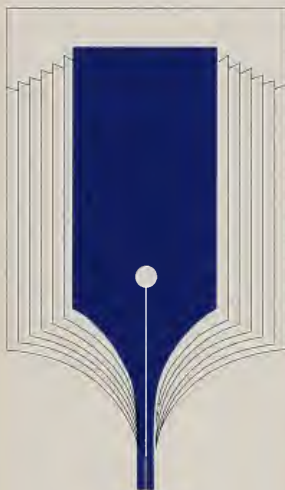


TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXXV: 2 Mei 1997



P.H. Roodt en Charles Malan:
Om die paniese
te konfronteer

•

Hennie Aucamp:
Op soek na 'n slot

•

Verse van
Stephan Bouwer en
Sarina Dönges

ISSN 0041-476X

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

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

Bydraes, boeke vir resensie en intekengeld moet gestuur word aan: Die Hoofredakteur, Tydskrif vir Letterkunde, Posbus 1758, Pretoria 0001.

Voorskrifte aan medewerkers

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

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

H.J. Pieterse
(Hoofredakteur)

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

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



REDAKSIE- EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

Posbus 1758

PRETORIA 0001

INTEKENGELD:

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

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

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

ISSN 0041-476X


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



NASIONALE PERS BEPERK

Inhoud

- P.H. Roodt en Charles Malan Om die paniese te konfronteer **1**
Stephan Bouwer Deur 'n venster van die Klepp **19**
Noel Stahle Die Afrikaanse letterkunde as Afrikaliteratuur:
'n Amerikaner se perspektief **21**
Lloyd Sauls My straat **32**
Johan Schutte Ruik hier **36**
Hennie Aucamp Op soek na 'n slot **41**
Stephan Bouwer Yslandindrukke **46**
Joan Hambidge "Groot ode": 'n ander perspektief **49**
Sarina Dönges Verse **57**
Erika Lemmer Verkleurmanneljegenres: Mutasies in metafiksionele tekste van Cervantes en Brink **62**
Verse **70**
Roeline van Solms, Ferdi Greyling, Zandra Bezuidenhout, Lieze Marais Literêr-aktueel
Marzanne Leroux-Van der Boon: Oor *Soos honde van die hemel* **73**; clinton v du plessis: "gatsak-gedigte" **75**
Boekbesprekings
Gretel Wÿbenga
Herinnering aan Agnes (Louis Krüger), *Rooigrond* (Thomas Deacon), *Vertel! Vertel!* (Dot Serfontein), *Die goue kalf* (Klaas Steytler) en *Sandkastele* (André P. Brink) **76**
Mededeling **85**
'n Lyflike skrikboek: *Pan se pretboek* (Charles Malan) **86**
Johan Geertsema *Kikoejoe* (Etienne van Heerden) **90**
Bertus van Rooy *Droster* (Tinus Horn) **93**
Susan Coetzee-Van Rooy *Verbeelde werklikheid* (Eleanor Baker) en *Die oop deur* (Corlia Fourie) **94**
Poësiekroniek **97**
Joan Hambidge Verhale uit *Verlore Paradyse* **104**
Sonia du Plessis Die ek-perspektief: verhullend of ontblotend? **115**
J.P. en Ria Smuts
'n Bespreking van "Ek maak nog deure oop" (H.J. Pieterse), "Geld is ook nie alles nie" (Hennie Aucamp), "'n Paternoster vir Suid-Afrika" (Lina Spies) en "jy is 'n mens 'n verweerde mens" (Johan van Wyk) **123**
H.P. van Coller
Nuwe Afrikaanse publikasies: Julie tot September 1996 **134**



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

P.H. Roodt en Charles Malan Om die paniese te konfronteer

- PHR : Charles, ek wil veral gesels oor jou debuutbundel, *Pan se pretboek*, maar ek wil ook graag meer hoor oor jou sienings van die breër literêre toneel. Behalwe vir enkele verhale wat 'n paar jaar gelede in versamelbundels en literêre tydskrifte verskyn het, het jy lank gewag om by 'n boek uit te kom. Hoekom? Die skrywery is tog seker nie 'n gier wat jou betreklik onlangs beetgepak het nie?
- CM : O nee, Piet, ek hou my sedert my skooldae met skryfsels besig. Ek dink daar is veral twee redes waarom ek boekpret beproef het. Die belangrikste is dat die postmodernistiese sterfte van die skrywer dit nie meer 'n probleem maak dat jy jousef as 'n kastige Skrywer (met 'n hoofletter) op die literêre slagveld aankondig wanneer jy publiseer nie. Skryf is ook sports, jy sal weet. Die tweede rede is selfs banaler: die rekenaar het my van eindelose oorskrywery verlos – helaas nie van talle herskrywings nie.
- PHR : Van herskrywings gepraat, en jy bedoel seker “tekste oor tekste” – in voorbereiding vir hierdie gesprek het ek weer die resensies oor jou boek deurgelees. Met die uitsondering van miskien een, waarop ek aanstons gaan terugkom, is hulle oor die algemeen gunstig; eintlik moet ek sê: uiters gunstig. Jy was vir baie jare 'n prominente en bedrywige kritikus (terloops, die afgelope jaar of wat sien ek jou nie meer krities aktief nie, is daai fase in jou lewe verby?): Hoe voel dit nou om die skoen aan die ander voet te hê? En is jy gelukkig oor die ontvangs van jou boek?
- CM : Hel, man ek is verstom oor die ontvangs. Jy was een van my literêre pêle wat my byna angstig gewaarsku het dat die aasvoëls van die kritiek vir my estetiese gespartel sit en wag. Tot my verbystering tree selfs Joan Hambidge egter vir my in die bres. Dis lekker om die literêre spel met ander reëls te speel. Een van daardie reëls, as ek dit nie mis het nie, is dat jy nie met gemak speler en skeidsregter kan wees nie. Ek dink dus my dae van kritiek pleeg is min of meer verby, maar ek doen vingeroefeninge deur oor kultuurstudie, teorie en so meer te skryf.
- PHR : Ek kom nou by die een resensie wat hier en daar 'n paar klappe uitdeel. Helize van Vuuren sê in *Die Burger* (14/8/96) onder meer die volgende: “Die vertellershouding bring nie juis enige nuwe insigte of 'n noemenswaardige korrektief op die botviering van geweld en ultra-regse politiek nie. Inteendeel: mens

vermoed agter die gedailleerde beskrywings van interrassige geweld (altd op swart mense gerig) 'n soort fascistiese plesier. (Waarom is die titel dan 'Pretboek'?)" Ek wil graag hoor wat sê jy van haar "vermoed(e)".

CM : 'n Mens kan sekerlik nooit te gerus oor jou eie ideologiese posisie wees nie, veral soos dit aan 'n leser oorgedra word. Ek troos my daaraan dat ek my in die geselskap van 'n hele paar moerse goeie Afrikaanse fascistiese skrywers bevind. Jy weet, miskien mag ek jou as geslepe estetiese moordenaar by die groep insluit. Ek kry moeilik 'n houvas op haar konsep van "'n noemenswaardige korrektief" op geweld en regse politiek. Gelukkig het ek nie probeer publiseer tydens die fase toe ek nog mense wou bekeer nie. Ek moes eers die bekende les leer dat dit die taak van die predikant is om mense se harte skoon te maak, maar dié van die skrywer om hulle oë skoon te maak.

PHR : Ek stem saam dat 'n mens nie te gerus oor jou eie ideologiese posisie moet wees nie, maar ek maak beswaar teen 'n fascistiese etiket. Count me out, asseblief. Daardie woord is histories op 'n baie spesifieke manier gemerk en ek dink nie ek ly aan daardie besmetting nie.

Oor Van Vuuren: 'n Leser kan nie net enige ideologie in 'n teks inlees nie en sy laai m.i. 'n onverdiende lesing op die tekste af. Maar goed: laat die humor bly; jou eie lakonies-ironiese reaksie is dalk die beste.

CM : Wel, dis maklik, want ek het my geensins vir haar vervies nie, nie eers omdat sy die faint-hearted so ernstig teen my pret gewaarsku het dat Joan haar oor 'n soort neo-sensuur moet aanvat nie. Wie weet, miskien tender Helize vir die pos van hoofsensor in die postkonstitusionele bedeling. Nee, ek stir sommer soos sy gereeld doen, maar eintlik was ek by publikasie redelik gerus dat ek nie te selftevrede met die hantering van my eie perspektief was nie. Dit was veral omdat ek waardevolle terugvoering oor die manuskrip van uiters skerpsinnige lesers gekry het, in die besonder van George Weideman, wat ook gekeur het, Hennie van Coller, Charles Fryer wat die bundel uitgegee het, Petra Pieterse en natuurlik van jou. Dit was veral insiggewend hoeveel my slim dog fyngvoelige dogter Liezl van haar pa se fascisme kon verdra – ek was aangenaam verras!

PHR : Ek wil jou nog meer kans gee om te doen wat min skrywers beskore is: om jou kritici te kritiseer. Hoe voel jy oor die ander resensente se menings?

CM : Jong, ek kry opnuut respek vir ons bedryf as ek sien hoe hulle die wesentlike van die bundel kan uithaal. Dit klink miskien snaaks, maar ek was half teleurgesteld dat Karen de Wet (in

Beeld) en Willem Botha (*Insig*) net met uitstekende samevattinge en positiewe evalueringe volstaan het en nie swakpunte uitgewys het nie. Hierteenoor het L.S. Venter (*Rapport*) en Jean Lombard (*Die Republikein*) naas hulle vleierende samevattinge bepaalde probleme met die hantering van perspektief gehad, en Manie Wolvaardt (*Die Volksblad*) weer vrae oor my beperkte tematiek – nou ja, dis kritiek waaruit ek kan leer, al stem ek nie noodwendig saam nie. Jy weet, ek stem ook nie eintlik met Joan Hambidge saam dat Helize van Vuuren nie sensitiewe lesers teen die bundel behoort te waarsku nie. Dis myns insiens die enigste vorm van publikasiebeheer wat geregverdig kan word. Etienne Britz doen trouens by implikasie dieselfde in sy radiobespreking wanneer hy die bundel aanbeveel by lesers “wat sonder fiemies is”. Ek vergewe hom dat hy die “machovertoning” in party verhale direk na die mens agter die boek herlei, want hy verklaar sy eie ideologiese posisie onomwonde: hy sê hy is ’n middeljarige wat nog onder Smuts se regering gebore is en nie eintlik die belangstellingswêreld van jong lesers kan peil nie. Dis nou vir jou eerlikheid! Van macho gepraat – dis vir my half vreemd dat iemand nog nie ’n verband tussen die homo-erotiese ondertone in sommige stories en die weerlose skrywer agter die boek gelê het nie. Op die minste behoort dit vir iemand soos Etienne probleme te gee met sy etikettering van die skrywer en die skrywers-gemeenskap rondom die Gilde.

Maar om saam te vat: ek dink nie skrywers kan ’n oomblik lank klaas hulle met soveel insig en empatie deur die kritiek behandel word nie. Nie dat dit altyd gebeur nie, maar jy weet, wanneer enkele gevestigde skrywers verklaar dat hulle hulle aan die kritiek afvee, wonder ek soms of dit nie ’n vorm van slagpattigheid is om nie bepaalde lesings te wil konfronteer nie, al is dit hoe pynlik of selfs dom. Ek het my byvoorbeeld beslis gesteur aan ’n plattelandse leser wat in *Rapport* op Louis Venter se bespreking gereageer het dat hy geen literêre meriete in my vieslike en skokkende boek kon vind nie. Ek gun hom sy mening omdat dit elke leser se goeie reg is; ek meen, ek sal bv. die laaste een wees om my paniese plesier in ’n tuiste vir senior burgers te probeer verkwansel! Maar wat vir my belangrik is, is dat daardie leser soos enige kritikus ernstig met die bundel in gesprek getree het.

PHR : Baie dinge in jou boek interesseer my. Kom ons begin van ’n kant af. Die titel, *Pan se pretboek*, impliseer iets speels, iets plesierigs wat gaan volg, maar dis net gedeeltelik waar. As mens die verhale lees, kry die titel algaande ’n veelduidige betekenis.

Dit word byvoorbeeld ironies gelaai, om net een moontlikheid te noem. Die boek het pret, dis waar, maar nie net pret in die gewone sin van die woord nie en die “pret” wat mense maak (om ander bv. te dood) is alles behalwe pret.

CM : Dit wys jou net, miskien leer dit jou niks.

PHR : Is dit al wat jy gaan sê? Kom ek stel die vraag anders: Wat wou jy met die titel?

CM : Uh-uh-uh. Jy gaan my nie in 'n interpretatiewe blik druk nie, pêl. Jou stellings wys tog jy is in die rol van die literator, die eksegeet, jy kan sekerlik ...

PHR : Goed, ek gaan later op 'n ander wyse hierop terugkom. Jou boek wil o.a., so lyk dit vir my, die leser opnuut laat kennis maak met die “donkerte in die hart van die mens” – en dit lê in alle mense; selfs die en veral hulle wat glo hulle het die “Lig” of een of ander vorm van lig.

CM : O, absoluut! Vra my as kastige verligte oor hierdie donkerte, broer, ek ken dit intiem. In my prille jeug het ek op 'n besielde wyse meegedoen aan die Afrikaner se ontwyking van die skadu-argetipe. Ek was eintlik in vandag se terme heel “regs”. In sy laaste onderhoud met my het Stephen le Roux (Etienne Leroux) hierdie onvermoë as een van die eienaardigste eienskappe van hierdie spesie uitgesonder. Maar dis grootlieg dat die groot God Pan dood is, he's alive and well and living in the heart of the killing Boers.

PHR : Pan is in verskillende gedaantes in hierdie boek aanwesig. Die flapteks sê dit raak: “as ‘mindere’ god, sater, pretbederwer, magswellusteling, narfiguur en selfs as Satan-tipe”. 'n Mens sou kon byvoeg: spelende mens, diaboliese pretmaker, heerser, skrywer wat skep en verslag doen, ironiseer, en so meer. Lewers, in die meeste verhale, is daar altyd een of ander vorm van boosheid aanwesig: in oorheersing, doodmaak, selfverheerliking of -regverdiging, ens. Wat my veral geïnteresseer het, is die skrywers- en vertellersrol wat alles behalwe eenvoudig is. Die representasie en betrokkenheid van die vertellers by die gegewe vind ek fassinerend. Ook hy/hulle (die aanbieders van die stories) is daarin 'n soort Pan, wat, by wyse van spreke, al spelende op hul fluite/met hul woorde konsternasie veroorsaak; hulle wil ontbloot, ontmasker en tog ook begryp en sin maak van die verskriklike werklikheid, maar hulle moet meestal agter ironie en satire skuil.

CM : Presies. Konsternasie is die woord, dis hoekom ons die beskrywings paniek en pandemonium het. Wel, Piet, dis nie die plek vir wedersydse rugkrappery nie, maar jou opsomming wys hoekom jy vir my so 'n belangrike klankbord by die

gestaltegewing van die bundel was. Ek was verras dat so min resensente aandag gegee het aan 'n hoofkode wat tog by die titel begin – dis by name 'n BOEK, man, have a heart, 'n blatant literêre boek en tog ook 'n speelboek. Ek en jy hou ons 'n lewe lank besig met vertekstualisering, verwoording, verslagdoening, vertelling ... In die meeste verhale is dit 'n leitmotif, 'n wesenlike literêre spel wat ook as 'n masker vir gruwels dien, vir manipulasie en die beheer oor betekenis. Hoekom dink jy dat die antagonis in die laaste verhaal juis die verteller se oom Geert is? – natuurlik omdat oom Gert vertel, die storie van ons sterfte, maar ook die deelname aan ons moorde. Ons literêre maskertjies is van glas gemaak, hulle is eintlik volkome deursigtig – en waaragter kan ons eintlik in 'n mate skuil, anders as agter die oeroue borswering van ironie en, as dit moet, satire?

En tog, weet jy, ek het eers na omtrent tien verhale agtergekom dat Pan agter die woorde wegkruip. Hy was nooit beplan nie. Ek het trouens gedink dat ouens soos Tom Robbins 'n kans vat om hoegenaamd met daardie halfgod te flankeer ...

PHR : Dink jy nou veral aan *Jitterbug perfume*?

CM : Dis hy, ek weet jy is mal oor die boek, maar Robbins was nooit vir my 'n model by vormgewing nie. Dit het my ook agterna opgeval dat die krisisoomblik of selfs epifanie in 'n aantal verhale juis die middagaar is – jy weet, wanneer Pan uit sy slaap gewek word en met sy geskreue paniek saai. Dit was maar net bestem dat ek daardie stink bosgod in myself direk in sy geel oë moes kyk ...

PHR : Baie van die tekste in jou boek krap om, want die vertellers deins nie terug voor die skadu-argetipe nie, maar terselfdertyd het dit 'n sanerende uitwerking en dit lyk vir my heilsaam.

CM : Sanerend – wat de moer is dit? Dit moet iets met “sane” te doen hê, sekerlik, maar dis nie vir my vreemd dat daar nie 'n goeie Afrikaanse woord vir “sanity” is nie. “Geestesgesondheid” my eye, want dit impliseer die alternatief is siek, of sieklik, of afwykend. Pan is tog doodgewoon blerrie mal, jong! Ek weet jy as idealis glo dat die literatuur iets vir hierdie kranksinnige wêreld te sê het, iets wat kan heel, wat gesond kan maak. Ten diepste glo ek ook seker daaraan, want soos jy in talle van jou verhale doen, hou ek my ook besig met die beswerende vermoëns van die estetiese. Maar wat moet ek vir jou noem as ek moet ontrafel waaruit my persoonlike ervaring van paniek gebore word? Uit die klipharde feite dat ek byvoorbeeld sewe inbrake in my huis gehad het, dat ek drie keer op die bliksems afgekom het, ja, en uit die besef dat ek hulle in daardie oomblikke van woede sou

doodgeskiet het as ek kon. Hulle het immers meermale die veiligheid van my gesin bedreig. En basies beskou ek myself nogtans as 'n pasifis, met 'n volkome weersin in geweld.

Ja, natuurlik is jy reg, natuurlik is die een ding wat ons nog kan en selfs moet doen wanneer ons “skryf” om die skadu in onself te konfronteer. Die ergste is egter om die storie oor Dahmer die massamoordenaar en mensvreter te moet skryf, en jousef met geen voorbehoud hoegenaamd nie in die rol in te skryf waar jy as fokalisator begeer, waar jy ritueel “neem, eet”, waar jy mense verteer, ledemate van mekaar losmaak. Piet, wat doen ons, intellektuele en oënskynlik rasonale mense, aan mekaar terwyl ons liefde verkondig? Meer nog, wat moet die letterkunde doen om die afgryse van ons inherente moorddadigheid aan die kaak te stel, om ons te laat besef dat die gewelddadigheid in hierdie land sy maaiers in onself laat uitbroei het? Ek vra jou, want as ek antwoorde gehad het, het ek nie fascistiese storiëtjies geskryf nie.

PHR : Jou “fascistiese storiëtjies” verdiskonteer ek weer ironies! Hel, hoe moet ek reageer? Ek het gedag dis maklik: ek maak 'n paar opmerkings en jy gee die antwoorde! Iemand moet tog antwoorde gee in hierdie mal wêreld wat alhoemeer versplinter raak, maar nou maak jy net soos in jou boek! Terloops: Hulle het net drie keer meer in jou huis ingebreek as by my; ja, ek sou ook geskiet het, maar alle woorde agterna is maklik: die beslissende oomblik is die punt. En ja, ek glo in die gesondmakende rol van die literatuur: nie noodwendig deur sy antwoorde nie, wel deur sy vrae. 'n Lewenskragtige literatuur is onder meer eietydse geskiedenis. Só moet die hedendaagse leser sy wêreld leer ken. Kom ek gee vir jou 'n aanhaling wat my nou te binne skiet. Een van Tennessee Williams se karakters in *Sweet bird of youth* sê: “I don't ask for your pity, but just for your understanding – not even that – no. Just for your recognition of me in you.” Is dit wat jy o.a. probeer doen het?

CM : Ja en nee. Irrasioneel hou ek 'n oomblik lank van die aanhaling, maar ek moet eerlik sê ek glo geen woord van logosentristiese uitsprake soos “recognition of me in you” nie. Watter arrogansie, watter hubris, sit nie daaragter nie – al is dit waarskynlik anders bedoel. Vrae, ja, ja, ja, dis waarvoor ons lewe. Deel, mededeling, “sharing”, dit ja, maar ek skop vas teen die moontlikheid dat die skrywer agter projeksie kan skuil en die leser medeverantwoordelik kan maak.

PHR : Ek dink dat jy deels oorreageer; daar is m.i. geen sprake van arrogansie en hubris om jousef in 'n ander te herken nie. Inteendeel: dit getuig van die teenoorgestelde – van invoeling,

empatie. As mens 'n onvermoë daartoe het, kan dít spreek van arrogansie en selfverheffing en waarskynlik lei tot hubris. Nee, Charles, met respek: Dit is wat die literatuur my geleer het en my lewe eindeloos verryk het.

CM : Jy swaai die aanhaling om, want in Williams se teks word die ander juis versoek om jou in hom- of haarself herken. Nietemin, jou interpretasie neem die wind uit my seile. As mededeling ook deel en empatie behels, het ons nie 'n argument nie. Die Wit Wolf stel homself in die hof as 'n digter voor. As ek en jy ook iets van onself in die seunsgesigte van 'n Strydom en 'n Dahmer herken – jy weet, “there, but for the grace of God, go I” – nou ja, Piet, dan het ons iets te bely, dan kan ons mos die skrywer sonder gewetenswroeging laat lewe, of herlewe!

PHR : Ja, kom ons kyk na 'n voorbeeld. Die eerste storie, “Hiernamaals” – in die bevoorregte openingsposisie – wil, so lyk dit my, op postmoderne wyse die skrywer dood verklaar en dan by implikasie sê hy is ook in die ander verhale dood. Maar vir my is hy alles behalwe dood, al dwing die verhale die leser ook om skrywer of ten minste dan mede-skrywer te word. Lewers in die openingsverhaal staan daar: “In my end is my beginning”. Is dit T.S. Eliot se woorde in *The waste land*? Ek verbeel my dit staan ook op sy grafsteen. Nietemin: Daardie paradoks vind ek dwarsdeur die bundel aanwesig.

CM : Ja, Eliot praat in die verhaal mee, soos 'n hele paar ander morsdooie en tog onsterflike skrywers: Dante, Rilke, Nietzsche, Sartre, Gregorius van Nyssa, ons eie Eugène Marais ... In die storie word daar immers juis vanuit 'n skyndood geskryf. Die stem van die storieverteller sterf goddank nooit nie, die eggo herleef van een leser, hoorder en oorverteller tot die volgende. Dis 'n goeie ding dat dieselfde era wat die dood van die skrywer verklaar het, die leser as 't ware in die teorie laat herlewe het. Ek sê herlewe, want in die ouer letterkunde is die leser natuurlik gereeld somer direk aangespreek. Nog 'n kosbare ontwikkeling is die erkenning van intertekstualiteit, van die stemme van soveel medevertellers en vorige bronne. Ek het dit byvoorbeeld vir “Hiernamaals” selfs nodig gevind om Salomo vanuit die ou Nederlandse vertaling te laat spreek, want in Afrikaans het die mooiste nuanses jammerlik verlore gegaan. Laat ek vir jou die motto van die verhaal lees: “Zet mij als een zegel op uw hart, als een zegel op uwen arm; want de liefde is sterk als de dood ... En uw gehemelte as goede wijn, die recht tot mijne beminde gaat, doende de lippen der slapende spreken”. Is dit nie onbybels mooi nie? Ek verwys eintlik met die onbybels na die wyn-metafoor en daardie effens

aangeklamde “recht tot mijne beminde gaat”, want die triomf van die liefde oor die dood is so bybels as wat jy kan kry. Maar natuurlik is jy reg oor die paradoks as teelaarde – no pun intended, maar uiteindelik word al hierdie skrywers se liggame kompos. Nou praat ek nie ligtelik nie, want ek is seker dit moes jou ook al opgeval het hoeveel skrywers met wie ek en jy baie gesels het, nou nog slegs deur hulle tekste met ons praat. Kom ons maak ’n lys, ’n soort ererol: Etienne Leroux, Bartho Smit, Willem van Rooyen, Abe van Niekerk, Koos Prinsloo, Henk Wybenga, Johann Johl, Casper Schmidt, en nou pas weer, net gister, Ampie van Straaten. Hulle is daarmee heen, en soos jy vir my ge-e-pos het: “Die onbekende land kom nader.” En tog, Piet, en tog – selfs grafskrifte, soos Eliot s’n, is tekste wat soos weerlig verder spring, van klip tot klip, om runetekens te laat.

PHR : Goed gestel; hiermee stem ek een honderd persent saam. Die skrywer is dood, lank lewe die skrywer! As die teorie dit wil hê dat die skrywer dood is, is dit natuurlik hoogstens ’n metafoor; daarmee word net gesê dat in die postmodernistiese tyd daar ’n ander soort literatuur aan die orde is. Die skrywer lyk vir my gesond en springlewendig en living in his books. Die voorbeelde lê vir die gryp: Hennie Aucamp, Koos Prinsloo, Raymond Carver, ens., ens. Charlie Bonthond is ’n beskeie karakter in “Karnaval” en in ander stories is Charles Malan ook teenwoordig. Die verhouding werklike skrywer/abstrakte outeur/verteller/karakter is komplekser as wat die teoretici dink. En boonop het die postmodernistiese verhaal met sy gedurige in- en uitbeweeg van sg. werklikheid na sg. fiksie alles nog verder kom deurmekaar krap. Maar dis ’n ander gesprek, kom ek vra jou liever oor die skrywer met ’n groot S, die Skrywer as mitologiese figuur, as sjamaan, as Profeet van die volk: Het ons tyd hulle nie almal doodgemaak nie?

CM : Soos ek reeds gesê het, die dood van die romantiese konsep van die skrywer as skepper-god was vir my ’n persoonlike stuk bevryding. Ek is mal oor die mal Nietzsche, maar dis hier waar hy my agterlaat. Die dae is verby dat kuns as die nuwe evangelie van die nuwe supermens aangebied kan word. Dink maar terug met hoeveel kulturele mag en prestige Afrikaanse skrywers in ons prille jeug bekleed is. Daar is deesdae ’n eenvoudige toets vir die gebrek aan invloed – hoeveel ruimte kry die literatuur relatief op die Internet? Ek vra jou hoekom die kollektiewe verbeeldingskrag van die wêreld se skrywers hulle in die steek gelaat het met hierdie nuwe medium? Hulle het skielik ten minste teoreties die geleentheid gehad om veral WWW-verslaafde jongelinge by die miljoene tot die letterkunde te bekeer. Seks

en pop gedy immers sowel virtueel as reëel. Ek dink estetiese evangeliste se dae is getel.

PHR : Miskien is dit te gou om te oordeel. Die WWW lyk vir my na 'n Babelse gedruis. Kan een mens monitor wat werklik daar aan die gang is? Ek dink nie skrywers gaan hierdie betreklik nuwe medium by hulle laat verbygaan nie. Ek weet van ten minste een Afrikaanse skrywer – daar kan meer wees – De Waal Venter, wat sy eie tuisblad op die Internet het.

CM : Nee goed, Piet, as romantiese idealis soos jy moet ek bely dat my skeptisisme ook perke het. Dit was vir my ontstellend dat 'n bekende Nederlandse literator na sy aftrede blykbaar gesê het dat hy besef het dat hy hom sy lewe lank met 'n vrugtelose illusie besig gehou het. Jy weet van wie ek praat omdat jy hom in een van jou verhale betrek het, maar laat 'n naam nie ter sprake kom nie omdat die inligting apokrief is. Wat vir my erg was, was die feit dat ek in Nederland 'n jaar lank aan sy voete gesit het en sy geesdrif oor die magie van die skeppingsproses ingedrink het. As iemand wat my daaglik as navorser met die harde realiteit en kompleksiteit van dinge soos kommunikasie vir ontwikkeling besig hou, kan ek nogal heelwat van sy ontugtering verstaan. Maar mag ons die genade kry om altyd ons geloof aan die skeppende uitvlugte van die gees te behou, en aan die bevrugtende rol van die literatuur in al sy vorme. Soos jy reeds die tematiese draad opgetel het: in 'n hele paar van my verhale vind jy die motief van skeppende verwoording, al word dit ook misbruik – in die besonder deur regsies. En hulle vind dit nogal deesdae moeilik om hulle gedigte waar te maak en 'n romantiese martelaardood te sterf, terwyl ons kommissies versoening dikwels belangriker as die sg. “waarheid” ag.

PHR : Skrywers wat iets werd is, is in hulle hart der harte romantici. En 'n ware romantikus lyk vir my na 'n idealis. Hoekom de heks sal jy elke dag ure en ure in afsondering voor 'n rekenaar sit? Jou skeppende aktiwiteit en jou kulturele navorsing by die RGN getuig daarvan dat jy alles behalwe 'n kultuurpessimis is of die Nederlandse karakter se voorbeeld sal volg.

CM : Nee, ek sal nie, maar laat ek 'n bietjie meer verduidelik. Oor die reddende mag van die letterkunde as die Woord met 'n hoofletter is ek skepties, maar glad nie oor die mag van skeppende woorde wat op die vreemdste plekke 'n invloed kan hê nie. Die Internet is miskien te efemeer en selfs te vinnig vir skrywers, en dit bedreig in 'n sekere sin hulle tekste as boeke. Maar selfs in ons tegnologie-bedonderde “global village” sien ek daaglik by my werk meer erkenning vir kreatiwiteit en innovering. Dit was vir my 'n riem onder die hart dat daar juis in

die Witskrif oor Wetenskap en Tegnologie so 'n sterk klem op innovering en skeppende denke geplaas word. Ewe belangrik is Unesco se wyd gepubliseerde benadering dat ontwikkeling slegs 'n onderdeel van kultuur is, en nie omgekeerd nie. Ek voel soos 'n kruisvaarder in my poging om aan kultuur en in die besonder gemeenskappe se skeppende vermoëns 'n sentrale rol te laat toekom. Dis 'n hoogtepunt in my loopbaan om navorsing oor kultuurbeleid te help rig. Ek sal jou sê, as ek kyk na die uitstekende reaksie op ons twee internasionale kongresse waarin kultuur naas ontwikkeling en kommunikasie klem kry, voel ek ons literêre tipes moet onself ook nie te gou as 'n kleinerige Gideonse sien nie. Die geskiedenis is immers aan ons kant.

PHR : Dit sal ek bly glo, maar terug na die bundel. Kom ons praat bietjie oor die tergende skadeloosstelling: "Al die stories is die waarheid of word vir die waarheid vertel; hulle het op aarde niks met die boosnatuurlike werklikheid te doen nie." Ek sien party resensente noem dit 'n "motto"; nou ja, dit kan dit tog nie wees nie. Het jy 'n woord hieroor op die hart?

CM : Nee, natuurlik wil so 'n stukkie paniese waansin nie die pretensie van 'n motto hê nie. Jy, as iemand wat al self dekonstruksie en die Yale-skool in jou verhale ingeskryf het, weet natuurlik wat bedoel word, maar ek sal saamspeel en jou die volle waarheid vertel, ter wille van TVL-lesers. Volgens die reëls van die logiese taalspel beteken die waarheid tog "die werklikheid", soos wanneer iemand sê, "Ek lieg nie, dis die waarheid", omdat dit kontroleerbaar gebeur het. In al die stories het die vreemdste insidente inderdaad gebeur – OF, en dis 'n groot of, hulle word vir die waarheid oorvertel. "Truth is stranger than fiction." Om net 'n paar voorbeelde te noem: my oupa moes sy bulhond met draad verwurg om hom van 'n koei se uier af te kry, my jeugvriend het 'n duif met 'n skoenveter verwurg en later verongeluk, daar was inderdaad 'n half mal "modderdokter" op ons dorp, en ek het my arme matriekmaats van Senekal in "Karnaval" ingeskryf, byvoorbeeld Rosa Keet en haar digterpa, dr. A.D., met wie ek 'n besondere vriendskap gehad het. Die hele "Hiernamaals" is gebaseer op die wonderwerk waarvan prof. Gawie Nienaber my vertel het.

PHR : Hy was 'n wonderlike mens met 'n ongelooflike dryfkrag. Verwys jy na die kanker wat 'n deel van sy gesig aangetas het?

CM : Ja, en soos jy weet, was hy reeds klinies dood verklaar voordat hy besef het dat hy sou moes terugkeer omdat hy die enigste persoon was wat sy groot taak oor Hottentotse plekname sou kon voltooi. Hy het uit sy siekbed opgestaan en tot in sy

negentigerjare in 'n kantoor naby myne aan sy taak bly werk. Partykeer haal die waarheid of werklikheid ons fiksie in: ek het selfs die ontmanningstoneel geskryf voordat me. Bobbitt die mes opgeneem het – ek sweer! Lag as jy wil, bliksem, ek was eintlik die aartsontpenisser! Wat meer is, ek het die parallelle tussen Christus en Dahmer se moordenaar in die tronk reeds in my verhaal gehad voordat ek gelees het dat Scarver inderdaad geglo het dat hy Christus was.

Ons klou krampagtig aan ons waarhede. Maar intussen het ons die paradysvrug geëet, intussen was daar dekonstruksie, was daar die insigte van die kwantumfisika en poststrukturalisme en al die ander demone wat die krisis van die sekerhede laat ontstaan het. En vandag weet ons met 'n ontstellende sekerheid dat die werklikheid rondom ons dikwels bokkerol met die waarheid, nee, die waarhede, te doen het. Ons werklikheid, veral in die huidige Suid-Afrika, is boosnatuurlik in die sin dat paniese boosheid in die ongetemde geweld oorheers. Wat meer is, daar is talle bonatuurlike elemente ter sprake, soos hekseverbrandery in Venda en die Goddelike roeping van 'n Barend Strydom.

PHR : Maar hoe moet die (“skeppende”) leser dan die kloutjie van die werklikheid by die oor van die (teks)waarheid bring?

CM : Die proses is eenvoudig, dink ek. Dis jou eie verbandlegging as jy as leser wil spring van die “waarheid” in die stories na die werklikheid wat jy rondom jou herken. Byvoorbeeld as jy sowel 'n hartchirurg as 'n skrywer met die naam Chris Barnard in “Poespas van die liefde” herken, of selfs Barend Strydom in “Wolf op die steppe”. Terloops, nie eers die naam Barend kom in laasgenoemde verhaal voor nie, maar as dit daar was, sou jy bepaald vinnig 'n konnotasie met “barbaar” opgetel het. Maar jy weet natuurlik, om konnotasies op te tel, is basies 'n literêre spel en dit het dikwels min of niks met die werklikheid te doen nie.

PHR : Daarvan gepraat: in baie van die verhale vind ek 'n soort mitologiese instelling; hulle het oerwortels en dit spruit nie net uit na ouer en bestaande literatuur nie, maar na die geskiedenis van die mens en sy argetipiese drifte. Ek dink aan verhale soos “Die dag toe die aarde bevrug is”, “Poespas van die liefde”, “Modderdokter”, “Karnaval”, om 'n paar te noem. Alhoewel die stories ruimtelik resent geplaas is, en dikwels met kontroleerbare materiaal werk, kry ek die gevoel: “the world is from of old” en ons is nie net vreemdelinge hier nie, maar ook op 'n verskriklike manier deelnemers.

CM : Nou lê jy jou vinger in 'n wond wat die postmodernisme

veroorzaak het, vir my persoonlik nogal besonder pynlik. Hoewel ek die redes kan verstaan, is dit die een ding wat ek die proponente van hierdie periodekode nie maklik kan vergewe nie: dat hulle die mite amptelik dood verklaar het. Die mite, weet ons, is 'n gevoelige sintuig en die eietydse tegniek om dit tot "blote fiksie" te reduceer, kan gelukkig nooit sy voortbestaan ondermyn nie. Trouens, daar is juis 'n enorm kragtige bondgenootskap tussen die mite en fiksie! Jy weet hoe ek in my onderskeie studies soos 'n verloopte Boesman op die spore van die groot mitoloë nageloo het. Filosofe, sielkundiges, sosioloë, veral skrywers – Jung, Eliade, Graves, Campbell, Joyce, Mann, White, en natuurlik, Leroux, van een roman tot die volgende – onthou jy, ons kon nie wag vir Leroux se volgende pennevrug nie? Vir my, soos vir soveel ander, was dit 'n rasende avontuur, 'n ontdekkingsreis en (wat anders?) 'n eindelose soeke na die self. Dit was 'n verkenning van al die verklarings oor ons plek in die heelal, die aard van menswees, die sin van liefde en lyding.

Goed, Piet, miskien romantiseer ek al weer, maar het ons al ooit 'n tyd gehad wat die Afrikaanse literêre bedryf met soveel oorgawe meegedoen het aan die speurtog agter ontwykende intertekstuele spore aan, as hier vanaf die sestiger- tot sewentigerjare? Dit was vir my skokkend om by Leroux te moes hoor hoe hy, op grond van veral internasionale resepsie van sy latere romans, moes besluit om sy "Jungiaanse eksperiment" voorlopig te staak en met *Magersfontein, o Magersfontein!* in 'n ander rigting te swaai.

- PHR : Ja, ek het dit ook vreemd gevind, maar Goddank vir daardie boek! Hoe het die veranderings jou persoonlik geraak?
- CM : Ek kan nie vir jou vertel nie. Die mat is onder my voete uitgetrek. Die internasionale rigtingverandering het baie van my eie skeppende tekste in die laai laat bly lê, en uiteindelik het ek nie eers een enkele artikel oor my proefskrif probeer publiseer nie. Wie wou nog hoor van die sin vir die heilige waaroor ek my ondersoek gedoen het, en dit terwyl die nuwe vlag postmodernisme selfs vir my tot opwindende insigte bekeer het! Ek glo nietemin ook dat geen uiterste van dekonstruksie die letterkunde van die basiese ervaring van die Gans Andere kan laat wegswaai nie. Jy sal weet, die ervaring van 'n soort heiligheid wat 'n mens fassineer (die *mysterium fascinans*) terwyl dit jou terselfdertyd met bewing vervul (die *mysterium tremendum*). Ek kan jou trouens met genot aanhaal uit jou verhaal met die mooi Kundera-titel: "*Forgetting is a form of death*", waar jou verteller sê: "In hierdie misterie wat die lewe

is, is die Gans Andere tog ook teenwoordig ...”

Moenie my verkeerd verstaan nie, ek glo ons het 'n fase van dekonstruksie nodig gehad, en vir my het dit baie beteken. Maar ek vra jou, wat het soveel intellektuele laat dink dat die mite na veel, veel meer as twintig eeue skielik dood is, dat ons worsteling met argetipiese beginsels, simbole en religieuse waarhede eenvoudig soos stukke uniforms op die slagveld van die postmodernisme gaan fladder? Of dat hulle bloot as laslappies in die veelkleurige kleeed van popster Josef ingenaai kan word? En nou moet jy nie eers vra waarom Josef vir Michael Jackson op die wêreld se verhoë hel gee nie. 'n Kombinasie van Evita en Madonna is loutere miteskepping, man!

PHR : Dekonstruksie het ons van valse sekerhede en ander onnodige ballas kom verlos en dit was goed, jy's reg; die Westerse metafisika het so 'n huisskoonmaak nodig gehad, maar vandag voel ek as jy eenogig 'n dekonstruksiepad bly loop, en dit as die enigste pad sien, is jy óf 'n Derridanaprater, óf naïef, óf moedswillig, óf jy hou om een of ander patologiese rede van 'n woestyn. Nee, mites sal altyd ons lewens beheer; of ons dit erken of ontken, is nie ter sake nie.

CM : Ek is net nie seker of ek met jou kan saamgaan oor dekonstruksie nie. Die Yale-skool het tog heelwat gedoen om te verhoed dat dekonstruksie bloot as die opheffing van alle vastighede gestereotipeer word. In daardie einste Yale met sy kasteel-voorkoms het Hillis Miller lekker gelag toe ek hom oor hierdie stereotipering uitgevra het. Dis ook die einste Miller met wie jy so genadeloos spot in een van jou stories – en is jou ironie daar nie juis op stereotipering gebaseer nie?

PHR : Nee, ek dink nie so nie. Ek stuur die Yale-groep op, dis waar en spot 'n bietjie, maar Hillis en die ander kry genoeg kans om hulleself in daardie storie te verdedig, gaan lees weer; trouens, ek het baie moeite gedoen uit baie bronne om die bekendes se woorde juis nie te verdraai nie. Stereotipering?, nee; sports maak?, ja, om nie jou woord pret te steel nie. Dekonstruksie het my baie geleer en dit was waarskynlik dié filosofie wat die skille finaal van my oë in hierdie land laat afval het, maar dis 'n ander gesprek; ek wil liever hoor wat sê jy van die mite.

CM : Ek twyfel of jy dit maklik “'n ander gesprek” kan maak. Ek glo ons sal altyd die mite as 'n soort regulerende mag in ons lewens nodig hê, maar ek meen terselfdertyd dat dekonstruksie 'n lewenswyse kan wees, wanneer dit dien om mag- en gesagsvorme rondom ons te bly bevraagteken. En dit sluit paradoksaal ook die gesag van die mite as bv. die grondslag vir ideologieë in, soos die idee van 'n “Herrenvolk” wat netjies

na Afrikanerskap herlei is.

- PHR : Ja, daarmee kan ek goed saamleef; 'n voorbeeld is sekerlik dié van die Wit Wolf. Die openingswoorde van die massamoordenaar in "Wolf op die steppe" bring 'n interessante meta-perspektief. Ek haal aan: "Ja, wapens en woorde ..." en later in die storie: "... ons skryf tog elkeen op sy eie manier. Ek dink nie jy hoef te voel dat jou stories minder belangrik is nie". Daarmee sê die naamlose moordenaar dat hy wapens en woorde op dieselfde vlak plaas. En tog: die literatuur, kragtens sy werking van oudsher af, maak nie letterlik dood nie, hy wil tot die lewe wek. Anders gesê: hy maak "dood" juis deur sy paradoksale werking, en dit vind ek in jou boek uiters boeiend. Die ondervraagde, gebaseer op Barend Strydom, kry uitvoerig stem deur self te verduidelik hoekom hy 'n klomp onskuldige mense geskiet het. As korrekatief is daar die beskrywing van die moordtog en die slagoffers se sterwe plus die versweë vrae van die ondervraer-verteller. Die visie in die verhaal, so wil dit my voorkom, lê onder meer daarin dat die ondervraagde homself "openbaar"; volgens my instelling sal ek sê, "ophang", maar lesers met 'n ander ideologie kan dalk anders oordeel. Dit wil vir my lyk of die ironikus Charles Malan ook 'n bietjie pret wil maak met lesers in sy Pretboek!
- CM : Wel, die pret kan gevaarlik wees. Jy sal onthou dat dit my nogal geskok het toe jy by die eerste lees van die "slag" van Strijdomplein opgemerk het dat verregses die verhaal met goedkeuring kan lees. Want ja, sonder die ironiese bril is dit bepaald moontlik. Maar 'n alternatiewe lesing kan selfs fisies gevaarlik wees, en ek weet waarvan ek praat. Nadat ek in 1989 saam met die groep skrywers met die destyds verbanne ANC by die Victoria-waterval gaan gesels het, het ek dreigoproepe van regses gekry en terwyl ek daar was, is my huis openlik deur iemand vanuit 'n motor oorkant die straat dopgehou. Of dit regses of die polisie se suutjieslopers was, sal ek seker nooit weet nie. Dit het aanleiding gegee tot die slotverhaal in die bundel waar die verteller hom tussen hierdie twee vure bevind en sy gesin by geweld betrek word.
- PHR : Kom ons praat oor kanoniserings. Behalwe een of twee kritici, min of meer van 'n ouer skool, is min boekbesprekers vandag oordadig behep met die kanon, maar 'n aantal resensente het tog vir jou 'n plek daarin toegeken. Hoe voel jy daarvoor?
- CM : Ek het reeds geïmpliseer dat ek juis uiteindelik kans gesien het om te publiseer omdat die tirannie van kanoniserings nie meer 'n issue is nie. Dit het my genot verskaf toe 'n jong akademikus 'n hele paar jaar gelede waar kanoniserings tydens 'n kongres

van die Afrikaanse Letterkundevereniging onder skoot was, die heelyd sonder ironie verwys het na die kanón, met die klem op die tweede lettergreep. Die manlike kanoniseerders, en ek sluit myself in my fase as 'n jonger kritikus in, het hierdie kanón na hartelus gebruik om te verower en te verwoes. Die falliese verband is eintlik so opsigtelik dat dit banaal is! Dis pas weer bewys in 'n proefskrif van Amanda Lourens by Tuks, oor die nie-kanoniserings van vroue-outeurs oor die jare heen. Vandag is André Brink een van ons voorste feministe ...

PHR : Ja?, Brink, 'n feminis? Ek sal ongemaklik voel met so 'n etiket om my nek. Dit lyk vir my vals en, paradoksaal, 'n ander, verfynde vorm van paternalisme. Daarmee sê ek natuurlik hoegenaamd nie dat ek nie voel vir vroueregte nie.

CM : Wag, wag, Piet, ek gebruik die term met die grootste agting. Dit hinder my werklik dat so min mans aan die diskoers oor feminisme deelneem, asof ons nie 'n moer omgee nie. Ek het nogal met my stories 'n bydrae probeer lewer deur byvoorbeeld verskeie vroulike fokaliseerders te gebruik en selfs ontmanning te pleeg (of is dit ontfallisering, of miskien ontfokalisering, of selfs ontfokkalisering?). As ek ooit tot 'n ideologiese standpuntstelling gedwing word, teensinnig, sal ek myself graag 'n feminis wil noem, of 'n ere-feminis as 'n mens kan vergelyk met "ere-blanke" soos die Sjinese destyds hier genoem is. Maar ek was eintlik besig met André as kanoniseerder. Ek dink hy skaam hom vandag dood oor die jong skrywerslyke wat hy Sondae met sy dodelike kritiese skote op die slagveld van kanoniserings agter gelaat het – jy weet, dit en dat in tekste onder bespreking is "onaanvaarbaar". Gelukkig kom hy in die einste proefskrif van Lourens met sy verdediging van Eleanor Baker se posisie in die kanon baie goed daarvan af. Die sogenaamde kanoniserings van my eie skryfwerk pla my bitter min; in elk geval, hoe besondig jy jouself deesdae aan so 'n bedryf?

PHR : Die hemel weet; jy moet seker een of ander orgaan daarvoor hê! Dis interessant dat André, die rebel en woordvoerder van Sestig, 'n lang tyd netjies in die voetspore van al die kanoniseerders voor hom gestap het. Die kritici teen wie hy hom so verset het, het hy probleemloos opgevolg – tog het ek altyd lekker gelees aan sy besprekings. Maar jy bedoel tog seker nie dat daar nie meer kanoniserings plaasvind of sal plaasvind nie?

CM : Nee, natuurlik nie, die spel sal seker altyd gespeel word, evaluering en hiërargisering is in die Weste ingeburger. Met besondig verwys ek eintlik na maklike kategorisering en

hiërgisering in 'n kulturele bedryf wat ongelooflik gefragmenteerd geraak het. Ek vra jou, wat sou die groot literêre kanoniseerders vandag kon doen met die hiërgisering van 'n aantal skrywers soos P.G. du Plessis in sy storfase, Jeanette Ferreira in haar Babette-fase, Koos Kombuis ofte wel André Letoit, Nataniël, Koos du Plessis, om maar net 'n paar te noem? Ons weet, hulle is almal wel deeglik gekanoniseer en gepubliseer – magtag man, hulle is volksbesit en hulle invloed gaan vir baie jare gevoel word. Maar net enkele van hulle kon gedeeltelik soos Baker en meer nog, Du Plessis en Ferreira, genade in die literêre kanon vind, omdat die ding so kunsmatig geïsoleer en beskerm is.

- PHR : Maar hoe voel jy persoonlik oor nie-gekanoniseerde, populêre skryfwerk? In “Poespas van die liefde” spot en speel jy byvoorbeeld met konvensies van die sg. hygroman; trouens, dit lyk vir my na 'n opstuurder. Kom ons praat bietjie daaroor en oor die populêre in die algemeen.
- CM : Ek moet jou sê: “Poespas” was groot sports en ek het die heelyd gesit en lag terwyl ek dit geskryf het. Ek het aan die hand van John Thompson se ontleding die “Mills and Boon”-konvensies getrou vir die storie probeer navolg en heelwat geleer oor die wyse waarop die heldin gewoonlik in hierdie liefdesromans optree. Soos hy dit stel: “the way to read a man”. Jy weet mos, die leser identifiseer omdat die heldin van haar man vervreem raak, dan twyfel aan haar identiteit en uiteindelik via haar minnaar haar geloof in die manlike geslag herwin. Ek het miskien nie by die laaste fase in die verhaal uitgekóm nie – ek bedoel, terwyl Bobbitt ter sprake is, dis afgesny! Maar dit het my agterna nogal gehinder dat ek met die storie die indruk kon skep dat ek 'n soort aanval op die genre van “damesromans” loods. Ter verdediging moet ek darem sê dat ek ook in “Poespas” die literêre pretensie van my heldin as “digteres” bykom.
- PHR : In 1983 het jy 'n nogal baanbrekende artikel in *Tydskrif vir letterkunde* gepubliseer oor goeie gewilde letterkunde. Ek dink dit het 'n teoretiese brug geslaan tussen hoog en laag in die literatuur.
- CM : Jy weet, Piet, ek het oor talle literêre goeters gepubliseer, maar niks het soveel reaksie uitgelok as die TVL-artikel en sy uitlopers nie. Naderhand is die “goeie gewilde literatuur”-genre algemeen afgekort tot GGL, en verskeie tesisse het daarvoor verskyn. Ek moes ook die basiese reglement vir die baie suksesvolle ATKV-prys vir gewilde prosa opstel. Ek beskou die werk oor GGL as 'n persoonlike akademiese hoogtepunt, al was dit tog maar 'n kunsmatige kanoniserende strategie om te ontsnap aan die

aaklige “middelmoet”-etiket. Wie de hel het dit uitgedink – nóg vis, nóg vlees? Vandag kan ons maar liewers rustig “populêr” sonder kwalifikasie gebruik, na die herhaalde ATKV-bekroning van skrywers soos Daleen Matthee en Etienne van Heerden.

PHR : Veral Etienne van Heerden het dinge lekker kom deurmekaar krap en dis goed so omdat hy naas die genoemde prys vir *Toorberg* ook die Hertzogprys daarvoor gekry het. Streng kategorisering in ons tyd is ’n perd wat jy moeilik kan ry. Gaan jy jou steeds teoreties en ook skeppend met populêre literatuur besig hou?

CM : Dis goed dat jy vra, want vanuit my gunstelingperspektief, kultuurstudie, is die erkenning van die populêre as ’n studieterrein een van die grootste omwentelings wat die sosiale wetenskappe die afgelope dekades beleef het. Featherstone beweer selfs dat dit die geesteswetenskappe in ’n krisis gedompel het, omdat hulle gedwing word om “die populêre” ernstig op te neem. Ek het ’n oorsig oor pop in die nuwe Suid-Afrika gepubliseer, maar ek kry swaar om skeppend daaroor te skryf sonder om my kies te laat uitbult. My akademiese werk op literêre gebied is in elk geval veral toegespits op die rol van populêre kultuur in die nuwe Suid-Afrika.

PHR : Kan ek ’n bietjie moedswillig wees?: “studying trash”, soos iemand gesê het. Ek speel sommer. Is jy, naas die stout stories, met iets anders besig? Dalk ’n roman?

CM : Nou ja, soos jy hou ek nie eintlik daarvan om uit te wei oor die skryfgoed waarmee ’n mens nog worstel nie. ’n Roman, ja. My hooffiguur is ’n begrafnisondernemer, ’n nasaat van Jan F.E. Celliers. Hy beskou dit as sy roeping om soos die digter in sy oorlogdagboek gedoen het, die lyding van sy volk op te teken, en nou ook die volkie se sterfte in 1994. Dit sal natuurlik net my geluk wees dat Lettie Viljoen nou die einste oorlogdagboek in ’n roman gebruik het.

PHR : Ja, dit gebeur, en ’n mens weet nooit: as jy sekere boeke nie gelees het nie, sou jy nie jou eie stories geskryf het nie. ’n Skrywer is tog ewig op soek na prikkels. En sekere prikkels kan gif wees. Vreemd, nê? Is ek reg as ek sê jou pretbundel is die eerste van ’n hele paar boeke wat nog moet kom?

CM : Wel, Piet, ek weet eerlikwaar nie. Ek het mos reeds my persoonlike skadeloosstelling gepleeg. Ek beskou myself nie as ’n sogenaamde “skrywer” nie, en veral nie een met ’n roeping nie. Dis vir my meer as genoeg bevrediging as ’n klein groepie lesers my sienings wil deel, van hierdie vreemde ding wat ons “die lewe” noem. Jy het verwys na eietydse geskiedskrywing, en ja, dit is vir my ’n soort vervulling as ek vir ’n volgende geslag

kan opteken: so was dit vir ons. Wat meer is: ons was eintlik almal so! My bundel is opgedra aan die belangrikste verteenwoordigers van hierdie groep vir wie ek wil skryf: my drie kinders. Vir hulle wil ek iets van my self in my tyd opteken, niks meer nie. En hoe haal jy nou weer vir Kundera aan?: die self is die somtotaal van alles wat ons onthou, en dit wat ons oor die dood bevrees maak, is nie dat ons die toekoms sal verloor nie, maar die verlede. My toekoms in my skryfwerk is eintlik maar aan die verlede gewy.

- PHR : Ten slotte: wat beskou jy as jou belangrikste tema, of temas?
CM : Liefde. En die paniese.

Stephan Bouwer

Deur 'n venster van die Klepp

(Vrye verwerking uit die Yslandiese *Englar Alheimsins* deur Einar Már Gudmundsson)

Buite is dit koud
Soms staan ek alleen in die duisternis
Soms lê ek soos 'n eiland in die koue see en bewe
Ek het my engele nie goed opgepas nie:
hulle het al lankal aarde toe geval
met hulle geknipte vlerke
en dwaal nou
deur die gange van hierdie geheimsinnige gebou
waar die dae verbygaan
in 'n trae lugleegte van alles wat verdwyn het
verbrand het
en verlore gegaan het

Buite is dit koud

Die wit some van golwe stommel op die see
wat nou swart en verkreukeld is
soos die duisternis van die buitenste ruimte
Die ligte oorkant die Akranes-baai
skitter
soos 'n veraf stad vol goud
maar die stad storm oor berge en dale
soos 'n geleier wat verdwaal het tussen sy ligte

Die lugleë ruimte is koud
die ligte in die gange is koud
ook die oë van die vrou wat deur die loergat kyk
is koud
die pille op die skinkbord is koud

Nou staar die sterre na die hospitaal
en die eensaamheid van die baai is gedoof

Chagall sou vlieënde koeie kon sien
as hy by hierdie venster was
hier waar ek staan en kyk
na gekliefde golwe en die donker see

Soms hoor ek die viole van die wêreld

Soms sien ek die stormloop van sneeuwit berge

Eenkeer het ek hekse op besemstokke sien swewe:
dit was Oujaarsaand toe mense vuurwerke laat ontplof het

Ek klim tot by die kruin
en raak aan die sterre met my vingers
Ek neem die wolke
en draai hulle soos 'n serp om my nek
Ek vlieg saam met voëls
en verdwyn soos 'n walvis in die diepte

Ek probeer my die kwashale voorstel:
hoe tyd bereken word
hoe die lewe gekleur word
wie die meester van hierdie vreemdheid is

Ek bepeins die eindeloosheid
kyk na die swart see
die duisternis
die koue en die ligte

Nou is ek in die paleis wat Bergsteinn kon skilder
toe die son nog geskyn het
Ek is in die sirkel
agter die donkerte van ruite

:anderkant die kwashale

Noel Stahle

Die Afrikaanse letterkunde as Afrikaliteratuur: 'n Amerikaner se perspektief*

Gedurende die tien maande wat ek besig was met navorsing aan die Universiteit van Pretoria (September 1995 tot Junie 1996) het studente, lede van die Departement Afrikaans en ander Afrikaners met wie ek in aanraking gekom het, gewoonlik twee, dikwels herhaalde reaksies, op my as persoon gehad. Eerstens het my voete gedurende die somermaande ongewoon baie aandag getrek. Studente het my sokkies en sandale skynbaar baie interessant gevind. Eers later het ek agtergekom dat die kombinasie van die twee 'n merker van my uitlanderstatus was. Tweedens het diegene aan wie ek my navorsingsonderwerp genoem het, byna altyd 'n verbaasde reaksie soos "hene, dis interessant" geuiter. En ná 'n pouse, met 'n verwarde, maar geïnteresseerde uitdrukking: "maar WAAROM AFRIKAANS?"

Dit is inderdaad 'n billike vraag: waarom sou 'n Amerikaner die Afrikaanse letterkunde wil bestudeer? Daar bestaan talle grondige redes hiervoor. Op akademiese vlak is ek hier omdat die veranderde politiek in die akademie uiteindelik 'n studie van "periferale" letterkundes moontlik maak. Op linguïstiese vlak bestudeer ek Afrikaans, omdat dit nou verwant is aan Nederlands waarmee ek reeds vertrouwd is. Op persoonlike vlak is 'n uitlander, wat die Afrikaanse letterkunde kan lees, in 'n unieke posisie om 'n vars perspektief te gee en om heel moontlik die kennis van die Afrikaanse letterkunde buite die grense van die Limpopo uit te dra.

Spesifiek gestel: ek glo die proses van historiese oorgang van Suid-Afrika na 'n meerderheidsregering vereis 'n deeglike studie van al die aspekte wat daarmee gepaard gaan, veral dit wat deur die Afrikanergemeenskap ervaar word. 'n Deel van hierdie verandering hou vir die Afrikaners in dat hulle hul verhoudinge met sowel die mense as die kontinent van Afrika moet herevalueer. Myns insiens is een van die belangrikste, maar verwaarloosde karakteristieke van die Afrikaanse letterkunde, 'n belang by en identifikasie met Afrika as 'n bron van identiteit en kultuur. My proefskrif is dus 'n verkenning van die Afrikaanse letterkunde as Afrikaletterkunde; as 'n letterkunde wat Afrika se kwessies, probleme en diskoerse ondersoek. Ek bestudeer spesifiek Afrikaanse romans, deels omdat soos Van Coller (1994:202) dit stel, die moderne Afrikaanse roman aan sekere behoeftes wat daaraan gestel word soos "betrokkenheid én 'n duidelike Afrikagerigheid", moet voldoen.

Verskeie Afrikaanse skrywers het deur die jare 'n soortgelyke verkenning

* Vertaal deur Susann Deppe en P.H. Roodt

van Afrika aangemoedig. N.P. van Wyk Louw (1986:10) het byvoorbeeld sestig jaar gelede kommer uitgespreek oor die feit dat die Afrikaanse letterkunde nie die bestaan van swart Afrikane erken nie: "Die bantoe en die kleurling is deur ons nog skaars raakgesien ... maar hulle moet nog in ons literatuur verskyn as mense, in boeke wat nie met eenvoudig-liberale 'oplossinkies' kom nie, maar met die ganse las van die noodlot van ons nasie". André P Brink (1992:6) verduidelik dié afwesigheid op 'n ander manier deur op te merk dat "in Suid-Afrika, sekerlik in die Afrikaanse literatuur, het ... (ons) daardie bevolkings ... grootliks *weggedink* uit ons bestaan uit".

Jan Rabie (1987:36) is die eerste skrywer van Sestig wat gepleit het vir "Meer Afrika: en "minder Europa". Minder van dit wat die stempel *Made in Europe* dra". In 1978 waarsku Elsa Joubert (1978:12) dat die Afrikaanse letterkunde 'n rigting volg wat tot onnodige isolasie lei. Sy waarsku dat "die gevaar kan bestaan dat ons in ons oefening en studie van Afrikaans en ons Afrikaanse letterkunde ... in sigself gekeer kan word. Miskien reeds geword het. Dat ons liefde en lojaliteit aan Afrikaans ons daarvan weerhou om die hele Afrika-ervaring te verken en kennis te neem van ander se verkenning van die Afrika-ervaring ... die moontlikheid is sterk dat ons ons daarnatoe laat verlei om die Afrikaanse letterkunde as alleenstaande fenomeen in Suider-Afrika te beskou, dat ons letterkunde geïsoleerd raak".

Hoewel ek nie laasgenoemde stelling wil betwis nie, wil ek aanvoer dat die "feit" en omvang van daardie isolasie deels 'n kwessie van kritiese perspektief is. Ek wil argumenteer dat die Afrika-heid van die Afrikaanse letterkunde deels deur formalistiese weergawes van die Afrikaanse literatuurgeskiedenis verberg is. C.N. van der Merwe (1994:10) verduidelik dit só: "since the fifties, Afrikaans literary historiography has been dominated by a formalistic point of view. The forms (structures) of work were analyzed and Afrikaans authors were placed in a hierarchy according to the aesthetic values discovered in the structures". J.C. Kannemeyer se twee omvattende volumes, *Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde* (1978,1983), is 'n hoogtepunt van hierdie kritiese ingesteldheid.

Sedertdien het daar egter 'n belangrike aksentverskuiwing in die kritiese diskoers ingetree; 'n verskuiwing wat ons van die laer van formalisme bevry het. Bevry van hierdie begrensings kan die Afrikaanse letterkunde nou vanuit ander perspektiewe en kontekste soos wat Ampie Coetzee in *Literatuur in krisis* (1990) ten toon stel, bestudeer word. Nou kan 'n mens begin om ook die ryk saadbedding van ooreenkomste tussen die Afrikaanse letterkunde en ander letterkundes en kwessies te ontdek. Joubert (1978:12) sien hierdie geleentheid raak: "daar is 'n geweldige veld om te verken - vergelykende studies: tydsgewys en temagewys".

In Etienne van Heerden se opstel wat hy in 1990 skryf, *Op weg na Afrika: Afrikaanse literatuur as Afrikaliteratuur*, merk hy op dat die Afrikaanse letterkunde alreeds aan baie van die essensiële kriteria van "Afrika letter-

kunde”, soos deur die Keniaanse skrywer en kritikus, Ngugi wa Thiong’o vasgestel is, voldoen. Van Heerden noem dat een kritiese aspek egter nie aangeraak is nie, naamlik die “identifisering met die mense van Afrika, die gemeenskap van Afrika, die stryd van Afrika” (1991:16). Hoewel dit so is dat sommige Afrikaanse skrywers en digters aangehou skryf het asof hulle nog steeds in ’n moderne laer leef, is daar ander wat die visie van Afrikaneridentiteit verken het: “nie.. as ’n verlengstuk van Europa nie, maar as ’n kroes en ’n klip en ’n bos van Afrika” (Brink 1985:154).

Die fokus van my navorsing is daarop gerig om parallelle historiese momente waarin Afrikaans en Afrikaans-Engels perspektiewe vrugbaar vergelyk kan word, te identifiseer. In my proefskrif gaan ek vier sulke momente en temas ondersoek: eerstens, die aankoms van Europese setlaars in Afrika; tweedens, die teenstelling van die lewe op die platteland met dié in die stad soos deur die bevolking van Afrika ervaar en die oorgang na ’n stadskultuur; derdens die letterkunde van die Sowetoperiode en laastens die tema van die interregnum - die afskeid van die verlede en kommer oor ’n ongedefinieerde toekoms.

In ’n televisieadvertensie wat onlangs vertoon is, het ’n huisvrou ’n paar waaiers by die kombuisdeur, waar sy besig was om ’n ete voor te berei, geplaas sodat sy haar man wat in ’n kamer op die boonste verdieping besig was, kon tempteer met die geure van die maaltyd wat sy voorberei. ’n Paar oomblikke nadat sy die waaiers aangeskakel het, het hy in die kombuisdeur verskyn, gretig om die ete wat heerlik ruik te geniet.

Alhoewel ek moet toegee dat hierdie verbinding effens oordrewe is, is die beeld dalk heuglik genoeg om sy gebruik te regverdig: want hierdie opstel se doel is nie ’n feesmaal van ten volle uitgewerkte idees en uiteensettings nie, maar die “aanskakeling” van ’n waaiër om die geure van ’n paar intellektuele hors d’oeuvres in die leser se rigting te stuur. Die oogmerk is om die aptyt aan te wakker, nie om te versadig nie. Slegs twee romans word gevolglik kortliks in die essay bespreek: Rabie se *Die groot anders-maak* en Achebe se *Things fall apart* - wat oor die aankoms van die Europese setlaars handel. Ook omdat die meeste lesers van hierdie opstel meer vertrou met Rabie se roman as met Achebe s’n is, wil ek laasgenoemde beklemtoon met die hoop dat dit ’n konteks vir toekomstige vergelykende besprekings sal insieer.

Rabie en Achebe: Die kruispaai van kulturele kennismakings

Jan Rabie se *Die groot anders-maak* en Chinua Achebe se *Things fall apart*, het baie ooreenstemmende kenmerke, aangesien beide romans die disintegrasie van ’n Afrikagemeenskap wat die gevolg van volgehoue en gewelddadige wisselwerking met Westerse setlaars is, ondersoek. Rabie se roman fokus natuurlik op Khoi-Hollandse skakeling in die Kaap, terwyl Achebe se roman Igbo-Britse konfrontasies in, wat nou bekend is

as oostelike Nigerië, ondersoek. *Die groot anders-maak* speel histories in die vroeë agtiende eeu af, terwyl die handeling in *Things fall apart* in die tydperk tussen 1850 en 1900 plaasvind.

As 'n skrywer is Achebe "probably the most widely read of contemporary African writers, both on the African continent and abroad". Hy het internasionale roem in 1985 met die verskyning van sy eerste roman, *Things fall apart*, verwerf. Sedertdien het hy vier verdere romans gepubliseer - *No longer at ease* (1960), *Arrow of God* (1964), *A Man of the People* (1966) en *Anthills of the Savannah* (1984), sowel as talle essays, kortverhale en gedigte. Sy romans word in meer as dertig tale vertaal en universiteite in Noord-Amerika en Engeland ken eredoktorsgrade aan hom toe. Tereg beweer Innes (1978:47): "if ever a man of letters deserved his success, that man is Achebe".

Aanvanklik het Achebe medies aan die Universiteit van Ibadan gestudeer, maar later oorgeskakel na die letterkunde. In 'n onderhoud wat die Suid-Afrikaansgebore skrywer en akademikus, Lewis Nkosi, met hom gevoer het, lewer Achebe die volgende kommentaar:

"I knew around '51,'52, I was quite certain I was going to try my hand at writing, and one of the things that set me thinking was Joyce Cary's novel, set in Nigeria, *Mister Johnson*, which was praised so much, and it was clear to me that it was a most superficial picture - not only of my country, but even of the Nigerian character, and so I thought if this was famous, then perhaps someone ought to try and look at this from the inside".
[aangehaal uit Innes 1978:4].

Derhalwe is 'n deel van Achebe se motivering vir sy skrywe 'n uitdaging vir die Europeërs se degraderende retoriek wat Afrika as die spreekwoordelike donker kontinent beskou, as 'n "symbol of the irrational, nourishing undifferentiated and childlike peoples governed by fear and superstition rather than by reason" (Innes 1978:3) van Afrika as 'n "blank slate ... with no past or future: (Miller 1985:284) en as die "cultural foil to Europe". Hierdie beeld van Afrika word versterk deur "Europe's sole reliance upon its own correspondents and experts to bring it the truth about Africa's reality - especially in its search for that exclusive phenomenon, the 'authentic' African - to the exclusion of African testimony" (Carroll 1990:28-29).

Rabie skryf fiksie, net soos Achebe, met die doel om 'n korrektyf op die verdraaiings in die geskiedenis en identiteit te stel. In hierdie geval skryf Rabie om 'n alternatiewe Afrikaanse weergawe van Khoi-Hollandse verhoudings te gee. Rabie se weergawe vind uitdrukking in sy *Bolandia-reeks* waarvan *Die groot anders-maak* die tweede van vier romans is. Laasgenoemde reeks se doel is "to trace in fictional terms the origins of the Afrikaner people 'white' and 'brown', their language and conditioning..." (Cope 1982:101).

Rabie en Achebe vorm deel van 'n groter tendens in post-koloniale Afrika waarin skrywers van 'n fiktiewe diskoers gebruik maak om die heersende diskoers in hul gemeenskappe uit te daag. Soos Aparna Dharwadker

(1995:44) verduidelik: “historical fictions can work precisely to neutralize or repudiate the figurations of institutional history and can serve as alternative sources of historical knowledge for audiences ideologically resistant to the dominant narratives”.

Historiese regstellings: Die *Groot anders-maak* en *Things fall apart*.

Soos die titel suggereer, handel Achebe se roman oor die ontwrigting van die Igbokultuur wat veroorsaak is deur die impak van die Weste. Ten einde Westerse retoriek oor Afrika teen te werk, stel Achebe die Igbogemeenskap voor “as a living structure, as an organism animated with the life and movements of its members” (Innes 1978:10).

Things fall apart speur die veranderde lotgevalle van Igboland na asook dié van die protagonis, Okonkwo, wie se “fame rested on solid achievements” (p 4). Okonkwo is ’n persoon van groot aansien en vermoëns met “no patience with unsuccessful men” (p 4), soos sy vader Unoka. Hy werk hard daaraan om titels te bekom en prestige te verwerf om vir sy vader, wat in skuld en oneer gesterf het, te kompenseer.

Nadat ’n vyandige stam ’n vroulike stamlid van Igbo vermoor het, eis die nege Umuofiadopies vergoeding. Die vyand stem daartoe in en om die saak te skik, stuur hulle ’n jong vrou wat aan die wewenaar gegee word in die plek van sy gestorwe vrou, en ’n jong seun, Ikemefuna, wat onder Okonkwo se toesig geplaas word tot tyd en wyl die ouer stamlede besluit wat sy lotgeval sal wees. Tussen die ouer en jonger man ontwikkel daar spoedig ’n vader-seun-verhouding. Drie jaar verloop waarin die ouer stamlede skynbaar van Ikemefuna vergeet het. Uiteindelik lig Ezeudu Okonkwo egter in dat die Orakel Ikemefuna se dood verlang en hy waarsku Okonkwo om geen aandeel in sy dood te hê nie as gevolg van die besondere band tussen hulle. Okonkwo vergesel die groep in die oerwoud in, maar omdat hy bevrees is dat hy so swak soos sy vader sal voorkom, dien hy die doodshou toe. Nadat hy in ’n latere voorval ’n medestamlid per ongeluk doodmaak, word hy sewe jaar lank verban.

Gedurende sy ballingskap kom hy daarvan te hore dat blanke sendelinge in Umuofia gearriveer het en heelwat stamlede, insluitende sy seun, Nwoye, bekeer het. Met sy terugkoms in Umuofia besef hy in hoe ’n mate die lewe daar verander het. Blankes is nou in beheer van Igboland. Okonkwo probeer sy medestamlede oorreed om hulle uit te dryf, maar baie van hulle, wat nou die voordele van ’n toenemende handel begin smaak het, is van mening dat dit te laat is.

Ná ’n konfrontasie met die Blankes en die afbrand van hul kerk, kom die stamlede in die slotgedeelte van die roman byeen om ’n opruiende aanhitting tot oorlog teen die vreemdelinge in hul land aan te hoor. Okonkwo vermoor ’n boodskapper van die hof wat die vergadering probeer ontbind. In die oproer wat volg, besef hy dat Umuofia weier om die wapen op te

neem. Hy vee met sy panga in die sand en loop weg. Die distrikskommis-saris wat by Obonkwo se kampong arriveer, loop hom vas in die toneel waar Okonkwo se liggaam aan 'n boom hang. Wanneer hy die toneel verlaat, dink hy aan die boek wat hy van voornemens is om te skryf - *The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger*. Hy dink só na oor die gebeurtenis: "the story of a man who killed a messenger and hanged himself would make interesting reading. One could almost write a whole chapter on him. Perhaps not a whole chapter but a reasonable paragraph, at any rate" (p 183). Die gevolgtrekking waartoe *Things fall apart* kom, onderskryf Achebe se kommer oor die afbrekende tendense van die Britse koloniale historiografie, en die roman self kan beskou word as Afrikareaksie op 'n studie wat 'n Europese kommissaris beplan.

Achebe ondermyn Westerse weergawes van die Afrikakultuur deur die Igbolewenswyse aan te bied as 'n georganiseerde, funksionerende sosiale struktuur, 'n ontwikkelde regsisteem en 'n kultuur ryk aan wyse spreekwoorde. Hy beeld die Igbogemeenskap as 'n lewende entiteit uit, 'n gemeenskap wat die snykant van kompeterende kragte aktief onderhandel: lojaliteit aan die tradisies van 'n veilige verlede en die twyfelagtige noodsaaklikhede van 'n veranderde hede.

Op een stadium, byvoorbeeld, kom die Umuofiane bymekaar om die verrigtinge van 'n regsgekil wat deur 'n stamlid, Uzowulu, aanhangig gemaak is, by te woon. Uzowulu getuig dat sy skoonfamilie hom te na gekom het deur sy vrou terug te neem na hul dorpie. Voor 'n komitee van ouer stamlede argumenteer hy dat hy behoorlik volgens die wyse wat die tradisie van die gemeenskap verlang, getroud is. "I married her with my money and my yams ... I do not owe my in-laws anything", maar "one morning they came to my house, beat me up and took my wife and children away" (p 80). Uzowulu verduidelik dat hy op haar terugkoms gewag het en toe dit nie realiseer nie, het hy sy skoonfamilie besoek en geëis dat sy óf teruggestuur moet word óf dat hy vir die lobola wat hy moes betaal, vergoed word. "But my wife's brothers said they had nothing to tell me. So I have brought the matter to the fathers of the clan..." (p 80).

Een van die lede van sy skoonfamilie, Odukwe, word uitgenooi om te praat. Hy erken dat hulle Uzowulu besoek het, hom aangeval het en hul suster huis toe geneem het. Odukwe voeg egter by: "Uzowulu is a beast. My sister lived with him for nine years. During those years no single day passed in the sky without his beating the woman ... two years ago ... when she was pregnant, he beat her until she miscarried" (p 81). Odukwe sluit af deur op te merk dat hulle hul suster weggeneem het "to save her life" (p81). Nadat die ouer stamlede privaat met mekaar beraadslaag het, beveel hulle Uzowulu: "go to your in-laws with a pot of wine and beg your wife to return to you. It is not bravery when a man fights with a woman" (p 82).

Achebe voorsien hier 'n model vir sosiale geregtigheid van die Igbokultuur wat klem op die oplossing van 'n probleem lê eerder as om tot strafmaat-

reëls oor te gaan. Dié klem word onderstreep deur 'n vroeëre gebeurtenis toe die Umuofiane vergader het om te bepaal hoe hulle gaan reageer teenoor 'n vyandige stam, Mbaino, wat 'n "daughter of Umuofia" vermoor het. Nadat hul verskeie welsprekende redenaars aangehoor het, besluit die stamlede "to follow the *normal course of action*. An ultimatum was immediately dispatched to Mbaino *asking them to choose between war on the one hand, and on the other the offer of a young man and a virgin as compensation*" (my kursivering, pp 10-11).

Vir Westerlinge wat grootgeword het te midde van dekades van sabelkletterende diskoerse gedurende twee wêreldoorloë, sowel as die oorloë in Korea, Viëtnam en ander lande, klink die verhaal van 'n magtige militêre gemeenskap "feared by all its neighbours" wat sy aggressor *vra* om tussen twee politieke opsies te kies, sekerlik heel vreemd. Die uitwerking van hierdie en ander gebeurtenisse moet egter nie by die leser verbygaan nie: die Igbogemeenskap besit 'n diepgaande kode van etiese en sosiale gedrag, 'n erekode, verantwoordelikheid en waardigheid wat die koloniale diskoers weggee wat.

Things fall apart openbaar ook 'n Afrikakultuur ryk aan gemeenskapswys-hede. Hierdie versamelde wys-hede word geopenbaar in 'n verskeidenheid insiggewende spreekwoorde wat in die struktuur van die verhaal ingewef is. Die spreekwoord, "when a mother-cow is chewing grass its young ones watch its mouth" (p 62), byvoorbeeld, gee die belangrikheid van die voorbeelde wat ouers daarstel, weer. Op dieselfde wyse word die belangrikheid van persoonlike sukses uitgedruk deur die verteller wat verklaar dat terwyl "age is respected ... achievement was revered" en "if a child washed his hands he could eat with kings" (p 7).

Met inagneming van Achebe se uitgesproke voorneme om 'n korrekatief te bied op die verkeerde voorstelling van die Afrikaleefwyse, wil ek 'n laaste spreekwoord bespreek. Die aankoms van Blanke setlaars, handelaars en sendelinge in Afrika het baie druk op die inheemse Afrikagemeenskappe geplaas. Sekere gemeenskappe het beter as ander aangepas en die Igbogemeenskap was van die aanpasbaarste op die kontinent. Soos Kenneth Burke (1941:256) opmerk: "proverbs are strategies for dealing with situations ... another name for strategies might be attitudes". Achebe se gebruik van die Enekespreekwoord byvoorbeeld suggereer dat die Igbokultuur 'n strategie/houding gehad het om sommige van die eise wat die Britse Imperialiste aan die gemeenskap sou stel, die hoof te kan bied. In hoofstuk 3 besoek Okonkwo een van die ryk mans van Umuofia om hom vir 'n voorraad broodwortelsade te vra. Okonkwo nader Nwakibie wie se "three huge barns" die simbool van sy status en sukses is. Na die tradisionele rituele van eerbiedige groet, die eet van kolaneute en die drink van wyn uit 'n bokvelsak, verklaar Okonkwo sy voorneme: "I have cleared a farm but have no yams to sow. I know what it is to ask a man to trust another with his yams, especially these days when young men are afraid

of hard work ... If you give me some yam seeds I shall not fail you" (p 19-20). Nwakibie reageer vrygewig deur hom agthonderd sade aan te bied, dubbel die hoeveelheid wat Okonkwo verag het. Nwakibie verduidelik:

"Many young men have come to me to ask for yams but I have refused because I knew they would just dump them in the earth and leave them to be choked by weeds. When I say no to them they think I am hard-hearted. But it is not so. *Eneke the bird says that since men have learned to shoot without missing, he has learned to fly without perching*" (my kursivering, p 20).

Soos Bernth Lindfors verduidelik, terwyl Achebe se gebruik van spreekwoorde baie tot die draagwydte van die roman bydra, is hul belangrikste bydrae dat hulle 'n "grammar of values" (Innes 1978:50-51), verskaf. Die spreekwoord van die Enekevoël is veral insiggewend, omdat dit die waarde wat die Igbogemeenskap aan aanpassing by veranderde omstandighede heg, beklemtoon. Derhalwe verklaar Achebe dat die Igbogemeenskap reeds voor die aankoms van die Britse sendelinge en magistrate funksionierend en selfonderhoudend was, dat hulle 'n sisteem van beginsels en strategieë gehad het om hulle in die detail van hul alledaagse lewe te begelei en hulle deur die uiteindelijke katastrofes wat deur kolonialisme ingelei is, te ondersteun.

Hoewel *Die groot anders-maak* streng gesproke volgens formalistiese standaarde nie dieselfde gekanoniseerde status as *Things fall apart* geniet nie, glo ek tog dat dit 'n belangrike bydrae het om te lewer. Die aard hiervan kom vorendag wanneer *Die groot anders-maak* as 'n teendiskursiewe teks ondersoek word om by te dra tot die bewusmaking van Afrika en sy inheemse bevolking as die "oorweldigende werklikheid vir die jonger geslag" van Afrikaners (Rabie 1990:17).

Die groot anders-maak daag net soos Achebe se roman, *Things fall apart*, die afbrekende verdraaiings in 'n dominante historiografie uit. Sedert die koms van Europese setlaars en handelaars in die sewentiende eeu het die Khoikhoi "bad press by historians" gekry. Jan van Riebeeck was inderdaad "... neither the first nor the last to refer to the 'Hottentots' as a 'dull, stupid, lazy stinking nation' - who were... 'bold, thievish, and not to be trusted'" (Marks 1972:55). Afbrekende karakteristieke van die Khoi se voorkoms, intellek en kultuur inderdaad. Dit is dié stereotipering wat Rabie poog om teen te staan.

Byvoorbeeld, omdat die Khoikhoi oor 'n ander stel waardes beskik van wat belangrik en waardevol in die lewe is, beskou "die kwaaieste" Hollander in die roman, Piet Vorster, hulle as "die agterlikste skepsel(s) op aarde". Vorster kla: "as dit my grond was, dan was hier nou 'n spoggerige bergplaas. 'n Spierwit opstal. Akkerbome. Koringlande". Hy kan nie verstaan "waarom hulle die grond nie bewerk nie". Kaptein Oasib ontmasker die leerme in Vorster se kulturele arrogansie:

"Omdat ons nie slawe van onse grond wil wees en heeldag daarin krap en swoeg nie.

Omdat ons ons nie bang in klippe wil toesluit en heinings om ons lande bou nie. Omdat ons tevrede is met die bietjie wat ons het, vrye mense, wat altyd nog met ander mense kan deel" (pp 103-4).

Tog vervolg Vorster met: "maar ... nou is julle mos slawe van julle honger mae". Oasib se besliste antwoord begin om Vorster se morele posisie te ondermyn: "eerder 'n honger maag as 'n honger hart". Bykomend help Oasib se reaksie om die dinamika van die bespreking om te keer sodat hy nou die gesprek lei:

Sê vir my, mynheer, is die duusman nie so verslaaf aan Duusman se honger na besittings dat julle uit julle se land oorkant die groot water tot hier gekom het om nog meer besittings te soek nie? Is dit nie onder julle Christenmense, dat hoe meer julle het, hoe meer julle wil hê nie? (p 104).

Dit is belangrik dat Oasib die figuur is wat Rabie gebruik nie net om die Europese imperialisme se selfsugtige motivering te ontmasker nie, maar ook die draer is deur wie die skrywer 'n intellektuele dimensie van Khoikhoikultuur aanbied, want dit is die bejaarde kaptein wat die "duusman" uitoorlê. Op soortgelyke wyse stel Rabie die gemeenskapsvrygewigheid van die Khoikhoigemeenskap voor; weer deur 'n verdere vergelyking van 'n negatiewe aspek van Hollandse/Westerse individualisme. Die verteller verduidelik dat na die veedief, Satan de Groot, gevang is, die volgende gebeur: "die wag smyt die sambok neer, gaan soek die fles brandewyn in sy saalsak. Dan doen hy wat geen Khoi ooit sal doen nie; sit die fles vóór al die vurige oë aan sy mond en drink alleen, sonder om te deel" (p 92). As 'n finale voorbeeld moet daarop gelet word hoe dit die Khoikhoi is wat voorgestel word as die gemeenskap wat oor die noodsaaklike kennis besit om in Afrika te oorleef. Hoewel die Hollanders as deel van 'n groter Europese beweging arriveer om die kulture van Afrika te koloniseer en "beskaafd" te maak, is dit die Khoikhoi wat die aankomende setlaars onderrig. Hakwa beskryf byvoorbeeld wat Tom Muller, die leier van die Hollandse trekkers, hom eenkeer vertel het: "knegte en slawe is sleg, net ons (die Khoi) weet hoe om met diere te werk. En ons ken die land" (p 22). Op 'n latere stadium verduidelik die verteller dat die Khoikhoi die Hollandse setlaars baie van hul gesofistikeerde jagtegnieke geleer het: "hul ore en oë gaan skool by die Khoi-Khoi, en leer ook sien waar 'n blesbok geloop of weggespring het, of dit 'n ram of 'n ooi was, en waar en hoe lank gelede 'n bobbejaan 'n klip omgekeer het" (p 107).

Gevolgtrekking

Toegegee, my status as 'n "outsider" hier in Suid-Afrika was beide uitdagend en voordelig: as 'n Amerikaner wat hier te lande Afrikaans leer praat het, het ek die geleentheid gehad om studente, professore, huisvrouens,

besigheidslui en selfs hooggeplaaste leiers op regeringsvlak, wat andersins beperkte tyd of belang by my sou hê, te ontmoet; aan die ander kant was ek altyd daarvan bewus dat ek as uitlander noodwendig buite die kraal van Afrikanerkultuur staan.

Hoewel ek terug is in Texas, waar ek besig is om my proefskrif te voltooi en studente in retoriek en skryfvaardighede in 'n rekenaargekoppelde klaskamer te onderrig, het ek tallose, onskatbare ervarings en insigte saam met my teruggebring, sowel as veelvuldige herinneringe aan my gasvrye en vrygewige vriende. Deur hierdie studie te voltooi, hoop ek om iets aan die Afrikanergemeenskap terug te gee, iets wat net 'n sokkiedraende uitlander kan gee: 'n perspektief *van buite af* oor die Afrikaanse letterkunde en kultuur. Met die inagneming van "outsiders" se insigte het Etienne van Heerden onlangs opgemerk dat Europese lesers van sy werk "always comment on the African elements in (my) texts - an aspect of my work of which I am unaware" (Van Heerden 1997: internet). Op dieselfde wyse is 'n outsider vir Karel Schoeman in sy roman *Die hemeltuin* "iemand wat van buite af in hierdie wêreld inkom en dit heeltemal opnuut (kan) ontdek ..." (p. 64). Ek hoop van harte dat my skrywe oor die Afrikaanse letterkunde van oorkant die Atlantiese Oseaan sal bydra om 'n groter bewuswording van die Afrika-heid van die Afrikaanse letterkunde te skep.

Bibliografie

- Achebe, Chinua. 1971. *Things fall apart*. Oxford: Heinemann Educational Books Ltd.
- Brink, André P. 1985. Afrikaans en oortewing, in *Literatuur in die strydperk*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Brink, André P. 1992. Op pad na 2000: Afrikaans in 'n (post)koloniale situasie. *Tydskrif vir letterkunde*, 29[4]:1-12.
- Burke, Kenneth. 1941. Literature as Equipment for Living, in *The philosophy of literary forms: studies in symbolic action*. Baton Rouge: Louisiana University Press.
- Carroll, David. 1989. *Chinua Achebe*. London: The Macmillan Press.
- Coetzee, Ampie. 1990. *Literatuur in krisis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Cope, Jack. 1982. *The adversary within: dissident writers in Afrikaans*. Cape Town: David Philip.
- Dharwadkar, Aparna. 1995. Historical fictions and postcolonial representation: Reading Girish Karnad's *Tughlag*." *PMLA*, 110[1]:43-59.
- Innes, C.L. & Lindfors, Bernth [eds.]. 1978. *Critical Perspectives on Chinua Achebe*. Washington, D.C.: Three Continents Press.
- Joubert, Elsa. 1978. Bly wat ons is, maar word méér. *Rapport*, Oktober: 12.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 1*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 2*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Lindfors, Bernth. 1978. The palm-oil with which Achebe's words are eaten, in *Critical perspectives on Chinua Achebe*, editor C.L. Innes. Washington, D.C.: Three Continents Press.
- Louw, N.P. van Wyk. 1986. Die rigting van die Afrikaanse letterkunde, in *Versamelde prosa 1*. Kaapstad: Tafelberg.

- Marks, Shula. 1972. Khoisan resistance to the dutch in the seventeenth and eighteenth centuries. *Journal of African History*, 13[1]:55-80.
- Miller, Christopher. 1985. *Blank darkness: Africanist discourse in French*. Chicago: University of Chicago Press.
- Olivier, Gerrit. 1989. J.C. Kannemeyer, D.J. Opperman en die tradisie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 27[2]:108-133.
- Rabie, Jan. 1987. *Die groot anders-maak*. Tweede hersiene uitgawe. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Rabie, Jan. 1987. Minder Europa meer Afrika, in *Ras en kultuur*, redakteur Charles Malan. Pinetown: Owen Burgerss.
- Rabie, Jan. 1990. Ek het 'n droom of 'n skrywer se evolusie. *New Contrast*, 18[3]:15-20.
- Schoeman, Karel. 1992. *Die hemeltuin*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Coller, H.P. 1994. Tussen nostalgie en paradie: die Afrikaanse prosa in die jare negentig: deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 35[3]:197-208.
- Van der Merwe, C.N. 1994. *Breaking barriers: stereotypes and the changing of values in Afrikaans writing: 1875-1990*. Amsterdam: Rodopi.
- Van Heerden, Etienne. 1991. Op weg na Afrika: Afrikaanse literatuur na Afrikaliteratuur. *Tydskrif vir Letterkunde*, 29[2]:9-16.
- Van Heerden, Etienne. 1996. Persoonlike mededeling per e-pos.

Lloyd Sauls

My straat

(Desember 1992)

Jharre, nout ekam lekké' lis vi' tjips en viskyte,
die smokkie hie' ookan' het al wee' stikkinne ryte.
Tanne se ma sê, 'hy't soema geloep, nooit gekrôllie',
en Bezil van Titte's, innie blitspatrôllie.

Voetsek! Voetsek! Die blerrie hon' van mang Mr Cloete,
bly al hie' wrff, wrff, rontom my voete.
Mr Cloete run hom moeg mos elke liewe jaa' vi' EmPee,
hille iet posh jong, hille iet newwe nie sempee.

Khôrus:-

Djy ken mos hai storie,
Ek kannie weg hatloep havoorie.
Wan' my straat is oek jou straat,
Al bly ek annekannie draad.
Ammal kan daavan praat.

Djimbou, ko' gou hie', het ek vi' JOU 'n sipraaiz,
het DJY gewiet Ronnie dra allie tyd 'n disgaaiz.
Ôs het mos altyd geding dat sy is 'n vrou,
tot ou vet Louis haa' eendag vra om te trou.

Haai, maa wat sallie moffies dan makeer huh,
en ou Djôdjie dra entie-estebliesmin kleere,
die's nogal allis om sy soliderittie te bewys,
en Tjaalie roek soema slou-bouts binninnie hys.

En wiet djy elke week-en' djol Sêndie en Maailie,
dan sien djy haa' nooit sônne 'n wall-toe-wall smaailie.
Hêy, kyk hie, nieman' is sippous om die te wiettie ni,
ap toe Gôd, hulle sal ôs nooit vi' die vigiettie ni.

Djy ken mos hai stoorrie,
Moennie hiee sit en gie voorrie,
Wan my straat is oek jou straat,
newwemaain jou graad.
Die is jou culture ou maat.

Ek kan nou vi' my veyk 'an Mr Sibotke.
Hy ry heeldag ron' met 'n groen opgifokte
Citroen wat iennage tyd nou y-t-m-i-k-a-a val,
en Joey's innie Lentegeur – d-e-e-m-i-k-a-a' – mal.

Hatta se niefie's al wee' innie k-a-k,
nou wee vi' iemmitysin djoewhilrie kra-a-k.
En hy's nogallie ees ombiskoffie hō,
Hy gan elke Sondag kêk toe, ja, hy's rêrag nooit roffie hō.

Simenterie prossie, het nou virrie dêre kee' gieeloup,
Wat's sy van nou wee', oh yes, aire Sêmiejils of Houp.
Motjie van ooliere Pang vra net tien sen' 'n koejaiste,
en Vrengkie, rie Joeroe Ket, ry 'n vettirrie haiste,

om sy vyf losse kinnis te sippôt sōnne trieks.
Die oudste sieen van Motjie's 'n menniedje by Klieks,
Hy't ve hom 'n lekke' disciaaun' lieewe ytgikerf,
hy was mos givōs om te gan wêk toe Pang afsterf.

Djy ken mos hai stoorrie,
Ek kannie weg hatloep havoornie.
Wan my straat is oek jou straat,
Al bly ek annekannie draad.
Ammal kan daavan praat.

'Het mammie al jiffrou Kerril sje bybie sjesjien huh?
Sy maak al hom kleere met twee naai-misjiene.
Sy sê, een is virrie hys
en een is virrie vleis, mammie

Agge zjinne ma, hy's te prastas, te poenangs,
ennie kwyllie tap by sy pappe bekkie langs.
Knōppe wat board by Djymie broke saame Whitey,
die Ameriekins se leader, wattie sonne 'n mes kan fighttie.

Antie Marril se dogtis nou al wee pregnin,
Die risponsibil ou's nogal 'n ou famielie vrin.
Ek sê vi' jou hillit langkal gespieen
hy krydil-snets langkal onne sestieen.

My arme broes nog altyd op Robbin Ailên,
en Kaffitjie's haa ookan, daa innie Tailên.

Hy doen mos hai, djy wiet, twee jaa trip,
Sefmirieen het hom net soe, binnin hille grip.

Djy ken mos hai stoorrie,
Ek is glattie skaam havoornie
Wan my straat is oek jou straat,
Die's my taal wat ek praat,
Ek is 'n culture-vraat.

Kyk, as djy nou wil hê 'n storie moet spred Maik,
sê net ve Sellie wat dai stêk sieggiret laik.
Haa bek loep nou rêrag op tûbou sy rokket,
Sy kan nou skinne my broe, dêmmet, sy klokkit.

Ek moenie eintlik die vi' jou, sê nie,
maa issie net wat jou boivrên wil hê nie.
Daa's mos nou oek 'n pil yt vi' mans,
diskassit met hom, komaan is mos nou sy kans.

Vê praat, daas een ding wat my straat giproudeussit,
en is nogallie yntlik iets wat sy self gitjoossit.
Miesies Ybrims se dogte', die mooi een vannie linge,
dee' Sell Roud toe Fym sy vandag nogal 'n singe.

Kyk is ek nou bly ve dié Nybihoed Whatsj.
Hille ken hulle djop jong, maarie manne is te ghatsj
om hille mettil te proow ve ienagge gengstis,
niks klippe of ghansjots tref nou mee ôsse venstis.

Djy ken mos hai stoorrie,
Ek kannie weg hatloep havoornie.
Wan my straat is oek jou straat,
Al bly ek annekannie draad.
Ammal kan daavan praat.

Synage Mr Djoelies het nou nog net twee tanne wat oor is
een onne, een bhoe, soe asof hy gitoor is.
En nog bhoe-oo mikaa' oek, djy moenie speeie,
Hy kou rai mangkie-nats, maa' hy sal nooit met jou deele

Ek willie praatie, 'maa' het djy gihoo'?'
soe loep 'n vres skinne stôrie.
Djek vannie Tjattjies se merrieds is binnin sy glôrie.

Hy kannie sy hanne vannie vrouens af hou nie.
Mr Entityne, maa' nooit met sy eie vrou nie.

Hêy, ve wat staan julle al wee hie' oppie hoek, kom,
kom, kom. Kan julle nie iets doenie, of wêk gan soek.
Auw hê, wat lieessie ouhan nooittierie nieussie,
Don't call us, we'll call you – maa' djy kry nie ientewieussie

Djy ken mos hai stoorrie,
Nieman gan my taal vimoorrie,
Wan' my straat is oek jou straat
Komaan, skiet my 'n kaat.
Wan' ek is nou klaa' gepraat.

Johann Schutte

Ruik hier

“Ruik hier,” sê Wimpie en hou die glas na my toe uit.

“Jir,” sê ek. “Wat is dit?”

“Dimple. Dis die beste whiskey wat jy kry.” Hy ruik self daaraan en skud die ys in die glas. “Dis al wat my pa drink.”

“Gooi jy nie mix by nie?”

“Is jy mal? Mens gooi nie mix by whiskey nie. Net ys. Mix is vir brandewyn en so. Klipdrif.”

“My Tannie drink whiskey en melk.”

Wimpie trek ’n gesig en gril. Ons stap sitkamer toe en Wimpie gee sy pa se whiskey vir hom.

“Hier’s dad se drink,” sê hy.

Sonder om weg te kyk van die televisie af vat sy pa die glas.

“Kill him!” Raas sy pa en sit vooroor op die bank.

Oom Vic, Wimpie se pa, is eintlik Engels, en sy naam is Victor, maar Wimpie se ma is Afrikaans en sy noem hom Vic.

“What am I watching here?” skree oom Vic en vat ’n sluk van sy drink. Ek hou van hoe Wimpie praat van ’n drink en hoe hy sy pa dad noem. Ek het my pa eendag dad genoem en gevra of ek sy drink kan vol maak, toe sit hy sy wynglas neer en hy kyk my ma net so. Daarna wou hy ook nie hê ek moet hier kom nie.

“Hierdie Taiwanese kan mos nie boks nie,” sê oom Vic en glimlag vir ons. Ons sit op die mat voor hom en kyk die boks. Ek wil kyk hoe hy sy drink drink, maar ek is te bang om heelyd om te kyk.

“Oh my God,” sê oom Vic en sit sy hand oor sy oë toe die een in die blou die een in die geel platslaan. Die ou probeer twee-, driemaal opstaan maar val elke keer terug. Sy bene is heeltemal pap. Hy strompel orent en beduie vir die skeidsregter hy’s orraait. Hy slaan sy handskoene teen mekaar en toe gaan hy weer in.

“Oh,” sê oom Vic. “Oh fuckit. Tickets.”

Ek en Wimpie loer vir hom wat weer so sit met sy hande oor sy oë en ons stamp aan mekaar en lag agter ons arms.

“Dis nie snaaks nie. Daai ou in die geel gaan sy gat sien vandag,” sê oom Vic en hoes.

Wimpie kyk nog ’n rukkie en staan toe op.

“Light sommer vir dadda een,” sê oom Vic toe Wimpie terugkom en die pakkie Camel vir hom hou. Wimpie haal die plastiek van die pakkie af en sit een in sy mond. Hy maak sy oë toe en blaas die rook so skuins op. Hy gee die sigaret vir sy pa en kom sit weer langs my. Ek kyk vir hom. Na die boks is dit krieket en oom Vic sê dis nou sy game. Die voordeurklokkie lui en oom Vic sê vir Wimpie hy moet spring. Wimpie praat met iemand by die

deur en kom terug.

“Dad, dis vir jou.”

“Wie’s dit?” vra oom Vic en Wimpie trek sy skouers op.

“Moet ek vir hom sê hy moet inkom?”

Oom Vic knik.

Wimpie gaan weer uit en kom terug met ’n jongerige man.

“Meneer West?”

“Ja,” sê oom Vic en sit sy glas neer.

Die man kyk na my en Wimpie en glimlag. Sy gesig is rooi en sy blou pak klere is te klein vir hom. Twee wit sokkies steek onder sy broekspype uit en sy een skoen is stukkend aan die kant. Hy het twee tasse by hom en hy mik om hulle neer te sit, maar staan dan weer regop.

“Gerhard Kruger,” sê die man.

Oom Vic sê niks. Die man vervat sy greep op die tasse.

“Is mevrou West dalk tuis?” vra hy en glimlag.

“Sy is nie hier nie. In verband waarmee is dit?”

Oom Vic maak sy bene reguit en kruis sy enkels.

“U vrou,” sê die man en kyk na ons en dan weer na oom Vic, “het ’n gratis demonstrasie gewen.”

“En hoe het sy dit reggekry?”

“Wel,” sê die man en glimlag weer. “’n Rekenaar het haar naam tussen letterlik honderde ander uitgekies.”

“Dit kan net ’n computer wees.”

Die man se mondhoëke trek-trek so, en hy draai sy kop skuins.

“Ek verstaan nie?”

“Dit maak nie saak nie. Sy is nie hier nie. Jy sal later moet terugkom.”

“Sal sy nog lank wees, dink u?”

“Ek is amper seker daarvan,” sê oom Vic.

Die man vervat weer sy greep op die tasse.

“U sien, ek is nou in die omgewing, en ...”

Oom Vic krap sy kop.

“Watse demonstrasie het jy gesê is dit?”

“Wel,” sê die man en glimlag weer vir my en Wimpie. “Ja. Hoekom nie. Miskien kan ek die demonstrasie vir u doen. Dan kan u vir u vrou daarvan vertel.”

Oom Vic vat ’n sluk van sy drink.

“Watse demonstrasie is dit? Wat demonstreer jy?”

Die man kyk na die bank oorkant oom Vic.

“Mag ek?”

Oom Vic beduie met sy glas vir hom om te sit.

“Het ons twee sportmanne hier?” vra die man vir ons toe hy verby ons stap om te gaan sit. Hy ruik die ene sweet en ek en Wimpie trek ons hemde oor ons neuse.

Die man gaan sit, met sy hande op sy knieë en maak keelskoon.

“Sien,” sê hy en kyk na die twee tasse voor hom op die mat, “ons is huidiglik besig met die bekendstelling van ’n stofsuiër.”

Hy lig sy hand op met sy duim en wysvinger teenmekaar.

“Die mees gevorderde tegnologie in die wêreld vandag.”

Hy buk af en zip die grootste van die twee tasse oop. Hy haal ’n wit ding uit so groot soos ’n groterige kastrol en sit dit langs die tas neer. Hy haal ’n spul pype en ’n elektriese koord uit en sit dit ook langs die tas. Hy sit weer regop met sy hande op sy knieë en kyk na die goed. Hy haal diep asem en blaas uit in sulke pff-pff geluidjies.

“Meneer West, u sal nie glo hoeveel vuilgoed oor die jare in ’n mens se huis kan vergader nie. So onder ’n mens se neus. Op plekke waar geen ander stofsuiër, of selfs die blote hand kan bykom nie. Dié outjie kan daar in en speel klaar met selfs die hardnekkigste vuilgoed.”

Hy dink so ’n bietjie en vat aan sy mondhoeke. Hy lag en skud sy kop.

“Ek wil u ’n staaltjie vertel. My vrou kom uit ’n huis waar vrouens nie veronderstel is om enigiets met hulle hande te doen nie. Maar vandat ons hierdie outjie in die huis het, aag, somer so twee, driemaal ’n week, dan stofsuiig sy die hele huis. Dit is vir haar eenvoudig ’n plesier.” Hy lag weer so en skud sy kop.

“So, u kan sien van hoeveel waarde hierdie outjie vir ’n huishouding kan wees. As u verstaan wat ek bedoel.”

“Hmm,” sê oom Vic.

“En dit is juis sy grootte wat hom so aantreklik maak, weet u. Soveel vrouens het al hulle hande saamgeslaan en vir my gevra hoekom ek nie lankal by hulle aangedoen het nie.”

“Is dit so?” sê oom Vic skielik en sit vooroor met sy elmboë op sy knieë.

Die man skud sy kop so effens en glimlag weer soos die vorige kere.

“Wel,” sê hy en maak keelskoon. “Waar sal ons begin? Wat van die slaapkamer? Meneer West, u sal nie glo wat alles oor die jare in ’n mens se matras kan vergader nie. Op die einste matras waarop u en u vrou elke aand van u lewens slaap. Ek het al amper op my rug geval toe ek sien wat by party mense se matrasse uitkom.”

Oom Vic drink sy glas leeg en hou dit vir Wimpie.

“Drink jou pa nie ’n double nie?” vra ek toe Wimpie vir sy pa ’n single ingooi. Wimpie sê niks en gooi ’n bietjie water by. Ons stap na sy ouers se kamer en Wimpie gee sy pa se drink vir hom. Die man is besig om al die beddegoed af te trek en op die vloer te gooi. Hy plug die stofsuiër in en sit ’n ronde ding in wat lyk of ’n sywurm dit gespin het. Al die vuilgoed sal hierop vassit, verduidelik die man. Dan kan ons na die tyd sien hoe vuil die matras was. Hy begin bo en werk dan stadig af tot onder.

“Dis pis die,” sê oom Vic en hou die glas weer vir Wimpie. Die man kyk vinnig op na oom Vic, dan na Wimpie, en dan gaan hy weer aan. Ons stap kombuis toe en Wimpie gooi die whiskey in die wasbak uit. Hy gooi omtrent die hele glas vol skoon whiskey, en dié keer gee oom Vic hom net ’n kyk,

maar hy sê niks.

Terwyl die man stofsuig, sien ek hy kyk die heelyd na die glase en die vol asbakkie op oom Vic se bedkassie. Ek kyk na die Tannie se bedkassie, maar daar is niks, net die bedlampie.

Wimpie tik my aan die arm en wink vir my met die ken om te kom. Ons stap na sy kamer toe en ek val op die bed neer. Wimpie staan voor die kas met die perde en die foto's op. Hy tel die groot bruin perd op en hardloop daarmee in die lug rond.

“Waar's jou ma?” vra ek.

“Plaas toe.”

“Ek het nie geweet julle het 'n plaas nie.”

“My oupa-hulle se plaas.”

“En jou sussie?”

“Saam.”

“Nou hoekom het jy en jou pa nie saamgegaan nie?”

Hy trek sy skouers op en gaan staan voor die poster van die perd met die groot oë wat na jou kyk maak nie saak waar jy in die kamer staan nie.

“Ek moet skool toe gaan.”

Hy kom sit langs my op die bed en streef oor die bruin perd se kop.

“Nou hoekom is jou ma plaas toe? Hoekom het sy nie gewag vir die vakansie nie? Dan kon jy mos saamgaan.”

Wimpie dink 'n rukkie, dan trek hy sy skouers op.

“Sy't gesê sy is moeg.”

Oom Vic en die man stap verby in die gang en die man praat nog een stroom deur.

“Nou sien u tog self. Is dit nie verstommend nie?”

Ek en Wimpie kyk vir mekaar en rol ons oë. Wimpie sê hy wens hy kon saamgaan plaas toe. Hy sê sy pa sit net heeldag voor die televisie en order hom rond.

“Werk hy nie?”

“Hy's geboard.”

“Wat's dit?”

“Ek weet nie.”

“Hoekom nie? Jy ken mos al die Engelse woorde.”

“Mmm,” sê Wimpie en trek sy neus op 'n plooi. “Nie almal nie.”

“Ek sê!” skree oom Vic skielik in die sitkamer, en ek en Wimpie ruk albei soos ons skrik. “Het die een nog nie genoeg vuilgoed op nie?”

Ek en Wimpie kyk vir mekaar. Ons spring op en hardloop om te gaan kyk. Die man sit op sy knieë en tel stompies een vir een van die mat af op en gooi dit in 'n asbakkie.

“En jy sal elke liewe een optel!” skree oom Vic vir die man.

“On second thought.” Hy buk af om die asbakkie by die man te gryp en val amper bo-oor hom.

“Oom,” sê die man. “Oom.”

“Dis my huis en dis my vuilgoed!” skree oom Vic.

Hy gryp die man se tasse en gooi dit by die voordeur uit. Hy kom terug en gryp die man se stofsuiers.

“Oom!” skree die man en spring op. “Meneer!”

Wimpie se pa gooi die stofsuiers by die deur uit en kom weer terug. Hy gryp die man agter die nek en stoot hom by die deur uit. Die man draai om om iets te sê en oom Vic slaan hom met die vuis in die gesig en ons hoor hoe val hy op die stoep. Oom Vic klap die deur toe en druk sy hande teen sy kop. “God you know,” sê hy. “Asof dit nie genoeg is nie”.

Hy stap verby ons en gaan kamer toe.

Ek stap agter Wimpie aan kombuis toe en hy gooi die helfte van die whiskey in die bottel in die wasbak uit. Hy tap water by die res en sit die bottel terug in die kas.

Ek voel bewerig en naar.

“Dis al laat,” sê ek. “Ek dink ek moet huis toe gaan.”

Wimpie knik sy kop sonder om na my te kyk. Hy staan net daar voor die kas met sy hande op die counter.

“Sien jou môre,” sê ek en vryf met my vinger oor die suiker op die kombuistafel.

“Okay,” sê Wimpie.

“Okay,” sê ek.

“Wimpie?”

Hy staan daar voor die kas met sy hande op die counter.

“Het julle perde op die plaas?”

Hy knik.

“Ek het my eie perd.”

Hennie Aucamp Op soek na 'n slot

Op 'n aand trek die literêre eksekuteur van Dick Verschoyle se boedel 'n paar lêers nader. Die belangrikste dokumente is reeds versorg. Dagboeke, briewe en manuskripte van gepubliseerde tekste is gekontroleer en na instansies gestuur soos deur Dick versoek. Nou bly daar nog net lêers oor waarvan hy wonder hoekom Dick hulle nie maar in sy leeftyd verwoes het nie. Op een lêer staan daar in Dick se duidelike handskrif: "Fiksie (fragmente) – maar publiseerbaar?" wat die eksekuteur geïrriteerd na sy pyp en tabak laat soek. Hoekom moet ék nou die verantwoordelikheid dra, wonder hy, as Dick kennelik self getwyfel het?

En soos die eksekuteur in 'n wolk aromatiëse pyprook sit en lees, neem sy ergerlikheid toe. Of miskien eerder frustrasie. Want die fragmente wat hy lees, is goed; het dikwels die vonk en spanning van Dick se beste werk. Die meeste fragmente lyk vir hom na die begin van kortverhale of dalk van essays, want die ontgrensing van genres het jare reeds 'n waarmerk van Dick se lewensbenadering geword. Maar hierdie fragmente is selde langer as 'n bladsy, sodat 'n mens nie mooi weet waarheen Dick se mededeling op pad is nie. Party fragmente hou in die middel van 'n sin op, of 'n laaste sin van 'n fragment word oor en oor gemaak, 'n ligte deurhaling deur elke poging, asof Dick na vroeër variante wou terugkeer en uit al sy pogings 'n sintese wou berei.

Daar is helaas geen datums by die fragmente nie, wat die taak van die navorser gaan bemoeilik. Die eksekuteur vermoed dat dit werk van onlangse jare is. Die handskrif is ferm, maar effens ongeduldig, soos dit ná Dick se uitrede geword het; en dan is daar die temas *ontheemding* en *bevreemding*. Maar sy tema-teorie, dit besef die eksekuteur onmiddellik, is aanvegbaar: Dick het altyd oor ontheemding geskryf. Een van die verhale uit sy middel-periode heet dan ook: "My plek ken my nie meer nie."

'n Ander teorie dring hom aan die eksekuteur op ná die lees van 'n soveelste fragment. Dick was altyd geïnteresseerd in die onvoltooide kunswerk. Uit 'n enkele potskerf, het hy dikwels gesê, kan 'n argeoloog hom 'n hele kruik verbeeld. En wil ons méér hê van Sappho as haar fragmente? Ons voltooi haar fragmente met ons opgegaarde sinsindrukke en ons eie verbeeldings. En wie sê Michelangelo wóu sy gevangenes uit hul marmer verlos? Hulle is op stuk van sake gevangenes en sit vir tyd en ewigheid gevange. The medium *is* the message.

Die eksekuteur lag in sy eie rookwolk en stik byna. Dick sou hom kwaai aangepraat het oor sy romantiese vlugte, maar bowenal oor sy totale ignorering van proporsie en skaal. Jy noem nie die grote en die luttele in een asem nie.

Nader aan die waarheid is dié raaskoot: Dick het geloof in sy eie maaksels

verloor. Op 'n keer – dit onthou die eksekuteur nou skielik – het Dick gesê: Ek begin 'n verhaal met vaart en energie, maar ná 'n paragraaf voel ek: So what? Ek het dié verhaal mos al vroeër vertel, en as dit nie ek was nie, dan was dit iemand anders. Tema is eindig en uitputlik; ook visie op 'n tema. Wat na nuwe visies lyk, is dikwels bloot versengende energie.

Die fiksie-fragmente waarop die eksekuteur afgekom het, is almal handgeskrewe; maar die laaste twee bladsye in die lêer is professioneel getik, asof Dick dié fragmente vir publikasie bedoel het. 'n Teks in die vorm van 'n brief, of miskien tóg 'n brief. Die koddige is dat die adres en datums nie aangegee word nie: daar is vier gebroke lyne waar 'n adres moet wees, en dan – die eksekuteur skrik – 'n aanhef. “Abel” staan daar; en die eksekuteur se lippe vorm Abel se van: “Bleekman”.

Die eksekuteur kyk na bladsy twee van die brief. Dit lyk na 'n onvoltooide brief, want dis nie onderteken nie. Vasgeplak op die keersy van bladsy twee van die brief is vodjies papier wat telkens driftig deurgehaal is met ewe driftige kommentaar langsaan elke vodjie. “Néé!!” staan daar by een vodjie; “Vals!” staan by 'n ander; “Literêr!!” staan by die laaste vodjie.

Eers moet ek die brief lees, dink die eksekuteur; dalk verstaan ek dan die vodjies. En hy lees die brief:

.....
.....
.....
.....

Abel

Laat ons die situasie 'n slag vanuit my perspektief sien.

Eerstens – en dit moet ek helaas beklemtoon – is jy 'n ongenooide binne my lewe. Jy het “ingebreek” en ingestorm op my kalm werkgerigte bestaan. Jy het my nie toegelaat om jou buite my lewe en my huis te hou nie. Jy het elke foefie, elke kneep, elke strategie in Die Verleier se Handleiding ingespan om my emosioneel te verower. As jy werklik lief was vir my, sou hierdie stormloop-benadering net-net nog gekondoneer kon word. Maar jy is nie lief vir my nie, al sê jy dit met bykans meganiese reëlmatigheid. Ek twyfel of jy hoegenaamd tot altruïstiese liefde in staat is. Jy wil doodgewoon lewens beheer. En hoe doen jy dit? Met sadistiese speletjies. Op seksuele uitlokking volg, aand na aand, onttrekking op nommer 99 – die banaalste maar ook effektiwste manier om mag te verkry oor die siel en gees van 'n medemens. En dan word hy skielik weer op 'n vlei-en-vry-dieet geplaas, en die arme rot, duiselig van vreugde en verwarring, sing-bid met pootjies gevou:

Maar my harem-beeld is vleiend. Dit veronderstel menslikheid. Jou bedryf is onmenslik. Jy reduceer mense tot laboratorium-rotte. Raak 'n rot te vet, moet hy gestraf word. Hy moet verhonger word tot sterwens toe. En dan word hy skielik weer op 'n vlei-en-vry-dieet geplaas, en die arme rot, duiselig van vreugde en verwarring, sing-bid met pootjies gevou:

Jesus min my salig lot

Ek is tog weer Sy liefliingsrot

Die sentrale probleem vir my – en onregstreeks vir jou – is die volgende: is jy deur die lot gekondisioneer om menseleuens op te fok, of is jy plein en simpel 'n “onuitge-

sorteerde” mens wat met sielkundige hulp 'n bruikbare medemens kan word?

Ek dink ek weet wat die antwoord is, maar twyfel sal daar altyd by my wees. Dis dan wat ek as erfenis gaan oorhou van ons kort ekstatiese seisoen in die paradys: twyfel en skuldgevoelens. My anti-Calvinistiese tendense sal as skokabsorbeerder dien vir skuldgevoelens; maar twyfel, ja, daarmee sal ek moet saamleef, soos met sooibrand en geswelde enkels.

Ek kry sporadies aanvalle van menslikheid, maar hierteen het my beraders my dringend gewaarsku en beskermingsmaatreëls voorgeskryf. So gebeur dit dat ek soms na jou verlang en dié verlange as pyn ervaar, byna of 'n skroewedraaier in my ingewande gedruk en 'n slag of twee gedraai word. (Ja, ek het geweet jy sal kwyl oor dié beeld en daarom het ek hom ingesit; en dis Godweet nog waar ook.)

Die eksekuteur frons en puf driftig aan sy pyp. Skielik stink sy twak vir hom, al is dit die duurste en die beste wat in die stad te kry is, spesiaal vir hom berei. Hy skuif die deure na Dick Verschoyle se balkon oop, want hy het in Dick se woonstel ingetrek vir die bereddering van Verschoyle se literêre boedel. Alles is so gerieflik byderhand: die boekrak met kabaretmateriaal en die kamer met die Bybellessenaars; die wit boekrak in die gang met toneelboeke en -programme; die muureenheid met die CD's, plate, klank- en beeldkassette. Bowenal die vakkieskas met briewe en lêers.

Die eksekuteur maak sy pyp skoon. Daar is iets afgetrokke eroties omtrent dié proses, asof hy met 'n liggaamsdeel werk.

Dick Verschoyle het die ruik van rook verafsku. Dit het almal verbaas dat hy Abel Bleekman toegelaat het om dig teen hom te sit en rook, en een van Dick se ouer vriende – 'n vuisvoos ou queen – het met iets soos angs gesê: Onse Dick het die skoot hoog deur.

Die eksekuteur staan 'n lang ruk op die balkom ná hy sy pyp skoongemaak en weggepak het. Dit is stil in die park, net af en toe die metaalgeluid van 'n kiewiet of 'n tarentaal. Dieregeluide, het Dick altyd gesê, versteur nooit 'n stilte nie, beklemtoon dit net. En dan het hy, dodelik voorspelbaar, die een of ander Hollandse digter aangehaal: “Een vogel tjilpt de stilte stiller nog.”

Die aanhaling wat by hom opgekom het, reg of verkeerd, herinner die eksekuteur aan die vodjies wat op die agterkant van bladsy twee van Dick Verschoyle se brief geplak is. Maar hy is nog nie gereed vir dié vodjies nie, en besluit om die koffiemasjien aan die gang te kry en daarna die balkonkruie nat te gooi.

Die nat aarde van balkonbakke stel reuke vry; nee, nie reuke nie, geure: tiemie, soetbalsemkruid, roosmaryn. Nog 'n uur of so – “anderhalfuur” het Dick altyd argaïes-pedanties gesê – nog anderhalfuur voor dagbreek. Op die eerste vodjie – hulle is nogal genommer – staan daar:

1. Wat bly oor van soene? Wat bly oor van liefde? Wat bly oor van vriendskap? Bloot woorde, woorde, magtelose woorde.

En daarom hou ek nét hier op, voor ek stik in verdere woorde.

Teenoor dié vodjie het Dick Verschoyle geskryf: “Néé!!”

Vodjie 2 lui só:

Daar wás iets kosbaars tussen ons, dit sal ek nooit ontken nie. Iets kreatiefs. Maar dit het weggeval.

En teenoor vodjie 2 het Dick Verschoyle geskryf: “Vals!”

Vodjie 3 is bloot ’n uitbreiding op vodjie 2:

Daar wás iets kosbaars tussen ons, dit sal ek nooit ontken nie. Iets elektries en kreatiefs. En nou het dié kosbare ding weggeval, soos in ’n afgrond in; wég; en ons albei verarmd agtergelaat.

Die laaste sin is dun deurstreep, en word gevolg deur ’n “verbetering”:

En nou het dié kosbare ding weggeval, soos in ’n afgrond in en ons albei, ja, ook vir jou, Abel, verarmd laat agterbly. Sadder, but none the wiser.

En teenoor vodjie 3 het Dick Verschoyle geskryf: “Literêr!!”

Dan het Dick Verschoyle tóg iets by sy veelaangehaalde mentor, nou lankal ter siele, geleer, dink die eksekuteur: “Mens kan literatuur *uit* die lewe maak, nie *van* die lewe nie,” het die oorlede wyse glo telkens gesê.

Die eksekuteur kyk na die blad in sy hande; na al die fel deурhalings. Dit lyk na ’n gestriemde blad. En effentjies, net effentjies, bewe die blad in die eksekuteur se hande.

Dis nou vir hom duidelik hoekom Dick nie sy brief voltooi het nie. Die brief was eerlik en selfs gespierd solank dit deur ’n heilige woede gedra is. Die ongeluk is dat Dick dit nie uit sy eie ervaring kón voltooi het nie. Hy het desperaat na moralisasie en literatuur begin gryp, maar as vakman besef dat sy mededeling in die pylvak gestrand het. Jy kan ’n kortverhaal met verbeelde ervaring voltooi; maar ’n brief is jou eie lewe en dié laat hom nie na willekeur voltooi nie. En dis hoekom sekere briewe nooit gepos word nie.

Die eksekuteur skuif agter sy skootrekenaar in en sê grimmig: Dan sal ék Dick Verschoyle se storie vir hom voltooi. Op die skerm – “a glass darkly” het Dick altyd gesê – verskyn die slot van ’n lewe:

Dick Verschoyle is in ’n bergklim-ongeluk dood; in die Sederberge, by Groot-Krakadouw om presies te wees. Amptelik en feitelik was dit ’n ongeluk, soos ooggetuies kan getuig, maar literati en ander castrati het op verskuilde agendas gesinspeel. Hoeveel ongelukke, het ’n lesbiese profetes in die digte rook van ’n gay kroeg geprewel, hoeveel ongelukke is *werklik* ongelukke?

En Abel Bleekman, wat het van hóm geword?

Abel Bleekman is deur die Mediese Raad geskors vanweë onreëlmatige praktyke. Met die body en bounce van mense wat nie deur gewete gerem word nie, het hy gou weer op sy voete tereg gekom en ’n roekelose sake-man geword.

In sy vrye tyd het hy agonie-rubrieke vir vrouetydskrifte behartig, natuurlik onder skuilname. “’n Mens moet jou hand inhou,” het hy teenoor gay vriende geknipoog.

Dis asof die skandaal wat hom omgewe het sosiale allure aan hom verleen het; selfs ’n suggestie van heiligheid. Op teepartytjies het vroue in dié trant gepraat: Hy wou die arme meisies maar net help ... Hy is ’n jammerhart, is ons Abel Bleekman ... Sy liefde gaan na almal uit, selfs na die geringstes in Gods Koninkryk ... Na die gekneusdes, die geskroeides en die reddeloos opgefoktes ...

Abel het sy binnekring met groot sorg gekies.

Hy het gespesialiseer in ’n besondere sagteteikengroep: moffies, oujong-nooiens en weduwees op jare wat emosioneel en seksueel uitgehonger is en dit nie altyd weet nie, tot en met die Bleekman-aanraking. Maar sy teikens moes intelligent en kreatief wees: dié proviso het Abel ferm gestel. Sy aanvanklike sukses met diesulkes is te verstane, want Abel Bleekman is ’n lewensekspert en ’n bobaas-masseur en ’n geesdriftige kind van die Here.

Die ongeluk is dat Abel keer op keer oormoedig raak wanneer euforie hom beetkry, en in dié staat oorspeel hy sy hand. Dán eers val die skille van ’n dissipel se oë en vlug hy vir sy lewe.

Eers as hy weer beheer daaroor het – dis nou oor sy lewe – sweer die eertydse dissipel:

Ek gaan, so help my God, op my eie voorwaardes sterwe.

En waansin is nie een van my opsies nie, en selfmoord nog minder.

Dis altans wat Dick Verschoyle gesê het, maar wat beteken sy woorde nou eintlik vanuit agterna-perspektief? Dick se dood was ’n twyfeldood, dit moet ’n mens Die Heks van Endor ten slotte toegee.

Stephan Bouwer Yslandindrukke

Reykjavik, Des '96-Jan '97

(Elf kletsverse)

1 Diskoers

Die mooi juffrou by paspoortbeheer
sê woorde soos
steikja fugl en *dós*
Ek dink eers sy ly aan Tourette-sindroom
Maar nee
sy dink blykbaar maar net hardop
op Yslandies

2 Warmte

Ysland is glad nie koud nie
al skyn die son nie
en al straal die inwoners
nie juis warmte uit nie
Maar onse Liewe Jesus
Vader Kersfees en baie engele
is hier oral rond: glo my

3 Genetika

Die Wikings is trots daarop
dat hulle voorvaders
Engelse Skotte Walliesers en Iere
tot bruide gedwing het

lets van so 'n houding
het ook in Suid-Afrika uitgeslaan:

Ons mooistes is immers blond
en bewandel die Afrika-landskap
soos Noorse-engele-met-'n-attitude

4 Misverstand

Die Yslanders dink ek is Deens
daar waar ek saam met hulle
in vulkaniese poele lê
Hulle verstaan nie Afrikaans nie
maar herken 'n herkoms
ek is nou 'n blondien met 'n oorbel
kleurryke tatoeërings
en 'n attitude
Hulle vind my eksoties-skandalig

5. Klokkespel

Die beierende klokke
soggens en saans (?)
dag- en naglank (?)
laat jou dink dat daar dalk
konsternasie is
Maar verkeerd!
Die Yslanders lui klokke
oordat dit vir hulle mooi klink
en hulle te veel brenninvin drink

6 Uit-eet

"Walvispaté as voorgereg?"
"Nee, dan maar liewer kaviaar"

My reisgenoot Roux begin dikbek raak:
hy hou van 'n bordjie mieliepap
en verkies dit as 'n kelnerin
sy ontbyt aandra
- eerder as 'n Wiking-met-'n-attitude

7 Skammdegi-/Mørketiden

Ons kry roomkoek takboksuurmelk en vodka vir ontbyt:
soos die inwoners
weet ons nie of dit oggend/middag/aand is nie

8 Aanslae

Die klokkespel in Reykjavik
verrinneweer my hamertjie aambeeld en stiebeuel
Die glasies brenninvin
maak my Eilandjies-van Langerhans
vulkanies

9 Ys

(Oh, to be in Iceland where you don't have to ring for ice")

Roux wat in sy lewe al
op o.m. marmer gewandel het
raak skoon besete oor hy die eerste keer
op Oukersaand op Yslandse sneeu geloop het
Ek sit in die voorportaal voor die kaggel
Hy onthul twee glase vol sneeu
en giet miniatuurbotteltjies brennenvin daaroor uit
Ons sê *skál* en drink dit uitgelate uit
(Ons is lughartig - maar ook godsdienstig)

10 Storting

Saam met Wikings in 'n vulkaniese poel
vind daar veelsoortige uitbarstings plaas
glo my: ek jok nie

11 Herkoms

Einar Már Gundmundsson beweer
die mense se preokkupasie met hulle voorvaders
is nie 'n genetiese belangstelling nie
maar gewoon oor die gebrek aan bome in Ysland:
hulle skep nou maar stambome
om op dié manier 'n woud te vorm

Joan Hambidge

“Groot ode”: ’n ander perspektief

I
Oor die grootse gedig, “Groot ode” is daar al belangrike en indrukwekkende studies geskryf. Hélize van Vuuren se *Tristia in perspektief* (1989) en E. Lindenberg se *Groot ode* (1993) is albei behendige leesverslae van hierdie nog steeds ontglappend-moeilike gedig. Dit is ’n gedig wat volgens hierdie leser binne ’n modernistiese raamwerk geplaas moet word ten einde die verwysingsvelde te kan begryp. Die modernistiese vlak is oorbekend, maar daar is nog nooit (sover my kennis strek) gekyk nie na die belangrike interteks van Wallace Stevens se “An ordinary evening in New Haven”. Wallace Stevens (1879-1955) is soos T.S. Eliot en Van Wyk Louw ’n digter wat beskou word as ’n “ingewikkelde”, “moeilike” en “intellektuele” digter. “... (H)e writes unashamedly for the experienced, literary reader” takseer Jim Hunter hom in *Modern Poets One* (1968, p. 68), dit wil sê ’n digter wat sy tekste vul met slim verwysings, maar terselfdertyd konstateer “Not ideas about the thing but the thing itself”.

Ofskoon sy gedig - soos “Groot ode” - oënskynlik helder en oop is, blyk dit met elke lesing dat die gedig ’n dieper en verdere oopmaak behoef. Die gedig blyk agter die eenvoud en helderheid verwickeld en ingewikkeld te wees. Dit is ook ’n gedig wat kommentaar lewer oor die skryfproses:

This endlessly elaborating poem
Displays the theory of poetry,
As the life of poetry. A more severe,

More harassing master would extemporize
Subtler, more urgent proof that the theory
Of poetry is the theory of life

(XXVIII, p. 486)

II
Dit is waarskynlik eers ter sake om die verband tussen Louw en Stevens se gedigte aan te stip. Beide hierdie gedigte het ontstaan binne ’n modernistiese tydperk. Malcolm Bradbury en James McFarlane (redd.) skryf in *Modernism - A Guide to European Literature 1890-1930* insiggewend oor die moeilik definieerbare stylverskynsel saam met vele ander bydraers.

In hierdie verband is Graham Hough se “The modernist lyric” ’n uiters tersaaklike analise van die belangrikste kenmerke van die modernistiese teks. Om sy komplekse essay te relativer tot enkele kenmerke sal waarskynlik ’n onreg doen aan die argumentasie, maar vir die doeleindes van hierdie essay is dit net tersaaklik om te kyk na enkele kwessies wat hy aanraak.

Een van die belangrikste aspekte van die modernistiese - en ook postmodernistiese - teks is dat die historiese, sosiale en politieke konteks nie geïgnoreer kan word nie. Die digkuns, skryf Hough, swem nie saam met die getye van die tyd nie (1991, p. 317). Dit is so dat skrywers lank voordat 'n verskynsel of mode gekarteer word, al daarvoor geskryf het. Freud het nie die onbewuste ontdek nie; hy het dit net erken, want kreatiewe skrywers het lank voor hom al daarvoor geskryf.

Hough beklemtoon ook dat poësie vergeet kennis aan die skrywer en die leser openbaar; trouens, hy sien die digkuns as 'n soort gids tot die siel. En, vir die moderniste bestaan alles om uiteindelik teks te word (Mallarmé: "Tout au monde existe pour aboutir à un livre"). Dit is voor-die-hand-liggend dat dit 'n mistifikasie van die poëtiese proses tot gevolg het (pp. 318, 9). 'n Verdere kenmerk wat hy uitlig is dat die modernistiese skrywers ook klem gelê het op die "conscious craftsmanship", met ander woorde, 'n gedig is nie net inspirasie nie, maar word met verwysings en verswygings gepak. Enersyds is die gedig dan 'n soort spirituele dagboek van die digter; andersyds is dit uiters berekend in die spel wat dit met ander digters en tekste voor hom speel.

In hierdie verband is Eliot se *Waste Land* waarskynlik 'n markante voorbeeld: dit is 'n "verslag" van die digter se spirituele ontwaking (hierom die veelvuldige verwysings na die Tarot) en 'n herskrywing van bekende, en minder bekende tekste binne die Westerse diskoers.

Die "voyage au bout de la nuit" (die reis na die einde van die nag) is dan ook 'n letterlike en figuurlike reis in die modernistiese gedig wat eenheid en veelheid voorstel (1991, p. 321).

III

Hough beklemtoon ook die "interior meditation" van die soort gedig, en dit is myns insiens die belangrikste rede waarom hierdie gedigte dikwels as moeilik/ontoeganklik/ingewikkeld afgemaak word. Die digter praat met homself; of dalk met niemand in die besonder nie (1991, p. 313). Die voetnote aan die einde van "The waste land" was waarskynlik net vir Ezra Pound se oë bedoel. As vriend en mentor het hy Eliot van raad bedien. Geslagte lesers het probeer om die "waarheid" in die teks te vind, terwyl dit eintlik 'n verslag is van 'n digter se komplekse spirituele groeiproses. Hierdie leser wil dan aanvoer dat beide "Groot ode" en "An ordinary evening in New Haven" gelees kan word as 'n verslag van spirituele ontwikkeling wat in die skryfproses gestalte vind. Beide gedigte karteer 'n ontwikkeling in sowel die self as die digkuns. Dit word dan 'n bestekopname of testament van persoonlike en digterlike ontwikkeling.

Tereg verwys Hough dan na transformasie as 'n sentrale proses in die digkuns: van die triviale tot die mees verhewe gedagte word verwerk tot gedig (1991, p. 316). Die komposisie of struktuur van die gedig word in die modernisme die belangrikste fokus; nie die 'onderwerp' of 'inspirasie-

proses' nie.

Die digter skep sy eie mites uit die "limitless junk-shop of the past" (1991, p. 316), want "it is claimed that poetry gives access to forgotten wisdom or a secret doctrine (1991, p. 318).

Die digter is 'n katalis, of 'n kataklisme waarin of waardeur die poëtiese proses plaasvind. In die slotargument beklemtoon Hough dat poësie geen politieke of ekonomiese belang het nie. Inteendeel. Die enigste redding van die digter is volledige of totale isolasie, want al wat die funksie van die digkuns is "to keep some neglected parts of the human experience alive until the weather changes; as in some unforeseeable way it may do" (1991, p. 322).

Dit is waarskynlik een van die helderste en belangrikste sleutels tot die begryp van 'n uiters komplekse beweging in die letterkunde wat werklik groot tekste opgelewer het. Met hierdie denkwyse, en veral gedagtig aan die feit dat gedig 'n spirituele dagboek is, kyk ons vervolgens na Louw en Stevens se komplekse tekste.

IV

"Jacques Derrida asks a central question in his essay on Freud and the Scene of Writing: 'What is a text, and what must the psyche be if it can be represented by a text?' My narrower concern with poetry prompts the contrary question: 'what is a psyche, and what must a text be if it can be represented by a psyche?'" skryf Harold Bloom in *Poetry & Repression - Revisionism from Blake to Stevens* (1976, p. 1). Hierdie gelykstelling, en terselfdertyd omsetting van teks en psige is eweneens 'n relevante subteks vir die begryp van die teks as 'n spirituele dagboek of voorstelling van die psige.

"An ordinary evening in New Haven" (opgeneem in *The auroras of autumn*, die voorlaaste bundel uit 1954) staan teenoor ander ars poëtiese verse soos "The ultimate poem is abstract" en "Metaphor as degeneration". "An ordinary evening in New Haven" begin soos volg:

The eye's plain version is a thing apart,
The vulgate of experience. Of this,
A few words, and yet, and yet, and yet -

As part of the never-ending meditation,
Part of the question that is a giant himself:
Of what is this house composed if not of the sun,

(p. 465)

Hierteenoor Van Wyk Louw se "Groot ode":

Veel liefliker is dit
om in die dood se skeur in

- nuuskieriger en ontdekker -
gierig na niks meer,
hand aan die wand te sluip
- self hand word in 'n handskoen -
as om in hierdie brandende
stad rond te waar

(p. 123)

V

Poësie blyk vir beide hierdie digters in al hul bundels 'n belangrike opgaaf, bykans 'n obsessie te wees. Beide Louw en Stevens se poësie ondersoek vanaf die eerste tot die laaste bundel die funksie en plek van die poësie. Beide "Groot ode" en "An ordinary evening in New Haven" herskryf vorige tekste. So byvoorbeeld kan 'n mens in Louw se gedig verwysings na *Nuwe verse* sien en die non-diskursiewe, assosiatiewe opbou van die gedig herinner ook aan die struktuur van "Swart luiperd" waarin waansin, heiligheid en digterskap gelykgestel word.

Dit is gedigte dan wat staatmaak op assosiasies en op die leser se vermoë om met die onbewuste van die teks te skakel. Alleenlik in die gedig en deur herhaalde lees, vind 'n mens die sleutel na die teenstrydigheid van die teks, na dit wat die teks probeer represseer.

Die teks word die psige van die digter en in "Swart luiperd" word daar op die vlakke van waansin, heiligheid en digterskap afgesluit met 'n eksplisiete ars poetica:

'n wêreld het in my verstar:
plant, dier en mens - in diep swart glas
waar alles enkeld en ontwar
maar klein en mateloos glansend was -

geen ding is duister, maar hy glans
of hou sy skittering ingesluit,
en niks is dood, en alles dans
en reik na naamlose dinge uit.

Dit is hier waar die digter in die teks tree, waar die psige van die digter gelykgestel word aan die teks. So gelees, is poësie die vergestaltung van naamlose dinge, van die primordiale. Alleen in die teks kan die digter 'n voorstelling of representasie van die psige vind.

"Groot ode" sluit dan af met "ander name die sluimer nog" wat intimeer dat die digter weet dat die psige nie volledig in woorde besê kan word nie. Dit verskaf dan die onrus ofskoon die digter in sy oeuvre worstel met die spel tussen in tekens voorstel, en die onmoontlikheid om iets só verhewe finaal te besê.

Die digter herskryf dieselfde temas of onvermoë om emosies finaal uit te druk. Trouens, Jim Hunter beklemtoon dat ook dieselfde proses in Stevens

se poësie plaasvind: "He himself did not believe in too much talking ABOUT poems, or things: frequently he asserts that he is concerned with 'Not ideas about the thing but the thing itself', or the very thing and nothing else" (1968, p. 86). Hierdie tipiese modernistiese beginsel is van toepassing op sowel Louw as Stevens se digkuns.

En, waarsku Hunter verder, 'n mens moet die gedig nie op 'n diskursiewe wyse interpreteer nie, want die gedigte is pogings of fragmente wat poog om die werklikheid op te vang of te begryp. Dit is poësie ter wille van poësie; l'art pour l'art. Die digterlike verbeelding herskryf of probeer om die aard van die werklikheid vas te vang. Tog wil dit nie die wêreld verander nie; dit is nie moralisties of propagandisties van aard nie. Die gedig sê eerder iets oor die gebrokenheid van die wêreld en word ten slotte 'n artefak wat apart van die wêreld funksioneer met sy eie reëls en regulasies. Hierdie leesregulasies stel dwingende eise aan die leser se interpretasievermoëns. Beide Stevens en Louw se gedigte word dus om hierdie redes as "ingewikkeld" of "moeilik" beskou.

In hierdie verband is die slotstrofe van "The snow man" toepaslik:

For the listener, who listens in the snow,
And nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.

(Hunter, *Modern poets one*, p. 94).

Ook die gedig, "Not ideas about the thing but the thing itself", artikuleer hierdie aweregse, assosiatiewe manier van lees. Die leser moet dus nie die gedig projekteer op die werklikheid daarbuite nie, maar eerder volstaan om die interpretasie te fokus op die teenstrydigheid in die gedig. Daar waar die digterlike psige in die vers gerepresenteer word.

Ten einde hierdie punt of teenspraak in die vers te vind, beteken dat 'n mens telkens die gedig moet lees teen die volledige oeuvre of as 'n herdefiniëring van sekere sentrale gedigte. Beide Louw en Stevens se gedigte is, soos reeds aangetoon, verse wat ontstaan het in die volwasse jare van die digterskap. Noodwendigerwys is die verse dan 'n soort testament of fyner slyping van bekende poëtiese dicta. Hoe meer die digter verander, hoe meer word hy homself, kan 'n mens die bekende Franse spreuk aanpas. Hersirkulasie van temas/motiewe en 'n "opsomming" van 'n poëtiese loopbaan word in die twee uitgebreide gedigte aangetref.

"Groot ode" flits bekende gedigte uit *Nuwe verse*, *Gestaltes en diere*, en vorige verse in *Tristia*. Trouens, 'n Louw-onbekende sou wel die modernistiese in-speel of terug-speel op die gedig se vorm raaklees, maar die leser bekend met Louw se volledige oeuvre sien dit dan ook as 'n verfyning (herhalingsdrif) van vroeëre Louw-gedigte.

Hierdie duplisiteit bring dan twee kwessies van die modernistiese gedig aan bod, wat enersyds in sigself (outonoom) afgesluit is en andersyds

verwys na vroeëre gedigte. Veelheid en binding dus.

Die leser aktiveer wel die verwysing, maar die fokus is en bly op die sentrale gedig, in die genoemde geval "Groot ode". Die buite-tekste funksioneer alleen as hulp-bronne ten einde die teks te ontfaatsel. Dan soek die leser na die teenstrydigheid/teësprak in die gedig. Bykans soos die swak plek of fout in 'n Persiese tapyt was die outensiteit daarvan bewys!

Noodwendigerwys sal die diskursiwiteit van leser tot leser verskil. Vir die leser wat bekend is met die oeuvre van die digter sal daar vanselfsprekend 'n ander fokus wees as vir die minder ingeligte leser. Maar hierdie leser is van mening dat die modernistiese aspek telkemale teenstrydigheid, onverklaarbaarheid, onlogiese beelde, assosiasies, ensameer sal impliseer.

VI

Ten einde hierdie diskoers van teenstrydigheid te probeer begryp in 'n gedig oor die stad, is Michel de Certeau se beroemde essay "Walking in the city" toepaslik. Hierdie teks - opgeneem in *The cultural studies reader* van Simon During, red., 1993 - is uiters tersaaklik. Dit is 'n poëtiese kartering van die stad as metafoer - 'n tema wat by sowel Louw as Stevens aan bod kom.

By Louw is dit Amsterdam, met die veelvuldige toespelings op die Danteske hel; by Stevens New Haven, die sentrum van geleerdheid in Connecticut waar die Ivy League Universiteit Yale gevestig is.

Maar by die digters word dit telkens 'n vergestaltung of representasie van sowel innerlike (on)sekerheid/chaos teenoor die orde van die stad. Die stad as 'n buitensentrum wat bly voortbestaan onafhanklik van die digter se siening of representasie daarvan in 'n gedig. Trouens, daarom bely Stevens die gewoonheid van die aand in sy gedig; by Louw is daar veelvuldige verwysings na die stad as 'n plek van orde waarin die mens vernietig word as hy nie meedoen aan die gang van sake nie.

De Certeau maak ons attent op die bewegende ("migrational"), metaforiese stad wat fluktueer tussen die beplande en "readable" stad (During, 1993, p. 154). Hy skryf: "The surface of this order is everywhere punched and torn open by ellipses, drifts, and leaks of meaning: it is a sieve-order" (p. 160).

Dit is duidelik uit De Certeau se siening dat die stad sy eie retoriek skep; net soos die gedig oor 'n stad dan sy eie retoriek oor/van daardie stad skep. Elke stad het sy eie logika, sy eie orde, sy eie struktuur. Die twee digters droom hul stede in poësie sodat dit 'n vergestaltung word van die innerlike belewenis van die stad.

Te midde van hierdie "gedroomde" stad is daar in "Groot ode" ook verwysings na die idilliese jeug (veral soos beskryf in *Nuwe verse*), soos onder meer reël 206:

Stiller gaan die wêreld word
Hart, my hart, jy is so bang
dat die aarde nooit sal word nie
iets wat jy van hom verlang

Hierteenoor staan daar in reël 49:

Ons hou van vaste stede - nie van skepe -

Die digter probeer dus sekerheid en vastigheid vind, maar is bewus van die onmoontlikheid van hierdie soeke. Hierdie wete dui waarskynlik die postmoderne moment in "Groot ode" aan, want soos Lyotard dit definieer, kan die modernisme in wese nooit sonder die postmodernisme gelees word nie ("Defining the postmodern" in *During*, 1993, p. 170). En die ónsekerheid het juis te make met die psigiese projeksie van die digter: dit is en bly sy eie persoonlike onsekerheid wat hy projekteer op die stad. Daar is al by herhaling gewys op die feit dat die bundel *Tristia* beslag gekry het na die einde van 'n liefdesverhouding en dat hierdie gedig 'n verslag is van die poësie (en die funksie daarvan) geskryf in 'n uiters melancholiese gemoedstoestand. (Die gedig "Mei-fees in Amsterdam" beklemtoon die gevoel.)

Reël 31:

Ons weet nie ons weet nie
hoe ver die liefde lê nie
die wat sê die weet nie
die wat weet die sê nie

VIII

Beide "Groot ode" en "An ordinary evening in New Haven" bely ten slotte 'n onvermoë om die werkinge van die poësie volledig te verwoord. En, beide hierdie gedigte vergestalt die ónvermoë om die kompleksiteit van 'n mens se psigiese ontwikkelinge as digter in poësie te verwoord. Daarom bly betekenisse nog sluimer. Louw en Stevens plaas die onus op hul lesers om hierdie teenstrydighede en hierdie spel met vorige tekste raak te sien - 'n spel kenmerkend van die modernistiese teks.

Tersaaklik genoeg is die sentrale teks waaroor kommentaar gelewer word in Imre Salusinszky se *Criticism in society* (1987) oor Stevens se "Not about the Thing but the Thing itself". Die teoretici is Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Barbara Johnson, Frank Lentricchia en J. Hillis Miller.

En hiermee keer ons langs die wenteltrappe
en die kartelings af na ander jare

Bibliografie

- Bradbury, Malcolm & McFarlane, James (eds) 1991. *Modernism - A Guide To European Literature 1890-1930*. London: Penguin.
- Bloom, Harold. 1976. *Poetry & Repression*. New Haven: Yale University Press.
- During, Simon (ed.) 1973. *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.
- Hunter, Jim. 1968. *Modern Poets One*. London: Faber.
- Lindenberg, E. 1993. *Groot Ode*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Salusinszky, Imre. 1987. *Criticism in society*. New York: Methuen.
- Van Vuuren, Helize. 1989. *TRISTIA in perspektief*. Kaapstad: Vlaeberg.

Post Scriptum

- # Helize van Vuuren skryf: "Met die meeste 'duister' verse nou, 25 jaar later, verhelder, by die vraag oor kwaliteit. As die stof gaan lê het oor die navorsing, en die ondersoeker sy intellektuele plesier gekry het, is dit nie sodanig die verwikkelde Eurosentryse verse wat hom bybly nie. Dis die 'oop' liriese verse wat onmiddellik toeganklik is vir begrip, dikwels met 'n sterk Suid-Afrikaanse beeldgebruik ..." (1989, p. 25).
In my essay is dit juis die duister verse wat boei; die gedig wat sig nie laat uit-lees/klaar-lees nie. Die modernistiese gedig buig in sigself terug, teenoor die postmoderne gedig wat virulent aansluit by soveel intertekste wat betekenissoeke 'n spel tot in die oneindigheid maak.
- # Depersonalisasie, onthegting van die omringende werklikheid en intellektuele observasie is kenmerkend van die modernisme vir Van Vuuren (1989, p. 72) wat dan my interpretasie van die teks as 'n representasie van die psige ondersteun. Die sinkretistiese aard van die teks 'verwys' na die werklikheid of net na toetsbare tekste nie. Dit is 'n verwringing en repressie van vele ander tekste.
- # "Ek wil poneer", skryf Van Vuuren, 1989, p. 110, "dat "Groot ode" gelees kan word as die assosiatiewe indrukke van 'n ek-spreker wat onder meer as gevolg van die pyn van 'n liefdesverhouding wat skeefloop, 'n doodswens koester, en sy onmiddellik omringende wêreld (d.i. Amsterdam en die Europese ruimte van wit ys en/of 'brandende stad') as 'n Danteske INFERNO en Rimbaud-agtige hel ervaar. Die elegiese van "Groot ode" groei út dié primêre verklaring tot 'n 'klaagsang' oor die mens se verganklikheid en sy uitgelewerdheid aan 'n vyandige milieu, waaruit hy tevergeefs probeer ontvlug en na 'n onbekende/onkenbare Godheid probeer uitreik."
Ek wil poneer dat 'n mens die teks kan lees as 'n representasie van individuasie, van tot klaarheid kom met pynlike verliese en ontnugteringe. Maar dit is as modernistiese gedig 'n gedig wat on-finaal is. Dit kan ook gelees word as 'n verslag van 'n poëtiese problematiek.

Sarina Dönges Naaktheid bedek alles

bêre jou gewete
in die kluis:
dis 'n juweel
wat nie te dikwels
gedra behoort te word
by stoute skoene nie.
torring die nate los
en laat die wit jassie
van die super-ego val,
want só word dié gedig
'n ontmoeting tussen geliefdes,
kaal : sy trek
haar borste aan, die lig-
bruines met roostinte; spits-
vondig. hý dra die ongestrykte
hemp van sy lyf
(niks is hier noupassend
of knoop te styf)
trek net die ritssluiters
dig teen jou hart,
want dis hoogstens
die gedig wat duur.
liefde se verblyf
is kortstondig.

By daardie maaltyd

(April 1996, Stellenbosch)

by daardie maaltyd
het hulle my afgeneem,
hulle oë soos duur kamera's
laat flits oor my hand
op die rand van 'n glas.
die angs het in my op-
gespring soos 'n skoothondjie.
by daardie maaltyd
het ek die glas
in my hand geword;

dit het geknak
en daar was fyn tjank-
geluidjies, ek het oor
die tafeldoek gestort.
ek het geweet
by daardie maaltyd
sal ek die film
van hulle gedagtes
moet konfiskeer
vóór die negatiewe
ontwikkel. ek kon
by daardie maaltyd
nie kyk na die vleis
in die skottel - eenmaal
was dit iets
met 'n hartklop
soos die kinders
en hulle kollie hond
op die foto langsaan.

by daardie maaltyd
het jy, klein lasarus,
uit die skerwe
in my opgestaan

Plaaslike muse

ek verneuk haar deesdae
met digters uit
ander landskappe;
ontskil my oë
uit oogklappe.
ek bedroom velde
waar alles geiler groei
en katedrale opstyg
soos voëls. om te dig
moet jy die teatrale
"ek" en "alter ego"
uittrek, die kriptografie
vind in astrale reise
en slegs dié reisiger
wat hom ontklee
word naaksgewys,
noulettend wyser.

Die taal as beminde

ek wil met dié gedig
in die bed spring
lieuwe leser, so:
staan asseblief opsy
dat ek my calvinistiese
broekie kan laat val
voor die kuise heer
van my taal.
dit klink bra bande-
loos, om banaal te ontbloom
wat swel in sy onderbroekie
onder die preutse naeltjie.
(kyk - sug die leser -
kuns bly boos)
hy penetreer my
soos 'n vokaal
so héér-lik kaal
wys hy: só lyk
'n d(r)iftongsoen,
so bestyg jy
konsonante.
dié blatante vers
begin ekstase hyg.
sien, daar is meer
in die gedig
as net die digter:
sý wil die beenwit
stroping wys,
maar die beminde
is swygsaam,
kripties skugter

Surviving Picasso?

julle ken hom, susters
hy is geen abstraksie nie,
hy vertoef in ontelbare tente.
vroue tel snags
skape oor hom
(letter- en onkundiges)
hy is 'n piromaan
wat vuur stig
in heupe. hy is
'n kleptomaan
wat inkruij in psiges
om gewetes te roof.
hy is die picasso
van woordkuns -
ons haat hom
en terselfdertyd
arresteer hy ons borste
snoer ons lippe
trek ons 'n streep
met 'n enkele kwashaal
van sy passie
neem ons begeertes
in hegtenis.

hier bly jy
hoogstens heel
as jy jou rol soos picasso
se francoise kan speel

Denouement

"The telegram says that you have gone away
And left our bankrupt circus on it's own.
There is nothing more for me to say ..."

- Sylvia Plath -

Pierrot, ek stuur vir jou die pakkie
met jou pantalon en in die sakkie

langs die kant, jou rouge en omkrulskoene
en jou puntmus (die pers een vol soene)

aan die trapesium van drome, swaai akrobate
eindelik bevry van valnette en ledemate.

die vuurvreter werk nukkerig aan sy aptyt
voortaan sluk hy 'n sonstraal vir ontbyt.

die temmers is weg; mnr Grimaldi nou 'n klerk;
die sjimpansee soek iewers vryskut-werk.

Jumbo en "Mnr Juggler"; die kraampie van Sandy
het verdwyn met haar "pink cotton candy."

wat kan ek sê? verby is die harlekinade.
in die tent was liefde ons "salto mortale".

Erika Lemmer

Verkleurmanneljiegenges: Mutasies in metafiksionele tekste van Cervantes en Brink

Inleiding

Genreleer as poging om deur veralgemening bepaalde soorte, tipes of klasse te verbesonder, is tradisioneel as een van die onderskeidende kernbeginsels van die literatuursisteem beskou. 'n Sistemies-kritiese ondersoek na die evolusie van genres (vanaf enkelvoudige homogeniteit na 'n meer komplekse heterogene konsep) het egter 'n bepaalde onvermoë in die tradisionele genreteorie uitgewys om die veelfasettigheid van postmodernistiese literatuur, waar ontgrensing juis een van die 'ordeningsprinsipes' is, te akkommodeer (Lemmer 1994). 'n Beskrywing van postmodernistiese tekste vanuit 'n genre-oogpunt noop derhalwe 'n uitbreiding van die tradisionele benadering tot genre om sodoende rekenskap van 'n eietydse vormintertekstualiteit te gee.

Die studierterreine van die genetika en veral die evolusieleer bied in hierdie verband handige metafore waarmee tradisionele genreteorie verruim kan word. (Fowler 1989; Bonheim 1990). Beide die genrekritikus en die bioloog ondervind 'n dilemma wat deur Conley (1986:59) as "Linnaean blues" beskryf word: elke nuwe mutasie van die spesie / genre herskryf die oorspronklike taksonomiese kwalifisering dermate dat die gemuteerde vorm uiteindelik oor unieke kwaliteite beskik waarvan die oorspronklike beskrywing soms geen rekenskap gee nie.

Verskynsels wat dan as gevolg van diachroniese kontekstuele faktore voortdurend verander (soos beide die literêre teks en die biologiese organisme), moet deur natuur- en literatuurwetenskaplikes sinchronies beskryf word met gedateerde terminologie. In die biologie word die probleem opgehef deur simultane erkenning te gee aan twee supplementêre definisies van spesie, naamlik biologiese en evolusionêre spesie (Strickberger 1985: 752). Eersgenoemde verwys na die spesie as 'n geslote sinchroniese sisteem wat van ander groepe geïsoleer word deur onoorbrugbare gapings, terwyl laasgenoemde weer spesifiek die "ancestor dependancy" (Wiener 1987: 218) en unieke geskiedenis of diachronie van spesies aksentueer. Soos 'spesie' is ook 'genre' 'n dinamiese begrip waarin sinchroniese sowel as diachroniese dimensies te onderskei is: 'n poststrukuralistiese genrebenadering word deur Kent (1986:33) voorgestel wanneer hy 'n holistiese aanslag bepleit waar die sinchroniese (synde genre as geslote sisteem van kodifiseerbare konvensies) en die diachroniese (synde genre as veranderende sosiohistoriese konstruksie) gelyktydig as interaktiewe betekenispatroonvormende kragte beskryf word:

In this role, the critic would describe the boundaries of a text, in what genre it participates, and how it deforms or conforms to the conventions of that genre. She would describe the contours of meaning within a text and how these contours have changed from time to time. This literary cartographer would give us maps that describe *both the structure of a text and a text's evolution* (Geertz 1980:166, my kursivering).

Binne hierdie uiteengesette parameters sal twee tekste, naamlik *Inteendeel* (A P Brink) en *Don Quixote* (Cervantes) dan as eksemplariese spilpunte bestudeer word om sodoende die sinchroniese manifestasie van 'n diachroniese ontwikkeling binne die romangenre(s) aan te toon met behulp van enkele biologiese metafore. *Don Quixote* sal diachronies as metafiksionele oermoerteks van *Inteendeel* beskryf word, terwyl die gewysigde vertellersaanbod in *Inteendeel* as 'n mutasie op sinchroniese teksvlak uitgewys sal word.

2. *Don Quixote* as metafiksionele begin-sel van *Inteendeel*

In die hedendaagse gen(r)epoel van die literêre sisteem het die verskyning van metafiksionele tekste die reël eerder as die uitsondering geword. 'n Ondersoek na die evoluering van die romantradisie bring egter aan die lig dat metafiksie as narratiewe praktyk niks nuuts is nie, maar deel vorm van 'n gevestigde romantradisie: die graad van geïnternaliseerde selfrefleksiwiteit het nietemin só verander dat daar in resente postmoderne fiksie sprake is van 'n nuwe sintese eerder as 'n nuwe vorm (Hutcheon 1980:xvii). Waugh (1984:5) voer trouens aan dat metafiksionaliteit beskou moet word as 'n genremarker van alle romans, maar wys daarop dat die manifestasie daarvan Darwinisties aangepas het by 'n wêreldbeskouing wat nie meer empiristies en positivisties is nie, maar poststrukuralisties. Literêre verandering sinjaleer dus 'n veranderende histories-kulturele konteks: "As armoured men on horses grow rare, so does the fertility of the genre which they occupied", aldus Bonheim (1990:61).

Vroeëre narratiewe konvensies soos 'n waterdigte plot, chronologiese opeenvolging en die rasonale verhouding tussen karakter en hulle handelinge asook die betroubare derdepersoonsverteller word nou vervang met postmodernistiese permutasies van achronologie, veelvuldige verhaalvlakke en onbetroubare eerstepersoonsvertellers.

Die lesersgemeenskap vereis nieter ∴ sekere herkenbare tradisies as matriks vir die suksesvolle interpretasie van sodanige grensverstellings of -oorskrydings (Waugh 1984:64): "elke storie verplaas (ander), maar sonder om hulle ooit heeltemal te ontken of uit te wis" (Brink 1994:114).

Metafiksionaliteit is byvoorbeeld alreeds in 'n klassieke teks soos *Don Quixote* as resessiewe geen aanwesig, maar het mettertyd vanweë evolusionêre kragte soos die postmodernistiese aksent op selfrefleksiwiteit dominant geword. 'n Tipiese postmodernistiese roman soos *Inteendeel* dra dan bykans drie eeue daarna op genotekstuele vlak steeds die genetiese informasie van *Don Quixote*, maar vertoon fenotopies anders.

2.1 Metafiksionaliteit as matriks in *Don Quixote*

Cervantes se (onder andere pikareske) roman, waarvan die twee dele respektiewelik in 1605 en 1651 verskyn het, word allerweë as die beginpunt van die moderne roman aangestip. Ortega y Gasset het dit soos volg beskryf: "*Don Quixote* is ingrained in every subsequent novel, like the *Iliad* in every epic poem, like the stone in a fruit". Brink (1975:17), ook 'n vertaler van *Don Quixote* in Afrikaans, noem die teks "die vader van die moderne roman" terwyl Hutcheon (1980:38) daarna verwys as 'n teks wat geboorte geskenk het aan die roman as volwaardige genre. Die erkenning deur Brink van dié teks as die beginpunt van moderne romankuns is veral betekenisvol aangesien sy eie roman (en dié genremerker verskyn op die omslag) as verteenwoordigend van die hedendaagse metafiksionele roman voorgedhou word.

Metafiksie dui op alle fiksie wat selfrefleksief aandag op die status van die teks vestig ten einde die verhouding tussen fiksie en realiteit te ondersoek. Hutcheon (1980:12) verwys daarna as "narcissistic narrative" wat deurentyd besin "upon its own genesis and growth".

Don Quixote word aangewys as die voorloper van moderne metafiksie vanweë die bedoeling om bestaande konvensies van Spaanse ridderromans te subverteer. Alreeds in die proloog spel die verteller die romanmissie uit: "In short, keep your aim steadily fixed on overthrowing the ill-based fabric of these books of chivalry" (p.30).

Die hoofkarakter, Alonzo Quichano, is bowendien 'n ywerige leser van die ridderromans wat hom só verdiep in die vertellings dat hy uiteindelik die romankarakters begin naboots en homself tot ridder laat slaan - Don Quixote de la Mancha. Hy vertrek saam met 'n agterryer, Sancho Panza, op verskeie reise waar die alledaagse die skyn van die fantastiese aanneem: windmeulens word reuse, herberge word kastele, troppe skape word aangesien as vegtende linies en ordinêre boeremeisies verander in prinsesse.

Die konstruksie van 'n fiktiewe illusie en die blootlegging van sodanige illusie veronderstel dan in metafiksie dat die realiteit voorwaardelik is en beide voorbeeldtekste beskik oor die grensuitwissende eienskap van verskuiwende werklikhede: verbeelding en werklikheid, gees en vlees, binne- en buite- asook enkeling en gemeenskap (Brink 1975).

2.2 *Don Quixote* as matriks van *Inteendeel*

Estienne Barbier, die rebelse verteller in *Inteendeel* (1993), is 'n groot aanhanger van die Cervantes-tekste en dra dit orals met hom saam. Die boek red glo in 'n stadium sy lewe wanneer 'n koeël in die leergebonde omhulsel vasslaan tydens een van sy veelbewoë avonture. Olivier (1993:29) noem hom 'n plaaslike variant van die Ridder met die Treurige Gelaat en die vertelling is deurspek met intertekstuele verwysings na *Don Quixote* wat deur Kannemeyer (1993:B5) as 'n "referensiële kader" van *Inteendeel* aangemerkt word.

Ewe ridderlik onderneem Barbier verskeie reise en verbeeldingsvlugte op soek na ('n) Monomotapa waartydens hy wonderbaarlike avonture soos die vermeende ontmoetings met die fabelagtige eenhoring en hippogrief meemaak. Brink (1975:17) beweer, met verwysing na *Don Quixote*, dat daar twee wêreld bestaan: die een waarin ons leef, maar ook die wêreld wat in ons leef.

Die kreatiewe spanning tussen werklikheid en droom word volgens Gouws (1993:8) alreeds deur die afbeelding van die mitiese eenhoring op die bandontwerp voorspel - die skildery van Hieronymus Bosch, "Die tuin van aardse luste", word muterende ikoon van Monomotapa. Barbier leef homself só in sy eie (besonder visuele) vertellings in dat hy 'n 'hallusinerende' verteller word.

'n Metafiksionele vooropstelling van die vertel- en skryfhandeling kom amper obsessief voor: die volgende aanhaling is 'n klassieke voorbeeld van hierdie fiksionalisering van die fiksionaliseringshandeling waar dit by wyse van skrywe nie meer om die storie van die avontuur gaan nie, maar om die avontuur van die storie:

Dis hoe dit gebeur dat ek, in hierdie brief wat end se kant toe begin staan, my inskryf in 'n nuwe reis op soek na jou. Of skaars: ek het tog al heel in die begin gesê dat dit nooit geskryf sal word nie; in elk geval nie deur my nie. Ek het nie eers pen of papier nie. Ek het self die produk van my verbeelding geword. As ek my oë toemaak om te skryf, en al skrywende opnuut deur die land van ruimtes en mirakels na jou reis, word ek as't ware deur iemand anders se pen op my reis ingeskryf. Dit is nogal gerusstellend om te voel dat my eie storie my nou bepaal, soos wat ek vroeër versin het. Elke lewe is 'n geskryf. Net jammer die meeste van ons skryf so sleg (p. 282).

Met *Inteendeel* vervaag ook die grense tussen Brink se eie teorie en praktyk en kan die "konglomeraatbeeld" (soos Malan 1986:12 dit noem) van Brink as skrywer / kritikus / akademikus / denker / hervormer / betoger, in pas met die postmodernistiese grensversplintering, trouens uit die literêre teks afgelees word.

Die slotsom is dat albei tekste, ten spyte van die gewysigde vertellersaanbod, die geen van metafiksionaliteit dra: in *Don Quixote* is dit 'n resessiewe geen met genotipiese bestaansreg wat deur evolusie in *Inteendeel* dominant geword het: "It (metafiksionaliteit - EL) is clearly emerging as the dominant characteristic of the contemporary novel as a whole" (Waugh 1984:68).

3. Die verteller as muterende genrekode: al loop die waarheid nog so snel, die leuen agterhaal hom wel

Vervlegting van waarheid en leuen verkry in *Inteendeel* 'n nuwe stukrag met die bekendstelling van 'n vertelinstantie wat veral aangepas is by die postmodernistiese toestand waarin die intensiewe metafiksionele teks floreer.

Die selfbewuste aard van die teks weerspieël die bewussyn vir metavlakke van diskoers, wat deels toegeskryf kan word aan 'n verhoogde postmodernisties-sosiale en kulturele selfbewustheid (Waugh 1984:3). Die resultaat is 'n doelbewuste sigbaarmaking van die verteller as storiemaker en die potensiaal van die eerstepersoonsverteller (in teenstelling met ander moontlike vertelinstansies) word pertinent uitgebuit om die kunsmatige status van die teks te belig: Barbier moet beskryf, fabriseer en deurentyd kommentaar op sy eie skepping lewer.

Die vertellersaanbod in *Don Quixote* is redelik verwickeld, aangesien die vertelling op ekstradiëgetiese / eerste narratiewe vlak gemeoid is met die vertalingsproses rondom die ingebedde vertelling deur die Moorse Cide Hamete Benengeli. Laasgenoemde is in Genette (1981) se terme 'n ekstradiëgeties-heterodiëgetiese verteller wat in die raamvertelling 'n storie vertel waarvan hy nie self 'n integrale deel is nie. Trouens, nie een van die vertellers in *Don Quixote* (of hulle nou ekstra- of intradiëgeties is) is direk betrokke by die verhaaldeure nie.

Estienne Barbier, daarenteen, is 'n karakter op die eerste vlak wat sentraal betrokke is by die diëgesis of verhaaldeure: 'n tradisionele eerstepersoonsverteller waar die vertellende "ek" (ekstradiëgeties-homodiëgeties) op 'n ander narratiewe vlak as die belewende "ek" (intradiëgeties-homodiëgeties) funksioneer.

Die vernuwende tendens om eerstepersoonsverteller in metafiksionele tekste te betrek, word soos volg deur Robbe-Grillet (soos aangehaal in Jefferson 1980:113) opgesom:

Modern fiction has a new kind of narrator: he is no longer just a man describing the things he sees, but he is also the person who invents the things around him and who sees the things he invents. From the moment that these narrator-heroes begin to look the least bit like 'characters', they immediately become liars, schizophrenics or victims of hallucinations.

Al die bemiddelende narratiewe agente in die teks, naamlik verteller, fokalisator en karakter, setel hoofsaaklik in die persona van die historiese figuur Estienne Barbier, wat as VOC-amptenaar gedurende die agtiende eeu na vele kleurrike omswerwinge ter dood veroordeel is.

Die vertelling in *Inteendeel* strook gewoonlik nie met dit wat gebeur of selfs partykeer dit wat gesien word nie. Dat die pikareske en opportunistiese Barbier soms sy eie leuens verbeel en glo, omdat hy dit wat hy sien self fabriseer (en dit wat hy fabriseer soms ook sien), beteken allermens dat die leser hom noodwendig op sy woord moet neem.

Die onthulling van misleidende informasie deur die leuenagtige verteller raak veral problematies in sodanige eerstepersoonsvertellings waar daar geen eksplisiete korrektiewe op die verteller se weergawe bestaan soos in heterodiëgetiese vertellings nie. In *Don Quixote* is die vertelling ook nie sonder meer betroubaar nie - die leser word gewaarsku teen Benengeli

omdat hy van Moorse afkoms is en daarom kwansuis “a liar and a cheat” is, maar die inplant van korrektiewe is minder sigbaar as by *Inteendeel*. Vertellersonbetroubaarheid in eerstepersoonsvertellings word deur Rimmon-Kenan (1983:101) veral toegeskryf aan ’n beperkte waardesisteem asook bevooroordeelde en eensydige betrokkenheid by die verhaalgebeure. Die resultaat is dat verskeie narratiewe strategieë in postmoderne fiksie geaksentueer word om die leser behulpsaam te wees in die bepaling van ’n verteller se geloofwaardigheid en daar is voldoende merkers in die teks wat Barbier tipeer as leuenaar of picaro-figuur (of dit nou in sy rol as verteller, fokalisator of karakter is).

Inteendeel as titel en daarom ’n konstruksie van die abstrakte outeur, dui alreeds op ’n ‘inteendeel’ in die sin van “n ander weergawe”. In die subtitel verskyn daar ter verdere toeligting die volgende paradigma oor Barbier - ’n beroemde rebel, soldaat, reisiger, ontdekkker, bouer, skribent, leser, Latinis, minnaar en leuenaar.

Die keuse van die motto's (byvoorbeeld “Maar degeenen die de waarheijt seggen,/ hebben geen herberg /.../ in deese lant - Estienne Barbier”) versterk die suggestie dat die “waarheid” in die teks voortdurend verplaas gaan word. Woorde van die historiese figuur, Estienne Barbier (wat ook verteller is) word as motto gebruik (by die onsigbare brief wat hy by implikasie self skryf) sodat Barbier daarmee die kruispunt tussen storie en storie word.

LEUENAAR as ‘oop kategorie’ is veral belangrik omdat ’n onbetroubare verteller in ’n sekere sin die postmodernistiese aard van die fiksie markeer. Sy leuenagtigheid is eerstens instrumenteel in die skepping van verskuivende betekenisvlakke. Die dichotomie *leuen / waarheid* dwing lesers voorts om skryfmatig te lees.

’n Verdere belangrike organiserende instansie in hierdie verband is die implisiete outeur wat as leidraadverskaffer van die vertellersonbetroubaarheid optree. Die manipulerende hand van die outeur is byvoorbeeld te bespeur in die daarstelling van ’n doelbewuste ironiese plot waarin die liegbek Barbier voorgedou word as ontbloter van die Kaapse amptenary se leuens. Sy kruistog word, ondermynend genoeg, juis die soeke na waarheid.

Die vertelsituasie van agternaperspektief veronderstel voorts ’n meer geloofwaardige verteller met verworwe agternakennis en stel volgens Kannemeyer (1993:B5) ook die verteller by uitstek in staat om “n “gefragmenteerde en achronologiese relaas” te handhaaf wat ten nouste aansluit by die postmodernistiese weefsel van die teks.

Die belydenisaard van die vertelling, wat sterk aan ’n briefroman herinner en die multigeneraliteit van die roman bevestig, lê verder die grondslag vir ’n reeks bekentenisse deur die verteller. Die permutasie op die matriksmoontlikheid van die briefroman is in *Inteendeel* tot sy volle Derrideaanse konsekwensies gevoer wanneer daar géén skrif (en dus geen brief) is nie” “Ek is dood: jy kan nie lees nie: die sal (daarom) nie ’n brief gewees het

nie" (p. 13). Tog neem die teks 'deel' (Derrida 1980:65) aan die evolusie van (onder andere) die briefroman.

Interne weersprekings deur die verteller en implisiete manipulerings van ander verhaalkarakters (byvoorbeeld Tante Louise Cellier) dikrediteer Barbier se relaas verder. 'n Manipulasietegniek wat veral opval en moontlik kan heenwys na die tipe skisofreniese staat wat Robbe-Grillet aan die moderne verteller toedig, is die internalisering deur Barbier van sy fiktiewe metgesel, Jeanne d'Arc, se stem. Hierdie internaliseringsproses verteenwoordig ook 'n mutasie binne Brink (1993) se oeuvre wanneer *Inteendeel* byvoorbeeld met *Houd-den-bek* (1982) vergelyk word.

Jonckheere (1988:76) redeneer dat 'ons in *Houd-den-bek* net bewus (is) van 'n implisiete outeur wat die leser manipuleer deur hom te laat luister na 'n ketting van stemme wat hy in 'n bepaalde volgorde laat weerklink". Waar daar dan in *Houd-den-bek* bewus 'n eksternalisering van stemme is, word die proses in *Inteendeel* geïnternaliseer om aan te pas by die selfbewuste aard van die fiksie. Jeanne d'Arc, wat volgens oorlewering self stemme gehoor het (Jansen 1993:89), word by implikasie die verteller se gewete of korrektief en derhalwe instrument van die implisiete outeur: "Ek kon myself letterlik skep deur wat ek aan hom vertel. Ek kon myself heeltemal uitkanselleer deur stil te bly. Of ek kon verskillende ekke skep deur verskillende stories te vertel" (p.158). Die evolusie binne 'n spesifieke oeuvre is in 'n vorige bydrae oor Krog ondersoek (Lemmer 1996).

4. Samevatting

'n Verruimde genrebenadering is gebruik om die permutasies en matriksmoontlikhede wat uit die genepoel van tekste, oeuvres en literêre sisteme evolueer, te beskryf. Die gewysigde vertellersaanbod vanaf heterodiëgetiese vertelling in *Don Quixote* na homodiëgetiese eerstepersoonsvertelling in *Inteendeel* (maar ook diachronies in Brink se oeuvre vanaf *Houd-den-Bek* na *Inteendeel*) verteenwoordig 'n evolusie binne die romankuns: die 'nuwe' sintese van die verteller op sinchroniese tekstvlak reflekteer die selfbewuste kulturele filosofie van postmodernisme. Metafiksionaliteit en eerstepersoonsvertelling as ko-aanpasbare genotipes (Dawkins 1986:169) lyk dan, binne 'n postmodernistiese raamwerk, en te oordeel na die beduidende toename in sodanige vertellings, na 'n meer suksesvolle permutasie vir 'n postmoderne era as metafiksionaliteit en heterodiëgetiese vertellings. Firmat (1979:273) beweer tereg dat die roman, soos 'n verkleurmanneltjie, voortdurend aanpas om te oorleef.

Bibliografie

- Bonheim, H. 1990. *Literary systematics*. Cambridge: Brewer.
Brink, A.P. 1975. *Aspekte van die nuwe prosa*. Pretoria: Academica.

- Brink, A.P. 1989. *Vertelkunde: 'n inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria: Academica.
- Brink, A.P. 1993. *Inteendeel*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Cervantes, M. 1950. *The adventures of Don Quixote*. Middlesex: Penguin Books.
- Close, A.J. 1990. *Miguel Cervantes: Don Quixote*. Cambridge: University Press.
- Cohen, R. red. 1974. *New directions in literary history*. Londen: Routledge.
- Cohen, R. 1987. Do postmodern genres exist? *Genre XX* (3-4): 241-257, Fall.
- Conley, T. 1986. The Linnaean blues: thoughts on the genre approach. In Simons, H. & Aghazarian, A. reds. *Form, genre and the study of political discourse*. South Carolina: University Press.
- Dawkins, R. 1986. *The blind watchmaker*. Londen: Penguin Books.
- Derrida, J. 1980. The law of genre. *Critical Inquiry*: 55-81, Autumn.
- Firmat, G. 1979. The novel as genres. *Genre XII*(3): 269-292, Fall.
- Fowler, A. 1974. The life and death of literary forms. In Cohen, R. red. *New directions in literary history*. Londen: Routledge. 77-94.
- Fowler, A. 1982. *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fowler, A. 1989. The future of genre theory: functions and constructional types. In Cohen, R. red. *New directions in literary history*. Londen: Routledge. 291-303.
- Geertz, C. 1980. Blurred genres: the refiguration of social thought. *The American scholar* 49: 165-179.
- Genette, G. 1981. *Narrative discourse*. Oxford: Blackwell.
- Gouws, T. 1993. Brink se jongste boek is eenhoring mooi. *Beeld*, 20 September, 8.
- Hernadi, P. 1972. *Beyond genre: new directions in literary classification*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hernadi, P. 1987. Order without borders: recent genre theory in the English-speaking countries. In Strelka, J., red. *Theories of literary genre*. Londen: Pennsylvania State University Press.
- Hutcheon, L. 1980. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen.
- Jansen, E. 1993. Brink se rebel boei. *De Kat*, November, 89.
- Jefferson, A. 1980. *The nouveau roman and the poetics of fiction*. Cambridge University Press.
- Jonckheere, W.F. 1988. Die gepolariseerde ruimtetraktuur in *Houd-den-bek*. In Senekal, J. red., *Donker weerlig: literêre opstelle oor die werk van André P. Brink*. Kenwyn: Jutalit.
- Kannemeyer, J. 1993. Brink-roman in die klas van sy bestes. *Insig*, September, B5.
- Kent, T. 1986. *Interpretation and genre: the role of generic perception in the study of narrative texts*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Lemmer, E. 1994. *Gen(r)e in die resente Afrikaanse literatuur: permutasies en matriksmoontlikhede in tekste van Goosen, Krog en Brink*. Ongepubliseerde MA-verhandeling: Universiteit van Pretoria.
- Lemmer, E. 1996. Volminkte sonnette in die Krog-oeuvre: "trassies wat uit definisie try breek". *Tydskrif vir letterkunde XXXIV*:3, Augustus, 75-84.
- Malan, C. 1986. André P. Brink en ideologie: uit die ivoren toren na die strydperk. *Standpunte* 39 (1): 12-19.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen.
- Olivier, G. 1993. Die woord wat die lot beklink. *Vrye Weekblad*, 16 September, 29.
- Rimmon-Kenan, S. 1983. *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londen: Methuen.
- Schaeffer, J. 1989. Literary genres and textual genericity. In Cohen, R. red. *The future of literary theory*. Londen: Routledge.
- Strickberger, M.W. 1985. *Genetics*, New York: Macmillan Publishing Company.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction: the theory and practice of selfconscious fiction*. New York: Routledge.

Roeline von Solms

kiekie van Ma

huiwerig loer ek deur die skrefie
en sien Pa se plaasboerhand
wat gryp
en baie rof knie
aan haar meelwit bors

(tik-tok skuif die tyd verby en die kiekie bly by my)

ontstam bly ek aanhou kyk
en sien hoe sy die knou-hand van my pa
van haar bors af weg stamp
gramstorig koes
om die res van hom hotkant-om
steeks te ontwyk
Dis wat ek steeds sien as ek deur die skrefie kyk.

(tik-tok gly die tyd verby en die kiekie bly my by)

Ferdi Greyling

Johannesburg, 1997

Honderd jaar gelede
skiet Bezuidenhout
die laaste leeu in Johannesburg.

In die koppies
waar die sterrewag nou staan
het hy bruin en fel
op die grond geval en doodgebloei.

Snags hoor 'n mens die stad
en oggende vroeg
soos iets wat in die verte grom.

Herfs, Oudtshoorn

ma, die son jaag 'n wind van verder as ver
wat die helder lug bo die berg verbrokkel
bruin aan bome in die lanings vreet
en die appelkoosboom in jou agterplaas
in geel vlamme verbrand

Zandra Bezuidenhout

Sittende naak

by 'n skildery van Modigliani

In Cannes koop ek 'n pers bikini
en trek dit uit by St. Tropez;
My huid 'n styfgespande sout kastaiing,
my hare kaiing-goud en taai
van son en see en son en see.

Die middagbries lig elke dons,
my tepels krimp tot bruin rosyn.
Terwyl die stemme lag en klots in bonhomie,
suig ek soet Sodom leeg en droog
om hierdie Middellandse See.

Hortus Botanicus: Leiden

Blare soos geswolle tonge,
gifgroen soos plat slange
asem son agter glas;
druppel benoud en bedompig
in lou oonde soos saunas.

Dik gedraaide stingels
lenig en lank soos tou,
obseen-mooie blomme, skaamteloos oop,
glimmende pienk en pers
tot in hul diepste kelke,
en uit die lelikste geheim
staan stampers, vet en dik soos pyle.

Blaaragtige vlinders flap traag
en menopousaal hul laaste dae,
post-eksperimenteel losgelaat
vir 'n oulase calypso,
soos ou mans in sy-kamerjasse,
vir 'n laaste fling in 'n speelgoedparadys.

Lieze Marais

Man-s-lag

Tog is daar 'n ruwe vreugde
wat uit die ongeslypte lig van my eensaamheid
val
hoewel nie uitbundig bokbly
van reën
tog klougevuur oor die rantjies van
diepgaander dal;
wat hom uitstrek na wat voor is
soos vuur die weghol
ken
en bekken van beshu bevry
om ver te lê, die warm wreking te pen
– soos 'n man –
en tog in my ruwer vreugde
voel ek die natneus van 'n ribbok
wind-op staan, in die sale van
my protes, van bevryding van:
enkel ribbebeen
en dit pyl my oop tot in alle ewigheid
en die heerlikheid dat ek produk is van
VADER & SEUN koop. Drie-een.

Marzanne Leroux-Van der Boon Soos honde van die hemel*

Ek wil graag met u 'n paar woorde praat n.a.v. my jongste roman *Soos honde van die hemel*.

As 'n skrywer die verskillende resensies oor sy eie werk lees, raak hy daar ten slotte volkome bemald van. So erg dat dit uiteindelik uiters moeilik is om selfs te probeer onthou wát jy oorspronklik wou skrywe. Maar ek wil probeer om tussen die geleerde en minder geleerde, vleiende en onvleiende dinge wat oor die boek gesê is, en waarvan my ore tuit, te sê wat ek wou sê.

Vir my gaan *Soos honde van die hemel* hoofsaaklik oor geweld. Die woordeboek sê geweld is: *krag wat met hewigheid, onstuimigheid uitgeoefen word*. En ook: *Toepassing van die reg van die sterkste*. Geweld kom op baie plekke tevoorskyn: in die liefde en ander menslike verhoudings, in die politiek, in wettiese godsdienste om maar enkeles te noem. Armoede is ook geweld.

Hierdie roman speel af teen die agtergrond van SA se eerste demokratiese verkiesing te midde van die ontstellende geweld. Ook die twee hoofkarakters is slagoffers van geweld. Ruud, seun van 'n Nederlandse diplomaat en 'n Kaapse bruin vrou, keer na jare in die buiteland terug na die huis in Dieprivier wat sy grootouers as gevolg van die Groepsgebiedewet moes ontruim. Daar ontmoet hy Anne, 'n Afrikaans-onderwyseres wat redelik vroeg in haar lewe as pastoredogter teen die verkramptheid en legalistiese godsdienstsiening van haar ouers in opstand kom. Deur die Black Sash en ander protesbewegings gooi sy haar gewig teen die Apartheidsregime in, maar voel nooit dat sy genoeg gedoen het nie. Deur middel van terugflitse word die verskeie verledes van die twee sentrale karakters geleidelik onthul: Ruud wat op vroeë ouderdom deur sy oom seksueel misbruik is en later verskeie mislukte verhoudings aanknoop, worstelende met sy seksualiteit. Anne verduur twintig jaar lank 'n onbevredigende huwelik en voel wanhopig onmagtig om haar enigste kind te help as hy die trauma van Angola nie kan verwerk nie. Ook hy word 'n slagoffer van geweld.

Die vraag wat by albei karakters ontstaan, is of 'n geslaagde verhouding met so 'n verskriklike las van die verlede, nog hoegenaamd moontlik is. As gevolg van die feit dat hy as seuntjie misbruik is, ly Ruud aan 'n verlaat-

* Praatjie gehou by die Robertsonse Kulturfees, 13 Maart 1997.

sindroom. Hy vertrou niemand meer nie, hy glo nie meer dat 'n verhouding kan slaag nie. Hy verlaat voordat hy verlaat kan word. By Anne is 'n ontsaglike soeke na sekuriteit. Dít is Ruud nie in staat om haar te bied nie. Tog is by albei 'n diep soeke na persoonlike herstel sodat dit 'n verhaal word van menslike lyding in die midde van 'n hele gemeenskap wat aan geweld uitgelewer is.

Dit is 'n liefdesverhaal wat aangevul word met werklike sosio-kulturele en politieke gegewe om 'n medium te word waardeur die onsêbare gruwels van 'n gewelddadige samelewing belig word. Tussen al hulle persoonlike letsels deur moet hulle met die politieke verlede saamleef en die verskriklikhede van die hede verwerk – die sluipmoord op Chris Hani, die geweld in Khayelithsa en die bloedvergieting in die St James-kerk. By monde van verskeie karakters se besinnings oor SA se politieke geskiedenis het ek probeer om 'n meer genuanseerde beeld te bewerkstellig. Ek het interessante navorsing gedoen oor Dieprivier waar die grootste gedeelte van die verhaal in Anne se huisie afspeel – een van die gerestoureerde cottages van 'n onteiene bruin gemeenskap waaroor anders as in die geval van Distrik Ses heel weinig bekend is. Ook het ek probeer om heen te wys na die manier waarop die apartheidsbeleid as die groot euwel voorgehou word, terwyl sy voorgangers 'segregasie' en afsonderlike ontwikkeling wat onder vorige regerings hul beslag gekry het, kwalik meer genoem word. Soos Ruud dit onomwonde in sy dagboek stel: "Die land is verkrag. Die Hollanders het op hom gelê en die Engelse en die Afrikaners, die sendelinge en die Voortrekkers, die impi's en die delwers en die imperialiste en die nasionaliste en die apartheid en die freedom fighters ...". Soos 'n bitter smaak deur die verhaal loop die vrese en onsekerhede oor die land, 'n land na 27 April 1994, 'n land geteister deur geweld.

Ook het ek die dilemma van die jongmans wat in Angola geveg het probeer eksploreer. Hulle trauma is nie net die afgryslikhede wat hulle gedwing was om daar aan deel te neem nie en wat niemand hulle ooit help verwerk het nie. Maar dat hulle wat vroeër voorgesing is dat hulle hul land en hul dierbares teen die vyand gaan verdedig het, nou moet uitvind die vyand is nie die vyand nie. Was nooit die vyand nie. En hulle is nie helde nie. Dít waarvoor baie hulle lewens gegee het, het soos rook in die wind verdwyn. Dieper insig oor wat daar werklik aangegaan het, het ek uit my eie kind se dagboek gekry. En in sy trauma leer verstaan.

Te veel geweld, sê baie mense! ons is sielsmoeg van geweld. Moet ek nog 'n verhaal ook daarvan lees? Die boek se naam is *Soos honde van die hemel*. Dwaarsdeur die krag wat met hewigheid en onstuimigheid uitgeoefen word, die toepassing van die reg van die sterkste, loop Een op ons spoor. Een wat nooit slaap nie, wie se oog nie die geringste beweging mis nie en aan wie se oor die kleinste anskreet nie ontsnap nie – die Hond van die hemel.

it's hip to be afrikaans

clinton v du plessis wil met "gatsak-gedigte" 'n soort literêre hop begin. Daar word beplan om gatsakgrootte digbundels teen bekostigbare pryse uit te gee. Gedigte is verbruikersgoedere, die leser moet nie die bundel op 'n boekrak bewaar nie, maar soos 'n koerant, kondoom of cokeblikkie na gebruik in die naaste vullisdrom gooi.

Tussentydse Verslag van Du Plessis is nou beskikbaar teen R6 per eksemplaar (alles ingesluit). Kom lees hoe hy met die venyn van 'n onderbetaalde Kubaanse snydokter die Nuwe Suid-Afrikaanse heilige koeie dissekteer; reis saam deur hierdie reënboogbefokte land en prewel helaas saam met Kurt Cobain: Oh well, whatever, never mind.

Boekbesprekings

Gretel Wÿbenga

Herinnering aan Agnes (Louis Krüger), *Rooigrond* (Thomas Deacon), *Vertel! Vertel!* (Dot Serfontein), *Die goue kalf* (Klaas Steytler) en *Sandkastele* (André P. Brink)

***Herinnering aan Agnes*, Louis Krüger, Tafelberg, R49,95**

Op 'n bepaalde manier gesien, is *Herinnering aan Agnes* 'n roman wat hom bemoei met die problematiek van tyd. Die naamlose verteller is van beroep 'n fotograaf en een van die moontlike redes waarom hy foto's maak, is om die stromende tyd te stuit: om die ewigheid in die moment vas te vang, om die vreemde wêreld uiteindelik in besit te neem (p. 127).

Ook die herinnering is 'n nakennis waarop ons teer, die belangrikste bewaarplek van ons lewe (p. 65). Beide foto's en herinneringe se ingesteldheid is die verlede, 'n manier om die wegglippende tyd te besweer. Hierdie roman neem 'n aanvang met die fotograaf by die lyk van sy vrou, Agnes, met die doel om dit vir die polisie uit te ken, maar moontlik om aangekla te word. Siklies is dit ook waar die roman eindig. Maar tussenin, in wat hoogstens minute se vertelde tyd kon neem, lê sy herinnering aan Agnes, die "swaarbeskadigde" (p. 135) vrou, en hulle onpaarverhouding. Agnes se dood as voorafgegewe onderstreep ook die onafwendbare verloop van hulle verhouding en die onagterhaalbaarheid van die verlede en dit hang soos die spreekwoordelike donker wolk oor die gedagteflits tussen begin en einde.

Agnes word deurgaans getipeer as onbereikbaar, afsydig en ontwykend, en tog is dit waaroor die ganse roman gaan: sy futiele poging om haar te leer ken, om "in haar innerlike in te dring" (p. 107) soos 'n goeie foto dit van sy onderwerp behoort te doen, om haar sodoende te besit. Maar sy is so ontwykend dat hy hom ironies meer verbonde voel aan die werklike foto's wat hy van haar geneem het as aan haarself.

Agnes is ook metafoor vir die siek kontinent, Afrika "die allermoeder wat haar kinders verwaarloos en van honger laat doodgaan" (p. 134). Soos die fotograafverteller poog om tot Agnes deur te dring, probeer hy dit met hierdie gewelddadige land, waaraan hy verslaaf (p. 74) is, doen: "We had yet to come to terms with Africa (...)" (motto). By beide kom hy maar bedroë daarvan af.

Soos wat die fotograaf skuilgaan in sy beroep as kompensasie vir sy "verlore identiteit, verlore geborgenheid" (p. 79), so kies Agnes die Boerenasieparty, daardie groep mense wat hulle verlede, toe hulle nog prooi was, geprojekteer het in die hede en dit omsit in aggressie teen gewaande vyande. Hulle onderliggende angsgevoelens sorg vir 'n

samehorigheidsgevoel; hulle sorg vir mekaar en bedek hulle angs met 'n bravado van geykte stellings wat hom nie laat bevraagteken nie. Hierdeur word Agnes meegesleur, asof hulle háár lewe, háár besittings en háár maagdelikheid beskerm (p. 61).

Dit is nie vreemd dat sy met hulle identifiseer nie, want van huis uit is haar sekuriteit ingegee deur 'n pa wat sy gesin, sy werkvolk en sy twintigduisend hektaar Karoo-grond besit (p. 43), hom die reg toe-eien om sy vrou, kinders en volk aan te rand en waarskynlik vir Agnes as sy eiendom seksueel te molesteer. Soos die Boerenasieparty, "praat hy nie, hy gee bevele. Hy redeneer nie, hy maak stellings. Hy vra nie, hy deel mee" (p. 117). Al word haar lewe deur angs beheer, en voel sy besmet en vol selfafkeer (ironies beteken Agnes "onbesmette"), bly hy altyd die onfeilbare vader.

Vandaar is dit maar een tree weg na haar gewelddadige en dominerende minnaar "wat aanspraak maak op manlike regte en hulle opeis" (p. 66), Innes Crawford. Ironies maar verstaanbaar voel sy juis by hom veilig. Later sou sy hom met die Boerenasieparty vervang (p. 73) waarin ook haar drang tot suiwerheid (p. 106) gerieflik geakkommodeer word.

Twyfel en vryheid van keuse is vir Agnes 'n swakheid en 'n bedreiging van haar eie brose selfopvatting. Vandaar dat sy dit nie kan hanteer as haar man belei dat hy soms foute maak nie (p. 109). Sy begrip en verdraagsaamheid laat haar onveilig voel (p. 117). Dit is dus ook te verstane dat sy hom gehoorsaam toe hy haar beveel om met hom weg te gaan van die plaas van die Boerenasiemanne, maar dat sy terugdraai toe hy direk daarna aan háár die keuse laat (p. 173).

Hierdie benarde verbintenis met Agnes wat boonop lyk asof dit deur die toeval bewerkstellig is (pp. 5, 21, 29, ens.) word deur die fotograafverteller herroep; hy bespiegel retrospektief daaroor terwyl hy langs haar lyk sit. Steeds probeer hy haar begryp en sin maak uit die gebeure, selfs as hy beken dat niks stand hou voor herinnering nie – veral nie die waarheid nie (p. 68). So relatiewe hy onmiddellik sy siening van die verlede. Ten slotte bly sy vir hom 'n vreemdeling, soos wat Afrika ons begrip te bowe gaan, soos ons trouens ons lewe lank vir onself verborge bly (p. 180).

Een van die probleme van die teks lê m.i. by al die lang dolende en abstrakte binnegesprekke, soms inhoudelik herhalend. Waarskynlik sou die roman daarby gebaat het as dit ten opsigte hiervan ingekort kon word. Dit ly ook aan 'n gebrek aan dramatiese noodwendigheid omdat die situasie te eenselwig bly al lê in die statiese ook iets van die foto self. Agnes is vir die leser so ontglippend dat sy nie genoeg boei nie – wat identifisering bemoeilik en spanning ondermyn.

Vir hierdie leser was een van die boeiendste aspekte van die roman die wyse waarop *Klaaglied om Agnes* van Marnix Gijsen meesprek, 'n saak wat te uitgebreid is om in die beperkte ruimte van 'n boekbespreking en -bekendstelling aan te raak.

Rooigrond, Thomas Deacon, Tabelberg, R49,95

Reeds in sy eerste digbundel *Sand in die son* (1990) en die besondere tweede bundel *Die predikasies van Jacob Oerson* (1993) is grond, die aardse, deurslaggewend. Dit is ook waar van Deacon se debuutroman, *Rooigrond*.

Hierdie roman is gegrond op onderhoude wat die outeur met 'n Sotho gevoer het, sodat hier, soos in die voorgaande publikasie, weer van 'n alternatiewe vorm van Afrikaans sprake is, nl. Sotho-Afrikaans. Hierdie "vertaalde" Sotho-perspektief is besonder beeldryk en vars en is m.i. een van die grootste winste van die roman, hoewel die trefkrag weens die lengte tog later afneem.

Behalwe vir die slothoofstukke is Alfred Mokgotsi die verteller van sy eie mistroostige lewe. Hy is met die helm gebore en dit is, volgens sy ouma en homself die rede vir al sy ellendes: "As dit nie vir die hêlêmê was nie, dink ek, sou die duiwel nie kans gekry het om op my voetspoor broek los te maak nie" (p.104).

Die volle siklus van lewe en dood word in dié roman voltrek en by wyse van die grondmotief: uit "die rooi van die aarde" (p. 39) is die mens gemaak en op dié aardse bedeling ("hierdie rooiland" – p. 49) sal die "swaar van die lewe soos klippers op jou skouers beginne opstaan, totlat jy rooigrond toe gedruk worre" (p. 235). Rooi het, soos o.a. uit die aanhaling op p. 39 blyk, die simboliese waarde van lewe – ook van lewe deur die bloed van Christus, lg. 'n deurlopende motief in die werk. Ten slotte is Alfred se baba na sy dood teken daarvan dat die lewe nogtans seëvier – hy dra die naam Letsôku wat "rooi" beteken. Die voorblad sluit ook op treffende wyse hierby aan.

Dit is ironies dat juis die *stof* van die goudmyne en die *stof* ("wolklip") van die asbesmyn gesamentlik sou lei tot Mokgotsi se aftakeling en sy uiteindelijke dood.

Die treffendste deel van die roman was vir hierdie leser die beskrywing van sy verhouding met sy pa, die "groot ngaka" (p. 14). Hier word die dubbelfokus van 'n naïewe kinderfokalisator en die terugskouende perspektief van 'n volwasse man effektief gekombineer om die magtige Petrus Mokgotsi te ontmasker as 'n wreedaard, gierigaard en moordenaar. Hy het waarskynlik 'n groter aandeel gehad daarin dat sy seun as so 'n verloorder uit die verf tree ("Elke keer as die lewe jou agter die rante vaskeer, loop lê jy soos 'n biesgat boklam onner die naaste bos" – p. 120) as die noodlot van die "hêlêmê" waaraan Alfred eerder wil glo. Sy hele lewe staan in die teken van 'n begeerte om aanvaarding: deur sy tata, deur Liza Qwabi wat onverklaarbaar selfmoord pleeg, deur mmê Minnaar vir wie hy in die kombuis werk, deur die mynvoormanne en die wit mense vir wie hy tuinmaak.

Rooigrond is ook 'n streeksroman oor die plattelandse bestaan van die Sotho in Lesotho en sy aanraking met die soms onbegryplike destruktiewe en tog aanloklike witmensewêreld met sy baie "tjêlêlê". Alfred word prototipe

van 'n ander universele probleem by die swarte wat met die Christendom in aanraking kom: hy staan verskeurd tussen die Badimo (Christelike God) en die badimo (voorvadergeeste). Juis sy ouma by wie hy nog altyd 'n hawe kon vind, speel die godsdienst van Moruti Bidvlerke af teen dié van die voorvadergeeste: "... onse geloof kom nie van pampiere af nie. Nee, onse vaders se vaders het dit in hulle lywe gedra toe die (...) groot berg hier agter jou nog 'n klippertjie was" (p. 85).

'n Probleem in die andersins baie leesbare teks, is dat dit darem net té sleg en slegs sleg met Alfred Mokgotsi gaan. Inderdaad: "die hek van die lewe (het) nog altyd vir my toegestaan" (p. 85) en met te hoë uitsondering skyn daar 'n skrefie lig. Dit ondermyn dramatiese spanning. Alfred se lotsbeklagings by die Groot Modimo (p. 129) teen die einde van sy lewe, word dan i.p.v. tragies eerder pateties. As die kis boonop tydens Alfred se begrafnis aan die kantel gaan en sy oompie Lekau in 'n poging om die saak te beredder saam met "daai lekêsê in die lêgat (inmoer)" (p. 139), en as gevolg daarvan sy eie lewe verloor, dan lê die situasie al na aan die klugtige.

'n Ander hinderlikheid is geleë in die slothoofstukke waar die vertelperspektief onverwags van Alfred af aangegee word na sy oompie (Alfred is mos dood) en van daar na die oompie se vrou (oompie Lekau is mos dood). Dit is nie net die gerieflike en al te verrassende verspringende perspektief hier teen die einde wat pla nie, maar vir hierdie leser was die afloop self ook onoortuigend ook omdat dit aan die sentimentele grens.

Vertel! Vertel! Dot Serfontein, Queillerie, Prys onvermeld

In die "middewoord" (p. 102) van *Vertel! Vertel!* vermeld die skryfster dat die stories, gebeure en mense in dié bundel nie aan "feitelike werklikhede" getoets kan word nie, omdat alles deur haar "persoonlike belewenis" aangeraak is: "Waarheid en verdigsel het tot legendes in myself verspring." Met hierdie beredenering vervaag die grens tussen feit en fiksie, ook by genres soos die essay en feitelike vertelling, wat sg. die waarheid sou bevat, want nêrens kan die persoonlike vertolking geïllumineer word nie. Dié woorde ten spyte sou 'n mens tog kon beweer dat die waarheid in hierdie verhale en vertellings uit haar hartland, die Noord-Vrystaatse platteland, minder doelbewus tot fiksie omgelieg is.

Tog doen die eerste vier tekste aan as volwaardig fiksioneel, as verhale, waarskynlik as gevolg van die minder opvallende stem van 'n verslaggewende en kommentariërende verteller. Dié vier verhale is ook minder gebonde aan streek en geskiedenis.

"Poeding" is die staaltjie van 'n vet seun wie se vindingrykheid om kos in die hande te kry tot die uiterste beproef word, terwyl "Dagga" 'n slim spanningsverhaal is. "Kerkbasaar" en "Vuurpyl" is beide verhale met 'n sterk psigologiese onderbou. Eersgenoemde handel oor 'n vrou wat teen haar beterwete in misbruik word, en die tweede oor 'n seuntjie wat 'n

vuurpyl bou as uitvlug van 'n onaanvaarbare huislike situasie. Uit "Vuurpyl" en "Poeding" is dat al duidelik dat Serfontein kinders verstaan. Haar kinders leef in eie reg sonder die "hulp" van 'n simpatiserende of vergoelike volwasse perspektief wat deurglip. Ook in die monoloog "Bokkie" kom die gebroke wêreld van die bekkige kleuter uit haar eie mond aan die orde.

Soos in ses van die veertien tekste in die bundel word Bokkie as sêkondere verteller deur 'n primêre verteller (te identifiseer as die outeur self) in 'n kursiewe inleidende paragraaf aan die woord gestel. M.i. sou die teks daarsonder gewen het. Die leser sou uit die monoloog kon aflei wat dié inleidende paragraaf hom ingee; boonop kniehalter dié inleiding tot die monoloog die verhaal tot vertelling terwyl dit m.i. van nature 'n verhaal is. Ook die aangrypende verhaal van die Jood ("Jood"), Levi Ploskinevsky, kon gespeen gewees het van dié dubbele vertelperspektief.

In die ander egte vertellings word juis die orale tradisie van oorvertel aan 'n luisteraar wat oorvertel deur dié dubbelfokus bevestig en daarmee saam die waarheidsillusie sowel as die dramatiese trefkrag verhoog. Oom Gielie, die befaamde verteller uit Clocolan se omgewing rapporteer byvoorbeeld die verhaal van ene Thys "so 'n ou regte armoedslammetjie" (p. 49) wat hom vertel het van sy gesin en hulle kinderoppasser, Vyba, se katastrofale rit na "Penounie" aan die Oos-Rand ("Treinrit"). In vele vertellings tree die primêre verteller op as luisteraar en agternarratoreerder ("Diggings", "Griep", wat onderskeidelik afspeel in die armtyd op die delwerye en in die 1918-griep). Dié verteller is soms selfs deel van die hele geskiedenis ("Waterwyser").

Serfontein se pennevrugte is byna sonder uitsondering, (maar dan as sêkondere produk, soos o.a. in "Diggings" en "Griep") ook tyds- en streeksdokumente, waarin plek, politiek en maatskaplike toestande inspraak het. Hierdie versameling is geen uitsondering nie. Vanaf die twee ou kolosfigure wat juis weens hulle besondere individualiteit lynreg teenoor 'n gereglementeerde manier van dink geplaas word, Mijnheer Wessels ("Mijnheer") en die "heldersiene" Daan Erasmus ("Waterwyser") tot by die byna terloopse uitbeelding van 'n bepaalde skoolstelsel, die nypende armoede van die Depressietyd ("Goeie dade") en die leefwyse van die koloniale Engelsman ("Jood" en "Dokter").

In die reeds vermelde middewoord van die outeur tree die rivier wat deur haar streek vloei as metafoor op: hy is die *singewer*, die saambinder van die groot verskeidenheid wat langs sy oewer woon en werk, ook in hierdie bundel. Selfs te midde van die voorwete: "'t mensdom valt als blaadren af" (p. 103) glo sy aan sy boodskap van "landelike vrede" (a.w.) waar landelik m.i. dubbelduidig eerstens slaan op die streek, oerbron vir die meeste van Serfontein se essays, verhale en vertellings, maar ook op 'n ongekarteerde streek wat nie aan die verganklikheid onderworpe is nie.

Hoewel *Vertel! Vertel!* genoeglike en interessante leesstof is, is dit nie so

'n sterk bundel soos sy voorganger *Deurloop* (1992) wat uitgesoekte essays van tussen 1969 en 1986 bevat nie.

Die goue kalf: 'n sepie in 13 spele, Klaas Steytler, Queillerie, R49,95

Twintig jaar tevore, in 1975, het 'n sekere Jan Harmse heelparty lesers pienk en plesierig gehad met sy roman *Zap Zap*. Met *Die goue kalf* raket Steytler, dié keer onder sy eie naam, dieselfde onverouderde karakters (o.a. Charles X. Zoutendorst, die drie misses Breggie Venter, Fancy van Wyk en Drikkie Hanepol, minister Paul Dawonder en les bes Koosvandermerwe, nou in die rol van die minister se segsman en dikwels seksman) in 'n nuwe onwaarskynlike situasie op.

Alles begin by 'n onontwikkelde filmpie vasgeplak aan die onderkant van 'n toiletdeksel in die badkamer van die meisie met die kurwes, Flaffie Smythe – ook die premier se minnares. Op die film is foto's van die premier in sy nakie behalwe vir die sokkies aan sy koue voete. Hiermee probeer Flaffie hom afpers.

Hierna sit geld en nogmaals geld die absurde wiele aan die rol en hou dit rollend tot by die uitspattige gemaskerde bal om die premier se vyfjarige premierskap te vier, ten einde. Koosvandermerwe moet die kastaiings uit die vuur krap wat sy hande op soek na die film op allerhande rare verkenningstogte ook aan die vroulike anatomie stuur. Hy word swaar beproef deur Miss Breggie en Miss Fancy, maar veral deur Charles Xavier Zoutendorst en sy beminde Frieskalf, Madelief. Aan hierdie kalf word ook onverwags op die katastrofale maskerbal die rol van die goue kalf toegedig, wat sosiale kommentaar is op die sieklike rol van klinkende munt binne 'n bepaalde vrotterige stelsel.

Oordrywing is die wagwoord in dié sepie. En die funksie hiervan is satirisering van 'n korrupte politieke sisteem, van die reënboognasie, van regstellende aksie, ens., maar ook is dit 'n belangrike bestanddeel binne 'n klugtige opset. Blote genotvolle spel wil die sepie ook wees.

Die aanbieding is m.i. gemik op 'n intelligente leser wat na alle waarskynlikheid die verhaalinhoud nie oortuigend sal vind nie. Die spontane vonk van *Zap Zap* is hier 'n bietjie kunsmatig aangeblaas.

Die hele aanslag toon sterk ooreenkomste met drama en lees dikwels soos toneelaanwysings; die tempo is ook vinnig. "Sepie" word boonop geassosieer met die visuele media en dit is m.i. juis hier waar die boek eerder tot sy reg sal kom: verfilm. Miskien moet Steytler "die idee aan die SABC vir 'n sepie verkoop" (p. 85)

Sandkastele, André P. Brink, Human en Rousseau, R69,95

Sandkastele, soos 'n *Droë wit seisoen*, leun sterk aan by die ou sikliese raamver telling. Die sterwende ouma Kristina, prooi van sinlose geweld hier te lande, rekonstrueer in die ingebedde verhale (binnevertellings) aan haar kleindogter Kristien die wel en wee van hulle gesamentlike vroulike

voorsate. Agt geslagte begoël sy met haar woorde. In die raamgeskiedenis gaan dit om Kristien self wat na elf jaar in Engeland in die stemjaar in Suid-Afrika, terugkeer na haar geliefde ouma. Die ingebede verhare van ouma Kristina is bepalend vir die verdere verloop van Kristien se lewe.

Ouma Kristina is 'n Sheherazade-figuur wat (ironies) self moet bly leef om eers haar taak as storieverteller af te handel. Wát sy vertel is so verskuwend en vloeibaar in voorkoms soos die woestynduine self (p. 225). Vir Kristien is dit soos om die hieroglyefagtige tekentaal van haar ontwortelde voorsaat, Lottie (p. 387), of soos die woordelose taal van haar oervoorma, die fyn Hottentotmeisie, Kamma, van wie die tong uitgesny is, te ontsyfer. Om te kan weet hoe sy verder moet leef, moet sy dié stories begryp wat "ver anderkant of anderkant taal" (p. 295) lê.

Ouma se verbale virtuositeit terwyl sy self sterwend is, byna soos die operasopraan wat uit volle bors(te) aanhef met die dolk deur haar hart, is aanvaarbaar juis weens die magiese sfeer van die gehele roman.

Uiteindelik wéét Kristien dat dit in die verhare nie gaan om die verifieerbare feit nie; dat die verbeeldingsvlug ('n sandkasteel is so vervlugtend soos 'n lugkasteel, beide gekonkretiseer in ouma Kristina se sureële ou kasarm) ewe geldig is. Die onwerklikheid van wat haar ouma haar laat sien, maak uiteindelik nog net die sien werklik (p. 413; vgl. ook die motto): "Die konfigurasies mag uitruilbaar wees, maar die mites bly voortduur" (p. 412). En die mite hou veral verband met die heroïese aard van die onderdrukte, by wyse van spreke, tonglose vroue wat haar voorsate was: deur elkeen se andersoortige ondermyning van die patriargaal gedikteerde geskiedenis, selfs by wyse van 'n herskepte verbeelde bestaansruimte; deur hulle afkeer van geweld as kommunikasie-strategie.

Die vrouevoorsate illustreer ook dat "'n danige mooi storie" soos vir die verstekeling in die donker kelder, Jacob Bonthuys (p. 380), op sigself lewegewend kan wees, 'n uitvlug en verweer teen ons eie Black Holes (p. 412). Kristien se eie ma het dit geweet toe sy die wêreld van die uitvoerende kunstenaar wat sy moes ontbeer in haar dagboeke vir die waarheid herskep het. Kristien besef mettertyd dat dié verhare van haar voorsate nie bloot 'n groot onpersoonlike vloedwater is wat haar meesleur en sy die noodlotsbepaalde resultaat is van almal wat haar voorafgegaan het nie, maar dat hulle, hoe ontglippend ook al in Ouma se stories, 'n tasbare werklikheid is en dat sy die liggaam is wat hulle almal insluit (p. 429).

Dié verbintenis met haar voorsate word ook met fyn deurlopende motiewe geïllustreer wat as't ware van die een na die ander aangegee word: Kamma uit die agtiende eeu se voorliefde vir sang duik weer op by Louisa, Kristien se ma; Ouma Kristina, Kamma en Lottie, haar dogter, het al drie 'n magiese verbintenis met diere en voëls; Ragel, die eksentrieke vrou van onsekere herkoms wat deur haar ouers in die kelder (onderbewuste?) toegesluit is, beskilder die keldermure met uitspattige erotiese taferele, soos haar dogter, ouma Kristina, self naakskilderye gemaak het van Jethro, haar minnaar;

die afkeer (Sameul) en aangetrokkenheid tot spieëls (Kristina, Kamma, Lottie); die wegvarende doodskis van Sameul wat “voortplant” in Petronella se gefassineerdheid met die wegvarende skip, later gekonkretiseer in haar volstruispaleis, “haar laaste ark” (p. 139), wat nog later evolueer tot ouma Kristina en Kristien se dobberende ark op die onbepaalde see van die verbeelding (p. 407).

Dié naloop op die spoor van die voorvroue weerspieël ook die noue verbondenheid van al die rasse in Suid-Afrika. Behalwe vir direkte vermenging (“My oupagrootjie en jou oupa het albei uit hulle kamp uit gewel” – (p. 223), bestaan daar spontane vennootskappe van saamwerk (p. 276); van gedeelde hartseer (p. 435); van vriendskap en liefde, byvoorbeeld tussen Kristien aan die een kant en Thando (oupafiguur), Trui (moederfiguur) en Sandile (minnaar) aan die ander kant. Uit die voorgaande is dit ook opsigtelik dat Brink dié punt ’n bietjie oorwerk het, ook t.o.v. die feit dat Kristien juis so dikwels by die polities misdeelde ’n hawe vind. Hierdie “skrywersliefdadigheid” kan ook lyk op ’n vorm van patronisering.

Só word Kristien se verlede van onderdrukte vroulikheid die geskiedenis van alle vroue uit al die rasse wat saam met haar in die lang tou staan om in April 1994 te gaan stem: “En daardie hele geskiedenis, wat nou soos ’n brander oor my breek, is betrokke by die simpele klein kruisie wat ek gaan trek” (p. 394). Dié kruisie word ’n kulmineringspunt en singewer. Só word die ware verlede van elke vrou in die oopte gebring en erken (p. 398) en haar aandeel word nie langer verban tot “versinsels en spore en kasteeltjies in die sand” nie (p. 429).

Uiteindelik besef Kristien dat sy bygestaan word deur haar voorgeslagte, byna soos voorvadergeeste (p. 429; vgl. ook Thando se woorde op p. 344), maar dat hulle háár ook nodig het (p. 429). Haar pad vorentoe sal lê in betrokkenheid by haar land se mense. Haar woorde “Ek kan nie meer apart en afsonderlik lewe nie” (p. 429) is dubbeld waar.

Daar is ook nog in die roman sprake van ’n vernietigende soort versinsel, grensend aan ’n vervolgingswaan en gebore uit vrees (p. 209). Die polities regse groepe glo dat die swart man in Suid-Afrika daarop ingestel is om die witte uit te wis en hulle reageer op hierdie bedreiging met geweld. Kasper, die man van Kristien se suster, Anna, is die leier van ’n kommando wat ter wille van die selfbehoud van die nasie die reg in eie hande neem. Inderdaad is dit waar: “die aard van ons versinsels (verraai) die dilemma van ’n hele kultuur” (p. 170).

Anna is ook eksemplaar van ’n vrou wat in ’n patriargale gemeenskap haar tong verloor het, maar die aard van haar dapperheid verskil van dié van haar voorsate. Die “ander soort taal” (p. 422) of uitweg wat sy kies, draai die bloedige geweld om en rig dit op haar eie gesin. Dis nie net aan miskende menstruele bloed wat dié land te veel gehad het nie (vgl. ouma Kristina se opgebergde menstruele doekies in die verband), maar ook aan die bloed wat kom uit sinlose vernietiging en selfvernietiging (p. 341).

Sandkastele is 'n uiters toeganklike en boeiende roman en nie net bedoel vir gesofistikeerde lesers nie. Dit dra onmiskenbaar die tekens van 'n blitsverkoper, onder andere in die groter-as-lewensgroot karakters (o.a. ouma Kristina en, ook in letterlike sin, Wilhelmina), boeiende ruimtes (veral die woestyn en ouma Kristina se voëlpaleis), die meesleurende verhale wat soos 'n ketting by mekaar aansluit en les bes 'n goeie skeut humor. Tog was dit nog altyd vir hierdie resensent opvallend hoeveel Afrikaanse lesers nie graag Brink lees nie. Kom hy dalk te na aan 'n ongemaklike waarheid oor die Afrikaner? Of sou sy vorm van stereotipering van die Afrikaner en sy kultuur om sy punt te illustreer (in die blitsverkoper is die boef dikwels slegter as sleg) 'n wrokkige reaksie tot gevolg hê? Ook in hierdie roman word die Afrikaner grootliks as patriargale geweldenaar (o.a. pp. 383 en 384) voorgestel, as "manne kort van draad en lank van baard, vinnig met die vuus en die geweer", die Afrikaanse predikant (pp. 218, 220) en sy godsdiensoefening (p. 286) as belaglik, die Afrikaanse polisieman as bevooroordeel en gewelddadig. Die Afrikaner steek maar sleg af teen die altyd vriendelike en verstandige swart ANC-lede (p. 338 e.v.). Die enkele figure wat as korrektief moet optree, is nie voldoende om die verontwaardigde uitroep by baie lesers te stuit nie: Ons is nie almal so nie! 'n Ander hebbelikheid wat baie Afrikaanse lesers, ook die minder preutses, pla, is Brink se hantering van die seksuele. In dié roman besondig die outeur hom nie buitensporig t.o.v. dié saak nie.

In die ryk palet van stories in die ingebede teks lê m.i. die betowering van hierdie roman. Die agenda in die raamgeskiedenis is hier en daar te deursigtig, die dialoog te polities korrek. Iets wat hierdie leser ook gehinder het, en Kristien se keuse oor haar toekoms te maklik gemaak het, is die feit dat Europa waarheen hy sou terugkeer, nie sterk genoeg as opposisionele mag teenoor Afrika fungeer nie.

Brink verdien 'n pluimpie, sy vrou Marésa se hulp ten spyte (Voorberig), vir die wyse waarop hy kon skryf oor nege vroue en 'n onderwerp wat aansny by die feminisme.

Karen de Wet Mededeling

Met hierdie uitgawe van *Tydskrif vir Letterkunde* word 'n aantal nuwe stemme aan die woord gestel in die boekbesprekings. Iets wat in die toekoms nog verder gaan uitbrei. Daarom 'n kortlikse aanduiding van wie die persone is en wat hul belangstellings is.

Hiermee saam 'n uitnodiging aan lesers om op die resensies en/of die tekste wat bespreek is, te reageer. Die doel is om van die volgende uitgawe af ruimte af te staan om 'n soort *forum*-bladsy te skep waarin en -deur gesprekvoering oor die tekste van die dag en die ontvangs daarvan gestimuleer en opgeteken kan word. Bydraes kan aan die Redaksie gestuur word of direk aan

Karen de Wet
Departement Afrikaans
Universiteit van Pretoria

epos: kdewet@libarts.up.ac.za
Faks: (012) 420-2349

Die resensente

Andries Visagie doseer Afrikaanse letterkunde aan die Universiteit van Zululand en spits hom tans toe op navorsing oor die manlike subjek in die Afrikaanse prosa.

Johan Geertsema doseer Engels aan die Universiteit van Pretoria, waar hy spesialiseer in die E18-roman. Sy navorsingsbelangstelling lê op die terrein van die roman in Suid-Afrika, met spesifieke verwysing na die relasie ironie: etiek: tyd.

Bertus van Rooy is lektor in die Departement Linguïstiek by Unisa en spesialiseer in die beskrywende taalkunde, terwyl sy PhD-studie gerig is op fonologie-teorie. Hy het ook 'n belangstelling in die Suid-Afrikaanse letterkunde en (literêre) strukturalisme en dekonstruksie.

Susan Coetzee-Van Rooy is tans die Departementshoof Onderrigontwikkeling aan die Vaaldriehoekse Technikon. Sy stel veral belang in gender en kulturele studies; asook in taalbeplannings- en tweedetaalverwerwingsnavorsing. Sy het 'n MA in Engelse letterkunde voltooi oor die werk van e.e. cummings en lees graag Suid-Afrikaans.

Andries Visagie

'n Lyflike skrikboek: *Pan se pretboek* (Charles Malan) Kaapstad: Tafelberg

In die verhaal "Flitsvisie" uit *Pan se pretboek* merk die verteller genaamd Malan op dat hy "vaderdank nie 'n skrywer (is) nie" (43). Tog is *Pan se pretboek* duidelik die bewys dat die literator Charles Malan nie net 'n skrywer is nie, maar daarby 'n skrywer met aansienlike literêre vernuf. Die verhale in Malan se bundel is grootliks 'n ondersoek na die verbande tussen seks, teks en geweld. Hierdie ondersoek gaan gepaard met 'n genadelose blootlegging waardeur die sensitiwiteit van die leser nie ontsien word nie: die leser word as 't ware tot interpretasie geskok.

Skok, skrik en paniek is naas 'n speelse wellustigheid kenmerke van die Pan-figuur wat deur Malan gebruik word as 'n bindingselement in sy bundel: in byna elke verhaal is Pan in een of ander gedaante teenwoordig. In "Poespas van die liefde", 'n parodie op die hygverhaal, word die mitologiese wêreld van Pan opgeroep deur verwysings na 'n sater (Jean-Paul Sater), 'n demoon, 'n skaapwagter, fluitmusiek, 'n boerbok en 'n woudnimf. Marius Marais, 'n hartchirurg, word die verpersoonliking van die god Pan in sy seksuele aanslag op die beeldskone hartoorplantingspasiënt, Heidi Havenga. Die god Pan kom egter sy moses teë wanneer Heidi, getrou aan die manlike fantasie van die kastreende vrou, met behulp van 'n vrugtemessie hom ontnem van sy formidabele geslagsorgaan. Uiteindelik gaan dit nie vir Malan om suiwer dramatisering van die Pan-gegewe nie - hy verwring, ondermyn en vul aan om gestalte te gee aan sy eie literêre visie.

In "Popplesier" word die magiër se plesierige, erotiese spel met sy versameling poppe - terwyl die panfluitspeler "Zamphir se sentimentele gefluit" (59) op die agtergrond hoorbaar is - toenemend 'n wrang demonstrasie van sy eensaamheid. Die Pan-gegewe word op 'n gekunstelde manier deur die towenaar opgeroep deur die poppe wat hy kortstondig tot lewe wek. En ten slotte is dit die onvervuldheid wat op die voorgrond staan: die towenaar en die klein prinsespop kan nie seksueel verkeer nie en die poppebaas wend hom uiteindelik tot die twyfelagtige plesier wat die verontluisterende opblaaspop hom bied. Die Pan-gegewe in al sy vleeslikheid word die teenpool van die magiër se kunstmatige ervaring van die erotiek. Onder meer die verband tussen die seksuele en die tekstuele word in die openingsverhaal, "Hiernamaals", aan die orde gestel. Die jong vrou in die verhaal verklaar byvoorbeeld aan haar ouer minnaar, die akademikus: "skryf is liefde maak met woorde" (5). Na 'n hartaanval, die direkte gevolg van hulle hartstogtelike liefdespel, verval die akademikus in 'n koma en die enigste manier hoe hy nog met sy beminde kan kommunikeer is deur

te skryf op die papier wat sy vir hom gereed hou. Deur sy skryfwerk beleef die akademikus kosmiese ervarings en reik selfs met sy woorde uit na die onsêbare. Die ontugtering is daarom groot as hy ontwaak net om te ontdek dat sy gekrabbel volledig onleesbaar is. Na hierdie ervaring het hy “nooit weer oor die dood of die ewige lewe” geskryf nie, maar “net oor alles hierna” (11): hy het hom afgekeer van ’n verkenning van die ewigheid en hom begin toespits op die onmiddellike, die lewe in sy sensuele volheid. Met sy veelkantige Pan-motief verwag Malan in werklikheid meer van sy leser as net ’n beleving van “tekstase”: Roland Barthes se teorie oor die uitnemende leeservaring as ’n orgasmiese gebeurtenis word aangevul met die insig dat die spesiale leeservaring ook met paniese skok en ontsetting kan saamgaan. Weersin en skok word byvoorbeeld gewek met die samevloeiing van seks, geweld en godsdiens in “Neem, eet”, ’n verhaal oor die kannibalistiese moordenaar, Jeffrey Dahmer. In ’n toneel wat sterk herinner aan die Christelike Nagmaal eet Jeffrey die hart van sy slagoffer Johan saam met rooiwyn. Jeffrey word uiteindelik in die tronk deur ’n medegevangene vermoor wat homself as Christus beskou. Die wonde wat Jeffrey tydens die aanslag op sy lewe opdoen, herinner hom aan Christus se kruiswonde. Hierdie gewaarwording gee in sy laaste oomblikke aanleiding tot ’n identifikasie met sy moordenaar: “Kyk, Seun van die Mens, kyk! Ek bloei. Ek is soos jy aan die kruis gespyker. Dit is die tekens van my liefde vir jou ... Ek behoort aan jou” (112).

In Malan se boeiende verhale oor politieke geweld, spesifiek regse terreur, is dit ook skok en verskrikking wat oorheers. “Bloedrivier” handel oor ’n student, Boet, se stelselmatige inlywing by ’n regse splintergroep waarvan Dave, sy werklose broer, reeds lid is. Die magbeluste groepering glo onder meer in die uitwissing van die konsep “vryheid” omdat dit die massa kwansuis in bloeddorstige diere verander. Die laaste daad wat Boet moet uitvoer om ’n volwaardige lid van die groepering te word, is om ’n swart onderwyser saam met die skool waar hy werk, te help opblaas. In paniek aktiveer hy die ploftoestel (76). Die knap verhaal “Wolf op die steppe” bestaan grotendeels uit ’n onderhoud met die regse moordenaar Barend Strydom. Strydom se selfingenome vertelling van die motivering vir sy aanslag op ’n aantal swart mense in Pretoria word geïnterpoleer met dramatiese beskrywings van die slagoffers se doodsoomblikke. Op ’n ontstellende maar terselfdertyd meesterlike wyse ontleed Malan die rol van die literatuur in Strydom se politieke vorming.

Strydom het byvoorbeeld inspirasie geput uit die ouer (gekanoniseerde) poësie oor die Afrikaner se ontwakende nasionalisme. In sy eie gedigte strewe hy telkens na ’n versoening tussen geweld, nasionalisme en godsdiens. Geweld en literatuur oftewel “wapens en woorde” (12) was vir hom van kindsbeen af onlosmaakbaar aan mekaar verbonde.

Dit val op dat die verhale oor regses in *Pan se pretboek*, naamlik “Bloedrivier”, “Wolf op die steppe” en in ’n mindere mate “As ek ’n storie

oor Koos Marx vertel" 'n sterk monologiese inslag het deurdat die (regse) interpretasies en menings wat die karakters uitspreek selde te staan kom voor opponerende interpretasies en menings. Malan laat dit aan die leser oor om as teëstem op te tree ten aansien van die geweld wat sommige verhale kenmerk. Hierdie procédé het egter ook tot gevolg dat dit moontlik word om Malan te sien as 'n apologet vir die griewe wat die regse beweging koester.

In "Burgerlike samewerking" ondersoek die verteller namens sy koerant bewerings oor voortgesette staatsterreur na die 1994-verkieping. Die verteller se oom, Geert, die man wat vir hom in sy jeug 'n vaderfiguur was, is klaarblyklik ten nouste betrokke by die staat se moordbendes wat hulle hoofsaaklik op regse aktiviste toespits. Oom Geert beweer: "Ons almal het na apartheid aangepas, maar glo my, die reëls van die spel het ook nie met die koms van uhuru soveel verander nie" (118). In die slot van die verhaal ontdek die verteller dat die gesin van sy informant, 'n afgedankte lid van oom Geert se taakmag, in hulle huis opgeblaas is kort nadat hy self daar besoek afgelê het. Sy oom se dreigemente van verdere geweld teenoor hom wek soveel vrees by hom op dat hy besluit om sy inligting oor die taakmag te vernietig.

Soos in verhale waaronder "Wolf op die steppe", "As ek 'n storie oor Koos Marx vertel", "Ou bul" en "Bloedrivier" word daar ook in "Burgerlike samewerking" uitvoerige aandag gegee aan die invloed van die onverbidde vaderfiguur op die Afrikanerman. In sy opstand teen oom Geert, sy geestelike vader, ontdek die verteller dat sy liefde wat hy vroeër van sy oom ontvang het ook 'n wapen is waarmee hy sy teenstanders "sagmaak". Uiteindelik bevestig oom Geert sy houvas op die verteller met dae en dreigemente van geweld, 'n eksplisiete blootlegging van die mag en geweld waarop die vader-seun-verhouding berus. In "As ek 'n storie oor Koos Marx vertel" is daar ook sprake van 'n gewelddadige vaderfiguur wat nie net sy seuns met 'n sweep tugtig nie, maar ook al 'n rassisties geïnspireerde moord met 'n seekoeisambok gepleeg het. Barend Strydom gee in "Wolf op die steppe" erkenning aan sy pa wat hom "volgens die Woord en in die tradisie van (sy) volk grootgemaak" het (25). Die karakter Strydom se terreur is ten dele die uitvloeisel van die opvoeding wat hy van sy pa ontvang het. Sy pa het hom dan ook vervolgens in sy gewelddade moreel ondersteun. In *Pan se pretboek* spruit die spanning in sommige verhale voort uit die teenstrydige optrede van die ambivalente karakters. In "As ek 'n storie oor Koos Marx vertel" - waarin daar op 'n verbasend onbeskroomde manier met raspejoratiewe omgegaan word - word ondersoek ingestel na die ambivalensie wat die rassegevoelens van die mynwerker Koos Marx onderlê. As kind het Koos tot die ontsteltenis van die verteller 'n jong duif by 'n swart seun afgeneem en hom met 'n klap teen die kop verjaag. Hierna het hy die duif doodgemaak. Hierdie insident word dan gekontrasteer met die volwasse Koos wat sy lewe verloor tydens 'n gewaagde reddingspoging

van een van sy swart medemynwerkers ("Baas Koos? Here, baas Koos, ek sit vas, my baas!", p. 55). Koos is enersyds in staat tot vyandige optrede teenoor swart mense en andersyds is hy bereid om sy lewe te waag vir 'n swart mynwerker. In "Popplesier" lê die magiër 'n soort morele ambivalensie aan die dag: "as verantwoordelike landsburger het hy hom aktief vir morele standarde beywer" (56) en byvoorbeeld speletjies met sy Priapus-pop, 'n pop met 'n groot geslagsorgaan, vermy. Welvoeglikheid en goeie smaak word egter opsy geskuif wanneer hy uiteindelik toegee aan die versoeking wat die opblaaspop bied - "(s)tandarde gee die magiër dikwels 'n pyn" (61).

Hoewel Malan se skryftalent meestal in langer verhale soos "Burgerlike samewerking" en "Wolf op die steppe" tot sy reg kom, beïndruk hy ook met die kortkortverhaal "'n Besoek aan die dieretuin". Hierdie verhaal word aangebied as 'n skoolopstel van 'n jong kind, maar dit word gou in die naïewe vertelling van die kind duidelik dat hy of sy in die dieretuin seksueel gemolesteer is. Met hierdie verhaal skryf Malan met sukses voort op die tema wat Opperman in sy gedig "Na 'n besoek aan die dieretuin" verken het, naamlik die ontberings waarvoor die mens in sy seksualiteit te staan kan kom. In sy bundel lewer Malan blyke van sy vrees dat hy moontlik te "literêr raak" (55). Hierdie vrees is egter ongegrond: hoewel enkele verhale soos "Flitsvisie" en "Karnaval" swaar dra aan intertekstualiteit wend die outeur dié tegniek feitlik deurgaans met groot vernuf aan. In "Karnaval" word die matriekmeisie Jolene in haar literatuuronderrig deeglik vertrou gemaak met die voorstellings van seksualiteit in werke soos *The Tempest* en *A Midsummer Night's Dream*. Tydens 'n skoolkarnaval kan sy ook met begrip die rol van die vrugbaarheidsgodin Ceres vertolk. Haar kennis van die literatuur en die mitologie blyk egter onvoldoende te wees om op te tree as 'n emosionele buffer wanneer sy twee ander skoliere betrap terwyl hulle seks het tydens die karnaval. Die skok oorweldig haar.

Die verhaal "Die dag toe die aarde bevrug is" begin met 'n aanhaling uit *Emile*, die roman van Jean-Jacques Rousseau waarin sy opvattinge oor die edel barbaar duidelik weerklink. In Malan se verhaal speel 'n man uit die Weste op 'n eiland uit wat bewoon word deur 'n oënskynlik primitiewe "bruin" volk. Die wit man word voortdurend deur die plaaslike inwoners dopgehou, maar hulle weerhou hulle van kontak met hom. Sy voorkoms en optrede is vir die inwoners 'n bron van fassinatie en hy word uiteindelik die bron van 'n nuwe mitologie: wanneer hy eendag in sy eensaamheid en vertwyfeling op die strand masturbeer, verskaf hy onwetend die grondstof vir 'n latere mite oor die bevrugting van die aarde. Dit is teleurstellend dat Malan nie daarin slaag om hier weg te breek van die topoi wat die onderdrukkende koloniale diskoers sedert Rousseau en vroeër kenmerk nie. Die bygelowige, naïewe bruines word weliswaar nie deur die wit man verkneg nie, maar in die verhaal word die Westerse, koloniale hegemonie uiteindelik bevestig deur die eilandbewoners se

verheerliking en apoteose van die wit man.

Pan se pretboek is 'n bundel met hoë literêre meriete waarin 'n verbluffende verskeidenheid saamgevoeg word deur die baie geslaagde Pan-motief. Hopelik is Malan nie bloot ironies met sy opmerking in "Poespas van die liefde" dat daar 'n "volgende profetiese pretboek" (85) in die vooruitsig gestel word nie. Nog 'n boek vir voortgesette paniese "skriktekstase" sal nie onwelkom wees nie.

Universiteit van Zoeloeland

Johan Geertsema

Kikoejoe (Etienne van Heerden) Kaapstad: Tafelberg, 1996.

As quasi-etnograawe betrag ons andere, en probeer ons andere ken en beheer deur hulle te betrag en te beskryf. En eenogig, soos Fabian - die verteller in Etienne van Heerden se jongste roman - wat rondsluip tussen die rondawels en nou, na baie jare, die "verlede probeer agterhaal of reconstrueer" (Van Heerden 1994: 9) - betrag ook ek: in hierdie geval *Kikoejoe*. Die gelykstelling van die visuele sintuig met kennis het 'n lang geskiedenis: die bevoorregte posisie van sig binne die Westerse kultuur kan teruggevoer word na die Griekse onderskeid tussen *epistèmè* en *doxa*, of vaste kennis en blote opinie (vgl. Van den Hengel 1996), 'n onderskeid wat waarskynlik teruggevoer kan word na die onderskeid tussen kennis wat stam van sien, en kennis wat stam van hoor. Ervaring berus op persoonlike teenwoordigheid en waarneming, wat wil sê dat kennis slegs seker kan wees as ek ken deur persoonlike ervaring eerder as hoorsê (wat blote opinie tot gevolg het). Die *doxa* van hoorsê sou tweederangse kennis tot gevolg hê. Dit is deur die sintuig van sien, deur betragting, dat kennis vas en seker sou wees.

Kikoejoe, so lyk dit my, tematiseer én problematiseer betragting, asook die visuele metafore wat dikwels gebruik word om kennis as *eidos* te belig. Reeds vroeg word die problematiek van kyk, van sowel die naakte blik as die geestesoog van die geheue, aangemeld en verbind met tyd:

Miskien het dit wat ek vertel nie eens in daardie somer van 1960 gebeur nie, maar in vele somers. Dalk, terwyl ek die teleskoop van die geheue lank trek en stip probeer fokus, skuif verskeie seisoene oor mekaar ... Miskien openbaar die geheue hom boonop as 'n slinkse regisseur, 'n skelm opvoerder van verbeeldings, vermoedens, hunkerings: fragmente saamgesnoer en gemutileer op die patroon van ons eie tyd - die soort mutilasie wat die Franse *bricolage* noem. Want om vanuit vandag, soos ek hier sit, die gebeure van daardie jare te rangskik, is om 'n meerdere posisie in te neem. (12-13)

Ek wil later terugkom na die ordenende, multilerende gewelddadigheid

van sowel die geheue as van kennis. Maar nou is dit eers belangrik om daarop te let dat die blik (ook) 'n blik in die tyd is, dat daar sprake is van die "teleskoop van die geheue" (12). Elders gebruik Van Heerden reeds die beeld van 'n teleskoop om die oormekaarskuif van tyd (1994: 11-12) deur die skrywer van historiografiese metafiksie te belig.

Om te kyk is om in die tyd te kyk, volgens die fenomenologie. Die fenomenologiese tussen hakies plaas van die objek van kennis belig, bewustelik óf onbewustelik, dan juis ook die self. Want om te kyk na iets - of iemand - is afhanklik, soos Fabian (1983: 146) dit stel, van die *tydgenootlikheid* van subjek of objek, of van self en ander, "coevalness as the *problematic* simultaneity of different, conflicting, and contradictory forms of consciousness".

Sien en ken, dus, is dig vervleg met mekaar, en ook met tyd en tydgenootlikheid, en met die verhouding van self tot ander. Hierdie vervlegting word geëksplisiteer in *Kikoejoe*, soos blyk uit die verteller se vraag:

Waar het dit alles begin, daardie storie van Grendel, die tokkelos, die mank weerwolf, die *steppenwolf*, Kikoejoe, wat Ma wou laat vang en as werfbobbejaan wou laat ketting onder die terras, daar waar die gaste se kinders dit sou koggel, waar dit vasgeketting sou sit, dag na dag, sodat jy voortdurend die klingel van die ketting sou hoor en weet: daar is hy, hy is daar om te sien en te kén. (267)

In die land van die blindes, so sê Clifford Geertz, is eenoog nie koning nie, maar toeskouer (vgl. Fabian 1983: 125). Die verhouding tussen die subjek en objek van kennis - die kennis waarvan in visuele terme beskryf word - is gewelddadig. Om te kyk en deur kyk te ken impliseer 'n ordening, 'n vasvang, 'n in-kettings-plaas - 'n definiëring van objektivering. En boonop, as 'n mens - soos die verteller Fabian deur wie ons 'sien', en daarom: soos ons - net een oog het, is dit onmoontlik om die hele objek te ken en benodig jy 'n soort cyborgiaanse ekstensie van die lyf, 'n lang, teleskopiese oog om in die tyd in te kan kyk - en selfs dit, hoewel dit al is, is nie genoegsaam nie. Wat die vraag laat ontstaan hoe - en of - 'n mens met verantwoordelikheid kan kyk. Wat is die etiek van kyk?

In die lig hiervan, en nadat *Die gas in rondawel Wilhelmina* (1995), een van die "voorstudies" (295) tot *Kikoejoe*, afgemaak is as 'n verleentheid - een kritikus wou "dit waag om te sê dat Van Heerden later nogal skaam gaan wees vir hierdie triviale storie in 'n geleentheidsblaadjie. Dit is hom nie waardig nie" (Olivier 1995)" - moet 'n mens met die lees van juis hierdie teks versigtig wees om nie onverantwoordelik om te gaan met die teks nie. Want die teks is self ook 'n ander wat betrag word en wat verantwoordelike betragting eis, iets wat soveel meer eksplisiet is in 'n teks soos hierdie jongste Van Heerden-tekste wat die betragting van en omgang met die ander tyd tematiseer en problematiseer.

Die tema van tyd word in *Kikoejoe* heel eksplisiet verbind met die Dier

Kikoejoe, sowel as self-refleksief met die teks self. Ons - die lesers - word uitgenooi (en gewaarsku daarteen?) om, soos dokter Clark en tant Geert, "die pretensieuse speletjies [te speel] wat alle intellektuele graag speel - hulle verwys na tekste, lê verbande, tas in die geheue rond" (140). En hierdie intellektuele speletjies waarmee ons besig is, betrek die Dier, die Ding wat moet naam kry (138): "'Raka!' lag tant Geert, 'ou Swartvoet', 'Kikoejoe', of 'Kees!' - wat kneukelmerke op die werf los en weerwolf of tokkelos of Antjie Somers kan wees ..." (139). Dit is die sterflikheidsbesef agter elke wond (141); die tyd wat "die hongerste van alle skepsels is", wat "ons verorber ten einde self te kan lewe" (140). Dit is God self, "wat aan ons eet, wat ons verteer, sodat Hy uit sy skepsels die energie kan kry om verder te skep" (140). Dis God wat in Fabian se oog spoeg en hom só verblind (vgl. 122, 141).

Fabian se oog is dus vergiftig, en ook ons kyk bly daarom beperk. Die kyk van die kind, wat in onlangse romans in Afrikaans dikwels bevoordeel is (vgl. Goosen se *Ons is nie almal so nie* en Behr se *Die reuk van appels*), lei ook nie by Fabian tot groter insig nie. Inteendeel, juis daardie blik is beperk, so beperk soos die blik van die vader met sy "titseltjie" LSD (132), wat wel gebruik word as middel tot insig, maar lei tot die waansin van visioene en skimme:

Pa sit orent in die bed.

Met sy hande stoot hy die kleure van hom weg. Gloeiende verf drup uit sy oë, neusgate en ore. Pienk spookasem skuim om sy mond. Dit val in vlokke op sy bors, kleef aan sy swart borshare en syg op die lakens neer. Hy sprei sy vlerke en styg stadig. Hy sirkel onder die plafon. Hy verloor sy balans.

"Ek's 'n papegaaï," sê hy. (37)

Maar daar is ook ander skimme en visioene as dié komende van LSD, skimme wat ons sien deur Fabian. Saam met hom kyk ons met een oog, soos 'n monster (vgl. 273), na wat gebeur. Uiteindelik is dit juis die kyk van die kind, en dus dié van die leser, wat hom medepligtig maak (255). Die figuur van die verteller, soos die van andere (die Veteraan, byvoorbeeld, en Reuben) skuif op meer as een geleentheid oor dié van die Dier, byvoorbeeld hier waar Fabian Tant Geert betrag en die boomstam merk:

Ek haal my voël uit terwyl ek haar stip dophou, ek pie teen die boomstam langs my. Die wind dra die geur na haar en sy lig haar pistoolhand ... Ek kyk die gifoog in en staan in die stoom van my eie pie. 'n Ligte wind kom roer in die bloekomstamme bokant my. (145)

Die dophouende Dier word tydens Charles Jacoby se konsert as volg deur Fabian beskryf:

Die poot vat aan die peester, trek die harige voorvel terug sodat die nat pienk kop wys. Die pis is geel en stink en merk die staanplek hier onder die bome ... (243)

Hierdie spesifieke verband tussen Fabian en die Dier word egter ook gelê met die medaljdraende Veteraan:

Heathcote MacKenzie ... moet opstaan om buite te gaan water afslaan, teen een van die wit bloekomstamme. Dit gee hom altyd bevrediging om die donker kol van sy urine te sien vlek oor die wit spookstam, en om die soutgeur van sy vorige waterafslane uit die gras teen die stam te ruik as dit opstyg en die wind deur sy hare roer. Hy staan so met sy hand op sy penis en kyk op na die opstal ...

Dus faal alle pogings om die Dier deur kyk te ken. Ons kan slegs kyk deur die een oog wat daar is, die teleskoop oog van Fabian. Ons kyk vanaf 'n ongespesifiseerde hede terug in en ná die tyd, die Dier wat ons probeer vasvang deur definisie, maar wat juis Fabian en ons bekyk (126). En, soos Fabian, weet ook ons dat "die jagter prooi word, altyd en oral" (278), dat die eindtyd kom (101) en dat die dood en die vergetelheid onafwendbaar is (140). Die hele "klomp spesimens" (129) op Hotel Halesowen is weg en "die rondawels is murasies, verniel deur kikoejoeranke, die weer en die tyd" (159; vgl. 259). Ons het geen verweer teen die tyd nie, soos al die andere wie sterfte verhaal word - "Ek het immers reeds Pa se dood beskryf, Ma s'n, tant Geert s'n, die Veteraan s'n ..." (255) -, soos ook Reuben wie se skinkbord verniet flits voor sy bors: "'n skild teen dit wat voorlê" (294).

Bibliografie

- Fabian, J. 1983. *Time and the other*. New York: Columbia University Press.
Olivier, F. 1995. "Vir vergelykende lees 'n interessantheid". *Beeld*, 26 Junie, p. 8.
Van den Hengel, John. "Can there be a science of action? Paul Ricoeur". *Philosophy Today* 40(2): 235-250.
Van Heerden, E. 1994. "Vanuit eie werk: Die skrywer as historioograaf". *Tydskrif vir Letterkunde* 33(3): 1-15.

Universiteit van Pretoria

Bertus van Rooy

Droster (Tinus Horn) Kaapstad: Queillierie

Droster handel oor 'n naamlose oudsoldaat wat *between jobs* is. Op pad in die trein na 'n nuwe job by Sezela beland hy saam met twee medepassasiers in die hande van die polisie wat hulle goed *opdonner* en laat gaan. Hy eindig in die Ocean Beach Hotel in Durban en kom nooit by Sezela uit nie.

Die res van die roman handel oor sy wedervaringe by die Ocean Beach. Sy lewe bestaan hoofsaaklik uit suip en slaap. Een keer beplan hy en die ander karakters iets daadwerkliks. Nadat hy 'n foto van Frikkels, 'n

reisgenoot, in die koerant sien - dood - besluit hy en Chris Roos, die derde passasier, om die polisiesersant wat Frikkels opgedonner het, te gaan vasvat. Daar gekom, vertel Chris vir hom sy fortuin, maar hulle keer terug met niks meer om te wys nie. Wanneer hulle later weer daar opdaag, vind hulle uit die sersant het twee weke gelede met vervroegde pensioen afgetree.

Terwyl die droster aanhou wroeg oor Frikkels se dood en die betekenis van sy eie lewe, is Chris se siening meer eenvoudig. "Ek was lucky. En nou ry ek daai luck, my maat. Let's face it, ons kan fokköl doen. ... Jy wil hê dit moet 'n big deal wees, maar dit is nie 'n big deal nie" (p. 67).

Die roman eindig waar die droster weer die pad vat, sonder 'n spesifieke volgende bestemming.

Die droster verteenwoordig die randposisie wat baie van die generasie van sewentig en tagtig net-net vrygespring het. Nadat hulle gebreinspoel is op skool en in die army moet hulle probeer aanpas in die samelewing. Hy kry dit nie reg nie. Dikwels word dit beklemtoon deur hom in opposisie tot die ander karakters binne sy reeds gemarginaliseerde wêreld uit te beeld.

Die roman slaag in die uitbeelding van hierdie subkultuur. Die teks is deurgaans realisties en geloofwaardig in die skets van episodes wat fragmente van die groter geheel uitbeeld - 'n ongedefinieerde groter geheel wat nooit volledig aan die leser getoon word nie.

Die taal van die teks is 'n baie gekruide sosiolek. Dit vervlak egter nie tot 'n ongemotiveerde poging om die leser met sterk taal te skok nie, alhoewel sommige lesers dit moeilik mag vind om verby die taal te lees. As eksperiment om stem te gee aan nog 'n gemarginaliseerde groepering binne die samelewing, is die teks boeiende leesstof, al gaan dit waarskynlik nie literêre horisonne verskuif nie.

Universiteit van Suid-Afrika

Susan Coetzee-Van Rooy

Verbeelde werklikheid (Eleanor Baker)

Hierdie roman is eerstens 'n lekker leeservaring wat toeganklik vir 'n wye verskeidenheid lesers behoort te wees. Die alledaagse bestaanskrisisse wat ma's oraloor se lewens reël en die verbeelde romanheldin-bestaan, speel gelyktydig in hierdie roman af. Sophia is 'n ma en skrywer wat van haar alledaagse bestaan ontvlug deur die lewe van Elizabeth Linder, die hoofkarakter in die roman wat sy besig is om te skryf. Die vraagstukke wat Baker in hierdie roman aanspreek lê konstant op twee vlakke: die sosiale werklikhede waarmee vroue te doen kry en 'n meer literêre saak - die

ervaring van skeidslyne tussen werklikheid en fiksie. Sophia is gelukkig getroud met haar man, Gert, maar salig onbewus van sy ontrou. Die problematiek van die vrou as skrywer, moeder en minnaar word aangespreek. Dis byna asof daar gevra word, is Sophia nie ook skuldig aan haar man se dwalinge nie? Moet sy nie meer aandag aan haar man gee nie? Hierdie onregverdige en eensydige suggestie maak die leser bewus van die onsigbare struikelblokke wat ma's vandag nog moet oorkom voordat hulle meer rolle kan speel as dié van moeder en minnaar - **sonder** dat die teks enigsins die digte jargon van die Feminisme gebruik. Op 'n baie subtile manier word die leser ook blootgestel aan 'n postmoderne tendens om die skeiding tussen werklikheid en fiksie onder druk te plaas. Dit is die gesamentlike hantering van hierdie twee sake wat die roman so toeganklik vir verskillende lesers maak. Ook die skryfstyl dra by tot hierdie toeganklikheid. Die hantering van die literêre tema - vervanging van die skeidslyne tussen werklikheid en fiksie - word op 'n byna "informele" manier aangebied. Sonder dat die leser dit agterkom, word ernstige "literêre" en sosiale temas aangespreek.

Lesers wat hou van 'n lekkerlees verhaal met 'n literêre kinkel in die kabel behoort hierdie roman baie te geniet.

Die oop deur (Corlia Fourie)

Hierdie roman spreek veral drie temas aan: die vrou as joernalis, die ingrypende gevolge van apartheid in ons land, en die baie menslike behoefte om "vir ewig te lewe". Die twee niggies, Suzette en Julie, verteenwoordig twee maniere waarop vroue as joernaliste gehanteer is (nog word?). Suzette word dadelik by die vroueblad ingedeel - omdat sy mooi is. Julie is minder aantreklik, en dit "red" haar lewe as joernalis, want daarom word sy deel van die ware nuusspan van die koerant. Haar stryd is egter nie gewonne nie, want sy word nog steeds as die "ander" gehanteer en kry nie dieselfde geleenthede as haar manlike kollegas nie. Wat die hantering van hierdie tema in die roman nog interessanter maak, is die feit dat Julie nie eintlik as 'n feminis beskou kan word nie. Sy is 'n gewone Afrikaanse meisie wat bewus word van die feit dat sy nie dieselfde geleenthede as haar manlike kollegas kry nie en hierdie struikelblok dan moet oorkom.

Wilna is 'n kleurlingjoernalis wat sosiale struikelblokke as kleurling én as vrou moet hanteer. Die sosiale intriges waarin sy beland, omdat sy nie wit is nie, gee die leser insig in die hindernisse wat kleurlingvroue voortdurend moes oorkom in die ou bedeling. Die onafwendbare verhouding tussen Daniël en Wilna bring ook die problematiek van huwelike tussen mense van verskillende rasse tydens die ou bedeling na vore. Vir Daniël word die proses waartydens hy sy politieke opinies wysig wanneer hy op Wilna verlief raak, 'n soort bekering.

Die roman se metabewustheid van tyd en verganklikheid vind uitdrukking op verskeie maniere. Daar is veral 'n nostalgiese beleving van die sestigerjare wat die roman deursypel. Die voorblad is alreeds 'n teken hiervan - die vervlegting van visuele beelde van Burgervoorblaaië en die gesigte van die Beatles maak die leser bewus van die nostalgie waarmee daar na die sestigerjare in die roman verwys word. Die lewenstyl van baie van die krakers is ook tipies sestig. Die sestigeridee van vrye liefde en vryheid van denke word in die Suid-Afrikaanse konteks geplaas. Die spanning tussen die sestigeridees en die Suid-Afrikaanse politiek en sosiale bestel word deurgaans geïllustreer. Hierdie roman probeer ook nie om politiek korrek te wees deur te maak asof apartheid eintlik nooit enige ondersteuners gehad het nie - dat dit eintlik maar 'n fiktiewe bestel was wat deur 'n paar korrupsievolle blankes en omies aan die gang gehou is. Hierdie roman versuik nie die apartheidbestel of die feit dat dit groot ondersteuning onder blankes gehad het nie. Karakters soos ouma Mattie en Suzette se ouers gee mens insig in die denke van baie blankes in hierdie tyd. Julie kyk ook met ander oë na haar ouers en haar ouma Mattie en wonder deurgaans of daar iets van hulle en ook van haar gaan oorbly op aarde.

Die roman spreek min waardeoordele uit, en dien die gebeure op soos dit voorgekom het. Die nie-moraliserende styl van die roman laat dit aan die leser oor om sy of haar eie waardeoordele uit te spreek oor sosiale sake soos aborsie, vrye liefde, diskriminasie teen mense en apartheid. Hierdie roman is 'n heerlike nostalgiese reis terug na die sestigs.

Vaaldriehoekse Technikon

Joan Hambidge

Poësiekroniek nommer 7

I

Die vier bundels ter bespreking ontvang, is Louis Esterhuizen se *Die onderwaterweg* (Human & Rousseau, R49,95), Johan van Wyk se *Oë in 'n kas* (Human & Rousseau, R39,95), P.J. Philander *'n Keur uit sy gedigte*, saamgestel en ingelei deur Daniel Hugo (Tafelberg, R54,95) en *Nagjoernaal* van Phil du Plessis (Lindlife, R190,00).

II

Louis Esterhuizen het voorheen *Op die oog af* en *Stilstuipe* gepubliseer. Sy derde bundel, *Die onderwaterweg*, word as 'n versroman (!) aangekondig. Die uitgewersbrief praat van die bestekopname van 'n gewrakte lewe. Die verteller bevind hom in 'n hospitaal na 'n fratsongeluk ('n selfmoordpoging?) en hy het dan tyd om na te dink oor die traumatiese gebeurde in 'n spreker en huisgenoot se lewe. Die bed is die tussengebied, maar ook 'n prokrustesbed waarop die mens gebuig, gerek en ingekort word, verneem ons verder.

Dit is 'n ambisieuse bundel en een wat nie as geheel die mas opkom nie. Die digter het waarskynlik te hard probeer om 'n eenheid te skep – gaan kyk maar net hoe die eis vir eenheid nog regeer in ons kritiek! Dit is J.C. Kannemeyer se hoofbeswaar teen Van Wyk se jongste bundel – maar dit oortuig nie. 'n Mens onthou dus by nabaat dus eerder die *enkele* gedig as wat die geheel jou oortuig of oorrampel.

Waarskynlik is die verse dikwels te kripties in aanbod. 'n Mens kry soms die gevoel dat hier 'n skelet van 'n gedig-in-wording is, maar dat die gedig nog nie voltooi is nie. (Waarskynlik is die persoonlike geskiedenis ook te kripties aangebied?)

Die bundel sinkopeer persoonlike pyn met die politieke geweld van die tagtigerjare en die uiteindelijke versoening. Tog is dit 'n bietjie te eenvoudig dat die paartjie se misverstand/pyn opgehef word met die geboorte van 'n kind (“om sy naam / aan te kondig met alle vaandels van die reënboog”). Tog kan 'n mens nie die liriese kwaliteit in hierdie bundel miskyk nie. Esterhuizen sal wel onthou word vir 'n handvol verse in hierdie bundel wat te midde van die mode van die tyd, naamlik intellektuele verse, pastiches, parodieë ensameer juis tref om die liriese suiwerheid. Dit is 'n helder stem en in die treffende “(Stukkend)” (p. 36) het hierdie leser lank ná die lees daarvan bygebly.

(Stukkend)

Nie die lyf wat jy stukkend
teen my lê, nie die swelsel
onder die oog of die gegruk

as ek sagkens langs letsels
streel

Nie die smeersel droë bloed
of wurgmerke swart gevinger
oor jou keel, nie die vreet
hale van draad om jou polse
gelaat

Nie die oë muurwaarts gerig
as ek oopmond teen die been
se binnevoue langs fluister
of my hande oor jou borste
skub

Nee, nie dit. Maar die naam
waaraan jy telkens asem gee

As 'n effense ekstase jou
kermend uit my arms
ruk –

Daar is 'n hele paar verse in hierdie bundel wat met my gepraat het en die gedig "(Huil)" neffens "(Stukkend)" (p. 37) is eweneens 'n kragtoer. Daar is lanklaas, die hereweet, soveel onverbloemde pyn op papier uitgestal. "Kom ons by wyse van verlies / tot verhaal" is waarskynlik die refrein in hierdie bundel: 'n traumatiese ervaring en die ontugtering met die politiek (geweld) word hier aangespreek. Daardie voortreflike Britse digter, James Fenton se *A German Requiem* word nie om dowe neute op bladsy 19 vermeld nie. Fenton is 'n interteks wat baie goed hier saampraat.

Etlke gedigte kondig 'n transformasie aan of die spreker se begeerte om die wêreld anders te aanvaar, soos "Tydskrif" (p. 23) waarin 'n kuiken se geboorte (in 'n advertensie) die aandag trek. Stephan Bower praat saam in "(Stoksielalleen)" (p. 25), wyl D.J. Opperman kennelik die belangrikste interteks is in "(Fyndraai se kewers)" (p. 27).

Die digter is voortdurend besig met 'n bestekopname van die poësie. Daar is 'n verbete poging om die waarde van die poësie te bepaal; en dikwels is die spreker ontugter wanneer hy soos Auden weet dat dit niks kan verander aan die persoonlike of politieke kwelling nie.

Dit is die bloedskaande
van die woord en droom
– die ou cliché!
wat buitentoe sprei as
vlek
(p. 34)

In "Korrespondensie" (p. 52) en in "Twisgeveg" (p. 53) word die poësie debunk:

“Maar in godsnaam, Boet: Moenie tyd mors
deur jou met 'Die Poësie' te bevuil nie”

en

“En die poeët niks meer as 'n bobbejaan
wat derms ryg deur die koeëlronde gat –”

Daar is ook 'n paar onthoubare reëls, soos “Met die ironie is derhalwe nie huis / te hou” (p. 54) of “Twyfel is die wildernis in jou, / die verraad” (p. 59). Die talle intertekste, herskrywings en voetnote maak van hierdie bundel 'n versroman vir die ingeligte of poësie-kenner. Tog is dit so dat 'n mens die gevoel kry dat die digter te veel aan die geheel gedig het sodat daar te veel tam en minder onthoubare verse opgeneem is. Maar die handvol goeies maak van hierdie bundel 'n lonende leeservaring.

III

Johan van Wyk was vir geruime tyd as digter stil. As teoretikus het daar etlike relevante her-lesings van die Afrikaanse klassieke en minder bekende tekste verskyn. As bloemleser het hy onbekende tekste aan die vergetelheid ontruk. Van Wyk het nog altyd verras met die ander blik en wat my betref is hy een van die voorste digters uit die tagtigerjare. Sy *Heldedade kom nie dikwels voor nie* – nogals verpulp deur Perskor! – bevat van die mooiste en mees gedurfde beeldpoësie in Afrikaans.

Sy guitige debuut, *Deur die oog van die luiperd*, het intertekstualiteit verrassend aangewend voordat almal daarmee begin hoer het en *Bome gaan dood om jou* is eweneens 'n meesterstuk. Sy jongste, *Oë in 'n kas*, is vir die Van Wyk-aanhangers.

Iemand wat so kan skryf, kan dig:

In die dameskroeg, Hotel-Europa
flikker 'n rooi lig in my bierglas,
dreineer ek my van menslikheid.
Die hoere klou aan mans soos sere.
Hier word ek so eensaam
en so ongelukkig
dat om uit te *pass*
die sin van die lewe word.
Die mense wat ek die liefste het
kan ek hier uit my sisteem uitkry:
rook wat deur my neusgate ontsnap (p. 26).

Daar is soveel voortreflike verse in hierdie bundel dat dit onmoontlik is om net 'n paar uit te sonder. Dit is poësie van disassosiasie, van intense vervreemding van die self en die wêreld rondom die spreker. Die beelde is hierom bykans skisoëd in aanbod. Dit is die wêreld van hoere, verskoptes, waansinniges en ander gemarginaliseerdes.

Ek kyk.
Tussen my en die waarheid
vleg die motors dromend
gereguleer
en hang die kokosneute in die hoë palms.
Tussen my en myself ... (p. 10 uit "Oorkant die spoorlyn").

Die reeks sonnette (pp. 10-24) spreek van puik vormbeheer. Dit is ook interessant hoe die digter telkens op subtiele maniere afwyk van die streng voorskrifte van die sonnetvorm. Ook hier imponeer die vars beeldspraak telkens:

Op sy handpalm beloer
God die deursigtige erdwurm (p. 21, VII).

Hierdie leser het nog altyd die minimalistiese aanslag van Van Wyk se poësie bewonder:

Rooksirkels

Rooksirkels
gepof
uit skaamlippe
in die kamer
met die straatlig
buite die gordyne (p. 29).

Daar is, soos reeds gesê, veel gedigte wat memorabel is in hierdie bundel. Van Wyk se poëtiese bydrae kan nie ontken word nie. Die bundel sluit af met die baie ambisieuse "Staatsgreep", 'n lang epiese vers. Vele kritici het negatief oor hierdie gedig geoordeel. Hierdie gedig moet myns insiens gelees word asof dit 'n fotoboekie is of 'n gedig-in-prente soos waarin die tydskrif *Bitterkomix* spesialiseer, dit wil sê, 'n gedig wat werk in disjunksie, die aweregse, die afwykende. Daarom vind 'n mens vele kortsluitings in hierdie gedig wat 'n logiese Oppermaniaanse verwagtingshorison sal fruik en onbevredig laat.

(Dit behoort, terloops 'n interessante oefening te wees om te sien in watter mate Van Wyk teen Opperman se *Joernaal van Jorik* in-dig en die konvensionele epos op sy kop draai.)

Daar is wonderlike reëls in hierdie gedig, soos "Kranksinnigheid vertak in sy oë (p. 54) of "In 'n benerige gesig ... wiebel rotsagtige visse met droewige oë" (p. 64).

Die bundel dra nie om dowe neute die onderskrif, "Aantekeninge van 'n onbewuste" nie. Ons word telkemale gewaarsku dat ons hier in die onbewuste van die digter intree. Die leser is, soos by Louis Esterhuizen, in die a-logiese, surrealistiese wêreld van die droom, die slip-van-die-pen en die beeld wat nog nie logies uitgewerk is nie. Van Wyk is 'n uiters

bependige digter en een van die suksesvolle pop-digters in Afrikaans - ofskoon in 'n ander sleutel as Clinton du Plessis. Hierdie bundel verdien baie aandag van al die Van Wyk-liefhebbers en hierdie leser, in die besonder, is bly dat hy nie die poësie afgesweer het nie.

Die ideologie is die van die werker. Die denke is teen die Opperman-skrif/leesdenke wat glo dat beelde moet sluit. Van Wyk skryf eerder binne 'n Romaanse tradisie en sy poësie moet geplaas word binne die tradisie van Uys Krige, Breytenbach en Charl-Pierre Naudé.

IV

P.J. Philander se *'n Keur uit sy gedigte* is waargeneem deur Daniel Hugo wat nou onlangs ook 'n pragtige vertaling van die Vlaamse digter Herman de Coninck gelewer het. Dit is 'n ko-produksie van Tafelberg en Perskor uitgewerye en 'n mens is bly dat kopiereg dus nie 'n probleem was nie.

Die bundel is 'n verjaarsdaggeskenk, ter viering van die digter se 75ste verjaarsdag op 25 November. Verder het die Stigting vir Afrikaans ook 'n bydrae gelewer.

Daniel Hugo wys tereg op die onmisbaarheid van hierdie stem vir ons digkuns. Sedert 1955 is hy 'n belangrike digter, omdat hy sowel aan die Bruinmens stem gegee het as aan die sogenaamde "exile". En 'n mens moet met die samesteller akkoord gaan: Philander is op sy beste in die korter, gedronge vers. Ook is dit interessant dat Opperman nie minder as 6 gedigte uit die debuut in *Groot Verseboek* geplaas het nie!

Enige dosent is 'n uitgewer (in die geval twee uitgewers) dankbaar vir 'n bloemlesing of seleksie uit 'n digter se oeuvre. Vir die gewone leser is dit ook 'n aangename ervaring om die digter op sy beste te sien en die akademiese leser kan hom/haarself weer besig hou met die ontwikkeling in die digter se oeuvre.

Hugo wys ook op die belangrikste kenmerke in hierdie digkuns (onder meer die voorliefde vir die vreemdklinkende woord en die aanwending van rym) en Hugo meen dat die gebruik van die vreemde woord te wyte is aan die soeke na nuwe rymmoontlikhede.

Daar is baie mooi verse in die bundel soos "Teenspraak" (p. 92):

Daar is wel tye wanneer ek glo
die son gaan waarlik nooit onder,
soek slegs oornag 'n groter wonder
waarmee dit helderder as 'n sonneblom
se kroonblare vorendag kan kom.

Hierdie versameling bewys die oer-oue punt van die digkuns: dit is nie alle digters beskore om 'n groot stem te wees of die kanon te verander nie, maar selfs 'n handvol onthoubare gedigte maak 'n digterskap die moeite werd.

V

Nagjoernaal van Phil du Plessis bevat gedigte uit die tydperk 1994-1996 met tekeninge en 'n omslagskildery van Judith Mason. Mason het onder meer al pragtige ontwerpe vir Hennie Aucamp en Johann de Lange gedoen (*Wordende naak*, veral) en ek meen dat enige skrywer sy voortande kan gee om hierdie gesiene kunstenaars as 'n begeleier op 'n voorblad te hê. So byvoorbeeld had ek indertyd die voorreg om die ontslape digter Casper Schmidt se projek te sien: sketse van Mason by gedigte van Stockenström. Magistraal is die naaste beskrywing hieraan.

Nagjoernaal is dus nie enig in sy soort nie, behalwe dat Stockenström 'n allamagtige digter is wat die wisselwerking tussen die twee kunstenaars op 'n gelyke voet plaas. Phil du Plessis hét al mooi werk gelewer, soos die lieflik liriese bundel *Ek sing waar ek staan* en sy *Koueberg-verse*, maar dikwels is sy werk té swaar gelaai met die swaartillende, mitologiese beeld sodat die gedig steier onder die aanslag daarvan. As Ezra Pound 'n gedig kon laai had hy ten minste dikwels beheer oor sy medium. Hierom is Du Plessis vir my op sy suiwerste as hy lirie en lig dig. Dit is my voorsmaak. *Nagjoernaal* wil kolonialisme aanspreek en die lot van die verstandelik gestremde in 'n inrigting. Inperking of kolonialisering in al sy vorme word in hierdie bundel, wat R190 kos, ondersoek en wat ek meen bittermin mense sal kan bekostig!

In die eerste gedig is daar ook 'n terugkeer na eenvoud, na die 'less is more'-beginsel, maar sonder 'n genoegsame woema in die vers:

Met die gehoorstuk
(tog 'n stewige, geboë apparaat
in die ou dae 'n horing genoem)
in my hand terwyl jy praat,
dink ek aan die advertensies in Playguy:
"Bad Boy fantasies & Confessions
dial 1-900-407-5338
\$25 per call; you must be over 18".

Die ander hand kruip af
na die gespe van my broek.

Hierneffens is daar 'n skets van 'n man se oempabaloelie wat treffender is as die pap geval in die broek. "Et Nunnquam Pax Tibi" (pp. 36-37) is 'n ontroerende elegie oor die digter Casper Schmidt, waarin die skerpeheid van die digter beklemtoon word, en die ironie dat daar soveel afgekeurde manuskripte van hom bestaan. ('n Bloemlesing van sy beste word benodig.) In hierdie gedig word die pyn van die agtergeblewene baie delikaat vergestalt deur 'n beeld (reistas) te heraktiveer. Vir my is die bundel egter gevul met gedigte wat selde by die blote stelling verbykom, soos:

Freesias se reuk
is soeter
die nag
vóór hulle in hitte
verskrampel (p. 45).

“Vladimir Ashkenazi op video” (p. 51) gee iets van die digterlike magteloosheid weer, van die onvermoë om die magiese vas te vang. Maar ’n gedig oor die onvermoë is nog lank nie ’n geslaagde gedig nie ...

Trouens, die musiek-gedigte as sodanig bly in gebreke om die mistieke aard van dié kunsvorm op te vang.

Die reeks gedigte oor die toestand van sielsiekes is werklik vanuit ’n sosiale perspektief interessant maar as gedigte oortuig dit hierdie leser nie. Dit is blote indruk op indruk op indruk wat nog nie tot poësie omgetower is nie. (Vide veral die gedig op p. 104).

Dit is ’n moeisame, moeisame bundel, omdat ’n mens selde ’n oortuigende beeld kry.

Waarskynlik is die grootste probleem van hierdie bundel dat die digter dit sêlf gepubliseer het. Dit is nou maar eenmaal so – ’n literêre redakteur by een van ons uitgewershuise sou die digter van raad kon bedien het. Dan kan die bundel soveel anders gelyk/geklink het.

So byvoorbeeld is die gedig oor Eliot gaaf, die een oor Borges ’n goeie-gedig-in-wording, maar die bundel het dan uiteindelik net ’n handvol amperdaar verse ... vir R190! Die bundel skep die indruk van ’n ou bulhond: al die ou tande is getrek en ’n mens onthou ’n vroeëre blaf. Nou’s daar niks. Net ’n moeë slaap voor die deur. En goeie digkuns is helaas soos daardie kwaai dol hond wat die bulhond eens was.

Sonia du Plessis

Verhale uit *Verlore paradys*

1. 'n Verlore paradys gevind in "Onder 'n oop hemel" van Hennie Aucamp

i

Die verhaal, "Onder 'n oop hemel" van Hennie Aucamp (Snyman 1989: 86-93), sluit nou aan by die bundel, naamlik *Verlore paradys*. Vir die gewone reisiger is die werklike paradys – die inwoners van 'n land en hulle gebruike en maniere – verlore. Hy beweeg van besienswaardigheid tot besienswaardigheid, en in sy haas om alles te sien, gaan die werklike land en sy mense vir so 'n reisiger verlore. Vir die karakters in hierdie verhaal word die "paradys" boonop verder gekompliseer deurdat hulle so goedkoop moontlik wil reis, en baie van hulle energie word daarop verkwis. In dié verhaal word die verlore paradys egter teruggevind deur die reisigers se middernagtlike ervaring naby Jerez de la Frontera. Hulle word deur sekere gebeure gedwing om nader kennis te maak met die werklike inwoners van Spanje, en ervaar op hierdie wyse vir die eerste keer Spanje volledig.

ii

Die ek-verteller is 'n fyn waarnemer, soos blyk uit sy gedetailleerde beskrywing van die milieu (p. 87), asook die feit dat elke dag se waarneming geboekstaaf word: hy verwys dan ook na "die onvermydelike skryfwerk: dagboeke en korrespondensie" (p. 87). Die blote feit dat die middernagtlike ervaring te Jerez so noukeurig in die verhaal beskryf word, is bevestiging hiervan.

Die ek-verteller is 'n ervare reisiger wat na "maande van eensame omswerwinge (...) behoorlik geselshonger" was (p. 86). Hy ontmoet 'n ander reisiger, en hulle besluit om saam verder te reis. Die ek is nie so suinig soos Bob, sy nuwe reisgenoot, nie, want die besluit om 'n ruk lank saam te reis, was vir die ek-verteller 'n "aanpassing" (p. 86). Dit het hom aanvanklik gekwel. Tog sou die besluit om Bob as reisgenoot te aanvaar, vir die ek as waarnemer van onskatbare waarde wees, want vir die eerste keer sou hy 'n land volledig ervaar. As deel van hulle besuinigingsveldtog sou hulle onder die oop hemel slaap. Dit sou lei tot die diefstal van Bob se rugsak.

Die ek openbaar insig in en begrip vir die mense van Spanje. Vir hom is dit vreemd dat hy "nie kwaad voel" oor die diefstal nie. Dit kan daaraan toegeskryf word dat vriende hom "vertel (het) dat diefstal in die Mediterreense lande nie heeltemal in dieselfde lig as, sê Engeland, beskou kan word nie; vir die arm man in Spanje en Italië is dit net nog 'n vorm van

verdiens, een met sy eie eise en slaggate” (p. 90). Hulle ervarings na die diefstal laat hom “futloos” en “verlep” (p. 92). Maar nog steeds is hy “vir niemand kwaad nie”. Want hy kom tot die besef dat dié ervarings hom “vir die heel eerste keer *Spanje* besorg het” (p. 93). Vir die eerste keer het hy die mense van Spanje beter leer ken en die land volledig ervaar: die agterdochtige plaasmense in die platdakwoning; die groot huis se onbehelpsame inwoners; die nagmerrie busrit; die polisiemanne in die armoedige polisiekantoor; Jerez in die nanagure: die dans van die loensoogvrou in die kafee en die vriendelike bakkers in die bakkerij; en dan uiteindelik die polisiekantoor waar Paco “– of dit kan Pepe of Fernando ook wees –” hulle probeer help (p. 92).

Die wins van die slapery onder die oop hemel lê nie vir die verteller in die geld wat hulle bespaar het nie, maar in die feit dat dit hulle blootgestel het aan Spanje en die inwoners van Spanje op ’n manier wat hulle as reisigers andersins nooit sou gesmaak het nie.

iii

As nuwe-karakter is daar nie veel van Bob Trist bekend nie. Ons lees dat Bob ’n reisiger is wat daarin glo om so goedkoop moontlik te reis. Vir hom is reis “’n dissiplinêre toets; jy kyk hoe Spartaans jy kan lewe; opoffering, onthouding en selfkastyding word soos gomlastiek gerek” (p. 86). Maar hierdie “jag na die goedkoopste” het ’n belangrike ironiese gevolg gehad: Bob het in hierdie strewende die werklike doel van die reiservaring gemis – die beleving van die land en sy mense (p. 87). Gevolglik moes die verteller aan die einde van die dag die “dag se gebeure vir hom rekonstrueer voordat hy sy dagboek kon aanpak” (p. 87).

Met sy beperkte kennis van Spaans kon hy ’n bietjie kommunikeer met die inwoners en hef hy aanvanklik “lofsange” oor hulle aan (p. 90). Maar wanneer hulle sy besittings steel, vaar hy in “ongekuisde taal” teenoor hulle uit (p. 90). Selfs nadat sy besittings teruggevind is, reageer hy nog steeds “ontstoke” (p. 93). By hom is daar nie ná die gebeure, in teenstelling met die ek-verteller, insig in die aard en karakter van die inwoners van die land nie. Die leser kan dus aanneem dat Bob, wat ingestel is op materiële besparing, nie dieselfde waarde heg aan die middernagtelike ervaring as die verteller nie. Vir die verteller was die ondervinding ’n wins – want dit het hom Spanje besorg.

iv

Die plaaslike inwoners kan in twee groepe verdeel word: die besoekers voor die diefstal; en die mense met wie die reisigers in aanraking gekom het na die diefstal.

Alle besoekers word in retrospek verdagtes. Die beskrywing van die verskillende besoekers dra by tot die spanning in die verhaal, deurdat enigeen van die besoekers die oortreders kan wees.

Besoekers voor die diefstal

- * Die veewagter en sy seun word beskryf as rustige mense “wat hulle lewe lank met grond en diere omgaan” (p. 88). Die skaapherder het later weer gekom en ’n sjerrie saam met hulle geniet.
- * Die twee perderuiters is twee vername, stug here, moontlik die landheer se seuns wat in die groot herehuis met die pienk pandak en traliewerk woon.
- * Die diewe wat beskryf word as drie of vier figure in sluipbewegings teen die luglyn. Hulle word deur die ek-verteller, asook die polisieman, Paco, getipeer as mense wat nie rêrig sleg is nie, dis net dat hulle so arm is. Om te steel word deur hulle beskou as net nog ’n vorm van verdienste, met sy eie eise en slaggate.

Na die diefstal

- * Die agterdochtige plaasmense in die platdakwoning wat nie die deur oopmaak nie, al vertel die gehalte van die stilte vir die reisigers dat daar mense in die huis is.
- * Die groot huis se onbehulpssame inwoners wat hulle nie tegemoet-komend is nie, die huismense wil slaap.
- * Die bestuurder van die bus en sy twee vriende wat proes van die lag, maar darem berouvol probeer lyk en hulle ’n geleentheid aanbied wat beskryf word as ’n “[n]agmerrierit” (p. 91).
- * Die polisiemanne in Jerez in die armoedige polisiekantoor wat meegevoel het met die reisigers, maar hulle ongelukkig nie kan help nie.
- * Jerez in die nanagure: Die dans van die loensoogvrou in die kafee wat tydens haar dansery omvorm word en terselfdertyd gekruis en bevy word en die vriendelike bakkers in die bakkerij (p. 91).
- * Die plek waarvan die verteller die naam vergeet het en uiteindelik die polisiekantoor waar Paco “– of dit kan Pepe of Fernando ook wees –” hulle probeer help (p. 92).

vi

Die ruimte waar die gebeure afspeel, naamlik onder die oop hemel van Jerez de la Frontera in Spanje, is bepaald t.o.v. die gebeure: die karakters het as reisigers onder die oop hemel geslaap terwyl hulle die land verken het. Hulle was dus weerloos teen die diefstal wat plaasgevind het. Maar dit is juis a.g.v. hierdie gebeure dat hulle Spanje meer volledig kon ervaar: hulle is nie net beperk tot die gewone toeriste-aantreklikhede nie, maar het die inwoners van die land op ’n besondere manier ervaar en leer ken.

vii

Die tydsverloop in die verhaal oorspan ’n vertelde tyd wat strek vanaf die verteller se ontmoeting met sy reisgenoot, Bob, by ’n jeughostel in

Campello, tot die oggend na die middernagtlike ervaring naby Jerez de la Frontera. Die gebeure word aanvanklik vanuit 'n agternaperspektief vertel. Vanaf reël 13 op p. 89 word die gebeure (die werklike diefstal en dit wat daarop volg) vanuit die teenswoordige tydsperspektief aangebied. Dit laat die klem val op die gebeure self, omdat dit, volgens die beleving van die verteller, vir die heel eerste keer Spanje aan hom besorg het.

vii

Die tema van die verhaal word saamgevat in die slotreël van die verhaal wat ook die klimaks van die verhaal is: "Want het die vorige nag my nie vir die heel eerste keer *Spanje* besorg nie?" Die mens, as lewensreisiger, is dikwels so besig om "besienswaardighede" na te jaag dat die essensie van die lewe, die mens, by hom verbygaan. Dit is eers wanneer die onverwagse gebeur dat die mens dikwels tot die essensiële teruggeruk word. Die reisigers in Spanje was so besig om Spanje te "doen", veral goedkoop te "doen", dat die werklike Spanje by hulle verbygegaan het. Dit was eers na die middernagtlike ervaring wat die reisigers met die werklike Spanje – die mense – te doen gekry het.

2. Die skerpioen se angel uitgehaal in "Die skerpioene" (Paul C. Venter)

i

In "Die skerpioene" van Paul C. Venter (Snyman 1989: 78-85) is Frannie die hoofkarakter in die verhaal: die meeste verteltyd word aan sy gevoelens, gewaarwordinge en idees bestee; hy ondergaan ook 'n mate van karakterontwikkeling. Hy ervaar Skulpbaai as 'n gevangenis waarvan "weggekom" moet word (p. 78). Reeds in die aanvangsparagraaf word sy teensin om terug te keer na sy geboorteplek, gesuggereer: "Elke vakansie voel die pad vir Frannie net slegter" (p. 78). Hy ervaar dit as 'n "afskeepwêreld" (p. 78) waarvan hy die reuke "haat" (p. 79). Uit dié wêreld sal hy "ontsnap" (p. 79) deur verder te gaan studeer.

Sy verhouding met sy pa blyk ook nie openhartig te wees nie. Hy lig hom byvoorbeeld nie in i.v.m. sy toekomsplanne en ideale nie. Daar is ook nie veel kommunikasie tussen hulle nie. Sy pa wil nie verder met hom oor sy ma praat nie. Hy maak Frannie stil met die woorde: "Los dit net" (p. 81). Sy pa sê "[n]jiks" oor sy ma se siekte nie (p. 81). Hy moet van die dokter meer inligting kry.

Die ommekeer in die verhouding tussen pa en seun word teweeggebring deur Frannie se begeerte om aan sy ma se sterwenswens te voldoen. Frannie stel dit onomwonde: "Pa, sy gaan nie die seisoen maak nie" (p. 82). Dié handeling lei daartoe dat sy pa hom konfronteer met sy onwilligheid om op Skulpbaai te bly: "Ek kyk vir jou, seun. Ek sien wat kom" (p. 83). Dit blyk ook dat Frannie se pa hom boonop wantrou: "Ek vertrou jou nie" (p.

83). Hy verwys afwysend na Frannie wanneer hy sê dat die see “nie ’n plek vir sagte pote (is) nie” (p. 83). Tog moet Frannie erken dat die dinge wat sy pa gesê het, “[d]inge (is) wat waar is” (p. 83).

Die vertrouensbreuk tussen Frannie en sy pa word herstel toe die kreefinspekteur hulle op heterdaad betrap wanneer hulle kreef buite die seisoen vang. Dit is Frannie wat vinnig dink en die situasie beredder. In sy optrede dink hy op onbaatsugtige wyse aan sy ma en pa (p. 84). Sy pa vertrou hom nou onvoorwaardelik en op hierdie wyse slaag hy (sy pa) daarin om met die krewes weg te kom. Die verhouding tussen hulle word weer geheel, sy pa kan weer “glimlag” en hy noem hom “seun” (p. 85).

Frannie ontwikkel vanaf ’n passiewe waarnemer, wie se grootste begeerte dit is om te ontsnap van die wêreld wat hy haat, tot ’n aktiewe daadmens wat nie skroom om sy ma se sterwenswens te eer en sy pa uit die verknorsing te red nie.

ii

Frannie se pa as newekarakter bly – in teenstelling met Frannie – anoniem. Hy is ’n “goeie visserman” (p. 79) en word beskryf as ’n “reus” met “groot, rooi hande” wat “skree” (p. 78, p. 82). Hy is dus ’n ruwe hande arbeider met min of geen kommunikasievaardighede. Hulle huis toon tekens van verweer en agteruitgang, want vandat “sy ma so siek geword het, het sy pa dinge maar hul gang laat gaan” (p. 79). Daar is ook ’n gebrek aan openhartige gesprek tussen pa en seun: Frannie moet die dokter uitvra oor sy ma se siekte; sy pa is ook nie bereid om te onderhandel om te voldoen aan sy ma se sterwenswens nie. Tog besluit hy om wel ’n kreef vir sy sterwende vrou te gaan vang, al is dit buite seisoen. Dit is die gebeure rondom die kreefvangery wat pa en seun weer saamsnoer. Saam uitoorlê hulle die kreefinspekteur. Frannie gooi die vissak in die water; sy pa verdwyn met die net met die krewes daarin huis toe. Frannie se pa sit in sy nagklere by die huis en kyk verbaas en oopmond na die kreefinspekteur as dié hom beskuldig van onwettige kreefvangery. Vir die eerste keer “glimlag” hy en noem Frannie ’n troetelnaam: “seun” (p. 85). Die gebroke verhouding tussen hulle blyk iets van die verlede te wees.

iii

Daar is konflik tussen pa en seun. Dit blyk geleë te wees in Frannie se pa se gelate aanvaarding van die milieu (Skulpbaai) waarin hy hom bevind. Vir Frannie is dit ’n plek waarvan hy wil “ontsnap” (p. 79). Dit is ook die visfabriek se “reuke wat Frannie die meeste haat” (p. 79). Die hoofopponent in die verhaal, die kreefinspekteur Stenekamp, los op ironiese wyse die konflik tussen pa en seun op. Reeds vroeg in die verhaal word die leser voorberei op die kreefinspekteur se bestaan en sy mag en ywer: Bekkie Viljee is vir twee jaar tronk toe vir “kreefsmokkel” (p. 79). Frannie se ma se sterwenswens stel direkte konfrontasie met Stenekamp in die vooruitsig.

Die kreefinspekteur is bewus van haar versugting (p. 80), en daarom hou hy hulle dop: “Die kreefspietkop boer hier. Jy kan maar sê dag vir dag kom sy bakkie hier oor die knop en dan kom drink hy kamma koffie”. Wanneer Stenekamp hulle dan ook op heterdaad betrap, is dit Frannie se flinke optrede wat sy pa van ’n gewisse tronkstraf red. Die gaping tussen pa en seun is oorbrug, die konflik opgelos. Dit is Stenekamp wat as antagonist bedroë daarvan afkom.

iv

Die taalgebruik is baie funksioneel. Deur die taalgebruik word die karakters as eg menslike persone aan die leser voorgehou. Ons sien uit die tipiese Wes-Kaapse Afrikaanse gebruik waar ’n persoon geïdentifiseer word deur sy beroep en naam te kombineer, byvoorbeeld “Eerwaresmit” (p. 79), “Dok Gryspiet” (p. 80). Die gebruik van woorde soos “bekjaartmekênniek” en “tilslaner” (p. 79) verleen outentiteit (geloofwaardigheid) aan die gebeure en karakters. Dit karakteriseer hulle ook as “eenvoudige” mense sonder pretensie.

v

Die tema in die verhaal is die mens se universele soeke na ontvlugting van dit wat hy as beperkend ervaar, en die aanvaarding en uiteindelijke berusting in omstandighede waaraan nie verander kan word nie. Frannie wil “wegkom” van die Wes-Kaapse milieu (spesifiek Skulpiesbaai, sy geboortedorp) wat hy as beperkend ervaar. Dit blyk asof sy ma se siekte aanvanklik daartoe bydra om Frannie van hierdie milieu te verwyder: “In die huis ruik hy net siekte. Weg is die geur van waatlemoenstukke en potbrood en smoorsnoek” (p. 79). Tog is dit haar sterwenswens wat hom nader bring aan sy pa, en uiteindelik berusting teweegbring – nie net in sy verhouding met sy pa nie, maar ook in Frannie én sy pa se aanvaarding van sy ma se onvermydelike dood.

“Die erforsie” van Pieter W. Grobbelaar

i

In “Die erforsie” van Pieter W. Grobbelaar (Snyman 1989: 119-123) het oom Basjan ’n “storie” wat hy wil vertel (p. 120), naamlik die verdeling van die erforsie tussen die twee susters (p. 120). Om op die spoor van ’n goeie storie te kom, lok hy uit en met “allerhande slenters kry (hy) die hele storie uit hom (Eeljas) uit” (p. 120). Hy mislei selfs, want hy het sy “twaksak *kastig* op veilige plek vergeet” (my kursivering) sodat hy dit weer moes gaan haal om die petalje tussen Betta en Sanna gade te slaan (p. 122). Een van sy belangrikste karaktereienskappe is sy nuuskierigheid (p. 120). Volgens sy eie erkenning grens hierdie nuuskierigheid soms aan die onbeskofte: hy besef dat hy na Eeljas se begrafnis te lank vertoef het en

dat hy “rêrig moes ry as (hy) nie uitermate onbeskof wou wees nie” (p. 121). Maar dit is juis hierdie nuuskierigheid wat oom Basjan so ’n bo-baas storieverteller maak wat die aanhoorder van die gebeure enduit boei!

ii

’n Erfporsie is die deel van ’n erfenis wat iemand toeval, sy erfdeel. In die verhaal gaan dit nie om die erfporsie wat hulle pa hulle nagelaat het nie, want hy het in sy testament laat beskryf “dat die plaas met al die vee en gereedskap ná sy dood verkoop moet word” (p. 120). Die storie gaan om die verdeling van die losgoed, want “volgens die ou gebruik het die losgoed in die huis tog na die meisiekinders gegaan” (p. 120, p. 121). Dis juis hier waar die verteller se storie eintlik begin, want dis juis in die verdeling van die losgoed wat die knoop gelê het. Dit is die “dinge wat (die verteller) nou ... gaan vertel” (p. 121). En spesifiek ter sprake is die Statebybel. Die res van die losgoed kon presies gelykop verdeel word. Maar die Statebybel is, nadat die susters nie kon ooreenkom oor wie dit toekom nie, deur fisieke geweld uitmeakaar geskeur.

iii

Die verhaal het ’n interessante wisseling van vertellersperspektief. Die alomteenwoordige verteller is aanvanklik aan die woord, soos afgelei kan word uit reël 1: “sê oom Basjan” (p. 119). In reël 7 word oorgeslaan na die ek-vertellersperspektief: “Om julle net te wys wat *ek* (oom Basjan) bedoel” (my kursivering). ’n Moontlike rede hiervoor is dat die verhaal uit die subjektiewe beskrywing van ’n meelewende ek-verteller vertel word. Die verteller interpreteer die verhaaldebeure (“Ek glo nie dit was van dapper dat hy so gepraat het nie” – p. 121) en dra soms ook by tot die handeling, byvoorbeeld: hy sê dat dit nou nie sy saak is nie, maar Eeljas moet ’n plan maak om Betta uit die son te kry – net om “hom uit te lok” (p. 120). Sy subjektiewe betrokkenheid blyk veral uit sy reaksie op Bokkie se oplossing vir die konflik tussen die susters oor die Statebybel: hy “byt amper (sy) pypsteel morsaf van afwagting” toe dit lyk asof hulle die ding maar moet uitbaklei (p. 122).

iv

Verskeie ander karaktereienskappe van die verteller blyk duidelik in die loop van die verhaal. Hy is ’n goeie storieverteller. Hiervan getuig die gebeure waarvoor hy breedvoerig en kommentariënd verslag lewer. Volgens sy eie beskrywing is alles wat hy aan die leser opdis, “die heilige waarheid” (p. 121). Dit wat hy nie met sy “oë aanskou het nie, het (hy) baie betroubaar verneem” van ou Eeljas se huishulp (p. 121). Juis dit maak die leser bedag daarop dat dit wat oom Basjan te sê het, maar met ’n knippie sout geneem kan word. Veral ook as in ag geneem word dat hy van die inligting met ’n ompad deur sy vrou gekry het (p. 121).

v

Die gebeure word vanuit die teenswoordige tyd vertel: “sê oom Basjan” (p. 119); “[o]m julle net te wys wat ek *bedoel*” (p. 119). Die gebeure waarvan verslag gelewer word, speel egter in die verlede af: “Die Preense was befoeterde mense” (p. 119); “*eendag* kom ek by” (p. 119) (telkens my kursivering). Omdat die verteller verslag lewer in die teenswoordige tyd van gebeure wat in die verlede afspeel, kry ons soms die interessante wisseling van tydperspektief in die verhaal, byvoorbeeld: “‘Eeljas,’ sê ek ... want ek was mos darem half nuuskierig” (p. 120).

Interessant is die agternaperspektief wat ons meerendeels vind vanaf reël 27 (p. 120) tot reël 14 (p. 122). Die verteller lewer kommentaar oor die gebeure wat klaar in die *verlede* afgespeel het, en doen dit vanuit die verledetydsvorm. (Ons moet egter in gedagte hou dat hy besig is om in die hede te vertel, die hier en die nou, die werklike tyd waarin hy die handeling ondergaan, naamlik om die storie aan sy gehoor mee te deel. Maar hy vertel nou hier iets wat al klaar in die verlede gebeur het). Hierdeur berei hy die leser voor op die eintlike konflik tussen die karakters, naamlik die verdeling van die erfposisie. Dié werklike konflik (vanaf reël 15 p. 122), al speel dit af in die verlede, word in die teenswoordige tyd vertel. Hierdeur word die spesifieke gebeure gereleveer en beleef die leser dit as’t ware saam met die verteller en die karakters.

vi

Karakterisering speel ’n belangrike rol in die verhaal. Dit is die karakters se onderskeie karaktertrekke wat veroorsaak dat hulle gedurig in konflik is met mekaar, en met ander karakters. Die konflik, en spesifiek die stryd om die erfposisie – die Statebybel –, is dan ook die onderwerp van die verhaal. Karakterisering en konflik is dus onlosmaaklik verweef in die verhaal. Reeds in die openingsparagraaf word die Preense oorkoepelend as familie gekarakteriseer: hulle is “befoeterde mense ... [s]kuins” en bakleierig (p. 119). In kontras met ou Eeljas en sy twee spruite, Sanna en Betta, was tant Miemie “net andersom, en g’n niemand het haar ooit ’n harde woord hoor sê nie” (p. 119). Trouens sy het later “glad niks meer gepraat nie en tjoepstil ... haar gang gegaan” (p. 119).

Eeljas word beskryf as ’n kortaf, dwars mens wat hom “uithaal” op ander mense, veral sy vrou (p. 120). Hy is voorts hardkoppig en onverbiddelik, soos blyk uit die vasmaak van die windpomp se briek-episode. Hy word deur die verteller gekarakteriseer as ’n “verpeesting” (p. 120). Maar “ou Eeljas het in sy lewe darem een wyse ding gedoen, en dit was om in sy testament te laat beskryf dat die plaas met al die vee en gereedskap ná sy dood verkoop moet word, want hy moes geweet het dat dit onmoontlik sou wees om die grond tussen sy dogters te verdeel” (p. 120).

Betta was ’n donkerkop soos haar pa, Sanna blond soos haar ma. Beide was lank, effe skraal en volgens die mening van die verteller “glad nie

onpresentabel nie” (p. 119). Hierdie uiterlike beskrywing staan in kontras met hulle persoonlikhede, want as mense het hulle “’n mens glad nie aangetrek nie, want daarvoor was hulle gedurig te dikbek, en hul oë het gelyk asof hulle dwarsdeur jou kyk en nie hou van wat hulle daar sien nie” (p. 119-120). Betta se hardkoppigheid blyk uit die vasmaak van die windpomp se briek-episode, en sy word deur haar pa beskryf as ’n “[b]eduiwelde entjie vroumens” (p. 120).

Die konflik tussen Betta en Sanna oor die verdeling van die losgoed in die huis word dus vooraf goed gemotiveer. Die verdeling word tot die uiterste toe gevoer en word as ’n “stryd” getipeer (p. 121). As daar “elf borde van ’n soort is, vat elke meisiekind vyf, en die orige een word stukkend gekap” (p. 121 16-17). Dié stryd word tot ’n hoogtepunt gevoer toe die Statebybel ter sprake kom. “Altwee wil dit hê” (p. 122). Die leser antisipeer dus uiterste konflik, omdat die beskrywing van die karakters se optrede vroeër dit goed gemotiveer het. Betta, as die oudste suster, voer aan dat dit haar eersgeboortereg is, terwyl Sanna meen dat sy dit moet kry omdat sy die jongste kind in die familie is – dit is haar “Benjaminsdeel” (p. 122). Bokkie se aanbeveling dat hulle “die ding maar moet uitbaklei”, en die geloofwaardigheid wat die verteller daaraan heg, is derhalwe geloofwaardig. Die verteller “byt amper (sy) pypsteel morsaf van afwagting, want (hy) kan sien dat hy (Bokkie) dit ernstig bedoel” (p. 122).

Die fisiese konflik het tot gevolg dat die Bybel in twee skeur. Nie een wil bes gee nie en elkeen verklaar haarself as oorwinnaar: Betta omdat sy “die grootste stuk” het (p. 123); en Sanna omdat sy meen dat Betta “net die ou spul Israeliete met al hulle skete” het. Maar sy meen tog sy het vir “Lief Jesus” (p. 123). Nie een van die karakters het as oorwinnaar uit dié stryd getree nie, aangesien die Statebybel se waarde juis daarin as geheel gelê het. Dit is voorts ironies dat Sanna meen dat sy “vir Lief Jesus” het (p. 123). Sy het miskien die fisiese, die Nuwe Testament, gekry, maar haar gedrag en optrede getuig van die teenoorgestelde van dit wat in dié gedeelte verkondig word.

Uit beide Sanna en Betta se gedrag blyk die *bundeltema* duidelik: by nie een van die karakters is daar blyke van vergewensgesindheid, versoening of broederskap nie. Hulle paradys is inderdaad verlore.

Die filosofiese ambagsman, Joppie

i

Joppie, in die verhaal van Chris Barnard met die gelyknamige titel in *Verlore paradijs* (1989: 124-127), is ’n nederige ambagsman en die onderwerp van bewondering van die verteller. Uit die verteller se beskrywing van Joppie, blyk die verheerliking vir die handarbeider wat sy nering met soveel entoesiasme beoefen: ons lees telkemale hoe hy sy arbeid met vreugde verrig (hy “sing” p. 125; p. 127). Alhoewel Joppie homself as ’n

messelaar beskou, is hy veel meer as dit: die verteller beskryf hom as “filosoof” (p. 124; p. 126), ’n “kunstenaar” (p. 125), selfs ’n “ongeleerde wysgeer” (p. 125).

Die verteller baseer sy aanname dat Joppie ’n kunstenaar is, op die feit dat Joppie sy huisbouery as ’n “skildery” beskou (p. 124). Hy foeter nie met planne nie. “Hy sal sy hakskeen op ’n plek neersit, son toe korrel, hiernatoe mik, en daarnatoe – en jy kan maar sê die huis is klaar” (p. 124). Sy bouery is sy “trots”, en die verteller meen dat hy soms te trots is op sy handewerk, aangesien hy lank na die afhandeling van die bouwerk nog inmeng in die eenaar se doen en late rondom die huis wat gebou is (p. 124).

Joppie word getipeer as ’n filosoof, ’n wysgeer – op grond van sy gesprekke met die verteller. Hieruit blyk dit dat hy dink dat ’n huis meer is as ’n paar mure met ’n dak op. Vir hom is ’n venster ’n “oog” (p. 125), ’n deur ’n “glimlag” (p. 125). “’n Huis moet kan maats word met die mense wat in hom bly” (p. 125). Hierdie ietwat ongewone uitgangspunt motiveer die verteller op grond van die filosofiese kentrekke wat die verteller aan Joppie toedig: “[A]s Joppie Senekal eenaardig breedsprakig raak oor ’n doodgewone baksteen, is dit die filosoof in hom wat aan die woord is, nie die wyn nie” (p. 126).

Dit is veral Joppie se siening omtrent die dood wat die verteller onder die indruk bring van Joppie se filosofiese karakterkentrekke. Die verteller is ’n bietjie bang vir doodgaan (p. 126). In kontras hiermee is Joppie glad nie bang vir doodgaan nie. Joppie meen dat hy deur sy werk onverganklik is, en hy gaan dus nie rêrig dood nie. En dis veral hierin dat die verteller en die leser onder die indruk kom van die filosofiese insig van ’n eenvoudige vakman.

ii

Die vertellersperspektief word eers laat in die verhaal aan die leser voorgestel (p. 126): naamlik dié van die ek-verteller. Hierdeur word die karakter van Joppie skynbaar aanvanklik vanuit ’n objektiewe gesigspunt oorgedra. Dit is eers wanneer die verteller fokus op die werklike onderwerp van die verhaal, naamlik Joppie se filosofiese standpunt omtrent die dood, dat die verteller homself openbaar en subjektief betrokke raak by die verhaaldebeure. Dit is gegrond op sy vrees vir die dood. Tog vind die verteller troos in Joppie se uitgangspunt dat die mens onverganklik is, dat jy eers deel word “van die verlede die dag as die hede geen bewys meer van jou moeitevolle arbeid oor het nie” (pp. 126-127).

iii

Die tema van die verhaal is vervat in die paragraaf wat op p. 126 reël 40 begin: “’n Mens hou eers op bestaan wanneer daar geen teken meer van jou oorbly nie. Jy is heeltemal dood die oomblik as jou laaste spoor

toegewaaï is. Jy word eers deel van die verlede die dag as die hede geen bewys meer van jou moeïevolle arbeid oor het nie". Hierin vind die verteller vertroosting en word sy vrees vir die dood klaarblyklik besweer.

iv

Die hele verhaal word merendeels vanuit die teenswoordige tyd vertel. Die gebeure word hierdeur op die hier en die nou van toepassing gemaak. Tog weet ons dat die gebeure, alhoewel dit vanuit die teenswoordige vertel word, eintlik reeds afgespeel het. Op p. 126 lees ons: "Een keer *het* ek Joppie oor die dood hoor praat, en blykbaar *was* ek bevoorreg, want selfs sy vrou erken sy het hom dit nog nooit hoor doen nie. Hy *was* 'n vloer aan die insit ...". Hieruit blyk dit duidelik dat die gesprek oor die dood reeds in die verlede plaasgevind het, maar tog weergegee word asof dit in die hede afspeel (lees p. 126 reël 18 en verder). Hierdeur word die verhaaldebeure vir die leser aktueel gemaak, en dit dien ook as motivering vir die verandering by die verteller se ingesteldheid oor die dood. Dit is ook veral op grond van hierdie gesprek dat die verteller Joppie tipeer as filosoof (p. 124; p. 126).

Bronnelys

Snyman, N.J. (red.) 1989. *Verlore paradyse*. Pretoria: Haum-literêr.

Universiteit van die Noorde

Die ek-perspektief: verhullend of ontblotend?

1.

Dit sal moeilik wees om 'n algemene inleiding tot die prosateorie te vind wat nie iewers aandag gee aan die verteller en kwessies wat rondom die verteller in 'n verhaal ontstaan nie. Een aspek waarop dikwels gekonsentreer word, is die klassifikasie van vertellers. Die afgelope aantal jare het fokalisasie ook 'n belangrike ondersoekterrein geword: daar is ingesien dat dit nie net gaan oor wie vertel nie, maar ook oor wie kyk.¹ Kortom: die hele benadering tot hierdie belangrike aspek van die verhalende prosa het al hoe meer genuanseerd geraak.²

Hierdie groter nuansering is ook merkbaar as jy kyk na die behandeling van een van die tradisionele kategorieë wat uitgesonder word en waarop hier verder ingegaan word, naamlik die ek-spreker of die ek-perspektief. Reeds in die vyftigerjare is hieroor twee duidelik opponerende standpunte gestel, en wel in Cleanth Brooks en Robert Penn Warren se *Understanding fiction* en A.A. Mendilow se *Time and the novel*.

Brooks en Warren se werk is een van die invloedrykste publikasies op die terrein van die prosateorie uit die tyd van die New Criticism. Dit het oorspronklik in 1943 verskyn, en in 1959 het 'n hersiene uitgawe die lig gesien. Mendilow se werk is in 1952 gepubliseer, en het opnuut die aandag op hom gevestig toe dit twintig jaar later herdruk is.

Wanneer Brooks en Warren "Focus of narration: point of view" en "Distance" behandel, maak hulle duidelike, en soms selfs kategorieëse uitsprake oor die verskillende soorte vertellers en ook spesifiek die ek-perspektief. Met die term *distsansie* dui hulle op die gevoel wat die leser kry dat die skrywer in sekere verhale nader aan sommige karakters staan as aan ander en die leser se gevoelens en houding nader wil bring aan dié van hierdie personasies; dat hy wil hê die leser moet meer onmiddellik emosioneel betrokke raak by hierdie figure. Die gekose vertelperspektief in 'n verhaal hang dan vir hulle dikwels saam met die distansie in die verhaal. Hulle maak die volgende uitgesproke stelling: "First-person narration tends to shorten the distance between the reader and the fictional character; for instance, the character narrating his own story tends to give us the word strictly in his own terms, in his own feelings and attitudes, and he can scarcely see himself in a large context. He tends to reveal himself rather than to pass judgment upon himself, to give comments about himself, or to analyze himself" (Brooks & Warren 1959: 664). Hulle wys wel elders (1959: 147-148) daarop dat afstand in die geval van die alomteenwoordige verteller soms groot en soms klein kan wees.

As Mendilow (1972: 106-109) onder die hoof "Temporal transfer in the autobiographical novel" skryf oor die ek-spreker, begin hy soos volg: "Con-

trary to what might be expected, a novel in the first person rarely succeeds in conveying the illusion of presentness and immediacy. Far from facilitating the hero-reader identification, it tends to appear remote in time. The essence of such a novel is that it is retrospective, and that there is an avowed temporal distance between the fictional time - that of the events as they happened- and the narrators's actual time - his time of recording those events."

Mendilow bou sy argument oor die distansie wat die agternaperspektief skep uit, en wys daarop dat die leser in werklikheid ervaar dat daar 'n ander persoon tussen hom en die *ek* in die verhaal inskuif. Hy stel dit duidelik dat die alomteenwoordige verteller, die "omniscient author technique", groter intimiteit skep as selfs die *ek*-perspektief in die dagboek- en briefroman. Dit val op dat hy hier vorme noem wat geassosieer word met die belydenis waar 'n mens juis die skep van groter intimiteit en onmiddellikheid sou verwag.

Latere uitsprake van onder meer enkele prosaïste is baie nader aan Mendilow se argumentasie as aan dié van Brooks en Warren. Heinrich Böll het byvoorbeeld sy standpunt so in 'n gesprek gestel: "Zunächst ist es (d.i. die *ek*-vorm) einfach nur ein Kunstgriff, und zwar für mich einer, der mir ungeheuerer Distanz zu der Person verschafft. Dieses fremde Ich, über das ich dann also in der Ich-Form schreibe, ist für mich weiter entfernt als jedes Er. Also mal übertrieben ausgedrückt, wenn ich autobiographisch schreiben würde, würde ich in der Er-Form schreiben. Zunächst ist es einfach nur Sprachmaterial und ein bestimmter Ton, der nicht bei jedem in der Ich-Form geschriebenen Buch derselbe ist" (Koch 1971:42).

En hier te lande het Hennie Aucamp in 1973 sy standpunt oor die *ek*-verteller so geformuleer: "Want die *ek*, selfs in tekste waar daar duidelik 'n verbindingslyn tussen die *ek* van die teks en die skrywer van die teks getrek kan word, is in die eerste plek 'n struktuurelement wat in samewerking met ander struktuurelemente 'n woordwêreld tot stand bring, en in dié proses sekere aanpassings ondergaan. Ek wil beweer dat die *ek* in fiksie, en selfs in nie-fiksie soos die outobiografie, altyd 'aangepas' is, wat wéér wil sê: 'n blote struktuurelement" (Polley 1973: 111). En in *Kort voor lank* (1978:63) sê hy uitdruklik: "Miskien is distansiëring ingebou in die *ek*-verhaal".

Böll en Aucamp stel dit duidelik dat die *ek*-perspektief spesifiek deur sommige skrywers gebruik word as 'n distansiëringstegniek omdat hulle voel hulle kan met groter onbetrokkenheid uit die *ek*-hoek kyk. By implikasie herinner hulle ons daaraan dat die gebruike van die *ek*-perspektief reeds 'n geykte literêre konvensie is, dat hierdie *ek* 'n vertelinstantie is wat geskep word deur die reële outeur deur wie hy of sy die verhaal aanbied, net soos wat 'n derdepersoonsverteller ook 'n geskepte vertelinstantie is. Inderdaad, soos D.J. Opperman by geleentheid in 'n gesprek oor verskynsels in die literatuur opgemerk het: "Alles is tegniek."

Vervolgens kan daar gelet word op Brooks en Warren (1959: 659-664) se

klassifikasie van vertellers. Hulle onderskei twee hoofgroepe wat 'n mens sou kon bestempel as interne en eksterne vertellers: vertellers wat as karakters in verhale teenwoordig is, en vertellers wat nie as karakters in verhale figureer nie. Interne vertellers word deur hulle in twee kategorieë onderverdeel: hoofkarakters wat hulle eie verhalende vertel, en ondergeskikte karakters wat hoofkarakters se verhale vertel.

Alhoewel dit moontlik is om hier fyner te kategoriseer, kan 'n mens vrede hê met Brooks en Warren se breë groepering. Jy kry egter wel die indruk dat hulle dit nie enigsins problematies vind om vas te stel of die vertellende ek in 'n verhaal 'n hoofkarakter of 'n ondergeskikte figuur is nie, want hulle gee nie enigsins daaraan aandag hoe jy hoof- en ondergeskikte karakters kan identifiseer nie.

Dit is veral Brooks en Warren se tweede kategorie ek-verteller wat van belang is vir die verdere betoog: die verteller wat nie sy eie verhaal vertel nie, maar wel dié van 'n hoofkarakter. Hier moet 'n mens in die gedagte hou dat so 'n verteller in meerdere of mindere mate betrek kan wees by die gebeure wat hy verhaal. Hy kan intiem betrokke wees by die sentrale figuur en dan verslag lewer van hierdie persoon se lotgevalle. Hy kan aan die ander uiterste heeltemal los staan van die gebeure wat hy rapporteer en bloot 'n ooggetuieverslag gee. 'n Mens kan selfs vind dat so 'n verteller nie eens 'n direkte waarnemer was nie, en 'n verhaal oorvertel wat hy gehoor het. Hy is steeds 'n getuie, maar nie meer 'n ooggetuie nie. Tussenin is 'n hele reeks skakerings van betrokkenheid en onttrokkenheid moontlik.

2

Teen bostaande agtergrond kan daar vervolgens gekom word tot 'n teks wat by eerste oogopslag volgens Brooks en Warren se skema geklassifiseer sal kan word as 'n verhaal waarin 'n ondergeskikte karakter die hoofkarakter se verhaal vertel en nie sy eie nie: John Miles se kort-kortverhaal "Gustav gaan speel" uit die bundel *Liefs nie op straat nie*.

In "Gustav gaan speel" lewer die ek-spreker verslag van sy kennismaking met Gustav Pieterse. Gustav het op 'n Saterdagmiddag ingegryp om 'n verkeersknoop op te los in die straat voor die verteller se huis, en dié het hom toe ingenooi en 'n gesprek het ontwikkel. Die rapportering van hierdie besoek en die gesprek beslaan net meer as 'n bladsy verteltyd, maar Gustav se besoek moes lank geduur het, want die verteller sê dat hy daardie middag en aand nog onthou en dat Gustav die hele aand gepraat het. Tydens sy besoek is Gustav nogal verbasend uitgesproke oor sy persoonlike lewe, as jy in die gedagte hou dat dit 'n eerste ontmoeting is. Hy sê byvoorbeeld dat sy vrou hom vroeër dié jaar verlaat het, hy kla oor die leë sosiale waardes van sy kollegas en skoonfamilie, hy vertel van sy jeug en sy goeie verhouding met sy pa, hy verwys na sy frustrasies en probleme en sê dat sy grootste begeerte is om 'n pa soos sy pa te wees.

Hierdie besoek was die enigste keer wat die verteller en Gustav in mekaar

se geselskap was. Gustav het 'n maand na hulle ontmoeting selfmoord gepleeg deur van die tandheelkundegebou se dak af te spring.

In die laaste paragrafe van die verhaal kom daar 'n tydruimtelike verskuiwing en word daar verslag gelewer van 'n besoek aan die Van Rensburgs, vriende van Dora, in hulle woonstel. Dit blyk dat Van Rensburg Gustav se pa goed geken het. Hy vertel aan die spreker dat Gustav se pa ses weke voor sy seun se dood op die straathoek voor sy woonstel verongeluk het. Hierna loer die verteller by die venster uit en sien hoe Gustav by die venster verbyval. Die indruk word gewek dat die spreker in hierdie oomblik Gustav se selfmoord op visioenêre wyse herbeleef.

Die leser kom in die loop van die verhaal veral uit Gustav se eie woorde soos deur die spreker gerapporteer, heelwat omtrent hom te wete. Die leser kan egter verdere belangrike informasie omtrent Gustav verkry uit die verteller se interpretasie van Gustav se reaksies. Die spreker is van oordeel die feit dat Gustav se vrou hom verlaat het, het hom *oënskynlik*³ nie veel ontstel nie. Die implikasie daarvan is dat hy vermoed Gustav hou eintlik 'n fasade voor en dat dit hom in werklikheid wel baie ontstel. Hy ervaar Gustav as 'n intellektuele mens, nie net omdat hy verneem het dat Gustav 'n senior lektor aan die Universiteit in staatsleer was en oor sy vakterrein kan praat nie (vergelyk sy opmerkings oor die etiese implikasies van juridiese verskille en oor die *Lumpenproletariaat* as neweproduk van 'n kapitalistiese stelsel), maar ook omdat hy met hom oor ou romans kan gesels, omdat hy ervaar dat hy skerp en indringend kan vertel. Nog voordat Gustav self praat van sy frustrasies en probleme, peil hy dat Gustav in werklikheid 'n gekwelde persoon is, want hy ervaar Gustav se opgaan in die gesprek as dié van iemand wat loskom uit sy probleme. Hy registreer ook die opvallende toonverandering in die gesprek as Gustav begin praat oor sy pa en sy gelukkige kinderjare.

Dit is so ongeveer die somtotaal van Gustav se lotgevalle en aard wat in die verhaal gegee word. As 'n mens "Gustav gaan speel" bloot lees as 'n vertelling oor Gustav deur 'n verteller as waarnemer, is dit 'n betreklik ongekompliseerde verhaal. Maar as jy jou begin rekenskap gee oor hoekom hierdie spreker hom so genoodsaak voel om verslag te lewer van 'n persoon wat hy so swak ken se lotgevalle en veral hoekom hy so emosioneel daarop reageer, word verdere moontlikhede geopen wat die gegewe baie meer verwickeld en boeiend maak.

Uit die openingsparagraaf kan 'n mens aflei iets het gebeur wat hoogs onwaarskynlik is en dat die verteller, by terugskoue, besef sy ontmoeting met Gustav kon vae aanduidings hiervan gegee het. Presies wat die *dít* is wat gebeur het, word eers in die laaste paragraaf van die verhaal duidelik. Dit val van die begin van die verhaal op hoe sterk emosioneel die ek-spreker van sy kontak met Gustav vertel. Hy reageer opvallend ooremfaties. Daar is talle geaksentueerde woorde (*móóntlik, dís, wáárom, twéé, dáárdie, ék, só* - laasgenoemde kom twee keer voor) en heftige retoriese vrae - vergelyk

die eerste drie sinne van paragraaf 4. Dit is, om die minste te sê, uiters ongewoon dat iemand so sterk sal reageer op iets so onbelangriks soos dat 'n persoon hulp verleen by 'n verkeersopeenhoping en langs die straat staan en urineer. Jy wonder ook hoekom die spreker so gedetermineerd is om Gustav se dryfvere te peil en sy werklike aard te probeer vasstel.

Die verteller is vasbeslote om met Gustav kontak te maak (hy hardloop buitentoe, hy nooi hom in, bied hom koffie aan), en 'n gesprek ontwikkel. Die verteller sê dat dit aanvanklik veral hy was wat gepraat het, maar oor sy eie bydrae tot die gesprek sê hy weinig. Wat hy wel doen, is om dele uit Gustav se aandeel tot die gesprek te rapporteer.

In die laaste paar paragrawe word verslag gelewer van die besoek aan die Van Rensburgs. Presies hoe lank na Gustav se besoek hierdie episode lê, word nie gesê nie. Daar word egter wel belangrike informasie gegee wat aan spesifieke tydsaanduidings gekoppel word. Die eerste is dat Gustav 'n maand na sy besoek aan die verteller se woonstel selfmoord gepleeg het deur van die tandheelkundegebou se dak te spring. Die tweede is dat Gustav se pa ses weke voor sy seun dood verongeluk het.

Hierdie gegewens maak dit moontlik om die beeld van Gustav wat uit die gerapporteerde gesprek opgebou is, vollediger te maak. Gustav se opmerking "my pa was 'n bakker" sou by eerste lees kon beteken dat sy pa reeds afgetree het of miskien reeds lankal dood was, maar daar is in daardie stadium geen aanduiding vir die leser en die spreker dat Gustav se pa slegs twee weke vroeër in 'n padongeluk gesterf het nie. (Dit is moontlik een van die redes hoekom hy die verkeer probeer reël.) Dié besef kom eers in die tweede laaste paragraaf van die verhaal. Terugskouend gee dit groter definisie aan Gustav se frustrasies en probleme waarna hy self verwys het. Jy besef ook dat die verteller se opmerking tussen hakies "later was dit alles in die koerant" nie betrekking het op 'n berig oor Gustav se egskending soos 'n mens by eerste lees aanneem nie, maar wel op 'n verslag oor sy selfmoord.

3

Tydens die behandeling van die ek-perspektief is 'n uitspraak van Mendilow aangehaal waarin hy sê dat die essensie van die ek-vertelling is dat dit retrospektief is en daar 'n temporale afstand is tussen die fiksionele tyd en die tyd toe die gebeure opgeteken is. In "Gustav gaan speel" is daar spesifieke aanduidings wat toon dat jy hier met 'n retrospektiewe vertelling te make het, en die vertelling wys ook pertinent uit op watter moment in die tyd die spreker die gebeure wat hier verhaal word, oproep - "his time of recording those events" waarvan Mendilow praat.

In die vierde en derde laaste paragrawe van die verhaal sê die verteller naamlik dat hy "gisteraand" by die Van Rensburgs was en toe miskien weer vir Gustav gesien het - dié sien van Gustav het betrekking op die visioen van die vallende Gustav wat hy in die slotparagraaf beskryf het.

Hierdie spesifieke plasing van die tydstop van vertel is om verskeie redes belangrik. In die eerste plek is die spreker terwyl hy hierdie verhaal vertel, baie na in die tyd aan die besoek aan die Van Rensburgs die vorige aand en is hy nog besig om emosioneel te verwerk aan van die informasie wat hy daar gekry het: dat Gustav se pa slegs twee weke dood was toe hy by hulle op besoek was en hy boonop onverwags in 'n ongeluk gesterf het en dat dié gebeurtenis bygedra het tot Gustav se gekweldheid waarvan hy tydens hul gesprek bewus geraak het. Dit verklaar dan die ónstuimige wyse waarop hy sy verslag lewer. Jy kan ook aanvaar dat hy, met hierdie groter kennis van Gustav se omstandighede, opnuut 'n peiling sal maak van Gustav se reaksies tydens die besoek. Die spreker plaas homself verder ook opsigtelik in die posisie van 'n verteller uit 'n agternaperspektief, en sy ordening van die materiaal in a-chronologiese volgorde op een plek in die verhaal (Paragraaf 10) kan daaruit gemotiveer word.

Ten spyte van die verklarings wat so pas gegee is vir die spreker se emosionaliteit oor Gustav, vra jy jou nog steeds af hoekom die verteller van die begin af so sterk op Gustav gereageer het. Hoekom het hy na hom uitgehardloop nadat Gustav die verkeer gereël en daarna eenkant gaan staan en urineer het? Hoekom konsentreer hy, as hy rapporteer oor alles wat Gustav gesê het tydens sy besoek, veral op Gustav se ongelukkige huwelik, sy negatiewe reaksie op sy kollegas en skoonfamilie, sy gelukkige jeug en sy bewondering vir sy pa? Hoekom lê daar 'n tennisbal in die asbak in die sitkamer? En waarom sê hy so spesifiek dat die Van Rensburgs eintlik vriende van Dora is, dat Van Rensburg se gepraat hom verveel en hy daarom meer as gewoonlik gedrink het?

Die spreker se vertelling toon dat Gustav 'n buitestander was: dit word in die klein uitgewys deur sy gedrag in die straat, maar duideliker deur sy mislukte huwelik, sy misnoegdheid met sy kollegas en skoonfamilie se lê sosiale waardes en sy uiteindelijke selfmoord - 'n finale aanduiding dat hy nie in staat was om aan te pas binne die tradisionele sosiale bestel nie.

Die vertelling wys egter ook uit dat ons nie net hier die verhaal het van Gustav nie, maar ook van die verteller wat homself in Gustav herken en daarom onmiddellik tot hom aangetrokke voel. Ook hy het nog die kind in hom soos Gustav - daarvan getuig nie net die tennisbal in die asbak waarmee hy waarskynlik self speel nie, maar ook sy impulsiewe reaksie op Gustav se verkeerskonstabel speel en sy openbare urinering (die gedrag van 'n klein kindjie, nie 'n universiteitsdosent nie) - hy hardloop na hom toe en vra hom 'n verspote vraag waarop hy 'n ewe verspote antwoord kry wat hom onbevange laat lag. Daar is ook aanduidings dat die spreker se verhouding met Dora nie in elke opsig na wense is nie; dat hy niks aan haar vriende het nie, terwyl hy met Gustav 'n gesprek kan voer: die frase "ons het begin wyn skink en oor ou romans gesels" kontrasteer opvallend met "ons het drankies gedrink en Van Rensburg het oor potplante gepraat". (Let daarop hoe die spreker saam met Gustav geboei is deur die wêreld

van die fantasie en die gees, terwyl hy nie Van Rensburg se bewondering van die stadsuitsig en sy belangstelling in woonstelplante deel nie.)
Speel word in hierdie verhaal metafoor vir kindwees, vir 'n terugkeer na 'n probleemlose tyd in jou lewe. Die aksent op spel word van die titel van die verhaal deurgevoer tot in die slot waar die spreker sê dat hy by die venster uitgeloer en Gustav se gesig gesien het en ook dat hy sy oë kon sien toe by verbyval. Gustav het sy pa geïdealiseer en wou bowenal so 'n pa wees. Teen hierdie tyd weet die verteller én die leser egter reeds dat dit vir Gustav nie moontlik was nie: hy was geskei van sy vrou. Met sy pa se dood verloor hy nie slegs die een mens vir wie hy lief is nie, maar daarmee ook die rol van kind wees. Hy kan dus nóg pa nóg seun wees. Sy sprong van die dak af (let terloops op die ironie van tand*heek*kunde en die vroeëre *heellyf*) word deur die verteller ervaar as 'n laaste speelhandeling: die wegraak van iemand wat nader beweeg na sy kleindae, sy geboorte. Hy registreer dus nie Gustav se selfmoord as 'n grusame gebeurtenis nie, maar as 'n terugkeer na sy gelukkige kindertyd.

Volgens die verteller is hy nie seker of hy Gustav die vorige aand gesien het nie. Die *dit* waarna hy in die eerste sin van die verhaal verwys, is hierdie onwerklike, onwaarskynlike, dalk hallusinêre ervaring - waarmee daar dus sirkulêre sluiting in die verhaal kom. So onverwags (*uit die niet*) as wat Gustav verskyn het, so onverwags was sy tweede "verskyning". Dit is 'n flitsende oomblik van helder insig waarin die verteller die sterk identifikasie met Gustav wat hy in hulle enigste reële ontmoeting ervaar het, opnuut beleef. Dat hy sê hy het Gustav *miskien* gesien, wys die verteller laat, ondanks sy klaarblykbare intellektuele sofistikasie en sy nugter wete dat Gustav dood is, ruimte vir die bonatuurlike, die fantastiese as deel van 'n mens se ervaring. Hiermee bevestig hy finaal hoe sterk sy vereenselwiging met die eensame, fantasieryke, spelende Gustav is.

Die parallel tussen Gustav en die verteller moet egter tot sy volle konsekwensie gevoer word. Sien die spreker nie in Gustav se desperate ontvlugting uit 'n beklemmende bestaan miskien self 'n moontlikheid op verlossing uit sy eie dilemma nie - of dalk 'n oordeel waaraan hy nie sal kan ontkom nie? Dat hierdie soort vrae gestel kan word, wys uit dat Gustav se verhaal net soseer die verteller se verhaal is, 'n voorlopig onvoltooide geskiedenis waarin daar reeds grimmige voorafskaduwings van 'n onafwendbare slot teenwoordig is.

4

'n Noukeuriger kyk na die rol van die ek-verteller in "Gustav gaan speel" bring 'n mens opnuut tot die besef dat dit nie moontlik is om oor hierdie saak in veralgemenings en maklike klassifikasies te verval nie. Daarvoor ontwikkel Miles deur sy hantering van die ek-spreker net 'n te subtiële spel met die leser. Aanvanklik kry jy die indruk dat dit Gustav se verhaal is wat deur 'n ooggetuie gerapporteer word wat hom in 'n mate emosioneel

betrokke by Gustav voel. Uiteindelik beseef jy dat die kern van die verhaal nie lê in Gustav se lotgevalle nie, maar wel in sy eie situasie, en in dié proses word iemand van veel groter kompleksiteit geopenbaar as die beperkte karakterbeeld van die ek as ooggetuie wat in talle verhale geskep word.

Die ek-perspektief: verhullend of ontblotend? Miskien is die antwoord hierop: die ek-perspektief: verhullend én ontblotend.

AANTEKENINGE

1. Die begrip fokalisasie is hoofsaaklik deur Genette ontwikkel en in die Nederlandse taalgebied deur veral Mieke Bal bekend gestel. Die uitgangspunt is dat dit te eng is om net op die verteller te let, want dit is dikwels moontlik om in verhale 'n onderskeid te maak tussen wie vertel en wie kyk, m.a.w. wie bied die verhaal aan en uit wie se waarneming word daar gerapporteer deur die verteller. Daar moet dus twee instansies geïdentifiseer word, naamlik 'n verteller (of vertellers) en 'n fokalisator (of fokalisators). Daar word nie in hierdie stuk verder stilgestaan by fokalisasie nie, maar vir 'n uiteensetting daarvan kan gekyk word by Bal (1978: 108-119), Cloete (1992: 133-144) en Rimmon-Kenan (1983: 71-85).
2. Vir 'n kort oorsig van die verteller kan gekyk word na L.S. Venter se behandeling daarvan in Cloete (1992: 564-565). Hy vermeld ook enkele bronne.
3. Terugskouend word *oënskynlik* 'n sleutelwoord: albei komponente, *oog* en *skyn*, skakel met 'n reeks ander woorde: *oog* met *sien* en al sy sinonieme (veral in die laaste vier paragrawe) en *skyn* hang saam met die onsekerheid ontrent die hele Gustav-ervaring.

BRONNELYS

- Aucamp, Hennie. 1978. *Kort voor lank. Opstelle oor kortprosatetekste*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bal, Mieke. 1980² (1978). *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Brooks, Cleanth & Robert Penn Warren. 1959² (1943). *Understanding fiction*. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc.
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Koch, Werner (red.). 1971. *Selbstanzeige. Schriftsteller in Gespräch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Mendilow, A.A. 1972² (1952). *Time and the novel*. New York: Humanities Press.
- Miles, John. 1970. *Liefs nie op straat nie*. Kaapstad: Buren.
- Polley, J. (red.). 1973. *Verslag van die simposium oor die Sestigters*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983. *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londen/New York: Methuen.

Universiteit van Stellenbosch

'n Bespreking van “Ek maak nog deure oop” (H.J. Pieterse), “Geld is ook nie alles nie” (Hennie Aucamp), “’n Paternoster vir Suid-Afrika” (Lina Spies) en “jy is ’n mens ’n verweerde mens” (Johan van Wyk)

I. “Ek maak nog deure oop” deur H.J. (Henning) Pieterse

(Dr.) H.J. Pieterse is dosent aan die Universiteit van Suid-Afrika, waar hy taalkunde doseer. Hy is tewens hoofredakteur van die bekende tydskrif, **Tydskrif vir letterkunde**. In sy magisterverhandeling behandel hy die probleem van verwysing in die literatuur – een van die probleemgebiede in die literatuurwetenskap. Hierdie feit is nie ’n blote interessante anekdote nie, want uit sy debuutbundel *Alruin* (1989) blyk ’n belesenheid en ’n belangstelling in, en kennis van die kuns en musiek, wat dikwels as verwysings in sy poësie funksioneer.

Die titel van hierdie bekroonde digbundel (hy ontvang hiervoor die Eugène Maraisprys van die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns en die Ingrid Jonkerprys van die Afrikaanse Skrywersgilde), *alruin* verwys na ’n giftige en narkotiese plant wat volgens oorlewering oor toorkrag sou beskik het en ook na ’n mens lyk. By die titelgedig (op p. 10 van die bundel) word as motto ’n sinsnede aangehaal: “I have ... drunke Lethe and Madragora to forget thee”. By the lemma **mandragora** in **The Oxford English Dictionary** (1989: 303) word verwys na “Chapman, etc.” se **Eastward Hoe** (1605) waarin die reël “I have ... drunk Lethe and Mandragora to forget you” voorkom. Pieterse verleen daaraan nog ’n meer outentieke sewentiende-eeuse klank. In hierdie reël tref ons reeds die motief aan van ’n liefdesgemis en die poging om van die geliefde te vergeet; motiewe wat in die onderhawige gedig “Ek maak nog deure oop” ook voorop staan. “Lethe” slaan op die onderwêreldse rivier wat jou laat vergeet van alle wêreldse dinge, as jy daarvan drink. Mandragora (Engels: “mandrake”) beteken alruin wat in die bundel, naas alle ander betekenisse, ook verwys na die poësie self wat oor towerkrag beskik en as amulet die mens kan beskerm teen en kan laat vergeet van pyn en gemis.

Die gedig, “Ek maak nog deure oop” is die slotgedig van die tweede afdeling van die bundel, ’n afdeling waarin die sintuiglike dinge sterk op die voorgrond staan en ’n elegiese toon oorheers. Hierdie gedig is opgebou uit tweereëlige strofes sonder ’n vaste rympatroon of vaste aantal lettergrepe. Daardeur al vertoon die gedig ’n onreëlmatige patroon wat pas by die bykans fragmentariese aard daarvan. Dit is asof fases in ’n progressiewe proses van vereensaming hier gestalte kry in ’n styl wat herinner aan dagboekinskrywings. Daarmee bedoel ek dat die liriese ekspreker verslag lewer van ’n “winterse” seisoen waarin aftakeling,

vereensaming en die afwesigheid van die geliefde, vooropstaan. Uit die bykans waaksame optrede van die “ek-spreker” wil dit voorkom asof sy bestaan hom in stilte afspeel; daarom is hy ook so bedag op die klanke om hom.

Sentraal in hierdie gedig is juis die klanklaag daarvan waar klanke die sentrale “argumentasie” as ’t ware onderskraag.

Die klanklaag van ’n gedig gaan altyd gepaard met o.a. die semantiese laag van ’n gedig en kan nie in isolasie beskou word nie. Enige leser se sinjalering van klankpatrone bly ook altyd in ’n mate subjektief. Strofe I open bv. met die kort o-klanke (“nog”; “kloppe”). Die gutterale alliterasie van die g-klanke versterk die gevoel van ongedurigheid wat daarin uitgedruk word. Plaas daarteenoor die laaste strofe met lang o-klanke: “hoor”; “droom”; “bome”, versterk deur die gerekte “ver”. Hieruit spreek al ’n ander lewenshouding: berusting of aanvaarding miskien, maar in ieder geval iets van ’n rustigheid wat aanvanklik afwesig was.

Dit mag ook die moeite loon om skerper te kyk na die ritmiese (bykans metriese) patroon in hierdie twee strofes. Strofe een kan (ondanks kleiner afwykings) bykans jambies geles word met ’n sesuur aan die einde van die eerste reël. Dit sou egter ook geles kon word met klem op “nog” sodat die tweede versvoet trogeies is. Die laaste twee reëls is veel meer onreëlmatig en vol van beklemtonings, verdragings en versnellings, en wissel van trogee, jambe na anapes en amfibrag in die voorlaaste reël. Die duidelike sesuur na “herfs” verdraag bv. en beklemtoon ook verder die afstand waarvan hier sprake is.

In die eerste reël word gespeel met meerdere betekenis: “nog” kan eerstens binne die trogeiese lees beteken “(nog) steeds” of “(nog) meer”. Albei betekenis versterk die gevoel van ’n proses wat steeds voortduur, sonder dat die einde daarvan in sig is. Lees jy dit egter jambies, is hier sprake van ’n eentonige bestaan “nog maar al die tyd”. “Kloppe” suggereer die moontlikheid van iemand wat om toegang vra, iemand wat dus (skynbaar) vra om binnegelaat te word. Voort suggereer die aktiwiteit van die ek-spreker dat óf dit nou ’n dwingende handeling is óf gewoonte-handeling, hy maar te gretig is om die persoon binne te laat.

Met die aanvang van die tweede strofe blyk dat die kloppe terugskouend net die wind was en nie afkomstig van ’n persoon nie. Daarmee word die wind ook omvorm tot die ontnugtering wat die drome (van versoening met ’n geliefde, van ’n geliefde wat terugkeer, van ’n welkome of verwagte besoeker) die deur uit jaag. In strofe drie word dit duidelik dat die ek wel oor ’n sekere skeppende vermoë beskik; hy kan naamlik skryf. Daardeer word ook gesuggereer dat die skryfaktiwiteit aan hom ’n sekere mag gee om sy omgewing te orden en te (her)skep; hy kan immers skryf oor die bome soos hy wil! Hierdie “mag” oor die omgewing staan in skrilte kontras met sy onmag wat die liefde betref. Veral in strofes 6 en 7 blyk dat die ek-spreker se gedigte oor die geliefde “treurig” is en dat die poësie nie die

liefde kan herskep nie.

Strofe drie is 'n bykans poëtiese illustrasie van sy mag omdat dit 'n kreatiewe, "mooi" en inderwaarheid romantiese beeld is waarmee hy hier "spog". Daarom te meer word die leser geskok deur die spreker se besef dat dit nie help om oor bome te skryf "in dié laat seisoen" nie. Waarom? Omdat bome kaal staan in die winter en hul prag reeds verloor het. Net so, word gesuggereer, is verse oor 'n liefdesverhouding wat verby is, futiel. Poësie kan die prag nie herstel nie; is nie net onmagtig om die liefde te laat herleef nie, maar kan dit ook nie tot vergetelheid besweer nie.

Strofe 5 vertel van die wind wat verstrik raak in die takke. Ek lees dit asof dit verwys na die bome wat hy in sy gedigte sou kon beskryf. Vroeër het die wind die drome verjaag; nou raak die wind slagoffer van die bome en bedaar. Dit is opmerklik dat die wind dan hier skynbaar as vroulik beskrywe word. Tog sou dit eerder anders gelees kan word: die wind waai háár (die geliefde) as 't ware los uit die bome (van die gedig). Daarom kan die ekspreker vervolgens die laaste reëls "met" (dus in die geselskap van) en óór die geliefde skryf. Daarom kan hy nou saam met 'n ander sê dat hy vannag die treurigste verse kan skrywe. Hierdie "saam met" dui daarop dat die ek-spreker intertekstueel verwys na die woorde van 'n ander digter (Pablo Neruda) van wie hy nou 'n geesgenoot geword het.

Die volgende strofe verwys na die geliefde wat "in- en uitgewaaai het" (wéér die windbeeld). Tog verwys dit nie net na die pasafgelope vlugtige "verskyning" (herinnering aan) van die geliefde nie, maar na die vroeëre geskiedenis van hul verhouding waarvan niks oorgebly het nie en wat bykans nie eers die tyd versteur het nie. Een van die kernstrofes is sy ontboeseming dat hy nie kan erken (en aanvaar) dat die geliefde weg is nie. Selfs terwyl hy skrywe luister hy tog met een oor na haar klop. Na hierdie erkenning, is dit makliker om te bely dat die stilte sy huis oorgeneem het: niemand bring meer klank daarin nie en dis asof alles wat menslik is, verdwyn het in hierdie huis van die dowe.

Tog eindig die gedig met die ek wat "in 'n droom" die veraf klanke van herfs hoor. Heel belangrik is dat die digter eintlik in die werklikheid *lenteklanke* moet hoor, want hy is kennelik vas gevang in 'n "laat seisoen" en hy het "wintershande". Dit impliseer dat lente (wat tradisioneel die seisoen van die romantiese liefde is) nie vir hom beskore is nie maar wel herfs, die tyd van stroping en verval. Dalk is daar egter tog iets hoopvol in die slot omdat die droom gesublimeerde begeerte kan wees na *klanke* maar dalk ook rypwording impliseer. Hoewel die gedig eindig in eensaamheid is daar tog sprake van die klanke van 'n nuwe seisoen. "Klanke" wek ook die moontlikheid van nuwe skeppingskrag omdat die wind, wat vermoedelik die klanke dra, en bome in hierdie gedig beeld geraak het van die poësie.

II. “Geld is ook nie alles nie”.

Hierdie gedig verskyn vir die eerste keer in *Die lewe is 'n grenshotel* (1977) wat “ryme vir pop en kabaret” genoem word. Dit word ook opgeneem in *Van hoogheid tot traagheid* (1996), Aucamp se moraliteitspel. In die laasgenoemde versameling funksioneer die teks ook sterker moralisties-didakties.

Volgens Hendrik van Gorp in sy *Lexicon van literaire termen* (1991: 61) beteken kabaret oorspronklik “kroeg”. Die ligte vermaaklike teaterkleinkuns wat kabaret genoem word, is inderdaad gebore uit die literêre “café-cultuur” in die laat negentiende eeuse Parys. ’n “Café” is verwant aan ’n kroeg waarin gesellige samesyn, musiek en drank ’n geheel vorm en ’n wesenlike kenmerk is van die beskaafde Wes-Europese binnekamer-kultuur. Van Gorp skryf dat die kabaret sy ontstaan had in Parys in hierdie intieme sfeer van die kroeg. Daarbinne het ’n spesifieke literêre musikale musiekvorm ontstaan waarin liedere (*chansons*), danspartye en gesprekke mekaar afgewissel het. Politieke en sosiale satire vorm skering en inslag van die kabaret, soos duidelik blyk uit die bekende rolprent “Cabaret”, gebaseer op die werk van Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*.

Die kabaret het ook ’n rol gespeel in die ontstaan en veral ontwikkeling van literêre bewegings soos die Dadaïsme wat ’n felle aanslag was teen eietydse geïkoneerde kunsopvattinge. Met sy anargistiese opvattinge het die Dadaïsme ’n belangrike rol gespeel in die modernisme. Hieruit blyk dat ook die kabaret ’n ikonoklastiese inslag het. Kabaret as kunsvorm het gefloreer in die Duitsland van voor die Tweede Wêreldoorlog en is steeds daar en in Nederland ’n gewilde kunsvorm, waar kabaretartieste vol sale trek.

Die kabaret strek van musikale grappies tot ingetoë liedere tot skerp en bytende satire. Hoewel dit woordkuns (dikwels van die eerste orde) is wat steun op woordspelings en aforismes (kernagtige en pittige spreuke) speel die bygaande musiek uiteraard ook ’n belangrike rol. Soos alle satire, is die kabaret in die grond moralisties, maar val dit nie altyd op nie, omdat dit dikwels gebruik maak van skoktegnieke en taboes doelbewus deurbreek. Die sfeer daarvan adem ook dikwels iets van die dekadente, soos duidelik blyk uit die boek van Isherwood.

(Prof.) Hennie Aucamp, afgetrede dosent aan die Universiteit van Stellenbosch, is veral bekend as kortverhaalskrywer. Die sentrale motiewe van sy werk staan dig by die van dié kabaret. Sy werk is dikwels satiries, vol van dekadente verwysings en het ook dikwels ’n dramatiese inslag. Die teks “Geld is ook nie alles nie” is lig-spottend (reeds in die titel daarvan!) sonder om werklik bitter te raak. Deur die woordelike herhaling van die refrein kom ’n musikaliteit tot stand wat daarop dui dat hierdie teks gesing kan (moet) word. Dit verbaas derhalwe nie dat verskeie van sy tekste ook getoonset is en as rasegte kabaret op die planke gebring is nie.

Die refrein wat handel oor 'n geldstuk, munt reeds uit (geen woordspeling bedoel nie!) deur die woordspeling en die dubbele bodem van verskeie beskrywings. “Fatsoen” beteken natuurlik “vorm” én “goeie maniere”; en “tel” beteken nie alleen “optel”; “bymeekaartel” nie, maar ook “in tel wees”; “wat van belang is”.

In die beskrywing van die muntstuk kom ook reeds geïmpliseerde ironie voor: die geldstuk se waarde setel nie in die geldstuk self nie; dit kan rond of kantig wees en kan selfs vol gate ('n beeld van armoede!) wees. Daardeur blyk duidelik dat die geldgierige mens waarde heg aan iets wat geen intrinsieke waarde bevat nie. Dit is trouens waar van alle materialiste: goeie maniere kom nie altyd in die spel nie; al wat werklik belangrik is, is die uitgee van die geld. Hoewel hierdie refrein telkemale sonder wysiging herhaal word, beteken dit nie dat dit noodwendig dieselfde bly nie: die konteks waarteen 'n mens dit lees mag die betekenis daarvan verander en dit word algaande wranger kommentaar.

In die ander alternerende strofes word telkens 'n beskrywing van 'n ryke gegee. 'n Croesus dui op die legendariese koning van die sesde eeu na Christus wat besonder ryk was. Midas verwys weer na die mitologiese koning wat koning van Frigië was. Omdat hy die sater, Silenus vrygestel het, is hy beloon deurdat alles wat hy aangeraak het in goud verander het. Later moes hy Dionysos smee om hierdie gawe weg te neem omdat hierdie gawe (en by implikasie rykdom self) vir hom 'n kruis geraak het. (Dieselfde Midas het ook eselsore gekry omdat hy die musiek van Pan, die duiwelse simbool van genot, verkies het bo dié van Apollo.) In sy naam skuil daar dus al satiriese stekies.

In strofe twee kom daar weer verskeie woordspelings voor: “bates” beteken geld, maar ook talente. Hieruit blyk dat God (Hoofkantoor) nie altyd baie talente (en beslis nie ewige jeug) uitgedeel het aan die rykes nie. In strofe vier word weer gesuggereer dat besittings ook van die besitter sekere volharding en bepaalde karaktereienskappe vereis; eienskappe wat skynbaar ontbreek by baie rykes. In strofe ses kry ons die hoogtepunt van hierdie omgekeerde progressie: rykdom kan helaas ook nie gesondheid verseker nie. 'n Spa is normaalweg 'n gesondheidsoord vir ryk mense. Tog, selfs dáár sluip die siekte binne en bewerk vernietiging. Dat dit juis gaan om trombose is heel frappant omdat trombose veroorsaak word deur te veel ryk kos; 'n oormaat aan onaktiwiteit en rook en té veel spanning – alles kwale wat tradisioneel direk verband hou met 'n rykmansbestaan. Hierdie gedig is verwant aan die tipiese liriek met die sterk (metriese) herhaling en 'n eenvoudige rymskema: a b c b wat met die omarmende rym die strofes goed inbind. Die vierreëlige strofe met die eenvoudige bou en die herhalende refrein daartussen is tipies van die (Franse) ballade, 'n digsoort wat ook gesing is en waarin gehoordeelname eweneens belangrik is. Daarmee word duidelik dat die kabaret, veral die dramatiese soort, die ballade nader en in sekere opsigte die moderne vergestaltung daarvan is.

Uit hierdie kabarettteks van Aucamp blyk 'n moralistiese toon, dus satiries van aard, maar dit raak nooit bitter nie.

III. “'n Paternoster vir Suid-Afrika”

Lina Spies (1939) debuteer met die bundel *Digby Vergenoeg* (1971). Na studie aan verskeie universiteite (ook in Nederland) is sy tans professor in Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Stellenbosch. In haar poësie oorheers sekere motiewe soos die ontnugtering en teleurstelling in die liefde; die kinderloosheid en die ontsettende gemis wat dit meebring; die outobiografiese elemente; die kind; die liefde vir katte, ens. Die gedig “'n Paternoster vir Suid-Afrika” is die tweede laaste gedig van haar debuutbundel en staan bekend as 'n “Onse Vader-gedig”. “Pater noster” beteken “Onse Vader” in Latyn en dit is een van die rituele gebede in die Rooms-Katolieke Kerk.

Inleiding: Die twintigste eeuse benadering tot literatuur vertoon 'n hele ontwikkelingsgang van opeenvolgende literatuuroppattings. Waar daar aanvanklik gekonsentreer is op die neopositivistiese benadering van die teks as 'n **gevolg van** die skrywersbiografie of -psigologie, is daar mettertyd oorgegaan na 'n **outonostiese** benadering. Dit het beteken dat die kunswerk as 'n wêreld-in-woorde beskou is, sonder enige verband met die skrywer daarvan, die leser en ander tekste. In die meer resente benaderings het daar 'n ommekeer plaasgevind deurdat die teks al hoe meer binne 'n **kommunikatiewe konteks** geplaas en ontleed word.

Een van hierdie benaderings is die beskouing van **intertekstualiteit**. Binne hierdie beskouing word alle tekste as verwant aan ander tekste (en/of diskoerse) gesien. 'n Literêre werk ontstaan daarvolgens dus nie in 'n vakuum nie, maar is omiskienbaar beïnvloed deur ander tekste. Sodanige intertekstualiteit kan spontaan geskied omdat tekste dieselfde konteks deel en 'n skrywer se werk kan derhalwe verwant wees aan ander werke wat hy/sy nie eers gelees het nie. 'n Skrywer kan egter ook doelbewus sy/haar teks laat skakel met ander tekste; sodanige tekste word **intertekste** genoem. In die onderhawige gedig van Lina Spies word die “Onse Vader” as interteks gebruik. 'n Bekende interteks het die voordeel dat die leser die intertekstuele “verwysing” maklik kan begryp.

In Lina Spies se gedig “'n Paternoster vir Suid-Afrika” is die “Onse Vader” heel duidelik die interteks waarna deurgaans verwys word. Deur die hele gedig word die “Onse Vader” byvoorbeeld lewend gehou deur **letterlike sinate**: “laat ... geheilig word” (Strofe 1); “Vergewe ons” (strofe 5); “aan u behoort” (strofe 7); “Gee ons” (strofe 8) en **indirekte verwysings** soos “daaglikse brood” (“lootjies”) in strofe 3. Deur die gebruik van **Bybelse taal** (“die arbeider was sy loon waardig”) en die voortdurende **aanroep van God** (“en Here sien ons hande aan”, strofe 6) word die gebedsfeer volgehou.

In strofe 1 word onmiddellik verwys na die “Onse Vader”. Hierdie bekende gebed begin met ’n aanroep van God “wat in die hemel is”. Op ruimtelike wyse word die mens en God derhalwe al teenoor mekaar gestel met God duidelik in die verhewe posisie. In die gedig van Spies daarenteen, word meteen gevra dat die kinders se name geheilig word (nie die naam van God nie). By implikasie wen hulle dus aan belangrikheid. Boonop word verwys na **al die kinders** van die land, wat aan hierdie versoek ’n politieke kleur gee, omdat alle kinders in Suid-Afrika in 1971 bepaald nie gelykwaardig behandel is nie.

Kannemeyer (1988: 422) praat van strofe twee as ’n siening van “kinders in hulle spel”. Heel duidelik word in hierdie oproep van die verlede geen onderskeid gemaak tussen wit en swart kindertjies nie. Hier is egter nie net sprake van blote kinderspel nie, want die verskillende aktiwiteite is reeds progressief gerangskik: van peuters, kleuters tot jong volwassenes. Boonop vind hier al ’n oorgang plaas na ’n latere situasie, omdat hierin reeds gewag gemaak word van kinders wat “wol getrap het”. Daaruit blyk dat die kinders ook betrokke was (al is dit spelend) by die arbeid wat in die volgende strofe voorop staan.

Kannemeyer (1992: 3) sê: “In die lig van die Here (reël 1) as toehoorder is dit onduidelik waarom in strofe 2 gepraat word van ‘sy aarde’, ‘sy klowe’ en ‘sy krale’ en nie van ‘u’ nie.” Daaruit blyk duidelik dat Kannemeyer “sy aarde”, ensovoort lees as “God se aarde”. Dit is natuurlik foutief, want in reël 2 word gepraat van “al die kinders van die land”. Dit is *die land* se aarde, se klowe, se krale! Wat die ek-spreker verder hierdeur impliseer, is dat al die wonderlike dinge van Suid-Afrika (sy aarde, klowe, krale, maar by implikasie ook al sy skatte) aan die land behoort en nie aan mense nie. In strofe drie kry ons eintlik die jeugherinnering (die herinnering word in die vooruitsig gestel deur die dubbelpunt). Uit die skerp visuele weergawe word gesuggereer dat die jaarlikse skaapskeerdery op die plaas, die spreker diep getref het: “asemloos”. Wat die ek-spreker bybly, is veral haar eie vrees dat die weerlose **wit** skape deur die **swart** arbeiders beseer sou word. In feite was hul hande “versigtig” en het hulle die skape as’t ware vrygemaak.

Die hele metafisiese en religieuse sfeer word tewens geëggo deur die Bybelse beskrywing “want die arbeider was sy loon waardig”. Soos die **wit** skape weerloos was voor die **swart** arbeiders, so was die **wit** dogtertjie weer die **swart** arbeiders se meerdere omdat sy hul lootjies uitgedeel het. Sy word bykans die Goddelike figuur wat aan die arbeider wat sy loon waardig is, sy “daaglikse brood” gee! ’n Mens sou hierin dalk al iets simbolies kon lees: die wittes was altyd weerloos uitgelewer aan, en bang vir die swartes, maar tog ekonomies hul meerdere.

Die besef dring egter reeds in die volgende strofe skerp deur dat daardie onbekerde jeugtyd vir ewig verby is en daarmee ook die hiërargiese (maar tog harmoniese) saambestaan van swart en wit. Op ’n besonder

geslaagde wyse word die herinnering juis gekoppel aan die fisies-sintuiglike ervaring daarvan.

In die daaropvolgende strofe word die “Onse Vader” as interteks weer duideliker ter sprake gebring, ook in die gedrae (plegtige) ritme. Vergifnis word nou van God afgebid vir die versuim van jare om ook die swartes as medemense te beskou en hulle te laat deel aan die aktiwiteite van die jeug. In enkele besprekings van die gedig word gesuggereer dat strofe vier se laaste drie reëls verwys na die swartes wat nooit binne die kraal was nie en derhalwe nooit rietperd gery en kaalvoet geloop het nie (vergelyk Meyer, 1992: 32). Hierdie lesing word skynbaar versterk deur die feit dat “luidrugtiges” eintlik sintakties aansluit by die wat-sinne en staan teenoor die eerste twee sinne waar skynbaar na blankes verwys word. Indien hierdie interpretasie gesteun word, is die sinsnede “soos ons hulle vergewe, die luidrugtiges ...” dan besonder rassisties en uit die hoogte – ’n toon wat verder nooit in die gedig na vore kom nie. Kannemeyer (1992: 3) praat van die kontras tussen diegene wat hulle nie aan volkereverhoudings gesteun het nie en die wat luidrugtig van buite die “kraal” rumoer. Hierdie verklaring bly vaag. Waaroor dit gaan in die kontras is ’n teenstelling tussen (blanke) volwassenes wat reeds vergeet het van hul harmoniese jeug saam met swartes. Hulle verdien vergifnis vir hul versuim (en vir hul latere uitgerustheid) net soos dié mense wat nooit saam met swartes gespeel en geleef het nie en dus “buite die kraal” luidrugtige politieke uitsprake maak.

Strofe 6 bring ’n mate van balans: wit en swart is deel van hierdie land en die witte dra ’n armband wat die swart speelmaat vervaardig het. Mense het mekaar dus nodig, want die blanke ek-spreker kan nooit daardie armband so kunstig vleg nie. As ’n mens hierdie strofe noukeurig bekyk, word daar (dalk onbewustelik) geïmpliseer dat die blanke die dinge sal gebruik wat swart sal vervaardig. Daardeur word die vroeëre ekonomiese afhanklikheid bevestig. Die bedoeling van die spreker was waarskynlik eerder om te suggereer dat die kloof wat daar na die harmoniese jeug ontstaan het tussen speelmaats, herstel kan word deur ’n vreedsame naasbestaan en onderlinge afhanklikheid.

Die eerste strofe van die gedig werk derhalwe met opposisies: jeug / volwassenheid; speel / werk; wit / swart en selfs werker / kapitalis. Strofe 7 stel dit onomwonde dat alles aan God behoort en nie aan mense nie. Daardeur word nou ’n eenheid geskep wat vroeër afwesig was. Alles vind versoening in God en sy liefde. ’n Mens kan veral kyk na die wyse waarop “hande” as motief deurgetrek word: eers is daarmee gespeel, toe was hulle dreigend, toe is daarmee arbeid verrig; later word hulle simbool van saambestaan (strofe 5) en oplaas van veiligheid en redding. God alleen kan mense in wedersydse liefde laat saamlewe; bloedvergiëting voorkom en ook die mens beloon na sy verdienste. God word nou die skeerder van sy skape wat almal in hierdie land moet vorm na sy beeld en daardeur ook

bevry (vergelyk strofe 3). Die slotreël word tipografies geïsoleer en derhalwe beklemtoon, óók omdat dit naas klimaks, kontrasteer met strofe drie waar die wit dogtertjie die swartes beloon het. Die gedig eindig daardeur soos die “Onse Vader” “Laat u wil geskied ...” **God sal op aarde die lootjies uitdeel.**

Dit is ’n besonder treffende gedig waarin persoonlike herinnerings verruim word deur die verband met die sogenaamde universele gebed. Daarom kan die persoonlike jeugherinnering, aan ’n wêreld van harmoniese saambestaan, ook uitgroeï tot beeld van wat in Suid-Afrika moontlik is.

IV. “jy is ’n mens ’n verweerde mens”

Johan van Wyk (1956) is tans professor in Algemene Literatuurwetenskap aan die Universiteit van Durban-Westville. Hy debuteer met *Deur die oog van die luiperd* (1976) waarin hierdie gedig oorspronklik verskyn het. ’n Kenmerk van Van Wyk se werk is dat dit “ek-gerigte poësie (is) wat ’n bekommernis by die mens se situasie as sodanig openbaar. Basies sien hy die mens as ’n enkeling tussen die groot magte van die goeie en bose of die diaboliese en Christelike in beelde wat surrealisties uitbloei, ’n werkwyse waarmee hy saam met die oorwegend vrye vers soms groteske en bisarre effekte bereik” (Kannemeyer, 1988: 461).

In die onderhawige gedig lyk die uiterlike struktuur van die gedig herkenbaarder en tradisioneler as in baie ander gevalle by Van Wyk. Op die oog af sou die 14 reëls die sonnetvorm kon oproep, maar hierdie gedig is kwalik ’n rasegte sonnet, omdat daar nie voldoen word aan die “kategorieëse verwagtings” daarvan nie. Dit beteken dat die sonnet as vorm bepaalde eienskappe vertoon: ’n sekere strofeverdeling, vaste rymskema, ’n wending / verdieping (volta), ’n oorheersende metrum, ensovoort. Tog is dit onmiskenbaar so dat die leser voortdurend die kenmerke van die tipiese sonnet “as matrys” in gedagte hou.

Die gedig bevat slegs een hoofletter; daar word afgewyk van die normale sintaksis en dit bestaan in feite uit een vol sin wat voortstroom oor 14 versreëls. Die laaste sin bestaan uit slegs een woord: “jy”. Daardeur verkry hierdie enkele woord ’n groot drakrag, omdat dit staan teenoor die res van die gedig. Vanselfsprekend het die vorm van die gedig ook te make met die inhoud daarvan; ’n skeiding van die twee komponente is eintlik kunsmatig, hoewel gerieflik. Die “vorm” suggereer dan dat die uiteindelijke bevryde mens sterk genoeg is om te staan teenoor die negatiewe beskrywing in die eerste gedeelte, hoewel hy as ’t ware alles teen hom het.

Die gedig begin met ’n direkte aanspraak van ’n persoon deur ’n oënskynlik objektiewe konstatief: “jy is ’n mens”, wat haas die vanselfsprekende bevestiging en verder die persoon generies omskrywe. Onmiddellik daarna volg daar egter ’n kwalifikasie wat as byvoeglike bepaling die mens nader

omskrywe: “'n verweerde mens”. Verwering slaan normaalweg op lewelose objekte wat byvoorbeeld deur die weersomstandighede afgetakel is. Tog word ook gepraat van ’n verweerde gesig wat dui op **die proses van aftakeling**. Hier is die hele mens(likheid) aan die verval toe.

Op beeldende wyse word sy reddelose toestand bevestig; die wind van armoede (wat kan slaan op geestelike en materiële gebrek) waai feitlik teen sy onbeskermd keel vas en wek uiteraard die konnotasie van ’n mes teen die keel, ensovoort. Ook sy oë is ’n teennatuurlike kleur – geel agter sy bril. “Geel” kan dui op ’n lewersiekte en wek die konnotasie van alkoholisme, maar wek ook herinneringe aan ’n roofdier, waarmee die mens hier gelyk gestel word. Die bundeltitel *Die oog van die luiperd* verwys juis na die woorde van Etienne Leroux in *Een vir Azazel*: die oog “waardeer die swaksinnige idioot en heiliges en digters en skrywers kyk; ... wat die poorte oopsluit en jou waarnemings groot en intens maak, wat jou innerlik vrymaak” (p. 33); “jy dra die paradys onsigbaar saam met jou – én die aanduiding van die chaos vlak langsaan” (p. 34). Dit is ’n fokus wat jy ervaar in “'n oomblik van huiwering tussen die hemelse en die demoniese” (sien ook Kannemeyer, 1988: 462). Daardeur word gesuggereer dat die “mens” wat hier voorgestel en aangespreek word, ook die digter en derhalwe die self kan wees, en dit maak van die gedig ’n gesprek met die alter-ego.

Hierdie mens is geen mens meer nie, maar ’n onmens; nie net ’n teenpool van die mens nie, maar ’n wreedaard. Ook sy hande is vervorm en die hare onwerklik, onmenslik, bykans “vervaardig”. Daardeur blyk die omvang van die verwording reeds duidelik. Tog is hierdie mens verwant aan ander mense. Wat dalk as troos bedoel is, impliseer egter ook dat alle (moderne) mense hul menslikheid aan die verloor is. Dié mens deel ander mense se probleme en dit is probleme van ons tyd: werkloosheid, eensaamheid, geestelike verwarring ...

In die eerste tersine word die sonnet, wat as vae verwysingspunt latent bestaan, geaktiveer deur die verdiepende wending in die oortreffende trap. Die trant word nou skeller en dringender. Die mens word as dubbelsinnig beskryf: onbetroubaar; onduidelik – dalk ook met die betekenis van met dubbele begeertes; ’n teenstellende wese. Hierna word terugverwys in die volgende gedeelte: “geskelde skellende mens”. Die daaropvolgende reëls sou gelees kon word met duidelike sesure en ’n effektiewe enjambement: *ek-mens / geskape mens / mens, gesmyt in hoek van verwyf*. Hierdeur kom daar ook ander dubbelsinnighede na vore: die ek-spreker is ook mens; is ook geskape deur God, maar tog ook weggesmyt (deur medemense?) in ’n hoekie van eensame verwyf. Die slotstrofe is veel sterker ’n direkte aanmoediging en selfs bevel: die mens (ook die self) word as lamsak beskryf, as moedeloos en moedverlore. Op treffende wyse word terugverwys na die elemente wat ter sprake was in die eerste strofe: hande en oë – juis dit wat skeppend werksaam kan wees as sintuie en

werktuie. Die een interpretasie is dat die mens se hand in die Groot hand is. Die mens is derhalwe afhanklik van 'n Opperwese (God). Tog moet die mens self sy sak optel en voortgaan. Uiteraard herinner dit aan die wonderwerk waar Christus gesê het: "staan op en loop!" (Matteus (9: 1-17)). Tog kan dit ook die teenoorgestelde beteken. "Jy wat jouself afhanklik ag van God en self tot niks in staat is nie, ruk jou reg: staan self op en loop." Die mens se lot is, binne hierdie interpretasie, sy eie keuse. Hierdie gedig herinner aan baie ander gedigte van Van Wyk wat gebaseer is op skilderye. Dit doen egter weinig hieraan toe; wat belangrik is, is dat ons hier met 'n woordskildery te make het. Tegnieke eie aan die skilderkuns word hier as 't ware beeldend gebruik (vergelyk net die beskrywing in die eerste strofe). Opvallend is dat die gedig grotendeels 'n vrye vers is, maar dat veral herhaling (van woorde; sinsnedes; gedagtes) knap aangewend word as bindmiddele.

Bibliografie

- Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*. Academica: Pretoria en Kaapstad.
- Kannemeyer, J.C. 1992. "n Gebed vir Suid-Afrika." *Beeld*. 2 November: 3.
- Meyer, P.N. 1992. *Senior Keur*. House of Representatives (Coloured Affairs). Afrikaanse Eerste Taal, St. 10. 'n Studiegids.
- Van Gorp, H. (e.a.). 1991. *Lexicon van Literaire Termen*. Leuven: Wolters.

* Ek bedank graag my kollegas en vriende, prof. S.W. van Zuydam en mnr. B.J. Odendaal, vir gesprekke oor hierdie gedigte en talle vrugbare insigte van hul kant.

Nuwe Afrikaanse Publikasies

Julie tot September 1996

Heruitgawes

Coetzee, Jana. Vasti van Babilon. - Van der Walt, 1996.	R49,95
Kruger, Cornelia. Ons, die regverdiges. - Van der Walt, 1996.	R37,95
Lingua, Susanna M. Reënboog op die horison. - Van der Walt, 1996.	R37,95
Naudé, Bettie. Saartjie omnibus 5. - Perskor, 1996.	R35,04
Smith, Topsy. Trompie omnibus 5. - Perskor, 1996.	R35,04
Van der Merwe, Christo. Parool vir 'n blinde (Grootdruk). - Van der Walt, 1996.	R49,95

Kinder- en Jeugverhale

Bloemhof, François. Donkerwoud. - H & R, 1996. (sb) (Rillers)	R24,95
—: Die vrou met die pers oog. - H & R, 1996. (sb) (Rillers)	R24,95
Botha, Yvonne. Sending na Planeet 55-7: Die Artaarse koffiekrisis. - H & R, 1996. (sb)	R29,95
Dirks, Cor. Die Uile. Omnibus 4. - Perskor, 1996	
Joubert, Christine. Die boekprinses. - Tafelberg, 1996. (sb)	R39,95
Linde, Freda. Jos en die sog. - Anansi, 1996.	R41,80
—: Jos en die bok. Anansi, 1996	
Meij, Koos. 'n Ruiter vir die spikkelperd. - Hans Kirsten, 1995. (sb)	R19,95
Naudé, Bettie. Saartjie. Omnibus 5. - Perskor, 1996	
Oosthuizen, Janie. Ouma Hester en die zeppelin. - H & R, 1996. (sb)	R24,95
Prinsloo, Louise. Skaduwee op Siwet. - H & R, 1996 (sb) (Gedaantes en Geraamtes)	R24,95
—: Droomkamer op Donkerhoek. - H & R, 1996. (sb) (Gedaantes en Geraamtes)	R24,95
Smith, Topsy. Trompie. Omnibus 5. - Perskor, 1996	
Swart, Vincent. Betowering. - Perskor, 1996 (sb) (Nagmerrie. 2)	
Van Niekerk, Louis. Klou van die Ninja. - Perskor, 1996. (sb) (Monstermaan. 2)	R24,95

Kinder- en jeugverhale: vertaal

Baker, Keith. Groot vet Lien. - Anansi, 1996	R41,80
Bunting, Eve. Rook in die nag; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1996.	R41,80
Croll, Carolyn. Te veel oumas; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1996	
Greene, Jacqueline Dembar. Wat sy pa gedoen het; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1996	R41,80
Ibazebo, Isimeme. Isimeme se stories. - Garamond, 1995.	R36,50
Jones, Bronwen. Tristan en Thobe gaan skool toe (Sesotho en Afrikaans); vertaal deur Koos Odendaal en die Du Plessis-gesin. - Ithemba, 1995. (sb)	
Kent, Jack. Sokkies vir ete; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	R41,80
Kurtz, Jane. Die warmte van 'n vuurtjie. - Anansi, 1996.	R41,80
Medearis, Angela Shelf. Te veel praatjies. - H & R, 1996. (sb)	R32,95
Mntubu, Sidima. Waarom Themba ophou praat het en ander stories. - H & R, 1996. (sb)	R22,95
Murphy, Jill. 'n Stil aandjie tuis. - H & R, 1996. (sb)	R32,95
Naidoo, Dhanam. My ouma kan lees en skryf; vertaal deur Annelie Ferreira. - H & R, 1996. (sb)	R22,95
Onyefulu, Obi. Chinye; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1996.	
Reisner, Lynn. Die ongewone gesin; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1996.	R41,80
Roddy, Patricia. Appi en die vreemde besoeker; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1996.	

Rucki, Ani. Kalkoen se gawe aan die wêreld; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1996.	R41,80
Servant, Diana. Khethiwe. - Shuter & Shooter, 1996. (sb)	R18,20
Stewart, Dianne. Soos die son skuif. - Tafelberg, 1996.	
Turnbull, Ann. Te moeg. - Garamond, 1995.	R36,50
Tzannes, Robin. Sanji en die bakker; vertaal deur Linda Rode. - H & R, 1996. (sb)	R34,95
Walsh, Ellen Stoll. Hop spring; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1996.	

Kortverhale, essays, briewe, ens.

Blignault, Audrey. Mal Hansie en ander verhale. - Tafelberg, 1996	R69,95
De Beer, Lindeque (samest.). Drif: verhale van menslike drifte. - Van der Walt, 1996. (sb)	R49,95
De Vries, Abraham H. (samest.). Eeu: honderd jaar van Afrikaanse kortverhale - H & R, 1996. (sb)	
Le Roux, Ina. So lief as wat daardie hoender vir 'n skoot is. - H & R, 1996. (sb)	R34,95
Lourens, Pieter. Vuurvlieg en boomklim: inferno, vaevuur en bo uit. - H & R, 1996. (sb)	R54,95
Maartens, Maretha. Van Riemvasmaak tot rose. - CUM, 1996. (sb)	R26,95
Van Biljon, Madeleine. Afdraai na bedroef. - Tafelberg, 1996. (sb)	R39,95
Van Deventer, Hennie. Flaters en kraters. - Tafelberg, 1996. (sb)	R42,95

Letterkundige studies en kritieke.

Guidelines. Senior keur, saamgestel deur Marius Crafford ... [et al]: eerste taal 'n studiegids. - Guidelines, 1996. (sb)	R23,95
--	--------

Poësie

Esterhuizen, Louis. Die onderwaterweg: 'n versroman. - H & R, 1996. (sb)	
Hendricks, Gertjie Billy. Vryheid van spraak in die nuwe Suid-Afrika. - G. Hendricks, 1995. (sb)	R30,00
Human, Koos (samest.). Liggaamlose taal: gedigte oor die musiek. - H & R, 1996.	R59,95
Krog, Antjie (samest.) Losvoor!: 'n versameling van Afrikaanse Poësie. - Shuter & Shooter, 1996. (sb)	R20,00
Phosa, Mathews. Deur die oog van 'n naald. - Tafelberg, 1996. (sb)	R39,95
Van Niekerk, Dolf. Dubbelster. - Tafelberg, 1996. (sb)	R49,95
Van Wyk, Johan. Oë in 'n kas. - H & R, 1996. (sb)	R39,95
Walters, M.M. Sprekende van God. - Tafelberg, 1996. (sb)	R45,95

Romans

Bloemhof, François. Storieboek: 'n roman. - H & R, 1996. (sb)	R54,95
Booyesen, Chelna. Vuurvreter. - Perskor, 1996. (sb) (Cupido)	R27,95
Cronjé, Leane. Donkermaan. - Perskor, 1996. (sb) (Venus)	R27,95
De Kock, Helene. Vrou van formaat. - Tafelberg, 1996. (sb)	R39,95
De Villiers, Herna. Die koekoek. - Van der Walt, 1996.	R37,95
Du Plessis, Rika. Voëlparadys. - President-Boekklub, 1996.	R37,95
Fourie, Corlia. Die oop deur. - H & R, 1996. (sb)	R54,95
Fourie, Heila. Lyftaal. - Perskor, 1996. (sb) (Isis)	R27,95
Heine, Mike. Spinneweb van woorde. - Van der Walt, 1996.	R37,95
Henning, Nan. Roos en jasmyn (Grootdruk). - Makro, 1996. (sb)	R35,34
Kotzé, Willem D. T'sats se wraak. - Tafelberg, 1996. (sb)	
Le Roux, Christine. Bitter hartstog. - Perskor, 1996. (sb) (Isis)	R27,95
Le Roux, De Wet. Vesting van onheil. - Tafelberg, 1996. (sb)	
Loubser, Liz. Liefdeskontrak. - Perskor, 1996. (sb) (Venus)	R27,95
Louw, Anna M. Die donker kind. - H & R, 1996.	R54,95
Morgan, Annelize. Gister se skadu's. - Van der Walt, 1996.	R34,95

Myburgh, Leana. Droomvuur. - Perskor, 1996. (sb) (Cupido)	R27,95
Reitz, Aletta. Skat in die skemer. - Treffer-Boekklub, 1996.	R37,95
Roodt, Johnny. Die huis wat Joop gebou het. - Queillerie, 1996. (sb)	R49,95
Strauss, Sonja. Rivier van versoening. - Treffer-Boekklub, 1996.	R37,95
Strydom, Sanette. Meer as alles. - President-Boekklub, 1996.	R37,95
Swanepoel, Rita. Missis Victoria. - Kwela, 1996. (sb)	R24,95
Van den Bergh, Kas. 'n Oomblik van ewigheid (Grootdruk). - Makro, 1996. (sb)	R35,34
Van Niekerk, Kobie. Ballade vir Karli. - Van der Walt, 1996.	R37,95
Venter, Peet. Disa Disa. - Van der Walt, 1996. (sb)	R54,95
—: Dieper as die bloed. - Van der Walt, 1996. (sb)	R39,95
Wessels, Ina. Bedrog het 'n prys. - Van der Walt, 1996.	R37,95
—: Mense agter maskers. - Van der Walt, 1996 *	R29,95

Romans: Vertaal

Traylor, Ellen Gunderson. Ester: die vrou wat haar volk gered het; vertaal deur Rosalie van Aswegen. - CUM, 1996. (sb)	
--	--

Taalkunde

Lexikos 5. - Buro van die WAT, 1995. (sb) (Harteveld, P.)	R61,35
Du Pré, Lorraine en Eksteen, Louis. Groot Afrikaanse sinoniemwoordeboek. - Van Schaik, 1995. (sb)	R65,95

Tienerfiksie

Bloemhof, François. Middernagland. - H & R, 1996. (sb)	R27,95
Le Roux, Marlene. Fokus op Stella. - Tafelberg, 1996. (sb)	
Prinslqo, Louise. Droomkamer op Donkerhoek. - H & R, 1996. (sb) (Gedaantes en Geraamtes)	R24,95

Varia

Ballot, Muller. Bettie Cilliers-Barnard. - H & R, 1996.	R150,00
Blignault, Audrey. Dit reën rose: beeld van 'n kindertyd. - Tafelberg, 1996.	R49,95
Nataniël. Die Nataniël kombuis. - H & R, 1996. (sb)	R39,95

