op motorfietse”, dié santekraam:

goeies, slegtes, dapperes –
dapperes en banges – niemand
heilig voor God nie, maar
almal sondaars:
Van die slegtes soms verlose sondaars;
van die goeies soms hovaardig op hul goed-
heid en hul strewe;
geen dappere altyd dapper,
en banges soms tog bang om bang te wees ...

almal “stof-in-tyd” en “stof-in-oordeel” (1972: 9).

(Terloops: die SABRA-referaat kan beskou word as die vroeë saad van *Die pluimsaad waai ver*, 'n ander aanduiding van die kanonstatus daarvan.)

Om aan die probleem van definiëring te ontkom, doen Van Wyk Louw 'n soort wiggelroede aan die hand. Dit het iets weg van 'n vonds, 'n eureka, maar, tipies, onderspeel en tentatief aangebied (let op die woord "ongeveer" in die formulering): "In plaas van dat 'n volk 'n volksaard as besit het, waardeur hy besit of besete word (soos ons ons eie karakter besit en daardeur besit en soms besete word), moet ons die ding wat ons 'volkskarakter' noem, eerder só sien: dit is 'n stel reëls van dinge ongeveer wat 'n individu binne sy volksgroep mag doen, of sê, sonder dat hy deur sy volksgenote as vreemd, afwykend, selfs kranksinnig, beskou word." Hierby voeg hy: "Natuurlik kán ek afwyk so veel as wat ek wil – maar dan moet ek nie oor die afkeuring of selfs straf kla nie" (1986b: 394).

Die tweede titel-item wat aan die orde gestel word, is die begrip *Suid-Afrikaans* ("n Suid-Afrikaanse volkskarakter"). Dis vir hom 'n nog werklikheidsvreemder begrip as 'n volkskarakter. "Dit is byna asof 'n mens nie na 'n Hollandse of Franse volksaard vra nie", sê hy, "maar na 'n Wes-Europese." Ook egter vir hierdie probleem, meen hy, bied sy formule 'n oplossing. In hierdie geval word dit "die stel reëls van wat mense kan sê of doen sonder dat hulle *wanaangepas* is binne hulle groep", dit wil sê binne 'n Suid-Afrika met sy veelheid van volke. Vir 'n Suid-Afrikaanse volkskarakter om te kan bestaan, dalk selfs om te kan óntstaan, sê hy, sal ons "eenvoudig moet leer – of geleer word – wat die stel reëls is waarbinne ons mag praat oor ánder volke wat ons landgenote is, en die reëls van wat die uiterste grense is waarbinne ons mag optree wat hulle betref" (1986b: 395). (Let wel: praat én optree).

Die laaste titel-item wat aan die tand gevoel word, is die begrip, eerder kwessie van die *ontwikkeling* van 'n Suid-Afrikaanse nasionale karakter. In dié verband wys hy op die omvang van die erge vergrype op volksverhoudingsvlak in die land op daardie tydstip: die minagende wyse waarop daar, sonder afkeuring, in die openbaar verwys word na lede van medevolke van kultuurgemeenskappe. Dis ver van hom, sê hy, om te voorspel of dit sal verminder of verdwyn, maar ook in dié verband sou sy reëls onderskragend kon werk.

Dis op hierdie punt dat hy van 'n suiwer rasonele, analiserende bespreking van die onderwerp oorgaan tot 'n persoonlike stellingname, een wat op 'n morele basis rus. Dit word 'n *pleidooi*, gerig tot sy landgenote, maar opnuut: nie oratories nie. Dit het die aanslag van die stil, vertroulike gesprek: "Ons kan miskien begin deur eers ons monde te betuel. Dalk sal die hart dan leer om homself te betuel. Dit is 'n diep, persoonlike ryping wat ons in onself moet toelaat en aankweek ... Ons moet aan onself arbei – krities arbei. En ons moet mekaar stig en vermaan in die goeie, soos die Bybel vra ... Ons moet leer billik oordeel en versigtig praat selfs oor dié wat die verste van ons staan – selfs oor dié vir wie ons dalk die meeste vrees. En hierdie manier van praat moet só deel van ons denkwyse en gevoelslewe word, dat dit later deel van ons eie karakter is" (1986b: 399).

Sy uiteindelijke oplossing is dus die herleiding van die probleem en die oplossing daarvan tot die domein van die individuele persoonlikheid, nie na 'n opsien na een of ander owerheid om dit met een of ander skema of kampanje aan te pak en op te los nie.

In verband met die moontlikheid of onmoontlikheid van nakoming van die goue reël vra hy homself terloops af of dit nou werklik 'n vermindering van 'n mens se vryheid is as rassistiese of ander wrokke nie meer sommer só uitgespreek kan word nie; as die grense van billikheid teenoor ander groepe in aanmerking geneem word. Vir hom is dit alleen die grense wat die goeie smaak reeds aan 'n mens stel, en sekerlik die grense wat die Christelike liefde van ons eis. In sy wydigesakeerdheid is dit 'n verdere aanduiding dat dit 'n nuwe gesig is wat aan die kanon van die politieke retorika gegee word.

IV

'n Noodsaaklike toets vir die aanspraak van die SABRA-rede op kanonstatus is of dit 'n aantoonbare *uitwerking* op die Suid-Afrikaanse verhoudingslewe gehad het.

Dit is 'n vasstelbare feit dat daar in die periode tussen 1961 en die vroeë negentigerjare toe daar begin is met die aanvoorwerk vir 'n nuwe staat, 'n geleidelike verbetering ingetree het wat betref die vlak waarop daar in die openbaar oor lede van ander volkere gepraat is en die manier waarop daar op individuele vlak teenoor andere opgetree is. Dit geld op die minste die Afrikaanse gemeenskap. Erge uitlatings en handelingte het begryplikerwys in baie kringe en op bepaalde vlakke binne dié gemeenskap voortgeduur, maar die getalle van diegene wat hulle in die gees van die wiggelroede-reëls gedra het, het, met periodieke wisselinge (in die vorm van insinkings onder invloed van insidente) van jaar op jaar toegeneem. Of dit ook by ander bevolkingsgroepe gebeur het – bv. in die geval van Engelsprekendes teenoor Afrikaanssprekendes; of van swartmense teenoor witmense, in die besonder teenoor Afrikaners – is moeilik om te sê, maar dat daar in die Afrikaanse gemeenskap positiewe veranderinge ingetree het, is seker.

'n Vraag wat op sy beurt ten nouste hiermee saamhang, is of hierdie verhoudingsveranderinge toegeskryf kan word aan Van Wyk Louw se gedagtes soos in die SABRA-rede verwoord, selfs nét daaraan. Vanselfsprekend vind iets van dié ordegrootte en omvang nooit net vanuit een enkele punt of bron in 'n gemeenskap plaas nie, behalwe miskien in uitsonderlike gevalle. (Soos dalk in die geval van *Poppie Nongena*?) As 'n mens jou egter rekenskap gee van Van Wyk Louw se aansien in die Afrikaanse gemeenskapslewe gedurende die betrokke periode, is dit nie onmoontlik nie dat sy gedagtes oor beskaafde bevolkingsverhoudings wel deeglik kanonstatus verwerf het en dat dié status geleidelik toegeneem het. Hy het bv. toegang tot baie belangrike beïnvloedingsbronne gehad, soos die Afrikaner-Broederbond en die hoofstroomers. Ook 'n goeie deel van sy

gepubliseerde skeppingswerk is deur hierdie gees gedra. Daarby moet in gedagte gehou word dat die betrokke SABRA-kongres self 'n baie belangrike was, met heelwat invloedryke ideeverspreiders wat dit bygewoon het. Miskien sou 'n mens selfs 'n uitspraak van Guy Butler, die doyen van die Engelstalige skrywersgemeenskap en die mees genuanseerde denker betreffende die waardes waarop die Engelse establishment rus, as bewys kan byhaal. Ses jaar na Van Wyk Louw se dood verwys hy in sy Van Wyk Louw-gedenklesing na hom as "the greatest poet our complex society has yet produced (die woord "complex" is in dié verband ter sake); and one of the most sensitive and conscientious thinkers on such key issues as the relationship between language, culture and nationalism" (1982: 89).

V

'n Vraag van besondere belang vir die toetsingsoefening is of die gedagtes van hierdie seminale rede 'n rol gespeel het in die onderhandelingsproses van die negentigerjare met die oog op die totstandbrenging van 'n nuwe konstitusionele bedeling vir die land; of dit as 't ware aan die onderhandelingstafel aanwesig was. Indien wel, sou dit as 'n redelik deurslaggewende bewys kon geld van die voortgesette en onverswakte handhawing van die kanonstatus daarvan. Die onderhandelingstafel sou in elk geval die sterkste toets vir die goue reël tot op dié tydstip wees.

Ook op dié vraag kan nie 'n ondubbelsinnige antwoord gegee word nie. Wat wel gesê kan word, is dat die leidende lede van die regerende party op 'n deurlopende basis met hierdie en ander Van Wyk Louw-materiaal met dieselfde strekking gevoer is.

Die gebruik wat daarvan gemaak is, was egter hoogs teleurstellend. Die basiese konsep wat hierdie gedagtes onderlê, is die oop gesprek. Die onderhandelaars het dit wesenlik verswak deur dit, te goeder trou of vanweë 'n onrealistiese oordeel oor hul bedingingsmag, in 'n heeltemal ander vorm aan te wend: dié van die *oop agenda*. Hierdie transformasie was die afskaling van iets weerbaars tot iets passiefs. 'n Ten volle geharnaste Goliat, wat hom oor baie jare heen tot in fyn besonderhede toegeerus het vir hierdie kragmeting, is prakties met kaal hande aangedurf.

Die onderhandelings het gevolglik in 'n aantal wesenlike opsigte skouspelagtig misluk. Daar is nie rekening gehou met die feit dat die oop gesprek wel in die eerste en vernaamste plek deur soepelheid gekenmerk word nie, maar dat dit ook spier het, selfs tande, geestelike tande wat hul eiesoortige pyn kan veroorsaak. Bv. van die soort waarvan daar aan die einde van die dramatiese tweegesprek "Heerser en humanis" sprake is. Op die heerser se vraag aan sy veroordeelde gevangene in die paar oomblikke voor sy teregstelling – 'n vraag, volgens hom, "bloot om sosiaal-tegniese redes" – watter troos hy het om hom selfs op dié tydstip te weerhou van samewerking met mensonterende mag, antwoord hy: "Twee dinge: dat jou beul my sal sien sterf; en dat jy nog hierdie gesprek met my gevoer het" (1986a: 519).

Die resultaat van die wanbegrip van die ware aard van die oop gesprek was 'n Grondwet wat op die oog af 'n hele aantal verskansings van die redelikheid bevat, maar wat, indien nodig, later kragteloos gemaak kan word deur doelbewus vaag-, want algemeen-geformuleerde oorkoepelende bepalings. Reeds die openingsin van die Aanhef van die wet laat geen onduidelikheid oor wat basies met die dokument op die spel is nie: "Ons, die bevolking van Suid-Afrika, erken die onregte van die verlede." Bo-oor al die bepalings van die grondwet wat te doen het met gelyke regte van almal, staan onsigbaar geskrywe: "op voorwaarde dat die onregte van die verlede in ag geneem word". M.a.w. staan die swart reënboog van regstellende aksie gespan.

VI

In regverdigheid teenoor die selfversekerde onderhandelaars kan gevra word of Van Wyk Louw se oop gesprek daarin sou geslaag het om 'n beter bedeling as hulle te beding, dit wil sê met 'n strategies ander benutting van die instrument van die redelike gesprek.

Daarvoor moet 'n mens 'n duidelike beeld hê van wat konkreet aan die onderhandelingsstafel teenoor mekaar opgestel sou gewees het as Van Wyk Louw se onvervalste idees 'n inset in die onderhandelingsproses was.

Die eerste teenstelling staan met mag in verband. Aan die een kant was daar die benadering van die onderhandelingsproses vanuit die magsmotief. Bemagtiging was die fundamentele doelwit wat bereik moes word. Daarvoor moet jy jou nie net vergenoeg met 'n meerderheidstem nie, maar moes ook die grondslae gelê word vir 'n latere absolute meerderheidstem, wat jou in staat sal stel om die grondwet so te verander dat al die kompromisse waarmee jy verlief moes neem bloot om die onderhandelings nie te laat ontspoor nie, verwyder sal kan word as dit nodig sou blyk. Daarteenóór sou gestaan het 'n wete wat van ver uit die geskiedenis kom: dat bemagtiging as sistematies-bestreefde doel die ingeboude neiging het om blind te raak vir geregverdigde regte van opponente; die duurbetaalde waarheid van: "Power corrupts, and absolute power corrupts absolutely."

'n Tweede teenstellingspaar sou gewees het magskonsentrasie versus magsverspreiding. Aan die een kant die voorkeur vir gesentraliseerde mag op alle terreine; aan die ander kant die insig wat aan die hand van die ervaring met die groot moderne diktature opgedoen is, naamlik dat 'n waardevolle staat een is met 'n hele aantal vertragende keerwalle wat die heerserswil kan temper, en soms selfs kan omkeer. Byvoorbeeld dat demokrasie wesenlik nie met meerderheid en minderheid te make het nie, maar met die aantal en soort keerwalle wat daarin toegelaat word, onder meer meerdere politieke partye, nie net een nie (1986a: 467-491), selfs nie in die vorm van 'n regering van nasionale eenheid nie.

'n Derde teenstelling sou te doen gehad het met indoktrinasie versus redelike oortuiging. Aan die een kant: dat 'n regeringsdoel bereik kan word deur

sosiale ingenieurswese, bv. deur met doelgerigte skemas (merendeels van 'n oppervlakkige aard, soos die orkestreer van entoesiasme vir sport- en ander gebeurtenisse op 'n nasionale vlak) uit die verskeidenheid volke of kultuurgemeenskappe 'n enkele nasie saam te hamer, en dit in die kortste moontlike tyd. Aan die ander kant 'n ander ou wete: dat die duursaamste menslike dinge van die orde grootte van volke en kultuurgemeenskappe 'n neiging het om maar langsaam tot stand te kom. "n Nasie word nie sommer soos die koring groot", het Leipoldt reeds byna 'n eeu gelede gewet.

Die moontlikheid vir die werklike oop, redelike gesprek om 'n radikaal ander bedeling tot stand te bring as dié wat wel tot stand gekom het, was dus in werklikheid beperk, selfs: baie beperk.

Die eindresultaat kon egter gunstiger gewees het as Van Wyk Louw se instrument gepas gebruik was. Om net een ding te noem: die verstandige taalbeplanning van die Oorgangsgrondwet (waaraan die krag van 'n beginsel geheg was, d.w.s. dit móes in die finale grondwet eerbiedig word) dat geen taal terrein sou inboet nie, sou behoue kon gebly het, terwyl 'n liggaam soos Pansat tande sou gehad het. Oud-pres. M.T. Steyn het op die Nasionale Konvensie van 1908/9 'n voorbeeld gestel van hoe 'n rasideel-gestelde standpunt oor 'n basiese waarde soos taal die byna onmoontlike kan vermag, soos F.S. Malan in sy Konvensie-dagboek (1951) aangetoon het.

VII

Afgesien van die probleme wat kernelemente van die SABRA-rede aan die onderhandelingsstafel ondervind het of sou kon ondervind het, en wat die kanonstatus daarvan beïnvloed het of sou kon beïnvloed het, was daar egter nog 'n ander faktor wat inhiberend daarop ingewerk het. Dit het nie deel uitgemaak van die onderhandelingsproses nie; dit was 'n onafhanklike, outonome proses. Dit was die groei, veral sedert die begin van die negentigerjare, van die konsep van Suid-Afrikanisme, 'n Suid-Afrikanerskap ten koste van, en in die loop van die tyd selfs: met uitsluiting van Afrikanerskap. Veral Afrikaners het hulle in groot getalle agter dié gedagte begin skaar.

Een van die redes daarvoor – maar dan 'n belangrike – was 'n groeiende ontnugtering by baie Afrikaners oor dit waarvoor hul gemeenskap, maar veral hul establishment verantwoordelik was in die jare toe hulle oor die mag beskik het; 'n ontnugtering wat, onder invloed van die onthullings voor die Waarheids- en Versoeningskommissie, gaandeweg oorgegaan het in skok en afkeer, en uiteindelik, by sommiges, die afsweer van Afrikanerskap as sodanig. Omdat die deursneemens 'n behoefte het aan "behoort", is daar van die begrip Suid-Afrikanerskap gebruik gemaak om dié behoefte te bevredig. Dit was wesenlik 'n vlug weg van Afrikanerskap, 'n vlug in Suid-Afrikanerskap in.

Dit is 'n ontwikkeling wat lynreg gestaan het teenoor grondgedagtes en -oortuigings van Van Wyk Louw, onder meer soos wat hy dit in sy SABRA-rede

gestel het. In die fase van sy analise van die konsep “’n Suid-Afrikaanse nasionale karakter” sê hy immers: “Ons is ’n multi-nasionale staat – nie bloot ’n veelrassige nie. Om van die massa-bevolking van Suid-Afrika as van ‘een volk’ te praat – in werklikheid of potensieel – is onrealisties, wie dit ook al is wat praat. As ’n enkele volk geen ‘volkskarakter’ besit nie – watter soort volkskarakter kan ses of sewe volke hê? (Die Afrikaner, blank of bruin, die Engelssprekende, blank of bruin, Zoeloe, Xhosa, Sotho, Tswana ...)” En dan voeg hy selfs narig by: “Sou so ’n sewevoudige volkskarakter iets wees soos die Bybelse gelykenis van die sewe geeste wat in die leë huis ingetrek het – ‘en die laaste van daardie mense word erger as die eerste’” (1986b: 395).

Hierdie groei van Suid-Afrikanerskap, met sy verwerping van Afrikanerskap, was ’n formidabele keerwal wat in die pad beland het van die ongeskonde behoud van kanonstatus vir die konsep van die redelike gesprek as verhoudingswaarde.

VIII

Die ironiese moontlikheid doen hom egter voor dat dié selfde konsep verantwoordelik was vir die groei van hierdie aweregse volksbegrip, in die sin dat dit aan aanhangers daarvan die nodige rasionalisasie kon verskaf het vir hul stap van geestelike volksverhuising.

Twee fasette daarvan sou daarvoor verantwoordelik kon gewees het.

Die eerste is Van Wyk Louw se volgehoue huiwering of onwilligheid om aan die begrip Afrikanerskap ’n konkrete inhoud te gee. Hy het deurgaans gesê dat hy nie in staat is om ’n Afrikaanse volkskarakter of -aard te beskryf, laat staan omskryf nie.

Die rede vir hierdie eienaardige terughoudendheid (eienaardig as ’n mens bv. dink aan die vrymoedigheid waarmee Guy Butler nog altyd die Engelstaliges in die land se geestesgoed kon omlin) was dat definiëring vir hom onvermydelik ’n verskraling ingehou het. Dié logies-wysgerige waarheid was vir hom ontoepaslik op menslike sake. Dit sou beteken het dat hy, by wyse van spreke, die Afrikanervolk sou moes uitdun en op dié manier verskraal. En hy wou geen Afrikaner uit die Afrikanervolk uitsluit nie. Daarom sy vir dié tyd moedige stelling in sy voorwoord tot D.P. Botha se *Die opkoms van ons derde stand*: “Die bruinmense is óns mense, hóórt by ons” (1960: 1). Sy ideaal vir Afrikanerskap was inklusiwiteit, nie eksklusiwiteit nie. Dis hierdie onbereidheid tot of vaagheid van inhoudgewing wat dit vir sommige Afrikaners maklik kon maak het om tot “die ruimer wêreld” van Suid-Afrikanisme toe te tree, hoe leeg van werklike inhoud dié konsep ook al mag wees, minstens tot op datum.

Die tweede faset is die feit van die fundamenteel *akkommoderende* aard van die konsep “die oop gesprek”. Die oop gesprek laat in beginsel alle oortuigings en menings toe om tot die debat toe te tree. Die voorwaarde is alleen dat ’n oortuiging of standpunt verantwoord moet kan word. Volgens

Van Wyk Louw het die oop gesprek met sy gees van openheid uit die geskiedenis van die Afrikanervolk voortgekom. Geplaas op 'n kontinent van baie stemme, moes die Afrikaner 'n oop oor ontwikkel, en dit behou, bloot om aan die lewe te bly. Maar ook: om daardeur verryk te word. Dit is hierdie faset van akkommodering wat dit, skramsbegrepe, vir Afrikaners met vlak wortels moontlik gemaak het – en maak – om na die sogenaamde ruimer wêreld van Suid-Afrikaansheid te verhuis, sonder dat hulle besef in watter beperktheid (veral Angelsaksiese beperktheid) hulle introu.

IX

Die Suid-Afrikanisme-keerwal is egter nie die laaste woord oor die kanongeskiedenis van die SABRA-rede nie.

Die slotsom waartoe Van Wyk Louw naamlik in dié rede kom, is dat, op water staatkundige rigting die multinasionale land ook al vir sy toekoms mag besluit, hy die eenvoudige verhoudingsreëls wat hy hierin geformuleer het, nodig sal hê.

Vanuit die perspektief van 1961 dui hy, by wyse van voorbeeld, twee groot toekoms-scenario's vir die land aan.

Die eerste, wat, sê hy, hy uit sy hart hoop, is dat daar “'n groep van vrye, bevriende volke tot stand sal kom wat later uit eie beweging iets soos 'n Gemeenskaplike Mark, 'n Bond van Volke of wát ook al vorm” (1986b: 396). Dié scenario of ideaal, weet ons, het in die afgelope paar jaar skouspelagtig in duie gestort.

Die tweede is dat ons “deur geweld, of deur ons eie, ons Blankes se traagheid en oneerlikheid 'n volksbredie kry waarin die minderhede opgelos en langsaam vernietig word” (1986b: 396). Dié scenario is tans besig om verwesenlik te word. Ons bevind ons reeds halfpad daarin.

X

In die geval van albei scenario's wil dit dus voorkom of die goue reël hom, vanuit die perspektief van kanonstatus gesien, teen 'n muur vasgeloop het; dat dit sy einde bereik het.

Dis egter nie noodwendig nie.

Die *geldigheid* van die reël, sowel as van die funderende konsep daarvan, te wete die redelike, oop gesprek, het naamlik ongeskonde gebly. 'n Universele waarde is immers daarin vervat: respek vir die medemens, sonder om respek vir jouself en die dinge wat vir jou waarde het, prys te gee. Dit lê in die lyn van Christus se omvattende liefdesgebod.

Maar net so belangrik, en, as 'n mens in terme van tyd dink en nie net van botydlikheid nie, selfs belangriker as die behoud van geldigheid, is die behoud van *die potensialiteit* daarvan, by name die potensialiteit vir moontlike toekomsscenario's wat Van Wyk Louw vanuit sy SABRA-rede nie gesien het of kon sien nie.

Die goue reël bly dus “'n teenwoordigheid”.

Bibliografie

- Barnard, Riana. 1998. *Kanoniseringsprosesse in die Afrikaanse literatuursisteem*. Ongepubliseerde proefskrif: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- Botha, D.P. 1960. *Die opkoms van ons derde stand*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Butler, Guy. 1982. Soldier heroes in corrupt societies: A comparison of N.P. van Wyk Louw's *Germanicus* and Shakespeare's *Coriolanus*. In Van Rensburg, F.I.J.: *Oopgelate kring: N.P. van Wyk Louw-gedenklesings 1-1*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1955. *Maskers van die erns*. Johannesburg: Afrikaanse Pers Beperk.
- Louw, N.P. van Wyk. 1972. *Die pluimsaad waai ver*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1986a. Heerser en humanis. In Louw, N.P. van Wyk: *Versamelde prosa 1*, 1986a. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1986b. *Versamelde prosa 2*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1986b. Die ontwikkeling van 'n Suid-Afrikaanse nasionale karakter. In: Louw, N.P. van Wyk, 1986b.
- Malan, F.S. 1951. Die Konvensie-dagboek van Sy Edelagbare F.S. Malan. Kaapstad: Van Riebeeck-Vereniging (Deel 32).

Randse Afrikaanse Universiteit

H. van der Merwe

Die haar

Prof. dr. Debora Retief beeft beheersd toe sy die telefoon neersit. Sy speel 'n oomblik met die uitveër op haar skryftafel waar elke potlood en pen netjies georden lê. 'n Drang kruip stadig in haar op om haar ou kopie van Die Geskiedenis van die Voortrekkers uit te haal en oop te maak by "Die moord op Piet Retief".

Debora het nooit gedink sy sou ooit weer sy stem hoor nie. En dit uit Stockholm!

Dis vyf-en-twintig jaar, werk sy vinnig uit. Dis 'n lang tyd. En daardie stem is nog dieselfde: so rond, so asof hy die hele tyd met 'n glimlag praat, asof hy die hele tyd in sy skik is met homself. Maar dis nou tog 'n bietjie meer formeel, besef Debora skielik, bietjie meer ambassadeur-agtig.

Debora het oor die jare hard probeer om daardie stem te vergeet. Dit was 'n blote "Naand!" wat haar op haar heel eerste sokkiejol vir altyd gevang het. ("Pasop vir die ou manne op die sokkiejol, Bora!")

Al voor hulle eerste naweek op die plaas ("Kan dit vyf-en-twintig jaar wees!") het sy geweet dat daar niks mooier is op die ganse aarde as sy stem nie, en dit het sy kosbare gesig en sy pikswart krullerige hare ingesluit. En daar was daarna net nooit weer so 'n stem nie.

Debora wonder hoe lyk die seun. Miskien het hy ook sy pa se krullerige hare. "Ek hoop net ek sal my op die lughawe kan beheer." Die laaste klompie jare het sy doelgerig geleer om haar te beheer. Sy moes. Toe sy finaal vir hom sê dat sy nie kans sien vir die diplomatieke lewe nie, dat die hele idee van glimlag-vir-almal haar dwars in die krop steek, ja, toe het sy beheer verloor. Sy het uitgebars en gehuil: baie. En dit in sy ou groen kar onder 'n akkerboom in die reën. Sy kon nie saam met hom weggaan nie. Sy wou haar land liever op 'n ander manier dien. Sy wou dit hiër doen. Al die pynlike geredekawel het niks gehelp nie. "Bel my as jy my nodig kry," het sy gesê.

Debora voel nie ontevrede oor haar lewe die laaste vyf-en-twintig jaar nie. Sy is die kenner (alhoewel bietjie kontensieus) oor die Voortrekkers en hulle omswerwing. Sy is die hoof van die afdeling Suid-Afrikaanse Geskiedenis by die Universiteit van Stellenbosch. Sy is die aangewese voorsitter van die Akademie.

Die mense sou sê sy is 'n hoogs suksesvolle vrou.

*

"En wie's Koenraad, Bora?" het haar ma gevra toe Debora haar oor die telefoon begin pols of sy iemand mag huis toe bring vir die naweek. "Ek hoop net hy sal my badkamer netjies hou."

Die spierwit badkamer was haar ma se grootste enkele vreugde in die lewe. Toe haar pa haar ma vra om te trou en op die plaas te gaan bly, het sy gesê: "Ja. Maar ek wil 'n dorpsbadkamer hê, soos Moeder s'n. Met 'n splinternuwe spierwit bad, en 'n splinternuwe spierwit wasbak. En baie plek vir kaste. En spieëls. En dit moet van bo tot onder geteël wees met spierwit teëls."

Debora het in al die opwinding van hulle rit met die ou groen kar vergeet om Koenraad te waarsku oor die badkamer. Nadat hy die aand gebad het, het sy gou ingeglip toe hy uitkom. Dank die hemel, die bad was silwerskoon gewas. Maar tydens haar inspeksie kry Debora 'n haar wat op die rand van die bad vergeet gebly het.

"Wat maak 'n mens met so 'n haar?" Toe, op die ingewing van die oomblik, vat sy die kosbare haar versigtig tussen haar vingers en smokkel hom tot in haar kamer. Die enigste plek waar sy hom kon bewaar, was in die boek wat sy die naweek saamgebring het om nog 'n bietjie te leer vir die volgende toets: *Die Geskiedenis van die Voortrekkers*. Sy het hom gebêre by "Die moord op Piet Retief".

*

Prof. Retief staan op van haar lessenaar.

Dis baie kort kenningsgewing. Oor vier ure moet sy lughawe toe ry. En sy moet die kamer nog aan die kant kry. Die Zoeloe-deken wat sy net vir groot geleenthede uithaal, moet oorgesit word. En daar moet plaasblomme op die kassie wees. Om 'n bed vir iemand op te maak, was vir Debora altyd iets so persoonliks, soos die regmaak van 'n offerplek. Net: sy het dit in haar lewe te min gedoen.

En sy moet haar spierwit badkamer silwerskoon kry. En sy wil nog gou onder 'n koue stort gaan staan.

*

"Wil jy miskien gaan bad, Koenraad?" nooi Debora toe sy hom sy kamer wys. "Die stort is ongelukkig stukkend."

"Nee dankie, Tannie. Ek het vanmôre in Pretoria gebad."

"Maar dan miskien môre voor ek jou koshuis toe vat. Hoe vroeë moet die eerstejaars daar wees?"

*

Debora het nie goed geslaap nie. Sy was vroeë op om ontbyt te maak.

"Wil jy bad, Koenraad?" vra sy toe sy hom wakkerklop. "'n Mens weet nie wanneer jy in die koshuis weer die kans kry nie. Het hulle ooit baddens?"

Toe sy die eiers oopkap, hoor sy die waterpype raas.

Sy sit by die kombuistafel toe hy inkom met sy pikswart krullerige hare platgekam.

“As ons klaar geëet het, dan vat ek jou gou.”

*

“Jy het my nommer, né, Koenraad,” sê Debora toe hy by die koshuis se voordeur staan met sy twee koffers en sy tennisraket. “Bel my as jy my nodig kry.”

*

Prof. Retief ry beheersd af in Victoriastraat, maar toe sy in Andringastraat indraai, gee Bora meer vet as gewoonlik. Sy jaag. Sy breek somer op die gras. Sy gooi die voordeur oop en hardloop die trap op. Sy storm in die badkamer in: Om die spierwit bad se rand lê 'n vuil bruin streep.

Daniel Hugo

Die betekenisleer van die landskap

Wanneer 'n Engelse of Nederlandse digter my aangryp, raak ek bewus van 'n krieweling in my vingers. Hoe sal dié of daardie gedig in Afrikaans klink? Is die gedig in die geheel vertaalbaar? En indien nie, waarom nie? Onlangs het ek weer Hendrik Marsman se poësie gelees. Die bondige, gestroopte "Landschap" het my dadelik aangetrek.

Landschap

In de weiden grazen
de vreedzame dieren;
de reigers zeilen
over blinkende meren,
de roerdampen staan
bij een donkere plas;
en in de uiterwaarden
galopperen de paarden
met golvende staarten
over golvend gras.

Met weinig woorde word veel gesuggereer. Dit is 'n waterverfskildery met ongewone diepte. Die beeld van 'n akwarel vir hierdie gedig is nie uit die lug gegryp nie. Vanaf reël 3 oorheers die waterwoorde en -metafore: zeilen, meren, plas, uiterwaarden, golvende en golvend. (Ek was later erg in my skik om te sien dat Gerrit Komrij my waardering deel. In sy *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in 1000 en enige gedichten* van 1996 staan dié gediggie tussen klassieke verse soos "Paradise regained" en "Herinnering aan Holland".) Dadelik het ek die bekende gekriewel in my regterhand ervaar. Hoe moeilik kan dit nou eintlik wees om tien kort reëls met 3 of 4 woorde per reël (altesaam 33 woorde) te vertaal? Gou het ek egter uitgevind hoe bedrieglik die eenvoud kan wees. Hier is my uiteindelijke weergawe:

Landskap

In die velde wei
die vreedsame diere;
die reiers seil
oor blinkende mere,
die roerdampe staan
by 'n donker vlei;
en in die verte
galoppeer die perde
met golvende sterte
oor golvende gras.

Die vertaling het gevlot tot by reël 7 toe ek letterlik vasval in die "donkere

plas". In Nederlands (en Nederland) is 'n plas volgens die driedelige *Van Dale* onder meer 'n poel of 'n vlak meer. In die laasgenoemde betekenis – wat my insiens die bedoeling van die gedig is – sou 'n mens dit kon vertaal met “vlei”. My keuse vir “vlei” bo “poel” is veral bepaal deur *Van Dale* se inskrywing by “roerdomp”, 'n soort reier. Dit gee die herkoms van “roer” aan as die Middelnederlandse woord vir “riet” en voeg by: “de roerdomp bewoont eenzame rietlanden ...” Dit staan ook bekend as 'n “moerasvogel”. En die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (HAT)* definieer “vlei” as 'n “moerasagtige laagte”.

Maar ek is nog nie uitgepraat oor die woord “plas” nie. In Afrikaans is 'n plas wel 'n poeletjie vloeistof, maar beslis nie iets wat met die natuur geassosieer word nie. Afrikaanse mense assosieer dit wel via 'n bekende kleuterrytm met 'n tipiese Europese prentjieslandskap:

Trippe, trappe, trone,
varkies in die bone,
koeitjies in die klawer,
perdjies in die hawer,
eendjies op die waterplas,
gansies in die groene gras.
Ek wens dat kindjie groter was
om al die diertjies op te pas.

Die veronderstelling dat hier 'n uitheemse landskap beskryf word, kry bevestiging in Elisabeth Eybers se gedig “Tuiskoms in Junie” uit die bundel *Tussensang* van 1950. Dit is geskryf na 'n besoek aan Nederland, dit wil sê voordat sy haar permanent daar gaan vestig het in 1961. Terug in die droë, sondeurdrenkte Transvaalse Hoëveld herinner sy haar Holland so:

As ek my oë teen die skittering sluit
onthou ek skielik Holland – groengeruit
die nette akkers, en egalig grou
die lae lug, pophuisies rooi en blou,
'n skuif skuif deur die weiland, langs die sluis
kantel die wydsbeen meul se skewe kruis,
bont koeie mymer weelderig in die gras
en eendepaartjies dobber op die plas,
kerktorings prik die effe horison,
'n perd buk na die klawer – alles kon
ek opnoem uit my kinderrympiesboek;
'n helder lasprent sorgsaam uitgesoek,
reghoekig, ewewydig, vak aan vak
gemeet, geplan, gepas en ingeplak.

Die Afrikaanse leser ervaar die woorde “weiland” (vir “weiveld”) en “plas” as doelbewuste Neerlandismes om Nederland mee op te roep. Daardie woord “plas” (nogal gerym op “gras”!) pas honderd persent in die Afrikaanssprekende se stereotipe, kleuterrytm-gekleurde siening van die Lae Lande. Die landskap daar is so klein en afgebaken dat selfs 'n kind dit kan oorskou.

En dit wil voorkom asof Marsman hierdie persepsie onderskryf in “Landschap” – wat versboukundig die indruk maak van ’n geraamde skildery. Die hele beskrywing voltrek hom tussen die twee woorde “grazen” (reël 1) en “gras” (reël 10). Die feit dat die slotwoord “gras” voluit rym op “plas” (reël 6) versterk die indruk van afgeslotenheid. In die Afrikaanse vertaling verdwyn hierdie inperking, aangesien “gras” rymloos bly. (Die nuut-ge skepte rympaar “wei” in reël 1 en “vlei” in reël 6 bewerkstellig nie ’n volledige “raam” vir die woordskildery nie.)

Dat Marsman ook vanuit ’n ander perspektief na die Nederlandse landskap gekyk het, blyk duidelik uit “Herinnering aan Holland”. Daar kyk hy as ’t ware vanuit ’n groot hoogte neer op die “oneindig laagland” met sy “geweldig ruimte”. Alleen vanuit die blikpunt van God of ’n ruimteman (!) is dit moontlik om die “groots verband” van die landskap raak te sien. Interessant genoeg wys Ad Zuiderent in sy inleiding tot *Ons klein en silwerige planeet – Afrikaanse, Nederlandse en Vlaamse gedigte oor die omgewing* (J.L. van Schaik, Pretoria, 1997) daarop dat hierdie beskouing van Marsman meer te make het met ’n persoonlike mite – ’n “zielelandskap” – as met die realiteit. My volgende vertaalprobleem het opgeduik in die gedaante van die woord “uiterwaarden”. Volgens *Van Dale* is dit ’n “tussen dijk en zomerkade van een rivier gelegen en meestal met gras begroeid stuk grond” – en as voorbeeldsin word die laaste vier reëls van hierdie einste gedig dan aangehaal! Rivierdyke is totaal onbekend in suidelike Afrika en daarom bestaan die woord uiterwaard ook nie in Afrikaans nie. Die (Nederlandse) landskap help skeep dus die semantiek van die (Nederlandse) taal. Hoe nou gemaak? Boonop is “uiterwaarden” een van die min rymwoorde in die gedig: dit rym voluit op “paarden” en half op “staarten”. Die enigste oplossing waaraan ek kon dink, is die woord “verte” waarmee die volrym (op “sterte”) en die halfrym (op “perde”) behoue bly. Die heel spesifieke, konkrete landskapsverskynsel “uiterwaarden” word sodoende ’n vae ruimtelike begrip. (Die “verte” word miskien tog in ’n mate gelokaliseer deur die halfrym op “velde”.)

Ten slotte blyk dit dat die vervanging van die woord “uiterwaarden – ’n ingeperkte grondgebied – met die onbepaalde “verte” die essensiële van ’n oorsetting vanuit Nederlands na Afrikaans weergee. Vertaling is veel meer as ’n verafrikaansing; dit is in der waarheid ’n afrikanisering. Die oorspronklike landskap kry ’n weidsheid tipies van Afrika – dit word “wyd en leeg” om Eybers se beskrywing van die Hoëveld in “Tuiskoms in Junie” aan te haal. Die taaltransformasie behels dus ook ’n geografiese verplasing. Of anders gestel: die (Afrikaanse) taal gee vorm aan ’n (Afrika)-landskap. Die enigste oorblywende aanduiding dat dit in werklikheid veronderstel is om ’n vreemde, Europese landskap te wees is die “roerdompe. Dié woord staan wel in die *HAT* en word soos volg verklaar: “Reieragtige Europese voël wat snags met ’n harde stem in die riete skree”.

Hierdie proses van afrikanisering is onvermydelik. Die enigste alternatief is om te vertaal met voetnote. En watter sin of plesier het vertaling dan? Die kreweling in die vingers gaan hom nie daarmee laat tevrede stel nie.

F.J.C. Brand

Vier Oubaas Tas-beswyminge uit die Boland

Niewedja

Issie brannewyn, issie bie
issie Niewedja wat ons vie
vedag maak ons pielseer en vriet
môre kry die baas se varke
wee hoepe drôle vi dikiet

Dankgebed: Merrie Pars

So merrie Parstyd sam
Heer, onthou ons
onse voorvare kom van orie dam
van Potjiegel en Spaanju
uit Rome warie Pous slaap
uit Griekwaland en Djawa
somme klompe vannie dôpie Voëlendam
dja hoge mense daai gewies
So, dan veyk ons
Heer, hier merrie drywetyd sam
hoe kourie boere
sam met hul brêndie en coke
tjips en hanevol rosyne
en dan jyg ons
Heer, ons vrietie vrotkaas en olywe
sam met onse potbrood
en geskaaide ywe

Koekie weet van beter

In hierie dale onnerie Jire se maan
werk ons onse moere af
vi niks
ma ons kla nie Jire
ons drink ons dop
uirie borrel somme
vroeaand al praat ons in tale
met oempie Gam-goed sam en Mosas

oor allie kak
van hoop en liefde
dis alles stront daai wat
skies Jire skies ek mien
dit maak g'n sondaar taf
ma Jire hierdie meid se niere wiet
dankie tog davoo
asie baas se oudste
saans kom knippie vang
vi tien rand of somkeer minne
daai hingsambok bring
hel se warmte
al issie winter byte
op heel sy fokkin koudste

Ouma Kaatjie roep 'n teer herinnering op

Ek vestanie hierdie ou bene meerie
word somme vansellers lam
nouriedag wee vekeerd geval
in my maai in vannie steppies af
en gat oor kop innie malvas in
kyk hoe staat my enkel
soos oubaas se dinges as hy op my klim
saans narat hy 'n sakkie lamoene gestuurt
lat ek kan wiet
ek moet was

Lucas Oosthuizen

Om te bly leef

Bertus moes van beter geweet het.

Toe ek en hy die dag op die Square sit en bier drink in Hatfield, was hy soos gewoonlik besig om analities deur ons gesamentlike pyn te sif.

“Maartin,” het hy na ’n lang betoog gesê. “Ons moet dit maar aanvaar. Ons sal nooit die vrouens ontmoet wat ons gelukkig maak nie.”

Ek kon nie anders as om met hom saam te stem nie. Ons was albei geskei en Bertus se insig oor hoe sy en my siele inmekaar steek, was verbysterend. Daarby kon hy – seker omdat hy ’n stelselontleder was – dinge metodies uitmekaar haal. En die man kón verduidelik ook. Hy sou seker ’n uitstekende onderwyser uitgemaak het.

Soos wat die bier sy tol begin eis het, het Bertus soos gebruiklik sy kop al laer laat hang. Ek kon nooit mooi uitwerk hoe hy in dié posisie soms steeds kon sien wat om hom aangaan nie. Hy het my dié aand weer verbaas.

Ek was lustig besig om na die jong lywe te kyk wat van tyd tot tyd by ons tafel verby geskuur het, toe hy skielik sy relaas onderbreek.

“Ek kom nou,” het hy bloot gesê onderwyl hy na ’n tafel gestap het van waar ’n vrou skynbaar sy aandag getrek het. Hy was duidelik bly om haar te sien. ’n Outdoor-tipe van so by die veertig, het ek gedink. ’n Jongman in sy twintigs het oorkant haar gesit. Na ’n ruk het Bertus my nader gewink.

“Dit is Antjie, ’n ou vriendin van my en haar seun Gerbrand,” het hy verduidelik. Bertus het hierna gekwetter soos ’n voël. Eers het hy verduidelik dat hulle mekaar tien jaar laas gesien het.

“Is jy nog nie weer getroud nie,” wou hy van haar weet. Sy het haar kop geskud en daarna gebloos. Dis nou nadat Bertus afgehaak het met: “God, Maartin, dié vrou was omtrent al twintig keer getroud.”

Hulel het hom duidelik goed geken, want ma en seun het geskater vir die kwinkslae wat hierna met reëlmaat uit Bertus se andersins somber mond gekom het. Toe Antjie en Gerbrand opstaan om te loop, het hulle telefoonnummers uitgeruil.

Bertus was hierna in ’n goeie stemming, maar ek het nie gedink hy sal haar bel nie. So ’n week later het hy laat val dat hulle ’n ete-afspraak het. Hierna het nog ’n paar gevolg. Dit was eers ná so twee weke dat ek agtergekome het Bertus het die skoot hoog deur.

Eers het hy vertel hoe lekker hulle gesels. Later is na sy geesgenoot ver-wys. “Dit is te goed om waar te wees,” het al meer in ons gesprekke opgeduik. Hierdie stelling is gewoonlik opgevolg met onbeskaamde write-ups oor Antjie se kwaliteite. Sy het verstand gehad; hy kon oor enigiets met haar praat; hy kon homself wees; sy was uitgesort; sy het guts gehad.

Ek skat dit was Antjie se guts wat ook sy spore op haar songelooide gesig gelaat het. Bertus het vertel dat sy altwee haar kinders feitlik eiehandig

grootgemaak het. Die jongste, Pieter, moes vir alle praktiese doeleindes dood gewees het.

Hy moes blykbaar 'n string operasies ná geboorte ondergaan om – soos Bertus dit gestel het – 'n klomp fabrieksfoute reg te stel. Onderwyl Pieter se lewe baie keer aan 'n draadjie gehang het, het sy ma verder gestudeer, gewerk, 'n voltydse bediende/verpleegster in diens geneem, en soos Bertus sou sê, haar ding gedoen. As bestuurder van 'n groot private hospitaal, was sy duidelik steeds besig om haarself in die beroepswêreld te laat geld.

Dit was of daar 'n nuutgevonde rustigheid van Bertus besit geneem het. Op 'n dag het hy net terloops laat val dat hy by haar intrek. “Ek is happy, Maartin,” is al wat hy oor dié stap gesê het.

Die kere wat ek hom daarna gesien het, was hy duidelik baie gelukkig. Hy het soos gebruiklik êrens in sy gesprekke write-ups oor Antjie ingewerk. Maar sy analitiese aard het hom nie heeltemal toegelaat om met sy kop in die wolke te leef nie.

Hy het vertel dat die dertienjarige Pieter 'n moeilike kalant was. “Hy is baie na aan sy ma en hou duidelik nie daarvan dat hy nie meer al die aandag kry nie,” het Bertus verduidelik. Hy was egter oortuig daarvan dat sy verhouding met Antjie se jongste spruit mettertyd sou verbeter.

Drie maande later het ek Bertus weer op Hatfield Square raakgeloop. Hy was in 'n vreemde bui. Sy oë was wasig en hy was duidelik nie meer so positief oor sy verhouding met Pieter nie. “Die mannetjie tree baie snaaks op,” het hy vertel. “Hy was verlede naweek by sy pa en het met 'n jagmes en 'n nuwe persoonlikheid terug gekom,” het Bertus vertel.

Hy wou nie veel meer sê nie. 'n Paar ure later het hy egter half geheimsinnig vertel dat die kind een aand met die mes beduie het dat hy Bertus se keel gaan afsny. “Hy kyk seker maar net te veel televisie – daar sal niks van kom nie,” het Bertus meer aan homself as aan my verduidelik.

“Hoekom kry jy nie vir jou 'n jong meisie sonder baggage nie,” wou ek weet. Sy antwoord het half afgemete gekom. “Ek gee nie om om te vrek nie, Maartin. Ek is vir die eerste keer in my lewe werklik gelukkig en tevrede met die vrou met wie ek my lewe deel.”

“Jesus, Bertus, jy kan nie ernstig wees nie,” het ek laat hoor. “Die vrou was al tien keer getroud. Dit wys jou mos dit kan nie hou nie.”

“Nee, dit was darem net drie keer en lank terug,” het hy verdedig. “Ek sal saam met haar oorlog toe gaan. Ek het nie met haar 'n probleem nie. Ek vertrou nie die vrede met die telg nie. Jy kan nie tot hom deurdring nie. Hy is op sy eie planeet,” het hy voortgestotter.

“Wel, dit klink nie vir my reg nie. Sê maar as jy daarvoor wil praat,” het ek geantwoord. “Ek dink jy is op jou eie planeet. Jy moet bly lewe om te kan goed doen, Bertus,” het ek gesê toe ons loop.

Die volgende dag toe ek die koerant oopslaan, was Bertus se foto op bladsy drie. Volgens die koerantberig is hy die vorige aand op raaiselagtige wyse by sy verloofde se huis met 'n mes in sy slaap vermoor. Antjie was nie tuis

nie en, volgens die koerant het Pieter in die kamer langsaan geslaap en niks gehoor nie.

Daar is gespekuleer dat dit 'n huurmoord was. Volgens die lykskouer is hy sewe keer gesteek. Elkeen van dié messteke was potensieel noodlottig, het die koerant vertel.

Die polisie kon nooit die moordwapen vind nie. Toe ek die ander dag vir Antjie in die stad raakloop, het sy in trane uitgebars. "Ek mis Bertus vreeslik," het sy deur die trane gesê. "Hoe het Pieter sy dood verwerk?" wou ek weet.

"Dit gaan goed met hom," het Antjie gesê. "Ek het hom in 'n nuwe skool gesit. Jy weet, Bertus het vir hom 'n trust geskep en hy kry nou remediërende onderrig. Ek weet nie hoekom Bertus dit gedoen het nie," het sy hortend verduidelik.

Sy het 'n brief uit haar handsak gehaal. "Ek het dié brief die week na Bertus se dood in die pos gekry. Dit het jou naam op met my adres. Ek wou dit al aan jou gee, maar het nie so ver gekom nie," het sy verduidelik. "Ek dink dit is in Bertus se handskrif."

Die stuk papier in die brief het net een sin op gehad. "Maartin," het daar gestaan, "ek het 'n droom geleef en sal bly goed doen as ek sterf."

Literêr-aktueel

Joan Hambidge Huldeblyk aan Rika Cilliers*

Die digter Rika Cilliers is oorlede op 27 April vanjaar. In 'n klein berig in 'n dagblad word sy beskou as een van die belangrikste vroulike digters in Suid-Afrika en haar bundels *Vlier*, *Spirakel*, *O.a. Debora* en *Opslag* (sic!) word achronologies weergegee.

Dit is met matelose verdriet wat hierdie leser kennis neem van haar heengaan. Die laaste kontak was toe haar kollega, ook digter, Johann Johl oorlede is. Nou dink 'n mens: hoe het die tyd nie gevlieg nie?

En hoe jammer dat 'n mens nie weer kon praat nie. Rika Cilliers was ook die samesteller van 'n bloemlesing, *Bloeityd – Verse oor kinders*, saam met haar kollega, Johl.

Rika Cilliers is 'n digteres, en hierdie vervrouliking is opsetlik, wat 'n belangrike bydrae gelewer het tot die Afrikaanse digkuns. Want sy het spesifiek oor vroulike onderwerpe en belewenisse gedig.

Sy debuteer in 1977 met *O.a. Debora*, 'n bundel met talryke literêre verwysings en gedigte waarin die poëtiese proses vooropgestel word. In haar tweede bundel, *Opdrag* (1980), luister sy verkeerdelik na die kritiek wat uitgespreek is op die sogenaamde “verliteratuurdeid” in haar debuut. Die gedigte is eenvoudiger en oper, maar minder geslaagd.

M.b.t. *Mammoet* (1984) is die kritiek gaande oor Cilliers se vooruitgang. Die gedigte beskryf die ervaring van moederskap en vrouwees op 'n unieke wyse, naamlik deur gebruik te maak van die beeld van die mammoet en prehistoriese diere. J.C. Kannemeyer wys tereg daarop dat hierdie bundel ten nouste aansluit by D.J. Opperman se *Negester oor Ninevé* en Elisabeth Eybers se *Die stil avontuur* in die beleving van ouerskap (*Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, p. 430).

In die laaste bundel, *Spirakel*, uitgegee deur Tafelberg in 1996, vind ons mooi liriese uitinge:

Soewenier

haak my hart aan geen poskaart of almanak
van boerinne in versteende idilles
met kopdoek en voorskoot, geheup
om 'n oes van aartappels;
kersvers foto's van lig-
priemende katedrale
– eeue oue verwisseling
van stillewes.

* Die digter Rika Cilliers was 'n jare lange gewaardeerde lid van die skakelredaksie van *Tydskrif vir Letterkunde*.

In hierdie gedig bely sy dan ook haar rusteloosheid, haar soeke na 'n "vergeleë hemel" ...

Rika Cilliers se poësie is vol Weltschmerz. In Eileen Simpson se *Poets in their youth*, gepubliseer in 1982 in 'n Picador-uitgawe, skryf Simpson uiters onderhoudend oor haar eggenoot, die digter John Berryman. Hierdie memoir verskaf ook insiggewende inligting oor die dood van Delmore Schwartz en die uiteindelijke siekte en aftakeling van Robert Lowell.

Daar is min studies wat my so geraak het as dié van Simpson in haar soektog na antwoorde oor haar eggenoot, Berryman se selfmoord en die tragiese heengaan van Schwartz, 'n poëtiese wonderkind wat ironies genoeg ónbekend gesterf het. Sy lyk is eers dae ná sy dood uitgeken. Delmore Schwartz die digter van die woorde:

He who lives by the word
will die listening

Rika Cilliers was 'n digter wat in die agtergrond gebly het. Tog het sy 'n handvol gedigte geskryf wat nie vergeet kan word nie, soos die sardoniese "Te koop/Verkoop" uit die laaste bundel.

Huwelik is, per definisie, huis:
dit vereis nie gewels, verdiepings
of asemrowende argitekontwerpe nie –
die tjankblaaf van 'n worshond,
parkiet wat sy spieëlbeeld pik/soen,
is etiket genoeg om huislikheid te spel
– sy dit dan bloot voorstedelik;

Aldus die eerste strofe.

Toe hierdie bundel verskyn het, was hierdie leser vol lof vir die eerlikheid van die digteres se emosies. Ook dat sekere lesers dit as onthutsend eerlik mag beskou.

Nou kyk ons ook vas teen die motto van die bundel: "*Creative persons seem to lack adequate means to protect themselves, not only from the outside world, but also from themselves*", aldus Ronald Fieve in *Moodswing*. *Spirakel*, soos die titel suggereer, is gedigte oor die intieme belewenis van die self.

In "Tekstuur" bely sy:

Wat jy sien van my, is nerf,
bloeiende dendriete;
variante van my flikker

in lug en lig of skaduwee,
wat sag is en warm
onnaspeurbare geure (p. 56)

Party mense is gewoon nie opgewasse vir die aanslae van die lewe nie en die digkuns maak dit nie makliker nie. Inteendeel.
En oor hierdie paradoks kon Rika Cilliers uitmuntend dig.

Ten slotte 'n gedig vir Rika:

Die swaels staan op trek:
die siele van dooies,
geluidloos vertrek hulle
van suid na noord,
vertikaal en glo hemelwaarts,
na 'n onbekende, ongekaarte plek,
'n regio waarvan die spiritiste sê
die dooies hul eie oordeel vel;
die selfmoordenaars en vermoordes
stadig, indien ooit, tot rus kom.
Heldersienes kan hulle oproep;
begenadigdes kan hul dolende siele
in ou afgeleefde huise voel
soos vasgekeerde swaels in 'n lughawegebou
fladderend, soekend na 'n laaste uitgang
verblind deur toegewasemde ruite
angstig oor die onbekende ruimte
hul vasvang en nie wil loslaat
op hierdie verpligte reis sonder paspoort
of geëndosseerde, spesiale visum,
handbagasie of swaar, oorvol tas.
Ook jong begenadigdes kan hulle voel:
deks selfs 'n ekstra plek aan tafel
vir die verbeelde, dolende maat;
'n gesant van die onbereikbare anderkant
troos 'n lydende in hierdie verband.
Mediums vertaal die o so graag-gehoorde
boodskap aan 'n skuldbelade familielid.
En ons? Die agtergeblewenes? Die roubeklaers?
Die erfename van stil, onontsyferbare poskaarte?
Hulle laat ons verward agter met saad
wat ons wou voer, met gedroogde krummels
van verwyf, van ek wou-nog-sê, regmaak:
afgesluit van dié geheimsinnige winterreis.

Dolf van Niekerk

Afrikaans en die nuwe millennium*

Dit is vir my 'n aangename voorreg om dié mooi geleentheid met u te deel. 'n Mooi geleentheid omdat voortreflikheid sy eie skoonheid weerkaats; 'n mooi geleentheid omdat dit geskied in en om die taal wat ek liefhet. Hartlik geluk met die prestasie.

Nie een van ons kan onbewus wees van die omstandighede wat die Afrikaanse taalgemeenskap op die vooraand van die 21ste eeu omring nie. Dié omstandighede raak ook nie net 'n enkele gemeenskap nie; dit werk in op elke bewoner van die planeet wat in 1999 reeds 'n dorpie in die kosmos geword het. In tyd en ruimte is alle grense afgebreek – die mensdom vind 'n nuwe tuiste in die kuberruimte, oënskynlik van die laaste stappe tot wêreldeenvormigheid, danksy die tegnologie ... en wel in die woordestof van die inligtingsontploffing. Maar na aanleiding van Huizinga: hoe dieper die mens die ruimte binnedring en daarin slaag om die tyd aan kettings te slaan, hoe groter sy probleem om homself te vind.

Teen dié agtergrond stel ek enkele vrae wat moontlik reeds in u gedagtes lê: vrae wat by dié geleentheid nie eens volledig gestel kan word nie, maar waaromheen ons tog soekend kan nadink:

- * Is daar in die wêreld van die 21ste eeu nog plek vir gemeenskapsidentiteit;
- * sal die proses van gelykmaking wat die sogenaamde “global village” kenmerk en deels veroorsaak, nog 'n eie kultuurbewussyn duld;
- * kan 'n eie kultuurbewussyn in die verstikkende atmosfeer van gelyksoortigheid voortbestaan;
- * uiteindelik: sal dié eiesoortige kultuurbewussyn toegelaat word om gestalte te gee aan die eindelose rykdom en verskeidenheid van die lewe? En daarmee die streng taak van die voortreflike gees aanvaar word?

Wat kan die antwoord wees in 'n wêreld wat reeds in hoë mate veramerikaans het – 'n wêreld wat gewoon deur die imperialisme van die markplek (in al sy gedaantes) tot gemoedelike neutraliteit verlam word ... en waar almal oplaas die woord sal moet spreek van hom wat die brood uitdeel?

Een van die gevaarlikste uitvloeisels van die markimperialisme, is die filosofie van gelykmaking, wat onder meer uitloop op die heerskappy van die mediaanmens, die opheffing van die kritiese vraag en die onrus by die skeppende mens; die verdagmaak van die voortreflike, die aanhang van 'n

* Rede by geleentheid van die prysoorhandigingsfunksie van die Departement Afrikaans aan die Universiteit van Pretoria, 12 Maart 1999.

gemaklike lewensopvatting waar alles gangbaar is, waar geen eise gestel word nie en waar die onbevoegde trouens beskerm word – 'n filosofie wat noodwendig (uit dienstigheid teenoor die markbeginsel) tot gevolg moet hê 'n maatskaplike orde waarin die funksie, die tegniek in diens van die markplek, die begin en die einde van die mens se ervaring is.

Dit spreek byna vanself dat waardes wat nie die haalbaarheid van die markstrategie dien nie, uitgefaseer sal word. Onder dié waardes tel dié dinge wat sin en inhoud aan die menslike bestaan gee: die werkinge en werksaamhede van die gees, onder meer die kunste; die geesteswetenskappe in hulle nimmereindigende soektog na die waarheid en skoonheid agter en bo die funksie binne die droefgeestige milieu waarin dié gepleeg word.

Watter skitterende prestasie het Afrikaans nie reeds binne dié streng dissipline behaal nie! Nie as funksie of tegniek nie, maar as polsende vergestaltung van die ryke skakering van lewe wat die Afrikaanse mens omring. Ek glo dié vraag lê reeds op u tong: wat van Afrikaans te midde van die vloed van Engels, die voertaal van die mark? Het Afrikaans dalk reeds 'n struikelblok geword? 'n Lastigheid wat tog geen funksie binne die Groot Funksie het nie, en waaroor pleidooie vir sy voorlopige behoud, by baie slegs lippetaal is? Sal Afrikaans uiteindelik as uithuisige taal tussen die struik en duine rondom sy kasteel 'n banneling bestaan moet voer. Die antwoord op dié vrae berus by u en by my. Enkele dae gelede het iemand in 'n koerantrubriek die stelling gemaak dat die toekoms van Afrikaans op universiteitskampusse besleg sal word.

Laat my toe om u gedagtes saam met my eie terug te voer na 'n tyd net voordat ek my in dieselfde ouderdomsgroep as u bevind het. Met 'n koerant per dag, 'n radio wat net af en toe iets oor die verloop van die Tweede Wêreldoorlog opgevang het, en 'n uiters skraal skoolbiblioteek. Maar met 'n familielid in die Kaap wat een maal per jaar kom kuier het, en wat by een geleentheid vir my pa 'n boek saamgebring het wat my lewe verander het.

Dié boek is *Lojale Verset* van N.P. van Wyk Louw, wat in 1939 verskyn het. In die slothoofstuk, so lees ek destyds, had hy dit oor die magsbewegings wat oplaas in die Tweede Wêreldoorlog tot bloedige botsing sou kom: die demokrasie, die kommunisme, en die fascisme. Hy skryf oor die gevaarvolle bestaan van die mens tussen dié magte.

Ek haal aan: "Maar groter as die gevaar om tussen die pote vertrap te word, is die intellektuele gevare wat die moderne mens uit die massa bedreig: die verlies van die sin vir die rykdom en verskeidenheid van die lewe en die onderdompeling van die groot Ideë van die mensheid – waarheid, skoonheid en geregtigheid – in die vitale behoeftes."

Die groot magsbewegings het verdwyn. Daar is vandag slegs een sogenaamde supermoondheid, gerugsteun deur internasionale organisasies wat wêreldeenvormigheid op die oog het. Nuwe magte, nuwe vorme van imperialisme waarin die vitale behoeftes op groot baniere aan die voerpunt van die soektog na afsetgebiede vir die produkte van die Groot Fabriek uitge-

beeld word.

Dié woorde van Louw het ons aangegryp: “Jy moet tussen die mense ingaan en saamspeel in hul spel; maar jy moet jou eensaamheid bewaar soos ’n hol waarin jy telkens kan terugkruip met jou buit van nuwe kennis van die mens. Jy moet daaragter staan soos ’n man in die tyd van ’n oproer met ’n geweer agter sy eie deur sal staan.”

Louw se slotwoorde sou ek en my tydgenote eers later werklik begryp: “En die beste wat ’n mens dus kan behou in hierdie geweldige tyd, is die klein kern van menslikheid: ’n geloof aan waarheid wat nie propaganda of vitale behoefte is nie; skoonheid wat nie massa- of individuele bevrediging is nie; reg wat nie met onreg aan ander gekoop word nie – naakte, inhoudlose ideale teenoor die volheid van wellus, vreugde en versadiging, dis waar – maar miskien die kosbaarste wat ons nog kan red. En dan verder: ’n slaaplose agterdog teenoor alle stelsels of intellektuele konstruksies wat die spannings en die tragiek van die heelal wil wegredeneer of oplos.”

Só span Louw se visie ’n brug tot hier, in 1999. Dit is steeds ’n geweldige tyd, en daar is steeds die beste wat ’n mens nog kan behou te midde van die magte wat hom omring. Nie net hier by ons nie, maar oral waar die mens van die Idee hom teen die brutale, gesiglose hordegees vasloop.

Oor die vraag: die taak van die kritiese, skeppende mens te midde van die magte van eenvormigheid en middelmatigheid, is daar nie klinkklare antwoorde nie. Maar terwyl ons vrae vra en ons oordeel en antwoorde krities bejeën, moet ons nuwe loopgrawe maak waaruit ons die slagveld vir die skoonste ideë van die menslike intuïsie kan behou. Ook die ideë van die Afrikaanse mens wat in sy eie taal gestalte aan die wondere van ons lewe op aarde wil gee. En miskien is die grootste taak vir Afrikaans uiteindelik: om teenoor die imperialisme van die hebsug, die koninkryk van die liefde op te stel. My wens is dat vandag se pryswenners dááran deel sal hê.

Ingrid Glorie

“Soms denk ik: ‘Ja, maar in het Afrikaans zou dit toch lekker veel beter hebben geklonken’”

Nederlander Henk van Woerden schrijft roman over Demitrios Tsafendas

“Wat ik spijtig vind, is dat Afrikaners de indruk hebben dat Nederlanders zich altijd overal mee willen bemoeien. Ik ben me als geen ander bewust van het ongenueanceerde beeld van de Afrikaner dat bij veel Nederlanders bestaat. Aan de andere kant is het gevaar even groot dat men in Zuid-Afrika heel simplistisch denkt over Nederlanders. Zelf voel ik me inmiddels toch weer een halve Zuid-Afrikaan. Daarom zou ik het spijtig vinden wanneer ik als de zoveelste bemoeizuchtige Hollander werd beschouwd.”

De Nederlandse schrijver Henk van Woerden (1947) emigreerde halverwege de jaren vijftig met zijn ouders naar Zuid-Afrika. Zijn jeugd aan de Kaap heeft hij beschreven in zijn bekroonde debuutroman *Moenie kyk nie* (1993). Na *Tikoës* (1996) volgde eind 1998 *Een mond vol glas*, het laatste deel van wat is uitgegroeid tot een indrukwekkend drieluik over Zuid-Afrika. Voor dit laatste boek, een mengeling van geschiedschrijving, reisnotities en zelfonderzoek, heeft Van Woerden het verhaal van Demitrios Tsafendas, de man die in 1966 met vier dolkstoten een einde maakte aan het leven van Dr. Hendrik Verwoerd, tot uitgangspunt genomen. In *Een mond vol glas* benadrukt Van Woerden het feit dat Tsafendas, hoewel hij duidelijk geestelijk gestoord was, toch ook handelde uit politieke motieven. Tsafendas was het kind van een Griekse vader en een zwarte moeder en heel zijn tragische bestaan werd bepaald door zijn ‘baster’-afkomst. Gevraagd naar de redenen voor zijn daad antwoordde Tsafendas dat hij het ‘niet eens’ was met de ‘maatregelen’.

Van Woerden legt in zijn boek een verband tussen de wanhoopsdaad van Tsafendas en de huidige golf van geweld op de Kaapse Vlakte. Daarnaast vergelijkt hij zijn eigen positie als immigrant – zwevend tussen twee culturen, overal en nergens thuis – met die van de kleurling Tsafendas en ook die van minister-president Verwoerd, van wie Afrikaners soms zeiden dat hij maar een ‘uitlander’ was, ‘nie erflik uit sy volk gegroei nie’.

“Het feit dat Verwoerd een immigrant was, maakte hem veel strakker in de leer dan de blanke Zuid-Afrikanen zelf,” meent Henk van Woerden. “Als immigrant heb je een verscherpt besef van te moeten aansluiten bij de heersende toestand in het land van aankomst. Verwoerd heeft een rechtvaardiging voor de apartheid gevonden, een logische manier van argumenteren, waarvan ik me afvraag of de Zuid-Afrikanen daar zelf ooit opgekomen waren. Die ideologie stierf uit met zijn dood. Daarna was men

eerder bereid tot compromissen. In die zin beschouw ik de moord op Verwoerd door Demitrios Tsafendas wel degelijk als een politieke daad van betekenis.”

Henk van Woerden groeide op in het arme migrantenmilieu aan de Kaap in de jaren '50 en '60. Zijn belangstelling voor Tsafendas hangt samen met zijn jeugdervaringen van toen. Zijn moeder stierf kort nadat het gezin in Zuid-Afrika was aangekomen. Daarna hertrouwde vader Van Woerden twee keer, beide keren met vrouwen die van gemengde afkomst waren, een feit dat verborgen werd gehouden, waarvoor men zich schaamde en waarover in de straat geroddeld werd. “Het was moeilijk om voor mijn vaders derde vrouw een blanke pas te krijgen,” herinnert Van Woerden zich nu. “Toen zij zwanger raakte, zijn ze zelfs naar Rhodesië gevlucht, omdat ze bang waren voor de kleur van het kind. In mijn persoonlijk leven was die angst voor rassenmenging dus een gegeven. Vandaar mijn fascinatie toen ik erachter kwam dat de man die Verwoerd had neergestoken, niet alleen gek was en een Griek, maar ook van gemengde afkomst.”

Tsafendas ging de geschiedenis in als ‘die malle Griek met z'n lintwurm’. Toch werd in het onderzoeksrapport uit 1966 – een openbaar stuk – ook al vermeld dat Tsafendas van ‘baster’-afkomst was. Van Woerden heeft bij het schrijven vooral geput uit de eind 1997 vrijgegeven documentatie waarop het rapport gebaseerd was. Tegenwerking heeft hij niet ondervonden. Alleen bleek één van de archiefdozen verdwenen te zijn. “De psychiatrische rapporten van de Amerikaanse inrichtingen waarin Tsafendas opgenomen is geweest en ook het verslag van de Israëliische inlichtingendienst, de Mossad, daarvan het ik geen letter gezien.”

Tot een rechtszaak tegen Tsafendas is het nooit gekomen. Tijdens een hoorzitting werd hij door een aantal psychiaters ontoerekeningsvatbaar verklaard. Rechter Beyers meende dat Tsafendas niet voor de rechtbank kon verschijnen, “net so min as ek 'n hond kan verhoor”. Toch werd Tsafendas niet overgebracht naar een psychiatrische inrichting, waar hij behandeld zou kunnen worden, maar opgesloten in Pretoria Central, samen met de politieke gevangenen. Naar het gevoel van een groot deel van de Afrikaner bevolking was dit de plaats waar Verwoerds moordenaar thuis hoorde.

Pas eind 1994 werd Tsafendas overgeplaatst naar Sterkfontein. Begin 1995 deed Henk van Woerden een eerste poging om toestemming te krijgen om Tsafendas op te zoeken. Hij benaderde alle officiële instanties, maar werd keer op keer afgewezen. Een jaar later reisde hij rechtstreeks naar Krugersdorp, belde het ziekenhuis op en toen bleek dat hij helemaal geen toestemming van hogerhand nodig had: de ziekenhuisdirectie zelf draagt verantwoordelijkheid voor wie er tot Tsafendas toegelaten wordt. Tsafendas was op dat moment echter te ziek om bezoek te kunnen ontvangen. Maar in maart 1998 kwam de begeerde uitnodiging alsnog. Van Woerden heeft Tsafendas inmiddels drie keer bezocht.

“Je kunt iemands ideeën wel bagatelliseren door te beweren dat hij gek is, maar wat zegt dat nu eigenlijk? Welke vorm neemt die geestesziekte aan? Wat zijn de oorzaken? Als iemand regelmatig ziek is, wat voor invloed heeft dat op de rest van zijn bestaan, als hij niet ziek is? Hoe sterk gescheiden waren die periodes, die aanvallen van schizofrenie? Er wordt tegenwoordig heel anders gedacht over schizofrenie dan toen. Schizofrenie was destijds een vorm van melaatsheid. Valkenburg in de Kaap of Sterkfontein in de Transvaal, dat was een schrikbeeld, vooral vanwege de behandeling met elektrische schokken die daar werd toegepast. Veel mensen verkozen zelfmoord, als ze in geestelijke nood verkeerden!”

In tegenstelling tot de Kaapse rechtbank neemt Henk van Woerden Tsafendas' politieke motivatie wel degelijk serieus. “Tsafendas was lichtelijk naïef, een man die graag vertelt, maar ook graag dingen verzint. Aan de andere kant ook iemand die op jonge leeftijd al heel sociaal bewogen was, op 18- of 19-jarige leeftijd al lid wordt van de communistische partij, omdat hij ziet dat er iets niet in de haak is in de koloniale verhoudingen. Op de Rand ging hij regelmatig naar bijeenkomsten, deelde pamfletjes uit. Ik heb dat niet anders kunnen verklaren dan vanuit zijn onderdogpositie in koloniaal Mozambique, het getreiter van zijn medescholieren in Middelburg die hem voor 'Blackie' uitscholden, en vervolgens de sociale omstandigheden op die Rand, waar voor het eerst heel streng de pasjeswetten werden toegepast, waar de politie voor het eerst jacht ging maken op illegalen – en Tsafendas was illegaal.”

Van Woerden ziet een duidelijke overeenkomst tussen de aanslag op Verwoerd en het huidige geweld op die Kaapse Vlakte. “In *Een mond vol glas* probeer ik de daad van Tsafendas te verklaren vanuit zijn gefrustreerde gevoelens over wel of niet gekleurd zijn, over identiteitsloos zijn. In zoverre kun je zeggen dat het geweld op die Kaapse Vlakte uit dezelfde motieven voortkomt. Wat is de kleurling aangedaan? Men heeft hem iedere vorm van identiteit afgetroegeld. Een *non-person* die ook nog eens in niemandsland moest gaan wonen, daar op die kale vlakte. Daar ben ik stellig van overtuigd: als je iemand zijn identiteit ontnemt en hem reduceert tot een dier, dan zal hij zich als een dier gaan gedragen. Anders is het niet te verklaren, deze absolute waanzin.”

Na zijn studie aan de Michaelis School of Fine Arts, keerde Van Woerden in 1968 terug naar Europa, waar hij bevriend raakte met Breyten Breytenbach. “Tsafendas' gevoel van ontheemd zijn ken ik heel goed,” verklaart hij achteraf. “Niet dat ik me, waar ik ook ging, buitengesloten voelde, maar ik voelde me steeds weer gedreven om me te verplaatsen. Eenmaal immigrant, eenmaal weg van huis en je komt nooit meer thuis, je blijft zoekende. Het land dat je verlaten hebt, sterft in je af.”

Aanvankelijk dacht Van Woerden dat hij Zuid-Afrika voorgoed de rug had toegekeerd. Hij zocht een substituut en vond dat in Griekenland, waar hij twee jaar in het strandhuis van Jan Rabie woonde. Nederland vond hij

afschuwelijk. “Ik begreep die botte Hollanders niet,” herinnert hij zich, “ze waren zo hardgebekt, zo weinig gastvrij, zo benepen. Ik ben me hier pas een beetje thuis gaan voelen toen half Amsterdam zwart werd. Wat een verademing! In mijn ogen was Nederland kleinzielig, mistroostig, totdat in 1971 die enorme golf van Caraïbische immigranten op gang kwam.”

Pas in Nederland werd Van Woerden zich bewust van de werkelijke omvang van de misstanden in Zuid-Afrika. Woede, frustratie, machteloosheid. Toch waren zijn gevoelens jegens de Nederlandse anti-apartheidsbeweging die zich halverwege de jaren '70 begon te roeren, gemengd. “De oppervlakkige uitingen vond ik volstrekt naïef. Ik begreep die rabiate Afrikanerhaat niet en vond die historisch volstrekt misplaatst. Bovendien werd Zuid-Afrika voorgesteld als een zwart-witland, waar je goeden en kwaden had. Zelf was ik natuurlijk veel beter op de hoogte dan welke anti-apartheidsactivist ook. Ik wist dat er vele schimmige gebieden waren, dat de politieke situatie een veel complexere achtergrond had dan men zich realiseerde. Het leek wel alsof men de situatie van de Tweede Wereldoorlog – goed of fout – onge nuances op Zuid-Afrika plakte en alsnog aan de goede kant kon gaan staan. Met die scepsis maakte ik me niet populair, nee. Er zijn in Nederland zeer veel uiterst oprechte mensen die zich op een heel idealistische manier voor de anti-apartheidsstrijd hebben ingezet. Daar heb ik veel bewondering voor. Maar voor velen was Zuid-Afrika na 1968 een wingewest van het geweten.”

Een uitnodiging om lid te worden van het ANC wees hij van de hand. “Ik vond dat als je lid werd van het ANC en je publiekelijk identificeerde met een bepaalde zaak, dat je dan ook iets moest ondernemen. En dat kon alleen maar eindigen in een reis naar Zuid-Afrika om iets te doen.”

“Als je negentien bent, wil je best iets doen, zoals de jeugd altijd wel wat wil doen. Maar in Zuid-Afrika had ik steeds het gevoel: ik kan hier niets doen, want morgen hang ik. Die angst voor verraad werkte heel verlamdend. Een goede vriend van mij – weliswaar een Afrikaner in hart en nieren, maar één waarvan ik altijd dacht dat hij het hart aan de goede kant droeg – een fotograaf die het vak nog van mijn vader had geleerd, die infiltreerde in dat kringetje van Engels-liberale studenten aan UCT. Die jongen is op een gegeven moment als BOSS-informant ontmaskerd. Vervolgens, toen ik naar Europa kwam, kon ik me niet anders voorstellen dan dat ook de anti-apartheidsbeweging haar eigen spionnen kende. Dat bleek ook zo te zijn, kijk maar naar wat Breyten overkwam. Misschien is dat iets waar ik spijt van heb, is dat een vorm van lafheid geweest, gewoon te bang. Vind je het gek?”

Het schrijven van *Een mond vol glas* was volgens Van Woerden ‘een lange, donkere tunnel’. Recht doen aan de complexiteit van het Zuid-Afrikaanse verleden stond bij hem voorop. En dus worstelde hij om de juiste afweging van de feiten te maken, de juiste toon te vinden, de juiste invalshoek. In het voorjaar van 1998 lag er een manuscript dat bijna twee keer zo dik was.

Uiteindelijk begreep Van Woerden dat hij het boek moest toespitsen op Tsafendas. Dat betekende dat grote stukken tekst geschrapt moesten worden. Fragmenten over de oorsprong, de positie en de verschillende vormen van het Afrikaans bijvoorbeeld, inclusief het verslag van een ontmoeting met de schrijver A.H.M. Scholtz. Het hoofdstuk over de islam aan de Kaap had twee, het interview met Achmat Davids wel drie keer zo lang kunnen zijn. Veel van dit materiaal is in de vorm van artikelen in *NRC-Handelsblad* verschenen.

Hoewel hij zich realiseert dat het onderwerp 'Zuid-Afrika' nog lang niet uitgeput is, heeft Van Woerden er even genoeg van om over dat land te schrijven. Tenslotte heeft hij ook een groot deel van zijn leven buiten Zuid-Afrika doorgebracht, onder meer in het oostelijke Middellandse-Zeegebied. Hij speelt met de gedachte om een boek te schrijven over de wereld van de islam. Niet de monolitische godsdienst, maar klank en kleur van de Arabische wereld fascineren hem. Daarnaast wonen er in Nederland inmiddels al bijna een miljoen moslims, voor het merendeel immigranten.

"Waar ik heel dankbaar voor ben," mijmert hij, "is dat ik in Zuid-Afrika voor het eerst Arabische muziek hoorde, dat ik in de Bo-Kaap voor het eerst het Arabische kleurschema tegenkwam dat je overal in Spanje en Noord-Afrika terugvindt. De taal van de schilder is kleur en wat dat betreft heeft de Kaap een hele wereld voor me doen opengaan."

"Ook mijn schrijfstijl is voor tachtig procent beïnvloed door de Afrikaans. Het Afrikaans is een prachtig instrument. Ik heb altijd gedacht: als ik in Europa misluk, dan word ik een Afrikaans dichter. Ik ben een zeer groot bewonderaar van de Zuid-Afrikaanse poëzie. Als ik een Nederlands gedicht lees, mis ik onmiddellijk de taal, de resonance, de beknoptheid van het Afrikaans, de scherpte, het kale, het landschappelijke. Er zijn heel weinig Nederlandse dichters die ik kan waarderen of zelf maar te lezen zonder in het achterhoofd de gedachte: ja, maar in het Afrikaans zou dit toch lekker veel beter geweest zijn."

Boekbesprekings

J.L. Coetser

Marisa Keuris: *Die dramateks: 'n handleiding*. Pretoria: J.L. van Schaik Akademies. 92 bladsye. Sagteband. R36,95.

Marisa Keuris se *Die dramateks: 'n handleiding* is, volgens die Voorwoord, 'n "inleiding tot die dramateorie" en bedoel vir "[s]tudente wat in hul taalkursusse met die ontleding van dramatekste te doen kry". Die Engelse weergawe (*The play: A Manual*), en 'n Noord-Sothoweergawe (*Tiragotso: Pukukgakollo ya baithuti*) het reeds verskyn, terwyl 'n Zulu- en 'n Xhosaweergawe nog ontwikkel word. Die publikasie van weergawes van dieselfde teoretiese teks in verskillende tale kan geïnterpreteer word as 'n poging om in sy geheel 'n cross over-dramateoretiese inleiding beskikbaar te stel. Dit is 'n interessante ontwikkeling, omdat die aard van 'n groot aantal van die opgevoerde en gepubliseerde dramas in Noord-Sotho en Zulu verskil van die aard van dramatekste in Afrikaans, onder andere ten opsigte van kenmerke van oraliteit (soos die gebruik van dans en sang). Teen hierdie agtergrond is dit opvallend dat *Die dramateks* nie begin met raakpunte tussen dramatekste in tale uit verskillende tradisies nie, maar met 'n ander gemeenskaplike kenmerk, naamlik opvoeringsgerigtheid.

Benewens die voorwoord bestaan *Die dramateks* uit ses hoofstukke, plus 'n leeslys met die titels van dramas en die titels van werke oor die dramateorie wat van 1968 (P.J. Conradie se *Hoe om 'n drama te ontleed*) tot 1991 (Aston en Savona se *Theatre as Sign-system*) in Afrikaans en Engels verskyn het. Laasgenoemde sluit titels in wat uit Duits en Engels vertaal is (byvoorbeeld Manfred Pfister se *Das Drama: Theorie und Analyse*, 1982).

Die doel met die leeslyste is klaarblyklik om as verryking te dien of om aan meer gevorderde studente riglyne te verskaf vir verdere studie. Met hierdie doel voor oë sou die leeslys met dramateoretiese titels in latere uitgawes van *Die dramateks* bygewerk kon word om ook (vertaalde) werke in Nederlands, Frans en Spaans in te sluit – onder andere Jean Alter se *A Sociosemiotic Theory of Theatre* (1990), Fernando de Toro se *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre* (1995) of Hans van den Bergh se *Teksten voor toeskouers: inleiding in de dramatheorie* (1979). Hoofstuk 1 gaan oor die opvoedingsgerigtheid van die dramateks, hoofstuk 2 oor dramatiese karakters, hoofstuk 3 oor tyd en ruimte, hoofstuk 4 oor dramatiese handeling en dramastruktuur, hoofstuk 5 oor dialoog en die didaskalia, en hoofstuk 6 oor die resepsie of ontvangs van die drama.

Die uiteensetting in die hoofstukke volg dieselfde werkwyse, naamlik 'n verklaring van sleutelbegrippe en die toeligting daarvan aan die hand van een of meer verwysings ná of aanhaling úit een van die dramatekste in die leeslys. Hoofstukke word afgesluit met riglyne vir die ontleding van 'n dra-

mateks. In hoofstuk 1, byvoorbeeld, verskaf Keuris definisies en omskrywings van 'n aantal basiese terme, gevolg deur 'n breedvoeriger verduideliking van die term *opvoeringsgerigtheid*. Sy verwys na fisiese beperkings, tyd en ruimte as beperkende faktore, en teater- en ander konvensies wat in die dramateks voorkom waardeur 'n verband met die opvoering ontstaan. Onder stap 1 van die riglyne stel sy onder andere die vraag: "Hoe lyk 'n bladsy in die dramateks, met ander woorde, hoe is die bladsy ingedeel?" (p. 18)

Daar is in *Die dramateks* 'n duidelike poging om 'n interaktiewe teks te skep, deur onder andere vrae in raampies en daaronder 'n antwoord te verskaf, 'n aantal oefeninge te gee, tipografies gemerkte opmerkings te maak en deur aanhalings in verdonkerde raampies te verskaf. Die aard van die interaksie tussen teks en leser is egter van so 'n aard dat die leser/student baat sal vind by die begeleiding van 'n kundige (dosent).

As motivering vir hierdie stelling geld dat van die aanhalings uit dramas vir 'n student soms moeilik kontekstualiseerbaar kan wees, soos ten opsigte van die verband wat gelê word tussen deiksis en die aanhaling uit Reza de Wet se *Op dees aarde* (p. 39). Wat daarby aansluit, is die opvallende afwesigheid van 'n indeks of 'n glossarium met verklarings van kernbegrippe. Aspekte van dieselfde begrip kom dikwels op verskillende plekke in die boek ter sprake, maar omdat 'n indeks ontbreek en daar ook nie kruisverwysings gegee word nie, word 'n geheelbeeld van begrip moeilik gevorm. Vergelyk as voorbeeld die invloed van die begrip *fiksionaliteit* ten opsigte van rolverwisseling (pp. 15, 30).

Verdere aanvullings mag in die lesinglokaal wenslik wees, onder andere by hoofstuk 2 en 5.

In hoofstuk 2, oor dramatiese karakters, konsentreer Keuris slegs op die psigologiese benadering en 'n benadering wat die akteur/karakter-verhouding ondersoek. Dit is duidelik dat laasgenoemde nie net by die opvoeringsgerigtheid van dramatekste aansluit nie, maar ook by 'n breë aktansiële model en by die tradisionele indeling van protagonis/antagonis/tritagonis. Aspekte van die aktansiële model en die tradisionele indeling kom in hoofstuk 4 (oor dramatiese handeling en dramastruktuur) voor, maar 'n verband met die indeling in hoofstuk 2 word nie duidelik uitgelig nie.

Hoofstuk 5 gaan oor dialoog en didaskalia. Laasgenoemde verwys, volgens Keuris, "... omvattend na alles in die dramateks wat nie dialoog is nie: ..." (p. 73). Of hierdie omskrywing teen die agtergrond van die etimologie van die begrip (*dramatiese didaskalia* aanvaarbaar is, staan egter nie vas nie (vergelyk Coetser 1996). Verder stel Keuris die begrippe *neweteks* en *verhoogaanwysings* aan mekaar gelyk (p. 67), terwyl Van Gorp op bladsy 277 van sy *Lexicon van literaire termen* (1986) verduidelik dat die woord "neven-tekst" verwys na "[h]et geheel van de verbale tekstsegmenten van een dramatekst die, in tegenstelling tot de zgn. hoofdtekst (gesproken tekst, dialoog), bij een opvoering normaal niet worden uitgesproken: titel van het

stuk, voorwoord, opdracht, opsomming van de personages, toewijzing van replieken aan acteurs, verdeling in bedrijeven en scènes, en regieaanwysings”. Op dieselfde bladsy (p. 67) waar sy *neweteks* en *verhoogaanwysings* aan mekaar gelyk stel, verduidelik Keuris egter: “... ander inligting (byvoorbeeld die titel, karakterlys, proloë, epiloë) word nie deur hierdie terme [hoofteks, neweteks, toneelaanwysings] omskryf nie”.

Ook ander aanvullings mag nodig wees, byvoorbeeld ten opsigte van die mate waarin die kenmerke van dramasubsoorte (tragedie, komedie, tragikomedie, die absurde en epiese teater, ensovoorts) by die ontleding van ’n teks meesprek, of ten opsigte van die prosesse of verwysingsraamwerke wat by die waardebeplanning van ’n opvoering of ’n dramateks inspeel.

Nieteenstaande bostaande kritiek is *Die dramateks: ’n handleiding* ’n welkome toevoeging tot die enkele, bestaande inleidings tot die dramateorie in Afrikaans. Veral die klem wat op die opvoeringsgerigtheid van dramatekste geplaas word, met die gepaardgaande verskuiwing van fokus van die drama as boek/teks na die drama as potensieële opvoering, moet verwelkom word.

Verwysing

Coetser, J.L. 1996. Die begrip *dramatiese didaskalia* (weer) beskou. *Literator*, 17(2): 1-15.

Departement Afrikaans
Universiteit van Suid-Afrika

Pieter Duvenage

F.I.J. van Rensburg: *Septet*. 1996. Kaapstad: Human en Rousseau.

Op die agterblad van F.I.J. van Rensburg se nuwe bundel kritiese opstelle, *Septet*, word dit gestel dat hierdie sewetal studies die vierde monografie van die outeur is oor Van Wyk Louw se oeuvre en dat hy ook verantwoordelik was vir die eerste elf van die jaarlikse Louw-gedenklesings aan die Randse Afrikaanse Universiteit. Verder word gemeld dat die studie vir beide ’n gebalanseerde oordeel en herwaardering van die debat rondom Louw sorg. Teen hierdie tyd is Van Rensburg se benadering tot Louw reeds goed bekend aan die Afrikaanse leserspubliek. Dit is een waarin sy goeie hoedanighede as denker en digter (*Dichter*) met skolastiese presisie verdedig word. Hoewel die meriete van so ’n projek, sowel as Louw se belang as een van die belangrike figure in Afrikaans van hierdie eeu, nie ontken word nie, is daar tog iets wat die heeltyd bly hinder by die lees van die bundel: het mens in hierdie dae nie eerder ’n meer kritiese aanknoping by Louw nodig as ’n verdere verdediging en selfs verheerliking nie? Het dit nie tyd geword om meer krities met sy nalatenskap om te gaan as wat Van

Rensburg, en 'n kritikus soos Kannemeyer, aan ons wil bewys nie? In *Septet* gaan dit oor bydraes wat Van Rensburg oor 'n tydperk van sewe jaar (1989-1996) in verskillende tydskrifte gepubliseer het. Dit is jammer dat hy geen voorwoord of inleidende opmerkings verskaf om die agtergrond en konteks van die verskillende bydraes te belig nie. Die sewe bydraes kan m.i. in twee afdelings verdeel word. Eerstens is daar bydraes wat meer tegniese-literêr van aard is en meer spesifiek op aspekte van Louw se poësie afgestem is. Hieronder tel "'n Afrikaanse Abélard en Héloïse" wat handel oor die aangrypende "intertekstuele verhouding" tussen Louw en Sheila Cussons (7-21). Hoewel enkele feministiese besware moontlik teen die interpretasie geopper kan word, is dit een van die beter bydraes van die bundel. In "Van Wyk Louw Symbolis?" (22-44) word Simbolistiese elemente in Louw se poësie ondersoek. Die slotsom waartoe Van Rensburg kom, is dat hoewel die jong Louw aanvanklik onwennig teenoor die Simbolisme staan, dit later meer organies deel word van sy werk (44). In 'n derde bydrae vind mens Van Rensburg op sy mees tegniese wanneer daar op Louw se unieke gebruik van die byvoeglike naamwoord of adjektief in "Buig, of nie?" gefokus word (63-82). In hierdie byna ontoeganklike "naby lees" gaan dit oor die teenwoordigheid van "sowel ryklik geadjektiveerde as volkome adjektieflose gedigte" in Louw se oeuvre (63). Net die mees ingewyde leser sal hier byhou.

Die laaste opstel wat in die groep van tegniese bydraes tuishoort, is "Om met 'n skoon oog te kyk ..." wat handel oor een van die belangrikste, maar terselfdertyd ook kontroversiële kunstfilosofiese uitsprake van Louw. Dit gaan oor die strewe om, teen die teoretici se oortuiging van die onmoontlikheid daarvan in, "die wêreld met 'n skoon oog te bekyk". Dit is 'n winspunt dat Van Rensburg hierdie uitspraak van Louw aan beide sy skeppende (poësie en versdrama) sowel as besinnende (filosofiese) werk meet. Waar die "skoon oog" in die poësie met flitse van openbaring gepaard gaan, het die besinnende skrywer (of filosoof) daarenteen meer ruimte om tot insig te kom. Verder is die skouende oog wesenlik gerig op 'n Ideële wêreld, "'n Werklikheid agter die werklikheid" die dryfkrag van die hele geskiedenis. In die proses beklemtoon Louw drie menslike ideale: skoonheid, waarheid en goedheid. Van Rensburg wys tereg daarop dat Louw nie die idees as absoluut transendent beskou het nie, maar ook op hulle immanente dimensie gewys het. Die punt word egter weer gekwalifiseer aangesien die werklikheid altyd deur "ismes" oorweldig kan word (96-99). Gevolglik moet die oog op die werklikheid gesuiwer word en is die probleem nie teoretisering nie, maar verkeerde teoretisering. In hierdie opsig bly Louw se standpunt 'n vorm van idealisme.

In die tweede groep bydraes in die bundel poog Van Rensburg om op bepaalde temas in Louw se besinnende werk te konsentreer. In "Van Wyk Louw en sensuur" fokus hy op 'n opstel wat Louw in 1947 geskryf het, "Sensuur of pornografie?". Dit gaan hier oor die siening dat die kunstenaar

vry moet wees om die heeal in sy volheid uit te beeld. Hierteenoor is sensuur as eensydigheid 'n aantasting van volheid (46). Ten spyte van enkele inkonsekwensies, een van die weinige plekke in die bundel waar Van Rensburg dit versigtig waag om Louw teen te gaan, beskou hy hierdie werk steeds as 'n klassieke Suid-Afrikaanse bydrae oor die tema (51). In 'n volgende bydrae, "Hoe praat jy met die hele volk?", bespreek Van Rensburg hoe Louw sy taak as literêre volksopvoeder gesien het teen die agtergrond van die spanningsverhouding tussen intellektueel en gemeenskap. Volgens hom het Louw ten minste op twee terreine daarin geslaag om sy leerspubliek op te voed: op die literêre gebied met sy sensitiewe steun aan die sestigers en op die politieke terrein met sy verruiming van die debat oor nasionalisme met behulp van begrippe soos "die oorgesprek", "lojale ver-set", "liberale nasionalisme" en "voortbestaan in geregtigheid". Volgens Van Rensburg strek dit tot Louw se krediet dat hy sy bydraes nie net in vakblaai gelewer het nie, maar ook in die massamedia (124).

In sy laaste besinnende bydrae, "Konfrontasie met Van Wyk Louw", bespreek Van Rensburg die kritiek wat Gerrit Olivier se opspraakwekkende studie oor die literêr-filosofiese implikasies van Louw se denke ingelui het. Soos Kannemeyer staan Van Rensburg uiters afwysend teenoor Olivier se "totale Krieg" teen Louw. Dit gaan hier om drie vraagstukke: Olivier se teoriebeheptheid; die wending in Louw se denke tussen die 1930's en die 1950's en sy gebruik en begrip van nasionalisme. Rakende die eerste aspek is Olivier se argument dat teorie (of kennis) nie neutraal kan wees nie en altyd met belange saamhang (Habermas). Gevolglik is daar geen onmiddellike toegang tot feite (soos Louw se "skoon oog" klaarblyklik suggereer) nie (Popper) (130). Die implikasie hiervan is dat taal nie deursigtig kan wees nie en dat literêre kommunikasie 'n wedersydse verhouding behels (134). Verder betwis Olivier die gebruik van die begrip "natuurlikheid" by Louw en wys hy op sekere outoritêre implikasies waarvoor sy kunsopvatting oopstaan. Dit is veral hierdie laaste aspek van Olivier se kritiek wat Van Rensburg ontstel. Op hierdie punt, waar 'n mens jou regmaak vir 'n "oop gesprek" en kreatiewe debat, wys Van Rensburg eerder op Olivier se "teoriebeheptheid" en "absurde leesopvatting" en beskouing van die ondeursigtigheid van taal (135).

As alternatief wys Van Rensburg daarop dat Louw se teoretiese insig geskool was in konkrete omgang met literêre werke (131-132). Hy daag ook Olivier se siening van die ondeursigtigheid van taal uit, deur daarop te wys dat literêre kunstwerk nie sonder deursigtigheid kan bestaan nie (136). Laastens het hy dit teen Olivier se selektiewe wyse van aanhaling (133). Soos gesê, is dit jammer dat Van Rensburg nie een van hierdie punte behoorlik ontwikkel nie. Dit is ook die geval wanneer hy die onderskeid tussen die Louw van die dertigerjare en die vyftigerjare behandel. Van Rensburg stem nie saam dat daar so 'n groot verskil tussen die twee tydperke in sy lewe was nie (152). Ook in die geval van die strydpunt oor Louw

se hantering van die begrip nasionalisme bly 'n "oop gesprek" afwesig. Olivier se posisie word geskets as iemand wat die belange van die individu bo die volk stel. Dit hang saam met sy bevraagtekening van Louw se uitspraak oor die uitlewing van volledigste menslike in nasionalisme (153). Hierteenoor handhaaf Van Rensburg 'n standpunt wat die volk insluit. Hy stel dit ook dat volkloosheid 'n verskrikking vir Louw was. Laastens meen hy dat Olivier nie genoegsame erkenning gee aan die kritiek wat Louw na binne gelewer het nie (159). Dit is nogtans insiggewend dat Van Rensburg aan die einde van die opstel, anders as Kannemeyer, dit stel dat Olivier se bydrae moontlik daartoe kan bydra dat daar weer nuut na Louw gekyk kan word (162).

In die geheel beskou lewer Van Rensburg met enkele van die sewetal studies 'n verdere waardering van Louw se kreatiewe en besinnende werk. Hoewel sy "tegniese geleerdheid" dreig om sommige bydraes te oorweldig, is die meeste bydraes heel toeganklik geskryf. Die grootste leemte van die bundel bly egter dat Van Rensburg te na aan Louw staan en daardeur verhoed dat sy nalatenskap met 'n breë literêre en teoretiese verwysingsraamwerk in gesprek geplaas word.

Universiteit van die Noorde

Johann Lodewyk Marais

Johann Botha: *Groot Vyf: Spoor van 'n dekade*. Kaapstad, Pretoria en Johannesburg: Human & Rousseau, 1997. R54,98.

In natuurkundige kringe verwys die benaming "groot vyf" na die versameling groot diere van Afrika wat vir hulle krag en aggressie bekend is: die leeu, luiperd, renoster, buffel en olifant. Hulle is van die mees gesogte diere wat deur die jagter geskiet of deur die ekotoeris by sy lysie van waargenome diere gevoeg kan word. Hulle mitologisering en popularisering spruit uit die feit dat hulle in 'n mindere of meerdere mate met uitwissing bedreig word en in sowel Suid-Afrika as talle ander Afrikalande nog net in bewaringsgebiede voorkom.

Johann Botha debuteer in *Groot Vyf: Spoor van 'n dekade* met vyf verhale wat elkeen as titel die naam van die "groot vyf" dra. Die verhale is van wisselende lengte, en as lengte 'n betroubare maatstaf van subgenres was, sou 'n mens die eerste drie tekste kortverhale kon noem en die laaste twee moontlik novelles. Opvallend en betekenisvoller as die lengte van die verhale is egter dat die skrywer hierdie vyf tekste tot 'n hegte bundeleenheid struktureer deur byvoorbeeld sommige van die personasies in meer as een teks te laat optree en deur die Nasionale Krugerwildtuin (of "Kruger Wildtuin", soos hy meestal hierna verwys) 'n bepalande ruimte vir al vyf tekste te maak. Die eenheid wat die skrywer sodoende hier tot stand bring (kyk

ook die Marthinus Versfeld-motto van die bundel), is vergelykbaar met dié in Alexander Strachan se 'n *Wêreld sonder grense* (1984), wat al 'n kortverhaalbundel, 'n novelle en selfs 'n roman genoem is. In die toets van genre-grense en -kenmerke is Botha se werk duidelik postmodernisties en in ooreenstemming met eietydse tendense in die Afrikaanse letterkunde. Is dit nietemin betekenisvol dat daar op die agterblad van Groot Vyf na 'n "boek" verwys word?

Groot Vyf maak erns met die geskiedenis van die ruimte waarin die verhale hoofsaaklik afspeel: die Nasionale Krugerwildtuin. Die leser wat vertrou is met ander boeke oor die Krugerwildtuin, soos David Paynter en Wilf Nussey se *Die Krugerwildtuin in woord en beeld* (1986), sal gevolglik 'n goeie sleutel tot die wêreld van *Groot Vyf* hê. Paynter en Nussey bespreek in fyn besonderhede talle aspekte wat ook deur Botha betrek word: die geskaakte natuurlewe (diere, voëls én bome) van hierdie belangrike bewaringsgebied, die rol van historiese sleutelfigure soos Louis Tregardt, en Harry Wolhuter en kol. James Stevenson-Hamilton (wat onderskeidelik in "Buffel" en "Olifant" betrek word) en bestuurspraktyke soos die uitdun van olifante (wat in "Olifant" ter sprake kom). Is Paynter en Nussey se boek dus 'n voor die hand liggende interteks? Moontlik, ja, maar daar is waarskynlik ook talle ander intertekste. Van groter belang is dat die subtitel van *Groot Vyf: Spoor van 'n dekade* aandui dat dit bowenal die *onlangse* verlede is wat in die tekste betrek word. *Groot Vyf* gee veral rekenskap van die invloed van die sosiopolitieke woelinge en omwentelinge van die afgelope dekade op veral die Afrikaner as amptenaar en as mens.

Botha se boek handel dus nie (soos talle tekste van Sangiro, die Hobsonbroers of P.J. Schoeman) in die eerste instansie oor die diere van Afrika nie. Die boek is ook veel minder gemoedelik as byvoorbeeld Kobie Krüger se *Boskonsert: Stories van 'n Wildtuingsin* (1991), wat ook in die Nasionale Krugerwildtuin afspeel. In "Leeu" word daar op verskillende maniere 'n verwantskap tussen die mens en die dier beskryf, maar die verhaal handel as geheel eintlik oor menslike verhoudinge (ook tussen man en vrou) teen die agtergrond van die Nasionale Krugerwildtuin. Die tekste in *Groot Vyf* is nie diere- en jagverhale in die tradisionele sin van die woord nie. Van "jag" kan daar eintlik ook nie meer sprake wees nie, want die wilde en ongerepte Afrika van selfs enkele dekades gelede nog bestaan nie meer nie. Die natuur van vroeër het verander in ruimte wat deur die mens getransformeer is en nou "bestuur" moet word. Die mens se toetrede en handeling in hierdie omheinde ekosisteem is as 't ware allesbepalend. Miskien is dit die rede waarom *Groot Vyf* vir my, in die geheel gesien, meer oor mense as oor die "natuur" of "omgewing" handel. In "Olifant", byvoorbeeld, word selfs die olifante vanuit 'n antropomorfistiese perspektief uitgebeeld. Natuurlik is laasgenoemde vandag ook in die etologie (die bestudering van die gedrag van diere) nie meer totaal onaanvaarbaar nie. Toe Cynthia Moss gedurende die vroeë sewentigerjare in die Amboseli Nasionale Park in Kenia oor

olifantfamilies navorsing begin doen het, het sy aan elke olifant 'n naam gegee. Vandag is hierdie praktyk vir etoloë glad nie meer vreemd nie. Die leser wat in die natuur en in omgewingsletterkunde belang stel, sal *Groot Vyf* boeiend vind. Deur die boek maak die leser ruim kennis met die bewaringswêreld en die mense wat hierdie wêreld verteenwoordig. Maar dit is ook 'n wêreld waarin die ontnugtering groot is, soos vir Henk Steenkamp, die Senior Opvoedkundige Skakelbeampte by die Parkeraad in "Leeu", wat voel dat hy 'n "rat in die burokratiese meule" (p. 9) geword het. Dit is 'n veranderde wêreld, waarin daar in "Luiperd" byvoorbeeld 'n VIP-boskampie vir reënboogburokrate aangebied (moet) word:

Die gastelys sluit mense in soos [...] Eduan de Beer van *Goue torings*, Cindy Zuma wat nuus lees vir TV1, Sarel Niemann van die ANC se cultural desk. Daar is 'n bemerkingsiemand van SAB en 'n sosiologie-prof van die Universiteit van die Noorde, 'n ouerige kêrel wat seker Noord-Sotho of Sjangaan of iets praat met die kamppersoneel. (p. 30)

In "Renoster" maak die leser kennis met Ernst Siebritz de Swardt (alias Blackie, alias Noster), wat eers 'n draai in die polisie en veiligheidspolisie gemaak het voordat hy met bloed aan sy hande ('n Vlakplaas-geval!) as veldwagter in die Nasionale Krugerwildtuin beland het. Daar word hy uiteindelik vasgetrek en tronk toe gestuur vir die onwettige skiet van onder meer renosters. Ook in die laaste teks, "Olifant", kom bekende figure in die bewaringsgemeenskap voor – weliswaar onder skuilname. Die verteller doen byvoorbeeld oor die lotgevalle van mens en dier in die bewaringswêreld verslag en lewer kommentaar op die nogal kunsmatige manier waarop dr. Andrew-Lloyd Humphreys ('n duidelike toespeling op dr. Anthony Hall-Martin) die legende van die "Manjifieke Sewe"-olifante van die Nasionale Krugerwildtuin geskep het. Hierdie mitologisering is vergelykbaar met wat met die "groot vyf" gebeur het.

Die boek kan voorts in 'n sekere sin gesien word as 'n voorbeeld van die popularisering van wetenskaplike kennis. Hiervan is die beskrywing van die gedrag van die olifante in "Olifant" miskien die beste voorbeeld, en die gedeelte oor die olifantbul "in volle musth" is besonder interessant. Hierdie verskynsel by olifantbulle is naamlik betreklik onlangs die eerste keer deur die etoloog Joyce Poole beskryf. (Sy skryf bv. in *Coming of age with elephants* (1996) hieroor.) In "Olifant" word 'n bul wat in volle musth is soos volg beskryf:

Hy stap vorstelik, want hy is 'n bul in volle musth. Die temporale kliere langs sy beneukte oë is tot bulte geswel, sy wange nat van die uitsypeling. Sy penis hang geswolle. Om sy skede is 'n taai groen skifsel met 'n skerp muskusgeur. So ver hy stap, sprei hy straaltes urine op die grond. (p. 195)

Hierdie bespreking van *Groot Vyf: Spoor van 'n dekade* raak slegs enkele aspekte van 'n ryk en geskakeerde boek aan. Die afsonderlike tekste betrek veral mense wie se wel en wee op 'n besondere manier met die natuur en

natuurbewaring verweef is. In hierdie wêreld is liefde en die seksuele uiter-aard vir sowel mens as dier belangrik (soos reeds ten opsigte van “Leeu” genoem is). Maar dit is ook ’n boek wat aantoon hoe verwickeld hierdie verhouding is. Miskien is dit dié dat ek ook bly wonder het of die skrywer daarin slaag om veral die andersoortigheid van die wêreld van die dier (ook die “groot vyf”) uit te beeld – in die mate waarin so iets hoegenaamd moontlik is. Ons kan vanuit ’n menslike oogpunt oor die natuur en die “groot vyf” skryf, maar die peiling van die gans andere wêreld van die dier bly vir ons ’n uitdaging. Dalk het die skrywer hiermee voor ’n nuwe uitdaging te staan gekom. Hy beskik duidelik oor die vermoë om nog ’n belangrike bydrae tot die groen gesprek te kan lewer.

Andries Visagie

Christoffel Coetzee: *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*. 1998. Kaapstad: Queillerie.

Dit is nie elke romanskrywer wat daarin slaag om reeds met sy of haar debuut die literêre wêreld te laat regop sit nie. Sedert die aankondiging dat *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* van Christoffel Coetzee die wenner is van die Derde Groot Romanwedstryd van *De Kat* en Sanlam, word daar met groot afwagting uitgesien na die publikasie van hierdie roman. Coetzee se boek is omvangryk en indrukwekkend. Dit is duidelik dat hy uitgebreide navorsing gedoen het oor die Suid-Afrikaanse Oorlog om op ’n baie oortuigende manier die verhaal van die Naudé-gesin en hulle kontak met die kommando van veggeneraal Mannetjies Mentz te kan vertel.

Hoewel *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* grootliks afspeel in die Suid-Afrika van ’n honderd jaar gelede is dié roman onmiskenbaar ’n produk van die laat twintigste eeu. Coetzee vind aansluiting by romanskrywers soos Etienne van Heerden (*Casspirs en Campari’s*), André P. Brink (*Inteendeel*) en Elsa Joubert (*Die reise van Isobelle*) wat in die jare negentig die geskiedenis ondersoek om nuwe lig op die aktualiteite van die hede te werp. Die kameraadskap tussen die Naudé-gesin en Jan Witsie met sy Griekswavolgelinge bied byvoorbeeld ’n interessante perspektief op rasse-integrasie in post-apartheid Suid-Afrika. Die belydende verslag van Blink Frans Naudé oor sy deelname aan die wreedhede van Mentz en sy kommando roep onwillekeurig die grusame getuienis voor die Waarheid- en Versoeningskommissie by ’n mens op.

Met die honderdjarige herdenking van die Suid-Afrikaanse Oorlog in sig, is die relevansie van Coetzee se roman ooglopend. Net soos Etienne Leroux in *Magersfontein, o Magersfontein!* (1976) skryf Coetzee egter vanuit ’n kritiese instelling. Maar waar Leroux hom gewend het tot ironie en die parodie om enige onvoorwaardelike verering vir die Boere te problematiseer, skep Coetzee ’n alternatiewe en meer gelokaliseerde weergawe van die oorlog.

Die vertelling van die skermutselinge in die Oos-Vrystaat word toegespits op die gruweldade van Mentz en sy manskappe; die onreg van Engelse kant geniet aansienlik minder prominensie. Die toewysing van skuld word aansienlik gekompliseer in die roman en Frans se bewering dat skuld nie netjies in 'n pakkie toegedraai kan word nie (193), staan uiteindelik digby die visie van die roman op die Suid-Afrikaanse Oorlog.

Op soek na generaal Mannetjies Mentz bestaan uit vier dele: in die inleidende redakteursnota bespiegel die "redakteur" oor die bestaan van Mannetjies Mentz. Hy ondersoek alle verwysing na Boereleiers genaamd Mentz in sy soektog na dokumentêre bewyse van die bestaan van die generaal. Ten slotte bied hy deel 2 en 3 van die roman aan as die oortuigendste dokumentêre bewyse van die generaal se aktiwiteite tydens die oorlog: deel 2 is 'n getranskribeerde weergawe van mev. Ounooi Roos se verslag van haar oorlogsherinneringe en deel 3 is 'n teks deur haar broer, Frans Naudé, oor sy betrokkenheid by die oorlog as Mentz se regterhand. In die laaste deel doen genl. Coen Brits verslag aan Jan Smuts oor die nedersetting wat Mentz vir hom en sy manskappe in Duits-Oos-Afrika na die oorlog op die been gebring het.

In deel 2 en 3 ontvou die grootste deel van die verhaal. Terwyl die manlike lede van die Naudé-gesin veg in die oorlog, wyk die vrouens onder leiding van die formidabele Ma uit na die "Skuilties" in die berge van die Oos-Vrystaat. Die Naudés word vergesel deur hulle Griekwa-vertrouelinge na die berge waar hulle gesamentlik hulle boerdery voortsit sonder die medewete van die Engelse. Na die oorgawe van die Vrystaatse magte sluit Frans hom aan by die troepe van Mentz wat in dieselfde bergreekse aktief is. Hulle spits hulle toe op aanvalle op die Britse eskorts van Boere-krygsgevangenes waartydens die gevangenes bevry word en teruggelei word na die voortvegtende kommando's. Saam met die Britte word die gevangenes wat onwillig is om verder te veg, brutaal vermoor. Wanneer Mentz deur die Engelse gewond word, word daar by Ma aangeklop om hom te verpleeg. Beter mediese sorg is egter nodig om sy lewe te red en 'n Engelse luitenant, Charlie White, word gevange geneem sodat die generaal sy identiteit kan aanneem om verpleging in 'n Engelse militêre hospitaal te ontvang. White word as gevangene by die Skuilties agtergelaat waar daar kort voor lank 'n liefdesverhouding tussen hom en die jong Anne Naudé ontstaan. Met Mentz se terugkeer word White egter wreed vermoor deur Niemann, Mentz se psigopatiëse vertroueling. Na die ontdekking van White se lyk pleeg die swanger Anne selfmoord. Jan Witsie en sy opgeleide vegters, insluitende Ounooi se ouer suster, Soph, loods 'n wraakaanval op Mentz se kommando en slaag uiteindelik daarin om hulle uit die berge te verdryf.

Die titel van Coetzee se roman verwys nie net na die redakteur in deel 1 se soektog na oortuigende bewyse van die bestaan van Mentz nie. Die roman is ook 'n soektog na die ontglippende en oënskynlik ondefinieerbare identiteit van Mannetjies Mentz. Wat motiveer 'n man om soveel onmenslike

dade te pleeg teenoor sy medemens? Is Mentz miskien meer as bloot 'n man van vlees en bloed? By herhaling merk die karakters op dat Mentz se voorkoms deur geen opvallende gelaatstrekke gekenmerk word nie. Volgens Frans is sy "totale gebrek aan besondere, in-die-oog-lopemde kenmerke ... sy mees besondere kenmerk" (160). Vir Ounooi lyk die generaal na "die gemiddelde man wat jou eie oordele en vooroordele deel en tot jou beskerming sal kom as dit moet" (59). Mentz se onopvallende voorkoms is dus gerusstellend en boesem vertrou in. Hy word egter onderskei van die gemiddelde man deur die striemwonde op sy rug: lank gelede is hy met 'n sweep geslaan en daarna is geen aandag aan sy wonde gegee nie. Hierdie ou wonde uit sy geheimsinnige verlede ontsteek voortdurend en veroorsaak groot ongerief. Die vraag kom op of Mentz lank gelede 'n ernstige oortreding begaan het waarvoor hy met die sweep gestraf is en waarvoor hy steeds groot lyding moet verduur.

As 'n sterk leier kan generaal Mannetjies Mentz reken op die onvoorwaardelike steun van sy volgelinge wat hom selfs na afloop van die oorlog na Duits-Oos-Afrika volg. Frans brei uit oor die aard van die samehorigheidsgevoel wat die generaal by sy manskappe aankweek: daar ontstaan "n nuwe samestelling waarbinne die enkeling se bewussyn verdwyn het" (162); dié nuwe "gemeenskap is gekenmerk deur 'n 'eie' wat in 'n groter' 'ons' verander het" (170). 'n Fascisme in die kleinere wond dus die ideologie waardeur die bedrywighede van die kommando gereguleer word.

Mentz maak aanspraak op 'n sekere intellektuele statuut wat onder meer blyk uit die twyfelagtige filosofie wat hy formuleer om sy daade van geweld te regverdig. Dit wil soms selfs voorkom asof die politieke doelwitte van sy offensief in die Vrystaatse berge ondergeskik is aan die navolging van sy persoonlike filosofie. Die onmenslike gewelddadigheid van Niemann word deur Mentz as instink beskou en hy glo dat diegene wat deur hulle instinkte leef die "enigste verbintenis met dié vroeëre en natuurlike bestaan" is wat hy in sy kommando probeer herskep (100). Die generaal strew na die herstel van die oorlewingsinstinkte (206) ondanks die feit dat hierdie instinkte dikwels bots met beskaafde norme. Die pad na 'n bestaan wat in harmonie is met die instinkte is, lei egter eers na 'n "tweede natuur", 'n tussenstadium tussen die rasonale beskawingsnorme en die suiwer instinkte. Die generaal ontmoedig byvoorbeeld sy manskappe om oor die dooies te treur, want elke "sterfte verbreed die ervaring wat ons die toekoms in projekteer, ter verfyning van tegnieke en strategieë om te oorleef, tot dit eers tweede natuur en dan instink word" (268).

Wanneer die generaal sy filosofie inspan om die moord op Charlie White te regverdig, begin Frans om krities te oordeel oor die idees van sy aanvoerder. Na die oorlog verwys Frans misprysend na die "tweede natuur"-filosofie as die generaal se "ou, bekende deuntjie" (268). Ook die skerpsinnige Soph daag Mentz oor die loop van 'n geweer uit om die teenstrydighede in sy teorieë te verdedig. Met verwysing na die praktiese realiteite

waarmee Mentz te kampe het, slaag Soph daarin om 'n hele aantal van die generaal se oortuigings te weerlê (249).

Met die kwesbaarheid van die generaal se liggaam word reeds vroeg in die roman gesuggereer dat sy leierskap en teorieë moontlik ook nie so onaan-tasbaar is nie. Coetzee skeep egter in die eerste helfte van die roman die illusie dat Mentz 'n teenwoordigheid is wat die bloot fisiese oorskry: die drie-menskap Mentz, Niemann en veldkornet Voss word bv. die onderwerp van 'n mite oor twee honde en 'n jakkals wat saam in die berge aas op die lyke van die kommando se slagoffers. Hulle word die beliggaming van die boosheid wat die kommando in die uitvoering van hulle wandade inspireer. Mentz met sy onopvallende voorkoms is uiteindelik die versinnebeelding van die Bose wat dikwels onsigbaar is. Hiermee handel Coetzee sy besonder goeie karakterisering van Mannetjies Mentz egter nie af nie: met die bevraagtekening van sy teorieë, sy nederlaag teen Jan Witsie en die beskrywing van sy morfiënverslaafdheid word die generaal toenemend aan 'n proses van ontluistering onderwerp. In die slot van die roman word hy voorgestel as 'n afgetakelde dwelmverslaafde wat steeds vasklou aan die ydele hoop dat Frans na die voetheuwels van Kilimandjaro sal terugkeer na 'n reis na Suid-Afrika.

Voor 'n mens meegevoer word deur die vinnige opeenvolging van gebeure moet jy egter eers die moeisame "redakteursnota" (deel 1) deurworstel. Die gedetailleerde oorweging van argumente oor die bestaan van Mentz en die lang, vermoeiende voetnote sal waarskynlik baie lesers ontmoedig om *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* end-uit te lees. Die historiese oriëntasie is weliswaar van groot nut, maar sou in 'n bondiger vorm groter trefkrag gehad het. Die "redakteur" se voorbehoude oor die akkuraatheid van orale vertellings van die geskiedenis word ook nie deur die daaropvolgende vertellings van Ounooi Roos en Frans Naudé voldoende bevestig nie. Die twee vertellings weerspreek mekaar glad nie en vorm uiteindelik 'n duidelik samehangende geheel.

Van die mooiste prosa in die roman kom voor in die briewe wat Frans aan Ounooi skryf in 1944. Sy verslag van sy verhouding met sy familie, sy herbesoek aan die Oos-Vrystaatse berge en sy gesprek met 'n sterwende oorlogsvriend, Willy Losper, is besonder ryk aan atmosfeer. *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* is 'n ontstellende en fassinerende roman. Christoffel Coetzee beskik reeds oor die vaardighede van 'n beleë skrywer.

Universiteit van Zululand

Naomi Morgan

Jan Rabie: *Paryse dagboek*. 1998. Human en Rousseau. R63,96

Die Franse skrywer Honoré de Balzac se beroemde roman, *Le père Goriot*, eindig met een van die beroemdste uitdagings in die Franse letterkunde: *A nous deux maintenant!* (*Nou's dit ek en jy!*) Dit is nie dialoog wat een romankarakter teenoor 'n ander spreek nie, maar die hoofkarakter Rastignac se gebalde vuis in Parys se rigting. Jan Rabie doen verslag van hierdie roman, soos van so vele ander wat hy gedurende sy Paryse verblyf van 1948-1955 gelees het. Indien die *Paryse dagboek* van meet af geskryf sou gewees het met die oog op publikasie (soos byvoorbeeld dié van Anaïs Nin), kon dit as 'n epigraaf gebruik word.

Want die dagboek is die kroniek van Rabie se Paryse leerskool, waar hy (binne rekordtyd) die Franse taal bemeester, sy toekomstige vrou ontmoet en as skrywer ontwikkel: *Reuse-apyt vir ure swerf, vir dosyne boeke gelyk lees, vir werk, werk, vir Parys* (p. 83). Hoe langer Rabie in Parys bly, hoe minder word die inskrywings in die dagboek: 1948 is gedokumenteer oor 67 bladsye; vir 1954 is 4 bladsye genoeg. En wanneer Rastignac/Rabie Parys oorwin het, wanneer sy sintuiglike inisiasie voltooi is, gaan hy huis toe, Suid-Afrika toe.

Anders as Rastignac, sien Rabie Parys nie as 'n vyand nie, ten spyte van sy kroniese geldnood (soos geïllustreer deur die sorgvuldige aantekens van die prys van elke item). Ten spyte van die maer na-oorlogse jare waardeer Honger na kennis, na ontdekkings, na reis (*Ek sal gou weer reis. Ten spyte van Lente in Parys. In my versamel 'n eie inkantasie: Waar? Waar? Waar?*, p. 28), na vrouens (die inskrywing van 26 Maart 1949 kondig 'n besoek aan Picasso aan, maar behalwe vir *ou gebou met houttrappe (grof) en lae balke. Sy brandwag met geel das* (p. 124), is daar niks verder nie, want die blywender indruk is dié van 'n meisie in die *métro* wie se direkte blik hom verlam), en veral na kos soos 'n goue draad loop, is Parys 'n ewige bron van verwondering (*Dit is moontlik om Parys meer lief te hê as 'n vrou*, p. 27). Die museums, gallerye, musiekkonserte, die mense wie se alledaagse gebare en segswyses gefotografeer word deur Rabie se skrywersoog en binne die bladsye van sy dagboek byna romankarakters word: *swerm ou vrou tjies soos herfsblare om 'n fontein* (p. 73); *ou vrou tjie [wat] haar hond van boom tot boom laat snuiwe en pis en stofskraap – elke godsalige boom van die 24 of so rondom die flou gaslampverligte plein* (p. 260).

Wat hierdie dagboek besonders maak, is dat dit Jan Rabie s'n is, en dat dit noodwendig gelees word in die lig van sy latere publikasies. Ons lees skrywersdagboeke met dieselfde gesindheid waarmee ons skrywerswonings of -studeerkamers besoek of manuskripte bestudeer: ons soek na die goddelike vlam, na die kreatiewe konneksie, na die wordingsproses. Maar Rabie se dagboek is eerder 'n laboratorium, 'n toetsterrein, 'n ruimte waar sy duiwels uitgedryf word sodat die skryfproses kan voortgaan; dis die ekwivalent

van 'n Da Vinci sketsboek: hier probeer hy 'n beeld, daar 'n beskrywing, hier neem hy aantekeninge vir moontlike latere gebruik: *Idee vir Copains des Greniers* [Soldervriende]: *B word gevoer met Gauloises en Pinard dat hy verhare kan droom vir geldmaak.* (p. 121) Die inskrywing van 8 Mei 1949 waarin die lyding van 'n werklose oud-soldaat beskryf word, is byna 'n kort kortverhaal. Soos wat 'n jagter merkies maak op sy geweerkolf, lys hy sy voltooide verhare en hul woordtelling. Die dagboek bevestig sy skrywerskap.

Met 'n vasberadenheid soos Rabie s'n (om Parys intiem te ken ten spyte van of miskien as gevolg van sy geldnood, om te skryf, al word sy manuskripte deur Nasionale Pers afgekeur, al skryf Jack Steyn vir hom dat wat hy skryf by die dag vrotter en slegter word, p. 109), is dit onvermydelik dat hy ook voortdurend oor skrywerskap sal besin: *Bill se teorie dat kunstenaar mins individualis is, omdat hy ander weerspieël eerder as homself leef* (p. 106). Hoewel Rabie se dae volgepak is met ontdekkings en ontmoetings, is sy werksplek en -tyd heilig: *Verdomde, verdomde mense wat 'alleen' is en my tyd kom vermors. Bill het homself geïnstalleer op my bed terwyl ek skryf – moeg vir stilsit op stoel en wag dat hy moet gaan. Ek wil werk, eet, lees maar hy sit, sit, sit en ek weet alles wat hy kan en gaan sê!* (p. 107). Hy hou sy kamer intak sodat die boom van my eie skepping skugter en ongestoord kan groei (p. 207). Die leser van *Paryse Dagboek* kom onder die indruk van Rabie se taaiheid: hy kan oorleef op koolblaarsop, as lid van 'n groep "proefkonyne" op Mont-Blanc word hy deur die Franse pers geprys oor sy uitstekende weerstand; dit is gewoonlik hy wat sy minnaresse verlaat, nie andersom nie – Rabie kan oorleef, hy is nie 'n jong Werther nie. Aan die einde van sy Paryse verblyf kan hy sê: ek is Rastignac van altyd af, en ek is nog altyd hy.

In ander opsigte is hierdie dagboek soos dié van enige reisiger wat 'n nuwe stad ontdek, vol kriptiese aantekeninge en name, bedoel om die geheue by die herlees daarvan te prikkel, en wat vir die ongeïnisieerde (en soms ietwat voyeuristiese) leser nie veel betekenis het nie, soos *Pikkie, Sheila en Nienaber* (p. 29). Die interessante foto-seksie werp wel lig op die identiteit van Ginette (Rabie se eerste Franse meisie) en die pianiste Betsie van Rooyen. André P. Brink, wat die dagboek versorg en die voorwoord geskryf het, verwys in *Drie vroue en 'n flentertjie* (in *Rooi – sketse en essays*) na die kort (en later onverstaanbare) aantekeninge wat skrywers maak. Die dagboek sou miskien gebaat het by 'n alfabetiese lys van en kort biografiese aantekeninge oor die persoonsname in die teks.

Soos soveel van Rabie se publikasies, word ook die *Paryse dagboek* gekomplimenteer deur 'n kunswerk van Marjorie Wallace (en hoewel die titel nie vermeld word nie, lyk die interieur op die buiteblad nogal na die Paryse kamer met sy teëlvloer wat in die dagboek beskryf word). In sy inleiding noem Rabie dat Marjorie gou Afrikaans geleer en uiteindelik die keurleser van sy manuskripte geword het. In ruil daarvoor sou hy die span-

rame vir haar skilderye maak. Hierdie samewerking vind ons ook in die dagboek: Marjorie verskaf die omslag, en Jan hou boek van die stappe van hul verhouding. Die skilder Delacroix het in sy Franse dagboek oorgeslaan na Italiaans wanneer hy erotiese aantekeninge wou maak; Rabie maak dit minder moeilik vir die leser, maar gebruik wel voorletters vir name (Marjorie is M).

Een van die interessantste redenasies wat Rabie met homself voer, is oor die voor- en nadele om skrywer te wees binne 'n jong literêre tradisie soos dié van Afrikaans: *Voorheen het ek gespog: 'n Afrikaanse skrywer is gelukkig, want hy het nog alles voor hom om te sê. Maar ek het vergeet dat dit sy werk swak sal maak, alleen waar kompetisie bestaan, is waarde, alleen waar soveel al gesê is dat jy dit nog net beter kan sê, is 'n bedding vir koningsblomme* (p. 73-4). En in sommige inskrywings word sy insigte oor Afrikaner- en skrywerwees roerend saamgevat: *My honger na eenzaamheid het ek onherroeplik van my volk geërwe. Dit is bitter en hard, gebore tussen veel vyandige nasies, 'n skuldkompleks van daaglikse brood* (p. 134). Die feit dat hy (uit weerwraak, maar ook om den brode) verplig voel om in Engels te skryf omdat sy manuskripte nie vir publikasie aanvaar word nie, werp ook interessante lig op die Afrikaanse uitgewersbedryf.

Wat die dagboek veral aktueel maak, is die hele kwessie oor waar 'n mens jou kultureel/ideologies tuisvoel: dit wissel van liriese inskrywings soos *Ek ken Parys nou beter as enige stad in Suid-Afrika. Lank lewe Parys en die Franse Gees! Hier is my huis* (p. 43), tot aanvanklike verwerping van sy geboorteland: *Ek weet nou beter wat my geboorteland is – een van die harteloosste en wreedste (materiële in die wêreld – moet ek teruggaan?)* (p. 45). In November 1948 dink hy aan Suid-Afrika as *skraal, giftige grond! Hoe sprekend is ons produk tot dusver: somber en skuld- en magteloosheid-bewus, perverse Calvin; leeg en oppervlakkig en bowe-al bang vir die werklikheid* (p. 74). Sy blik op gebeure in Suid-Afrika, en die ontwikkeling van sy siening van sy toekomstige rol as skrywer daar in die post-Paryse periode, is een van die fassinerendste aspekte van die dagboek. Die teks is deurspek met Franse woorde (met vertalings in vierkantige hakies) wat enersyds 'n weerspieëling is van Rabie se absorbering van 'n vreemde taal, maar wat hom uiteindelik ook uitbring by 'n definisie van homself in terme van taal eerder as ras. Reeds in Mei 1949 meen hy dat Afrikaners by hul taalbroers, die Kleurlinge, moet aansluit. Die Suid-Afrikaners wat hy in Parys ontmoet laat hom selfondersoek doen: *ek ook had Suid-Afrikaanse siekte van feite nie in die oë wil kyk nie* (p. 130). Soms word sy soeke na insig oor sy land gekombineer met sy ontdekking van sy omgewing, soos wanneer hy Suid-Afrikaans vernoemde strate beskryf: *rue du Transvaal, rue Botha, avenue de l'Union* (p. 188), 'n tegniek wat herinner aan dié van Victor Hugo in *Choses Vues (Gesiene dinge)*. Hy is *bly en trots* (p. 190) oor die ontdekking van 'n *Café au canon des Boërs* in sy eie straat. Teen 1953 kan hy sy credo formuleer: *Geregtigheid en 'n suiwer hart*

en 'n liefde groter as my vrees, sal ek myne maak sover ek kan. Ek sal sê wat ek dink en voel met wat groter as ek is, ek sal doen wat ek vind om te doen (p. 268). In die inleiding tot die dagboek skryf Rabie: *hoe meer ek wêreldbürger is wat sewe tale en dus sewe wêreldbeelde ken, hoe meer besef ek ek is verantwoordelik vir 'n deel daarvan, vir my eie land* (p. 13). So 'n pligsbesef en verantwoordelikeheidsin is seldsaam. 'n Mens kan van hom dieselfde sê as Rabie se opmerking oor Gide: *Hoe eerlik en regop en onvermoeid het hierdie man nie gewandel nie!* (p. 217).

Universiteit van die Oranje-Vrystaat

Charles J. Fourie

Breyten Breytenbach: *Boklied*. Human & Rousseau. R39,95

Wat gemaak as digters begin dramas skryf? Ons meen te wete dat die groot Bok van alle bokke in die Westerse teatergeskiedenis, ene Willem Wikkelspies, oftewel, Shakespeare, mos net so bloedig lewe in die hand kon neem met toneelskrif as verse maak; en had hy die twee bedmaters gemaak sodat menige skolier, student, akademikus, literator en ander 'torre' vandag nog die geheimenisse van sy toneeltekste probeer ontsluit.

So wie sê digters kan nie toneelskrif nie? Maar wat gemaak as een van ons voorste Suid-Afrikaanse digters die spieël van sy Imago Ignota (Onbekende Beelde) lig, die klokke lui en vra ... "is die digkuns dan nie maar net 'n teatersport nie?" (bl. 114).

Breyten Breytenbach, ook deesdae bekend as Jan Afrika, se eerste toneelstuk, *Boklied*, wat tydens verlede jaar se Klein Karoo Nasionale Kunstefees opgevoer is, is met 'n groot bohaai ontvang. Of die bohaai nou gegaan het oor ooglopende faktore soos die naaktheid en ander fetisjismes van Marthinus Basson se produksie, of bloot oor die feit dat die kunstefeeste die gevaar loop dat gehore, resensente en kunstenaars hul gemeenskaplike domastrantheid in die naam van kuns verklaar, is oop vir debat.

Laasgenoemde sou miskien die rede kon wees vir die onnodige bohaai rondom die produksie van *Boklied*, want kunstefeeste kan te maklik ontaard in 'n ritueel waar al die bokke skielik Azazel wil speel.

Wat egter hier ter sprake is, is Breytenbach se toneeltekste, *Boklied*; en alhoewel die teks nie altyd van die produksie geskei kan word nie, is dit so dat toneeltekste gepubliseer word, en by verwysing van die ADAM karakter in *Boklied*, word die vlieg se slimmigheidjies so oor die papier gesleep met publikasie.

Boklied kon bloot op sy toneelmatigheid as teks beoordeel word, maar dit sou binne die perke van 'n alreeds eng Afrikaanse toneeltradisie onreg doen aan 'n teks wat inherent so verbind is tot digterskap as teatrale verhoog dat die 'eie' ritueel wat hierdeur geskep word, *Boklied* buite die normale dra-

matiese diskoers van toneelmatigheid plaas.

So word ons reeds vroeg gewaarsku deur MAKER as hy sê (bl. 15): “Moet tog nooit ’n digter se woord vir soetkoek opvreet nie. Dis juis omdat hulle woordspelers is dat hulle hulself aanmekeer sal maak.” Soms op die verhoog ook soos in die geval.

Die Duitse digter Gottfried Benn verwys na poësie as die opheffing van alle dinge in ’n taal van die onbegryplike, of om die eenvoud van Goethe aan te haal; ‘What is within is also without’.

Om *Boklied*, soos ’n resensent onlangs na ’n ander drama verwys het, “as simboliese ryk geskakeerd” te beskryf sou die understatement van die jaar wees.

Breytenbach gooi die hele simboliese boksemdaais met grootse teatraliteit saam, nes die kis vol rekwisiete wat ADAM en MAKER aan die begin uitpak en beskryf as (bl. 15):

ADAM: Die gedenkwaardighede.

MAKER: Die snuisterye.

ADAM: Die beentjies en die gathare wat oorgebly het van ons swelgpartye.

MAKER: Die toutjies en die gom van my heilige kuns.

ADAM: Die stront.

Soos met William Blake se digkuns waar die soeke na die obskure as selfgenoegsame doel staan, wil mens glo dat Breytenbach, ook as digter, maar nou onder die dekmantel van dramaturg by wyse van sy karakters wat hy as afgeleefde toneelspelers of digters beskryf – hulle byeen bring, in ’n geslote ruimte wat ’n gevangenis, gestig of somer net ’n ongebruikte teater kan wees – vir dieselfde doel. Om die obskureit van digterskap te besweer. Met die verhoogaanwysing onder die titel, AANBEVELING BY OPVOERING IN NIEMANDSLAND, word die digkuns as teatersport (ritueel) vanuit die staanspoor voorgehou, en verder aangevul met die aanwysing dat ver-grote portrette van digters uit die eeue ’n agterdoek op die verhoog vorm.

Ook die aanwysing dat die program beelde moet bevat van bekende sterfwoorde en/of digters se laaste verse, dra by tot die daarstel van ’n digterlike landskap op die verhoog.

In hierdie inleidende aanwysings word telkemale benadruk dat ons te make het met ritualistiese gegewe waarvolgens afsondering besweer sal word, ou onderlinge verhoudings besleg sal word en een van die karakters aangewys gaan word as ‘offer, slagoffer of somer net aandkos’, ten einde die ritueel te voltrek.

Hierdie spel word verder voortgesit in die dramatiese gegewe, en plek-plek onnodig herhalend deur die karakters in die loop van die drama nagepraat. Maar dan het ons hier te make met ritme, klank en die ritueel van die digkuns wat hom min steur aan moderne teaterkonvensies.

Die karakters MAKER en ADAM word as ou kalante beskryf en die ander spelers of digters leer ons ken as MADONNA – sy is opgebruik deur die liefde, ISIS – ’n swart Frida Kahlo, TEREUS – die ewige jongeling, RITSOS,

– 'n Rimbaud-figuur, FARENJ – sou mens laat kon dink aan die makabere uithangerigheid van 'n Pik Botha (sic). En laastens TOESKOUER – 'n soort reserwespeler wat deurgaans kommentaar sal lewer vanuit die ouditorium en uiteindelik deel sal word van die verhoogspel en rolwisseling.

Dat hierdie karakterbeskrywings ook daarop dui dat ons hier te make het met karakters wat by monde van iemand anders tot ons sal spreek, en grotendeels by monde van die digter/dramaturg, word algaande duidelik, en in hul rolspelende kapasiteit is die karakters soos die res van die verhoogopset, obskure personifikasies van alles en niks; MAKER (bl. 31) “– elkeen van ons is op reis met die eensaamheid van die liggaam en die donker klug van die boom”.

Die karakters onder leiding/lyding van MAKER en sy 'behaagsiekte' begin vervolgluk wat ons maar kan noem die 'ritueel van die bok' reeds met die openingsrede; MAKER: “Nouja. Hier's ons weer ...”; word ons genooi tot die eksistensiële spel van lewe en dood (bl 12) en (bl. 13) ... “ek sê nou vir julle God is maar net 'n droombeeld ... God is dit wat in die spieël van gesag lewe wanneer niemand daarna kyk nie. Die dood is ook maar net 'n hersenskim. Om die waarheid te sê, volgens logiese gevolgtrekking is God die Dood.” Hiermee word die beeld verwek dat God 'n kollektiewe arge-tipe is wat die reëls van die ritueel sal bepaal.

Om vervolgens die verhaalgegewe en totaliteit van die teks se vele temas uiteen te sit sou 'n silwermunt in die mond oor die Styx kos, en soos dit geblyk het uit die produksie word die teks 'n stewige drie-uur se mergelende vermaak. Of dit as “Vermaaklikheid in Drie Bedrywe” jeens die lengte daarvan slaag laat mens aan 'n gehoor se ontvangs van die produksie oor.

Wat egter bevreemteken moet word, is die feit dat die teks uitgegee (Human & Rousseau) is voor die opvoering daarvan, en of 'n voorafgaande opvoering nie eerder sou help om 'n teks vir publikasie daar te stel wat gebore word uit die opvoering. Dis 'n welbekende feit dat selfs groot dramaturge soos Bertolt Brecht bly skaaf het aan hul toneeltekste na aanleiding van opvoerings.

Nietemin is dit so dat herhaling in sulks die kinetiese aard van teater dit ten doel het om ritueel te bemagtig, maar die vele herhalings soverre veral die dialoog wat op die ritualistiese dui, werk problematies in op dit wat 'n meer hegte dramatiese struktuur kon wees. Gevolglik word baie min en sou minder meer kon wees.

Die 'ritueel van die bok' vorm die enigste werklike chronologiese gegewe. Hiervolgens weet ons wat om te verwag, soos reeds aangedui is in die inleidende verhoogaanwysing van Can Ocells (alter ego). As dit egter die enigste dramatiese ritueel sou wees dan was die teks andersyds beperk tot die bloot dramatiese en was die verkenning van die teks se digterlike landskap minder bevredigend.

Dus, Breytenbach vat genoeg padkos saam, en neem die 'ritueel van die bok' genadeloos verder. Talle ander, vergeldende en ontgeldende kontem-

porêre simboliese rituele soos bv. Die Waarheid- en Versoeningskommissie word betrek, asook die spel binne 'n spel tegniek met die arge-teks van Aristophanus – Die Voëls, waarmee in gesprek getree word om uiteindelik 'n komplekse dramatiese struktuur te bewerk.

Dis egter weer in hierdie slimigheid dat 'n gehoor, selfs leser, verlore kan raak in die gegewe wat herinner aan Peter Weiss, Botho Strauss en natuurlik Brecht. Met gevolg dat die twee karakters aan die begin van die tweede bedryf (bl. 61) moet vra:

ISIS: En waar's ons nou? Dis wat ek wil weet.

RITSOS: Dink jy jy sal die pad terug teater toe kry?

Die karakters het nooit die teater verlaat nie, en hopelik ook nie die gehoor nie. Wat hulle (gehoor) wel mee gekonfronteer word is nie net die ooglopende samespel van Aristophanes se *Voëls* waartoe die tweede bedryf hulle sal inlei nie, of die vervreemdingstegnieke nie, maar ook die digter/digters/afgeleefde spelers se soeke na hul onbekende Imago wat sentraal tot die tematiese staan.

Hulle, soos die gehoor ook, soek die rede hoekom hulle hulself in die eerste plek daar in die 'geslote ruimte' bevind en hieruit spruit talle monoloë wat eers heelwat later duidelik word, en dramaties slim ingewef word tot die groter gegewe.

Die karakter van MADONNA begin monologies vertel van die vrou wat "... deur die brandende stad gekom het om 'n laaste keer by haar minnaar te wees" (bl. 26), en haar poëtiese vergeldingstog word voltrek wanneer sy aan die einde (bl. 135) daarop dui dat MAKER die minnaar was wat haar in die liefde ontken het en bloot gebruik het om geboorte te skenk aan die kind/Osiris wat geoffer moes word.

Sy kry haar vergelding vir die kind se dood wanneer MAKER, President M, Number One, as die bok aangewys word (bl. 151), wat op sy beurt as offer/slagoffer/aandkos van sy eie ritueel moet dien, en so word die Yaweh (God) mite met homself gekonfronteer.

Derhalwe ook die spieël wat MAKER deurgaans met hom dra; kom hy dus van aangesig tot aangesig met homself en sy behaagsiekte (bl. 152) en deur die Imago (Spieël) te oorhandig aan ADAM word die ritueel voortgesit. Dis met hierdie onbekende spieëlbeeld van die self, dat die karakters uiteindelik hulself mee wil versoen as digters, spelers van die spel, miskien ook as die 'boknaaiers' wat die TOESKOUER aan die begin van die drama toejuig (bl. 11).

Kleure word toegeken aan klinkers (bl. 43), wat later as on-kode deur MAKER (bl. 112-115) uit die arge-teks van MAKER se Boklied ge-enkodeer word om 'n wanbegrip reg te stel, en afsluitend word ons weer herinner dat poësie en ook die digter 'n offerande is. MAKER: ... As dit lyk soos 'n ritueel moet dit wees omdat skrywe 'n gebloei –

ISIS: En 'n geblêr!

MAKER: – is as gevolg van die arabeske van hulde en verdriet, en omdat

ou tekste verkrag word.

RITSOS: So word die dooie digters 'n moveable feast!

Ook die karakter van ISIS wys na die gehoor en vra: “– bring ons as verenigde digters van die wêreld dan nie ons offers juis vir hulle via die verhoog, hierdie heilige oorgangsgebied nie?” Wat verder daarop dui dat die digter hom hier op die gehoor beroep vir die offerande.

Die karakter van TEREUS bywoorde van die digter/dramaturg beskryf die lewe as “'n treurige droom”, wat ook by herhaling elders in die teks dui op die versugting van die uitgeworpene wat uit ritme voel met die intieme self en die landskap waarin hy hom bevind.

Hierin herken ons die digter (Breytenbach) telkemale op die verhoog in verskeie personifikasies, maar veral as banneling in die karakter van die anargis, RITSOS (bl. 41): “Wat? Ek uit voeling. Ai, my bra, as jy maar kon weet hoe gatvol ek is van ondergronds lewe!” en op (bl. 119) “Ek is moeg van al die vergeefse moeite. Die argaïese, geheime seremonies van die freedom fighter! ...” (bl. 120) “En jy word wakker. Die oorlog is verby. Daar was nooit oorlog nie. Die leiers het die Revolusie opgevrete ... Hoe het al hierdie ontoepaslike materie tog in my teks beland? ... Hier is ek die koning van Niemandland!”

Uiteindelik word elke fragment van die teks in die visuele, die dialoog, die karakteriserings en verhoogaanwysings, selfs FARENJ se gebrabbel deel van die groter geheel van die teks, en eggo die struktuur Rudolf Steiner wat na die mite verwys het as 'n kollektiewe droom van die mensdom, of in die geval die digter/dramaturg wat sê (bl. 154): “Al wat julle vanaand gehoor het, was 'n spul geleende woorde, so deurmekaar soos 'n hoer se hand-sak!”

Die dialoog van die karakters is deurgaans gevul met poëtiese asem eerder as subtekstuele dialoog, en ook hierin word die digter se stem beklemtoon. Dat Breytenbach soos met sy digkuns die woord kan verwek tot beelde uit die niks is prysenswaardig, maar of dit altyd as dramatiese dialoog slaag is te bespiegel. So ook pleit MAKER dan (bl. 154) teen die einde om 'n laaste vers te skryf as deel van die reëls van sy ritueel.

Breytenbach het tereg by monde MAKER en ADAM (in koor): “Dit wat julle weet, is die moeite werd om te weet, maar niemand is slimmer as sy eie ... anus nie.”; en soos sekere teaterresensente voorgehou het na aanleiding van die produksie, dat Boklied die grense van Afrikaanse toneelskryf verskuif het en ‘die grootste Afrikaanse toneelstuk in ons teater-heugenis’ is, is tekenend dat almal die behaagsiekte kan ly.

‘Groot Afrikaanse’ toneelstukke soos Bartho Smit se *Die Keiser*, PG du Plessis se *Siener in die Suburbs* en Pieter Fourie se *Faan se Trein* word enkelmalig geskryf, en dit deur dramaturge wat die teater van binne en buite ken, sy beperkinge respekteer, maar meerendeels weet hoe om die menslikheid, die Imago van die psige met eenvoud en deernis te besing.

Breytenbach slaag met *Boklied* eerder daarin om soos 'n Uys Krige, Van

Wyk Louw en Opperman met die drama speels te raak en wye poëtiese draaie met heelwat meer teatrale vernuf daardeur te wals. Miskien selfs 'n nuwe soort ritueel-anargistiese kabaret vir ons tyd te skryf.

Maar die grootste drama in ons Afrikaanse teater-heugenis is dit egter nie. Sulke dramas word wel geken aan hul obskureiteit, maar soos by 'n Shakespeare lê die slimghede van die vlieg verskuil agter die papier. Groot dramas lok die gehoor uit om deel te neem aan die ritueel eerder as om hom te vervreem. En miskien is dit eerder so dat Breytenbach homself as digter kom offer het vir die ritueel van die teater.

Louise Viljoen

R.R. Ryger: *Skoelapper*. 1998. Kaapstad: Human & Rousseau

Presies hoe die leser R.R. Ryger se *Skoelapper* moet benader en beoordeel, is aanvanklik onduidelik. Dit blyk gou dat Ryger se teks hom nie gemaklik laat indeel onder die genres wat omskryf staan in bestaande handleidings tot die letterkunde nie. Selfs wanneer 'n mens dit wil lees as 'n parodie of satire wat bestaande literatuursoorte ondermyn, is daar heelwat wat nie klop nie (dit het 'n hele aantal resensente van die boek reeds ergerlik uitgewys). Eers wanneer 'n mens jou oopstel vir die wyse waarop hierdie teks aansluit by kontemporêre kultuur in die breedste sin van die woord, begin jou ergerlike onbegrip wyk en tree daar iets heel boeiends na vore.

Soos die meeste van die resensente het ek my aanvanklik laat lei deur die buitekant van hierdie boek: die agterblad waarop die roman bemark word as 'n "vlymskerp draakstekery met hygromans en rillers" sowel as die voorblad wat lyk soos 'n filimplakkaat verbaster met die buitekant van 'n strokiesprent. Alhoewel *Skoelapper* nie lyk na 'n ooglopende parodie op die hygroman nie, is dit binne die eerste aantal bladsye wel duidelik dat dit 'n ietwat ongewone hygroman gaan wees. Dit blyk veral as 'n mens in gedagte hou dat die term hygroman volgens die uitgewer Cecilia Britz in die uitgewersbedryf gebruik word om te verwys na 'n liefdesverhaal met 'n knippie seks daarby en dat die hoofbestanddeel van die liefdesverhaal nog steeds draai om 'n stadig ontwikkelende liefdesverhouding tussen die held en heldin met die klem op die uitgestelde begeerte. Deurdat die roman begin met 'n eksplisiete beskrywing van seks, is daar nie bra sprake van "uitgestelde begeerte" in hierdie roman met Perry Joynt en Helena Bosker as hoofkarakters nie. Dit blyk trouens dat hulle reeds minnaars is wat al geruimte tyd saamwoon en dat die ontwikkeling van hulle liefdesverhouding eerder te doen het met pogings om kleinlike jaloesieë te beheer, terloopse verleidings te weerstaan en genoeg geld te vind om uiteindelik te kan trou. Die uitbeelding van hulle verhouding is realisties eerder as idealisties soos wat 'n mens van die gewone hygroman verwag (daar is byvoorbeeld ver-

wysings na Helena se vroeëre seksuele ervarings, 'n aborsie wat sy op jeugdige leeftyd ondergaan het sowel as 'n makabere ginekologiese ondersoek). Dit verhinder egter nie dat Ryger soms gebruik maak van soetsap-pige hygroman-clichés in sy beskrywings van die held en heldin se samesyn nie ("saam het hulle die maan in dolle opgewondenheid genader" op p. 9 en "saam word hul geeste 'n skoelapper wat die aarde agterlaat" op p. 94). Aangesien die hygroman van die negentigs voorsiening maak vir 'n sensitiewe held en 'n sterk heldin wat haarself kan handhaaf, lyk dit asof die omruiling van konvensionele geslagsrolle in *Skoelapper* 'n aansluiting by nuwe neigings verteenwoordig. Helena werk om die pot aan die kook te hou en Perry (ook 'n skrywer) is die sorgsame huisman wat klere stryk, kos kook en resepte uitruil met sy skoonma.

Die verwysing na rillers op die agterblad van die teks, maak die leser ook attent op die ril-effekte in die teks. *Angst* en spanning is daar genoeg: Perry en Helena se liefdesverhaal word geplaas in die onseker oorgangstyd van die ou na die nuwe Suid-Afrika. Die eksplisiete seksfantasie waarmee die roman begin, word byvoorbeeld baie gou onderbreek deur verwysings na die onrustige en gevaarlike toestande in die land. Die gebeure speel hulleself af in Natal twee weke na die moord op Chris Hani en die atmosfeer van politieke spanning, geweld en anargie word geïntegreer by die riller-element in die teks. Die spanning bou op deurdat daar voortdurend suggesties is van geweld, die afwag van 'n apokalips en berigte in verband met 'n reeksverkrachter genaamd die Bosbeer van Bisley wat bedrywig is in die omgewing waarin hulle woon. Getrou aan die patroon van die riller bou die roman op na 'n gewelddadige hoogtepunt waarin die verkrachter toeslaan en sy tol eis, maar ook gevang word danksy die optrede van Perry (kompleet met filmiese effekte soos die held wat vaskyk in die verkrachter se gesig teen sy motor se voorruit). In aansluiting by die konvensies van populêre literatuur is daar sprake van 'n gelukkige einde waarin al die los drade opsommenderwys vasgemaak word. Perry en Helena se vriend Vincent, wat deur die Bosbeer vermink is, se "goedjies" word weer vasgewerk en hy word deur sy baas bevorder. Perry se onderhandelinge oor 'n draaiboek is weer op dreef vanweë die publisiteit wat hy kry na die aankeer van die verkrachter en die troue met Helena kan voortgaan. Daar is wel 'n onheilspellende verwysing na die leier van 'n groep gewapende swartmanskoppe wat weggekom het nadat Perry en Mr. Harrington toevallig op hulle afgekom het in hulle soektog na die Bosbeer. Hierdeur word die moontlikheid oopgehou vir *Skoelapper 2*. Die assosiasie met riller-films word bevestig deur die voorblad van die roman wat lyk soos 'n filmplakkaat uit die vyftigerjare wat 'n vasberade held met sy arm om die lyf van die heldin in 'n verleidelike rooi rok toon. Ook ander elemente op die voorblad suggereer 'n filmplakkaat: die verwysing na "R.R. Ryger se *Skoelapper*", die aanhaling "Fladder soos 'n vlinder, steek soos 'n by" onder die titel, die gebruik van die held en heldin se name op die voorblad, die verwysing na 'n "Human & Rousseau-pro-

duksie" eerder as "-publikasie".

Alhoewel die boek op soms speelse wyse omgaan met elemente van die hygroman en riller, is dit te betwyfel of daar werklik sprake is van 'n draakstekery (op die patroon van byvoorbeeld Joan Hambidge se *Swart koring*). Myns insiens sluit Ryger se roman veel eerder aan by kontemporêre kultuurontwikkelinge soos byvoorbeeld gemanifesteer in films soos Tarantino se *Pulp Fiction*. In hierdie soort film of teks word daar skaamteloos geplunder uit allerlei vorme wat die populêre kultuur bied (die sexy liefdesverhaal, die riller, die aksieverhaal, derderangse films uit die verlede) om 'n eietydse verhaal te vertel oor 'n samelewing waarin rassisme, armoede, geweld, paranoia, seks, dwelms en bisarre persoonlikhede 'n rol speel. Sonder om daarvoor verleë te wees, is die teks *pulp* en word groteske clichés vermeng met 'n byna pornografiese realisme. Die vertelwyse geskied vanaf 'n soort emosionele distansie; sonder om 'n oog te knip word daar verslag gedoen oor die vreemdste gebeure (soos byvoorbeeld die verminking van Vincent deur die Bosbeer). Afleiding word verskaf deur 'n reeks skerp-waarge-neemde randkarakters in rare situasies (Mr. Harrington en sy seun Kaptein Duiwel, Vincent se eks-minnares Rosie en haar onmoontlike kinders, Peregrine se mannetjiesagtige ma wat sportjoernalis is, die onbeholpe dokter wat Helena ondersoek, die radio-dominee wat vertel van sy hartomleidingsoperasie). Humoristiese effekte word verkry deur vinnige stylwisselinge (naïwiteit, joernalistieke objektiwiteit en platvloersheid in die toneel op p. 73) en 'n lakoniese weergawe van makabere situasies (soos byvoorbeeld die geveg tussen Perry en die Bosbeer op pp. 89-91). Interessant genoeg maak Afrikaans en Afrikaansheid deel uit van hierdie mengsel van kontemporêre kultuurvorme: daar is Helena se nostalgie vir die Afrikaansheid van Pretoria, haar ontkleedans vir Perry wat begin met 'n Voortrekkerrok en geskied op maat van Anneli van Rooyen se musiek, die karakter Hannes Byl se droom van 'n kroeg waar hy die musiek van Afrikaanse kunstenaars sal speel. Ryger lewer ook kommentaar op sy eie situasie en werkwyse deur van die hoofkarakter Perry 'n sukkelende skrywer te maak. Dit is veral opvallend in die interaksie tussen Perry en Selma Pringle, "koningin van Suid-Afrikaanse aktrises", wat aanvanklik 'n film wou maak van sy boek gebaseer op die wedervaringe van sy jeugvriend Hannes Byl. Aanvanklik meen haar vennoot dat die kombinasie van Selma as "toonbeeld van sofistikasie" en Perry, die "fieta, vuilhand-vloeksrywer", 'n treffer sal wees (63). Later verwerp hulle egter die draaiboek wat hy daarop gebaseer het as te dun, te gewelddadig, vuil en vol seks. Ten spyte hiervan voel Perry dat die wêreld wat hy in sy boeke teken, nie so ver van dié van die "gemiddelde wit Afrikaner" is nie (63).

Dit word dus duidelik dat 'n mens hierdie teks van Ryger moet lees teen 'n breër agtergrond as dié van die hygroman en riller wat op die agterblad genoem word. 'n Mens kan dit byvoorbeeld ook lees naas die ander tekste van Ryger waarin die lewe van die "fieta" uitgebeeld word (*Die hol gevoel*,

Beertjie en sy boytjies en *Die spoed van die lewe*). Die werk van stylgenote soos Ryk Hattingh (*Ignatius Brand, Witskrif*) en Thinus Horn (*Droster, die grafiese roman Hemel op aarde*) skep ook 'n konteks waarbinne hierdie werk na vore begin tree as 'n eiesoortige manifestasie van kontemporêre kultuur. Die teks sluit ook aan by die wyse waarop die Afrikaanse musiek gemaak deur kunstenaars soos Koos Kombuis en Valiant Swart populêre vorme gebruik om mense te vermaak en terselfdertyd kommentaar lewer op 'n (Suid-)Afrikaanse lewenswyse.

Ryger se *Skoelapper* is dus populêre vermaak met 'n gesofistikeerde angel wat volkome in voeling is met ontwikkelinge in die eietydse kultuur. Êrens in die Huis van Afrikaans moet daar ook vir hierdie soort boek 'n plek wees.

Universiteit van Stellenbosch

Nuwe Afrikaanse Publikasies Oktober tot Desember 1998

Opgestel deur die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel (NALN), Privaatsak X20543, BLOEMFONTEIN, 9300

Biografieë

Dommissie, Hermien. Voetspore. – H & R, 1998. R55,96

Dramas

Barnard, Chris. Paljas; en, Die storie van Klara Viljee: die filmdraaiboeke. – Tafelberg, 1998. (sb) R55,96
Breytenbach, Breyten. Boklied: 'n vermaaklikheid in drie bedrywe. – H & R, 1998. (sb) R39,96

Heruitgawes

Bierman, Ettie. Ettie Bierman Omnibus. – Tiara, 1998. (sb)
Blignaut, Toek. Lig jou sluier, Jesebel. – Van der Walt, 1998. (2de uitg.) R42,50
De Villiers, Herna. Kreupel Cupido. – Van der Walt, 1998. (2de uitg.) R42,50
Lingua, Susanna M. Jy is my droommeisie; [en], 'n Vreemde strik. – Van der Walt, 1998, R42,50
–: Susanna M. Lingua Omnibus 2. – Tiara, 1998.
Penzhorn, Anna. Om gevaarlik te lewe. – Van der Walt, 1998. (Grootdruk) R42,50

Kinder- en jeugverhale

Kruger, A. Die blou gevaar. – Perskor, 1998. (sb) (Monstermaan; 7) R23,96
Linde, Freda. 'n Vlieër in die wind. – Anansi, 1998.
Müller, Erna. Leandie en die wonderklimtol. – Van der Walt, 1998. (sb)
Morris, Tertia. Kriekie Kriek. – Kagiso, 1998. (sb) (Rimpelstories) R10,36
Oosthuysen, Janie. Ouma Hester en die Intergalactic V-919 Supercomet. – H & R, 1998. (sb) (Ouma Hester)
Prinsloo, Louise. Skimme van gister. – H & R, 1998. (sb) (Gedaantes en geraamtes)
.....

Kinder- en jeugverhale: vertaal

'n Dag vol verrassings; vertaal deur Frans Maree. – Fantasi, 1998. (Die beertjies)
Gee om vir die natuur; vertaal deur Frans Maree. – Fantasi, 1998. (Die beertjies)
Ons eie huis; vertaal deur Frans Maree. – Fantasi, 1998. (Die beertjies)
Ons gaan kamp; vertaal deur Frans Maree. – Fantasi, 1998. (Die beertjies)
Arnott, Kathleen. Waarom veelkleurige voëls nie kan sing nie; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1998.
Ford, Janis. Boksemdais; vertaal deur Kobus Geldenhuys. – H & R, 1998. (sb) (Die Straatspeurders)
—: Vuyo tot die redding; vertaal deur Kobus Geldenhuys. – H & R, 1998. (sb) (Die Straatspeurders)
Johnson, Dolores. Pappa se stories. – Anansi, 1998.
Pearce, Philippa. Die wit hennetjie; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1998.

Rosenberg, Liz. Die mallemeule; vertaal deur Lydia Snyman. – Anansi, 1998.....
 Voake, Charlotte. Gemmer; vertaal deur Elsa Naudé. – H & R, 1998. (sb).....

Kortverhale, essays, briewe, ens.

De Vries, Izak. Kom slag 'n bees. – Tafelberg, 1998. (sb)
 Fritz, Bennie, samest. Huisgenoot trefferverhale. – H & R, 1998. (sb) R31,96
 Retief, Bertrand. Sieketroosters. – Perskor, 1998. (sb) R35,96
 Van Deventer, Hennie. Oos, Wes – reismoles! H & R, 1998. (sb).....

Letterkundige studies en kritiek

Conradie, P.J. Die drama: 'n inleidende studie. – H & R, 1998. (sb) R31,96

Poësie

Karapaks 2 = Carapace 2. – 1998. (sb)
 De Bruyn, Paul. Oukwas-kind. – Amo Uitgewers, 1997. (sb)..... R38,76
 De Lange, Johann en Krog, Antjie, (samest.). Die dye trek die dye aan:
 verse oor lyflike liefde. – H & R, 1998. (sb)
 Van der Merwe, W.J. Godeskemering. – Outeur, 1998. (sb) R11,00

Poësie: vertaal

Snyders, Peter. Verzachtende omstandighede = Versagende omstandighede.
 – Point International Poetry & Correspondence, 1994. (sb) R46,77

Romans

Baker, Eleanor. Groot duiwels dood. – H & R, 1998.
 Bakkes, Christiaan. Die lang pad van Stoffel Mathysen. – H & R, 1998. (sb) R34,36
 Botes, Erina. Op wieke van 'n melodie. – Van der Walt, 1998. R42,50
 Brink, André P. Duiwelskloof: roman. – H & R, 1998.....
 Coetzee, Christoffel. Op soek na Generaal Mannetjies Mentz. –
 Queillerie, 1998. R63,96
 Cronjé, Karin. Vir 'n pers huis. – H & R, 1998. (sb)
 De Villiers, Herna. Ter wille van Amanda. – Van der Walt, 1998..... R42,50
 Du Toit, Bep. 'n Gasvrou vir Verkuylspan. – President, 1998. R42,50
 Endres, Annelize. Legende van die liefde. – Van der Walt, 1998. R42,50
 Kalmer, Harry. Kniediep. – H & R, 1998. (sb).....
 Le Roux, Johnita. Kus van die winterskerpioen. – H & R, 1998.
 Loots, Kristel. Speletjies. – Van der Walt, 1998. (Grootdruk) R55,10
 Mans, Villa. Soos uitgesoekte silwer. – Eike-Boekklub, 1998.....
 Moore, Liza. Die tweeling van Utopia. – Van der Walt, 1998. (Grootdruk)..... R55,10
 Scholtz, A.H.M. Afdraai: 'n kroniek van seermaak en seerkry, van vrede
 en verandering. – Kwela, 1998. (sb)
 Van den Berg, Mari. Skadu's van genade. – Van der Walt, 1998. R42,50
 Van der Merwe, Christo. Soos 'n blaas wat val. – Van der Walt, 1998. R42,50
 Van Nieuwenhuizen, Jackie. Kyk na 'n ster. – Van der Walt, 1998. R42,50
 Vermeulen, Jan. Die laaste dans. – Queillerie, 1998: (sb)
 Widhalm, Sonja. Mogendali. – Van der Walt, 1998. (Grootdruk) R42,50
 William, Joseph. Wen-dans. – Kwela, 1997. (sb)..... R14,00

Tienerfiksie

Fourie, Arno. Drippelkie: 'n ovelle oor die vreugde en hartseer van 'n liefde wat
 nie beskore was nie. – CUM, 1998. (sb)
 Van Lill, Johan. Agtervolger. – H & R, 1998. (sb).....

