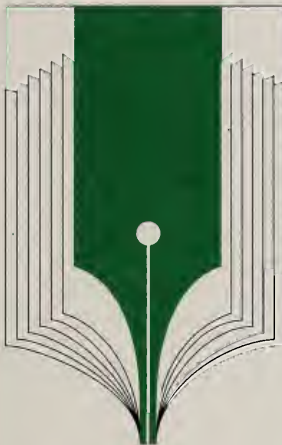


TYDSKRIF  
VIR  
LETTERKUNDE

XXXVI: 3  
Augustus 1998



Verhale van H.J. Pieterse,  
P.H. Roodt en  
Christiaan Bakkes

Verse van P.W. Buys  
en Leon de Kock

Attie van Niekerk:  
Die onbekende Afrika

Daniel Hugo:  
Die digter as bobbejaan



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 geplaas.
9. Medewerkers sal so gou doenlik oor die aanvaarding al dan nie van hul bydraes verwittig word. Navraag oor bydraes kan per e-pos gerig word aan: [pietehj@alpha.unisa.ac.za](mailto:pietehj@alpha.unisa.ac.za).  
**Afgekeurde bydraes sal slegs teruggestuur word indien hulle van 'n geadresseerde en voldoende gefrankeerde koevert vergesel word.** Ongelukkig kan geen korrespondensie oor afgekeurde bydraes gevoer word nie.
10. Kopiereg berus by die outeurs.

# TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXXVI: 3 Augustus 1998

**H.J. Pieterse**  
(Hoofredakteur)

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

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



**REDAKSIE- EN ADMINISTRATIEWE ADRES:**

(vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

Posbus 1758

PRETORIA

**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 Swiss721 Lt Bt, gedruk en gebind deur J-Print(Edms)Bpk, Pretoria.

## Inhoud

- H.J. Pieterse  
Attie van Niekerk  
P.W. Buys  
Elsa Nolte  
P.H. Roodt  
Leon de Kock  
C.N. van der Merwe  
en Minnie Lewis  
Christiaan Bakkes  
Timo Smuts  
C.L. Heinrich,  
Johann Lodewyk Marais  
Lucas Oosthuizen  
Julian de Wette,  
Renée Marais, Johann  
Schutte, Paula Maud,  
Alfred Schaffer  
Gerda Taljaard  
Daniel Hugo  
Johann Lodewyk Marais  
Literêr-aktueel
- Die gedig 1  
Die onbekende Afrika 5  
Verse 14  
*Per speculum in aenigmate* 16  
In vertroue 43  
Poems 47  
Elise Muller: Die verrassende in die  
skynbaar ongewone 51  
Bittereinder 58  
Teorie is 'n gil 62  
Verse 77
- Christus en die fotograaf 79  
Verse 81
- Maansiek 1 87  
Die digter as bobbejaan 89  
Die suide 95  
Robert Pearce: Huldeblyk aan Roger  
Wastijn; Die Anglo-Boereoorlog in  
kinder- en jeugboeke 107  
PM-spanning in die poësie 110  
Teleskoop en bril: van William Herschel  
tot Hennie Aucamp 118
- Charl-Pierre Naudé  
Ria Smuts



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

## H.J. Pieterse

### Die gedig\*

Op 'n goeie dag besluit 'n digter dat dit die moeite werd kan wees om meer as 'n duisend kilometer agter 'n paar versreëls aan te ry.

Jare tevore, ná die dood van sy vrou, het hy deur 'n herfslandskap tussen Jamestown en Queenstown gery en die eerste strofe vir 'n gedig gevind.

In daardie tyd, en vir 'n lang ruk daarna, het hy 'n hele paar gedigte oor sy vrou geskryf en die landskapvers vir eers laat staan. Nou, met herinneringe draagliker, kyk hy weer na die reëls en bêre hulle in sy rugsak.

Hy pak sy tent, slaapsak en warm klere vir die reis; dit is reeds Meimaand en daar was al sneeu op die berge van die Oos-Kaap. Soos gewoonlik wanneer hy die langpad aandurf, soek hy 'n paar kassette uit om hom wakker te hou. Hy gaan deur sy versameling en besluit dan op een: *Vier laetste Lieder* van Strauss. Die kasset is al byna deurgespeel.

Dit is 'n helder dag wanneer hy in die pad val. Hy herhaal die paar reëls oor en oor wanneer hy oor die Vrystaatse vlaktes ry. Anderkant Bloemfontein haal hy eers die kasset uit en druk dit in die speler. Hy luister na die eerste strofe van die vierde lied:

Ons het deur nood en vreugde  
geloop, hand in hand;  
moeg van swerf rus ons  
nou oor die stil land.

Moenie nou weer aan jou vrou begin dink nie, waarsku hy homself. Ook nie aan die ander vroue van die laaste ruk nie. Die rus kom dalk eers later.

Hy skakel die kassetspeler af.

Ure lank sien hy geen ander kar op die pad nie. Alleen op die pad, alleen op die pad, die pad is alleen, die pad is 'n lewe, neurie hy vir homself, oor en oor.

Die stil pad gly oor die vlaktes, hy gly saam, deur Smithfield, Rouxville, Aliwal-Noord. Laatmiddag sien hy die eerste berge. Op die toppe van die verstes kan hy stroke sneeu sien.

Dan vlam populiere in kolle langs die pad op. Hy stop vir die eerste maal en klim uit. Die lug is snydend koud en sy asem hang lank voor hom. Hy kyk na 'n ry populiere wat die veld verlig en dink dat hy die eerste reël van die gedig op daardie plek gekry het.

Deur 'n kronkelende pas speel hy die lied verder:

\* Uit *Omdat ons alles is* wat deur Tafelberg uitgegee word.

Rondom ons vou die valleie oop,  
die lug word alreeds donker,  
net twee leeurike styg nog  
nadromend in die soel lug.

Stap nader, en laat hulle rondvlieg;  
binnekort is dit slapenstyd,  
ons mag nie verdwaal  
in hierdie eensaamheid nie.

Dit is skielik aand. Hy is nog ver van 'n dorp af en besluit om by 'n paar plase te gaan slaapplek soek. Op die eerste plaas waar hy aandoen, is niemand tuis nie. 'n Paar honde kom om die hoek van die huis gestorm en hy klim terug in sy kar.

Toe hy by 'n volgende plaashuis aanklop, maak 'n stug man die deur oop en kyk hom wantrouig aan. Hy verduidelik dat hy net plek soek om sy tent op te slaan vir die nag. Die boer vra hom uit wat hy in die omgewing maak en nooi hom dan binne vir koffie. Toe hy verduidelik dat hy inspirasie in die landskap kom soek vir 'n gedig, lig die boer net sy wenkbroue. Sy vrou kom uit die kombuis en, nadat sy na die digter se storie geluister het, sê sy dat hulle ongelukkig nie slaapplek het nie. Hy is egter welkom om sy tent op die werf op te slaan, maar sal hy nie te koud kry nie? Hy verseker hulle dat hy genoeg warm klere het, groet die mense en ry van die werf af weg, in die rigting van 'n heuwel wat hy in die laaste lig kan uitmaak.

Hy hou stil in 'n veld en slaan sy tent op. Dan sleep hy 'n paar takke nader en maak vuur. Hy trek sy jas aan, maak 'n bottel oop en vat 'n paar slukke.

'n Stilte val oor hom, die stilte wat oor 'n mens val wanneer 'n vuur pas aangesteek is, of wanneer jy 'n uitgestrekte plaat water vir die eerste maal sien.

Die wind steek op, 'n sneeuwind van die rye berge in die nag. Hy skuif nader aan die vuur, drink verder.

Tot diep in die nag sit hy. Lank ná middernag begin hy eers na die sterre kyk. Hulle sirkel en tros koud bo hom uit. Dit lyk of die wind hulle verder uitmekaar waai.

Weer dink hy aan reëls vir die gedig, maar bly vassteek by die eerste paar. Hy herhaal hulle oor en oor en wonder waarvandaan hy verder kan gaan.

Met die moegheid, koue en drank kom die herinneringe aan sy vrou weer op.

Hy dink aan 'n landskap in Italië waardeur hulle eenkeer gereis het. Dit was tussen Verona en Padua en hulle het reeds 'n lang pad agter die rug gehad, oor die vlaktes tussen Bolzano en Trento, met basaltberge



rondom hulle. Laatmiddag het hulle langs 'n veld gestop en padkos geëet. Dit was vroegherfs en koel. Oor die heuwels het 'n pers mistigheid gehang. Reeds daar het hy geweet van haar vrese en planne en daar, onthou hy nou, het hy vir die eerste maal gedink aan die reëls vir 'n gedig oor 'n landskap en sy vrou. Hy het geweet dat hy nie toe die gedig sou kon voltooi nie.

Daardie nag het hy wakker geword van 'n stem; iemand wat in 'n straat af loop en sing. Hy het sy vrou wakker gemaak en hulle het geluister hoe die klank wegraak in die stil straat. Vir hom het dit geklink soos 'n onbekende voëlroep in die donkerte.

Die paar reëls het bloot saamgegely na hierdie deel van die land wat hy nog sal deurkruis, op soek na verdere reëls, oor die land en sy vrou, sy vrou wat deur elke gedig beweeg. Mense sterf, gedigte en verhale oor hulle gaan soms voort.

Hy kyk weer op na die sterre, na die arms van die melkweg wat verstrooide stelsels inhark en versprei. Wanneer dit te koud raak, kruip hy in die tent in en woel homself in sy slaapsak toe.

Toe hy wakker word, vat dit hom 'n ruk om te besef waar hy is. Dit is reeds laatoggend. Hy loer by die tent uit; daar is niemand in die omgewing te sien nie.

Hy stook die vuur en maak koffie. Die son maak hom nie warm nie en hy voel weer 'n ligte wind van die berge vol skaduwees aankom.

Soveel reëls, soveel gedigte wat nog verborge is en wag om ontdek te word, dink hy. Hy strek sy arms uit om die landskap teen hom vas te druk en voel hoe hy homself warm streef.

Hy sit die hele middag rustig voor sy tent en kyk hoe die skaduwees vinnig langer word. Die sneekolle blink net 'n oomblik voordat strepe daaroor waai. Die groen van die hange word donkerder en skaduwees skuif af tot in die laagste valleie.

Hy haal die gekreukelde stuk papier en sy pen uit en sit en dink. Laatmiddag bêre hy die papier vol notas en pak alles terug in die motor.

Die plaashuis lyk verlate toe hy daar verbyry. Hy huiwer in die oprit en ry dan verder tot op die grootpad.

Die son raak weg oor die berge van die eerste pas. Hy ry halfpad teen die pad met sy skielike draaie op en stop by 'n uitsigpunt. Onder hom strek die veld geel en bruin uit en raak verlore in die wasem van die volgende bergreeks. Daar is geen voëls te sien of te hoor nie.

Die heuwels en berge; 'n slapende vrou, beeld vir beeld, reël vir reël, strofe vir strofe, tot by 'n moontlike slot teen die see, honderde kilometers verder.

In die kar speel hy die laaste strofe twee maal:

O wye, stil, vrede.  
So diep in die aandskemering.  
Hoe moeg is ons van rondreis.  
Is dit miskien die dood?

Hy ry oor die berge in die aand en voel nie meer die grond onder hom nie.

Ná die pas wag daar nog baie passe, paaie en vlaktes. Hy ry rustig voort in die nagloed, alleen dan in die donker, binne 'n sagte, swart droom. Alhoewel hy weet hy kan altyd verlies vervang as hy vinnig genoeg beweeg, ry hy stadig en versigtig.

Die pad terug wat nooit ophou nie, sy vrou, die landskap, die gedig in wording, gly oor en oor deur hom. Hy is alleen en hy is vol; hy is alles.

Hy ry eindelijk ontspanne deur die vers; die eerste sterre, die landskap, soos sy vrou, soos die gedig, vir 'n oomblik voltooi binne hom.

## **Attie van Niekerk** **Die onbekende Afrika: Ons lewe op die periferie** **van 'n bestaan wat ons nie ken nie'**

Afrikaans, die Afrikaner se taal, het "al iets gedoen" om 'n brug te wees tussen die Weste en Afrika, tussen die "helder denke" van die een en die "donker magie" van die ander. So het N P van Wyk Louw bevind. Hy noem hulle "twee eensydighede - wat terselfdertyd twee ontsettende elementêre magte is" (1986 b: 183, 184).

Met die aanvoeling van 'n groot digter lig hy die elementele botsing tussen die twee egter uit bokant wit en swart velkleur, bokant rasbewustheid. In *Raka*, waar die doodstryd tussen ou, duistere magte en 'n suiwerder orde aangrypender is as waar dit elders in die Afrikaanse letterkunde uitgebeeld word, is dit binne die omtrek van 'n swart kraal dat die kragmeting plaasvind en die suiwer held Koki teen die dierlike Raka te staan kom.

Afrikaans, hoor 'n mens dikwels, is die eerste Europese taal wat in Afrika wortel geskiet het. Die Nederlandse grondstof is in wisselwerking met die land, sy mense en omstandighede omvorm tot 'n taal in eie reg. Hoekom het dit nie gebeur met ons ander koloniale taal, Engels, nie? Was die langafstand invloed van die moederland en sy empire te oorheersend? Sou dit anders gewees het as die Britte hier aangekom het met Chaucer se aardse Engels? Sou Afrikaans gegroei het soos hy het, as die taal nie so nou verbind is - ook doelbewus - met die ontwikkelende politieke identiteit van die Afrikaner nie? En, vra swart skrywers hulleself af, waarom het hulle nie Afrikaans se voorbeeld gevolg en hulle tale as wetenskapstale ontwikkel nie? (Omotoso 1996:118, vgl Sono 1994:6,7). Hoe ook, ons het wat ons het.

Om in Afrika gewortel te wees, beteken vir Afrikaans dat dit onmiddellik en na aan die bodem self is. In teenstelling met 'n oorwegend intellektuele konsepte-taal, is dit 'n taal wat sig verlustig in die konkrete segswyse wat kom van eie, eerstehandse waarneming en gevoel. Wat dit betref, het Afrikaans iets van dieselfde inslag as isiXhosa wat vars soos sonop in die beeskraal van die dagbreek praat as "die blinkword van die horings" - *ukuhanya kwe... 'mpondo*. Maar by daardie grintige, beeldryke aardheid is Afrikaans ook nog geskaaf tot 'n taal wat in staat is tot alles wat die natuur- of die geesteswetenskappe of geskakeerde emosionele belewenis kan vra. Albei elemente het 'n plek in Afrikaans.

\* Met erkenning aan Rykie van Reenen vir die verwysing na *Raka*; die vraag oor Engels; die verwysing na isiXhosa; die uitroep van Bibault; Vincent Oliphant; *Die eerste lewe van Adamastor* van André P. Brink; Totius en Wilma Stockenström.

"Vir ons, in hierdie en elke geslag, is daar alleen die dagtaak: om albei ons erfenisse - Europa en Afrika - warm, bloedwarm na aan die hart te hou ..."

het Van Wyk Louw vir mede-Afrikaners gesê (1986 b:183,184).

Hoe vaar ons skrywers met die dagtaak?

Die letterkunde is deels spieël, deels vormer van die psige van 'n volk. Hoe spreek Afrikaanse skrywers die tema van die ontmoeting tussen geesteswêrelde aan - indien hoegenaamd? Letterkundiges sal moet sê. Hier is net 'n paar steekproewe.

Vroeë Afrikaanse boeke is vol lewendige getuigenis van hoe aankomelinge uit Europa vir hulle tuiste kom maak het in hierdie gans ander landskap en klimaat, met sy eie diere, plantegroei, inheemse inwoners, hul tale en leefwyses. Daar is 'n opwinding in die verkenning, die "inbreek" van 'n nuwe vasteland - vroeër as Tregardt se dagboek al, en vorentoe. 'n Erkenning dat dit hier anders is as in die Vaderland, laat Bibault, bietjie dronk, vroeg al op Stellenbosch uitroep hy is "een Africander!" In hierdie fase is die aandag op die nuwe land en die uitdaging om dit onder die knie te kry. Daar is skynbaar nog g'n besef hoe fel Europese aard en Afrika op hierdie stuk aarde met mekaar om heerskappy sal stoei nie.

Elsa Joubert se armsalige boggelrug missionaris is uit Nederland gestuur om die Christelike evangelie aan die heidene te kom bring. Deeglik bewus van verskille namate hy Afrika se harde werklikheid aan eie lyf leer ken, twyfel die missionaris nie daaraan dat hy geroepe is om die meerdere Lig te bring aan siele van die donker vasteland nie. Dis 'n idioom waarmee geslagte Afrikaners grootgeword het.

'n Mistieke eenheid met die inheemse sal die missionaris uiteindelik net bereik langs die weg van selfopofferende diens en toewyding aan die kaserne se Hottentot pokkelyers in hul ellende. Is dit 'n teks waarin profetiese bowetone opklink?

In *Bonga* het Elsa Joubert die ontmoeting tussen heidendom en evangelie dramaties aangesny. Dis die verhaal van die Katolieke Portugese meisie en die jong swart opperhoofseun wat in die botsing tussen wêrelde ten gronde gaan.

Kyk na D J Opperman, soos Louw, een van Afrikaans se grootstes. Tydens 'n huldigingsprogram met sy sestigste verjaarsdag het Bertie du Plessis met waardering verwys na "die verbinding van Afrika en Europa" in sy werk (Kannemeyer 1986:360). Opperman (1977:123-126) het gehoop dat daar 'n aantrekkingskrag tussen die twee sal ontwikkel en dat "uitmekaardrywende magte" deur "namekaarsoeke magte" in ewewig gehou sou kon word.

By al sy empatie met sy kontreigenote, die "hemelvolk" - soos "amaZulu" letterlik te vertaal is - was Opperman sterk onder die indruk van die bedreiging wat die swartman met sy getalleoorwig inhou vir die leefwêreld van die Afrikaner. In *Blom en baaierd*, 'n bundel van 1956 met gedigte soos bogenoemde, *Staking op die suikerplantasie*, dreun "die trom, die trom" deur die nag en gooi die swart mens van Afrika, soos Ernst van Heerden dit stel, "in sy opbruiseende nasionalisme, sy donker skaduwee oor menige bladsye" (Kannemeyer 1986:267).

Tog was Opperman op sy enkele Europese reis, volgens sy biograaf John Kannemeyer (1986:283, 285), verveeld met 'n uitgeleefde Europa, en het huis toe verlang. Dit is aan Afrika dat hy teen die einde van sy lewe sy volle aandag wou gee. Daarmee voor oë het hy Malawi besoek. Kannemeyer (1986:438-440) sê in die nooit voltooid *Sonklong van Afrika* "wou hy as 't ware die hele Afrika in sy skrywershand hê en die essensie van die vasteland in sy verskeidenheid mense, diere en plante en uiteenlopendheid van geologiese en geografiese samestelling vasvat". Sou hy kon? Waarom wou hy, volgens sy biograaf, net waarneem en interpreteer, en nie persoonlik of intellektueel met die swart mense verkeer nie?

In elk geval: Hy sterf voor hy 'n venster oopmaak op 'n moontlikheid van wedersyds verrykende ontmoeting, "ewewig" tussen die "namekaarseekende" en "uitemekaardrywende" magte van sy twee wêreldes.

Die romanskrywer Etienne Leroux was 'n groot aanhanger van die dieptesielkundige Carl Gustav Jung. Jung het baie gemaak van Afrika, omdat hy gemeen het dat hy die werkinge van die onderbewussyn so oop en bloot in Afrika kon waarneem (Van der Post 1976:53). Tog is dit of die ryk simboliek wat in Afrika lewend is en deur die moderne swart literatuur vir ons beskikbaar is, by Leroux verbygegaan het. Dit is eerder die idioom van die Griekse mitologie, die Oosterse en ander misteriegodsdiens wat hom skyn te fassineer.

Vir 'n meester van ironiese teenstelling, ambivalensie en paradoks, is hier te lande darem seker die wêreld se kwaaieste antiteses: die swart en wit velkleur; die gerigtheid op die toekoms teenoor die gerigtheid op die verlede; individualisme teenoor groepsdenke; wetenskap en rasionaliteit teenoor magie; ritme en emosie; armoede teenoor rykdom; selfs 16 Desember en 16 Junie, net mooi ses maande uitemekaar - wat wou hy meer gehad het?

In pas met die benadering van sowel Jung as tradisionele Afrika wou hy wel teenstellings versoen deur hulle in die sirkel van die groter geheel op te neem. Soos hy sê (Leroux 1980:131):

"... we can reconcile the opposites: reconcile the most primitive with the most intellectual or rational ... Life is a circle".

In 'n lesing in 1973 stel hy die uitdaging (1980:87):

"Is dit nie miskien tyd dat die romanskrywer 'n sintese moet vind in hierdie wêreld van die waarneming nie? Kan die romanskrywer swart en wit bymekaarbring?"

Al was Leroux se belangstelling duidelik meer toegespits op teenoorgesteldes en teenstrydighede in die mens se onderbewussyn, kom 'n letterlike botsing tussen wit en swart, swart verset teen wit wel by hom voor. Ook dit het egter dieptesielkundige ondertone. Op die vyfde van die *Sewe dae by die Silbersteins* breek daar 'n opstand in die landgoed se lokasie uit. Op die sewende dag bereik die sosiale orde sy finale stadium van innerlike degenerasie. Uit die ondergang van die bestaande orde kom daar dan op verrassende wyse redding en heelwording, meen die kritikus Charles Malan (1978:58,59). Die swart massa wag buite om die vernietiging af te rond. Maar Leroux skep die indruk dat die opstand en magiese rituele van die swartes 'n simbool word van 'n vernietiging wat nie feniksgewys tot opstanding en nuwe lewe sal lei nie (1978:17).

Die Sestigers as groep het hard "betrokkenheid" in die Afrikaanse letterkunde bepleit. Veral die verset teen apartheid en onderdrukkende gevestigde magte was ook nog lank ná die sestigerjare 'n oorheersende dryfveer in hul werk, met André P. Brink, Jan Rabie en Breyten Breytenbach waarskynlik die hooffigure onder hulle, en Elsa Joubert se Poppie Nongena die enkele karakter wat by gewone Afrikaners die magtigste bres in daardie ideologie geslaan het.

Vir die digter Vincent Oliphant het Sestig 'n dankbare bevestiging van eie menswaardigheid gebring, sê hy nou die dag in 'n radio-onderhoud. Tog het anti-apartheid 'n nuwe stereotipe kom byvoeg by die lotjie wat reeds in die vroeër letterkunde ingeburger was. By die anderskleurige as vyand, humoristiese nar, troue agterryer wat Van Wyk Louw (1986a:9-10) uitgewys het in die Afrikaanse letterkunde, kom nou ook Die Verdrukte - op sy eie manier ewe verontmenslikend as sy voorgangers.

'n Verkenning van die botsing van wêreld was die Sestigers se protes teen die onreg van apartheid egter nie. 'n Verwyf van Van Wyk Louw (1986a:9,10, 1986b:516, 521-523) was trouens dat dit nog gevoed is deur denkpatrone uit Europa (Parys was die mekka!), uit Amerika en -derivatief - uit Afro-Asië, en nog nie verder gekom het as "liberale oplossinkies" nie. Hy betreur dit in die tyd dat hy "nog geen selfstandige verkenning" van die "ganse noodlot" van die Afrikanervolk en "die saamwóón van baie nasies en rasse in ons land" vind nie - al het party daaraan begin knabbel.

Teen die negentiger jare is daar wel al, soos in Etienne van Heerden se *Stoetmeester*, 'n "selfstandige verkenning" van die saamwoon van nasies en rasse in ons land, ook van die geweld wat uit die botsing tussen hulle gebore kan word. Sy beskrywings van swart persone oortuig egter nie

heeltemal nie - is hulle nie uiteindelik tog nog net projeksies van Westerse individue nie?

En as daar inderdaad by Van Heerden 'n ontmoeting met Afrika plaasgevind het, waarom het hy dan 'n paar jaar gelede gesê hy is weg van die Universiteit van Zoeloeland omdat daar te veel hindernisse was - taal, byvoorbeeld - om by die studente uit te kom?

Maar dit is veral die magiese realisme wat in die tyd van oorgang in die Afrikaanse letterkunde voorkom, wat 'n mens laat besef hoe ver ons nog van Afrika is. En as dit by die skrywers, die mense wat die toekoms moet verken, so is - kan ons dan die politici en sakelui kwalik neem as hulle Afrika nie begryp nie?

Om maar een voorbeeld te noem: 'n Klompie jare gelede vertel 'n swart evangelis van 'n skoolmeisie wat by 'n naburige skool in 'n skottel gaan sit en opgestyg, en gevlieg het. Die meisie se ma was 'n onderwyseres, en terwyl sy nog klasgee, kom haar dogter hier by die venster verbygevlieg.

Die groep evangeliste vertel van nog meer sulke gevalle, en bespreek die implikasies vir die kerk, en hoe ons dit as gelowiges moet hanteer. Nie een vra of die vroue regtig gevlieg het nie. Omdat ek my nie kan indink dat so iets wel moontlik is nie, weet ek nie wat om met die storie te maak nie. En so ignoreer ons almal maar hierdie groot deel van die Afrika-wêreld. Daarmee mis ons 'n geleentheid.

Onlangs gee my dominee vir my 'n eksemplaar van Gabriel Marquez se *One hundred years of solitude*. Hier is 'n skrywer wat iets maak van sy wêreld, Latyns-Amerika. Vir die mense in die boek is die magiese wêreld reëel, en die Westerse tegnologie, wat deur sigeuners daar bekendgestel word, die wonderlike: 'n magneet, 'n masjien wat ys maak, 'n grammofoon is hier toorgoed. En, tot my grootste verbasing, is daar ook 'n meisie wat ewe terloops buite die venster verbyvlieg. Skielik besef ek: Marquez leef in dieselfde magiese kulturele omgewing as ons - die verskil is, hý kon daaruit letterkunde skep, waarvoor hy die Nobelprys kon kry - óns het niks daarmee gemaak nie. Toe die magiese realisme onlangs weer in die Afrikaanse letterkunde uitslaan, is dit blote konstruksie (Etienne van Heerden se bokke wat flou val, in *Stoetmeester*) of André P. Brink se dikwels herhaalde mites, soos Monomotapa, die paradys van luste. Die mites wat nie in die swart gemeenskap self leef nie, maar op Afrika geprojekteer word.

Ander Afrikaanse skrywers wil die werklikhede van Afrika in die oë kyk.

'n Deel van P.J. Haasbroek se roman *Lem* speel af aan die Universiteit van Zoeloeland. Teen die agtergrond van die verwoesting wat die jong vryheidsvegters op die kampus aanrig, ondersoek Haasbroek met oop oë die verskynsel van geweld in Afrika - ook die reaktiewe geweld waartoe één professor, 'n gladde voorprater van bevryding, self oorgaan

as sy eie dogter 'n slagoffer word. Die tweede professor is 'n Afrikaner, wat as verteenwoordiger van die Weste se rasionele denke nugter objektief onbetrokke wou bly in die stryd. Maar toe hy deur die studente gedwing word om te kies, kies hy onmiddellik geweld, omdat hy wanhoop aan alle moontlikheid van redelike vergelyk. Ken ek nie van my Turfloopdae daardie versoeking tot wanhoop nie!

Volgens Haasbroek (in 'n lesing voor 'n leserskring) het die roman sy oorsprong in 'n stuk wat hy vroeër geskryf het vir 'n byeenkoms van die Skrywersgilde. As waarskuwing aan kollegas wat in dié tyd hoog opgegee het oor "betrokke skryf", skets hy met kru besonderheid 'n aanval van 'n groep vryheidsvegters op Portugese in Angola. Elsa Joubert verwys na dieselfde outentieke voorval in haar Angola-reisverhaal *Die Nuwe Afrikaan*. Kinders is doodgeslaan met geweerkolwe, 'n priester is op die altaar geslag, vroue (ook nonne) verkrag en opgesaag.

Ook dit is 'n gesig van die aangeprese vryheidstryd! Ons moet die werklikheid van geweld in Afrika in die oë kyk en weet wat ons antwoord daarop is, was by die Gilde Haasbroek se implisiete waarskuwing, en ook daarna met *Lem*.

Watter lewensbeskoulike verskille tussen die Weste en Afrika ook al die aanloop is tot die geweld, in sy siening kom dit uiteindelik tot konfrontasie met die kale lem tussen ontstellend eenders geworde protagoniste: mag teen mag, geweld teen geweld - ten diepste sê hy in 'n praatjie, is dit ego teen alter ego, die eie donkerte.

In sy omskepping van die Adamastor-legende in *Die Eerste Lewe van Adamastor* sien ook André P. Brink blykbaar geweld, nie verrassend nie in seksuele terme uitgedruk, as belemmering vir die begeerde huwelik tussen Afrika en die Weste op hierdie vasteland. Van Adamastor, die oergees van Afrika wat in die suidelike stormsee waghou, en wat hartstogtelik die fyn nimf begeer, maak Brink 'n tokkelos wie se legendaries enorme geslagsorgaan vereniging met die nimf onmoontlik maak.

Piet van Rooyen werk in *Die Spoorsnyer* met 'n ander faset van mense wat worstel tussen wêrelde. Die "mak" Boesman Paul jag in die diens van die wit gereg op sy eie mense. Wat is die vuur wat Paul verteer, wat maak dat g'n woestynontbering hom kan laat tou opgooi nie? Hy jag wat hy verloor het, sê die sersant, en maak daarmee 'n venster oop op die diep tragiek van die tussensone. By die voortvluggende groepie skaapslagters is Paul se eie vader, asook die sjamaan, bemiddelaar van 'n gans ander geestesrealiteit as wat die wit gereg verteenwoordig.

In die uiteindelige geveg maak die mense wat mekaar nodig het om weer uit die woestyn te kom, mekaar dood. Die wat oorbly, is in die moeilikheid. Die boek sluit met die vraag: "Wie sal Hom oor hulle ontfem"? Het ons al verby die ontmoeting-as-geveg gevorder?



In sy studie van die Afrikaanse volkskuns, sê prof Pieter W. Grobbelaar in 'n informele gesprek, het hy feitlik geen spoor van Afrika gekry nie, nie eens op afgeleë plase in Noord-Transvaal nie. Daar is omtrent net die thikoloshe, sê hy, maar dié kry jy ook alreeds in Europa, as die dwerg-figuur.

By Afrikaanse skrywers was daar nietemin dikwels belangstelling vir die vertellings en legendeskat van die Afrikamense: 'n ryk aar loop deur "Riet-alleen in die rietkuil", "Die dans van ons suster" van Eugène Marais, G.R. von Wielligh se dierestories, P.J. Schoeman se Zoeloe-vertellings, Minnie Postma se *Legendes uit die Misrook* van die Sothostatte, en ander. Dis opgeteken met meelewing, liefde, waardering vir die waarneming en lewenswysede ... by daardie waargenome ander.

Nou voel dit asof daar 'n nuwe aksent bygekome het in die opvallende hernieude belangstelling by van die latere Afrikaanse skrywers soos George Weideman of Riana Scheepers in die ou sprokieswêreld van inheemse volkere, veral van dié van die Boesmans (hulle hou terloops self glo nie van die polities korrek gewaande "San" nie). Sou sulke skrywers onder die oppervlak in hierdie oorgelewerde vertellings verborge aanduidings aanvoel van werkinge van die menslike gees wat anderkant beskawingsverskille lê? Meer as omtrent enigiets anders hef daardie moontlikheid die skeidslyn op tussen "hulle" en "ons" wat verskille tussen geesteswêreld verabsoluteer.

Hiermee kan miskien 'n onbedoelde aksent ingelees word in Totius se bloemlesing verse *Verborge-één*. In die teken van die oorlewing dat die wyn in die vat sou roer aljaar wanneer die wingerd weer begin bot, skryf hy:

"Oranje-Nederland,  
en Afrika .....  
verborge-één".

Of moet die laaste woord gelaat word aan Wilma Stockenstrom? In "By L'Agulhas 'n wandeling" uit haar hoogtepuntbundel *Van vergetelheid en van glans* besef sy in "oervereniging" met skulpe en krap, en in- en uitspoeling van versamelde waters daar aan die vasteland se suidelikste punt

"..... dit hier,  
kaap van naalde, is die aanvang van 'n afrika  
wat nog so vriendelik niks prysgee".

Hier praat die Afrikaanse skrywer, wat weet: hierdie oerkontinent, eeueoue bakermat van waterslang en olifant, ouvolk en hotnotsgod, dit is niemand se maatjie nie.

Of:

"O Klein verlede, verwaai en verspot, vergete en toetental/ beteuterd in die gang van 'n vasteland wat geduldig/ sy grondwater aanvul met bloed en met bloed bemes-"

(Uit: "Boerebeeldjie" in dieselfde bundel)

Of: Elsa Joubert in *Melk*: "Ek leef op die periferie van 'n bestaan wat ek nie ken nie" - as sy die lewe betrag van die swart vrou wat by haar in die huis werk.

Onlangs skryf J M Gilfillan (1997:143) van die Boland, waar die skryfster met haar motor ry:

Hoe mooi, dink sy. Hoe prentjiesmooi en veilig en hanteerbaar.

Hoe ontsettend Europees.

Dit is die wêreld wat sy liefhet en verstaan. Geen wonder dat sy onoortuigend klink die oomblik dat sy in haar skryfwerk hierdie vertroude landskap verlaat nie! En tog sou sy niks liever wou wees as 'n skryfster van Afrika nie. Een wat bekend is met die sweet en die stof en die woestynland en nie alleen met hierdie milde, reëndeurdrekte skoonheid nie.

Die feit van haar geboorte maak dit moeilik. Al probeer sy nog so hard, sal sy nooit die werklikheid van suster Precious se bestaan kan betree nie.

Sy bly 'n toeskouer. 'n Waarnemer van buite af.

Die twee teenstrydige gevoelens oor Afrika, die meer idealistiese verlange na eenheid, na 'n goeie verhouding, na iets nuuts wat hier kan groei, en die meer realistiese besef van die harde verskille, wissel mekaar gedurig af. Daarom gaan die laaste woord aan Van Wyk Louw. Nadat hy die mooi ideaal gestel het van die vereniging van die "helder" Weste met die "magiese Afrika" in ons taal, van ons dagtaak om die twee erfenisse warm, bloedwarm, na aan die hart te hou, vervolg hy: "om in Afrika te wees *wetende* dat ons van die óú Weste is; om Westers te wees sonder om een enkele verskillendheid van Afrika te verontagsaam ... daar is vandag mense in Europa wat vir Afrika nie ken nie en alleen uit die beginsels van Europa lewe - soms die beste, die hoogste beginsels van Europa, geregtigheid en billikheid, dit moet ons besef - mense wat meen dat dit maar beter sou wees as ons hier weggevaag word met alles wat ons opgebou het. En daar is mense in Afrika met die donker 'magiese' *wil* van Afrika ... wat dieselfde sou wil sien gebeur ... om hulle redes" (1986b:184).

Die Sendingswetenskap worstel met soortgelyke probleme. Die advies: bly wat jy is, maar word méér. Laat die spanning kreatief werk.

## **Bibliografie**

- Gilfillan, J M 1997. *Pouoogmot* Kaapstad: Human & Rosseau.
- Joubert, E 1980. *Melk*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kannemeyer, J C 1986. *D J Opperman: 'n Biografie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Leroux, E 1980. *Tussengebied*. Johannesburg: Perskor.
- Malan, C 1978. *Misterie van die alchemis*. Pretoria: Academica.
- Omoso, Kole 1994. *Season of immigration to the South*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D J [1960] 1977. *Verspreide opstelle*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Sono, Themba 1994. *Dilemmas of Africa intellectuals in South Africa. Political and cultural restraints*. Pretoria: University of South Africa.
- Van der Post, L 1978. *Jung and the story of our time*. New York: Penguin Books.
- Van Wyk Louw, N P [1952] 1986a. *Versamelde prosa 1*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Wyk Louw, N P 1986b. *Versamelde prosa 2*. Kaapstad: Human & Rousseau.

## **Universiteit van Pretoria**

## **P W Buys Groenspreeu\***

*Die digter is 'n leuenaar wat altyd die waarheid praat*  
Jean Cocteau

Jy kan die groenspreeu nie vertrou,  
hy lieg die aarde pimpelblou.

Hy fluit die hemel lowergroen,  
paljas 'n pruim tot perlemoen.

Hy tierelier die suring soet,  
die katjepiering swart soos roet.

Hy vonkel, konkel, toor die son  
tot 'n ranonkelrooi ballon.

Die groenspreeu is 'n kunstenaar -  
soms lieg hy selfs die waarheid waar.

## **Swartkomy Jesaja 28:27**

Die landman weet hoe fyn  
die klein, swart saadjies is -  
hy saai hul met 'n ligte hand  
in vakkies in 'n sagte land.  
Wanneer die oes- en dorstyd kom,  
word swartkomy nie met die skop  
soos koring, gars en spelt wyd op  
die dorsvloer oopgestrooi  
waar beeste trap en perde draf,  
wawiele oor die stoppels gaan,  
die dorsslee stamp en skeur en skok -  
komy word in 'n sak gegooi  
en saggies met 'n ligte stok  
geslaan.

\*Uit *Van sigbare en onsigbare dinge* wat deur Tafelberg uitgegee word

## Waakeenheid

Pompvoëltjies in die donker bome  
het in die louwarm winternagte  
die lampe langs die straat  
aan ou Polanastrand, Lourenco Marques,  
met fluitgeluidjies van fietspompe  
tot geel ballonne opgeblaas.  
Hoep-hoepies het oordag, lemoenstroopsoet,  
die geel sonure langs die lomerige strand  
roep-roep gevul.  
Jy sweef nou dae- en nagtelank  
in ligte en donker drome  
deur daardie kinderhemel lank gelede,  
danksy die pomp- en fluitgeluide  
van die elektrokardiograwe.

## Elsa Nolte ... Per speculum in aenigmate ...

### ... Deur 'n spieël in 'n raaisel ...

Hierdie artikel bestaan uit twee dele. Die eerste gee 'n agtergrond oor spieëls in die breë en die siening van die *speculum* in die filosofie en die kuns. Aan die einde volg 'n bespreking van 'n aantal tekste in ons eie tradisie waar die spieël 'n belangrike rol speel. Die tweede deel handel spesifiek oor Henriette Grové se *In die kamer was 'n kas*.

#### Deel I: Die spieël

That I'm the first one to embark,  
It means I've made special mark.  
The reason is, as one discovers,  
My wisdom's bound in leather covers;  
Though I can barely read a word,  
I have of books amassed a horde;

(Sebastian Brant: *Narrenschiff*)

Vanaf die vroegste eeue is die spieël in verband gebring met die denke oor waarheid, kennis, insig en selfkennis.

Die spieël van waarheid (Grabes 1982:39) reflekteer dinge soos wat dit is. Daarom dat Plato reeds in Boek X van sy *Republiek* vir die kunstenaar aanraai om 'n spieël te gebruik ten einde nader aan die waarheid/werklikheid te kom:

"Perhaps the most rapid way of all would be to take a mirror, and turn it round in every direction. You will not be long in making the sun and the heavenly bodies, nor in making the earth, nor in making yourself, and every other living thing, and all inanimate objects and plants, and everything that we mentioned just now" (1914:337).

Soos die spieël naboots, moet die digter/kunstenaar naboots. Hieroor is van die Griekse filosowe dit eens. Aristoteles sien hierdie nabootsing en veral die nabootsing van handeling in 'n positiewe lig omdat dit juis die leser/toeskouer na die waarheid lei.

Plato, met sy Ideëleer, sien mimesis egter totaal in 'n negatiewe lig omdat die kunsprodukt, juis vanweë die feit dat dit 'n nabootsing is, tweemaal verwyder is van die werklikheid.

'n Mens kan sê dat die twee standpunte werksaam kan wees in jou siening en evaluering van 'n metafoor. Die hele kuns van metafoor-maak is gebaseer op een ding wat aan 'n ander gelyk gestel word: ".....for to

make good metaphors implies an eye for resemblances" is Aristoteles se uitspraak (Butcher 1895:1459a). Dit (die metafoor) hou dus 'n element van nabootsende vergelyking in. Maar tog kan gesê word dat dit te kort skiet juis in die sin dat die een ding nie die ander is nie. En as jy metafories praat of skryf, is jy inderdaad tweemaal verwyder van die werklikheid. Die eerste distansiëring geskied deur verbalisering. 'n Woord (die betekenaar) kan nooit die saak (betekende) wees nie. En as jy boonop nog metaforiseer, is jy 'n tweede stap weg van die werklikheid.

Aan die ander kant, volgens Aristoteles, lê die genialiteit van 'n kunstenaar juis in sy "genius for metaphor" (Butcher 1895:1459a). Afgesien van die feit dat 'n metafoor dui op 'n oog vir ooreenkomste moet 'n metafoor, so lyk dit vir my, 'n waarheidonthullende funksie hê. Die vraag is: hoekom? En hoe gebeur dit?

Sonder om in 'n lang teoretiese betoog te verval, net die volgende:

Wanneer die hoorder/leser met 'n metafoor gekonfronteer/geskok word, dwing dit hom om ten minste een saak [die "tenor" (Richards 1934) of die "proper term" (Brooke-Rose 1958)] in 'n ander lig te sien. Dit wat glansloos was, word glansryk en hy wat geyk gekyk het, betrag opnuut en sodoende word die genoemde "tenor" helderder en waarder gemaak. Die leser word dus gedwing om skerper en moontlik met ander oë na die nuwe, verrassende wêreld rondom hom te kyk. <sup>1</sup>

Kortom, paradoksaal: 'n metafoor skiet te kort maar presiseer en verruim terselfdertyd.

As 'n "sprekende" spieël van waarheid kan, ná die abstrakte, teoretiese uiteensetting tot dusver, verwys word na die spieël in Jan van Eyck (c.1390-1440) se *Die huwelik van Arnolfini* (1434):



*Die huwelik van Arnolfini* van Jan van Eyck



Die spieël in *Die huwelik van Arnolfini*

In hierdie skildery het ons die uitbeelding van 'n private huwelikseremonie wat in 'n slaapkamer voltrek word. Die spieël is sentraal geplaas tussen die huweliksgenote, en twee ander mense - moontlik twee getuies? - word frontaal daarin gereflekteer. Hulle moes ruimtelik dus die posisie voor die egpaar ingeneem het waar 'n kerklike amptenaar in 'n openbare huwelik gewoonlik sou staan. Deur die spieël is /word die getuies dus "aanwesig" gemaak. Linda Seidel (1993) is van mening dat dit (die spieël), wat vorm betref, verwant is aan die seël wat op amptelike dokumente gebruik is in Brugge in die 15de eeu. Die spieël is dus op verskillende vlakke amptelike getuie van die huwelik. Dit is die waarmerk(er).



Dus: die spieël vertel die waarheid en "(A) mirror-image that (would) lie is a monstrous thing" (Carrell 1994:89).



Die seël van Brugge (15<sup>de</sup> eeu)

Waarheid - maar ook kennis staan sentraal met betrekking tot die spieëlgegewe. Daarom dat spieëltitels verreweg die gewildste was van die 13de tot die 17de eeu (Grabes 1982). Dit moes die idee van waarheid en veral kennis aksentueer soos byvoorbeeld in die geval van Van Maerlant (c.1225-91) se *Spieghel historiael* (c.1282-88) en Boendaele (c.1285-1365) se *Der lekenspieghel* (1325-30).

Deur die spieël kan die universum, die werklikheid, die mens geken word soos Plato dit gesien het. Vir Sokrates het dit veral gegaan om insig in die self, en die Sokratiese spieël van selfkennis is byna spreekwoordelik soos dit uit die volgende afbeelding duidelik word:



Die Sokratiese speël van selfkennis

Daarom ook dat Cocco (1993:20) die volgende oor Petrarca kan sê:

"... mirrors are (were) fundamental instruments of knowledge, as passages in the *Secretum* reveal: 'Mirrors were invented so that men might know themselves ..... Many took first notice of themselves through mirrors .....' To look at oneself in the mirror is to know oneself."

En daarom dat Steven Kruger se uitspraak oor Langland (c.1332 -c.1400) se *Piers Plowman* (c.1390) veralgemeen kan word:

"Each time the mirror appears, knowledge (of 'n gebrek daaraan – EN) is at issue ..." (1991:85).

'n Mitiese/argetipiese figuur vir wie die speël egter geen kennis en insig gebring het nie, maar 'n verdwasing, is Narcissus. By hom het moontlikhede van selfkennis wat juis in die speël opgesluit lê, verbygegaan, wat tot sy ondergang gelei het.

Narcissus in die mitologie is naamlik die jongeling wat trots en hovaardig alle bewonderaars (manlik en vroulik) van hom weggekeer het. (By Echo se liefde vir hom sal ek later stilstaan.) Hy sou lank lewe mits hy homself nie ken nie. "Si se non noverit", het die blinde siener Teresias aan sy moeder gesê.

Narcissus sien egter sy beeld in 'n poel in die middel van 'n woud - 'n ruimte wat niks goeds voorspel nie omdat dit in der waarheid totaal desolaat is. Geen sterfling kom daar nie. Hier speel die drama van Narcissus hom af.

Hy was so verteer deur sy spieëlbeeld, wat hy deurentyd probeer vasvang het, dat hy weggekwyn het. As gevolg van die spieëlbeeld het hy uiteindelik gesterf en in sy vaart oor die Styx het hy nog tevergeefs na sy beeld in die donker waters gesoek.

Die Najade en Druïde saam met Echo (se stem) het oor hom gerou en na sy liggaam gesoek - tevergeefs. Al wat van hom oorgebly het, was 'n blom met wit kroonblare en 'n goue hart: die Narcissus.

Ovidius beskryf die lot van Narcissus in die *Metamorfoses* so in Boek 111:

- 407 "Daar was 'n helder fontein, met glinsterende, silwer waters wat nóg skaapwagters nóg bokke wat wei op die berge aangeraak het, nóg enige ander kudde; wat geen voël
- 410 nog wilde dier gesteur het, nóg 'n tak wat van 'n boom geval het. Daar was gras daar rondom, gevoed deur water daar naby, en 'n woud wat gesorg het dat geen sonskyn die plek oorverhit nie. Hier het die seun, moeg van die jag en die hitte, hom neergelê, daarheen aangetrek deur die fontein en die skoonheid van die plek
- 415 en terwyl hy sy dors wou les, het 'n ander dors hom beetgepak, en terwyl hy drink, het hy 'n pragtige weerkaatsing gesien en hy was meegevoer en hy het 'n verlange bemin sonder 'n liggaam, en wat hy gedink het 'n liggaam was, was water. Hy was oorweldig deur homself en bewegingloos het hy dieselfde uitdrukking gehou. Hy was verstar soos 'n beeld uit Pariese marmar.
- 420 Terwyl hy daar op die grond lê, het hy gestaar na die tweelingsterre wat sy oë is, en na sy lokke wat Bacchus waardig was en (ook) waardig is vir Apollo, en na sy baardlose wange, sy ivoorkleurige nek en sy pragtige gelaat, met 'n blos vermeng met 'n sneeuwit gloed.  
En hy het alles bewonder waarvoor hyself bewonder is.
- 425 Onwys, het hy homself begeer en hy was beide die een wat prys en die een wat geprys word, en terwyl hy soek, is hy gesoek, en hy het tegelykertyd gebrand en is aangesteek. Hoeveel keer het hy tevergeefs soene gegee vir die verraderlike fontein! Hoeveel keer het hy in die middel van die water ingespring met arms wat probeer het om die nek te omhels wat hy gesien het; maar daar het hy homself nie omhels nie!
- 430 het nie geweet wat hy sien nie, maar hy was vuur en vlam oor wat hy gesien het, en sy oë was gaande en mislei deur dieselfde verwarring."<sup>2</sup>

Hierdie mite soos wat Ovidius dit beskryf, kan uit verskillende hoeke geïnterpreteer word.

Volgens kunshistorici soos Leone Battista Alberti (Lynes 1984:70) word Narcissus "who saw his reflection in the water and trembled at the beauty of his own face" beskou as "the real inventor of painting".

Literatuurkritici weer wys op die taal wat gebruik word om die seun se ontmoeting met homself te beskryf. Die beelde is ontleen aan die wêreld van die poësie en die beeldhoukuns. Na aanleiding van hierdie feit, sê Nolan (1993:44):

"Such artistic diction calls to mind an image of the poet himself seeking truth in the imaged world of his own making. The vatic poet, like the boy, and like ourselves, is always in danger of waking up to find himself trapped in a vision of his own design."

Volgens die psigoloë weer, is Narcissus vasgevang in wat Jacques Lacan as die spieëlfase bestempel. Vir Lacan is die kennismaking van die kind met sy spieëlbeeld 'n vreugdevolle gebeurtenis: die eerste stap in die individu se ontwikkeling na selfbewustheid en uiteindelik moontlik later na selfkennis. Die vreugde is egter kortstondig want die ontdekking van die self in die "ander" (in die spieël) lei vervolgens tot 'n gemis omdat die "ander" noodwendig onbereikbaar is. En dit lei tot vervreemding. Om te vergoed vir die gemis, probeer die kind die leemte met taal te vul, wat dan die begin van die sogenaamde simboliese fase is - 'n soort (her)opbouproses. As die spieëlfase egter nie suksesvol deurloop word nie, word die ontwikkeling van die individu na uiteindelijke selfkennis belemmer en gebeur dit dat so 'n persoon later 'n obsessie met 'n spieël ontwikkel.<sup>3</sup>

Om die rede kan die spieël as 'n drumpelverskynsel bestempel word - 'n drumpel tussen herkenning en vervreemding, tussen besit en verlies maar ook tussen persepsie en kognisie.

Dit blyk dus duidelik dat die mite van Narcissus, soos Ovidius dit in die *Metamorfoses* hanteer, saamhang met die probleem van kennis en selfkennis. Cocco (1993:22) sê samevattend in dié verband:

"Narcissus failed to recognize himself in the mirror and looked at the reflected image as the beginning and the end of his desires. In other words, he confused the means with the end, and therefore interrupted the progress of knowledge of the self; his fall into the water broke the mirror. Thus, the symbolism of looking at himself in the mirror is not realized; it is lost in the broken mirror."

Wat die kenprobleem betref, sou 'n mens nog verder kon gaan en sê dat die mite in der waarheid die epistemologiese kruks van die menslike situasie vervat, naamlik dat die mens gedoem is om te sien sonder om te ken. Die "ander" ontwyk hom immer. En as 'n mens wil aansluit by Nolan, kan ook die kunstenaar by implikasie nie ken nie. Ook hy bly vasgevang in sy eie gefikseerde, beperkte visie.

Die spieël is dwarsdeur die Middeleeue en die Renaissance 'n beeld/metafoor van kennis en insig. Hierdie beeld/metafoor van kennis en insig word egter in van Shakespeare se dramas, ironies genoeg, geïmplementeer om juis 'n gebrek daaraan te onthul, soos byvoorbeeld blyk uit *King Richard II* (1595-1596) en *King Lear* (1605-1606) <sup>4&5</sup>

In *King Richard II* is daar van letterlike spieëls sprake en twee sake is vir my van belang:

Eerstens glo Richard dat die spieël vir hom insig en helderheid in homself kan bring en daarom kyk hy in die spieël in die volgende toneel (Die hele toneel is op die spieëlgeboue gebou.):

King Richard

... I'll read enough,  
When I do see the very book indeed  
Where all my sins are writ, and that's myself.  
*Re-enter Attendant with a glass.*  
Give me the glass, and therein will I read.-  
No deeper wrinkles yet? hath sorrow struck  
So many blows upon this face of mine,  
And made no deeper wounds? - O flattering glass,  
Like to my followers in prosperity,  
Thou dost beguile me! Was this face the face  
That every day under his household roof  
Did keep ten thousand men? ...  
A brittle glory shineth in this face:  
As brittle as the glory is the face;  
*(Dashes the glass against the ground.)*  
For there it is, crack'd in a hundred shivers.-  
(IV:1; Hodek 1983:378.) <sup>4</sup>

'n Moontlike verklaring is: as die Sokratiese spieël nie vir Richard helderheid bring nie, slaan hy dit stukkend. <sup>5</sup>

Tweedens bring die spieël hier ook by implikasie insig in die broosheid van die menslike bestaan. Dit is iets wat dikwels in verband gebring is met die breekbaarheid van spieëls en die vlietendheid van die spieëlbeeld. Nou is dit daar, dan is dit weg. In die opsig is die spieël ook 'n *memento mori*. Soos uit die volgende sitaat van Anthonie Fletcher blyk:

"As our eies, which do behold heaven and earth,  
and other innumerable creatures of God, do not see  
themselves, but looking in a glasse, by that meane,  
they perfectly see themselves: So we do not see and  
consider our owne frailtie, and brickle estate, but if  
we will set before our eies, the glasse of the

remembrance of death, and the true knowledge  
of our selves, beholding diligently (I say) that  
cleere glasse, we cannot choose but very plainly  
see our selves and what we be."

(Grabes 1982:89).

Wat *King Lear* betref, het Allan Shickman 'n hele artikel gewy aan die nar se spieël en redelik aan die begin van sy betoog maak hy die volgende opmerking:

"The fool of medieval and Renaissance art has a mirror because in the metaphorical sense *he is one ....*" (1991:77; Shickman se kursivering).

Shickman gaan verder (1991:80) en is van mening dat Lear se nar 'n spieël op die verhoog moes gehad het. Met so 'n siening kan sekere problematiese gedeeltes in die teks sinvoller geïnterpreteer word. Ter illustrasie kan die volgende voorbeeld geld:

Lear

Does any here know me? - This is not Lear:  
Does Lear walk thus? speak thus? Where are his eyes?  
Either his notion weakens, his discernings  
Are lethargied. - Ha! waking? 'tis not so. -  
Who is it that can tell me who I am?

Fool

Lear's shadow.  
(I:IV; Hodek 1983:867.)

Die koning kan nie glo dat alles met hom gebeur wat wel gebeur nie. Waarom? Waarom? 'n Mens sou kon antwoord: vanweë sy dwaasheid en gebrek aan selfkennis en insig soos Shickman (1991:82) verklaar:

"The tragic 'Who is it that can tell me who I am?' from one who so slenderly knows himself is *dramatically* answered not only by the Fool's words, 'Lear's shadow,' but by the presentation of the appropriate emblem of self-knowledge and folly (die spieël)".  
(Shickman se kursivering.)

Dit lyk vir my geregverdig om so 'n afleiding te maak, veral as 'n mens in ag neem dat die woord "shadow" in Shakespeare se tyd dikwels gelyk gestel is aan 'n spieëlbeeld (Grabes 1982:11).

Na die 17de eeu het die gewildheid van spieëls as titels afgeneem, en is dit vervang deur anatomie-titels. Die spieël as middel tot en metafoor vir kennis wat voorheen so positief geëvalueer is, het in diskrediet verval vanweë sy ondiskriminerende, onselektiewe nabootsing.

Hierdie verskuiwing van spieël-titels na anatomie-titels in die 18de eeu het 'n hele nuwe wêreldbeskouing en siening van die epistemologie gesignaleer, soos Grabes (1982:233) sê:

"Although the anatomy-metaphor brought with it associations of rottenness, death, blood and punishment, one was prepared to put up with this negative auro in order to gain new knowledge and - literally and metaphorically - to employ this in the interests of healing the diseased member or organ."

Wat die literatuur van die 19de eeu betref, het die spieël tog nog sy rol as bemiddelaar van kennis en insig gespeel, veral in die ontginning van die dubbelgangersterma. As voorbeeld van laasgenoemde kan die volgende gedig van die Duitse romantikus Heinrich Heine (1797-1856) wat deur Schubert (1797-1828) in sy *Schwanengesang* (1828) opgeneem is, geld:

#### Die dubbelganger

Stil is die nag, die strate is verlate,  
in hierdie huis het my geliefde gebly:  
sy het lank reeds die stad verlaat  
maar nog steeds staan die huis op dieselfde plek.

Daar staan 'n mens en staar na die hemel,  
en wring sy hande met die las van sy smart:  
ek is met afgryse vervul wanneer ek sy aangesig sien -  
die maan wys my my eie gelaatstrekke.

Jou dubbelganger, jou doodsbleek metgesel!  
waarom aap jy my liefdesleed na  
wat my in hierdie plek geteister het  
soveel nagte in die tyd wat verby is? <sup>9</sup>

Die Grieke het die mens gesien as 'n harmonieuse eenheid. Elke mens is 'n selfgenoegsame, afgeronde "mikrokosmos" soos Demokritos dit gestel het (Panofsky 1971:21).

Die geskiedenis van gespletenheid en die dubbelganger dateer veral vanaf die Nuwe Testament waar Paulus sê (soos dit in Romeine 7:15 in die nuwe vertaling lui):

"Ek begryp self nie wat ek doen nie, want wat ek wil doen, dit doen ek nie, maar wat ek haat, juis dit doen ek."

Daarom ook dat Augustinus na sy kerstening gesê het in Boek XXXIII van sy *Belydenisse* dat hy "(ben) geworden tot (een) raadsel" (Erens 1903:235). Daarom was hy ook ontsteld oor sy troebel drome, en voel hy angs en wanhoop omdat hy as't ware beheer verloor in Boek XXX van die genoemde *Belydenisse*:

"Ben ik alsdan mij zelve niet Heer! mijn God? En toch is er zoo veel verschil tusschen mij en mij in het oogenblik, waarin ik tot den slaap overga en dat, waarop ik daaruit ontwaak" (Erens 1903:229).

Daar is deurentyd gevoel, veral eeue later deur die romantici, dat daar 'n donker, irrasionele mag binne 'n mens is wat dreig om die integriteit van die persoonlikheid te ondermyn. Herdman (1990:65) sê samevattend oor persoonlikhede wat bedreig word deur 'n dubbelganger:

"... failure in self-knowledge is repeatedly the fatal weakness in those spiritually and psychologically divided characters who spawn a double as their second self ..."

Sulke figure sien hulleself dikwels in 'n spieël waar hulle ook gewoonlik met ontsetting bekend raak met 'n kant van hulle persoonlikheid wat vir hulle totaal vreemd is soos ek verderop sal aantoon in die geval van Sy *kom met die sekelmaan*. As ons so ook byvoorbeeld met Godlyakin in Dostoyevsky (1821-1881) se *Die dubbel* (1866) kennis maak, is hy besig om in die spieël te kyk:

"... he bounded out of bed, and ran to a small round mirror standing on the chest of drawers. Although the sleepy, weak-sighted and rather bald image reflected was of so insignificant a character as to be certain of commanding no great attention at first glance, its possessor remained well pleased with all that he beheld in the mirror" (Dostoyevsky 1989:18).

Maar (in teenstelling met wat Herdman sê) 'n dubbelganger beteken nie noodwendig opposisie en kontras nie, dog kan ook eendersheid impliseer sodat dubbelganger-of trippelgangerskap op lotgenootskap dui - naamlik dat figure/karakters op weg is na 'n gemeenskaplike lotsbestemming.

So 'n tema van verdubbeling kom veral voor in die prosa van Charles Dickens (1812-1870).

Tim Dolin het na aanleiding van 'n skildery van Augustus Egg (1816-1863) 'n hele artikel gewy aan die "sister-travellers" by Dickens.





Augustus Leopold Egg: *The Travelling Companions*

Dolin verwys na 'n hele aantal tekste - ook tekste waarin speiëls 'n belangrike rol speel, maar staan uiteindelik stil by *Little Dorrit* (1855-1857), 'n roman wat as't ware in die geheel gebou is op 'n patroon van verdubbeling. Hy verwys veral na die ruimte en die karakters.<sup>7</sup>

Ook die landskappe word verdubbel maar in die vreemde (in die teks word baie gereis) val beeld en speiëlbeeld nie meer saam nie - met 'n *unheimliche* effek.

Wat die vrouekarakters betref, die eenderse en antitetiese protagoniste, praat Dolin (1994:113) van die "divided Victorian heroines" wie se lot dikwels identies is.

Tans is die speiëlmetafoor weer baie ter sake om insig aangaande sekere meganismes van die moderne roman oor te dra. In die postmodernistiese roman wat homself speiël, het ons nabootsing van proses, of "process mimesis" soos Linda Hutcheon (1984:5) dit in haar omvangryke boek oor die aangeleentheid noem.

'n Belangrike aspek van dié tipe roman, wat weer eens verhelder word deur die speiëlmetafoor, is die hele probleem van die *mise en abyme* wat dikwels in opstelle oor die moderne romankuns ter sprake kom [Dällenbach (1989), Hutcheon (1984) en Urraca (1992)].

'n *Myse en abyme* verwys na enige gedeelte in 'n teks wat ooreenkoms vertoon met die teks as geheel waarin dit vervat is - soos in die geval van *Hamlet* se "play within a play".

Dällenbach onderskei verskeie soorte van die tipe verdubbelende herhalings.

Eerstens: 'n intertekstuele aanhaling wat as't ware 'n opsomming van die teks as geheel is.

Tweedens: 'n eenvoudige reduplikasie waar daar sprake is van 'n spieëlfragment wat 'n ooreenkoms vertoon met die teks as geheel waarbinne dit geplaas is.

Derdens: 'n reduplikasie waar 'n fragment tot in ewigheid herhaal word: 'n *regressus in infinitum*.<sup>8</sup> Hier speel die spieël veral 'n groot rol.

'n Voorbeeld uit ons eie tradisie wat een van die beste beeldende beskrywings gee van 'n *mise en abyme* wat ek raakgeloop het, is Marsman se opstel "Clean-shaven" geskryf in 1927 maar wat in sy *Verzameld werk II: Proza* verskyn het in 1947.

Die ek-spreker sit by die barbier en word geskeer. Hy sê:

"Dat is niet bizonders, tot zoover gaat alles goed. Maar worden er niet, op dit moment, op duizend maal duizend plaatsen ter aarde miljoenen mannen door miljoenen barbiers geschoren" (Marsman 1947:13).

Deur die spieëls en die gevolglike kaatsing en weerkaatsing word die skeerderie gedupliseer tot in die oneindige "iets kleiner en vager" (Marsman 1947:14). Oor en oor gedupliseer, en op die grens van die ewigheid moet hy uiteindelik deur die "kleinen, zwarte spiegel" (Marsman 1947:14). En as hy deur hierdie dodespieël beweeg het "stijg en stort ik - eeuwig, eeuwig - door eindeloos - witte, eindeloos - zwarte valleien" (Marsman 1947:15).

Hier het 'n mens duidelik met 'n grenservaring te make. Die ek-spreker beleef in een moment duisende (miljoene) skeerderie tot die laaste een. Deur die spieël en die herhalende spieëlbeelde word hy as't ware gekonfronteer met sy hele lewe (gekonvergeer in die skeer van die baard) tot aan die einde.<sup>9</sup>

In die gedeelte van Marsman sien 'n mens ook die spieëlende herhaling waarvan daar sprake is in *In die kamer was 'n kas*. Lyding en ekstase wat tot in ewigheid herhaal word. En aan die einde word die spieëls met lakens bedek sodat die dood nie weerkaats kan word nie.

Maar ek loop my betoeg vooruit.

Afgesien van Marsman word spieëls ook in ander tekste in ons eie tradisie met kennis en insig in verband gebring, soos in die volgende voorbeelde:

In Van Maerlant se reeds genoemde *Spieghel historiael* gee die skrywer 'n oorsig oor die Vlaamse en Nederlandse geskiedenis tot 1279. Vandag kan natuurlik gevra word hoe betroubaar die weergawe is en wie en wat Van Maerlant se bronne was.

Talle misvattinge is byvoorbeeld uit te wys asook hiate. So maak hy (Van Maerlant) ten spyte van "grootte nauwkeurigheid" (Te Winkel 1892:371)

waarmee hy te werk gegaan het, tog foute oor die regeringstyd van heersers. En nog verdere foute is te wyte aan die oorskrywers wat sy werk gekopieer het (Te Winkel 1892:371). En soms moet die historikus bely dat hy sekere dinge net nie weet nie, soos die regeringsfasies van hertoë:

Haer geslachte vindic al claer;  
Maer ic en vinde niet wel die jaer  
Besceden van hen allegader,  
Hoe lange elc kint na den vader  
Regneerde up erderike.

(Te Winkel 1892:377)

'n Tweede werk wat ek hier ter sprake wil bring, is die reeds genoemde 14de eeuse geskrif, naamlik Jan Boendaele se *Der leken spieghel*, geskrif te Antwerpen beginnende in 1325 en eindigende in 1330.

Dit is 'n lywige werk van meer as 20,000 verse wat onder andere handel oor die skepping van die hemel en die aarde, die Joodse geskiedenis, die geboortes van Maria en Christus en die ontstaan van die Christendom. Verder is daar ook gedeeltes oor sekulêre geskiedenis en 'n gedeelte wat sedeleer bevat. Die laaste gedeelte is toekomsgerig waar gefokus word op die straf van die bose en die saligheid van die regverdiges.

Sy stof het Boendaele uit 'n verskeidenheid bronne versamel. En wat Christus se wonders betref, het hy ryklik geput uit apokriewe materiaal soos waar hy vertel hoe Jesus twaalf voëltjies uit modder gemaak het, en hoe Hy deur Josef berispe is omdat hy dit op 'n Saterdag gedoen het:

Onlanghe hier na, hebbic vernomen,  
Heeft Jhesus moddere ghenomen,  
Ende maecte metten handen zine  
Twalef aerden voghelkine.  
Dit was op enen Zaterdag.

...

Joseph ghinc te Jhesumme,  
Ende berespten hier omme.

(Boendaele 1844, Eerste deel, Boek 11:127;vs. 1-12.)

Een van die ander wonders handel oor 'n leeuin wat Christus se voete gesoen het en wat daaroe gelei het dat die hele trop Horn naderhand geloof het:

Alse (die) leeuwen hebben vernomen  
Jhesum daer binnen comen,  
Sijn si hem gheronnen jeghen,  
Ende hebben hem thoofst gheneghen.  
Jhesus ghinc daer sitten neder.

Doe liepen daer, voort ende weder,  
Die jonghen met goeder moeten,  
Ende custen Jhesus Christus voeten,  
Ende speelden mit hem herde zere,  
Alse quijs quans: "dit is onse here!"  
Dander leeuwen, die waren groot,  
Hielden nederwaert thoot,  
Ende loofden Gode utermaten  
Met vriendeliken ghelaten.

(Boendaele 1844, Eerste deel, Boek 11:145-146;vs.25- 38.)

Wat die sedeleer betref, hou hy 'n etiese spieël aan sy lesers voor. Hy skryf onder andere oor die houding van mans en vroue teenoor mekaar in die huwelik (Boendaele 1848, Derde deel, Boek 11:115 e.v.), oor die houding en optrede van kinders teenoor hulle ouers (Boendaele 1848, Derde deel, Boek 111:121), oor rykdom en armoede (Boendaele 1848, Derde deel, Boek 111:105) en hy waarsku onder andere teen "luxurie" (Boendaele 1848, Derde deel, Boek 111:71) en "ghierecheit" (Boendaele 1848, Derde deel, Boek 111:71). En oor hoe 'n mens woede weg moet keer. Hy gee die volgende raad:

Seneca seit: Soetelike spreken  
Can grote gramscap breken,  
Ende dathi die herdelijc sprect,  
Den mensche ter gramscap weet.

(Boendaele 1848, Derde deel, Boek 111:33;vs.39-42.)

Hierdie twee Middeleeuse tekste gee inderdaad "afspiegeling(e) van den tijd" (Boendaele 1844, Eerste deel:xxvii), maar die vraag is: hoekom het beide skrywers spieëltitels vir hulle onderskeie werke gekies?

Myns insiens is dit om 'n waarheidskwaliteit aan hulle werke toe te ken. Hierdie verbale spieëls pretendeer inderdaad om 'n insigryke, ware, akkurate, getroue beeld van sake te gee.

Tog kan 'n mens reeds uit hierdie twee voorbeelde sien dat die (spieël)beeld op tweërlei wyses vals is.

Die spieël word eerstens metafories gebruik. Die *speculum* is 'n metafoor vir 'n woordteks, en in die geval van so 'n metafoor is daar (soos reeds genoem) nooit 'n een tot een ware korrespondensie tussen die "tenor" en "vehicle" nie. Deur 'n metafoor te gebruik bely jy as't ware dat jou woorde tekort skiet en raak 'n mens sodoende as't ware twee maal verwyder van die werklikheid.

En tweedens, deur die misvattinge in die tekste en die apokriewe gewens is ons nog verder verwyder van die werklikheid. En as jy wil voortbou op die metafoor van die spieël, kan die foute tot in ewigheid

geperpetueer word. (So sien 'n mens dan hoe ver die leser uiteindelik van die "referent" is.)

Maar, paradoksaal genoeg, kan die spieëlmetafoor deur die metafoorwerking dieper geheimenisse en versluisde waarhede oopruk. Dit blyk byvoorbeeld in Streuvels (1871-1969) se vertaling van *Van den vos Reynaerde* (c.1260). Die spieël kom nêrens in die oorspronklike teks voor nie, maar die metafoor kom herhaaldelik wel in die kritiek voor soos in Josef Janssens se uitspraak:

"Kan de Arturroman gelezen worden als een 'spiegel van hoofsheid', dan is *Van den vos Reynaerde* op te vatten als een spiegel van hoe het er in de wereld (spijtig genoeg) in werkelijkheid steeds aan toegaat" (Janssens e.a. s.j.:187).

In die Streuvelsvertaling is daar ook op 'n strategiese punt 'n verwysing na 'n spieël - en wel 'n didaktiese spieël. 'n Gelukkige vonds. Wanneer Reinaert se kop as't ware in die strop is, vra hy om die vergunning van 'n laaste spreekbeurt om sy sondes te bely. Hy sê (Streuvels 1911:123-124):

"Ik ga sterven, ik zie de dood vóór mijne oogen en kan ze niet meer ontgaan, daarom doe ik u bede dat ik ter stichting van de menigte en voor mijn eigene zaligheid u die belijdenisse mag doen; het kan voor menigeen tot lesse dienen en een spiegel zijn - ook is het beter dat 't volk wete wat ik misdreven heb opdat er later niemand en zou moeten ontgelden voor eenige misdaad die ik zelve bedreef."

Die ironie van die saak is egter dat Reynaert hoegenaamd nie sy eie booshede bely nie. Hy vertel net leuens en bring ander diere onder verdenking as hy vertel van Bruin die Beer se grootse beplanning van 'n staatsgreep met as medepligtiges: Reynaert se eie vader, Tybaert die Kat, Grimbert die Das en Isegrim die Wolf.

Sy "roerende" spreekbeurt gaan oor moord, sameswering en diefstal en dan sy eie heroïese ingryping ter beskerming van die Koning. En hy word uiteindelik geglo.

Daarmee word die spieël wat Reynaert se vergrype moes uitwys, as't ware omgekeer na die ander diere en die gemeenskap toe. So word die epos dan 'n spieël waarin die dwaashede en gruwels van die 13de eeuse maatskappy af te lees is.

En die toppunt van dwaasheid word bereik as die hele stoet met die koning vooraan die "vrome" vos op sy pelgrimstog volg:

"... en hoe de koning met zijn vlassen baard en zijn wassen neus, genarrekaapt, met heel den stoet ... nu ingetogen en zonder lachen optrokken in plechtige processie om hem te volgen ..." (Streuvels 1911:171).

'n Koning met 'n "zottekap" (Streuvelds 1911:178) is inderdaad 'n aanduiding van 'n *mundus inversus*, en die spieël was onder andere instrumenteel in dié omkering.

'n Ander groot Nederlandse gedig waarin die spieël 'n belangrike rol speel en 'n besondere moment signaleer, is Martinus Nijhoff se gedig "Awater".

In die gedig is daar 'n geleentheid waar Awater by die haarkapper sy hare laat knip en waar hy en die "ek" dan via die spieël vir mekaar kyk. Dan lees ons:

Nooit zag ik Awater zo van nabij  
als thans, via de spiegel; nooit scheen hij  
zo nimmer te bereiken tegelijk.  
Tussen de flessen, glinsterend verbrijzeld,  
verrijst hij in de spiegel als een ijsberg  
waarlangs de gladde schaar zijn snavel strijkt.  
(Nijhoff 1964:218).

In 'n bundel opstelle oor "Awater" wat geredigeer is deur Dirk Kroon en wat "al" die werk vervat wat oor "Awater" gedoen is, het ek slegs in drie studies verwysings na die gedeelte gekry, wat laat blyk dat die versreëls nie vir die kritici een van die kernmomente van "Awater" is nie. Vir my is dit wel 'n sleutel-moment in die sin dat Awater hier moontlik die "ek" se dubbelganger blyk te wees, want die "ek" sien nie homself in die spieël nie, maar wel vir Awater.<sup>10</sup>

Maar dit word ook duidelik dat die "ek" Awater nooit sal ontmoet nie. Die "ek" en die "ander" sal nooit bymekaar uitkom nie. Hulle kan mekaar nie ken nie, want tussen die "ek" en die "ander" sal daar altyd, soos Narcissus dit ervaar het, 'n dun film water wees.

Deur Awater se verbryselde beeld, deur die multivlakkigheid het 'n mens ook hier 'n tipe *mise en abyme*-effek (moontlik 'n verband met Marsman) wat suggereer dat die ganse mensdom (al die "ek" en Awater se verdubbelling) by hierdie eksistensiële moment, hierdie moment van droewige, helder insig (paradoksaal genoeg) van eensaamheid, vervreemding en onkenbaarheid betrokke is.

In ons eie literatuur het ons ook tekste waarin spieëls 'n belangrike rol speel soos in die gedig "Drie Diere" in *Gestalten en diere* (1942) van N P van Wyk Louw (1906-1970), die roman *Sy kom met die sekelmaan* (1937) van Hettie Smit (1908-1973) en in die werk van Breyten Breytenbach.

Die inleidende strofe van "Drie diere" heet "Kamer van spieëls" en lui so:

Ná die skipbreuk van alle sekerheid

in hierdie bitter jare het ek gelê, verstil,  
 tussen swart spieëls wat die kamer nagtelik wyd  
 laat glim het, vlak aan dun vlak, rondom die spil  
 van my grys bed, en ek was radeloos gedink  
 oor al die pyn en die mens se wrede spel.  
 Toe't 'n skriklike vermoede uit die blink  
 duister en uit die grou spieëls gewel;  
 en telkens het 'n skemerwand gegloei  
 met lig wat geen afskynsel was van aardse  
 lig, maar kort en bleek in die dieptes gloei  
 van die glas self; en in die nederwaartse  
 stort van al my dink en gans ontgaan  
 het ek in die glans 'n groot dier sien staan.

(Van Wyk Louw 1981:156)

Hierdie donker dodespieël hou ook verband met die sogenaamde towerspieëls waaroor ek nog niks gesê het nie, maar wat in die Middeleeue baie gewild was, en wat die toekoms kon voorspel, soos 'n mens lees in Chaucer (c.1342-1400)se "Squire's Tale":

"This mirour eek, that I have in myn hond,  
 Hath swich a myght that men may in it see  
 Whan ther shal fallen any adversitee  
 Unto youre regne or to youreself also,  
 And openly who is youre freend or foo."

(Shickman 1991:84;vs.132-136.)

In Van Wyk Louw se geval is dit die verlede wat uit die spieëls opdoem en wat 'n interpretasie van sy hede gee. So verkry die ek-spreker insig in die menslike situasie - iets wat van die vroegste tyd al met die spieël geassosieer is (soos reeds getoon). Die ek-spreker wil antwoorde hê op probleme waarmee hy worstel en die spieël gee dit.

Laastens is daar in Van Wyk Louw se geweldige spieëls, ironies genoeg, iets van die klein pelgrimspieëltjies wat in die Middeleeue baie gewild was.<sup>11</sup> Die spieëltjies, so is gereken, sou as't ware die beelde van heilige plekke en dinge wat in hulle gereflekteer is, vashou en bewaar. Daardeur sou die spieëlbeelde na die pelgrims se tuisdorpe geneem en aan die kerke aldaar geskenk kon word (dit wil sê: mits die pelgrims vroom genoeg is) (Seidel 1993: 143-144). Ook Van Wyk Louw se groot, magtige spieëls behou in hulle "diepte" die beelde wat na hulle toe gekaats is en weerkaats dit dan op 'n strategiese moment terug.

Heeltemal anders is die rol van die spieël in *Sy kom met die sekelmaan*. 'n Mens kan die roman vanuit minstens twee perspektiewe beskou wat beide verband hou met die spieël. Daar is naamlik die perspektief van

Lacan se sogenaamde spieël- en simboliese fase en daarnaas die perspektief van die spieërende dubbelganger.

Volgens Lacan is die spieël 'n belangrike faktor in die individu se moontlike ontwikkeling na selfbewustheid. Winnicott (1971) sluit by hom aan maar gaan nog verder as hy sê dat die moeder se gesig en veral haar oë die eerste spieël vir die suigeling is.

Kloss (1987:320) vat dit alles asook die saamhangende paradoks soos volg saam (en dit sluit ook aan by wat ek reeds oor Lacan en die "ander" gesê het):

"It is in the mother's eyes, finally, that we find the link between identity and mirrors, for it is in their reflection that one seeks confirmation of one's existence, the initial sense not of *who* I am but that I am. Ironically, then, the symbiotic relationship of mother and infant is the beginning of separation and individuation and is almost entirely based upon the percept of the face and particularly the eyes" (Kloss se kursivering).

As daar iets met die spieërende oogkontak skeef loop, belemmer dit die latere individuasiëproses en die siening van die self. [Vergelyk Browne (1980) en Kloss (1987)]. So 'n versteuring bring onder andere mee dat 'n persoon later 'n obsessie met 'n spieël ontwikkel (soos genoem) en nie kan ophou om daarin te kyk nie.<sup>12</sup>

As die spieëlfase suksesvol deurloop word/is, vind ontwikkeling plaas na die simboliese fase omdat woorde moet vergoed vir die verlies wat ontstaan het as gevolg van die "ander" wat in die spieël onbereikbaar is - ook iets waarna ek reeds verwys het.

Teen hierdie agtergrond is *Sy kom met die sekelmaan* 'n baie interessante teks.

Dit is byvoorbeeld opvallend dat die spieëlkarakter, Marié, herhaaldelik 'n "kind" genoem word. As sy byvoorbeeld die eerste keer geïdentifiseer word, lees ons:

"Ek het haar netnou in die spieël gesien: die dom, afhanklike, outydse meisiekind ... Sy's nog maar 'n kind, met skaam bang-bruin oë wat gedurig grond toe kyk ...."  
(Smit 1980:14).

Hierdie "kind" sou met haar geliefde Johan se oë as spieël tot volle individuele onafhanklikheid kon ontwikkel. Maar dié kans word haar ontnem. Daarom die byna obsessiewe verwysings na Johan se oë in die teks. Maria/Marié praat byvoorbeeld van die "opaalflikkering" (Smit 1980:4) van sy oë, sy "blind(heid)" (Smit 1980:6), sy "oë (wat) flou (is)" (Smit 1980:8), "nes glasalbasters" (Smit 1980:9), "onaantreklike ... harde oë" (Smit 1980:14) en sy "snaakse oë" (Smit 1980:49).



Die laaste keer wat sy horn sien, is by die bekendstellingsfunksie van sy bundel waar hy weer eens sy rug op haar keer. Dan lees ons van sy "blinde wreedheid" (Smit 1980:80).

Altyd die oë, maar nooit oë wat met haar kontak maak nie.

Maria se individuasiëproses word deur hierdie gebrek aan oogkontak belemmer. Sy gaan wel oor tot die simboliese fase en skryf met "blaaie, blaaie skoon blou skryfvelle soos 'n koel hemel voor (haar) ..." (Smit 1980:22). Maar ten dele bly sy tog nog vasgevang in die spieëlfase deur die Marié-figuur in die spieël wat deurentyd Maria se selfstandigheid strem. En as sý (Marié) die oorhand kry, het Maria ook probleme met haar skryfwerk, kan sy nie haar gemis verwoord nie soos na die storm-episode waar sy "'n stom stuk natuur" geword het (Smit 1980:56). En sy bely ook dat sy nie meer skryf nie:

"Dit het my nooit meer bygeval dat ek nie skryf nie, dat die vol ryk dae soos dooie herfsblare by my verbydwarrel. Ek was ook nie meer hartseer nie. Die niks het tot binne-in my gekruip en my droefheid verteer. Dit het my van buite af toegespin soos 'n papie, dat ek stom (vergelyk die herhaling) en vraend opgekyk het soos 'n dowe as hulle my aanspreek" (Smit 1980:57).

Dat hierdie tweespalt ook nooit opgelos sal word nie, word duidelik deur haar woorde aan die slot waar sy vir die ou oom antwoord op die vraag waarmee sy haar besig hou:

"'Ek droom sommer, Oom: en ek het lief, Oom.'

"Ja, droom en liefhê het ek gesê, Oom. Partymaal hou ek ook skool, Oom. Vyf uur op 'n dag. Maar as die vyf uur verby is, dan het ek lief en droom maar sommer ....'" (Smit 1980:95).

Oor die gewildheid van die dubbelganger-tema in die 19de eeuse literatuur het ek reeds iets gesê. Ter aanvulling kan 'n mens meld dat ook hierdie saak verband hou met die ontwikkeling van die Sielkunde. Veral psigoloë soos Mesmer (1734-1815) en G.H. Schubert het toegang gegee tot "the night-side of the mind where a second shadowy self might be discovered" (Herdman 1990:12).

Met ander woorde, deur 'n dubbelganger kom die donker, irrasionele kragte en ondergronde van die mens se persoonlikheid na die oppervlak. So 'n dubbelganger bring dan meestal spanning, verskeurdheid, opposisie en disintegrasie van die persoonlikheid mee, wat dikwels uitloop op waansin en ondergang. En die intense hunkering van 'n personasie wat verskeur word tussen sy/haar "ek" en sy/haar alter ego is na harmonie, eenheid en heelheid.

Wanneer Maria Theron haar dubbelganger vir die eerste keer in die spieël ontdek, skryf sy:

"Lief, naïef en primitief ...Ek moet haar maar ignoreer. Sy's onbelangrik en vervelend" (Smit 1980:15).

Hier is Marié nog geensins aggressief of gevaarlik nie. Sy word egter toenemend 'n bedreiging, in so 'n mate dat Maria haarself op allerlei maniere moet beskerm en beveilig:

"Ek weet nou wanneer sy hier is. Dis gereeld met die koms van die sekelmaan. Ek sal haar van nou af voorlé. Ek sal volgende maand my skanse hóóg bou. Ek sal my so toemuur dat sy nêrens 'n inkruipekkie sal vind nie!" (Smit 1980:24; Smit se kursivering).

Deur die herhaling van "ek" word die byna wanhopige poging tot selfhandhawing gesuggereer, soos ook in die volgende geval:

"Dis stil daar buite. Die sekelmaan hang geheimsinnig tussen die blink sterre daar bo ... (Marié het dus gekom - E.N.) ... Ek het 'n snaakse onredelike heimwee vanaand ... Bangheid amper. Ja, 'n sterk vrees vir my eie kamer, en vir die dooie boekerye wat my so roerloos staan en aangluur - vir die stilte wat my eie asemhaling afluister. Ek moet dadelik iets doen. Ek moet 'n speurverhaal lees, 'n Edgar Wallace-intrige, of daardie koel onpersoonlike fonetiekboek, daar op die tafel" (Smit 1980:17).

Dubbelgangerskap impliseer verskeurdheid en onvolkomenheid. Ironies genoeg, sien Maria/Marié in Johan die moontlikheid om van haar onvolkomenheid genees te word. In Johan sou sy 'n harmonieuse eenheid kan wees. Dit sien ons uit die volgende beeldereeks, 'n opstapeling van komplementerende sake:

"Was jy die son en ek die branderbuiging? Was jy die wolk en ek die aand se droewe kleure? Of het ons saam 'n melodie, 'n blom se kelk, 'n skulp se ronding uitgemaak? Want waaruit spruit die vrede van jou nabysyn, en waarom is jou wese die ruspunt van my verlange, die antwoord op my vrae, die voltooiing van my ganse ek? En waarom is jou vriendskap die weerklank van 'n langvergete volmaaktheid" (Smit 1980:6).

Maar die skynheelheid en skynharmonie wat Johan se aanwesigheid bring, word stelselmatig vernietig namate hy hom onttrek. En dan kry die dubbelganger natuurlik progressief 'n sterker greep op die gebroke Maria Theron en word sy gedryf tot waansin (byna) en selfmoord (byna).

Volkome herstel is onmoontlik. Sy kyk inderdaad, namate sy gesond word, minder en minder in die spieël, maar in die slotinskrywing, is dit duidelik dat 'n mate van gespletenheid sal bly.

Nadat dit alles gesê is, gaan dit tog uiteindelik maar weer oor kennis. Maria Theron kan haar alter ego nie werklik ken nie. Selfkennis en insig het sy nie. Gevolglik kan sy die situasie nie na behore hanteer nie.

Sodoende soek sy in haar onkunde haar redding in Johan net om totaal reddeloos, gesplete en gebroke gelaat te word. Moeisaam groei sy - nie tot kennis nie - maar tot 'n wankelende ewewig en 'n soort aanvaarding aan die einde.

'n Oeuvre waarin daar dikwels van speiëls sprake is, is dié van Breyten Breytenbach.

Die saak is nagevors deur Jeanette Ferreira en sy het ook 'n volledige inventaris opgestel van speiëlverwysings in sy werk tot 1988. Haar bevindinge het sy weergegee in 'n artikel: "Ekstratekstuele relasies van 'speiël' in die poësie van Breyten Breytenbach" wat in 1988 in *Literator* verskyn het.

Alhoewel Breytenbach die speiël hoofsaaklik hanteer vanuit 'n Oosterse perspektief (soos Ferreira duidelik aantoon), is die probleem van kenbaarheid en onkenbaarheid ook hier ter sake, soos Ferreira uit "Dood begin by die voete" aflei:

"Die speiël stel hom hoogstens in staat om na die 'ek' te kyk, maar om die ware Self te 'sien', is primêr juis sy 'doodsworsteling' (Ferreira 1988:4).

Hoe uiteenlopend ookal: wat die speiël betref, gaan dit telkens oor waarheid en kennis.

#### Aantekeninge

1. Dit blyk duidelik uit my uiteensetting dat 'n mens byna nie in staat is om nie metafories te skryf nie.
2. Die Latyn lui soos volg:

407 fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,  
quem neque pastores neque pastae monte capellae  
contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris  
410 nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;  
gramen erat circa, quod proximus umor alebat,  
silvaque sole locum passura tepescere nullo.  
hic puer, et studio venandi lassus et aestu,  
procubuit faciemque loci fontemque secutus;  
415 dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,  
dumque bibit, visae correptus imagine formae,  
spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est.  
astupet ipse sibi vultque immotus eodem  
haeret, ut e Pario formatum marmore signum.  
420 spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus  
et dignos Baccho, dignos et Appoline crines,  
impubesque genas et eburnea colla decusque

oris et in niveo mixtum candore ruborem,  
 cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.  
 425 se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur,  
 dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet.

3. Die hele probleem word ook in die psigoterapie aangespreek soos die artikel van Browne (1980) getuig. Hy doen naamlik verslag van 'n sessie wat oor twee jaar verloop het en waar Lacan se teorieë die aksis vorm van die ingrype.
4. Die versreëls is nie genommer nie.
5. Ander interpretasies is ook moontlik want Birenbaum (1988:71) is van mening dat die spieël tog vir Richard helderheid en waarheid bring, sy dit dan "very complex and elusive".
6. Die Duits lui:

#### Der Doppelgänger

Still is die Nacht, es ruhen die Gassen,  
 in diesem Hause wohnte mein Schatz:  
 sie hat schon längst die Stadt verlassen,  
 doch steht noch das Haus auf denselben Platz.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,  
 und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt:  
 mir graus es, wenn ich sein Antlitz sehe -  
 der Mond zeigt mir meine eig'ne Gestalt.

Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!  
 was äffst du nach mein Liebesleid,  
 das mich gequält auf dieser Stelle  
 so manche Nacht in alter Zeit?

7. Hy wys egter nie op die taalverdubbeling nie.
8. Ek het die saak hoegenaamd nie uitvoerig behandel nie en het slegs aspekte ter sprake gebring wat later vir my van belang sal wees. Dällenbach behandel die probleem in fyn besonderhede in sy *The Mirror in the Text*.
9. En die "zwarte valleien" herinner nogal aan die donker waters van die Styx waar Narcissus moes oor.
10. Cornets de Groot [Kroon (red.) 1981:188] verwys ook na Awater as 'n alter ego. Jeanette Ferreira het in 'n gesprek met my ook hierdie mening geopper. Die vraag is dan natuurlik: hoe interpreteer 'n mens in so 'n geval die slot van die gedig. Dit is ook in stryd met wat Nijhoff self gesê het soos Meeuwesse [in Kroon (red.) 1981:159]weergee:

"Zijn liefde voor Awater ontardde niet in gehechtheid, zoals hij (=Nijhoff - E.N.) zelf opmerkte. Zij verleende hem juis die kracht de reis te vervolgen."

11. Dale (1995) het 'n hele artikel gewy aan die moontlikheid dat Donatello se *Chellini-madonna*, 'n brons tondo, die basiese vorm sou kon wees waarop kopieë van

pelgrimspeëls gemaak sou kon word.

12. Dit is interessant om te weet dat Lirpe, Narcissus se moeder in sekere weergawes van die Narcissus-mite nooit toegelaat het dat hy homself in haar oë speël nie [vgl. Richards (1991)].

Ander studies wat ook uitgaan van 'n Lacaniaanse standpunt of dit ten minste betrek, is die van Axelrod (1985), Cocco (1993), Eco (1986), Lloyd (1991) en Snider (1986).

## Bronnelys

- Augustinus, Aurelius. 1903. *Belijdenissen in X111 boeken*. Uit het Latijn vertaald door Frans Erens. Amsterdam: S.L. van Looy.
- Axelrod, Steven, Gould. 1985. The Mirror and the Shadow of Plath's Poetics of Self-Doubt. *Contemporary Literature*. Vol. 26, no. 3. pp. 386-301.
- Baldwin, Robert. 1986. 'Condemned to see ..... without knowing': Mirrors, Women, and the Lust of the Eye in Manet's Paris. *Arts Magazine*. Vol. 60, no. 6. pp. 28-29.
- Birenbaum, Harvey. 1988. Between the Mirror and the Face: Symbolic Reality in *Richard 11*. In: Homan, Sydney (ed.). *Shakespeare and the Triple Play. From Study to Stage to Classroom*. Lewisburg: Bucknell University Press. pp. 58-75.
- Boendaale, Jan, 1844. *Der leken spieghel. Leerdicht van den jare 1330*. Eerste deel Leiden: D. du Mortier en Zoon.
- Boendaale, Jan. 1848. *Der leken spieghel. Leerdicht van den jare 1330*. Derde deel. Leiden: D. du Mortier en Zoon.
- Brant, Sebastian. 1971. *The Ship of Fools*. Translated by William Gillis. London: The Folio Society.
- Brooke-Rose, Christine. 1958. *A Grammar of Metaphor*. London.
- Browne, Nicolas, D. F. 1980. Mirroring in the Analysis of an Artist. *International Journal of Psycho-Analysis*. Vol. 61, no. 4. pp. 493-503.
- Butcher, S. H. 1895. *The Poetics of Aristotle*. London.
- Carrell, Jennifer, Lee. 1994. A Pack of Lies in a Looking Glass: Lady Mary Wroth's *Urania* and the Magic Mirror of Romance. *Studies in English Literature*. Vol. 34, part 1. pp. 79-107.
- Clark, Beverly, Lyon. 1986. *Reflections of Fantasy. The Mirror-Worlds of Carroll, Nabokov, and Pynchon*. New York: Peter Lang.
- Cocco, Mia. 1993. Precious Stones and the Infrangible Mirror in Petrarch's *Rime Sparse*. *Pacific Coast Philology*. 28:1. pp. 20-31.
- Dale, William, S.A. 1995. Donatello's *Chellini Madonna*. "Speculum sine macule". *Apollo Magazine*. March. pp. 3-9.
- Dällenbach, Lucien. 1989. *The Mirror in the Text*. Translated by Jeremy Whiteley with Emma Hughes. Cambridge Polty Press.
- De Lailhacar, Christine. 1990. The Mirror and the Encyclopedia: Borgesian Codes in Umberto Eco's *The Name of the Rose*. In: Aizenberg, Edna (ed.). *Borges and His Successors: The Borgesian Impact of Literature and the Arts*. Columbia: University of Missouri Press. pp. 155-179.

- Dickens, Charles. s.a. *Little Dorrit*, 1. Heron Books.
- Dickens, Charles. s.a. *Little Dorrit*, 11. Heron Books.
- Dolin, Tim. 1994. Companion Pieces: Dickens's Sister-Travellers. *Word & Image*. Vol. 10, no. 2. April-June. pp. 107-119.
- Dostoyevsky, Fyodor. 1989. *The Double. A Poem of St Petersburg*. Translated from the Russian by George Bird. London: Collins Harvill
- Eco, Umberto. 1986. Reflections and speculations: The Challenge of the Icon. In: Bouissac, Paul, Herzfeld, Michael & Posner, Roland (eds.). *Iconicity. Essays on the Nature of Culture*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. pp. 215-237.
- Encyclopaedia Britannica, Micropaedia*, Vol. V1. 1979. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc.
- Evans, Ivor, H. 1981. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. London: Cassell.
- Ferreira, Jeanette. 1988. Ekstratekstuele relasies van "spieël" in die poësie van Breyten Breytenbach. *Literator*. jg 9, nr. 3. November. pp. 1-10.
- Grabes, Herbert. 1981. Glassy Essence: Shakespeare's Mirrors and their Contextualization. *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*. 9:2. pp. 174-195.
- Grabes, Herbert. 1982. *The Mutable Glass. Mirror-imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and English Renaissance*. Translated from the German by Gordon Collier. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gottlieb, Carla. 1986. The Bewitched Mirror. *Coloquio Artes*. Vol. 71. pp.5-13.
- Grové, Henriette. 1989. *In die kamer was 'n kas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Herdman, John. 1990. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. London: Macmillan.
- Hilles-Miller, J. 1991. The Mirror's Secret: Dante Gabriel Rossetti's Double Work of Art. *Victorian Poetry*. 29:4. pp. 333-349.
- Hodek, Břetislav. 1983. *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Hamlyn.
- Hutcheon, Linda. 1985. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London: Routledge.
- Janssens, Jozef, Van Daele, Rik, Uyttersprot, Veerle & De Vos, Jo. Tweede druk. *Van den Vos Reynaerde. Het Comburgse handschrift*. Leuven: Davidsfonds.
- Kloss, R. J. 1987. Further reflections on Plath's "Mirror". *Journal of Evolutionary Psychology*. Vol. 8. pp. 318-329.
- Kroon, Dirk. 1981. *Nooit zag ik Awater zo van nabij. Teksten omtrent Awater van Martinus Nijhoff*. 's-Gravenhage: BZZTôH.
- Kruger, Steven, F. 1991. Mirrors and the Trajectory of Vision in *Piers Plowman*. *Speculum. A Journal of medieval Studies*. Vol. 66, no. 1. pp. 74-95.
- Lacan, Jacques. 1977. *Ecrits. A Selection*. Translated from the French by Alan Sheridan. London. Tavistock Publications Limited.
- Lloyd, R. 1991. Mirroring Difference. Figuring Frames (the Motive of Mirrors and Reflection in Literature). *Nineteenth-Century French Studies*. Vol.19, iss. 3. pp. 343-353.
- Louw, N.P. van Wyk. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg/Human en Rousseau.
- Lynes, Russell. 1984. Mirror Images (Artists and Self-Portraiture.) *Architectural Digest*. Vol. 41, iss. 12. pp. 70.
- Marsman, Hendrik. 1947. *Verzameld Werk 11*. Proza. Amsterdam: EM. Querido's Uitgeversmij N.V.
- Nijhoff, Martinus. 1964. *Verzamelde Gedichten*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen N.V.

- Nolan, Edward, Peter. 1993. *Now Through a Glass Darkly. Specular Images of Being and Knowing from Vergil to Chaucer*. The University of Michigan Press.
- Ovid. 1967. *The "Metamorphoses" of Ovid*. Translated and with an Introduction by Mary Mc.Innes. Penguin Books.
- Ovid, 1985. *Metamorphoses* 1-1V. Edited with Translation and Notes by D. E. Hill. Illinois: Bolchazy- Carducci Publishers Inc.
- Ovidius Naso, P. 1966. *Metamorphosen*. Erster Band. Buch 1-V11. Erklärt von Moritz Haupt. Weidmann.
- Ovidius Naso, P. 1970. *Metamorphosen*. Zweiter Band. Buch V111-XV. Erklärt von Moritz Haupt und Otto Korn. Weidmann.
- Panofsky, Erwin. 1971. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Volume One. New York: Harper & Row Publishers.
- Panofsky, Erwin. 1971. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Volume Two. New York: Harper & Row Publishers.
- Plato. 1914. *The Republic of Plato*. Trans. into English with an Analysis, and Notes by John Llewelyn Davis and David James Vaughan. London: Macmillan and Co.
- Reynolds, Graham 1987. *Victorian Painting*. Revised Edition. London: The Herbert Press.
- Richards, I. A. 1934. *Principles of Literary Criticism*. London.
- Richards, Val. 1991. 'His Majesty the Baby': a Psychoanalytic Approach to *King Lear*. In: Aers, Lesley & Wheale, Nigel (eds.). *Shakespeare in the Changing Curriculum*. London: Routledge.
- Shickman, Allan, R. 1991. The Fools Mirror in *King Lear*. *English-Literary- Renaissance*. Vol. 21, part 1. pp.75-86.
- Seidel Linda. 1993. *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smit Hettie. 1980. *Sy kom met die sekelmaan*. Kaapstad: Tafelberg.
- Snider, Alvin 1986. The Self-Mirroring Mind in Milton and Traherne. *University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities*. 55: 4. pp. 313-327.
- Stoltzfus, Ben 1981. Mirror, Mirror on the Wall. Inescutcheon in Art and Robbegrillet. *Stanford French Review*. Vol. 5, no. 2. pp. 229- 245.
- Streuvels, Stijn. 1911. *Reinaert de Vos. Opgeluisterd met teekeningen door Gustaaf van de Woestijne*. Amsterdam: L. J. Veen.
- Te Winkel, Jan. 1892. *Maerlant's werken, beschouwd als spiegel van de dertiende eeuw*. Gent: J. Vuylsteke.
- Urraca, Beatriz. 1992. Wor(l)ds Through the Looking-Glass: Borges's Mirror and Contemporary Theory. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. xvii, no. 1. pp. 153-176.
- Winnicott, D. W. 1991. *Playing en Reality*. London: Routledge.

Afdrukke is gemaak uit die volgende bronne

- Graves, Herbert. 1982. *The Mutable Glass. Mirror-imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and English Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reynolds, Graham. 1987. *Victorian Painting*. London: The Herbert Press.

Seidel, Linda. 1993. *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*. Cambridge: Cambridge University Press.

## **Universiteit van Pretoria**



## **P.H. Roodt**

### **In vertroue**

*"All my life I have been haunted by the obsession that to desire a thing or to love a thing intensely is to place yourself in a vulnerable position, to be a possible, if not a probable, loser of what you most want."*

- Tennessee Williams

*"Om liefde te gee en te ontvang, kan gevaarlik wees vir mense wat nie mooi weet wat liefde is nie."*

- Isabelle Adjani

Die lektrise draai die warm kraan vol oop. Netnou sal sy dit toedraai en die koue een effens oopdraai. Stadig trek sy uit. Deur die wasem wat stadig uit die bad opspiraal, kyk sy krities in die spieël na haarself: Hoe kon hy dit versaak het? Sy streef oor haar borste, gladde maag en af oor haar dye.

'n Gedagte kom by haar op: 'n Mens sou oor die liggaam kon lieg, maar die liggaam lieg nie oor homself nie; dis onmoontlik vir hom om te lieg oor die dinamika wat hom dryf.

Dis so maklik om 'n man te kry. (Te kry, te vat, of te hou?) By die universiteit is daar 'n hele paar. Of byvoorbeeld vanaand in die kroeg kon sy met ten minste enige vier huis toe gekom het. Sy moes net 'n glimlag beantwoord het.

Wat hou haar terug? Is dit 'n vrees om weer geken te word; om gesien, geken en verken te word in jou enkelheid; om 'n getuie te hê wat sien wat jy is en hoekom; om weer daardie grasie te verloor?

Die lewe duld nie stilstand nie. Jy moet aangaan. Iewers moet 'n mens net weer begin. En jy moet aanvaar: Bert is weg - honderd drie en veertig nagte lank al.

Weg. Soos die wind. Soos vergane rose. Soos al die leë gisters. Weg. Maar vir my is jy nie weg nie. Jy is afwesig en tog aanwesig. Elke nag voel ek jou met 'n al groter wordende intensiteit soos 'n kind in my roer. Jy het my aangeraak, Bert, gemerk, 'n teken gelaat, orals gestempel. Ek is joune, Bert.

Hoekom dryf die wanhoop, die paniek soms, my nie na vreemdelinge toe nie? Vreemdelinge is veilig: jy het 'n oomblik se beskutting, 'n momentele warmte en dan kan jy weer voortgaan. En miskien sal ek iets van my eie alleenheid in 'n ander herken.

Wanneer die water vir haar reg is, sak sy stadig daarin weg. Sy gooi 'n velversagter en badskuim by. Soveel aande het sy so reggemaak vir hom. Haar hande volg onvermydelik hul eie pad. Wat maak 'n mens met dié verlange en die groter verlange binne?

Eers hoor sy die musiek, dan ruik sy die sigaretrook. Kan dit hy wees? Haar hart spring in haar op: Hy het teruggekom. Met een beweging is sy uit die water, draai 'n handdoek om haar lyf en pluk die deur oop.

Die groot man wat voor haar staan, het sy nog nooit met 'n oog gesien nie, alhoewel hy bekend lyk. Hy laat haar dink aan die karakter Stanley Kowalski uit Tennessee Williams se bekende drama: "Thousands and thousands of years have passed him right by..."

"Wat soek jy?" vra sy skerp. "Hoe het jy hier ingekom?"

Hy speel met 'n bos sleutels in sy hand. Dit beantwoord die tweede vraag. "Vir jou," en hy glimlag lui. "Ek het vanaand in die kroeg gesien jy is lonely en ek is 'n bok wat iets daaraan kan doen."

Sy kyk takserend na hom. Die swart hemp wat hy aanhet, is van die naeltjie af boontoe oopgeknop. Swart borshare peul welig uit. Sy gesig is op 'n ruwe manier aantreklik; daar is selfs 'n kuiltjie in sy ken.

"Ek dink nie dis 'n goeie idee nie," en sy forseer 'n glimlag.

"Nou dan differ ons op hierdie punt, ou girlie, maar ek verkies dit so; ek like dit as julle so 'n bietjie stoei. Soveel lekkerder."

Die lektrise kyk skerper na die man voor haar. Alhoewel sy gesig lag, is daar 'n dodelike erns daarop. Sy trek die handdoek stywer om haar liggaam. "Okay, Loverboy, miskien is jy hier soos 'n gestuurde, maar dan doen ons dit in styl. Wat sal jy drink? Ek het rooi- en witwyn, whisky en brandewyn."

Die glimlag verdwyn van sy gesig af, vinnig gee hy 'n tree vorentoe en gryp haar pols styf vas. "Vanwaar hierdie skielike oorgawe? Ek soek julle wild."

"Eina, jy maak my arm seer," sê sy sag, en toe hy effe skietgee: "Ek is 'n maniak in die bed; ek sal jou iets gee wat jy nooit sal vergeet nie. Kom, kom ons gaan kry die drankies." Stadig draai sy om en trek hom saam kombuis toe. "Sal whisky reg wees?"

Hy grom 'n antwoord.

Terwyl sy glase in 'n skinkbord sit, ys uithaal en die bottel whisky uit die kas haal, praat sy aanmekaar. "Ek het jou nie in die kroeg gesien nie... Waar het jy gesit..? Kom jy gereeld daar..? Ek hou van die atmosfeer en veral die musiek... Dis nie so raserig soos in ander kroeë nie... Kroeë is die spreekkamer van die lewe... Mense in kroeë is ons eensame stadsmense se familie..."

Sy luister nie na sy kortaf antwoorde nie. Nou moet sy kalm bly, die inisiatief behou en stap vir stap vooruit beplan.

Sy gee vir hom die skinkbord, haak by hom in en neem hom kamer toe. Daar gaan sit sy langs hom op die bed, skink vir hulle elkeen ruim uit die bottel, gooi ysblokkies by en druk haar glas teen syne vas. "Op ons, op 'n nag der nagte." Sy neem 'n groot sluk en voel hoe die drank tot in haar maag brand. "Wat is jou naam?"

"Mark," sê hy nors.

Sy wil lag. "Dis interessant. Is dit 'n skuilnaam?"

"Praat jy altyd so baie? Hemel, dit sal 'n man gek maak."

"Net voor die tyd," lag sy en spring op. "Ek het die mooiste nighties. Kies een." Voor die kas laat sy die handdoek val, haal uit 'n laai 'n swart nagjurk en hou dit koketterig voor haar uitgestrek. "Hoe lyk dit?"

Die man se lippe trek van sy tande af weg. "Dis okay, kom hier."

"Wag nou, wag nou; raak solank van jou klere ontslae. Hier is nog baie." Vinnig grawe sy weer in die laai. Toe sy terugdraai en 'n witte voor haar hou, is sy hemp uit en hy is besig om sy skoene uit te trek.

"Hoe lyk dit? Sexy, nè?"

Sy oë brand deur die jurk in haar vas. "Los die goed. Die dêm ding moet tog weer uit."

Sy grawe weer in die laai, nou effe paniekerig - waar het sy die rewolwer gesit? - tot haar hand om die koue staal sluit. Met haar linkerhand hou sy 'n bloedrooi naghemp voor haar uit. "Ek dink dis die regte een. Rooi is die kleur van passie, van dans, van singende seks, van daardie veel genoemde klein dood," en sy lag hard.

Hy is besig om sy broek los te knoop. "Los die bleddie goed. Dis net 'n nuisance."

"Ek dink nie so nie, Loverboy. Nou gaan jy doodstil staan en wag dat ek die polisie bel." Die paniek is feitlik weg, alhoewel sy kan voel hoe die adrenalien deur haar are pomp. "Gaan staan aan die oorkant van die bed." Die stompneus 38 is ferm op sy bors gerig.

Hy probeer die broek weer oor sy heupe trek, 'n verbaasde uitdrukking op sy gesig.

"Los die broek en beweeg!"

Die man bly waar hy staan, drie tree van haar af. Hoekom bou hulle slaapkamers deesdae so klein?

"Moenie 'n fool wees nie." Sy asemhaling jaag. "Hel, wat se vroumens is jy? 'n Cockteaser?"

"Nee, net 'n vrou wat verkies om haar eie keuses te maak. Gaan jy beweeg of moet ek daardie ding van jou aan flarde skiet?"

Onwillekeurig vou sy hande om sy geslag. "Moenie mal wees nie, jissus, jy het nog nooit so iets gesien of gehad nie."

Sy kyk na die harige vent voor haar. Ja, jy is reg: dit lyk soos 'n moordwapen. Williams is ver van die merk af: Millions and millions of years have passed him right by...

Hy streef nou met sy hande oor sy heupe, sy penis soos 'n paal orent, die spottende glimlag terug op sy gesig.

Hulle kyk na mekaar, meet mekaar. Sy laat die rooi nagjurk val, staan kaal voor hom met die rewolwer reguit op sy bors gerig.

"He acts like an animal... there's even something - subhuman - something not quite to the stage of humanity yet... survivor of the stone age..."

Sy laat die rewolwer effens sak. Sy is uitgeknipt vir hierdie rol. Elke oomblik word sy gemakliker. "In this dark march toward whatever it is

we're approaching..." En sy voel die altyd verrassende roering in haar heupe; daardie vuur wat jou iets anders laat word. Sy streef met haar linkerhand oor haar maag, kreun: "Bert, Bert."

Toe hy soos 'n diërasie grommend vorentoe spring, skiet sy met 'n vreemde gevoel van woede en hartstog, hunkering en verlies die rewolwer op hom leeg.

## Leon de Kock

### This is po-po-po-poetry!

man in the machine  
machine in the man  
thinks he writes  
writes what he thinks

*Tro-tro-tropological  
ma-ma-ma-machinator  
this is po-po-po-poetry!*

O die mistroostige digter  
liefde se verstote banneling  
ongenadig die trefkrag,  
die troefkrag van sy gevoel

*Roem-roem-roem-roemryk  
groot-groot-groot-grootsheid  
hy's 'n dig-dig- 'n-dig-dig-digter!*

fingers his careworn thoughts  
thinks his cares to the bone  
heaps up life's plaintitive griefs  
unignited fossil-fuel of verse

*Sim-sim-simulacra  
eff-eff-effluvia  
this is po-po-po-poetry!*

sy temas: seks, liefde & die dood  
dodelik is sy seksuele liefde  
vierkant bekyk hy die dood  
bekyk hy die dood se vierkantige gesig

*kon-kon-kon-konnoisseur  
mee-mee-meesleurend  
hy's 'n dig-dig- 'n-dig-digter!*

Balancing on the beam of syntax  
throwing up handfuls of words  
phrases dropped, beats caught  
his arrangements quite the thing

*sim-sim-simulacra  
es-es-esoteric  
this is po-po-po-poetry!*

Sy vers is lekker oop  
geen plek vir rympies  
die krag hy stort uit  
die kak hy waai ook

*ka-ka-kabamma  
ver-ver-verbluffend  
hy's 'n dig-dig- 'n-dig-digter!*

man in the machine  
machine in the man  
thinks he writes  
writes what he thinks

*syn-syn-synthesizer  
ma-ma-machinator  
this is po-po-po-poetry!*

Ja, hy's 'n groot digter  
groot sy vernederings  
groot sy smarte, sy ellende  
groot, groot sy dik styf pen

*Roem-roem-roem-roemyk  
groot-groot-groot-grootsheid  
hys 'n dig-dig- 'n-dig-digter!*

## Up The creek

Ek like dit die beste  
as poësie stil en skoon bly.  
Dik swart merke  
soos Romeinse wagte  
woordeloos agtermekaar.  
Op wag.

Ek hou daarvan om die woorde  
so te vang  
murmelend  
klankloos  
soos die guppies  
in pa se home-made vistenk  
wat half-wegdraai  
om hul eie refleksie te vermy -  
ingehok in 'n gewoel  
van weerkaatsings.

Ek soek dit sterk  
om daai woorde te paai  
lat hulle hul geheime  
aan my sal verklap.  
Geheime soos die makeshift  
blue grottos  
die blou-groen shades  
in pa se vistenk.  
Wie weet wat 'n mens daar sal vind?  
Wie behalwe die verstomme  
stompneuse van ons tyd  
sal so 'n kans afsien?

Daai viswoorde met hul oop bekke  
koes, onderdeur,  
as ouens soos ek  
invaar met gewaande stromings  
persepsies wat wegkalwer  
teen die fat-bellied  
woordevisies  
wat terugswem donker hoekies toe  
en vandag se show afsluit.

Goed en wel,  
maar gisteraand  
kry ek my by 'n savage  
poetry reading  
so warm soos 'n cookhouse  
in die tropics  
waar sweet en bier en rook opruk  
en die broos kele  
van poets  
lepelsvol woorde uitlek  
soos spermatozoa  
kettings rondwarrelende signifiers  
wat indruis op bier en asem  
vattery en sigaret.

Ek het my opwellings daar uitgestort  
en daarvandaan weggehardloop  
skuifelend, stinkend, suf en sat  
terug, terug na my donker vissies toe  
wat bly wegval na hul ongekende dieptes.



## CN van der Merwe en Minnie Lewis<sup>1</sup> Elise Muller: Die verrassende in die skynbaar doodgewone

Elise Muller, outeur van 'n hele aantal romans, novelles, jeugverhale en essays, het veral bekendheid verwerf met haar kortverhaalbundel *Die vrou op die skuit* (1956), waarvoor die Hertzogprys in 1957 aan haar toegeken is. In *Vernuwing in die prosa* skryf N P van Wyk Louw patroniserend-vriendelik oor hierdie boek. Die opskrif van die bespreking (1963:67) is "'n Mooi nuwe werkie van die ou soort" - die positiewe eerste deel ("'n mooi nuwe werk") word geneutraliseer deur die res ("-ie van die ou soort"). Ook sê Van Wyk Louw: "Die krag van die boek lê in die liefdevolle siening van klein gebeurtenisse van die alledaagse lewe; en twee woorde in hierdie sin moet die klemtoon dra: die siening is *liefdevol*, en die gebeurtenisse is *klein* (69 - kurs. deur Louw). En verder: "Hierdie boek is vir my 'n bewys van die stelling dat ons letterkunde vasgeloop sit in die rustige, lokale realisme van vyf-en-twintig jaar gelede" (68).

In hierdie artikel sou ons wou argumenteer: die prosa van Muller is wel realisties, maar dikwels nie lokaal óf rustig nie; die uitbeelding is moontlik wel "liefdevol", maar selde "klein". Ter staving van hierdie siening volg 'n bespreking van drie van Muller se kortverhale.

*Die vrou op die skuit* se titelverhaal wat oorspronklik in 1950 in *Sarie Marais* verskyn het, is op die oog af nie so verskillend van die gewone populêre tydskrifverhaal nie. Dit handel oor die huishoudster Bessie wat met Teuns, 'n groenteboer en visser, trou en wat later, wanneer haar man verdrink, self met die boot op die see uitgaan. Die verhaal van Bessie is egter nie so onskuldig soos wat dit lyk nie, en gaan in teen meer as een sosiale konvensie. Aanvanklik, wanneer die pa van die verteller probeer om Bessie se verhouding met Teuns te ondermyn, gaan Bessie rustig haar eie gang en bepaal self wie haar lewensmaat sal wees. Sy vorder daardeur tot 'n sosiale stand waarin sy onafhanklik kan wees, sonder die toesig van 'n baas vir wie sy werk.

Hiermee is haar bevrydingsproses nie voltooi nie. Sy beweeg ook uit die beperkinge van die konvensionele rolmodel vir die vrou van haar tyd - sy gaan later uit op haar man se skuit om vis te vang en tree daarmee op as broodwinner van haar gesin. Wanneer die verteller dan vir Bessie sien, dink sy dit is 'n "stuurman" (Aucamp 1989:133) - dit is immers 'n man se werk wat Bessie doen. (Dit is veelseggend dat Afrikaans nie 'n vroulike ekwivalent vir "stuurman" het nie - die taal dui dit aan as mannewerk.) Vervolgens dink die verteller dat "die skraal figuur in die nat bruin broek 'n seun was" (134) - dus weer van die manlike geslag.

Wat voorkoms en werk betref, het Bessie uit die konvensionele vrouerol beweeg en feitlik "man" geword. Maar sy is meer as dit - byna androgeen; want saam met haar "mannerol" behartig sy die tradisionele moederrol teenoor haar kinders. In hierdie storie is die vrou aan die einde letterlik aan die roer, nie net van die boot nie, maar ook van haar lewe en dié van haar gesin, in die verbasende kombinasie van vrou en gesinshoof.

Die tema van Bessie se bevryding uit die konvensionele geslagsrol word beklemtoon en aangevul deur die uitbeelding van die gesin by wie sy aanvanklik werk. Dit is 'n tipies patriargale opset, en daar word nogal skerp met die pa gespot. Sy posisie as "hoof van die huis" word verbind met 'n onvermoë in verskeie opsigte. In die vakansie is hy werklik min werd, soos blyk uit die volgende deel, vol verskuilde sarkasme en ironie:

"Nou moet ek darem verduidelik waarom Pa se naam nie aan die huishoudelike pligte gekoppel word nie. Pa is glad nie onervare nie. Hy maak selfs soms op 'n aand tee, of as hy buitengewoon vroeg wakker geword het, koffie in die oggend. Hy kan lekker vleis braai - vis seker ook. Maar gedurende skoolvakansies is hy eenvoudig nie beskikbaar nie..." (Aucamp 1989:121).

In teenstelling met Bessie, ken Pa maar een rol; buiten sy werk as onderwyser kan hy nie veel presteer nie. Daarom is dit so ironies dat hy steeds 'n beskermende houding teenoor Bessie openbaar.

Jan, die seun in die huis, sal duidelik met verloop van tyd in die voetspore van sy vader volg en sy rol oorneem. As daar meningsverskil in die huis is, kies hy sy pa se kant (131). Teenoor sy suster Jansie is hy manlik-chauvinisties (121). Maar hy is ewe hulpeloos in praktiese dinge as sy pa, en wanneer hy gaan vis vang, keer hy terug met "'n stuk seekat en een halfwas vissie" (130).

Daar is suggesties dat die verteller, 'n dogter in die huisgesin, en haar suster Jansie wens dat hulle vry kan word soos Bessie, maar besef dat dit nie moontlik is nie. Dit blyk byvoorbeeld dat die twee dogters graag wil woon in 'n huisie soos dié van Bessie (125). Ook aan die einde van die verhaal is daar 'n dergelike suggestie:

"Vir Bessie is dit 'n stryd om te bestaan; vir my sal dit altyd soos 'n ou sprokie wees" (136).

Die ou volksprokies is verhale wat bo die alledaagse realiteit uitstyg, en waar goed uiteindelik die kwaad oorwin. "Deur die sprokie word die belewer na verlossing en oorwinning gevoer: op min uitsonderings na eindig die sprokie met die vertroosting dat die protagonis en geliefde daarna 'vir altyd gelukkig gelewe het'" (Steenberg 1992: 503). Bessie tree as oorwinnaar en heldin uit die stryd deurdat sy dit wat ondenkbaar skyn te gewees het, deel van haar alledaagse bestaan gemaak het; die verteller daarenteen, bly vasgevang in die alledaagse werklikheid wat die leser in die uitbeelding van die patriargale gesin leer ken het. Die verteller kan alleen 'n "tweedehandse" bevryding

smaak deur die vertelling van 'n "sprokie" oor iemand wat vermag het wat vir haarself nie beskore is nie.

In Bessie dan, vind ons die verrassende in die skynbaar doodgewone: 'n onopvallende vrou uit 'n laer sosiale stand wat haar bevry uit haar sosiale klas sowel as uit haar konvensionele rol as vrou. Ook die verhaal van Muller is verrassend onder die skynbaar tradisionele oppervlak: dit bring 'n omkering van sosiale klasse, in 'n verhaal waar die laeres regkry waarvan die hoëres slegs kan droom; en dit bring ook 'n ondermyning van die voorgeskrewe rolmodel vir die vrou.

'n Belangrike gebeurtenis vir diegene wat in die prosa van Elise Muller belangstel, was die publikasie van 'n ruim bloemlesing deur Hennie Aucamp uit haar kortverhale en essays: *Elise Muller. Verhale en essays 1942-1981*. Hierdeur kry die leser 'n veel beter beeld van Muller se kortprosa, 'n beeld wat in baie opsigte anders is as die algemene vroeëre siening van haar as skrywer. Die opskrif van Aucamp se prikkelende inleiding is dan ook: "Die ander Elise Muller." Veral in die sosiale en politieke satires, sê Aucamp, is hierdie "ander Elise Muller" te bespeur (Aucamp 1989:19).

'n Mens wonder of Van Wyk Louw dieselfde patroniserende houding teenoor die werk van Elise Muller sou aangeneem het as hy hierdie meer volledige beeld daarvan gehad het. Miskien sou hy dan duideliker die vernuwing raakgesien het. Aan die ander kant moet onthou word dat die vernuwende kyk wat uit Muller se sosiale satires blyk, reeds in die titelverhaal van *Die vrou op die skuit* aanwesig was. Ook 'n duidelik vernuwende kyk op die samelewing blyk uit "Twee gesigte", wat wel in *Die vrou op die skuit* opgeneem is, en waarin die diskriminasie teen gekleurdes uitgebeeld word.

Om die vernuwende bydrae van Elise Muller te illustreer, en om aan te toon dat haar werk nie klein, lokaal of gemoedelik is nie, word vervolgens twee verhale van haar bespreek wat vir die eerste keer in Aucamp se bloemlesing in boekvorm gepubliseer is: "Hiram Josef, die soveelste" en "Die dood van Francina Cecilia". Hierdie verhale is in 1948 en 1952 vir die eerste keer gepubliseer, in *Die Huisgenoot* en *Sarie Marais* onderskeidelik. Hulle sou dus opgeneem kon gewees het in die bundel *Die vrou op die skuit*, wat in 1956 verskyn het, maar is uitgelaat deur Audrey Blignault en Alba Bouwer, wat die keuse vir die bundel gedoen het. Sou hierdie verhale miskien as te gewaagd beskou gewees het, veral in 'n tyd toe Afrikaanse kortverhale nie goed verkoop het nie? Wat ook al die oorwegings, een ding is seker: deur die beperkte keuse uit die verhale van Elise Muller vir *Die vrou op die skuit* was dit moeiliker om die "ander" Elise Muller, die meer onkonvensionele een, te ontdek. (Vir die publikasiegeskiedenis van *Die vrou op die skuit*, o.a. die afwysing daarvan deur Nasionale Boekhandel en Van Schaik, kyk Beukes 1992: 129-131.)

Van die skerpste sosiale satire in Muller se werk is te vind in "Hiram Josef, die soveelste" - die verhaal van 'n boer, Hiram Josef van Brakenhof, wat 'n familiefees vir die Van Brakenhofs reël, en wat 'n lys van alle roemryke Van Brakenhofs op 'n marmersteen laat uitbeitel vir die fees. Sy planne verloop egter rampspoedig wanneer een van die Hiram Josef van Brakenhofs met 'n alte blas velkleur beplan om ook die fees by te woon. Die fees word gekanselleer en die Hiram wat die fees gereël het, sterf kort daarna van die vernedering.

Reeds uit die titel blyk die kritiese houding van die verteller - die hoofkarakter is "die soveelste" Hiram Josef, met die bygedagte: "nóg een in die lang lys; 'n toevoeging wat onnodig is". "Van Brakenhof" suggereer dat hier 'n gesindheid heers wat 'n mens wil laat braak; en miskien ook dat hul omgewing in geestelike sin braak lê, onontgin en onontwikkel.

Die satiriese toon word reeds in die openingsparagraaf vasgelê:

"In 1744 het die familie Van Brakenhof in die persoon van die stamvader Hiram Josef van Brakenhof in Kaapstad voet aan wal gesit. Twee geslagte later het 'n kleinseun van hom, ook Hiram Josef, met die stroom ontevredenes ooswaarts onder die vleuels van die destydse regering uitgespoel en agter die tweede bergreeks vasgedryf. Daar het hy die grense van wat later die familieplaas Brakenvlei sou word, te perd afgey..." (Aucamp 1989:75)

Die eerste sin begin byna hoogdrawend, met die toon van 'n kroniekskrywer van 'n belangrike familiesaga. Maar direk daarna word die verhewenheid gedekonstrueer deur die woordgebruik, wat die Van Brakenhofs ongeveer met dryfhout gelykstel ("uitgespoel", "vasgedryf"). Daarmee word die skynbare belangrikheid van die derde sin van die "familiekroniek" vooraf ondermyn: die stigting van die familieplaas.

Die plaas, so 'n heilige simbool in die Afrikaner-tradisie, word in die verhaal skerp krities belig. Terwyl die plaas in die ouer Afrikaanse prosa oor die algemeen geromantiseer is, met manlike skrywers soos D F Malherbe, C M van den Heever, Jochem van Bruggen en Boerneef wat die plaas as verlossende ruimte voorstel, gaan Elise Muller teen die tradisie in. Die vroulike outeur is nugterder, minder beïndruk met die plaas as haar manlike eweknieë.

Voor '60 is die plaas oorwegend gesien as die ruimte waarin kosbare tradisionele waardes gehandhaaf kan word, in kontras met die "gevaarlike" stad. Muller daarenteen, beeld die plaas hier as 'n benouende milieu uit, gekenmerk deur rassisme en patriargale oorheersing. Die mite van rasse-suiwerheid word ontbloot, en die oppervlakkigheid van trots gebaseer op gelaatskleur word geopenbaar. Muller se ontmaskering van die uitwasse van Afrikaner-nasionalisme kom voor in 'n verhaal wat 10 jaar vroeër verskyn het as Jan Rabie se *Ons, die afgod*, wat opspraak verwek het met sy kritiese kyk op die Afrikaner-samelewing.

Rassisme gaan hier gepaard met patriargale oorheersing. Tussen Hiram Josef en sy vrou, tant Gesie, was daar "volkome eenstemmigheid vir sover die oubaas alleen die praatwerk gedoen het. Veertig jaar tevore het tant Gesie saam met haar nooiensvan 'n groot deel van haar persoonlikheid prysgegee" (Aucamp 1989:78). Haar gees het as 't ware 'n "gesie" geword. Is die negatiewe kante van die plaaslewe dalk (deels) die gevolg daarvan dat die vrou se stem nie meer gehoor word nie? Dit is ook opmerklik dat die familiefees wat gereël word, gebaseer is op die vanne van die mans - in die genealogiese lyn is die vroue onsigbaar.

Ook hier, soos in "Die vrou op die skuit", kom die opstand van die vrou sonder groot gebaar, byna terloops. Die eerste teenstem teen Hiram Josef se fees kom van 'n "skatryk ou tante" wat reeds "oorgenoeg ergernis" van die Van Brakenhofs gehad het (79). Die teenstem word verder gevoer in die slot, wanneer die praktiese skoonogter van Hiram die marmarsteen met die name van beroemde Van Brakels daarop, omdraai en die gladde oppervlakte gebruik vir die slag van 'n skaap. Sy het "met genoegdoening toegekyk terwyl die eerste skaap daarop geslag word" (82). Die skaap wat geslag word, word verbind met die "skape" wie se name op die marmar gebeitel is; en met een slag word afgereken met die "skape" aan albei kante van die steen.

Die verhaal "Die dood van Francina Cecilia", wat oorspronklik in *Sarie Marais* verskyn het, is opgeneem in Aucamp se bloemlesing sowel as in Annemarie van Niekerk se *Vrouvertellers* (1994). Hierdie verhaal, myns insiens een van die hoogtepunte uit Muller se oeuvre, is egter nie in *Die vrou op die skuit* opgeneem nie.

In Muller se prosa is daar 'n komplekse houding teenoor tradisionele ideologiese opvattinge van die Afrikaner. Soms skryf sy verhale waarvan die strekking volkome tradisioneel is - soos in "Nag by die drif", die openingsverhaal in *Die vrou op die skuit*, waar die plattelandse opset, gepaard met patriargie en Christelike gasvryheid, met groot waardering uitgebeeld word. In ander verhale is sy egter krities ingestel - soos in die twee reeds bespreekte verhale, waar Afrikaner-patriargie en rassisme aan die kaak gestel word.

In "Die dood van Francina Cecilia" word die fokus gerig op 'n hoeksteen van tradisionele Afrikaner-denke: die Christelike siening van God as Versorger en Behoeder, 'n Verhoorder van die gebed. Soos so dikwels by Muller, word die verrassende in 'n doodgewone raamwerk geplaas: die verhaal van droogte op 'n Afrikaner-plaas. Francina, die dogter van die boer, het 'n groot liefde vir Louwrens Witte, die jongman wat op haar pa se plaas werk. 'n Reënstorm bars los wat die droogte beëindig, maar ook die dood van Louwrens deur 'n weerligstraal veroorsaak. Hierdie skok is 'n verpletterende slag vir Francina, wat blykbaar daarna in 'n inrigting vir geestelik versteurdes opgeneem word.

Francina het aanvanklik 'n kinderlike vertrouwe op God, veel meer as haar moeder, wat deur lewenservaring skepties geraak het:

"Dit reën!" skree sy (Francina) in dolle vreugde.

Daar kom 'n glimlag oor die vrou se gesig. "Ja," sê sy geduldig soos vir 'n kind, "dit reën. Dank die Vader, dit reën. Maar onthou, dis donderweerreën. Jy weet nie hoe lank dit gaan aanhou nie, en jy weet ook nie hoeveel skade dit gaan bring nie."

"Ma is so swartgallig," sê die meisie, maar sy sê dit sonder verwyt. "Ons het tog gebid dat dit moet reën. Daar reën dit nou, en waarom dink Ma tog dat daar skade sal wees?"

"Ek is ouer as jy, my kind. Ons is sondige mense. Ek het al baie sonde en baie skade in my lewe gesien" (Aucamp 1989: 171).

Francina glo sonder meer in God se goedheid en voorsiening, terwyl die moeder uit ervaring geleer het dat die lewe onvoorspelbaar kan wees. Die moeder, as volwassene, het geleer om te relativeer, om met die teenstrydighede en ironieë van die lewe saam te leef; juis omdat haar verwagtings nie te hoog is nie, kan sy onder moeilike omstandighede haar kalmte behou (166). Francina daarenteen, glo absoluut in die komende verlossing uit hul nood. Sy is kinderlik-onskuldig, en wanneer haar onskuld met een slag vernietig word, is die skok vir haar te groot. Die waansin is vir haar 'n ontsnapping, omdat sy die ruwe lewenswerklikhede nie kan konfronteer nie.

Daar is geen sinvolle patroon in die verloop van die gebeure te bespeur nie. Die moeder, in die aanhaling hierbo, suggereer dat skade en sonde dalk met mekaar verband hou. Maar hier is geen sprake van sonde wat tot 'n regverdige straf lei nie; intendeel, Francina se kinderlike Godsvertroue verdien 'n hemelse beloning. Dis 'n willekeurige noodlot wat hier in beheer is. Die beëindiging van die droogte deur die reën en die vernietiging van lewensgeluk gaan saam; die noodlot is skynbaar nóg goed, nóg boos, maar bloot onverskillig.

Die verhaal ontwikkel tot 'n skrikwekkende klimaks, wanneer die reën wat buite val, tot 'n innerlike storm oorgaan, waar die water wat op die plaas nuwe lewe moontlik maak, in Francina 'n simboliese golf word, 'n waterval wat haar oor die afgrond dryf:

"Daarna het daar maar een klank oorgebly. Tussen haar en die reën en die wind en die mense het 'n vreemde suising gekom. En dit groei en groei, die onaardse gebruik van hoë waters totdat die golf waarop sy voortgedra word, hoog bo die afgrond krul en haar met 'n verpletterende slag in die diepte slinger..." (175).

Hier is geen sprake van die rustige gemoedelikhede wat Van Wyk Louw by die ouer Afrikaanse prosa gehinder het nie. In hierdie verhaal, anders as in die twee vooraf bespreekte verhale, is dit nie van wesenlike belang of die hoofkarakter 'n vrou of 'n man is nie, want dit gaan om die dilemma van die mens in die algemeen. Dit handel oor die ineenstorting van 'n geloofsstelsel

wat sekuriteit gebied het; dis 'n moderne variasie op die verhaal van Job, maar sonder die troosryke einde.

Waarskynlik sterker as in enige ander verhaal, kom die "ander Elise Muller" hier na vore, wat nie rustig is nie, maar ontstellend; nie lokaal nie maar universeel-menslik; nie bloot die ideologiese tradisie aanvaar nie, maar daarmee worstel.

In Deel 2 van sy *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* behandel J C Kannemeyer die prosa van Elise Muller onder die algemene opskrif: "Kleinrealisme en streekliteratuur". Dit word miskien tyd dat Muller, deur haar kritiese omgang met ideologiese tradisies, in die Afrikaanse prosa gesien word as die belangrikste voorloper tot Sestig, óf die eerste en enigste vroulike Sestig. <sup>2</sup>

## Aantekeninge

- 1 Minnie Lewis is besig met 'n magisterstudie aan die Universiteit van Kaapstad oor die kortverhale van Elise Muller. Haar studieleier is Chris van der Merwe. Baie van die idees wat hierbo uitgespreek word, het vorm gekry in gesprekke oor Lewis se tesis.
- 2 Abraham de Vries (1986:99), in sy bespreking van Muller se kortverhaal "Kinders in die skemer", sluit by hierdie standpunt aan: "Dit is duidelik dat hierdie teks nie so gemeenskaplik-lokaal-realisties is as wat dit op die oog af lyk nie, maar (juis in die skeidingsjaar 1956) baie elemente van die Nuwe Prosa bevat."

## Bibliografie

- Aucamp, Hennie 1989. *Elise Muller. Verhale en essays 1942-1981*. Kaapstad: Tafelberg.
- Beukes, W D (red) 1992. *Boekewêreld*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- De Vries, A H 1986. *Tendense in die Afrikaanse Kortverhaal 1867-1984*. D.Litt: Universiteit van Stellenbosch.
- Kannemeyer, J C 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. Band 2*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Louw, N P van Wyk 1963 (2). *Vernuwung in die prosa*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Muller, Elise 1956. *Die vrou op die skuit*. Kaapstad: A A Balkema.
- Steenberg Elsabe 1992. Sprokie. In Cloete, TT e.a. : *Literêre terme en teorieë*, pp. 502-503. Pretoria: HAUM Literêr.
- Van Niekerk, Annemarié 1994. *Vrouevertellings 1843-1993*. Kaapstad: Tafelberg.

## Universiteit van Kaapstad

## **Christiaan Bakkes**

### **Bittereinder**

Gister is die eerste trop sebras gevang. Sebras hoef nie kwarantyn te staan nie. Hulle dra nie dieresiektes soos wild met gesplete hoewe nie. Nadat hulle gevang is, kan hulle dus onmiddellik afgevoer word na 'n nuwe tuiste. Die trokke was egter nog nie terug nie en die wildvangspan se tyd raak min. Koos Prinsloo, die leier van die wildvangspan het besluit om solank te vang en die sebras in die kwarantynkampe te hou. Die trokke het 'n besending rooibokke en tsessebes, wie se kwarantyn tydperk verstreke was, afgevoer na die Waterberg. Hulle behoort môre-aand terug te wees.

Vandag word daar weer sebras gevang. Vlieënier Ben Kilpatrick het vanoggend weer oor die boswêreld van die Wes-Caprivi gevlieg en 'n trop langs 'n pan in die Manywa Omuramba opgespoor. Die Caprivi se veld is suur. Behalwe vir olifante en buffels kom ander wild nie in groot troppe voor nie. Die Muhango Wildtuin het twintig sebras aangevra. In gister se trop was daar nege. Die enigste vragmotor wat by die wildvangspan agtergebly het, is die stokou Mercedes. Nie vinnig en betroubaar genoeg om wild oor lang afstande te vervoer nie, maar steeds geskik om wild vanaf die vangkrale na die kwarantynkampe te skuif.

Op die rand van die Manywa Omwamba in die omgewing van die pan word die vangkraal opgerig. Dit is beter om wild te vang in die laatmiddag, as dit koeler is. So in die hitte van die dag moet die vangkrale op. Dit is harde werk. Kashupi, Daan Titos, Shorty en Sagous plant pale. Hannes, Kaunda, Harvey en Stoffel span kables. Craig is doenig met die draadtang en bloudraad. Samuel en ander Ovambo's kap bosse uit. Koos Prinsloo hou toesig met 'n valkoo. Alles moet presies korrek wees en wee die man wat lyf wegsteek. Kables sny in handpalms in en kneukelvelle bly agter teen pale. Splinters bly agter in vingers en sweet brand die oë. Dan word die seile gelig en gordyne gespan. Wildvang is harde werk, maar die manne is jonk en sterk en die luim is opgewek.

Die breë bek van die tregtervormige vangkraal word goed versteek tussen bosse en bome. Die sebras moet nie vroegtydig onraad merk nie. Die helikopter styg vir 'n tweede keer op. Langs Ben Kilpatrick sit die wildvangspan se veearts, dr. Alex Kemp. By die vangkraal versteek die manne hulle by die bek van die tregter. Gou hoor hulle die helikopter nader kom. Hulle kan nog niks deur die bome sien nie, maar weet dat die sebras iewers tussen die vangkraal en die klank van die helikopter voortvlug. Die manne hou hulle self klein tussen die struie. Die helikopter woel nou suid-oos van die vangkraal en dan klink dit of hy nader kom. Die afwagting laai op by die opening van die vangkraal.

Dan verskyn die helikopter laag bo die boomtoppe. Dit vlieg heen en weer, duik af na die een kant, lig weer, vlieg na die anderkant en keer daar. Dan hoor die manne die dreuning van die hoefslae vanuit hulle skuilplekke. Die sebras donder by die hek van die vangkraal in. Die helikopter kom laag oor hulle in. 'n Alarm gaan af. Dis Ben se sein. Kashupi en Kaunda bars uit hulle gwarriebos uit,



gordyn in die hand, nael hulle. Die draadringe sing oor die stywe kabel. Die gordyn trek toe en die sebras is binne. Agter hulle beweeg 'n linie mans in, Ovambo's, Afrikaners, Engelse en Herero's, elkeen het 'n stewige kiereklapperlat in die hand. Die helikopter gaan soek 'n landingplek. Nou begin die sports.

Die vangkraal se seil is van geweerde plastiek. Enige wilde dier kan met gemak daar uitbreek. Omdat hulle nie die buitekant kan sien nie, dink hulle egter dat dit 'n soliede versperring is. Die tregter vernou geleidelik tot 'n druggang. Die druggang lei na 'n loopvlak wat skuins teen 'n laaiplatform oploop. Aan die einde van die laaiplatform staan die ou Mercedes trok met sy hoë wande van metaal en monteerbord en hooi op die vloer. Die sebras moet daar in.

Dit is twaalf sebras. Hulle hardloop dieper die vangkraal in en begin voor die druggang te maal. Hulle skop en trap en blaas. Die stofwolk om hulle ets hulle af teen die sakkende son. Daan Titos trek 'n tweede gordyn, wat die vangkraal in twee verdeel, agter die sebras en die linie mans toe. Nou is die sebras en die mans in 'n kleiner kompartement. Stof en die reuk van droë blare hang in die lug.

Die sebras steek vas voor die druggang. 'n Groot hings dek die agterhoede en staar dreigend na die aankomende linie mans. 'n Jong merrie blaf senuagtig. Dan neem die hings die inisiatief. Hy begin met 'n drafstappie parallel met die mans wat nou hulle latte swaai en fluit. Die hings tel spoed op en maak seker dat sy trop hom volg. Onverwags swenk hy reg op die wildvangers af en mik vir die gaping tussen Craig en Sageus. Met uitgestrekte arms en swaaiende latte probeer die twee keer, maar die hings is vasberade. Hy kry 'n raps op die nek, hy skouer vir Craig dat hy daar trek en dan bars die trop deur die linie.

Nou staan hulle by die hoek van die gordyn. Die hings is kwaad en verbouereerd. Hy sien geen ontsnappingsgaping nie. Die mans begin om te hergroepeer en terug te val na die gordyn. Koos Prinsloo gee bevele. Dokter Kemp sluit by die mans aan in die vangkraal. Weer word die sebras vorentoe gedryf in die rigting van die druggang. Die hings bly tussen sy trop en hulle agtervolgers. Die manne fluit en jil, die trop maal en die hings begin met sy drafstap. Hierdie keer is dit Hannes wat moet flink trap om onder die hings se hoewe uit te kom en die sebras ontkom die mans weer.

Die sebras hardloop met die gordyn langs. Die linie vorm nou om hulle teen die wand van die vangkraal vas te keer. Waar die gordyn teen die seilwand stop, maak die sebras 'n links swenk en draf met die wand langs. Nou beweeg die onderpunt van die linie agter die trop in om hulle af te sny. Die sebras peil nou in enkelgelid al met die seil langs na die bek van die druggang. "Hang terug, manne. Hang terug," beveel Koos Prinsloo. Die voorste sebra, ook 'n volgroeiende hings bereik die druggang en lyk of hy wil huiwer.

"Nou, manne! Storm!" beveel Koos Prinsloo en 'n onaardse gebrul rys uit die kele van die manne in die linie. Met latte omhoog sak hulle op die sebras toe soos 'n Matebele impi. Dis te veel vir die sebras. Die voorste

hings glip by die drukgang in en die ander volg. Heel laaste die groot hings. Die manne storm die drukgang in en Shorty trek die laaste gordyn by die bek van die drukgang toe.

In die nou drukgang is dit chaos. Die sebras trap en maal en blaf. Waar die manne kan bykom, foeter hulle die sebras oor die boude. 'n Paar van die kêrels klim teen die wand van die drukgang uit en karring die sebras van bo af. 'n Soliede stofbank hang om die drukgang. Die sebras maal al hoe nader aan die laaibank. Die voorste hings sien die opening aan die einde van die laaibank. Hy gaan oor in 'n galop met die drukgang langs, teen die laaibank op. Die ander volg. Die volgende oomblik is hy in die trok. Met die oorverdowende geraas van hoewe op 'n metaalvloer betree die ander sebras ook die trok, almal behalwe die groot hings.

Dit is 'n hings in sy fleur. Hy werk hard om sy trop en sy posisie te behou. Al twee keer moes hy sy titel teen die jonger hings verdedig. Beide keer het hy oorwin. Hy dra die litteken van 'n leeu se kloue op sy boud. Die leeu het met 'n gebreekte kakebeen en 'n seer kop daarvan afgekrom. Nou word hy en sy trop deur iets groters, iets onverstaanbaar bedreig. Hy kan dit nie toelaat nie.

Voor die loopplank steek hy vas en skop agtertoe met altwee bene. Sy gevaarlike hoewe mis die koppe van die mans rakelings. Dan spring hy op sy agterpote en in een beweging draai hy om in die nou drukgang. Hier moet hy uit. Sy agtervolgers sien sy verbetering en huiwer. Hy sien sy kans en storm op hulle af. Orals klouter manne nou teen die wande van die drukgang uit. Stoffel is te laat en kry 'n geniepsige byt aan die skouer terwyl hy teen sy sy gestamp word. Samuel beland onder die hoewe en beskerm sy kop met altwee arms. Later sou dokter Kemp hom vir 'n gekraakte rib behandel. Die gordyn tussen die drukgang en die vangkraal staan op 'n skrefie oop. Die hings werp homself daardeur. Die gordyn skeur van die kabels af en word in die stof vertrap. Dan staan die sebrahings in die middel van die vangkraal. Om horn daal die stof en die laatmiddag son deur die herfsblare hul horn in goud. Hy staan daar blasend. Uitdagend. Sy hoewe trap die aarde. Julle het my trop gevat. Vir my kry julle nie.

Teen sonder spook die manne nog vergeefs om die sebra in die drukgang te kry. Hulle is moeg gejaag en uitasem. Die sweet maak spoortjies deur die stof op hulle gesigte en kaal bolywe. Die sebra ontglip hulle keer op keer. Dis toe dat dokter Kemp besluit om die pylgeweer te laai.

Die Palmer pylgeweer skiet 'n veerpyl met 'n kapsule wat 'n kalmeermiddel bevat, akkuraat oor vyftig meter. Die hol naald dring die sebra se boudspier binne en die impak forseer die kalmeermiddel uit die kapsule se naald in die sebra in. Nou wag die manne. Gou loop die sebra kop onderstebo. Die manne probeer weer.

Die sebra spook om sy bewussyn te behou. Hy staar en blaas na die naderende manne. Dan spring hy om en trippel weg. Die manne trek die

strop nouer en die sebra besef hy sal weer moet deurbars. Hy loods sy stormloop.

Die springhaasgat was goed versteek in die gras. Die kalmeermiddel het die hings begin benewel. Ook was hy uitgeput en vasgekeer. Hy was twee meter weg van die linie en op vol galop toe sy voorbeen in die aarde verdwyn. Dit klink soos 'n sweeps slag soos die volle gewig van sy liggaam sy been skoon afbreek. Die aarde dreun onder die voete van die mans soos die sebra neerslaan.

Verdwaas kom hy orent en strompel weg op drie bene. Redeloos staar hy die manne aan op 'n afstand. Die manne staan ook besluiteloos. Hulle staan armer skuldig soos seuns in 'n speletjie wat te ver gegaan het. Die sebra staar hulle steeds aan. 'n Stilte het oor die skemer veld gedaal. Uit die stilte word respek gebore. Ook die wete dat die werk nou klaar is. Stoffel breek weg van die linie en kruip onderdeur die seil. Minute later kom hy terug met sy R4-geweer. Die span van die slot-aksie klink skerp in die aandlug. Skerper klink die knal uit die geweerloop.

## Timo Smuts

### Teorie is 'n gil

Inskrywing: *Op die trein tussen Brussels en Leuven het ek Nize ontmoet. Sy was afkomstig uit Togo, swart soos steenkool, ekstrovert, en taamlik dramaties. Ons was beide bekend met Europese visuele kuns in die vorm van bleek afdrukkies in boeke (sommiges nie eers so sleg soos die oorspronklikes nie) en as medestudente het ons die volgende paar maande galerye besoek met die soort passie wat mense gewoonlik het as hulle nuuskierig is en hul tyd beperk is. Op een van dié besoeke, aan 'n galery in Antwerpen, het ons voor Munch se beroemde skildery, "Die Skreeu", vertoef. Nize het gestaar, haar hande oor haar ore gedruk en begin gil, eers sag en toe geleidelik harder, 'n gil wat in die leë gange en sale weerklink het en met die trap afgesweef het, deur die vensters en uitgang, deur die tuin, tot in die geraas van die straat. In die stilte wat daarop gevolg het, het geskokte beamptes haar weggelei na die kantoor van die direkteur.*

Een manier om afstand, wedersydse druk en beweging tussen die visuele beeld en die teks as reaksie op daardie beeld, te benader, is deur oorweging van enkele van die elemente van artistieke mimiek, meer spesifiek, van die transformasies van die konsep *dekorum*. Oorspronklik was die konsep verbind met 'n normatiewe estetika waarin die kunstenaar sy metode van weergawe moes aanpas by dit wat kenmerkend van sy onderwerp was. Cicero se advies in sy *De Oratore* was dat 'n "onsuiver styl" gebruik moet word vir die beskrywing van misdaad: *conscribere scaelera impuro stilo* (J. Bialostocki, aangehaal in Vanbergen 1986:78). Vir Vasari was *dekorum* die element in 'n perfekte kunswerk wat 'n sin van geskiktheid impliseer:

"... if the painter depicts a saint, his gestures, expression, and clothes, should reflect the character of a holy man. Later, the meaning was extended to cover the suitability of a work of art to its surroundings and the idea of *decorum* was used, for example, to attack the over-exposure of Michelangelo's nudes" (Bull 1965:20).

Soos grasia, verduidelik Bull, is *dekorum* afhanklik van die skilder se oordeel (*iudizio*), wat 'n gawe is nie van die rede nie maar van die oog. Dit tree in werking nadat 'n skilder al die reëls (van nabootsing, afmeting, en proporsie) nagekom het en hy die finale werk vinnig en met sekerheid uitvoer (p.20). Woord en beeld, waarneming, seleksie, nabootsing en ontdekking (van die essensie van die onderwerp), is saamgeveg in hierdie artistieke maneueer wat lei tot 'n suksesvolle visuele kunswerk. By beide Cicero en Vasari word die kwaliteit van 'n artistieke of verbale beskrywing bepaal deur elemente van ooreenkoms, of refleksie, of ooreenstemming tussen

beskrywing en beskryfde. Maar dit is nie slegs 'n geval van refleksie nie: die visuele kunstenaar en die outeur benodig ook 'n sekere oordeelkundigheid; die vermoë om te openbaar en om te oortuig. Met hierdie kenmerke beweeg ons in die skadu van poësie-teorieë wat afkomstig is uit die Griekse filosofiese tradisie. Teorieë van *mimesis* en *aletheia* sê J. Hillis Miller (1985:6) is in konflik, maar is nie alternatiewe waaruit ons 'n keuse kan maak nie. Met *mimesis* (imitasie, analogie, kopie) word waarheid, volgens Miller, gemeet aan die ekwivalensie tussen die struktuur van woorde en die struktuur van die nie-linguistiese werklikheid, maar by Aristoteles was die idee dat digkuns imitasie is onlosmaaklik deel van die idee dat digkuns ook onthullend, ontblotend, openbarend, *aletheia*, is (p.6).

Toegepas op die diskoers van die visuele kunste, kan dekorum, wat elemente van *mimesis* en *aletheia* bevat, as 'n laterale raam funksioneer wat ons toelaat om te fokus op bekende kunshistoriese en analitiese metodes wat ingestel is op vorms van nabootsing en op die rekonstruksie van oorspronklike betekenis en intensionele patrone. Die teorie van *aletheia*, sê Miller, veronderstel dat die realiteit (dinge soos hulle is) aanvanklik verborge is:

"Language is what discovers things, that is to say, reveals them as what they are, in their being ... In the case of that species of *mimesis* called poetry, imitation in words brings things as they are into visibility" (pp.6-7).

Is dit ook die filosofiese gevolg van daardie diskoers-strategieë wat poog om oorspronklike betekenis van kunswerke te ontdek, te rekonstrueer en te openbaar?<sup>1</sup> Die vraag is dalk geldig met betrekking tot die volgende voorbeelde van teoretiese diskoers waarin gepoog word om te rekonstrueer deur die teks in ooreenstemming met die visuele beeld te bring.

## **Rekonstruksie**

Terwyl Cicero dekorum beskou het as 'n retoriese tegniek het Vasari dit toegepas op visuele weergawe. Aspekte van beide interpretasies (van ekwivalensie, van ooreenstemming) is bekend in ander intieme interaksies tussen die skilderkuns en die retoriek. Van den Berg (1993) beskryf hierdie *rapprochement* tussen retoriek en die prent in die 18de eeu as 'n goeie voorbeeld. Die semiotiese ontmoeting tussen die Hollandse humanis, Constantijn Huygens, en die skilder Rembrandt in 1630, skryf hy, is illustratief van die vroeg-moderne ineenskakeling tussen retoriek en skilderkuns. Hy kwoteer 'n gedeelte van Huygens se beskrywing van Rembrandt se skildery, *Judas*:

"... Judas, maddened, howling, begging forgiveness, yet not hoping for it, or reflecting any hope in his countenance, his expression frightening, his hair tangled, his clothes torn, his limbs twisted, his hands clenched to the point of blood, prostrate on his knees by every pitiful hideousness - this bearing I contrast to all the elegance of the centuries ..." (p.56).<sup>2</sup>

Hierdie soort dramatiese voortsetting van die verhalende elemente van 'n skildery het kenmerkend geword van menige populêre beskrywings van en spekulasies oor skilderye. Dit is natuurlik moontlik dat "verhalende" skilderkuns so 'n respons kan aktiveer. Die Huygens-tek, sê Van den Berg, is 'n verbale respons op die ikoniese krag en die teatrale in Rembrandt se skildery. Die meeste kritici, sê hy, beskou die teks as uitspattig. Maak Huygens 'n storie op? Nee, sê Van den Berg, dit is

"... a most pertinent rhetorical exercise in reading the telling detail in Rembrandt's depiction of Judas from the early modern point of view of the spectator's *pathos*. Huygens, in fact, verbally completes the visual depiction in terms of its pointed rhetorical argument. For his part, Rembrandt is exercising the narrative potential of rhetorical *actio* in the painting, that is, persuasively engaging the spectator's empathy to 'body language' by articulating the 'pathognomic expressiveness' of the miming actor's posture, gesture, costume and countenance." (p.57).<sup>3</sup>

Is dit moontlik dat ons hier te doen het met 'n reeks mimetiese strategieë wat ons nader bring aan die essensiële werklikheid? Die Bybeltek maak die werklikheid sigbaar, Rembrandt maak die teks sigbaar, en Huygens in sy artikulasie van die dramatiese elemente maak die werklikheid van die skildery sigbaar. In die drievoudige interpretasie is daar elemente van nabootsing en van onthulling wat 'n toneel 'voor ons oë plaas'. Daar is ook in die drie interpretasies elemente van fiksie, van die verbeelding, van *poesis*. Dit is dus moontlik om die proses te sien, nie as 'n ontdekking of blootlegging van 'n bepaalbare of vasgestelde werklikheid nie, maar as 'n bevestiging van die kreatiewe en innoverende potensiaal om werklikhede te skep. Terwyl die Huygens-beskrywing essensieel 'n vertelling is, is retoriese dramatisering nie beperk tot ooreenstemmende beskrywings van verhalende skilderye nie. Indien ons die geval van die Munch-skildery as analogie gebruik, is dit nie verregaande nie om sekere vorms van kunsanalise te beskou as 'n poging om deur middel van 'n sintese tussen die stilte van die visuele kunswerk en die dramatiese klank van woorde, die betekenis van die kunswerk te ontbloot. Richard Wollheim (1987:348), byvoorbeeld, beskryf skilderye deur Willem De Kooning as "... crammed with infantile experiences of sucking, touching, biting, excreting, retaining, smearing, sniffing, swallowing, gurgling, stroking, wetting."

Wat word bereik met so 'n beskrywing? Wollheim glo aan intensionele betekenis, 'n betekenis wat in die skildery ingebou is en wat beskikbaar is aan 'n voldoende sensitiewe en ingeligte toeskouer. 'n Taamlike uitsonderlike

(akademiese?) toeskouer dus, iemand soos Wollheim self, wat agter die kap van die byl kan kom, en wat, indien hy of sy in beheer is van woorde, ander toeskouers (lesers) deur middel van retrodiëksie kan meesleur, kan inlig oor die wesenlike betekenis van die skilderye. 'n Kwessie van onthulling dus, van 'n kode wat ontsyfer kan word. Maar is die opeenstapeling van kleuter-ervarings werklik die intensie van die De Kooning-skilderye of is dit die produk van Wollheim se verbeelding: die produksie van betekenis eerder as die ontdekking daarvan? Dit lyk in elk geval nie moontlik om die betekenis van die werke te beperk tot die ervarings wat deur hierdie woorde opgeroep word nie, en selfs wanneer ons onself beperk tot Wollheim se analogie, is dit moontlik om die reeks tekens (of klanke of beelde wat dit oproep) verder uit te brei: "licking, scratching, sweating, crying, kicking, shouting, teasing, dreaming," ens. Of is hierdie ervarings nie in die skilderye beskikbaar nie?

Wollheim dring voorts aan op 'n intensiewe besigtiging (*gaze*) van skilderye, 'n konsentrasievermoë wat die toeskouer nie slegs buite die ruimte van die skildery sal plaas nie maar daarbinne. Maar is die besigtigingsproses self 'n stabiele een? Is daar nie sprake van heroorweging en her-'siening', selfs van ons woordeskaf, wanneer ons objekte herhaaldelik beskou nie? Dit is moeilik om te aanvaar dat daar 'n "toepaslike blik", 'n "gepaste begrip" of selfs 'n "volledige interpretasie" kan wees. Soos J-F Lyotard (1991:92-93) in 'n ander konteks sê: "This all-that-should-be-said will in fact never be said." Maar hy voeg by: "Commentary on the work repeats on and in itself the gesture of the overflowing profusion that inhabits the work." Ons kan die sedimentasie en herskepping van betekenis wat deur woorde opgeroep word, kwalik verhoed.

'n Ander kunshistorikus wat glo in intensionele betekenis, is Michael Baxandall (1988). Hy gebruik 'n metode waarin die intensies van beide die kunstenaar en die skildery ondersoek word. Hy onderskei tussen *eksterne dekorum* (wettigheid), wat hy beskryf as: 'n vermyding van anakronisme, 'n poging om nie dinge in die skilder se kultuur te aanvaar wat nie daar is nie; 'n oorweging van die skildery in die konteks van genre, in die lig van 'n ander skildery, en *interne dikorum* (pikturale en verklarende orde), wat hy beskryf as "... a way of adequately comprehending an internal organization posited in the object one is addressing and *reflected*, in a different and informal guise, *in the nature* of one's explanation" (p. 120 - kursiverings: TS). In hierdie metode word 'n baie spesifieke raamwerk vir interpretasie, 'n resep vir sukses, in werking gestel. Daar is nie ruimte vir verwyderde verbeeldingsvlugte nie. Die doel is vir Baxandall eenvoudig: om te definieer waarom die skildery gemaak is soos dit is en hoe dit in die tyd van ontstaan ontvang en begryp is.<sup>4</sup> Om die doel te bereik moet die genetiesa van die skildery bepaal word en iets van die interne organisasie van die skildery (ook ingebou) moet in die aard (styl?) van die verduideliking deur middel van refleksie onthul word. Daar is ook in hierdie metode sprake van 'n

“bekwame toeskouer” - iemand met voldoende begrip en 'n gepaste metode van rekonstruksie. Die probleem is natuurlik dat historiese kontekste, soos skilderye, oop is vir uiteenlopende interpretasie. Konteks word nietemin gebruik om ooreenstemmings tussen kuns en werklikheid te bewerkstellig. Sulke pogings word bemoeilik in kategorieë van kuns geskiedenis waar baie min of geen dokumentêre bewyse bestaan wat die intensies van kunswerke toelig nie. Dit is die geval met kunshistoriese interpretasies van prehistoriese wandskilderye in Europa. Hierdie kunsvorm is oorspronklik beskryf as 'n vorm van dekorasie (*art for art's sake*), later as 'n medium in jag- en simpatieke toorkuns, en meer resent as simbole van ritueel gebaseer op manlik/vroulike opposisie (Ucko & Rosenfeld 1967).

Waar dokumente en bewyse wel bestaan, soos in die geval van Suid-Afrikaanse rotskuns, word ons deur veral antropoloë daaraan herinner dat ons nader aan die waarheid sal kom indien al die oorspronklike dokumente, oorspronklike opnames van Boesmanlegendes en -mites, geraadpleeg word. En as die ondersoek uitgebrei word na die oorblywende, lewende stam, afstammelinge van die vroeë grotskilders, en die rituele en beswyringstoestande van hul sjamaan *in situ* bestudeer word, sal ons selfs nader aan die intensies van die kuns, en daarom nader aan die waarheid beweeg. Beelde wat in die kunsvorm verskyn, word sodoende beskou as 'n soort mimesis van beelde en visioene wat die sjamaan ervaar of deur vertellings gesubstansieer word. Soos Yates, Manhire en Parkington (1994:29) dit stel: “Realisation has grown that the images carry symbolic and metaphorical as well as literal meanings, and that the significance of paintings and engravings is conceptual and ritual rather than merely anecdotal. Linkages between painted imagery, other ritual occasions and the oral testimonies of late-surviving hunter-gatherers have been established.” Soos in vroeëre interpretasies van mimesis poog die resente interpretasiemetode primêr om die verband tussen kunsprodukt en sy historiese konteks “wetenskaplik” te verduidelik (Lyons en Nichols 1982:1). Representasie en sy sosiale en religieuse kontekste kan dus korrek onthul word op voorwaarde dat die navorser 'n geskikte metodologie toepas.

Skeptiese kritiek deur die pragmatiese, Richard Rorty (1982:52), op die kritikus wat die strategie van rekonstruksie in literêre teorie toepas, is dalk ook geldig vir die metodes van Wollheim, Baxandall en bogenoemde ontleders van rotskuns:

“He thinks that there really is a secret code and that once it is discovered we shall have gotten the text right. He believes that criticism is discovery rather than creation ... he is just doing his best to imitate science - he wants a method of criticism, and he wants everybody to agree that he has cracked the code.”

Om die strategie van dekorum in te span met die doel om die waarheid deur wetenskaplike metode te onthul, is een moontlikheid. 'n Ander



moontlikheid om te oorweeg is dat die grense en aard van enige interpretasie van 'n gedig, teks of visuele kunswerk, self bepaal word.

## **Burckhardt**

Daar is reeds verwys na die retoriese krag wat die Rembrandt-skildery op Huygens se beskrywing uitgeoefen het. 'n Buitensporige gevolgtrekking van die argument dat die teks of kunsobjek onder bespreking in iedere geval die aard van die respons bepaal sal wees dat enige soort tekstuele respons, selfs die mees verregaande, nie-akademiese, verwyderde bespreking of ontleding van 'n kunswerk, nie ontsnap aan die krag van die kunswerk om 'n respons binne sy eie parameters af te dwing nie.

In kunsteorie is die tekste van Jacob Burckhardt al ontleed met betrekking tot die krag wat kunsobjekte op sy skryfstyl uitgeoefen het. Michael Ann Holly (1990:371-395), wat betrokke is by kritiese aandag aan die "formal or rhetorical resonances between objects and the histories of art that inscribe them", redeneer dat Burckhardt se "idiosinkratiese visie" van die Renaissance afgelei is van Renaissance-beginsels van piktorale komposisie. Volgens haar het hy van daardie skilders geleer hoe om te kyk, te visualiseer en te dink, en sy teks, wat formeel analoog is aan 'n skildery van Raphael, "...makes everything fit together, leaves nothing out of place" (p.385). Renaissance-skilderye self het dus aan Burckhardt 'n geskikte strategie verskaf vir die beskrywing daarvan. Holly skryf dit toe aan 'n "productive correspondence of rhetorical ideologies" en sy glo dat Renaissance-kuns aan die vereistes om samehangend daarvoor te skryf, voldoen. Meer selfs, dit lyk asof historiese artefakte hul eie historiese verklaring (as tekens wat letterlik ander tekens voortbring) sistematiseer, en as sodanig is die historikus/toeskouer altyd alreeds geantisipeer of geïmpliseer in die formele logika wat hy of sy beskryf. Selfs die besigtigingsproses (*gaze*) word gevorm deur die wesenlike teenwoordigheid van die visuele toneel. Historici "hersien" nie slegs objekte nie; hulle is ook onderworpe aan hersiening deur objekte ("objects are also 'revising' them"). Hierdie argument sluit aan by die aforisme van Adorno (1997:xii): "We don't understand music, it understands us."

Burckhardt plaas alles op hul behoorlike plekke, sê Holly. Sou dit beteken dat die kunsobjek 'n oneindige aantal "behoorlike plekke" toelaat? Indien ons die argument aanvaar dat teorie gevorm en gesistematiseer word deur die kunsobjek, is dit 'n teorie, 'n geheel, wat nie versadig word nie, wat gedurig swel soos wat dit nuwe perspektiewe versamel, en wat aanhoudend die besigtiging en die voorkoms van die objek vervorm.

Is die poging om 'n resonansie vas te stel tussen Burckhardt se ontleding en Renaissance-skilderye dalk 'n poging om 'n gelykstemmige verhouding tussen die styl en beskrywende terme wat hy gebruik en die essensiële kenmerke van 'n

gedeelte van Renaissance-skilderkuns af te dwing? Is daar nie sprake van 'n voorkeur vir die "essensiële" kwaliteite van 'n Raphael-skildery, van rasionele sisteem, van samehangendheid, van harmonie, balans, orde, klassieke proporsie nie? Sulke terme voldoen aan die vereistes van teorie in die algemeen, die vereistes van sistematiese denke, van rasionele metode en van objektiewe orde - die werktuie van die Kartesiaanse nalatenskap wat konsekwent gebruik word vir die beskrywing ook van ander style: vir die Barok, Mannerisme, Ekspressionisme, Surrealisme, ensovoorts.<sup>5</sup>

Maar is Burckhardt se respons so sistematies en rasioneel soos 'n Raphael-skildery? Is dit nie ook gevorm deur meer poëtiese Humanistiese en Romantiese denk- en skryfstyls nie? Om ons tot die outeur self te wend sal dalk nie beslissende bewys lewer oor die aard van sy werk nie maar dit lyk asof sommige van sy stellings teenstrydig is met die beginsels van historiese objektiwiteit, sekerheid en sistematiese metode. 'n Behoorlike sintese tussen teks en kunsperiode kan moontlik uit hierdie perspektief benader word. Burckhardt was deeglik bewus van die voorwaardelike en kreatiewe aspekte van verskillende interpretasies. In 1952, in die voorwoord tot die eerste uitgawe van sy *Age of Constantine*, skryf hy: "In works of general history there is room for differences of opinion on fundamental premises and aims, so that the same fact may seem essential and important to one writer, for example, and to another mere rubbish, utterly without interest" (Burke 1990:5).

In 1860 beskryf hy sy studie van die Italiaanse Renaissance as 'n "essay" (*Versuch*), en verduidelik "To each eye... the outlines of a given civilization present a different picture ... the same studies which have served for this work might easily, in other hands, not only receive a wholly different treatment and application, but lead also to essentially different conclusions" (p.5). Geskiedenis, vir Burckhardt, sê Peter Burke, is "unsystematic and systems are unhistorical" - sy studie is parallel aan die artistieke (humanistiese en poëtiese) aspekte van die Italiaanse Renaissance.<sup>6</sup>

Dit is dus moontlik dat 'n resonansie bestaan tussen Burckhardt se teks en Renaissance-kuns, nie op grond daarvan dat sy teks so logies, sistematies, samehangend, objektief, wetenskaplik en gebalanseerd is soos 'n skildery van Raphael nie, maar op grond van 'n vorm van "artistieke deelname". Volgens Burke bied Burckhardt "a view or vision (*Anschauung*), ... a sketch of the whole (*Gesamtschilderung*)", en gebruik hy metafore soos "outlines (*Umriss*) ... or image (*Bild*)." (Sulke retoriese terme kan natuurlik aangewend word vir ander skildersstyle.)

'n Artistiese respons sal, soos in alle vorms van artistieke ondersoek, bewus wees van sy eie weerlegbare aard. Indien ons Burckhardt moet etiketteer, sê Burke, sal beskrywende terme soos "skepties", "relativisties", en "intuïtief" minder misleidend wees. Vir Burckhardt "... the term 'sketch' was probably employed not only out of modesty but also to suggest the impossibility of

reading definitive conclusions about the past" (p.5). Burckhardt het nie geglo dat 'n historiese verslag 'n bepaalbare kulturele tydperk kan representeer of ontbloot nie. Kulturele tydperke word voortdurend herskryf en word bepaal deur die somtotaal van hierdie beskrywings.

## Die kreatiewe respons

Bogenoemde voorbeelde het gefokus op die outonome krag van die kunsofjek wat die toeskouer lei en dus die interpretasie reguleer. 'n Alternatiewe skryfstrategie wat aansluit by die dekorum-metode soos hierbo uiteengesit, word duidelik wanneer ons die klem verskuif vanaf die domein van die teks of die visuele kunswerk, na die van die leser of toeskouer. Is daar nog sprake van dekorum wanneer ons diskursiewe respons interpreteer nie as 'n poging tot ontdekking of onthulling van die intensie van die kunstenaar of die kunswerk nie, maar as parallelle skepping, as 'n proses van betekenisvorming eerder as 'n rekonstruksie van ingeboude betekenis - 'n vorm van deelname aan die kreatiewe proses, eerder as 'n beskrywing of refleksie van die kunswerk?

'n Derde beskouing van die digkuns, saam met die teorieë van *mimesis* en *aletheia*, skryf Miller (1985:10 en 11), is die idee dat digkuns skepping is, nie ontdekking nie.

"In this theory there is nothing outside the text. All meaning comes into existence with language and in the interplay of language... An interplay between metaphor and reality, in which the two change places constantly, is characteristic of the structure of thought in this third theory of poetry."

Is die teorie ook geldig vir die diskoerse oor kunsofjekte? Beide Miller (1985) en Harold Bloom dring daarop aan dat hul lesings van gedigte nie kritiese ontledings is nie maar poëtiese aktiwiteite. Vir Bloom, skryf De Bolla (1988:18) "...the reading of a poem is another poem, it is not critical exegesis, and it is certainly not literary-critical source hunting". Om op die gedig te reageer in die taal van die digkuns is dalk nog 'n voorbeeld van stilistiese *mimesis*, van sintese en ooreenkoms tussen teks en kunswerk, maar sulke lesings kan ook moontlik die fokus verskuif van die gedig na die werking van die lesing as 'n kreatiewe aktiwiteit wat die grense wat die gedig aktiveer, oortree.<sup>7</sup> So 'n maneuver, of swenk, skep ruimte vir heroowering van Wollheim se beskrywing van die De Kooning-skilderye. Dit is moontlik nie so belangrik om te besluit of Wollheim daarin slaag om die kode van die skilderye te ontsyfer, of om die intensies van die skilderye te onthul nie. Die aandag kan dalk verskuif na die reaksie self as 'n vorm van kreatiewe deelname. 'n Mens kan taalvorms wat terselfdertyd onverwags en ongekend is, doeltreffend inspan, sê Lyotard

(1985:61), "... either because one has made up new moves in and old game or because one has made up a new game".

Wollheim maak interessante skuiwe in 'n ou spel. Die woorde, met hul gepaardgaande geluide en beelde wat kleuterer ervarings oproep, funksioneer in assosiasie met die skilderye nie as effektiewe ontledings nie, maar as innoverende metafoor: 'n onverwagte sintese van uiteenlopende beelde word bereik. Dit is moontlik 'n effektiewe demonstrasie van kreatiewe mimesis, van innoverende, laterale deelname.

Laterale deelname aan 'n kunswerk, as 'n verlenging van die artistieke ondersoek self, kan die grense van respons wat deur die kunswerk bepaal word, nog verder verskuif. De Bolla (1989:30), byvoorbeeld, merk 'n verskuiwing op van beskrywing na deelname in ondersoeke van die sublieme ervaring in 18de eeuse diskoerse in Engeland. Die diskoers self, sê hy, subsumeer die sublieme as onderwerp, as voorwerp van ondersoek, en vervang 'n empiriese ondersoek na die vorms, oorsake en gevoelsinhoud van die sublieme met 'n diskoers wat self die sublieme produseer, of binnedring, of vertoon. "This is what I term the transformation of the discourse on the sublime to the discourse of the sublime..." Die opsporing van die sublieme ervaring, sê hy, skuif van die eksterne wêreld na die innerlike denke, maar dit word ook deel van die teks wat die ervaring bepaal, ontleed en beskryf - dit produseer die onderwerp wat oorspronklik ondersoek was.

Is dit moontlik, in die kunsteorie, dat die onderwerp van ondersoek 'n soortgelyke kreatiewe teks kan uitlok? Lyotard se boek, *Duchamp's Transformers*, volg 'n strategie van laterale deelname en is 'n uitbreiding van die "filosofiese terrein" waarop Duchamp beweeg. Hy skryf skertsend oor Duchamp en deur middel van 'n speelse geterg, woordspel en skuins verwysings, neem hy deel aan die Duchampiaanse ironiese lag. 'n Soortgelyke strategie word gevolg in die kommentaar van Sylvère Lotringer (1992) en Howard Jacobsen (1991) op die eskapades van Jeff Koons en Ilona Staller. Hierin is 'n sfeer van siniese en satiriese deelname in die humoristiese spel wat Koons so ernstig speel. Dit is reeds duidelik in die titel van die artikels: *The Bride stripped Bare by her Husband Already* deur Jacobsen en *Immaculate Conceptualism* deur Lotringer. Binne die raamwerk van dekorum reflekteer hierdie tekste (wat nie beskrywings of verduidelikings of ontledings is nie) die objekte onder bespreking. Daar is dus steeds sprake van 'n soort stylaanpassing, 'n inpassing, 'n skakel. Lyotard (1991:92) verwys na kunskommentaar as enige teken van 'n gebaar van en in taal wat met 'n kunswerk skakel. Skakeling met die werk, sê hy,

"... is sufficient to localize the commentary, a term at once excessive and modest: one *mens* (Latin for 'mind') joins in unison with the supposed *mens* in the work, thereby releasing

unheard harmonies. The metaphor is a musical one, subordinated to a principle of accord and a goal of resolution. But in saying that commenting is linking to or with, we tolerate disharmony, dissonance, or at least an alterity of the commentary with respect to the work. We suspect that something in the latter, which used to be called its *mens*, can, or should, be disclosed and exposed according to a completely different gesture of language. Commentary is not good because it is in 'harmony' with the work, nor because it 'explains' it as an object, but because it is itself a work that, in language, subjects its tone to the justness of a fidelity."

Kan die skakel dalk baie broos wees? Wat gebeur as die teks uitsonderlik afwyk van die kunswerk onder bespreking? Is dit hoegenaamd moontlik om buite die raamwerk van dekorum te funksioneer? Die literêre kritikus, sê Rorty in sy interpretasie van Harold Bloom se konsep, *strong misreading*, "... asks neither the author nor the text about their intentions but simply beats the text into a shape which will serve his own purpose" (Rorty 1982:151). Dit lyk asof so 'n respons teenstrydig is met die elemente van eenheid, ooreenkoms, geskiktheid en dwang wat hierbo bespreek is. Rorty gaan voort.

"He makes the text refer to whatever is relevant to that purpose. He does this by imposing a vocabulary - a 'grid' in Foucault's terminology - on the text which may have nothing to do with any vocabulary used in the text or by its author, and seeing what happens ..." (p151).

Is daar in so 'n geval 'n bepaalde onverskilligheid teenoor die teks? 'n Groter afstand tussen die teks en die kunswerk? 'n Ander perspektief op die term *misreading* skep die indruk dat dit wel die geval is. Miller (1974:467) skryf:

"The concepts of origin, end, and continuity are replaced by the categories of repetition, of difference, of discontinuity, of openness, and of the free and contradictory struggle of individual energies, each seen as a centre of interpretation, which means misinterpretation of the whole."

Elders sê hy dat die term *unreadability* 'n beter term is as *misreading* omdat laasgenoemde die moontlikheid impliseer dat daar so iets is soos 'n korrekte interpretasie. *Unreadability*, sê hy, is nie onversoenbaar nie met 'n hoë graad van logika, rede, of selfs versigtigheid (*canniness*) in die proses waarin die kritiese teks die spesifieke "onverskilligheid" (*uncanniness*) in 'n gegewe teks identifiseer (Miller 1980:609).

Indien die kritiese teks nie meer 'n interpretasie is van die intensie van die teks of die intensie van die outeur nie, is daar nog sprake van 'n aanpassing, van 'n onthulling en van mimesis? Is die interpreteerder totaal bevry van die dwang van die teks onder bespreking? Miller se verduideliking van die strategie vir die "verwyderde" teks is in hierdie opsig insiggewend: "... readings of deconstructive criticism are not the willful imposition by a

subjectivity of theory on the texts but are coerced by the texts themselves" (p. 611 - kursivering: TS).

Indien dit aanvaarbaar is, en indien dit so is dat die dekonstruktiewe interpreteerder, soos Leitch (1980:593) dit stel, "... carefully traces and repeats certain elements in the text, which may include the figures, the concepts, or the motifs in a work", is dekonstruksie dalk ook 'n tegniek wat verwant is aan dié van dekorum soos dit oorspronklik geformuleer is. Volgens Miller (1980:613-614) is daar in literêre studie 'n linguistiese imperatief wat dit wat die kritikus of onderwyser van die teks sê, vorm, al is dit wat hy sê totaal ontwykend of reduktief. Die imperatief in die taal, sê hy, forseer die kritikus om, ten spyte van homself, die heterogeniteit, die weerstand teen 'n monologiese lesing, wat in enige literêre werk aanwesig is, te herhaal. Dekonstruksie is nietemin nie 'n kommentaarstyl wat mik na die produktiewe ooreenstemming van retoriese ideologieë nie. Dit is 'n strategie van konfrontasie wat gemik is op die ondermyning, destabilisering en regenerasie van 'n gegewe teks.

Die spesifieke tekste van Jacques Derrida waarin visuele kunswerke as uitgangspunte gebruik word, is goeie voorbeelde van hierdie soort regeneratiewe, laterale skryfwerk. "To keep to the frame, the limit," skryf hy in sy opsomming van *The Truth in Painting* (1987: agterblad), "I here write four times *around painting*." Die teks is nie spesifiek gerig op die skilderkuns nie - dit verduidelik of ontleed nie kunswerke of kommentaar deur kunstenaars en kunskritici nie - dit terg en konfronteer, speelsgewys, die toeëiening van waarhede, die bepaling van oorsprong, grense, konsepsuele opposisies, en selfs sy eie stryd om "binne die raam te bly". As 'n selfverwysende diskoers neem dit deel aan die kunswerk, maar slegs op die buitenste grense daarvan. Maar selfs in hierdie geval is daar spore van die gil. Gregory Ulmer (1983:83-110) redeneer dat Derrida se eerste eksperimente in mimetiese skryfwerk grotendeels bestaan het uit die collage-prosedure van direkte aanhaling. Tekste word gesuperponeer, die skryfwerk

"... traces the surface of the object of study (writing as 'tracing') looking for 'flaws' or 'faults' - the openings of joints, articulations, where the text might be dismembered .... As the strategy of 'literal' repetition developed, the borrowing of terms and the direct citations were supplemented with the construction of general simulacra of the object of study" (p 93).

In sy essay *Cartouches*, in *The Truth in Painting*, sê Ulmer, "... the task is to mime in discourse a visual work" (*The Pocket-Size Tlingit Coffin* - 'n dosie en 127 tekening daarvan - deur die kunstenaar Gérard Titus-Carmel). Derrida mimeer, volgens Ulmer, nie in die Platoniese sin nie, maar deur 'n skandering van die oppervlak van die studie-objek, deur onderbreking, deur hermotivering. Die teks, soos Derrida self dit stel, raak aan niks nie, "... passes beside it in silence, as another theory, another series, saying nothing about what it represents for me, nor even for him" (p.93). Die strategie van hierdie mimiek, skryf Ulmer, is om die

plastiese objekte as sodanig te ignoreer en om die struktureringsproses van die werk te mimeer deur te konsentreer op

"... the generation of a 'contingent' of terms (cartouche, paradigm, article, duction, contingent and the like) ... in a process parallel to the artist's variations of the model, ... putting them in perspective, turning them about in every sense (direction) by a series of swerves (écarts), variations, modulations, anamorphoses" (p.94).

Ulmer kom tot die gevolgtrekking dat die

"... implication of textual mime for post-criticism, informing paraliterature as a hybrid of literature and criticism, art and science, is that knowledge of an object of study may be obtained without conceptualization or explanation .... Derrida enacts or performs (mimes) the compositional structuration of the referent ..... Post-criticism, then, functions with an 'epistemology' of performance - knowing as making, producing, doing, acting, ..." (p. 94).

Is die betrokke tekste van Derrida 'n afwyking van die vroeë definisies van die strategie van dekorum? Dit is taamlik duidelik, indien ons Ulmer se innoverende argument aanvaarbaar vind, dat hulle wegswenk van die voorskrifte van "geskiktheid", "paslikheid" en selfs "weergawe", maar in die skuif van analise, nabootsing en ontdekking na 'n vorm van artistieke deelname, behou sy metode elemente van ooreenkoms, gelykenis, aanklank, nie met betrekking tot 'n kenmerkende inhoud of styl nie, maar as 'n laterale allegorie van 'n struktureringsproses.

Dit lyk dus moontlik om elke kunsteoretiese diskoers as 'n vorm van dekorum te beskou, maar ons moet versigtig wees om metodes van geskiktheid, toepaslikheid, nabootsing en ontdekking te beskou as strategieë wat ons nader bring aan die wesenlike inhoud van kunswerke. Wat bereik word, is innoverende analogieë, nie eenheid nie. Die tekstuele spel, wat nie 'n kwessie is van waarheid of valsheid nie, hoef nie 'n voortsetting te wees van die kunswerk se ideologiese of stilistiese skemas nie, maar dit kan, onder 'n liberaler interpretasie van dekorum, die voortsetting wees van 'n spel in speelse dialoog met die oppervlak van die objek onder bespreking. In so 'n dialoog kan beide die respons en die objek op verrassende en onverwagte wyses spreek. Dit sal altyd moontlik wees om te onderskei tussen 'n bloedstollende en 'n eentonige gil.

## NOTAS

1. Die strategie van rekonstruksie, volgens Richard Rorty, strook met die begeerte om die waarheid te ontdek. Hy haal M.H.Abrams aan: "The reader sets himself to make out what the author has designed and signified, through putting into play a linguistic and literary expertise that he shares with the author. By approximating what the author undertook to signify the reader understands what the language of the work means" (Rorty 1982:151).

2. Die vertaling is 'n kwotasie uit W.L. Strauss en M. van der Meulen se *The Rembrandt Documents*, New York, 1979.
3. *Actio* of optrede ("performance"), sê hy, is die laaste in die tradisionele reeks van uitvoerende fases van die redenaarskuns: *inventio*, *dispositio*, *elecutio*, *memoria* en *pronuntiatio*. Ter verduideliking van *pathognomic expressiveness* skryf hy: "In early modern treatises on physiognomic conventions and on oratorical delivery the expressive qualities of bodily forms, especially the static physiognomy of facial and cranial structures, are distinguished from the expression of affects by movement in parts of the body, especially the pathognomy of posture (*habitus*), gesture (*gestus*), facial expression (*vultus*) and voice (*vox*)" (p.57).
4. Dominick LaCapra (1983:14) redeneer dat die poging "... to return a thinker to his own times or to place his texts squarely in the past has often served as a mode of abstract categorization that drastically oversimplifies the problem of historical understanding. Indeed, the rhetoric of contextualization has often encouraged narrowly documentary readings in which text becomes little more than a sign of the times or a straightforward expression of one larger phenomenon or another".
5. Hayden White (1978:42) het voorgestel dat skrywers nie slegs kontemporêre wetenskaplike metodes as model gebruik nie maar ook artistieke innovasie, "... using impressionistic, expressionistic, surrealist, and (perhaps) even actionist modes of representation for dramatizing the significance of data ..."
6. Die stelling oor Burckhardt se skryfstyl word geïllustreer in die volgende uittreksel uit *The Civilization of the Renaissance in Italy*:

"Petrarch gives evidence of a taste divided between classical and Christian antiquity. He tells us how often with Giovanni Colonna he ascended the mighty vaults of the Baths of Diocletian, and there in the transparent air, amid the wide silence, with the broad panorama stretching far around them, they spoke, not of business or political affairs, but of the history which the ruins beneath their feet suggested ... How often since that time, down to the days of Gibbon and Niebuhr, have the same ruins stirred men's minds to the same reflections".

Dit is die soort skryfstyl wat Burke (1990:4-5) oortuig dat Burckhardt geskiedskrywing beskou het as 'n vorm van verbeeldingryke literatuur verwant aan poësie: "Where others wanted to tell a story, Burckhardt's aim was to paint the portrait of an age."

7. De Bolla skryf: "This gives to poetry its own motor force, as it were, and to the theory of reading poetry a sense of its being proper to poetry" (p18).

## Biografie

- Adorno, T.W. 1997. *Aesthetic Theory*. Tr. Robert Hullot-Kentor. Eds. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Baxandall, Michael. 1988. *Patterns of Intention - On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, London: Yale Univ. Press.



- Bialostocki, J. 1966. Das Modusproblemen in den bildenden Künsten. In *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresden. pp.9-35.
- Bull, George, 1965. Introduction. In Vasari: *Lives of the artists*. Hammondsorth: Penguin.
- Burckhardt, Jacob. 1990. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Transl. by S.G.C. Middlemore. London: Penguin Books.
- Burke, Peter. 1990. Introduction. In Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*.
- De Bolla, Peter. 1988. *Harold Bloom: towards historical rhetorics*. London, New York.
- De Bolla, Peter. 1989. *The discourse of the sublime: readings in history, aesthetics and the subject*. Oxford, New York: Basil Blackwell.
- Derrida, Jacques. 1981. *Positions*. Transl. by Alan Bass. Chicago: Univ. of Chicago
- Derrida, Jacques. 1987. *The truth in painting*. Transl. by Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago, London: The Macmillan Press.
- Yates, R., Manhire A., Parkington, J. 1994. Rock painting and history in the South-Western Cape. In Dowson, A and Lewis-Williams, D. (ed.) *Contested images*. Johannesburg: Witwatersrand University Press. pp. 29-60.
- Holly, Michael Ann. 1990. Past looking. In *Critical Inquiry* 16. Vol. 16 No 2. pp. 371-395.
- Jacobson, Howard. 1991. The bride stripped bare by her husband already. In *Modern Painters*. Vol. 4 No. 4. Winter. pp 30-33.
- LaCapra, Dominick. 1983. *Rethinking intellectual history: texts, contents, language*. Ithaca, London: Cornell Univ. Press.
- Leitch, Vincent B. 1980. The lateral dance: the deconstructive criticism of J. Hillis Miller. *Critical Inquiry* 4. Summer. pp. 593-607.
- Lotringer, Sylvère. Immaculate conception. In *Artscribe*. No. 90. Feb./March. pp. 23-25.
- Lyons, John and Nichols, Stephen (ed.). 1982. Introduction. In *Mimesis: from mirror to method, Augustine to Descartes*. Hanover and London.
- Liotard, J-F and Thébaud, J-L. 1985. *Just Gaming*. Tr. Wlad Godzich. Manchester: Univ. Press.
- Liotard, J-F. 1990. *Duchamp's trans/formers*. Trans. Ian McLeod. Venice: The Lapis Press.
- Liotard, J-F. 1991 Critical reflections. *Artforum*, 8 April. pp 92-93.
- Miller, J. Hillis. 1974. Narrative and history. *Journal of English Literary History* 41. Fall.
- Miller, J.Hillis. 1980. Theory and practice: response to Vincent Leitch. *Critical Inquiry*. Summer 6(4) pp. 609-614.
- Miller, J. Hillis. 1985. *The linguistic moment: from Wordsworth to Stevens*. Princeton.
- Rorty, Richard 1982. *Consequences of pragmatism (essays: 1972-1980)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ucko, Peter J., and Rosenfeld, Andréé. 1967. *Palaeolithic cave art*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Ulmer, Gregory. 1983. The object of post-criticism. In Foster, Hal(ed). *The antiaesthetic: essays on postmodern culture*. Washington: Bay Press.
- Vanbergen, J.F.H.H. 1986. *Voorstelling en betekenis: theorie van de kunsthistorische interpretatie*. Leuven: Universitaire Press.
- Van den Berg, Dirk 1993. Rhetorical theory and the abiding actuality of pictorial rhetoric. In *Acta Academica*, 1 March 1993. pp. 49-82.

Vasari, Giorgio. 1965. *The lives of the artists*. Transl. by George Bull. Hammondsworth, New York, etc: Penguin Books.

White, Hayden. 1978. *Tropics of discourse*. Baltimore: Johns Hopkins.

Wollheim, Richard. 1987. *Painting as an art*. London: Thames and Hudson.

**Dept. Beeldende Kunste**  
**Universiteit van Stellenbosch**

## **C.L. Heinrich**

### **Digter I**

Flardes vers kom getrou nog terug  
sy hand reik na die tee

stort dit bietjies-bietjies  
in 'n piering ('n blaartjie dryf daarin)  
hy steun:  
"as hul weer soos ouds  
                  net nou en dan die wêreld  
aan my woorde meet"

flardes vers kom terug

"ek voel myself ingekurk - 'n eiland klein"

as weer soos ouds die wêreld aan  
jou woord behoort

(sy hande kantel - die piering stort  
die lou tee oor sy skoot)

"om onthou te word is soos die dood"

### **Digter II**

die dag het 'n tog van sy eie  
gevoorskoot tap hulle sy badwater in

besonder flink die vrouens hier  
hulle laat hom rus en snags kan hy die kers laat brand  
tot 'n klein waspit

hy werk sy lomp vingers om die kraan  
vryf dit blink met verweerde mou

sak soos marat terug in die bad  
en laat tydsaam die water by die drein uitlek.

## **Die ateljee**

*Na 'n skildery van Lucien Freud*

ooggeplooï in verf,  
lê die half-bedekte skelet,  
half selfbewus sit die meisie  
en staar. haar hande is groot,  
die japon se koord en die hond  
is op die esel geplaas, ding mee  
om haar skoot. die dag is leeg gesmeul,  
lig hang tartend om haar bors  
as haar oë net-net grondvat.

## Lucas Oosthuizen

### Christus en die fotograaf

Ralphie was 'n rustige suiplap. Glo 'n internasionale kompetisie met een van sy foto's gewen, het van die ander fotograawe my vertel toe ek as verslaggewer by die koerant begin werk het. Hulle het ook gesuip - soos in verskriklik.

Toe ek hom die eerste keer sien, kon ek amper nie glo dat jy sulke klein mense kry nie. Sy klein kleertjies het soos 'n sak aan hom gesit. Maar dit was veral sy stap wat my opgeval het. Hy het so lekker loslit geloop, soos 'n wafferse miniatuur Mapantsula.

"I am Ralph Gluckman," het hy homself die eerste dag in die gang voorgestel. "I am going with you on that crime story". Minute later het hy voor my uitgeloopt met 'n kamerasak oor sy skouer. Soos 'n windgat kind met 'n Gladstone-tas, het ek gedink.

Die drywers - wat ons in die stad moes rondry - het hom soos 'n kind behandel. Waar hulle hom ook al teengekom het, is hy begroet met 'n dawerende "Gluckmaaan". Tydens hierdie groetery het Ralphie gewoonlik bloot net met die hand terug gewuif en kordaat heupswaaiend voortgestap.

Toe ek die eerste keer saam met Ralphie in die nag werk, het ek eers verstaan waar die drywers se groetery vandaan kom. Hy het vroegaand stelselmatig al dronker geword. Jy kon dit nie aan sy lyf sien nie, maar soos die tyd aangestap het, het die klein man al meer afgemete begin praat. Amper soos 'n hond wat staccato-agtig aan die blaf gaan. "Whaf, whaf, whaf." Dit is hierdie geblaffery wat die drywers in die laaste deel van die "Gluckmaaan"-groet nagemaak het.

As hy eers so begin blaf het, moes jy die instruksies vir die foto's wat hy neem soms herhaal. Maar sy werk was donders goed. Sy mood het selde verander. 'n Gelykmatige drinker, het ek so by my selwers gedink.

Op 'n keer het ek egter besef dat daar agter hierdie gelykmatigheid 'n redelike hoeveelheid woede skuil. Ek wou een aand doodonskuldig weet hoekom hy so suip. "Fucking women," het hy bloot laat hoor onderwyl hy my met bloedbelope ogies aangegluur het. Ek het besluit om nie verder uit te vra nie. Dit was immers sy saak en hy het steeds uitstekende foto's geneem.

Maar almal was nie so opgetrek met Ralphie nie. Die stadsraadverslaggewer het ten minste twee keer by die nuusredakteur oor Ralphie gaan bitch.

Eenkeer het hy vroegoggend na 'n hewige drinksessie by die burgemeestersvrou se teeparty op 'n stoel aan die slaap geraak. Die stadsraadverslaggewer - 'n opgesmukte nommertjie wat met haar man se beursie en BMW getroud was - sou hom seker oorgesien het. Maar toe staan en val Ralphie van die stoel af.

"Ek werk nie weer saam met Ralph nie!" het sy aan Daan, die nuusredakteur, gekree. "Die vrouens by die tee het gesien hy is dronk." Gelukkig was hy nie

dronk nie. Dit was nog te vroeg. Met die gevolg dat hy net 'n ernstige vermaning van Daan gekry het.

Miskien was hy nie goed met teepartye nie, of dalk het hy net nie van die stadsraadverslaggewer gehou nie. Ek weet nie eintlik nie. Wat ek wel weet, is dat hy kort hierna saam met dieselfde verslaggewer by die administrateursvrou se jaarlikse tee in die sop beland het.

Hierdie keer was dit sy onderste fisiologie wat horn in die steek gelaat het. Hy het gebuk om 'n ander lens uit sy kamerasak te haal toe sy knypers ingee en hy 'n wind met 'n helse knal tussen die koek-en-tee tannies injaag. Hulle was nie beïndruk nie. Daan ook nie. Ralph het 'n finale waarskuwing gekry.

Ook maar goed dat 'n werkgewer jou nie kan fire as jy poep nie, want dan het ek Ralphie nooit in 'n werklik erg veglustige bui gesien nie. Ons moes die aand 'n genesingsdiens van 'n glibberige ryk evangelis bywoon. Tydens ons reis na Johannesburg het ek gemerk dat hy reeds in blafmode was.

My vermaning dat hy moet stadig met die brandewyn tot na die diens, is met 'n kort blaf van "fuck the church" begroet.

Die genesingsdiens was 'n soort van 'n openbare uitdaging wat die evangelis aanvaar het om te bewys dat hy mense met gebed kon genees. Die TV en al die koerante was daar. Ralphie ook en hy was op 'n verbysterende destruktiewe roll.

Hy het net mooi alles gedoen wat hy gevra is om nie te doen nie. Eers was daar 'n register wat die nuushonde moes teken. Hy het geweier. Toe is daar aangekondig dat fotografe nie op die verhoog mag klim nie. Hy het onmiddellik opgeklim en begin foto's neem - wat hy ook nie veronderstel was om te doen nie.

Ralphie is die aand drie keer uit die kerk gejaag. Van die ouderlinge - wat meer soos chucker-outs gelyk het - het selfs gedreig om op sy kamertoerusting beslag te lê. "I'll sue the shit out of them," het Ralphie in my oor kom fluister.

Toe 'n kerksakeverslaggewer van 'n opposisiekoerant wou weet of hy dronk was, het ek bloot gesê dat hy baie eksentriek is. Die rede vir Ralphie se aggressiewe gedrag het ek eers op pad terug na Pretoria uitgevind.

"I hate God," het hy verduidelik. "My wife left me to follow Him," het hy aangedaan laat hoor. "He is still screwing her."

Ek het nie vir Daan vertel nie. Hy het immers al die foto's geneem wat ek aangevra het. Die laaste een - van 'n beeld van Christus - was uit fokus.

## **Julian de Wette** **Ons Moedertaal**

Waar is die murg in 'n murgpeer,  
dit het nie bene nie?  
Of 'n fopspeen waaragter niemand skuil  
om 'n baba te verkul?  
'n Bioskoop waar, as 'n mens goed kyk  
is daar in werklikheid net een?  
'n Kindermeid van oor die vyftig jaar  
wat eintlik skottelgoed was?  
'n Boesemvriend aan wie geen borste hang?  
'n Plakkersdorp waardeur geen hoofstraat loop,  
of waar niemand eintlik hoort?  
Hoe kan ons iemand 'n laatlam noem  
as hy betyds opdaag?  
'n Bokdrolletjie is 'n rosyntjie  
versmoor in sjokolade?  
'n Sakeman wat my sake werk?  
Om Afrikaans as moedertaal te hê,  
wat word van ouma se taal, ouma-grootjie s'n en voor haar?  
Wat kla hul van hardnekkigheid  
tog pleit hul vir die galg?  
'n Staatsbeleid wat statig lei?  
Grondboontjebotter wat aan die verhemelte kleef -  
hoe kan so 'n woord werklik eetbaar wees?  
En 'n tjekboekboer wat, sonder subsidie, nooit verduister nie?  
Wat doen 'n mens met 'n woordeskat  
waaraan niemand waarde heg,  
'n skuldgevoel wat niemand ooit sal kan vereffen nie?  
Staatshuishoudkunde sonder 'n groot kombuis?  
'n Sekelmaan wat in die ruimte staan  
sonder handvatse vir gebruik?

## Gedenknaalde wat haak

*Hulle is almal koper en tin en yster en lood  
binne die smeltoond; silwerskuim het hulle geword.*

Byna elke groot stad ter wêreld  
het sy eie Martelaarsplein waar die wreedheid  
van die ou dae uit baksteen, brons, beton en teer  
vir herdenkings opgerig word.

In Buenos Aires sit die moeders sonder seuns  
op die *Plaza de Mayo*; en in Beiroet word hul plein  
vir die soveelste maal herbou;  
terwyl die bloed van martelaars en aspirante  
op Tianamen gemeng word.

Is daar in Kampala iets wat ons herinner  
aan die krokodil-gesmul van Amin se teenstanders?  
Is Moskou se Rooiplein vir die bloed benoem?  
Wat skuil eintlik agter die *Washington Memorial*?

In die Kaap staan daar 'n kasteel op die plein  
met sy Buren en Katzenellenbogen;  
maar oorkant Blouberg lê 'n eiland  
wat die mense sal laat dink  
dat 'n ongeslypte diamant  
meer kosbaar is as 'n reuse ornament.  
Op 'n plattelandse treinstasie  
staan 'n denksaak vir die nasie:  
'n *Slegs Blankes* bank waarop niemand sit.

Dan is daar die stede, sulke verlate plekke  
waar die mens en sy metgesel van euwel  
losbandig saamgespeel het:  
Anne Frank se huisie langs 'n grag in Amsterdam,  
Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau en Ravensbrücke -  
waar name glad die vel in sweet laat uitslaan.



Gaan daar 'n plein wees in Rwanda?  
In die Oerwoud van die Kongo?  
Vir die volksmoord in Afganistan?  
Vir die Ibo's in Biafra?  
Die slagoffers van die Juntas?  
Vir die vragte, vragte skedels in Kambodja,  
en die selfvergoding oral om ons heen?  
En wat nog van die bome waaraan soveel toue hang?

Of in Joegoeslawië  
waar broer teen broer, teen suster  
teen kind se vrou en man se ma opstaan  
om te wys hoe sulke boosheid sonder toom  
as vaandel bo-oor die land gehys word.  
Ons droom van die markpleine op Kalinin en Sarajevo  
waar hulle grawe na die hede en verlede -  
waar slagoffers, daarby offisiere, verhewe staan  
bó die gebalsemde lyk van Lenin wat nog steeds  
op 'n ruim-versierde katafalk bly lê.

Die pynlike jaloesie wat afgrysig uiting vind  
in die Franse Rewolusie laat ons dink  
aan Genghiz Khan se hordes  
wat die wêreld en sy mense so laat skrik het -  
vanaf Japan in die ooste en die Midde-Asië steppe,  
tot Europa en so ver soos Timboektoe.

Hoewel Kain se moord op Abel  
sonder gedenksteen staan,  
wek die kruishout van ons Here plotseling sy Woord  
as snykant van 'n skerp-gemaakte swaard:

*Voedsel sal jy wees vir die vuur;  
jou bloed sal binne-in die land wees;  
aan jou sal nie meer gedink word nie.*

## **Renée Marais** **Afskeid**

Hulle wou jou nie weer sien nie  
- nie in die kis nie. Het gewaarsku:  
"Daar bly julle weg." Wat was daar  
om te vrees? Ons het jou geken  
soos jy was, jou gesien van week  
tot week, soms van dag tot dag.  
Ons het jou help omdraai in die bed,  
jou bedseer behandel, jou hande  
saggies gevryf. Ons het geweet  
hoe span die vel oor die gesig,  
oor jou voorkop styf, hoe val dit  
in los plooië om jou uitgeteerde lyf.  
Vir ons was jou dood lank nie meer  
vreemd of 'n verskrikking nie, maar in  
jou elke dag se lyding, jou gepynigde lyf.

## **Johann Schutte** **Hand vol vere**

In Jordanië gaan 'n vrou op haar knieë  
en in die naam van alles wat heilig is  
knip sy haar grootman se vlerke

Sy weeg kleipotte en stoflappe  
teen 'n hand vol vere en teen die geblêr  
van 'n man wat sy baard uittrek  
oor die voëltjie van 'n kind

Ou beenbek van oorkant die straat  
kraai uit sy maag vir die vrou  
met die hand vol vere en die man  
wat hande viervoet die woestyn in strompel

en hy kraai en kraai vir die vrouens  
wat strykplanke en vuil skottelgoed los  
om saam deur die olyfboord te dans

'n Sopraankoor ruis bo die geblêr  
wat wegsterf agter die duine van Jordanië

## **Paula Maud Weskus-verse**

### **Churchhaven**

Kit-Nôï se kind  
foutou teen die muur  
het ver van die Kleinsee  
op 'n ysskip loop werk  
getrou vir sy ma 'n geldjie gestuur  
tot die dag toe die boiler gebars het

sy pensioen dié bly sy kry  
uit Amsterdam  
lang jare se sorg  
louer die pyn  
met haar daaglikse brood  
en bôkkoms en wyn

### **Kreeftebaai**

Die son los op in die Grootsee  
boom-arm roep Kreeftebaai se tarentale  
ban-krot ban-krot ban-krot  
voordat hulle balanseer  
op telefoondrade en pale  
ingeryg tot die volgende dag  
enerse abakuskrale

## **Alfred Schaffer Drakensbergen**

Ver achter in de nacht  
brandde het licht.  
Ik zag het, jij rook het  
en we zeiden niets.

'Ze brande hier's nachts  
het gras, 'zei jij na afloop.  
'Het liefst in cirkels.  
Zo wordt gras gevangen.'

Ik liet jou praten  
en wist beter. Twee uur  
voor de oorlog begon  
maakte ik mijn eigen vuur,  
onder een oranje volle maan.

### **Sweet dreams (are made of these)**

Zó ben je onschuldig,  
wanneer iedereen kan zien  
hoe je, bijna in slaap,  
vraagt waarom ik nog schrijf.

Alleen dan, als je al droomt  
van de dolle draaiorgels in de binnenstad  
en ik het antwoord bijna schuldig blijf.

## **Gerda Taljaard**

### **Maansiek 1: Haar nageslag sal jou kop vermorsel**

Leratho was 'n tingerige dertien jaar oud toe die slang haar pik. Sy was op pad huis toe, terug van haar musiekles by Mokgekolo Knobbelvoet, toe die blink swart slang uit die grassies seil en haar aan die enkel byt. Sy het nog vrolik "Tselane ngwanaka" gesing wat ou mev Knobbelvoet vir haar geleer het, toe sy die verskriklike pyn voel. Sy het afgekyk en die slang aan haar been sien hang. Sy het die bloed gesien. Sy het sy skelm blink ogies gesien en heeltyd het sy vir haarself gesê: Moenie in sy oë kyk nie, moenie in sy oë kyk nie. Ek moet sy oë vermy. Ek moet eerder kyk na die bome waar die voëls my koggel en uitlag soos ou mans wat wydsbeen sit en gesels.

Sy het haar oë toegemaak van pyn en gewag dat die wolwe haar moet kom haal, maar vaagweg kon sy die stemme van haar voorvaders hoor roep: "Pshatla hlogo! pshatla hlogo! pshatla hlogo!" Uiteindelik het sy al haar moed bymekaar geskraap en haar oë op skrefies oopgemaak. Daar naby haar het sy 'n groot, ronde klip sien lê. Sy het met haar laaste krag die klip hoog bo haar kop opgetel, net soos wanneer haar ma mieliepitte van stronke af stroop, het sy die slang drie keer op sy kop geslaan totdat hy haar enkel gelos het en met 'n verbryselde kop weggewriemel het. Die skrik was skielik uit haar keel en sy kon skree sodat selfs die spottende voëls stil geword het: "Help, help my, ek hoor die wolwe al naderkom!"

Sy kon nie onthou hoe MmaTlou haar daar in die pad gekry het en hoe sy haar na haar huis geneem het nie. Sy het nie geweet dat sy vir dae aaneen koors gehad het nie en dat MmaTlou haar met kruie gedokter het nie. Sy het bygekom met die bekommerde gesigte van haar familie rondom haar en sy het geweet dat die vuuroogwolwe haar toe nie gekry het nie en dat sy veilig was.

Dit was eers veel later dat sy so vreemd begin voel het. Haar vel het skubberig en koud geraak. Haar liggaam was nie meer tengerig nie, maar gespierd en soepel. Sy was nie meer lomp nie. Sy kon skielik vinnig en rats beweeg en sy was altyd honger sodat sy nie meer tot etenstyd kon wag nie en het sy sommer haar eie diertjies gevang en geslag en voëleiers uit neste gaan haal. Sy kon meteens baie goed hoor. Sy kon hoor as die basimane onder mekaar gesels en sê dat Leratho 'n mooi meisie is. Sy kon nou snags in die hut rondloop sonder om aan enigets te stamp en die ander huismense wakker te maak. As sy haar mond oopgemaak het, het selfs haar eie stem vir haar vreemd geklink.

Aanvanklik was Leratho baie in haar skik oor die veranderinge wat in haar plaasgevind het, maar later het sy bang geword vir hierdie skielike transformasie. Sy het gedink aan die baie stories oor monsters wat haar koko aan haar as kind snags om die vuur vertel het: Van mense wat in ongediertes verander, van die jong bruid wat onwetend met 'n slang trou.

Sy het gedink aan die ledimo wat aan Tselane se deur gaan klop het en sy het baie bang geword: *"Tselane ngwanaka, Tselane ngwanaka"* het die mensvreter gesê terwyl hy Tselane se ma se stem namaak, deurdadig hy warm kole geëet het. Tselane het die deur oopgemaak en die ledimo laat binnekom. Die mensvreter het haar heel ingesluk soos 'n slang met 'n padda maak ...

Leratho het so bang geword dat sy maagpyn gekry het. Sy het gehuil oor die vreemde gevoel binne haar en oor haar eie liggaam wat vir haar aardig en vreemd gevoel het. Sy het gewens dit kon weer voel soos haar eie liggaam en siel, en nie meer soos dié van 'n vreemdeling nie.

Leratho se maag het al seerder en seerder geraak. Uiteindelik kon sy glad nie meer die pyn verduur nie sodat sy by haar ma gaan huil het. Haar ma het baie lank na haar gekyk en toe geglimlag. Sy het Leratho se hare gestreel en vir haar gesê: "Van nou af is jou naam nie meer 'Leratho' nie, maar van nou af sal ek jou 'Mmábotse' noem. Jy is nie meer ma se liefkind nie, maar jy is 'n pragtige vrou. Die jongmans van die werf sal jou mooi vind en van jou hou. Een sal jou hier wegneem en jy sal sy vrou word." Leratho het opgekyk na haar ma se gesig en gesien dat haar oë blink soos dié van 'n bakkopslang.

Later daardie aand kon Leratho die vrolike gesing en handegeklap van die stat se vroue hoor en vir die eerste keer het sy geweet waarom hulle so in die maanlig sing.

## Daniel Hugo

### Die digter as bobbejaan

**Praatjie gehou by die ATKV Skryfskool van die PU vir CHO op 30 Maart 1998**

Die skryfkuns is so 'n ou bedryf dat ek nie anders kan as om met 'n cliché te begin nie: elke goeie skrywer het sy eie, herkenbare stem. En daarmee bedoel ek dat hy 'n eie woordeskat en sinsbou en ritme en toonhoogte het. Streng gesproke kan een skrywer nie vir 'n ander die geheime van sy vak leer nie. Elkeen moet dit self ontdek, moet sy of haar eie stem vind. 'n Belangrike deel van daardie ontdekkingsproses is om goeie voorbeelde na te boots. Alle skrywers begin dus as lesers. Jy verslind boeke totdat jy 'n skrywer ontdek van wie jy dink: só wil ek ook skryf. En dan begin jy na-aap. (Ons is nou eenmaal primate.) Dit is die noodsaaklike begin van skrywerskap. En dit is 'n stadium wat jare kan duur. Ten minste vir ons gemiddeld begaafde sterflinge. Die meeste skrywers se literêre stemme breek eers in hulle laat twintiger of vroeë dertigerjare. (As julle my dié manlike beeldspraak sal vergewe). Slegs die ware genieë het al 'n unieke stemgeluid in hulle tienerjare - soos die Franse digter Rimbaud, maar hy was al uitgeskryf voor sy dertigste jaar.

My eerste vrae aan 'n jong skrywer is klokslag: hoeveel lees jy en watter skrywers bewonder jy? As hy net lees wat die skool of kollege of universiteit hom verplig (het) en hy boonop net sy eie skryfwerk bewonder, het ek min hoop vir hom. Sonder rolmodelle is ons gedoem - as beskaafde sosiale wesens én as gesofistikeerde skrywers. Die enigste rede waarom ons mense is en nie ape nie, is omdat ons die vermoë om na te aap veel langer behou as ons werwel-genote.

Daar is nog 'n rede waarom 'n aspirant-skrywer baie moet lees. Dit is die enigste manier waarop hy sy potensiële posisie in die letterkundige heelal kan bepaal. As hy nie weet hoe die woorde, klanke en ritmes van sy taal deur sy voorgangers en tydgenote ingespan is nie, sal hy nooit weet of hy in staat is om 'n nuwe geluid voort te bring nie. Dikwels hoor jy 'n jong skrywer sê: "Ek lees nie, want ek wil my nie laat beïnvloed nie". Dit is 'n arrogante argument om doodgewone luiheid te verbloem. 'n Eiesoortige prilheid word net bereik deur 'n omvattende kennis van die literêre tradisie, hoe teenstrydig dit ook mag klink. Hoe meer jy van ander weet, hoe meer kan jy jouself wees. D.J. Opperman het hierdie proses boeiend verwoord in sy gedig "Blom van die baaierd". Hy stel die digter voor as 'n vlermuis:

Ek moet my rympies in U duister maal,  
'n rukkerige vlug my lewe lank,  
en tussen sterre en die stekels staal  
telkens met klank en weerklink  
my wisselende plek in die heelal bepaal.

En met die verwysing na D.J. Opperman het ek by *my* rolmodel uitgekom. Toe ek op skool met sy gedigte in aanraking kom, het ek dadelik gewee: só wil ek skryf. Jare lank het ek gesukkel om sy styl aan te leer, en nog langer jare om dit weer af te leer. Maar in dié proses het ek by 'n meester die geheime van woordorde en beeldspraak en rym en meerduidigheid geleer. In my derde jaar op universiteit het ek ses maande lank in Opperman se "Letterkundige Laboratorium" gesit. Maar ek kan met 'n skoon gewete sê dat ek dáár niks geleer het nie. Opperman was in lewende lywe 'n veel swakker leermeester as in sy geskifte - en ek bedoel sy gedigte én sy literêre opstelle. (Terloops, ek staan vandag hier as 'n bewys dat 'n leerling nie noodwendig sy leermeester sal oortref nie!)

Op universiteit was ek 'n ywerige leser van literêre opstelle - dié van D.J. Opperman, N.P. van Wyk Louw, A.P. Grové, Merwe Scholtz, P.D. van der Walt, T.S. Eliot en ander. En weer kan ek met 'n skoon gewete sê: wat ek van die letterkunde begryp, het ek in daardie opstelle geleer, nie in die lesinglokale van die Wilcox-gebou op Stellenbosch nie. Hier wil ek veral twee boeke uitsonder: A.P. Grové se bundel essays oor die poësie *Fyn net van die woord* en sy inleiding tot die tegnieke van die digkuns *Woord en wonder*. En as dit gaan oor die handgrepe van die digter moet ek nog 'n onvolprese boek noem: Simon Vestdijk se *De glanzende kiemcel*. Die laasgenoemde twee boeke handel albei oor die skryf van poësie as 'n ambag - met literatuurwetenskap en literêre teorievorming het dit niks te doen nie. Die literatuurwetenskap is 'n vakgebied vir bleeksiele, waarvan 'n kreatiewe skrywer so ver as moontlik moet wegbly.

Maar die prentjie wat jy tot sover van die digter geskets het, kom gevaarlik na aan dié van 'n bleeksiel, sal julle met reg kan sê. Volgens jou is hy 'n ontwikkelde bobbejaan wat jarelank met sy neus in die boeke moet sit om ander ontwikkelde bobbejane te bestudeer. Met die uiteindelijke doel dat hy sy eie krans sal vind waarvandaan hy ongesteurd kan bôggom. My antwoord is: ek bepleit belesendheid, nie akademiese bedompigheid nie; Bennie Boekwurms, nie wetenskaplike boorwurms nie.

Skrywers word wel in biblioteke en studeerkamers gebore, maar sonder eerstehandse ervaring van die wye, droewe en ingewikkelde wêreld sal hulle nie oorleef nie. 'n Slagkat waarin selfs die heel grotes kan trap, is om oor 'n onderwerp te skryf waarvan hulle nie genoeg weet nie. 'n Mens



sou 'n hele ensiklopedie kon saamstel van blapse in die literatuur. Ek noem - sonder leedvermaak - 'n voorbeeld uit die werk van my mentor. In sy bekende gedig met die titel "Digter" beskryf D.J. Opperman die kreatiewe proses in terme van 'n banneling wat moeisaam 'n skippie in 'n bottel bou - hy wat

in die geel gloed van die kers  
snags deur die smal poort  
van die wonder elke woord  
laat skik tot klein stellases vers  
wat groei tot boeg en mas  
en takelwerk -

Dit is 'n pragtige metafoor - tot op die dag dat jy ontdek dat dit nié die manier is waarop 'n skippie in die bottel beland nie. Die vaartuigie word nie deur die nek van die bottel gebou nie, maar buitekant die bottel aanmekaargesit op só 'n manier dat hy kan platvou. Dit word dan deur die bottelnek geskuif en as dit veilig binne is, met 'n toutjie regop getrek. En siedaar: 'n manjifieke seilskip in 'n bottel. Dié kennis het die gedig vir my vir altyd bederf. (En nou het ek julle plesier aan die vers ook verformfaai.)

'n Skrywer moet die lewe in al sy bontheid leer ken - nie net deur sy intellek nie, maar veral deur sy sintuie. 'n Digter - net soos 'n romanskrywer - moet oop-oor en -oog en -neus deur die lewe gaan. (Sommige doen dit ook met 'n oop gulp.) En wat sy sintuie prikkel, moet hy prikkelend kan verwoord. Ek het al saam met 'n versemaker gereis wat niks om hom raaksien nie, maar die hele tyd oor die jongste literatuurteorie of literêre skinderstorie sit en voortborduur. Onnodig om te sê: hy is 'n intertekstuele digter wat oor landskappe in reisboeke nalees. Hy het my onwillekeurig laat dink aan "De lezer" van Ivo Wijs wat ek só in Afrikaans vertaal het:

Hy reis onder 'n lug van puur asuur  
Voortdurend met 'n reisgids in sy hand  
Want met dié ingeligte informant  
Hoef hy geen verrassings te verduur nie

Hy lees van die bloemryke buiteland  
Hy lees sy pad deur stede en gehugte  
Hy staan voor die beroemde Brug van Sugte  
En lees: Die brug is oud en imposant

Hy moet weer huis toe na 'n week of drie  
Ook die leesbril gaan terug in sy huisie  
Die dik boek word eindelijk toegeslaan  
Het jy dit toe geniet? vra sy gesin  
Fantasties! jubel hy byna aangedaan  
Net jammer van die drukfout agterin.

Die grootste uitdaging vir 'n skrywer is juis om aan die geykte, gekondisioneerde manier van kyk en sê te ontsnap. Ons word daagliks deur die media (maar veral die televisie), die skool, die kerk, staat, ouerhuis, lewensmaat en eie luiheid geïndoktrineer om eenders te dink en te voel en te praat. As skrywers is dit ons plig om anders te dink en te voel. Maar dit is veral die plig van digters om die taal nuut te gebruik.

Die taal van die digter verskil in talle opsigte van alledaagse spreektaal. Poëtiese taal is dikwels paradoksaal, beeldend, evokerend, klankryk en ritmies. Spreektaal kan natuurlik ook paradoksaal, beeldend, evokerend, klankryk en ritmies wees, maar in die poësie word dit bewusteliker en met 'n hoër frekwensie aangebied. Al die genoemde verskyningsvorme van die poëtiese taalgebruik - en daar is natuurlik meer - kom in die volgende enkele versreël van Breyten Breytenbach voor. Hy praat van rooiwyn as "koel etruskiese bloed van die druif". Dit is dubbel *beeldend*: die sap van die druif word vergelyk met bloed, én die rooiwyn word vergelyk met bloed. Om te beweer dat rooiwyn soos bloed lyk, is glad nie oorspronklik nie (in die Westerse kultuur bestaan dié metafoor ten minste al tweeduisend jaar lank as 'n Christelike simbool). Hierdie geyke beeld word egter nuut gemaak deur die toevoeging "van die druif" en deur die kwalifikasie "etruskiese". Die Etruskers was 'n hoogs ontwikkelde volk van antieke Italië. Hulle het baie waarde geheg aan aardse plesiere, soos goed eet en drink, dans, en skouspele opvoer. Deur die wyn "etruskiese bloed" te noem haal Breytenbach die bekende simbool uit sy Christelike konteks en maak hy doelbewus van die wyn 'n aardse - selfs heidense - genieting.

Breytenbach se versreël bevat ook twee *paradokse* of skynbare teenstrydighede. Die eerste een is "koel" as omskrywing van bloed, die ander is die vergelyking van die sap van druiwe met bloed. Bloed is natuurlik altyd warm (daar is selfs 'n vaste uitdrukking "bloedwarm") en dit is rooi, terwyl die inhoud van 'n druif altyd wit is. (Dit is die doppe van swart druiwe wat die kleur aan rooiwyn gee.) Maar binne die poësie word alle paradokse opgelos: die bloed is eintlik wyn en daarom kan dit koel wees, en die sap van die druif is 'n lewensnoodsaaklike vloeistof en daarom kan dit sy "bloed" wees.

Die *klankrykheid* van die versreël word bewerkstellig deur die herhaling van klanke. Die reël bevat 14 verskillene klanke en slegs 5 van daardie klanke word nie herhaal nie. Dit gee aan die woorde 'n uitsonderlike welluidendheid. Om in so 'n klein bestek soveel klankherhaling te bewerkstellig, getuig van meestervakmanskap. Die skep van klinkende reëls gebeur meestal vanself, outomaties. Dit is nie iets wat die digter vooraf gaan beplan en dan tot stand bring deur klanke te tel nie.

Verder is die reël opmerklik *ritmies* sonder dat dit 'n vaste metriese skema volg. (Metrum is 'n patroonmatige opeenvolging van beklemtoonde en

onbeklemtoonde lettergrepe.) Die versreël het vier klemme: koel etruskiese bloed van die druif. Vier klemme binne die bestek van ses woorde - dit is iets wat eintlik net in die verskuns of in hoogs emosionele taalgebruik voorkom. Ek het gesê die reël volg nie 'n metriese patroon nie. Dit is nie heeltemal waar nie. Drie van die vier klemme maak deel uit van die tipies daktiliese metrum, dit wil sê 'n beklemtoonde lettergreep gevolg deur twee onbeklemtoondes (tam ta ta, tam ta ta, tam) wat aan die woorde 'n walsritme gee. Ek gaan nou die hele gedig aan julle voorlees, sodat julle self kan hoor hoe hierdie paar danspassies by die res van die gedig inpas:

### **Klein plengoffer**

'n klein bietjie kitaargefluit

'n olyf of twee

'n vingervol brood

koel etruskiese bloed van die druif

en pyn is nie in my nie

pyn ril vanself

en wanhoop is nie van my nie

wanhoop kla op sy eie

en honger is nie in my maag

honger gier in sy eie buik

dood teel nie in die holtes van my lyf nie

en dood sal sonder my leef

Ek moet nog net verduidelik wat ek bedoel met die *evokerende* aard van digterlike taalgebruik. Soos gesê verwys die woord "etruskies" na die antieke, lewensgenietende Etruskers. Hulle grafkelders is versier met lewendige, opgewekte motiewe - soos die musiek, die jag en feesmale. Die gedagte aan die dood het die Etruskers blykbaar nie droewig gestem nie. Hulle lewensingesteldheid kom dus ooreen met dié van die spreker in Breytenbach se gedig, hoewel *hy* heelwat soberder leef: die feesmale word by hom ingekort tot "'n olyf of twee" en "'n vingervol brood" met wyn, en die musiek verskraal tot "'n klein bietjie kitaargefluit". Tog gee die digter met die enkele woord "etruskies" 'n enorme resonansieruimte aan sy woorde, plaas hy dit in 'n ou tradisie - nog ouer as die dominante Christelike een waarin 'n Westerse digter hom teen wil en dank bevind. Die wanhoop en dood kan dus - sê hierdie gedig - ook besweer word buite 'n Christelike denkpatroon om. Inderwaarheid vind hier 'n dubbele, gelyktydige evokasie plaas: die Christelike wêreld word opgeroep met die brood en wyn (as bloed) en onmiddellik ongeldig verklaar of verruim deur die woord "etruskies".

Ten slotte illustreer Breyten se gedig dat die digter belese, tegnies vaardig én aards-genietend moet wees. Daarom is hy 'n groot digter. Want daar is ongelukkig iets soos groot, mediumgroot en klein digters. Maar watter "size"

'n digter ook al het, hy moet altyd na suiwerheid strewe - dit wil sê sy eie stem so onbelemmerd as moontlik laat opklink. G.A. Watermeyer was 'n klein, maar suiwer digter in sy beste oomblikke. Sy "Reën in die voorwinter" is een van die mooiste liriese verse in Afrikaans. Julle weet mos, die gedig wat só begin: "Vier mure teen die suidewind - / my swartoogvrou, my blondhaarkind." Ontstellend onsuiver daarenteen is sy nasionalistiese gebral in die bundel *Die republiek van 'n duisend jaar*. Nou speel ek - miskien ongevraag - die rol van literêre kritikus. Maar die kritiese bedryf is 'n onlosmaaklike deel van 'n gesofistikeerde literatuursisteem. En hoe gouer 'n skrywer leer om daarmee saam te leef hoe beter. Maar dit is 'n onderwerp vir 'n ander dag.

Die digter begin as 'n bobbejaan, het ek gesê. Ek wil nou afsluit met 'n verhaaltjie van 'n bobbejaan as digter. In die Waterberge het daar 'n trop bobbejane gewoon. Of dit dieselfde trop is wat Eugène Marais bestudeer het, sal ek nie kan sê nie. Dit was 'n goeie jaar met volop kos en baie baba-bobbejaanjies. Een kleintjie wat nog aan sy ma gesuig het, was gefassineer deur die grotes wat klippe omkeer en allerlei lekkernye vind. Op 'n dag wil hy dit ook probeer. Onder 'n klip kry hy 'n groot, sappige skerpioen. Sonder om die angel af te breek stop hy dit in sy kies. Toe die skerpioen hom steek, spoeg hy dit met 'n boog uit en sê: "Sjoe, hy's nog walm!"

Dit is die soort naïwiteit en prilheid van segging wat 'n digter nooit mag ontgroeï nie - selfs al kasty die lewe hom met sy angels.

## Johann Lodewyk Marais

### Die suide\*

Ons vertrek om tienuur op Sondag, 22 Maart 1998.

My bagasie was die vorige aand reeds gepak en Renée en die kinders, Teresa en Hendrik, gaan my dié sonnige herfsdag met die groen Peugeot by José se huis in 'n nuwe uitbreiding van Faerie Glen aflaa. Hy het Woensdag van Luanda af gevlieg om saam met ons Mosambiek toe te kan gaan.

Wanneer ons kort voor tienuur daar opdaag, het Alberto reeds die Land Rover en die sleepwaentjie gepak. Martjie en Marie kom uit die huis met hulle sonbrille op. Net my bagasie moet nog in en José is waarskynlik ietwat ergerlik omdat ek nie betyds is nie. Hy is baie op stiptelikheid gesteld. Daar is nou nie meer plek vir my rooi koelhouer nie en die bottels water, dosies vrugtesap en bottel Gilbey's jenever (om saam met die Indiese tonikum teen die muskiete te drink!) moet in die vrieskas plek kry. Die vrieskas pas netjies in die sleepwaentjie en werk met sy eie battery.

Alberto het 'n matras vir sy familie in Mosambiek gekoop, wat bo-op die vrieskas en die kampeertoerusting kom. In die sleepwaentjie se neuskas het hy ook 'n paar kussings gestop. Volgens José hou Alberto altyd spesiale aanbiedinge by Pick 'n Pay dop. Uit navorsing wat ons gedoen het, weet ons Mosambiekers koop hier in Suid-Afrika baie verbruikersgoedere vir hulle familie in Mosambiek. Ander neem die goed weer saam met hulle om daar teen 'n wins te gaan verkoop.

Om die deksel van die sleepwaentjie met die matras in toe te kry, moet ek en José bo-op klim. José is kort en weeg minder as ek, maar saam druk ons stadig maar seker die matras se wind uit en kan Alberto die twee slotte aan die deksel sit.

Aan weerskante van die sleepwaentjie staan vier jeriekanne met dieselolie in. Agter is 'n lang domkrag en 'n graaf vasgemaak ingeval die Land Rover êrens sou vassit. Daar is ook 'n tent wat Alberto vir José bo-op die sleepwaentjie opslaan as hulle kampeer. Agterop die sleepwaentjie is plakkers van die Natuurlewevereniging. CHASA (die vereniging vir vuurwapeneienaars) en een waarop staan: *Vietnam .... Been there! .... Done that!*

\* 'n Fragment uit 'n reisboek oor Mosambiek.

Ons neem gou foto's. Hendrik gaan sit voor op die wit Land Rover se bosbreker en ek kiek hom. José en Alberto is 'n gedugte kombinasie waar hulle langs die volgepakte wit sleepwaentjie staan, met die baksteen

nog voor die wiel. Op die foto, wat ek later laat ontwikkel het, is hulle omtrent ewe lank en ewe oud. 'n Mens kan sien hulle is maats en dat hulle al ver paaie saamgeleef en -gery het. Na die fotosessie neem ek afskeid van my gesin.

Ek sit voor langs José, die twee vroue in die middel en Alberto agter op die klein dwarsbankie aan die regterkant tussen die handbagasie en losgoed. Voor by my voete lê 'n bottel water. In die twee vakkies teen die dak steek ek Mike Slater se *Globetrotter travel guide to Mozambique* (1997), 'n kaart van Mosambiek, my swart "Visual Diary" met die draadrug en 'n pen in. Die lugreëling blaas koel lug uit en Radio Jakaranda speel treffers van 'n dekade of wat gelede: Nat King Cole, Petula Clark, Elvis Presley.

"As ek in Suid-Afrika is, luister ek altyd na Radio Jakaranda," sê José. Dit is 'n helder, oop dag en die herfs is 'n dag oud. Ná vanjaar se goeie reën is die veld besonder ruig en die gras rooi en blou in die saad. El Niño was net 'n bangmaak storie. Van kort anderkant Pretoria tot duskant Waterval Boven staan die mielies menshoogte. Langs die pad en op die rand van die landerye is oral lappe wit, pienk en rooi kosmos - 'n uitheemse plant wat gedurende die Tweede Vryheidsoorlog in die voer vir die Engelse perde in Suid-Afrika beland het. Duskant Witbank verskyn die steenkoolmyne en kragstasies met hulle rookwolke in die verte.

Wanneer José 'n kans kry, onderneem hy toere na die Okavango-moerasse in die noorde van Botswana. Dit is lekker om in die veld te wees en in Botswana is daar nog baie wye, ongerepte natuur. Gewoonlik neem hy twee of drie vriende saam, aan wie hy 'n gevoel vir die "ware Afrika" gee. As hulle teen laatmiddag stilhou, sit Alberto vingerhappies en yskoue wyn voor op 'n tafeldoek wat hy op die Land Rover se enjinkap oopgooi.

"Die mense weet nie daar bestaan nog so 'n Afrika nie."

Behalwe dat hy al die nodige kampeertoerusting saamneem, ontwikkel José ook self patente om die lewe vir hom en sy reisgenote geriefliker te maak.

"As iemand 'n draai moet gaan loop, gee ek vir hom of haar 'n grafie en 'n plastiekstoel waarin ek 'n opening in die sitplek gesny het. Jy kan daarmee lekker agter 'n bos loop sit en jou boek lees. Partykeer sit ek ook in Luanda in die see op 'n plastiekstoel. 'n Ou kan met 'n plastiekstoel baie dinge doen."

Hy vertel van sy studentedae in die Dagbreek-manskoshuis op Stellenbosch en hoe hy gehelp het om die eerstejaars te ontgroen. Hy het hulle elke keer tot laat in die nag besig gehou en vyfuur soggens weer uit die bed gejaag.

"Die ouens het gedink ek slaap nie."

Eenkeer moes die manne knoffelsakkies aan hulle gordels vasmaak en 'n klomp knoffelhuissies eet. Toe is hulle na een van die dameskoshuise

waar hulle die knoffelsakkies moes uithaal en vir die dames sing. Met al daardie walms het die manne dié aand nie 'n vriendelike ontvangs gehad nie!

José se pad van Angola na Stellenbosch en Pretoria, na Mosambiek en weer terug na Angola, sy geboorteland, is 'n lang pad. Amper meer as 'n leeftyd se ervarings. Sy verhale klink soms na 'n onwaarskynlike sameloop van gebeure en omstandighede. Hy het van die mees beslissende jare in die geskiedenis van Suider-Afrika aan die lyf gevoel, maar identifiseer nog steeds sterk met hierdie kontinent. Al beskik hy vandag oor Suid-Afrikaanse, Angolese én Portugese burgerskap vereenselwig hy hom toenemend met die suide van Angola, waarheen hy naweke gaan en probeer om op die 10 000 hektaar boswêreld 'n wildplaas tot stand te bring. Hy wil weer dit opbou wat hy en sy ouers en baie ander Angolese in die middel-sewentigerjare net so moes agterlaat.

"Ek is 'n Afrikaan. In Angola was ek die enigste wit kind tussen al die ander kinders in die skool. Ons het nie diskriminasie geken nie. Dit is lekker om in Lissabon te kom. Dit is 'n mooi stad om as toeris te besoek, 'n stad met 'n ryk geskiedenis en met goeie winkels en eetplekke. Maar ek sal nooit daar kan bly nie."

"Hoe so?" vra ek.

"Ek kan die Portugese dit nog nie vergewe dat hulle Angola en Mosambiek sommerso gelos en ons in die steek gelaat het nie. Die wyse waarop hulle later in Portugal opgetree het teenoor die Angolese en Mosambiekers wat teruggegaan het soontoe is 'n skande. Maar wie is vandag in Portugal die groot industrialiste met al die inisiatief? Die meeste van hulle kom uit Angola en Mosambiek."

Ons wil meer van Angola weet.

"Die land het die potensiaal om binne die volgende tien, vyftien jaar die rykste en mees vooruitstrewende land in Afrika te word. Angola is groter as Suid-Afrika, met baie grondstowwe. Veral diamante en olie. Luanda is 'n groot stad, met geweldig baie verkeer. Elkeen ry daar net soos hy wil. Jy kan jou omtrent nie roer nie."

"En die landmyne?" vra Marie

"Daar lê nog tussen dertien en veertien miljoen landmyne. In Mosambiek is daar antipersoneelmyne, maar in Angola is daar veral antitenkmyne. As jy oor een van hulle ry, is dit verby met jou. Verlede jaar was ek 'n week nadat prinses Diana in Angola was by die landmynveld wat sy besoek het. Ja, Angola het nog baie politieke probleme. Ek moet met 'n AK47, wat die regering daar vir my gegee het, langs my in die 4x4 rondry."

Dit laat my wonder oor die afskrikwaarde van die knuppel wat José vir die wis en die onwis in die deur aan my kant van die Land Rover gestee het. Intussen het Mosambiek vinnig nadergekom en wag vir ons net anderkant die Lebomboberge en die NOREX geëlektrifiseerde heining wat die insypeling moes keer, en waarvan die krag in 1989 afgeskakel is.

"As ek kon kies, sou ek in Mosambiek gebly het. Maputo is een van die mooiste stede in Afrika. In vergelyking met Luanda, om nie eens van Kinshasa in die Demokratiese Republiek van die Kongo te praat nie, is dit 'n paradys. Julle sal sien as julle daar kom. Maar Angola is my geboorteland. I have a farm in Africa."

Drie-uur kom ons by die Lebombo-grenspos tussen Suid-Afrika en Mosambiek aan. Voor die hek staan 'n klompie taxi's en hulle bestuurders, maar die spazas lyk besonder rustig. José hou langs die doeanekantore aan die Suid-Afrikaanse kant stil. As ons uit die Land Rover met die lugreëling klim, voel ons eers hoe warm dit regtig buite is. Daar is nie verniet vir vandag 37 grade Celsius in dele van die Laeveld voorspel nie.

By die lang toonbank van die paspoortbeheer is daar 'n klompie mense van Mosambiek af wat Suid-Afrika wil binnekem. Twee of drie van die reisigers is van gemengde afkoms. In die ry voor my staan mense wat nie juis lyk soos die Mosambiekse werkers waarmee ons op die plase in Mpumalanga en op die myne in die binneland onderhoude gevoer het nie. Dié werkers in Mpumalanga was toevallig almal swart. Is dit waar dat die meeste van hulle Suid-Afrika nie by 'n grenspos binnekem nie, maar verkies om oor "die draad" te klim? Suid-Afrika het in 1995 altesaam 127 409 en in 1996 altesaam 150 338 onwettige immigrante na Mosambiek gedeporteer.

Die grensverkeer tussen Suid-Afrika en Mosambiek het die afgelope paar jaar vinnig toegeneem. In 1995 het altesaam 837 298 mense by die Lebombo-grenspos deurgegaan en in 1996 het die verkeer tot nie minder nie as 1 222 858 mense toegeneem. Hierdie inligting het ek 'n paar maande gelede by amptenare van die Departement van Binnelandse Sake gekry. Alhoewel die grensverkeer veral aan die einde van die maand, tydens skoolvakansies en rondom Paasfees en Kersfees baie druk is, handel ons die formaliteite vanmiddag gou af. Daar is net 'n paar mense wat van Suid-Afrika na Mosambiek toe wil gaan.

Die beampte by die toonbank neem my paspoort, blaai daarin en sleutel my besonderhede op sy rekenaar in. Hy lyk tevrede. Die stempel wat hy in die paspoort aanbring, is so lig dat ek twee, drie keer daarin moet rondblaai voor ek dit uiteindelik kry. Die vierkantige "Departure"-stempel is amper so dof soos 'n watermerk.

"Is julle ink op?" vra ek.

Dit lyk egter nie asof die man Afrikaans verstaan nie en hy steek reeds sy hand uit om die volgende paspoort te neem.

Ek gaan Suid-Afrika dus sonder 'n duidelike stempel verlaat.

Ons ry verder. Die laaste twee SAPD-lede by wie ons kom, groet José terloops en neem die papiertjie met die omringde syfer vyf by hom. Die vyf dui aan hoeveel persone in ons voertuig mag wees. Die SAPD-koppe tel vinnig om seker te maak of daar vyf koppe in die Land Rover is. Nee,



ons het niemand wat ons onwettig oor die grens probeer neem nie, dink hulle seker, en laat ons deurry.

Nou is ons by Ressano Garcia, die grenspos aan die Mosambiekse kant van die grens, waar ons stilhou. Die son bak op die grys geboue en die stowwerige bome neer. Voor ons klim nog 'n handvol mense uit 'n kombi.

Agter die toonbank van die paspoortbeheer staan twee swart beamptes. (Toe Elsa Joubert in die vroeë sestigerjare hier deur is op die besoek waaroor sy in haar reisverhaal *Die Staf van Monomotapa* (1964) geskryf het, was daar 'n swart én 'n wit beampte agter die toonbank. Dit was die eerste voorbeeld van "normale rasseverhouding" in die destydse Mosambiek soos sy dit beskryf). Hoog teen een van die mure hang 'n foto van pres. Joaquim Chissano, wat teen 'n rooi agtergrond afgeneem is.

"Boa tarde!" groet ek.

"Boa tarde!" groet die beampte.

Hy blaai deur my paspoort en stempel my visum. Die stempel is duidelik en leesbaar. Hier is klaarblyklik genoeg ink. José betaal R12 doeanebelasting en ons doen dieselfde. Hier word nie kwitansies gegee nie en ons vra ook nie daarvoor nie. Ons kry die indruk dat hier min gepraat word.

"Hoe gaan ons daarvoor by die RGN eis?" vra Marie.

"Ek skryf sommer my eie kwitansies uit," sê José. "In Afrika moet 'n mens kort-kort vir iets betaal waarvoor jy nie 'n kwitansie kry nie."

José gaan handel die formaliteite in verband met die Land Rover en die sleepwaentjie by 'n ander toonbank af. Alberto het intussen 'n rooi driehoek vooraan die Land Rover vasgemaak, soos dit in Mosambiek vereis word, want ons het 'n sleepwaentjie agteraan. Terug in die Land Rover wag ons dat die Mosambiekse beamptes die voertuig moet kom deursoek, maar as hulle nie kom nie besluit José om te ry. Gelukkig laat die grenswag ons deurgaen. José se Portugees verrig wondere.

Ek het nie verwag dat ons so maklik sou deurgaen nie. Dit is immers hier waar Robert McBride, die begenadigde Suid-Afrikaanse bomplanter en 'n direkteur van die Departement van Buitelandse Sake, net die vorige week in sy 4x4 in 'n lokval vasgetrek is op grond van beweerde wapensmokkelary.

By die grenspos staan min motors, maar heelwat voetgangers sit in groepies buite die hek rond. Waarvoor sou hulle wag? Die grenspos is oud en het opknapping en verf nodig, maar met die bou van die beoogde nuwe, gesamentlike eenstopgrenspos teen sowat R165 miljoen tussen Suid-Afrika en Mosambiek verder terug aan die Suid-Afrikaanse kant is dit onwaarskynlik dat daar nou moeite gedoen sal word om die geriewe te verbeter.

Geriewe hier het nog nie griewe geword nie, skryf ek in my notaboekie.

Die dorpie Ressano Garcia met sy rooi dakke is net gedeeltelik van die pad af sigbaar en jy kry nie 'n goeie idee van hoe dit daar lyk nie. Die Nederlandse skrywer Adriaan van Dis gee in sy reisverhaal *In Afrika* (1991) 'n neerdrukkende beskrywing van hierdie dorpie, wat hy in 1989 per trein vanaf Maputo besoek het.

Van die grenspos se hek af ry ons met die smal teerpad deur die droë savannelandskap met doring- en nabome en korterige gras in die rigting van Maputo. Nêrens is daar egter 'n padteken wat aandui dat ons op die regte pad is en hoe ver dit nog tot in Maputo is nie. Daar is ook nie strepe en padtekens wat die bestuurder teen draaie en blinde hoogtes kan waarsku nie. Maar ons weet José ken die pad goed. Hy was immers self by die opknapping betrokke.

Kort-kort is daar slaggate in die pad. 'n Pad wat so baie verkeer en veral vragmotors moet dra, kan dit later net nie meer hou nie. In Suider-Afrika is die verbetering en ontwikkeling van openbare vervoer soos dié wat die spoorweë kan bied ongelukkig nie 'n prioriteit nie. Party slaggate is wel toegemaak, maar daar is nog baie oor. Oral is remmerke van bestuurders wat die slaggate net betyds raakgesien het om rem aan te kan slaan.

'n Hele ent van Ressano Garcia af kry ons 'n bordjie met "PERIGO" in wit letters op 'n blou agtergrond. 'n Mens is half verbaas om 'n padteken teë te kom.

"Wat beteken 'perigo'?" vra Martjie.

"Gevaar," antwoord José.

"En 'perigoso' beteken 'gevaarlik'," onthou ek. Dit is twee van die Portugese woorde wat ek die afgelope week geleer het.

Eintlik waarsku die bordjie ons nie net dat daar 'n smal bruggie voor in die pad is nie. Die bordjie sorn sommer die toestand van groot dele van die pad op. Een bordjie vir die hele pad is dalk heeltemal voldoende, kan 'n mens sê as jy sinies wil wees.

Eenkeer sien José 'n slaggat te laat. Hy rem, maar ons ry met 'n gestamp deur die slaggat. Ek is nietemin verras dat die Land Rover tog nie so erg stamp nie. Onmiddellik begin die noodligte egter flits. José lyk verbaas en hou na 'n rukkie stil en skakel die enjin af, maar die ligte gaan nie af nie. Hy probeer die enjin weer aansit, maar niks gebeur nie. Nog 'n paar draaie aan die sleutel en 'n gedruk aan die demobiliseerder help nie. Ons staan.

Ek besluit om uit te klim om maar na die landskap om my te kyk. Is hier dalk interessante voëls? Tot dusver het ek nog nie 'n enkele voël hier in Mosambiek langs die pad gesien nie. Na 'n rukkie gaan iets sit in 'n *mkuhlu*, waarin die wind liggies ritsel. Ek lig my Bushnell vol hoop en fokus: tiptol - swartoogtiptol. "'n Baie algemene standvoël," volgens Kenneth Newman se *Voëls van Suider-Afrika* (1992).

Uiteindelik kry José die enjin aan die gang en is ons weer op pad. Toe ons deur nog 'n slaggat ry, gaan die noodligte weer 'n keer aan. José

hou weer stil en sit die enjin af. Hy probeer 'n paar keer om die enjin aan te sit, maar die enjin bly dood. Gelukkig vind hy in die handleiding uit waarom dit gebeur as die Land Rover hard deur iets soos 'n slaggat ry en wat om in so 'n geval te doen. Ons kan verder ry.

Ek bly bewus van die pad. Die pad kan slegs enkelbaanverkeer dra. Voor 1975 is daar beoog om 'n pad te bou wat dubbelbaanverkeer sou dra, maar van daardie voorneme het nooit iets gekom nie. Nou sien 'n mens net die oorbrûe wat gebou is om nog 'n pad te kan akkommodeer. Beplanning vir die bou van die nuwe N4-tolpad tussen Witbank en Maputo, die opgradering van die spoorwegverbinding, hawegeriewe in Maputo en ander infrastruktuurprojekte is egter reeds gedoen. Hierdie ontwikkeling, wat as die Maputo-ontwikkelingskorridor bekend staan, sal meer as R4,5 miljard beloop en vanjaar begin. Die korridor sal van Johannesburg tot Maputo strek en het ten doel om mynbou, landbou, die vervaardigingsbedryf en toerisme langs die roete te bevorder en om die hawe van Maputo te bagger en te verbeter. Mathews Phosa, die digter-premier van Mpumalanga, noem dit "die korridor van hoop".

'n Aantal konsortiums het getender vir die gesogte kontrak vir die pad met vyf tolhekke, waarvan drie in Suid-Afrika en twee in Mosambiek sal wees. In 1997 is die kontrak van R1,8 miljard vir die bou en verdere bedryf en onderhoud van die sogenaamde Komati-roete vir 'n tydperk van twintig jaar aan Trans African Concessions (TRAC) toegeken. Ná twintig jaar sal die verantwoordelikheid vir die bedryf en onderhoud aan die staat teruggegee word. Bouwerk aan die pad sal gedurende Mei 1998 begin en behoort teen die einde van 2001 afgehandel te word. Die opknapping van die bestaande pad is nie 'n prioriteit nie, omdat daar min mense in hierdie gebied woon wat dit as 'n alternatiewe roete sal wil gebruik.

"Dit was 'n groot slag vir ons firma toe ons nie die kontrak gekry het nie," sê José. "Ons het baie daarin belê. Met so 'n kontrak sou ons hier twintig jaar lank besig kon bly."

Gedurende die burgeroorlog het Renamo sy aanvalle op hoofroetes soos hierdie toegespits. Die Beira- en Ncala-korridors en die pad tussen Ressano Garcia en Maputo was besonder kwesbaar. Die teiken was die konvoie wat voedsel en mediese voorrade vervoer het. Tekens van die stryd is die eerste veertig kilometer oral langs die pad sigbaar. Kort-kort sien 'n mens verroeste en uitgebrande wrakke van motors en swaar voertuie. Op party plekke lê 'n hele paar wrakke bymekaar.

"Dit is waar die rebelle se hinderlae was," sê José.

In hierdie gebied is baie myne gelê. Frelimo het onder meer landmyne aan kleinboere uitgedeel om hulle landerye mee te beskerm.

"Niemand weet meer waar al die landmyne is nie."

'n Suid-Afrikaanse maatskappy, Mechem, is by die "Terra Limpá"-projek (of "Die skoonmaak van die aarde"-projek), wat die Maputo-provinsie vir landmyne vee, betrokke. Die Mechem International De-mining and

Canine Training Academy by Paardefontein buite Pretoria lei ook Mosambiekers op om self landmyne in hulle land te kan opspoor en vernietig.

Naby Ressano Garcia het ons die eerste vaalgroen tentjies gesien wat ongeveer elke vyf kilometer langs die pad opduik. Wie sou in sulke tentjies bly? Later sien ons ook soldate, een of twee op 'n keer met AK47-gewere, wat 'n ogie oor die pad hou. Dit moet dus hulle wees wat in die piepklein tentjies bly en hier waghou om te probeer verseker dat die pad veilig is om te gebruik. Verlede jaar nog is 'n motoris deur 'n bende wat uit die bosse gekom het op hierdie pad doodgeskiet.

"Maar ek sien nêrens beeste of bokke nie," sê Martjie.

"In die Afrika-savanne is dit vreemd," sê ek.

"Vroeër was dit 'n gewilde beeswêreld, waar die groot blanke boere hulle plase gehad het," sê José.

Al hierdie boere het ná 1975 uit Mosambiek padgegee, net soos in Angola gebeur het. Daarna het die benarde veiligheidsituasie baie tot die ontvolking van die gebied bygedra. Die gebied het boonop 'n lae reënval, wat landboutoestande minder gunstig as in ander dele van die land maak. 'n Mens kan dit duidelik aan die tipe plantegroei sien wat hier voorkom.

"Water is hier skaars," sê José.

Byna nêrens is daar 'n teken dat mense hier woon nie. As ons naby die dorp Moambo die eerste riethuisie teëkom waar koeldrank verkoop word, is ons al byna 40 kilometer in Mosambiek in.

"Toe ek laas hier gery het, was daar nog nie so iets nie," sê José.

Die nuwe tolpad van Ressano Garcia af sal tot by Moambo loop en van daar af reguit tot in Maputo. Tans loop die pad van Moambo af verder suid tot by Boane voordat dit in 'n noordoostelike rigting wegdraai Maputo toe.

'n Entjie verder staan die eerste winkel, wat skynbaar in 'n ou murasie ingerig is, en in 'n rivierloop is vroue en kinders onder 'n brug besig om wasgoed te was.

Ten spyte van die toestand van die pad ry José redelik vinnig en noudat daar meer mense langs die pad is, toet hy kort-kort.

"In Afrika moet 'n mens toet. Die mense is nie gewoond aan so baie motors op die paaie nie en loop sommer voor jou in. Die voetgangers misreken hulle maklik."

As iemand langs die pad loop en dit lyk asof hy te naby is, toet José. As iemand op 'n fiets net effens slinger, toet José.

Toet-toet.

Toet-toet-toet.

Die enigste bedryf wat oënsynlik hier in die suide van Mosambiek floreer, is die uitkap van die inheemse bome vir vuurmaakhout en om houtskool van te maak. Kort nadat ons van Ressano Garcia af weg is, het ons al die rook van die houtskoolvure op die horison sien hang.

Langs die pad staan mense wat sakke vol houtskool verkoop of wag dat die sakke, waarvan die bokante met gras toegestop is sodat die houtskool nie uitval nie, opgelaaai word. Ook netjiese houtstapeltjies lê langs die pad. Ons gaan ook verby twee vragmotors vol hout gelaai.

"Hulle is op pad Maputo toe. Die plakkers het nie elektrisiteit nie en maak met hout vuur. Alberto het partykeer ook vir ons van die hout gekoop om ons kos mee gaar te maak," sê José.

By 'n paar van die hout- of houtskoolverkopers het daar motoriste stilgehou om te koop. Baie bome is reeds vir houtskool en vuurmaakhout afgekap, wat 'n mens bekommerd maak oor wat die uiteindelijke impak daarvan op die omgewing gaan wees.

Volgens José kan 'n oplossing wees om in hierdie marginale landbougebied in die suide van Mosambiek eerder wildplase te vestig, waarmee 'n inkomste uit jag en besoekers verdien kan word.

"In sulke droë gebiede is wildboerdery jou beste opsie."

Die Matatuine-gebied, wat sowat 30 kilometer suid van die stad Maputo begin, beslaan 232 000 hektaar en is reeds geormerk vir 'n groot eko-ontwikkelingsprojek. Hierdie gebied is bekend vir die olifante wat daar in die riete wei en die teenwoordigheid van roibosduikers en grysrietbokke in die beboste dele. Ten spyte van die vyftienjarige burgeroorlog en die negatiewe gevolge van die droogte elders in die land het die natuur hier grootliks ongerep gebly. In 1992 is die gebied selfs tydens die Aardeberaad in Rio de Janeiro as een van 200 spesiale bio-diversiteitsterreine in die wêreld aangewys.

Nou beoog 'n Amerikaanse sakeman, John Blanchard III van New Orleans, om hier 'n groot wildtuin- en oordkompleks te bou, kompleet met 'n vyfsterhotel, 'n drywende casino en lodges in die bos, met toegang tot die tropiese kus en ongerepte binneland. Die projek is reeds deur die regering goedgekeur en sal broodnodige ontwikkeling en toerisme na hierdie arm land kan lok. Kommer bestaan egter oor die impak van hierdie ontwikkeling op die fyn balans in die ekosisteem en die feit dat sowat 15 000 mense wat hier woon, verskuif sal moet word.

Ook ander beoogde projekte het baie potensiaal. Veral die moontlike totstandkoming van die oorgrensvredespark tussen Mosambiek, Suid-Afrika en Zimbabwe hou opwindende moontlikhede vir sowel bewaring as toerisme in. Hierdie vredespark, wat die hele Nasionale Krugerwildtuin sal insluit, sal die kroonjuweel van bewaring in Suid-Afrika wees en daarin kan slaag om talle diere se migrasieroetes te herstel.

Groter sensitiwiteit is gelukkig ook aan die ontwikkel ten opsigte van ontwikkeling in die suide van Mosambiek. Aan die begin van 1997 het Mosaflorestal, 'n gesamentlike onderneming van Mosambiekse en Suid-Afrikaanse maatskappye, saam met die Mosambiekse regering besluit om nie voort te gaan met hulle beoogde bloekomboomplantasie in die omgewingsensitiewe Matatuine-gebied nie.

Maar in die suide sal daar nie net na die ongerepte natuur omgesien kan word nie. Daar is baie aanduidings dat die mens lankal hier wortel

geskiet het en opnuut besig is om te woeker en te werskaf. Jy word bewus van die sosiale en ekonomiese herlewning wat na jare van burgeroorlog en droogte moontlik geword het. Vandag kan die tekens van herstel nie meer geïgnoreer word nie, al is dit waarskynlik net maar die begin van iets wat nuwe hoop en vooruitsigte vir die Sjangaan- en Rongasprekers van hierdie provinsie inhou.

Waar die pad van Swaziland af aansluit, sien 'n mens die herstel aan die lande waarop mielies, piesangs en kassawe lowergroen staan. In hierdie gebied is die kassawe 'n primêre voedingsbron. Die wortels van hierdie plant, wat oorspronklik uit tropiese Suid-Amerika kom en omtrent 'n meter hoog word, word gemaal en dan soos 'n pap gekook. Nie net is dit nou veilig genoeg om weer die landerye te bewerk nie (vroëer het die rebelle gereeld die boere se oeste geplunder), die reën het ook die afgelope paar jaar betyds gekom en die groen vingers geprikkel. Hier kan kleinboere weer vir hulle en hulle afhanklikes 'n leeftog met hulle oeste verseker en miskien die res iewers gaan verkoop.

Vooruitgang sien 'n mens ook aan die drie wit satellietkottels wat tussen Moambo en Boane langs die pad opdoem. Die een skottel is buitengewoon groot en saam met die twee kleineres in 'n westelike rigting opgestel. Ons is skoon verbaas om so 'n reuse-satellietkottel hier op die oop savanne aan te tref. Is dit stemme uit Suid-Afrika waarvoor hierdie ore so naastiglik gespits is? Mosambiek se telefoonkommunikasie geskied hoofsaaklik deur middel van satelliete, en skottels soos hierdie speel daarin 'n sleutelrol. Ná jare van swak en selfs geen telefoonverbinding nie word daar nou 'n meer betroubare diens ingestel.

*By Boane ry ons langs 'n laning hoë bome en 'n ou spoorlyn af, skryf ek in my notaboekie.*

Boane is 'n groterige dorp met 'n klooster, 'n weermagkamp en 'n landbou-instituut. Daar is ook talle klein winkeltjies te sien, waarvan 'n mens moeilik bestek kan opneem as jy net deur die dorp ry. Van die pad af sien ons 'n aantal Portugese herehuise uit 'n vervloë era. Baie van hulle staan nou al jare lank leeg. Die plaaslike mense het om een of ander rede nog nie behoefte daaraan gehad om in die huise in te trek of om hulle in stand te hou nie. Die stryd het klaarblyklik nie om die Portugese se huise gegaan nie.

"Sulke pragtige huise," sê Martjie.

Buite die dorp ry ons ook by 'n netjiese piesangboord verby. Blou plastieksakke is om die trosse gehang om die temperatuur te reguleer, soos 'n mens ook dikwels by ons in die Laeveld sien.

"Die projek is 'n Suid-Afrikaanse inisiatief," sê José.

Hoe nader ons aan Maputo kom, hoe meer begin die landelike gebied stedelik word. Ons word ook toenemend van buitelandse hulp in die heropbou van die Mosambiekse ekonomie bewus. Ons begin ander voertuie op die pad teëkom. Kort duskant Matola, op die gedeelte van die pad wat met Koeweitse finansiering gebou is, kry ons vir die eerste

keer 'n ligte vragmotor wat agter met seil toegespan is en van bankies voorsien is om mense te kan vervoer.

"Hulle noem dit 'n *chapa* in Sjangan," sê José. "Dit is die soort taxi wat 'n mens die meeste in Mosambiek kry. So 'n *chapa* kan tot dertig mense op 'n keer vervoer."

José wys vir ons die nuwe ontwikkelingsprojekte. Die fabriek en nywerhede wat vroeër deur die Portugese hier tot stand gebring en bedryf is, is na 1975 almal deur die Marxistiese regering van pres. Samora Machel genasionaliseer. Ongelukkig was die regering se pogings om self die industrieë te bedryf tot mislukking gedoem omdat hy bankrot gespeel het. Oral is leë fabriek te sien. Nou lyk dit asof daar weer lewe kom en maak nuwe fabriek en nywerhede hulle verskyning. Privatisering is aan die orde van die dag en groot, nuwe industrieë kom veral met buitelandse hulp tot stand.

Dit is asof die horlosie teruggedraai word.

*SEMOC-saadkwekersmpy. verskaf saad a.d land/ 'n Suiwelfabriek met geld uit Portugal/Tudor-batteryfabriek/ CMC di Ravenna Italia groot konstruksiempy. gesubkontraakteer vir tolpad/ Ens.,* teken ek in my notaboekie aan.

Ja, buitelandse hulp is klaarblyklik 'n belangrike voorwaarde om die wiele van die ekonomie weer aan die rol te kry.

Elektrisiteit vir Matola se nywerhede is afkomstig van die Cahora Bassa-hidroëlektriese skema. Dit is in die sestigerjare honderde kilometer noord hiervandaan deur die Portugese regering en 'n internasionale konsortium in die Zambezi begin. Die kragvoorsiening is egter nie meer voldoende nie en moet met Eskom-krag aangevul word. Om al die nuwe nywerhede aan die gang te hou, word jaarliks meer krag benodig as dié wat Cahora Bassa kan lewer. Veral die nuwe Mozal-aluminiumsmeltery van R5,65 miljard by Matola, waarin Suid-Afrikaanse beleggers 'n aandeel van 50 persent sal hê, en wat jaarliks na verwagting 245 000 ton aluminium sal produseer, gaan hoë eise ten opsigte van kraglewering stel. Om onder meer in Mozal se behoeftes te voorsien, word beoog om die Mepanda Ncua-dam 70 kilometer laer af in die Zambezi te bou.

Mozal sal daartoe bydra om die hawe, krag- en telekommunikasieverbindings, watertoevoer en dreineringsstelsels rondom Maputo te verbeter.

As ons by Matola inkom, is daar 'n aanmeldingspunt waar 'n paar verkeersbeamptes aan diens is. Ons word gelukkig nie beveel om te stop nie. Volgens José is dit 'n plek waar veral swaar voertuie uit buurlande deursoek word en belasting moet betaal voor hulle hulle reis kan voortsit.

Buite Matola is daar 'n breë, moerasagtige landskap. Die gety van die see af stoot hoog in die Matolarivier op en groot gebiede word deur riete ingeneem. Dit is 'n drassige en broeiende wêreld waar baie water tussen die riete huiwer, wat dit 'n ideale broeiplek vir die *Anopheles*-muskiet

maak. Van al die seewater kan die grond hier nie bewerk word nie en groot stukke aarde lê onaangeraak.

"'n Seer oog vir 'n Europese ontwikkelaar," dink ek.

Later ry ons oor die brug oor die Matolarivier. Die rivier is breed en stil en 'n vissersboot lê roerloos op die water. Miskien is dit omdat dit vandag Sondag is. Die geboue van die hawe- en hoofstad aan die Mosambiek Kanaal begin egter voor ons op die lae, plat landskap sigbaar word. Die wêreld om ons lyk skielik so anders.

"Uiteindelik Lourenço Marques," dink ek en is opgewonde, soos elke keer wanneer ek 'n nuwe stad besoek.

"Maputo!" sê José.



## Literêr-aktueel

### Huldeblyk aan Roger Wastijn 25 Julie 1928 -

10 Mei 1998

### Robert J. Pearce, Suid-Afrikaanse redakteur van Concept

Dit is vandag presies 'n maand gelede dat Roger Wastijn die tydelike met die ewige verwissel het. Suzanne, sy weduwee, het laat weet dat hy rustig in sy slaap gegaan het. Op die huldeblykkaartjie word aangedui dat hy gebore is op 25 Julie 1928 te St. Pieters-Woluwe en dat hy tuis gesterf het te Eernegem op 10 Mei 1998. Roger sou vanjaar 70 jaar oud gewees het.

Hoe sal ek Roger onthou? Ons ontmoeting was heel toevallig. Gedurende 1992 was ek bibliotekaris by die Universiteit van Venda in Suid-Afrika se Noordelike Provinsie. Roger en sy vrou Suzanne vanuit Eernegem, België het 'n besoek aan die Universiteit gebring. Hulle was op soek na dosente van die Departement Afrikaans. Ten spyte van hul vooraf reëlings met die dosente was daar net een beskikbaar. Hy het Roger-hulle na die biblioteek vergesel. Roger het van sy publikasies en eksemplare van *Concept* aan die Biblioteek geskenk. Dokter Brian Brink, Universiteitsbibliotekaris, het hulle meegedeel van my. Roger en Suzanne het van my gedigte en ander skryfwerk saamgeneem en 'n artikel: "*De dichter Robert Pearce*" gepubliseer in *Concept*, 7de jaargang, Nr.2, Mei 1993, p.123-124. Hulle het ook my gedig "'n Lied vir Azania/Suid-Afrika" gepubliseer wat geen uitgawer in Suid-Afrika (weens die politieke aard daarvan) wou publiseer nie. Vir my was dit 'n internasionale debuut. Daarna het ons gereeld gekorrespondeer.

Gedurende 1994 word ek genooi om 'n lesing getiteld: *My ervaring as Bruin Afrikaanssprekende in Suid-Afrika* by die Multi-Etniese Podium (MEP) Festival in Amsterdam, Nederland te lewer en Roger en Suzanne asook Anne-Marie Conradie en Chris Storm uit Suid-Afrika woon dit by. Roger en Suzanne neem vir my en Anne-Marie na Eernegem vir 'n naweek waar ons ook Gent en Brussels besoek. Roger bied my die geleentheid aan om *Concept* se Suid-Afrikaanse redakteur te word. Ek aanvaar dit.

Vroeg in 1995 besoek Roger, Suzanne en Egied Steylaerts Suid-Afrika en help die poësiewedstryd: *Vrede, Vriendskap en Verdraagsaamheid* vir *Concept* organiseer. Henning Pieterse van Unisa se Afrikaanse Departement tree saam met my, Egied en Roger op as jurielede. (Lees meer daaroor in *Concept*, 10de jaargang, Nr. 1, Februarie 1996, p.75-76-*Concept sluit weë oop*). Roger en Suzanne help met die prysuitdeling by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees op Oudtshoorn. (Lees Roger en Suzanne se verslag: "*Literaire en ander contacten in Zuid Afrika*).

*Kunstefees te Oudtshoorn.*" *Concept*, 9de jaargang, Nr. 3, Septemer 1995, p.228-235.) Linda Theron wen die eerste prys. Ek val weer die eer te beurt om Roger en Suzanne se gas te wees. Die keer besoek ek en Linda Eernegem en ons woon ook die *Concept* Ontmoeting by te leper (9de Culturele Ontmoetingsdag van *Concept* in leper. *Concept* 9de jaargang, Nr.4 December 1995, p.314-316). Ons besoek ook Brugge en Gent - alles op onkoste van Roger en Suzanne.

As redaksielid werk ek saam met Roger, Chris en andere aan die publikasies, *Ik Heb het woord gezocht* en *Vrede sluit is wegen openen* wat gedurende 1995 gepubliseer word.

Roger vra my gedurende 1997 om 'n gedig voor te lê vir die bundel, *Onherroepelijk voorbij*. Daarin word ook die wengedig van die Suid-Afrikaanse digter Gerty Herberg, getiteld "Heimweë na vroeër", gepubliseer. Gerty wen ook die *Concept* Prys vir Suider-Afrika 1997 met die gedig. Gedurende Februarie vanjaar reël ons 'n *Concept* Dag te Eersterust, Pretoria om Gerty se pryse aan haar te oorhandig. Roger en Suzanne sou na Suid-Afrika reis om ons eregaste te wees. Maar ek ontvang 'n faks van Roger dat hy te siek is om te reis. Hy en Suzanne wens ons voorspoed toe met die *Concept* Dag. Dit was die laaste kontak wat ek met Roger gehad het voordat die nuus van sy afsterwe my bereik het.

Daar sal altyd herinneringe van Roger by my bly:

- Hy was digter, filosoof en leier;
- Hy het na homself verwys as 'n "Reisiger" en nie 'n "Toeris" nie en hy het gereis om Vlaams, Nederlands en Afrikaans wêreldwyd te bevorder;
- Hy het skrywers se gedigte, kortverhale en essays gepubliseer wat minder bekend was en wat andersins nie gepubliseer sou gewees het deur gevestigde uitgewers nie. Hy het altyd gesê: "Concept is daar om die persoon op straat se skrywes te publiseer, nie vir die professore en bourgeoisie nie".

10 Junie 1998

## **Die Anglo-Boere-oorlog in kinder- en jeugboeke**

Die uitbreek van die Anglo-Boere-oorlog honderd jaar gelede word in 1999 herdenk. Deur die jare het daar regoor die wêreld 'n groot aantal kinder- en jeugboeke verskyn met dié oorlog as tema.

As deel van die herdenking van die oorlog beoog Unisa se Eenheid vir Navorsing in Kinderliteratuur die publikasie van 'n boek oor die uitbeelding van die oorlog in kinderliteratuur. Behalwe bydraes oor verskillende aspekte van die Afrikaanse en Engelse kinder- en jeugliteratuur van Suid-Afrika, word bydraes uit Brittanje, Duitsland en Nederland verwag.

Enige persoon wat belangstel om 'n bydrae te lewer, word versoek om met die Eenheid in aanraking te kom. Om die verskillende bydraes te koördineer word belangstellendes versoek om so gou moontlik 'n aanduiding te gee van die breër tema of titel van die beoogde bydrae en 'n opsomming van nie meer as een bladsy in te dien.

Stuur asseblief voorleggings, of rig navrae aan:

Thomas van der Walt  
Eenheid vir Navorsing in Kinderliteratuur  
Departement Inligtingkunde  
Unisa  
Posbus 392  
0003 Pretoria

E-pos: [vdwaltb@alpha.unisa.ac.za](mailto:vdwaltb@alpha.unisa.ac.za)

Tel: (012) 429 6520

Faks: (012) 429 3400 of 429 2331

# Charl-Pierre Naudé

## PM-spanning in die poësie

'n Critique op die postmodernisme paradigma in *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie vanaf 1960* (Samestellers: Louise Viljoen en Ronél Foster, 1997).

### 1. Inleidend

In die kommentaar op hierdie versamelbundel wat ek gelees het is die raamwerk daarvan óf gekritiseer t.o.v. die kanonbeginsels van *Groot Verseboek*, óf redelik oorsigtelik verwelkom as 'n vars versamelblik op die Afrikaanse poësie van die afgelope dekades. Hierdie artikel wil kyk na hoe goed die bundel sy eie gekose paradigma gestand doen, d.i. die gebruik van "postmodernisme" as insluitingsmeganisme vir die versameling.

Maar eers: *Poskaarte* se belangrikheid is dat dit 'n multikulturele prentjie gee van 'n breë spektrum van Afrikaanse poësiebeoefening. Die belangrikheid van metafore/gebare buite eng blanke verband binne 'n wesenlik rasversnyde Afrikaanse kultuur word erken. Die blekerige beddinkie is vergroot tot die breedte van 'n wapad en die boodskap gaan uit: daar's elmboogruimte vir ploeg met meer as net die óú blêrrie *toothpick*. Goed so. Ploeg nou. Maar: lesers loop die gevaar om 'n misleidende en verengde prentjie van postmodernisme uit *Poskaarte* te kry. Die bundel het gedigte opgeneem wat, so sê die samestellers, toenemend pm elemente toon. Maar postmodernisme is 'n tydsgees, met die gepaardgaande onderliggende "metafisiese" (persepsie-strukturele) verskuiwings, *nie 'n versameling attribute* nie. Die mate waarin 'n tydsgees afgelees kan word uit attribute *wat nie uitsluitlik* tot daardie tydsgees behoort nie is besonder problematies, soos ek sal aantoon.

Postmodernisme is kennelik 'n konsep wat teenoor iets anders gemeet word. Nêrens in die inleiding, o.m. vir oningewydes geskryf, word gesê wat die ontwykende "modernisme" sou wees nie. Iets soos:

"Die modernisme word geassosieer met die laat-19de en die eerste helfte van die 20ste eeu, die laatlammetjie van die Moderniteit - wat begin het met oupa Verligting en dié se strooijonker Immanuel Kant in die vroeg-18de eeu. Die postmodernisme? Dit lyk soos die eerste blos op die wangetjies van die Post-Moderniteit - 'n tydperk so jonk dat hy nog nie gedoop is nie en pa se naam moet dra, arme baba. Hierdie bundel wil graag die bloedjie se eerste koors in Afrikaans meet." Dan was dinge ook 'n bietjie meer duidelik.

In verskeie opsigte is *Poskaarte* 'n oefening in pm *resepsie*, en het dit veel minder te doen met gedigte wat sêlf "postmodern" is. Die bundel skep byvoorbeeld die indruk dat 'n verteenwoordigende beeld van die poësie aan postmodernistiese poësiebeoefening *per se* gelyk is, wat onsinnig is.

Deurgaans in hierdie bundel word die hand verwar met die voorwerp wat dit optel.

Wat 'n gedig pm sou maak is as die "metafisiese" onderbou (die onderliggende denkwys) daarvan 'n postmoderne ingesteldheid openbaar, wat skaars waar is van sowat die helfte van die gedigte in hierdie bundel.

(Dit beteken nie dat 'n studie oor pm in die Afrikaanse poësie nie moontlik is aan die hand van *Poskaarte* nie. Deur die resepsie hierin krities te benader kan wonderlike gesprekke oor die tema ontstaan en sal die minderheid werklik pm gedigte hulself openbaar. 'n Boek moet, pm gesien, nie die minste vir sy hiatusse gelees word nie. Er staat wat er niet staat.)

## 2. Hoe pm is die keuse in *Poskaarte* werklik?

Wou die samestellers 'n "gedemokratiseerde" oorsig van die poësie sedert '60 gee, of 'n bundel postmodernistiese gedigte uitgee? Indien laasgenoemde moes die boek veel dunner gewees het en gekonsentreer het op strekkinge wat meer gemotiveerd pm is.

Vir 'n resepsie wat grondiglik pm wil wees, kry die *individuele digbundel* 'n nogal modernistiese mate van respek hier. Haas elke *digbundel* wat *gepubliseer* was, word verteenwoordig, klaarblyklik om verteenwoordigend te wees. Dit beteken in die praktyk: poësie van die kollektief (strugglerympies en orale volksrympies wat nooit in die volksmond ophou geskep word nie) is nie opgeneem nie (behalwe vir 1 gedig), en die rassistiese, blanke aard van die publikasie-resepsie oor hierdie tydperk word nie voldoende geïnterpreteer nie.

In die hantering van die konsep "esteties" word 'n modernistiese teenstelling onkrities aanvaar, soos in: Struggle-poësie, ens. moet teruggeskryf word in 'n poëtiese landskap wat nie meer "net die estetiese" beslaan nie; of: Die estetiese as "enkele maatstaf word bevestig". Die inleiding verwys ook na die estetiese as die "mooie".

"Esteties" moet, postmodernisties gesien, sêlf geïnterpreteer word. Dan verwys die konsep nie meer na 'n relatief statiese produk van "skoonheid" afsonderbaar van die "werklike lewe" nie, maar na 'n dinamiese terrein van geestesbeweeging wat *per se* die werklike lewe is. Laat my 'n postmoderne definisie van "esteties" voorstel: Die mobilisering van menslike kategorieë in hul mees vaartbelynde vorm. Die spil van die konsep is nou *oortuigingskrag* - wat helaas die effektiwste *bedrewendheid* gaan vereis. Kan die samestellers sien dat dit passé is om "esteties" te relativer soos hulle gedoen het?

Baie van die gedigte in *Poskaarte* toon geen pm trekke nie, of is marginaal pm, of stal eienskappe uit wat op die oog af pm mag lyk, maar by nadere beskouing nie is nie. Sommige gedigte wat wel meer pm as modernistiese trekke toon, is baie letterlike voorbeelde van 'n

postmoderne bewustheid, soos die swetterjoel gedigte oor geografiese afstand.

Die gedigte van Breytenbach, die latere Cussons en Stockenström daarenteen, toon die nodige onderliggende metafisiese twyfel of gewete wat as waarlik pm beskryf kan word. Die snitte in hierdie digters se werk is die suksesvolste deel van die paradigma-toepassing, en 'n versamelbundel met net hulle werk in met inbegrip van nog 'n paar ander, soos die twee uitmuntende verse van Johan van Wyk en die tipografiese eksperimente van Wopko Jensma, sou Afrikaanse lesers veel helderder oor die onderwerp kon laat nadink het.

Baie gedigte handel oor die bewustheid en uitbeelding van *geografiese afstand*. Vir 'n gedig met hierdie tema om pm te kan wees, sou die leser 'n duidelike geur moes kan kry van 'n *dislodging of the centre*, 'n gevoel dat die logosentrisme van plek, selfs persoon, verdring of geproblematiseer word. 'n Gedig soos Weideman se "Met die onsekerheid", titel ten spyt, is 'n voorbeeld waar dit nie gebeur nie. Blote hunkering is so oud soos die berge. Wim Wenders se rolprente is 'n voorbeeld waar dit wel gebeur. Die kyker besef daadwerklik dat "sentrum" nie meer bestaan nie.

Insluiting van "rewolusionêre" gedigte is weereens 'n voorbeeld van pm resepsie, nie pm digkuns nie. Dit lyk op eerste oogopslag of die gedigte pm is in soverre hulle die postmodernistiese gewaarwording bevat dat die mens self sy geskiedenis skryf en nie die een of ander logosentristiese punt buite homself, soos God of die Staat nie. Maar is dit genoeg rede vir sulke gedigte om dan as pm beskou te word?

Meeste rewolusionêre digters en slagsprekers was viervoet onpostmodern: die rewolusie as die *regte opsie* vervang die orde as synde die *verkeerde opsie*. Bitter min rewolusionêre verse wat ooit in SA geskryf is verraai waarskynlik, selfs moontlik, 'n pm gewete. Breytenbach met die idee van "perpetual revolution" is 'n uitsondering.

Nog 'n voorbeeld hier van postmodernistiese resepsie wat homself verwar met die produk wat hy assimileer, is daardie soms pragtige gedigte in die bundel wat 'n versnyding van *dialekte* bevat. Die versnyding an dialekte het nog altyd bestaan, oraal sowel as geskrewe. Die verskynsel is nie pm nie.

Die idee van *spieëling* is 'n sentrale metafoer in postmodernistiese kuns. Maar nie enige spieël-metafoer is pm nie. Plato met sy Ideëryk het ook met die idee van weerspieëling gewerk.

Dit lyk soms of die samestellers die konsep "eietyds" met "postmodernisties" verwar. In Opperman se verruklike "Glaukus klim uit die water" (p. 219) is die sentrale metafoer Darwinisme, wat fundamenteel 'n modernistiese leerstelling is. Die gebruik van 'n *positiwistiese* metafoer soos Darwinisme maak enige pm tipering van hierdie gedig onsinnig.

In Cloete se "futurisme" (p.384) is die konsep intrinsiek modernisties. "Futurisme" impliseer 'n ontplooiing vanaf 'n reeds aanwesige *essensie*, of op pad na 'n geprojekteerde *essensie*. Cloete se gedig is getrou aan hierdie konvensionele hantering van die konsep. Die gedig is 100% on-

postmodern! Dis hierdie soort "glibness" in die insluitingsmeganisme wat irriteer.

Heelparty gedigte bevat die idee van *sekularisasie*, wat nie 'n pm nie maar 'n modernistiese konsep is. Sekularisasie herlei opvattinge "terug" na hul "ware betekenis", naamlik die aardse bestaan: dus logosentristies en essensialisties.

Verder is dit opvallend hoe baie gedigte ingesluit is omdat hulle handel oor die ruimte, ruimte-reise ens., wat binne hierdie bundelverband vermoedelik as 'n teken van postmoderne ontheemding of iets dergeliks aangebied word. *Die ruimte* in baie van hierdie gedigte is niks anders nie as 'n gewend tot die laaste bestaande meta-narratief - alles behalwe postmodern. En 'n absolute vergryp van die samestellers: Lucas Malan se vers oor die Ontstaan op bl. 563, *Paradise Lost* is omtrent twee maal so postmodern!

Soortgelyk is heelparty van die verse wat op die ek-persoon hamer nie noodwendig 'n aanduiding van 'n dekonstruksie van die outeur-self nie. Die klem wat *self* in baie van hierdie verse kry dui veel eerder op 'n hardnekkige terugval op die laaste vesting van essensie - toegegee, in 'n wêreld beleër deur die postmodernisme.

Baie van die gedigte handel oor Amerikaanse *mediahelde*. Die inleiding stel dit dat daar in die postmoderne poësie 'n "ontginning van die vroeër geminagte massakultuur" is. Dit is inderdaad 'n postmoderne tendens in Europese en Amerikaanse kuns om die logosentrisme van sogenaamde hoë kultuur te ondermyn deur massakultuur daaraan gelyk te stel. Kan ons sonder meer aanvaar dat dieselfde verskynsel in SA op dieselfde motivering dui?

Kulture op die rand van die Weste, soos ons s'n, toon heel dikwels 'n hunkering na die Amerikaanse mediakultuur - wat homself as die nuwe *sentrum* van wêreld-kultuur bemark. Daar word dikwels verwys na kolonialisering deur Amerikaanse mediakultuur. Kolonialisering - inderdaad 'n modernistiese gogga. Dus: die motivering onderliggend aan 'n gedig oor Marilyn Monroe, geskryf deur 'n SA digter, kan nie sonder meer as postmodern getipeer word om daardie rede nie. Dis waarskynlik die teenoorgestelde.

Die bundel wemel van *nonsense poems*, dikwels uiters vermaaklik, wat vermoedelik behoort te dui op die "postmoderne element speelsheid". Hemeltjie, is Ogden Nash ook 'n postmodernis?

Met die lees van *Poskaarte* kon ek een van die twee gedigte uit my eie bundel opgeneem nie as postmodern geëien kry nie. Dit lyk of dié gedig (op p. 586 van *Poskaarte*) opgeneem is om te toon hoe uiteenlopend die beoefening van poëtiese vorme in 'n vermoedelik postmoderne poësielandskap is. Heterogeniteit is wel 'n postmoderne eienskap - maar 'n *kontingente* een.

Sou dit nie beter gewees het nie om 'n gedig op te neem wat op sigself pm is, dus lesers 'n insae gee in *die aard* van postmoderne persepsie, sê maar 'n gedig soos "Die Suiwer Stryd"? Dié gedig handel oor hoe morele

ideale in hul strewe na suiwerheid hulself ten einde laas ophef pleks van om die begeerde sluiting te verkry. Dis 'n pm idee - en van akute toepassing op SA.

### **3. Die hantering van "postmodernisme" as paradigma in Poskaarte**

Hierbo sê ek dat dit slegs van nut is om 'n gedig as pm te tipeer as die metafisiese onderbou van die gedig 'n postmoderne ingesteldheid of gewete openbaar. Dus: die gedig moet *in homself* (as't ware) 'n pm bewustheid verklap.

Dit lyk my of die argumentasie onderliggend aan *Poskaarte* só verloop: ten einde die ontwikkeling van pm trekke aan te toon is dit nie noodsaaklik dat 'n gedig se inhoud, laat staan nog die outeur, 'n postmodernistiese bewustheid verklap nie. Tersake is dat ons te make het met uitinge wat ontstaan het *onder druk van postmoderne kragte*, waarvan die digter self miskien salig onbewus kon gewees het. Dus kan gedigte as postmodern opgeneem word aan die hand van bewegingskragte "buite" hulself, en kan 'n gedig selfs pm wees ten spyte van homself of die oogmerke van die digter.

Afgesien dat die soort argumentasie sou beteken sekere waspoeradvertensies regverdig insluiting meer as baie gedigte, is daar 'n groter gevaar wat daaruit voortvloei: Die individuele outeur word in effek gestroop van verantwoordings en die moontlikheid tot radikale seggingskrag.

Voorts is daar onderliggend aan die bundel 'n sluipende *teleologie* wat uiters verdag is: hoe meer pm 'n gedig is, hoe "verder ontwikkel" is hy vermoedelik.

Maar soos ek verder probeer aantoon, meen ek die postmodernisme waar hy nou trek het reeds hierdie gevare gedekonstrueer, en dat *Poskaarte* agter die tyd beweeg. Die "postmodernisme" in hierdie bundel betrek hoofsaaklik postmodernistiese trekke wat tekenend is van 'n *bepaalde fase* van die postmodernisme met die volgende kenmerke: parodie, ironie, eksperimentalisme, ontmitologisering, afstandelikeid t.o.v self en objek, selfbewustheid, "onvoltooidheid" en intertekstualiteit.

Hoe sinoniem is hierdie kenmerke met postmoderniteit *per se*? Ek sou argumenteer hulle is nie.

*Parodie* moet ont-ontologiseer en logosentrisme, essensialisme ens. problematiseer om as postmodernisties gereken te kan word. Parodie op sigself bestaan al vir eeue. Voorts is genoemde pm funksies al verrig sonder die gebruik van parodie, dikwels meer suksesvol, soos in die poësie van Borges.

Die *ontmitologisering* van relase, religie ens. is slegs postmodern as dit hierdie postmoderne funksies verrig. ('n Voorbeeld van ontmitologisering wat nie pm is nie: die apartheidsgeskrewe geskiedenis word ontmitologiseer en



hoogtyd ook, en in sy plek? Tans word die *amptelike* geskiedenis van SA geskryf.) Voorts is geont-ontologiseerde *mitologisering* nie 'n kontradiksie in terme nie. Dis juis aan die voorpunt van die postmodernisme. Borges kan weer dien as voorbeeld, of magiese realisme. Of die latere Sheila Cussons. In die geval van 'n religieuse digter soos laasgenoemde manifesteer die postmodernisme ironies op sy verreikendste: die leser kry 'n gevoel dat die wêreld, op sy tasbaarste en werklikste, slegs metafoor is met die skokkende implikasie dat metafoor *self wêreld* is. Cussons gaan verder as Breytenbach: hy stel die metafoor-aard van belewenis gelyk aan *suspension of belief*. Sy stel dit gelyk aan *suspension of disbelief*: dus mitologisering in volle swang.

*Eksperimentalisme*, innemend soos dit soms in die Afrikaanse poësie voorkom, behoort tot 'n mindere fase van postmoderne bewustheid, om nie eers te praat van die meer fetisjistiese vorme daarvan nie soos dikwels in *Poskaarte* uitgestal. Eksperimentalisme is te gebonde aan die eindige aspekte van die verbeelding, i.e. taal en tegniek om die meer ingrypende eise van die postmoderniteit aan te spreek.

'n Baie opvallende kenmerk van postmodernisme is *afstandelikheid*, en dié se diklip krosie: sinisme, selfbewustheid, 'n opheffing van die skrywerlike identifikasie met die teks, ens. Baie postmoderne skrywers verwar egter *rasionele afstandelikheid* - die nodige postmoderne ingesteldheid - met *emosionele afstandelikheid*, en gooi so die baba met die pottiewater uit: weg is die leser.

As sels parodie nie sentraal is aan die opmars van postmodernisme nie, wat is dan onlosmaakbaar postmodern? Miskien *intertekstualiteit*? Dis dié aspek van pm in *Poskaarte*: selfbewuste, deklamerende verwysings na intertekstualiteit.

Ek wil argumenteer dat die postmodernisme van *Poskaarte*, sowel as die hantering van die begrip deur die samestellers, in die breë nog in 'n aanvanklike "psigoanalitiese" fase verkeer waarin hy nodig het om homself die heelyd daaraan te herinner dat die aard van persepsie nou postmodern is.

Die voorpunt van postmodernistiese kultuur besef weldeeglik sy postmoderne aard, wat hom vrystel om *terug te keer* na sogenaamde pre-postmoderne uitdrukkingsmiddele soos storie, samehang en *presence* (wat hierdie slag 'n bewuste spel is). Die Amerikaanse pragmatistiese filosoof Richard Rorty verwys na hierdie fase van postmoderniteit as "business as usual" en dit is waar postmodernisme vandag reeds is, ook in Suid-Afrika (sien Cussons). Die gebruik van "ou" vorme soos die sonnet by party hedendaagse Europese digters is nie neo-modernisties nie, dit hang saam met postmoderne *pragmatisme*. Die pm fase van *Poskaarte* is nie net verbygaande van aard nie, dis lankal nie meer so postmodern nie.

Die konsep van intertekstualiteit wat *Poskaarte* hanteer toon 'n verdagte ooreenkoms met 'n meta-narratief, naamlik 'n bevangenheid t.o.v. die *reeds geskrewe*, reeds beskrewre, bestaande teks. Onderliggend hieraan is die idee dat niks werklik nuut kan wees nie. Hierdie klem moet verandering voordat die moontlikhede van "chaos" hulself werklik voelbaar

kan maak. Dit gebeur reeds voor in die wapad - in die wetenskappe en informasie-tegnologie.

Soos wat digters en skrywers die *onontkombaarheid* van intertekstualiteit internaliseer, sal die oorbeklemtoning van die reeds geskrewe verval, en sal so 'n oriëntasie moontlikhede introduceer wat minder gebonde is aan die skommeling van die reeds bestaande, en meer gerig is op die oproeping van die onbestaande.

Een van die opvattinge van postmodernisme is dat sluiting nie verkry kan word nie en dat enige begrip of beweging homself later ophef. Hoekom sal hierdie lot nie ook intertekstualiteit tref nie?

En hoe sal "intertekstualiteit", 'n konsep wat soos enige ander nie kan sluit nie, lyk as hy homself in die praktyk "opgehef" het? 'n Mens kan 'n voorspelling maak: soos tekste wat begryplik, maar veral onbegryplik, *nuut*, *oorspronklik*, en *anders* is. Al daardie gediskrediteerde "modernistiese" konsepte wil 'n comeback maak, binne postmodernistiese verband hierdie slag. Insluitende radikale seggingsmoontlikhede vir die outeur. En o ja, die mistieke.

#### 4. Overgesetsynde

Die postmodernisme wat *Poskaarte* hanteer het by die *avant-garde* vasgehaak. As 'n studie van modernistiese trekke wat oorgaan in die *avant-garde* is die publikasie bruikbaar, maar lesers moet in gedagte hou dat postmodernisme reeds die *avant-garde verbygesteek* het.

In sy boek *The Postmodern Condition* verduidelik die Franse filosoof J-F Lyotard hoe die modernisme ontstaan het as 'n direkte uitvloeisel van die kapitalisme. Kapitalisme, met sy vervreemdende kragte, het 'n behoefte laat ontstaan om die "gebroke" realiteit te herstel. Die projek van modernistiese kuns het berus op Kant se konsep van die *sublieme*: die tekens van modernistiese kuns wys *heen* na 'n geprojekteerde wêreld van uiteindelijke betekenis, die "missing links" van Idees wat "bewys" dat die bestaan 'n logosentriese, samehangende *realiteit* is.

Toe kom die *avant-garde* en ondersoek die *aard van tekens self*. Hulle bevraagteken die veronderstelde heenwysing van tekens na uiteindelijke betekenis, en kom tot die slotsom dat tekens heenwys *na ander soortgelyke tekens*, en dat daar geen uiteindelijke betekenis aan die realiteit verbonde is nie. Realiteit is *delusie*, sê hulle. Ja well, no fine.

Maar daardie boek en ander soos hy is meer as 'n kwarteeu gelede geskryf. Die postmodernisme het *sedertdien* die tekortkominge van die *avant-garde* begin aanspreek:

Soos gesê, is die vernaamste oogmerk van die *avant-garde* om die aard van tekens te ondersoek en om die "onrealiteit" van die realiteit uit te wys. Die self-dekonstruksie en selfrefleksiwiteit wat dít meebring veroorsaak 'n gebrek aan *illusie*: een van die bruikbaarste maniere om oortuigingskrag te mobiliseer word so opgeoffer. Die *toppunt* van *avant-garde prestasie* in

Afrikaans is m.i. *Boklied* van Breytenbach, maar die teks illustreer ook by uitstek hierdie *tekortkoming* van avant-garde kuns.

Die avant-garde loop dikwels uit op 'n soort morele, spirituele en tematiese *letterlikheid*. Waarom? Die modernistiese kuns het 'n *onvoorspelbare* wêreld probeer oproep. In Kant se tese van die sublieme probeer voorstelling (die maniere van kuns) vergeefs om konsepsie weer te gee. Maar: die onvoorstelbare word *wel veronderstel*. Avant-garde kuns verloor mettertyd hierdie veronderstelling en verval in 'n kringloop van letterlikheid. Hoe kan hierdie veronderstelling herstel word? Soos die modernis geglo het die wêreld is realiteit, en die avant-garde glo dis delusie, glo die pragmaties dis *metafoor*. In 'n wêreld wat wesenlik metafoor *is*, is enigiets veronderstelbaar - mits jy dit *oortuigend* kan doen.

En so wend die pragmaties hom/haar opnuut tot die *gereedskapskas* van die moderniste ('n byster spulletjie maar wat die reëls van oortuiging goed geken het). Ja, hulle dra skaamteloos die klere van die ou "Filistyne" - soms tot irritasie van daardie geredde siele, die avant-garde, en ander gestyselde katkisasiepoppies. Die eintlike cross-dressers is die *pragmatiste*, nie die avant-garde nie.

Terloops, die oubaas met die leotaart is hoeka vanjaar bokveld toe. Daar in die koue Parys. Maar die susters van *Poskaarte* pronk nog steeds in sy stywe sykouse.

## 5. Slotsom

*Poskaarte* se hantering van "postmodernisme" is bruikbaar maar eensydig - en kan lei tot oppervlakkige, foutiewe en tendensieuse gevolgtrekkings, asook iets veel meer gevaarlik as 'n modernistiese waan-objektiwiteit, naamlik 'n *pseudo-objektiwiteit*.

'n Gedemokratiseerde oorsig van poëtiese aktiwiteit is egter nou dringend noodsaaklik en *Poskaarte* is 'n tydige publikasie. Slegs 'n fraksie van Afrikaanse gebare het tot dusver die voorreg van die slypsteen geniet. Dis ook van kardinale belang dat 'n versamelbundel wat as treknet vir die poësie wil dien in die media-eeu in voeling is met die populêre, soos hier.

Die boek dek 'n breë veld. 'n Mens kan dit gebruik as 'n kermisbed en almal word verwelkom! Bring net jou eie kritiek saam. En los maar die sykouse.

**Ria Smuts**

## **Teleskoop en bril: van William Herschel tot Hennie Aucamp**

**1**

Dit sal moeilik wees om nog 'n verhaal binne die oeuvre van Hennie Aucamp uit te wys wat so gelaai is met intertekste soos "Armed vision" uit 'n *Bruidsbed vir tant Nonnie* (1970). Benewens die opvallende intertekstuele skakeling wat deur die verhaaltitel geaktiveer word — en wat in sigself 'n historiese ketting van literêre assosiasies skep — kom daar ook talle ander verwysings voor.

Die verteller integreer byvoorbeeld reëls uit die Afrikaanse poësie. "'n Sonstraal tas deur water na 'n anemoon" is 'n taamlik aangepaste, maar duidelik herkenbare greep uit Opperman se gedig "Negester en stedelig" uit *Negester oor Ninevé* (Opperman 1947: 26). Die oorspronklike lui "'n see-anemoon waar geel spirale / lig deur water in jou van 'n Oerson daal". "'n Korrel skaaf die oesterdier" is 'n effe verkorte reël uit Ernst van Heerden se gedig "Die digter" uit *Verklaarde nag*. Die oorspronklike reëls is "'n korrel skaaf / die slymvlies van die oesterdier" (Van Heerden 1963: 14).<sup>1</sup>

Die slotreël van die verhaal begin met die woorde "Waste land en Grysland", wat respektiewelik verwys na Eliot se bekende gedig "The waste land" wat in 1922 verskyn het en Opperman se "Ballade van die Grysland" uit *Negester oor Ninevé*. In albei hierdie gedigte is die ingeslotenheid van die mens binne die stadsbestaan 'n kerngegewe. Eliot (1957: 65) haal op sy beurt aan uit *The Tempest*: "Those are pearls that were his eyes" (Alexander 1958: 7). Dié verskuilde verwysing word ook geaktiveer deur die Aucamp-verteller se reaksie wanneer die Van Heerden-reël in sy gedagte opkom.

Voorts is daar in die verhaal 'n sitaat uit die Bybel: "in U lig sien ons die lig" (Psalm 36:10) en ook 'n indirekte verwysing na Saulus se sien van "'n lig van die hemel af" en die "skille" wat later van sy oë afgeval het (Handelinge 9: 3, 18). Verder is daar 'n aanhaling uit Marlowe se *The tragical history of D. Faustus* — die woorde van Faustus by die aanskouing van Helena van Troje: "Was this the face that launched a thousand ships?" (Ridley 1958: 154). Die name van twee bekende skrywers, Etienne Leroux en Saul Bellow, word ook genoem — aan Leroux met sy "bewapende visie" word daar trouens 'n hele paragraaf gewy.

Die verwysings bly nie beperk tot literêre voorbeelde nie: ook die terrein van die beeldende kunste word geïntegreer binne die verwysingsraamwerk van die verhaal. Die skilder Jules Pascin se werk word betrek, en dit aktiveer

skakeling met die Suid-Afrikaanse skilder Jean Welz. Wanneer die verteller aan die einde van die verhaal, nie meer met dieselfde akkuraatheid as voorheen nie, sy beelde en verwysings oproep, lei die stroom assosiasies ook tot 'n verwysing na die musiek in 'n kontaminasie van die frases "soetste naam" uit 'n Hallelujalied ("Die dierb're Jesus is naby") en "jou het ek lief bo alles" uit "O Boereplaas", 'n lied uit die F.A.K.-sangbundel.

Aucamp sluit deur sy verwysingsnetwerk deurgaans aan by die wêreld van die esteties, iets wat deeglik uit die tema van die verhaal gemotiveer kan word, want dit gaan hier oor die formuleer van sy literêre werkwysse.<sup>2</sup>

Dit is 'n bekende verskynsel dat skrywers hulle uitlaat oor die aard van die literatuur en in dié proses in meerdere of mindere mate hulle eie voorkeure en werkwysse beskryf. Om slegs enkele voorbeelde te noem: In sy inleiding tot *Jephtha* maak Vondel uitsprake oor die tragedie wat met sy werk in verband gebring kan word. Kloos het in van sy opstelle Tagtigerbeginsels geformuleer wat direk betrekking het op sy eie werk. Nijhoff se "De pen op papier" bied 'n belangrike sleutel tot sy literêre procédé, soos ook Henry James se vooroorde tot sy romans. T.S. Eliot het hom nadruklik uitgespreek oor die poësie, insluitend sy eie, in *The use of poetry and the use of criticism*, maar ook in sy vooroorde tot die werk van ander digters, in essays en voordragte (Hayward 1955). In Afrikaans het onder meer Opperman met sy opstelle "Kuns is boos!" en "Kolporteur en kunstenaar" (opgeneem in onderskeidelik *Wiggelstok* en *Naaldkoker*) en Van Wyk Louw in *Rondom eie werk* veelseggende kommentaar oor hulle werkwysse gelever.

Ook by Aucamp kan soortgelyke geskifte genoem word waaruit van sy literêre voorkeure blyk. Die drie belangrikstes is sy bundel opstelle oor die kortverhaal, *Kort voor lank*, en sy twee skryfhandleidings, *Die blote storie* en *Die blote storie 2*.

In "Armed vision" gaan Aucamp egter anders te werk as in dié drie boeke. Hy formuleer sy literêre credo hier in estetiese terme; versteek dit as 't ware binne 'n verhaal. So word "Armed vision" een van die belangrikste vroeër metafiksionele tekste in Afrikaans; een van die brûe tussen die opdraggedigte van die Dertigers en die stroom metafiksionele tekste wat die afgelope twee dekades so 'n groot segment van die Afrikaanse literêre produksie vorm. Binne Aucamp se literêre oeuvre — om dit te onderskei van sy meer kritiese werk — is dit ook die opvallendste teks van hierdie aard.

Vervolgens word daar eers vollediger ingegaan op die intertekste wat reeds uitgelig is voordat daar meer op die verhaal self gekonsentreer word.

Die titel van die verhaal, "Armed vision", skakel met sowel literêre as literêre-teoretiese tekste. Dit is 'n dekade voordat Aucamp se verhaal verskyn het, in Afrikaans binne die terrein van die literêre gevestig deur N.P. van Wyk Louw met sy gelyknamige gedig. Dié gedig is in 1962 in *Tristia* opgeneem, maar dit het reeds in 1960 in Nederland, in die Van Oorschot-uitgawe *N.P. van Wyk Louw: 'n keur uit sy gedigte*, verskyn. 'n *Bruidsbed vir tant Nonnie* is in April 1970 gepubliseer, maar die manuskrip is al die vorige jaar voltooi. Reeds in die geval van die Louw-gedig het die Engelse titel die leser gewaarsku dat jy hier met 'n verwysing te make het. Dié titel lei na twee bronne in Engels.

Ten eerste is daar Samuel Taylor Coleridge se *Biographia Literaria* uit 1817. In die openingsparagraaf van hoofstuk 7 bespreek Coleridge die skeppende krag van 'n mens se waarneming. Met verwysing na musiek verduidelik hy dat harmonie niks anders is as 'n vorm van verhouding nie ("n mode of relation") en dat die essensie daarvan die waarneming is. In jou persepsie van 'n bepaalde verhouding, bring jy dit tot stand ("... by perceiving creates it"). Daarna volg die reël: "The razor's edge becomes a saw to the armed vision". Engell & Bate (1983: 118) verduidelik "the armed vision" as "the aided eye as opposed to the unaided eye".

Coleridge is klaarblyklik die oerbron waaruit daar geput is deur al die skrywers wat (*The*) *armed vision* as titel gebruik het. In werklikheid het ook Coleridge egter sy bronne gehad. Engell & Bate (118) wys daarop dat "Bewaffnetes Auge" 'n Duitse uitdrukking is en dat Coleridge se beeld moontlik ontleen is aan Schiller, wat verwys het na die blik wat bewapen is om in die absolute in te tuur ("... ihren Blick ins Unbedingte bewaffnet hätte") of aan J.J. Engel, wat die frase "mit unbewaffnetem Auge" gebruik het. 'n Nog waarskynliker bron is J.G.E. Maass (na wie Coleridge uitdruklik verduidelik in die betrokke hoofstuk verwys) wat melding maak van "Herschels bewaffnet(t)es Auge". Sowel Schiller as Maass gebruik die beeld van "die bewapende oog" (met verwysing na William Herschel se ontdekkings in die ruimte met behulp van 'n teleskoop) as 'n metafoor vir wat bereik kan word deur suiwer intellektuele middele.

Die eerste skrywer wat die betrokke sitaat uit Coleridge as titel gebruik het, was die Amerikaner Stanley Edgar Hyman (1919 - 1970) wat in 1947 'n werk onder die titel *The armed vision: A study in the methods of modern literary criticism* gepubliseer het. Hyman is die enigste van die skrywers wat duidelik skatpligtigheid vir sy gekose titel erken. Op die titelblad haal hy naamlik die genoemde sin uit Coleridge se *Biographia Literaria* aan.

Dit val op hoë hoog Hyman vir Coleridge aanslaan. Hy bestempel hom as "the first really great modern critic ... in England" en beskou die *Biographia Literaria* as "almost the Bible of modern criticism" (Hyman 1947: 11). Hy oordeel dat Coleridge se werk sy tyd 'n eeu vooruit was en dat hy, met die

uitsondering van Aristoteles, die belangrikste voorloper van die moderne kritiek was (Hyman 1947: 11).

Hyman se werk is 'n literatuurteoretiese studie waarin hy hom drie sake ten doel stel: 'n studie van die moderne kritiese metode, die nagaan van die oorsprong van die tegnieke en prosedures van die eietydse kritiek, en die formulering van 'n geïntegreerde en praktiese metodologie waarin die beste aspekte van die eietydse kritiek versoen word.

By die lees van Hyman se boek word dit duidelik hoekom hy hierdie metaforiese titel gekies het. Sy boek is daarop uit om, deur die metodologiese uitgangspunte wat daarin gestel word, die leser te bewapen deurdat dit hom toerus om die literatuur op 'n bepaalde manier te lees.

"Armed vision", d.w.s. bewapende visie, kan egter ook meer letterlik geïnterpreteer word. Dit kan naamlik in verband gebring word met die visier, die klap van 'n helm waaragter die Middeleeuse soldaat sy gesig kon verskuil in die geveg met die vyand. Die visier bied uiteraard nie net fisieke beskerming nie, maar stel jou ook in staat om jou gesig, en daarmee jou identiteit, te verberg. Dit aktiveer ook 'n idioom soos "met oop visier veg", m.a.w. om iets openlik te doen, sonder skuilnaam.

Dit is duidelik dat die twee Afrikaanse skrywers Louw en Aucamp, of dit via Hyman is of dalk direk, met Coleridge by 'n gerespekteerde werk én kritikus binne die tradisie van die literêre teorie aansluit. Veral in die geval van Aucamp, waar dit spesifiek gaan oor 'n skrywer wat hom in sy verhaal op artistieke wyse uitspreek oor sy skryfkuns, is hierdie aansluiting by 'n gekanoniseerde teoretiese model van besondere belang.

Deurdat Hyman, Louw en Aucamp opeenvolgend feitlik dieselfde passasie uit Coleridge as titel gebruik, skakel al drie uiteraard met Coleridge en — deur hom — met sy oerbron(ne). Louw is egter ook met Hyman verbind, en Aucamp se verhaal, wat die laaste ontstaan het, is uiteraard die hegte geskakel en word die sterkste gevoed deur die ander intertekste.

Aucamp se leser moet dus in terme van die titel met minstens drie ander tekste rekening hou. Oor Coleridge, Hyman en hul voorgangers is reeds iets gesê, maar dit is ook nodig om kortliks by Louw se gedig stil te staan.

Louw se "Armed vision" handel oor hoe die mens se kwesbare siel, sy innerlike visie, homself bewapen. Dié visie bevat 'n element van die Goddelike (vergelyk sy gebruik van hoofletters). Om die sensitiewe kern is daar die liggaam se eie organiese materie wat dit beskut: brein, kopbeen en huid, (wat deur die oë en die mond iets van die innerlike blootstel). Die volgende lae van die pantser is van die veloppervlak af buitentoe. Hulle is die mens se persoonlike maskers waarmee hy/sy speel: verskillende soorte letterlike maskers, maar ook figuurlike maskers, beskuttingslae wat van die vel af uitkring: grimering, glimlag, koketterie en die spel van ontwyking. Paradoksaal veroorsaak die uitdyende konsentriese kringe nie al sterker beskutting nie, maar juis 'n gevoel van blootgesteldheid, sodat die kern hom opnuut van binne af begin bewapen.

Die spreker wat die bewapeningsproses beskryf, se fokus volg die in-en-uitkringende beweging van die siel af buitentoe en terug tot by die drumpel (van die bewussyn?). Daarna word die beskuttingslae weer van binne na na buite beskryf en laastens word die oopgelate, ontstelde wese gesien waar hy aftuur in 'n leegte en nuwe bewapening soek. Die openingsreël en die slotreël van die gedig sluit by mekaar aan en suggereer die sikliese gang van die bewapeningsproses.

### 3

In Aucamp se verhaal gee reeds die eerste reël 'n aanduiding dat dit hier oor die metafiksionele gaan: die deur wat toegemaak word, is van kunsleer. Kunsleer is nie net kunsmatige leer nie, dit is ook die leer van die kuns; die *ars poetica*. Hierdie aanwysing word spoedig bevestig as die verteller vir die oogarts sê hy is 'n skrywer van beroep.

Die skuifdeur bied die moontlikheid op beskutting, maar dit sluit dokter en pasiënt af van die wêreld daarbuite wat juis vir die skrywer belangrik is. Dit plaas terselfdertyd die dokter in 'n gesagsposisie teenoor sy pasiënt — 'n situasie wat die skrywer ongemaklik stem, want hy verwys, al is dit dan spottend, daarna as 'n teregstelling.

Die skrywer ervaar die inlig en inkyk in sy oog en die pas van die harde kontaklense as traumaties. Dit lei tot 'n ironiese situasie, want die spreker wil kontaklense dra om beter te kan sien, maar wanneer hy die lense op het en die beskutting van sy bril wat as't ware tot kledingstuk vergroei het, moet aflê, voel hy blootgestel. Hy, wat ánder wil sien en waarneem, besef hy gaan nou deur ander in sy naaktheid bekyk word.<sup>3</sup>

Die dubbelsinnige formulering "Ek wil my beeld behou" is besonder betekenisvol, want daardeur gee die spreker te kenne dat hy nie sy waardigheid wil kwyttraak voor die dokter nie. Dit gaan dus eerstens oor die moontlike verlies van die beeld wat die dokter van hom het. Maar tweedens beteken dit ook dat die skrywer nie in dié stadium reeds die moed het om die beeld wat hy van homself het, kwyt te raak nie — hy vrees klaarblyklik dat wat hy in die spieël gaan sien, hom gaan onthuts. Derdens sê hy met dié reël ook dat dit vir hom belangrik is om die beeld, d.w.s. die metafoor, die vernuftige formulering wat by hom opgekom het, te behou — klaarblyklik met die oog op moontlike gebruik in sy skryfwerk. Iets hiervan is terug te vind in die slotfabel van Aucamp se bundel *Rampe in die ruigte* (1996: 57) waar die skrywer vir die meeu omtrent sy werkmethode sê "...ek onthou goed".

Die beeld is 'n herskepping van 'n ervaring deur die kreatiewe aanwending van woorde en dit is in die spel met woorde dat die skrywer sy ervaring vir homself hanteerbaar maak en afstand skep tot ander persone. In hierdie opsig dien die gebruik van taal as een van die maskers waarmee die mens speel, soos Van Wyk Louw dit uitbeeld in "Armed Vision". In die kliniese situasie binne die spreekkamer is die skrywer se toerusting egter



ontoereikend: die dokter reageer nie volgens verwagting op sy humoristiese beeld van die elektriese stoel nie en bestempel sy verbeelding as die oorsaak van sy vermeende pyn. Die opdrag om uit te gaan in die stad ten einde te bepaal of hy die lense kan verduur, het vir die dokter bloot fisieke implikasies; vir die skrywer word dit 'n toets of hy mense in die oë kan kyk. Die beteken uiteraard dat hulle hom ook in die oë sal kyk, dat die soort blootstelling wat hy by die oogarts ervaar het, voortgesit gaan word in sy kontak met mense. Die vraag is of hy sonder beskutting kan voortgaan: as mens, maar veral as skrywer.

Aucamp ontwikkel die spreker se ervaring van sy blootgesteldheid deur 'n reeks toetssituasies. Die eerste is 'n besoek aan 'n klerewinkel waar hy 'n hemp wil koop wat sy kindertyd en 'n vertroude omgewing oproep. Die winkelassistente sien albei dat hy nie 'n "regular" is nie — vir hulle bloot 'n fisieke feit — maar in hierdie stadium waar hy so ontsenu is deur sy andersheid, sy buitelanderskap, is daar by hom 'n sterk behoefte om 'n standaardpersoon te wees, iemand wat (metafories) in gewone klere pas. Binne die konteks van Aucamp se werk — vergelyk byvoorbeeld "Portret van 'n ouma", "Steven en Fay" en "Nag van die ooms" — moet hierdie kondisie van buitelanderskap groter gesien word as wat die situasies in "Armed vision" laat vermoed. Dit gaan ook oor 'n andersheid in aard en oriëntasie wat 'n voortsetting van die familietradisie op meer as een vlak onmoontlik maak.

Die onvermydelike selfaanskouing sonder die "bewapende visie" wat binne die afgeslotenheid van die kleedkamer plaasvind, bring 'n nuwe onthutsende insig, naamlik dat die ouderdom nie afgelê kan word met die aflegging van 'n bril nie. (Die stygende spanning word gesuggereer deur die eenderse sinspatrone in hierdie passasie. Dit val ook oop dat die skrywer ironie, d.w.s. 'n spel met die taal, opnuut as verweer gebruik.) Die uiterlike ontbloting van die verteller lei dus tot innerlike afstroping en genadelose (self)blootlegging. Sy beleving van ouerword staan in teenstelling tot die verkoopdame in die boekwinkel wat oud geword het "... stil, byna ongemerk en sonder paniek."

Die laaste toetssituasie is die kroegepisode. Die verteller raak meer gespanne en uitgesproke: "Elke mens word vir my 'n toets: kan ek deurbreek sonder masker?" In die gesprek met die man wat soos 'n bokser lyk, Henry de Goede ('n sametrekking van die name van twee karakters uit die werk van Etienne Leroux: Henry van Eeden en Demosthenes H. de Goede) gaan die verteller assosiatief oor na Etienne Leroux, 'n skrywer wie se skryfkuns ondeursigtig is, wat bewapende visie bied én verg in die betekenis wat Hyman se boek daaraan heg. Leroux was ook letterlik, soos die spreker in dié stadium, agter 'n donkerbril verskans.

Hoewel die verteller wil weet wat die man se naam is, is hy nie bereid om sy eie naam te sê nie. Dié situasie bou verder aan Aucamp se literêre werkwyse soos dit verhaalmatig gestalte kry in "Armed vision": die skrywer is 'n waarnemer wat wil uitvind van ander, veral die blootgestelde mens (dit

is nie toevallig dat hy De Goede as 'n afgetakelde persoon opsom nie). Dié rol kan hy slegs vervul as hy self beskut bly.

Hierna gaan die verteller terug na die dokter wat vir hom sê dat hy nie dadelik so goed sal sien soos gewoonlik nie, want die oog moet terugkeer na normaal. Dit is in werklikheid 'n terugkeer na abnormale, effens verwronge visie vanagter 'n bril, maar vir hom is dit normaal. In sy effens dronk toestand deklameer die verteller sy credo eksplisiet, byna strydlystig: "Armed vision, dis die ding. Met of sonder kontaklense. Met of sonder bril. Afstand behou. Waarneem, nie waargeneem word nie. Nie weerloos wees nie. Ander in húl weerloosheid inkyk."

Wanneer hy na Pascin se naakstudies kyk, beseft die skrywer dat hul bekoring geleë is in die sagtheid van die kleure en die gedemptheid van die figure: "... nie met naakte oë gesien nie, deur 'n sluier ... van chiffon". Ook die goue akker, die kaal stuk stadgrond, lyk op daardie oomblik vir hom mooi omdat dit in sagte lig lê wat die naaktheid daarvan vir sy oog effens demp.<sup>4</sup> Sy slotinsig is dat die verskansing, die sluier, die (metaforiese) bril, noodsaaklik is om ervaring vir hom betekenisvol en mooi maak.

#### 4

Die oog wat kyk en waarby ingekyk word — en wat daarom bewapening nodig het — vorm 'n belangrike kode binne die bundel waarin "Armed vision" staan en trouens binne Aucamp se oeuvre. Om net op enkele voorbeelde in 'n *Bruidsbed vir tant Nonnie* te let:

In die openingsverhaal, "n Boer sê tot siens", ervaar die sterwende pa hoe hy waargeneem word en neem hy self ook waar. Sy seun kyk nuuskierig na hom, hy self kyk na sy vrou as sy die geslagte skaap bewerk en bowenal na die aarde wat hy sal moet verlaat. In die titelverhaal is dit die verteller wat tant Nonnie bespied om te probeer vasstel of daar tog één man was wat haar kon manipuleer. Die vrou in "Die terras" "laat niemand inkyk in my grys tristesse nie" — maar sy het lank gewerk om dit so te verfyn. In "Ek groet jou Bertien" hou die spreker Bertien dop as hy beseft sy is verlief op pater Lex. Die verteller as buitestander en waarnemer kry jy ook in "Steven en Fay".

In "Armed vision" val die klem uiteraard sterk op oë, op sien, op waarneem. Die titel gaan immers oor visie, en die verhaal handel oor 'n besoek aan 'n oogarts en die pas van kontaklense. Dit is nie verbasend dat die visuele so 'n dominante faktor in 'n verhaal van hierdie aard is nie, want kunstenaars is gewoonlik sterk sintuiglik ingestel. Wat Aucamp betref, is daar oorvloedige bewyse, onder meer in sy gepubliseerde dagboeke, dat hy 'n besonder sintuiglike persoon is.

Wanneer jy met 'n skrywer te make het, veral iemand soos Aucamp, is die akoestiese egter ook baie belangrik. Sy werk getuig opvallend van sy opgeskerptheid vir taal, vir segswyses en die idioom. In talle van sy verhale

kan jy sien hoe hy stof, veral anekdotes, uit sy kindertyd in sy vertellings hergebruik. 'n Mens sou dus, sonder om enigsins voorskriftelik te wees, waarskynlik verwag dat ook die oor 'n prominente faktor sou wees in 'n verhaal wat tot 'n skrywerscredo ontwikkel.

Aucamp se verhaal groei egter uit 'n situasie waar die oog sentraal is. Die oog word hier in werklikheid metafoor vir al die sintuie, vir al die wyses waarop die kunstenaar die wêreld waarneem en mense se reaksies en veral hulle emosies registreer. Die oog as sintuig lei in hierdie verhaal ook die spreker na daar waar die ander sintuie waarneem. En hier speel die oor inderdaad 'n belangrike rol, soos gesien kan word in die gesprekke wat die skrywer voer met verskillende personasies: die dokter, die winkelpersoneel, Henry de Goede. (In laasgenoemde geval is die reuksintuig ook prominent.)

'n Sentrale verwysing in die verhaal wat betrekking het op die oog as skelm waarnemer, is dié na die boek van Pascin wat die spreker koop. Die verwysing is na Gaston Diehl se studie oor die Bulgaars-gebore skilder Jules Pascin (1885 - 1930), 'n leidende skilder van die Paryse skool. Sy onderwerpe was meestal persone uit die onderwêreld van Parys, veral prostitute.

Die keuse van hierdie geskenkboek is betekenisvol, want behalwe die streling wat die verteller ervaar by die sien van die gedempte, pêrelagtige kleure en die ligte, delikate aanslag, is die kunstenaar Pascin 'n geesgenoot vir die skrywer in die sin dat hy by uitnemendheid voyeur was wat dikwels mense in hul naaktheid en afgetakeldheid waargeneem en gedokumenteer het. Diehl (s.j.: 91) sê onder andere: "He ... acquired a taste for being close to vice, for penetrating scrutiny of human self-destruction". Dit is hierdie "penetrating scrutiny" wat ter sprake is in die konteks van Aucamp se "Armed vision": "Ander in húl weerloosheid inkyk."<sup>5</sup>

Daar is vroeër in dié betoog gesê dat Aucamp in "Armed vision" sy credo verhaalmatig tot uitdrukking bring. Dit word nêrens meer eksplisiet geformuleer as in die pas aangehaalde woorde nie. Maar hierdie woorde word gelê in die mond van 'n dronkerige, fiktiewe skrywer wat vaardig is met woordspel. Gesien in terme van Louw se gedig, het ons hier 'n komplekse bewapeningsproses: 'n skrywer wat met woorde kan speel, skep 'n skrywer wat met woorde kan speel, wat ontsteld en ligtelik beskonke is en dan — met net homself as luisteraar — sy credo formuleer. Deur hierdie inbeddingsproses ontstaan daar 'n menigte beskermingslae tussen die "klein, dun, skuilende siel" van die werklike skrywer en dié uitspraak. Presies hoeveel lense en sluiers daar tussenin is, val moeilik te bepaal.

Kyk 'n mens nou ten slotte kortliks terug op die intertekstuele netwerk wat in die loop van die bespreking na vore gekom het, is dit duidelik dat Aucamp se verhaal direk aansluit by Louw se beeld van die bewapening van die kwesbare kern deur verskillende lae van beskutting, konkrete maskers en

figuurlike skanse — veral ook die spel met taal. Albei van hulle skakel met Hyman op grond van die besinning oor die literêre teorie wat leser en skrywer bewapen vir hul onderskeie take. Coleridge se siening van die medeskeppende rol van die kreatiewe waarnemer is in baie opsigte volkome in ooreenstemming met die hedendaagse opvatting van die leser as medeteksprodusent. Die Duitse voorlopers het met hul siening dat daar — soos in die fisiese ruimte — in die geestelike ruimte groter ontdekkings gemaak kan word met behulp van die "bewapende oog" as daarsonder, die grondwaarheid verkondig wat deur al hul nakomelinge waar bewys is. Coleridge se beeld van die bewapende visie lê dus direk in die assosiatiewe linie wat van Aucamp se bril af terug strek tot by Herschel se teleskoop.

### Aantekeninge

- 1 De Vries 1983: 86 vestig die aandag hierop. Hy verwys egter foutiewelik na die Opperman-gedig as "Negester oor Ninevé" en na die Van Heerden-gedig as "Digter" in plaas van "Die digter".
- 2 Du Toit (1982: 702) noem die verhaal "'n soort credo".
- 3 Cloete (1970:43) wys daarop dat ook ander skrywers, byvoorbeeld Gossaert, hulle al besig gehou het met die probleem dat die skrywer nie by sy oë wil laat inkyk nie.
- 4 Die verwysing na "'n goue akker" het betrekking op die terrein waar Sanlam se Goue Akker-gebou staan. Dit is die plek waar die ou Kaapse stasie vroeër was. In die stadium toe die verhaal geskryf is, was die ou stasie gesloop en die terrein nog onbebou. Omdat dit so 'n waardevolle perseel was, is die naam "goue akker" daaraan gegee.
- 5 Waar dit in hierdie betoog gaan oor intertekstuele skakeling, is dit dalk interessant om te noem dat Aucamp in die inskripsie voorin die betrokke geskenkboek "vir Ria" (Smuts) spesifiek na 'n *Bruidsbed vir tant Nonnie* verwys.

### BRONNELYS

- Alexander, Peter (red.). 1958. *The complete works of William Shakespeare*. Londen: The Reprint Society.
- Aucamp, Hennie. 1970. *'n Bruidsbed vir tant Nonnie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie. 1978. *Kort voor lank. Opstelle oor kortprosatkste*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie. 1986. *Die blote storie. 'n Werkboek vir kortverhaalskrywers*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie. 1994. *Die blote storie 2. 'n Werkboek vir kortverhaalskrywers*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie. 1996. *Rampe in die rugte: Fabels vir alma!*. Kaapstad: Quellerie.
- Cloete, T.T. 1970. 'n *Bruidsbed vir tant Nonnie*. *Standpunte* 24(2): 43 - 45.

- De Vries, Abraham H. 1983. *Kortom: Gids by die Afrikaanse kortverhaalboek (tweede uitgawe)*. Pretoria/Kaapstad/Johannesburg: Academica.
- Diehl, Gaston. s.j. *Pascin*. Milaan: The Uffici Press.
- Du Toit, P.A. 1982<sup>5</sup> (1951). Hennie Aucamp. In: Nienaber, P.J. (red.). *Perspektief en profiel: 'n Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde*. Johannesburg: Perskor.
- Eliot, T.S. 1957<sup>16</sup> (1936). *Collected poems 1909-1935*. Londen: Faber & Faber.
- Engell, James & W. Jackson Bate (reds.). 1983. *The collected works of Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria : Or Biographical sketches of my literary life and opinions*. Princeton: Princeton University Press.
- Hayward, John (red). 1955 <sup>2</sup> (1953). *T.S. Eliot: Selected prose*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Hyman, Stanley Edgar. 1978 (1947). *The armed vision: A study in the methods of modern literary criticism*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Louw, N.P. van Wyk. 1960. *N.P. van Wyk Louw: 'n Keur uit sy gedigte*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Louw, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J. 1947. *Negester oor Ninevé*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
- Opperman, D.J. 1974. *Naaldekokker*. Kaapstad: Tafelberg.
- Ridley, M.R. 1958 (1909). *Marlowe's plays and poems*. Londen: J.M. Dent & Sons.
- Van Heerden, Ernst. 1963. *Op die mespunt: 'n Keur uit die gedigte van Ernst van Heerden*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.

**Universiteit van Stellenbosch**





