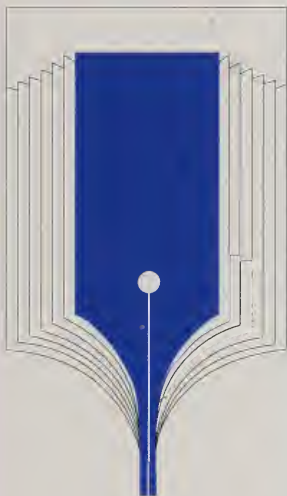


TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXXIV: 1/2 Februarie/Mei 1996



Die mitese triomfering in *Triomf*

•

Verse van Sarina Dönges

•

Gerrit Olivier antwoord J.C.
Kannemeyer

•

Verhale van Andries Wessels,
Joan Hambidge

•

Oor swart Afrikaanse skrywers:
Marion Hattingh, Hein Willemse
en Robert Pearce

ISSN 0041-476X

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

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

Voorskrifte aan medewerkers

1. Manuskripte moet in 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. Die outeur se naam en adres moet op die eerste bladsy vermeld word; in die geval van gedigte op elke afsonderlike bladsy.
4. Die manuskripte moet taalversorg en finaal geredigeer wees.
5. Ongeveer 4 000 woorde word as algemene riglyn gestel vir die lengte van artikels. Langer artikels sal by wyse van uitsondering oorweeg word.
6. 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.
7. 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.
8. Medewerkers sal so gou doenlik oor die aanvaarding al dan nie van hul bydraes verwittig word. ***Afgekeurde bydraes sal slegs teruggestuur word indien hulle van 'n geadresseerde en voldoende gefrankeerde koevert vergesel word.*** Ongelukkig kan geen korrespondensie oor afgekeurde bydraes gevoer word nie.
9. 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 W.A. de Klerk 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:

R20 per jaar. Los nommers: R6,00 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.

Inhoud

Martie Muller	Die mitiese triomfering in <i>Triomf</i> 1
Gerrit Olivier	By die lees van J.C. Kannemeyer 11
J.C. Kannemeyer	Antwoord aan Gerrit Olivier 21
Sarina Dönges	Verse 22
Marion Hattingh	Abraham Phillips en die Afrikaanse literêre kritiek 24
Gunther Pakendorf	Vertalings van verse van Paul Celan 33
Hein Willemse	Die veelbewoë vaart na Paternoster 38
Leon de Kock	Hollow Head 48
Helize van Vuuren	“Op die spoor”: Interkulturele wisselwerking tussen Boesman en Afrikaner in resente Afrikaanse prosa 49
Andries Wessels	Die begrafnis 57
H.J. Schutte	“Woordafleiding”: Die satirikus as retor 65
Joan Hambidge	Handleiding vir die hantering van verdriet 78
Hans du Plessis	Is Skryfkuns literêre teorie? 82
Robert Pearce	Esteties en die Boekebedryf 92
Literêr-aktueel	F.I.J. van Rensburg; Jan Spies: 'n Lewensviering 97
Boekbesprekings	<i>Die gas in rondawel Wilhelmina</i> (Etienne van Heerden); <i>27 April: een jaar later/one year later</i> (André Brink [samest.]); <i>Reis</i> (Morkel van Tonder); <i>Die Soft Rock Klub</i> (Danie Botha); <i>Naand, Ella! Nag, Joan ...</i> (Albert Lintvelt) 100
Gretel Wÿbenga	Poësiekroniek 109
Joan Hambidge	Twee televisiedramas van Chris Barnard 119
J.L. Coetser	
Nuwe Afrikaanse Publikasies: Julie tot September 1995	113



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

Martie Muller

Die mitiese triomfering in Marlene van Niekerk se

*Triomf*¹

1. Inleiding

Deur 'n kragtoer toon hierdie teks hoe die morele binne die immorele triomfeer. Eerstens staan jy verstom oor die ontploffing van Dionisiese skeppingskrag, 'n kragtoer van wat Nietzsche genoem het wil-tot-mag, wat hier die vorm van die literêre uitbeelding wat ek nog in 'n Afrikaanse teks teengekom het, aanneem. Mens sou dit die "triomf van die literêre" kon noem. Dit is 'n literêre uitbeelding van die menslike kondisie wat "esteties belangeloos" is met 'n egmitiese kwaliteit. Dit is byvoorbeeld nie 'n allegoriese uitbeelding van sekere filosofiese of politieke idees nie. Die teks praat veral deur mite en travestie. Die taal kan slegs as musiek beskryf word, met die "interessant Hässlichkeit" van dissonante ('n benaming wat Nietzsche aan Wagner se musiek gegee het en wat later deur Schoenberg as die "emansipasie van die dissonant" aangeprys is).

Tweedens word die menslike kondisie op aarde op so 'n diepsinnige wyse aangespreek, dat dit slegs op indirekte wyse deur die mite bely kan word. Hierdie teks wil die menslike kondisie op aarde en maniere waarop die mens daarvoor kan triomfeer, uitbeeld. Die menslike kondisie bestaan uit goed én kwaad, mooi én lelik, maar nie as onverstrengelde pole nie. Die mite is 'n vorm wat beide die goeie en die kwade as deel van die menslike kondisie op aarde uitbeeld.

Die twee opvallende eerste kenmerke wat ek in hierdie teks teëkom, is dus die rol van **musiek** en die **mite**.

2. Die taal as musiek

Die natuurlike oorspronklikheid en onuitputlikheid van die taal, die individualiteit van uitdrukking, die skerp bondigheid, die kragtoere van ritmiese beweegbaarheid, die rykdom van sterk en betekenisvolle woorde, vereenvoudigde sinskonstruksies, die opborreling van die personasies se geselstaal in eie idioom, kan as die teks se eie musiek beskryf word. Slaan die teks op enige bladsy oop, en jy kom hierdie musiek teë. Maar hierdie musiek is ook vol passie: die dramatiese gewelddadigheid van die personasies teenoor mekaar, maar ook hul deernis teenoor mekaar en veral die deernis waarmee hulle uitgebeeld word. In haar belewenis van hierdie musiek, is die leser voortdurend bewus van die "noodsaak" van dit alles, sonder dat sy presies weet waarom. En die leser is huiwerig om dit te probeer ontleed, want sy weet dat 'n ontleding nie die musiek van die teks kan weergee nie.

Voordat ek die mitiese kwaliteit van die teks onder oë neem, net eers iets oor die interessante ooreenkoms wat Lévi-Strauss tussen musiek en die

mite raaklees. Lévi-Strauss (1970: 16) wys daarop dat albei 'n estetiese belewenis tot gevolg het, wat die kontrapuntale samespel is van die uitgevoerde musiek en die psigofisiologiese ritmes van die menslike organisme. Deur die musiek of mite kom die mens in kontak met wat "ewig" is in die mens – in sy verbinding met die kosmos – en dit kan net belêëf word. Deur die kuns – deur hierdie teks as musiek en mite – vind die artikulering van natuur en kultuur op sy volledigste plaas. Deur die musikale klank van die taal en die dramatiese taal van die mite word hierdie teks 'n estetiese belewenis wat uiteindelik 'n direkte kontak met die onbewuste "waarhede" bied. Lévi-Strauss (1970: 12) sê ook die mite figureer in die menslike denke sonder dat die mens daarvan bewus is.

3. Mitiese teks

Triomf is 'n mitiese teks wat verskeie mitiese simbole bevat. Dit is juis die mitiese elemente wat die gesin se doen en late sprekend maak van die menslike kondisie op aarde. Lévi-Strauss (Van Niekerk 1984: 102) wys daarop dat 'n herhaling van sekere tipe sekwense in die mite wat op die verhaaloppervlak sigbaar is, die sigbare skadu's van 'n verborge logiese struktuur is. Hierdie dieptestruktuur is nie direk waarneembaar nie, maar dit kommunikeer met die onbewuste kategorieë van die gees. Mitiese variante in die teks is byvoorbeeld die bergtop en Treppie se hardlywigheid, wat verderaan bespreek sal word. Vir Lévi-Strauss (Van Niekerk 1985: 102) is natuurverskynsels, personasies, voorwerpe en gebeurtenisse in die mite nie in die eerste plek representasies van die werklikheid nie, maar middele waarmee die mite die natuurlike logiese orde van die realiteit probeer verklaar. Volgens Ricoeur (Van Niekerk 1985: 199) is die mees fundamentele funksie van die mite dat hy probeer deurdring na die fundamentele enigma van die menslike bestaan, wat in die "verskil" in die mens lê: die kontradiksie van sy voorbestemdheid tot geluk teenoor sy bestaansituasie. Die mens kan nooit ten volle deel hê aan die heelheid van die natuur nie, omdat hierdie volheid in sy menslike ervaring nooit vir hom beskore is nie. Dit kan slegs ver-beeld word in die simboliese verhaal van die mite waardeur die einde van die kwaad "in sig kom" (Van Niekerk 1985: 201).

Die eerste aanduiding dat ons hier met 'n mitiese teks te doen het, is die gebruik van **bloedskande** in die teks, wat 'n bekende mitiese element is. Die bloedskandetaboe word universeel in mites gevind – dit is analoog aan die universaliteit van taal. Dit is die hoeksteen van die primitiewe gemeenskap. Elementêre temas wat herhaaldelik in die mite voorkom, is bloedskande tussen broer en suster of moeder en seun, asook vader- of moedermoord, broedermoord, kannibalisme.

In die mite is die familie-eenheid nie die biologiese of natuurlike van vader, moeder en seun nie, maar as gevolg van die bloedskandetaboe bestaan die familie-eenheid uit vier terme – broer en suster, vader en dogter. Volgens

hierdie taboe kan 'n man net 'n vrou van 'n ander man (die vrou se broer of vader) af kry (Paz 1970: 16). In *Triomf* bestaan die familie-eenheid uit vader (Pop), moeder (Mol), broer (Treppe) en seun (Lambert) wat eintlik twee broers, suster, en hul bloedskandekind is.

Veral elemente uit die Oedipus-mite word in hierdie teks gevind. Lambert is 'n soort Oedipus-figuur in die sin dat hy sy vader (onwetend) doodgeslaan het en die bloedskandetaboe in sy verhouding met sy moeder oortree het. Soos Oedipus, los hy ook 'n raaisel op – die raaisel van sy eie herkoms – en as gevolg van die oplossing van die raaisel ontstaan 'n katastrofe. Lévi-Strauss (Leach 1972: 82) beweer bv. dat dit in die aard van dinge is dat 'n mitiese raaisel nie 'n antwoord het nie. Oedipus het teen die natuur gewerk deur die vraag te beantwoord. Daar ontstaan 'n katastrofe omdat iemand die onbeantwoorde vraag beantwoord het. Ook Lambert se naam verwys na Oedipus: ontledings bevestig dat Oedipus se naam, soos die name van sy vader (wat lam was) en sy oupa (wat doof was) na 'n liggaamlike afwyking verwys (geswelde voete). So ook verwys die “lam” in Lambert moontlik na sy epileptiese aanvalle. Treppe noem Lambert die “horrel-poot-hommel” [423].

Ricoeur (Van Niekerk, 1985: 205) onderskei vier tipes groot kultuurmites. *Triomf* kan as die derde tipe geklassifiseer word: dit is 'n “tragiese mite” omdat die held deur die bose god verlei en verblind word sodat hy onvermydelik “val” – die lot val “op” hom. Die held is skuldig sonder dat hy 'n bewuste sonde gepleeg het. Die heil kan in hierdie situasie slegs op estetiese wyse beleef word. In die tragedie leer die mens deur vrees en medelye dat die heil in 'n aanvaarding van die samehang van vryheid en noodlot lê. Die soort mite wat hier aangebied word, maak die uitbeelding van karakters vanuit 'n lae morele klas nodig.

3.1 Uitbeelding van die laeklasmens

Die belangrikste rede waarom hierdie laeklasmens uitgebeeld word, is dat personasies uit 'n hoër kulturele klas nie so oortuigend gebruik kan word om die mite, waarvan bloedskande en vadermoord tiperende eienskappe geword het, uit te beeld nie. Boonop kan die “menslike kondisie” op sy beste uitgebeeld word deur die mens in sy natuurlike staat. Lévi-Strauss beskou die primitiewe mens as “reduced model” van wat essensieel is in die mensdom (Leach 1972: 18). Die groot geheim van menslike raaisels lê nie regtig in die kulturele nie, maar in die “natuurlike”. Die kulturele is oor en oor deur die filosofie ontbloot as magdiskoerse, waarheidsdiskoerse, gedragskodes. Volgens Lévi-Strauss (1966: 268) is dit 'n illusie van die moderne kultuur dat hy “anders” as die natuur is. Die taak van die antropoloog wat die natuur probeer begryp, lê vir hom dáárin dat hy die kultuur wil terugvertaal in die natuur. Die eintlike menslike “waarheid” waarna in die letterkunde gesoek word, moet in die natuurlike gesoek word.

Die kulturele vlak waarop die Benade's van Triomf leef, is die naaste wat daar gekom kan word aan die natuurlike staat. Hierdie mense leef "natuurlik", soos hulle instinkte voorskryf. Hulle leef nie volgens morele voorskrifte of probeer nie 'n beeld aan die wêreld voorhou nie. Die diere (honde) en die mense is hier na aan mekaar – Gertie en Toby is amper ook twee karakters in die boek! Volgens Nietzsche (1983: 221) spreek Wagner se kuns die mens met die volgende stem toe: "Nature is in its depths much richer, mightier, happier, more dreadful; in the way you usually live you do not know it: learn to become nature again yourselves and then with and in nature let yourselves be transformed by the magic of my love and fire".

Volgens Nietzsche (1913: 321) floreer die mees individuele karakters in die lae range, die uitskot van die gemeenskap – die droesem, die uitvaagsels, soos Mol hulle noem. "... if ye are seeking **personalities** it is there that ye will find them with much greater certainty than the middle classes!" Die karakters in hierdie teks het hulle eie manier waarop hulle na geluk soek, waarop hulle oor hul omstandighede probeer triomfeer.

3.2 Die karakters se triomf

Die **karakters se triomf** lê in geluk. Om te triomfeer oor hul omstandighede, moet hulle 'n vorm van geluk soek. Nietzsche (1913: 173) onderskei tussen twee soorte geluk: moeë mense wil vrede, rus en stilte hê en aktiewe, kragtige mense soek na **triomf** – hulle wil opponente oorwin en hul gevoel van mag uitbrei. In die Nietzscheaanse sin is Treppie en Lambert aktiewe, kragtige mense wat 'n wil-tot-mag vertoon – "a preference for questionable and terrible things is a symptom of strength" (Nietzsche 1913: 287). Treppie en Lambert se instinkte is nie ondermyn nie, alles wat gevaarlik en vernietigend is, word nie onderdruk nie. Hul triomf is dus om hul gevoel van mag uit te brei, en dit kan in hierdie omstandighede net gedoen word deur die soort gewelddadigheid wat hulle teenoor mekaar pleeg. Dit wat ons as onaanvaarbare geweld beleef, is hul daaglikse triomf. (Dit vorm deel van hierdie teks se oorskryding van 'n polêre denkwysse waarvolgens goed en kwaad as twee afsonderlike pole bedink word, soos verderaan bespreek sal word.) Hulle dra daartoe by om die **Dionisiese** in die teks uit te beeld. Die Dionisiese in hierdie teks word aangebied as dit wat bydra om die ervaring van "triomf" te bereik. Die goeie alleen is saai: "... hy dink Treppie is bang lat as hy daai vrede maak, dan plug hy homself uit en dan verloor hy sy spark" [368]. Dit is veral Treppie se ervaring van triomf (wat verband hou met die mitiese simbool van die bergtop) wat die leser lei na die triomf van die teks.

3.3 Die mitiese simbool van die bergtop

Die triomf oor die menslike kondisie word deur die mitiese simbool van die **bergtop** uitgebeeld. Ek beskou hierdie simbool as belangrik omdat Marlene

van Niekerk (1978: 68) dit in haar M.A.-verhandeling bespreek. Die mitiese simbool van die bergtop, wat vir Nietzsche 'n "oomblik van triomf" beteken, word binne die travestering van die bergpredikasie in die teks uitgebeeld. Die menslike kondisie word in die teks as manifestasies van 'n hoër sinswetmatigheid uitgebeeld, soos die menslike noodlot of die wet van dood ter wille van lewe. Nietzsche (1982: 216) beeld hierdie sinswetmatigheid deur die son se "oomblik van triomf" uit: die oomblik wanneer die son reg bo die aarde in die middel van sy baan staan, is ook die oomblik wanneer sy triomfantlike ondergang begin.

... then, from inexhaustible riches it pours out gold into the sea – so that the poorest fisherman rows wit **golden** oars!

Ook die hemelruim ervaar sy winterdood triomfantlik, ter wille van sy somer. Zarathustra ervaar sy profeetskap op dieselfde manier as ondergang ter wille van opbloeï, as dood ter wille van lewe en dit word versinnebeeld in die hoë bergtop wat bestyg moet word. As hy hoog opklim, moet hy ook bereid wees om diep af te daal. Op die bergtop sal sy oomblik van triomf ook die begin van sy afdaal behels. Dit is die menslike kondisie. As die mens dit kan regkry om hierdie oomblik van triomf te aanvaar, verkry hierdie oorgawe, dood en selfopoffering 'n kwaliteit van verlossing. Dit is nodig omdat dit noodsaaklike bevruggende kragte loslaat waarsonder die heilsgeskiedenis van die ganse mensdom nie sy regmatige verloop sal neem nie, op dieselfde manier as wat die kringloop van die natuur nie normaal sal verloop, as dood en lewe nie saam met lewe en regenerasie voorkom nie.

Dit is hierdie "oomblik van triomf" wat op die Brixton-koppie uitgebeeld word. Die bergpredikasie op die Olyfberg word getravesteer.² Die bestyging van die bergtop "Brixton" deur hierdie profete van Triomf, word deur Treppie beskryf as "Up, up and away-y-y in my beautiful balloon!" [257]. Op die berg "relax" hulle "met 'n lekker view daarby", en Treppie hef sy triomfgesang aan: "Juig al wat leef, juig voor die Heer". En die gesprekke oor die menslike kondisie begin. Pop praat oor die dood en Treppie begin met sy prediking.

"By elkeen van daai liggies, sê ek vir julle vanaand, gee een óf sy gees óf sy eerste skree." As Treppie so begin te "sê ek vir julle" moet jy weet hy's halfpad op die preekstoel op en jy kry hom nie maklik daar af nie. "It's one and the same thing. Asem in, asem uit, eet, kak, eet, kak, tjorts, weg! Niemand het daarvoor gevra nie." [358]

En hiermee raak sy predikasie aan die diep kwessies van lewe en dood en dat die mens nie beheer daaroor het nie. Dit gaan ook oor die skuld van die mens. Hulle Benade's sit in die pokput, maar dis nie hulle skuld nie. Hulle praat oor skuld en oorerflikheid en vergifnis, maar dit is die manier waarop die hele bergpredikasie uitgebeeld word, wat dit so uitstekend "literêr" maak. In hulle eie taal praat hulle oor die feit dat die

mens nie toerekenbaar is vir sy dade nie of vir sy aard, sy motiewe, aksies of effekte wat hy produseer nie, want dit kom uit elemente en invloede van sy verlede en omstandighede. Hul houding is dan ook dat hulle in hul dieptes onkapabel is tot moraliteit; gevolglik kan hulle nie aanspraak maak op sukses of voorspoed nie. Morele begrippe en beloftes is vir beter dinge as hulle. In hierdie teks se “literêre taal” word dit so gestel:

Maar hulle ou lotjie is gekrok van die dag lat hulle die lig aanskou het. Aanmeakaargesit en gepanelbeat, om nie te sê genaai nie, uit scrap uit. Afvalstukkies, laslappies, oorskietwol, wolhaarstories, hoorsê, 'n glimps van voor en 'n glimps van agter. Dis hoe hulle vir hulle kom kry het op dese aarde. Weggooigoed. Good for nothing. Write-off's [444]

Dit gaan naderhand oor in 'n “worsteling” tussen Treppie en Pop oor vergifnis en lyding (“suffering”) uit hul verlede:

... maar sy dag by haarself dis nes 'n verhoog daar op die koppie. En lat Treppie nog eendag sal wil doodgaan op 'n verhoog ok, met ligte en curtain calls en mense wat skree: “Encore!” [363]

Dit is een van Treppie se oomblikke van triomf. Sy triomf word gebore deur taal – wat in is, moet uit.

Dis oor sy maag so vassit. En niemand wil hom glo dis 'n probleem wat hom 'n hele boek vol cheap one-liners sal lat skryf nie. Vanlat hy kan onthou, is dit al so. Wat in is, moet uit. En wat nie by één kant kan uit nie, moet by die ander kant uit. Kopbemesting, dis wat dit is [423]

En hier is ons weer by 'n mitiese element (Paz 1970: 48): 'n herhaalde analogie tussen **kopulasie en geboorte** aan die een kant en **eet en uitskeiding** aan die ander kant. Treppie se probleme met sy uitskeiding dui op herhaalde moeilike geboortes in die lewe self. As dit gebeur, het hy 'n oorwinning behaal: “Triomf, Triomf, here comes the bride, big, fat and wide” [310]. Geboorte word elders in die teks aan “triomf” gekoppel. Volgens Treppie was Lambert se geboorte nie 'n uur van benoudheid nie, maar 'n uur van triomf [343]. Die oorwinning wat Treppie so moeilik behaal, is die geboorte van triomf oor die menslike kondisie – die bereiking en die afdaal van die bergtop af, die aanvaarding van sy situasie, sy noodlot, sy uitgelewerdheid aan sy verlede en omstandighede. As hy dit kan aanvaar, sal hy ook triomf kan bereik, sal ook hy kan roei met goue roeispane. Ook die simbool van die **posbus** wat so herhalend in die teks voorkom, wys na die bevrugting-geboorte-kondisie van die mens op aarde. Dat die triomf oor die menslike kondisie selfs vir hierdie laeklasmens nog veel meer gekompliseerd is as vir die dier, word verbeeld in die maklike ontlasting van hul hond, Toby, wat natuurlik teen die agtergrond van Treppie se probleme gelees word.

... en hoe soek hy toe 'n pol om sy besigheid in te doen en hoe maak hy sy rug krom en sit sy nek vorentoe en hoe druk hy 'n lang drol uit en nog 'n paar kleintjies agterna, knip-knip-knip [365]

Maar ook Pop hou 'n bergpredikasie. Dit kom daarop neer dat hulle mekaar nodig het, want Treppie is hulle "vital ingredient", hulle "generator", en Treppie moet vrede maak met sy verlede en Oupop.

Maar hierdie mitiese simbool van die bergtop gryp nog dieper op die menslike situasie in. Dit raak ook aan die fundamentele enigma van menslike bestaan, wat neerkom op die onlosmaaklikheid van die mens aan beide goed en kwaad. En dit raak aan die mens se ervaring van die Heilige.

3.4 Die mitiese triomf van die teks

Die basiese ervaring van die kwaad word in hierdie teks uitgebeeld as smet, sonde, skuld. Die Benade's is vasgevang hierin. Treppie wil daaruit kom, maar hy aanvaar die mitiese simbool van die bergtop moeilik; hy skenk moeilik geboorte aan die tradisioneel-aanvaarde (ook godsdienstige) waardes. Daarom kan hy nie die morele tradisie – wat 'n hoë outoriteit is wat gehoorsaam moet word omdat dit beveel – aanvaar nie. Daarom sy weerstand teen enige vorm van "jy behoort" [359]. Hy kan nie die menslike toerekenbaarheid vir sy situasie aanvaar nie. Ons het reeds gesien dat *Triomf* as die derde tipe kultuurmite geklassifiseer is, waarvolgens die held, Lambert, skuldig is sonder dat hy 'n bewuste sonde gepleeg het, en dat die mitiese simbool van die bergtop daarop gewys het dat die heil slegs in die aanvaarding van die samehang van vryheid en noodlot lê. Tog kan Treppie nie toerekenbaarheid vir sy situasie aanvaar nie, hy kan nie aanvaar dat die mens alleen skuldig is nie en daarom saam kan hy nie aanvaar dat God net goed is nie. Treppie kan met ander woorde nie 'n polêre denkwysse aanvaar waarvolgens goed en kwaad en skuld afsonderlike pole is nie.

Hy (Treppie) sê dis hoekom hy nie sal mind as hy nooit in die hemel kom eendag nie, want dis 'n plek waar alles presies is soos alles anders, so, daar's nie eers 'n behoefte aan gelykenisse nie, daar's net suiwer, onverdunde, ewige waarheid sonder woorde en dit klink vir hom regtig baie boring, in fact, dit klink vir hom na die hel [322].

En dit bring ons by die belangrike rol van die mite in hierdie teks. 'n Kenmerk inherent aan die mite (Van Niekerk 1985: 108) is dat **dít wat onmoontlik oop en bloot erken kan word**, wat vir die bewussyn verborge moet bly, **op indirekte wyse deur die mite bely word**. Dit kan byvoorbeeld die vorm aanneem van 'n natuurwet wat in stryd is met kultureel-bepaalde morele waardes, byvoorbeeld dat seuns ter wille van die voortbestaan van die gemeenskap, hul vaders moet vervang/vernietig. Iets wat dus nie gesê kan en mag word nie, word deur die mite bely.

In hierdie teks as mite word die populêre denkwysse waarvolgens 'n god nét goed is en 'n mens nét sleg is, ontken. Omdat die mens nie ten volle

toerekenbaar is nie (Lambert kan nie die skuld daarvoor dra dat hy 'n bloedskandekind is nie en dat hy sy pa onwetend doodgemaak het nie; ook Treppie, Pop en Mol is die produkte van hul opvoeding en omgewing en oorerwing), is hy nie net sleg nie, maar openbaar die mite iets oor die manier waarop die mens hom in die wêreld bevind. Ricoeur (Van Niekerk 1985: 221) beskryf dit as die ambivalente posisie van die “condition humaine”, van die “Dasein” van die mens, wat 'n nie-sameval met sigself is nie.

Hiervolgens is die mens wesenlik wat hy/sy nié is nie: hy is nié die vervulde goedheid wat hy essensieel ís nie, en hy is die aktuele kwaad, die gebrek aan vervuldheid en goedheid, wat hy essensieel nié is nie. Treppie stel so:

Die hele wêreld is net name en niks is wat dit is nie en alles is wat dit nié is nie, it's all in the mind! En die mind is 'n bottomless pit [309].

Die “volheid” (die paradys) waarop die Christelike geloof hom rig, is 'n volheid wat nooit **op aarde** beleef word nie. En dit is die triomf waarna Treppie streef en wat hy nooit kan bereik nie.

Wat die mite dus sê, wat nooit kan of mag gesê word nie, is nie net dat die mens nie net sleg is nie, maar veral dat God nie 'n afsonderlike pool is wat geskei is van die kwade nie. Daarom die travestering van die heilige in die teks. Die travestie is nie 'n manier om die Godsdienst bloot af te kraak nie – dis 'n manier om die ander kant (die kwade) ook onder die aandag te bring – dat dit ook bestaan – en dat dit niks help om die bestaan daarvan te ontken nie. Dit is juis teen die **ontkenning** daarvan dat die travestie aangewend word, want deur die travestie word (literêr) getoon dat die kwade alreeds binne die goeie teenwoordig is.

Ricoeur (Van Niekerk 1985: 208) sê ook dat die mites en simbole aanleiding gee tot **denke**. Die denke kom deur die mite by iets uit wat die mens nêrens hardop wil sê nie: ook God is nie net 'n “goeie” pool, wat afsonderlik staan van die kwade nie. Lambert se twee vaders word as die goeie en die kwade uitgebeeld: Pop is die “saving grace” en Treppie die “vital ingredient” van hul storie [423],

... die goeie vader wat vir hom op die regte pad probeer hou het sy lewe lank en die slegte vader wat elke entjie van daai pad weer opgefok het, so ver as wat hy gegaan het [423].

As ook die Goddelike Wese deel vorm van alles, die goeie en die kwade, is daar 'n antwoord vir die toelating van die kwade, pyn en lyding op aarde. Maar die heil van die mens lê in die triomferende bereiking van die goeie binne hierdie “heteroglossia”, miskien juis deur die aanvaarding van 'n niepolêre begripsvorming van die Goddelike Wese.

Die mens kan dit nie regkry om buite die kategorieë van goed en kwaad te dink nie. Slegs die mite kan dit verbeeld. Lambert kan beide die goeie en

die bese as vaders hê, maar hy kan ook nie beide hê nie. Die mite wil dus hê dat ons buite die polariteite dink. Eco (1990: 10) het uitgewys dat 'n polêre betekenisgewing nie tot die Goddelike Wese behoort nie, maar aan ons denkwys oor Hom, en aan ons diskoerse oor Hom omdat dit spruit uit ons onvolmaakte kennis oor Hom, en uit ons geloof dat daar 'n kontradiksie in die realiteit bestaan.

This is a very important point because, as we shall see, the Hermetic Platonism of the Renaissance maintains that the very core of every secret knowledge is the faith in the deep contradictoriness of reality. On the contrary, for medieval theology both contradictoriness and ambiguity are merely semiotic, not ontological (Eco, 1990: 10).

Ook in die Bybel, in 'n gedeelte wat die triomftog van Christus beskryf, word gewaarsku teen teorieë en argumente wat misleidend is. "Dit is dinge wat berus op die oorlewering van mense, op wettiese godsdienstige reëls en nie op Christus nie" (Kolossense 2:8). Nietzsche het alreeds met die probleem geworstel dat as God net goed is, wat dan van die toelating van die kwade op aarde? Hy het nie 'n antwoord hiervoor aangebied nie. Hierdie mitiese teks probeer om deur die mite kommentaar te lewer sonder om God, soos Nietzsche, dood te verklaar.

Die teks sal triomf kan bereik as die teks (as mite) die dubbele Joodse belydenis "God is heilig en die mens is skuldig" kan versag ('n uitspraak wat Ricoeur oor die Genesis-mite gemaak het, en deur Van Niekerk [1985: 208] aangehaal is).

So 'n uitspraak word ook in die Bybel gegee in die gedeelte waar oor die triomftog van Christus gepraat word. In Kolossense 2: 9-10 staan:

In Hom [Christus] is die volle wese van God beliggaam, en in verbondenheid met Hom deel julle in sy volheid. Hy is die hoof oor al die bese magte.

Omdat die mens verbonde is aan Christus, is hy deel van die triomftog van Christus.

Hierdeur word afstand gedoen van 'n polêre denkwys van óf die een óf die ander, en die amper ondenkbare postmodernistiese topologiese bewussyn van die verstrengeldheid van alles, triomfeer hier. Hierdeur word die selfbegrip van die gelowige verryk en 'n verruimde insig in die wese van die mens en sy situasie op aarde verkry. Op hierdie manier kan hierdie mite in gesprek met ander mites vanuit 'n Joods-Christelike oriëntasie, nuwe synsmoontlikhede ontsluit. En die ontsluiting van nuwe synsmoontlikhede is die grootste triomf waarna enige literêre teks kan streef.

4. Slotopmerkings

Dit is onmoontlik om in die ruimte wat hier aan die teks afgestaan kan word, naastenby 'n volledige interpretasie van hierdie grootse teks te gee. Bloot 'n faset van die titel is hier aangeraak. Dit is egter duidelik dat hierdie teks nie sonder die inagneming van die mitiese elemente en die filosofiese

agtergrond adekwaat geïnterpreteer kan word nie. Hiersonder word foutiewe interpretasies aangebied soos dié van dr. Etienne Britz (1994), in sy radiobespreking van *Triomf*: “as roman mis *Triomf* ’n oortuigende dieptestruktuur, ’n tema wat die talle ontroerende en dan weer dolle situasies diep sinvol verbind”. Soos in die bespreking hierbo gesien is, verbind bloot die titel die situasie alreeds sinvol: al hierdie situasies is maniere waardeur die personasies die mitiese simbool van die bergtop uitleef. Ook Botma (1994:5) sou ongetwyfeld nie die volgende uitspraak gemaak het as hy die mitiese en die filosofiese in die teks raakgelees het nie: “Maar sy kry nie veel meer gesê as dat jy niemand kan veroordeel nie, want jy weet nie wat in hul lewe en hartjies gebeur nie”. Wat ’n kortsigtige veroordeling van ’n groot roman deur iemand wie se kompetensie nie deel van die konjunktuur van die roman se betekenisvorming uitmaak nie! Hierdie roman sal eers in ’n verhandeling tot sy reg kan kom. Die ideaal sal natuurlik wees as die student ’n filosofiese agtergrondskennis het.

Voetnote

- 1 Referaat gelewer by die Sesde Hoofkongres (1994) van die Afrikaanse Letterkunde-vereniging by die Universiteit van Port Elizabeth. Dit vorm ook deel van my proefskrif (Muller, 1994).
- 2 Van Niekerk (1978: 120) dui die verskil tussen **parodie** en **travestie** aan in haar M.A.-verhandeling: in die parodie gaan dit om die “Imbildung einer ernstigen Dichtung”, waarby die uiterlike vorm behou word, maar die inhoud so verander word dat dit nie meer by die vorm pas nie. In die travestie weer word die inhoud behou, maar dit word in ’n nie-passende vorm aangebied. Dikwels is dit ’n deftige inhoud wat in alledaagse, banale taal geklee word (Pretorius 1992: 541).

Bibliografie

- Botma, Gawie. 1994. Blitsverkoper oortuig nie. *Die Burger*, 17 Augustus: 5.
- Britz, Etienne. 1994. Radiopraatjie oor *Triomf*, 27 Oktober, 21:15.
- Eco, Umberto. 1990. *The limits of interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Leach, E. 1972. *Lévi-Strauss*. London: Fontana/Collins.
- Lévi-Strauss, C. 1966. *The savage mind*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Lévi-Strauss, C. 1970. *The raw and the cooked*. London: Jonathan Cape.
- Muller, Martie. 1994. *Betekenisvorming in poststrukturalistiese literêre teorieë en die relevansie daarvan vir die eietydse Afrikaanse verhaalkuns*. Proefskrif: Potchefstroom.
- Nietzsche, F. 1913. *The will to power*. Edinburgh & London: T.N. Foulis.
- Nietzsche, F. 1982. *Thus spoke Zarathustra*. Penguin Books.
- Nietzsche, F. 1983. *Untimely meditations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paz, Octavio. 1970. *Claude Lévi-Strauss: an introduction*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Pretorius, Réna. 1992. Travestie. (In Cloete, T.T., 1992).
- Van Niekerk, Marlene. 1978. *Die aard en belang van die literêre vormgewing in “Also sprach Zarathustra” van Friedrich Wilhelm Nietzsche*. M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.
- Van Niekerk, Marlene. 1985. *Taal en mythe: een structuralistiese en een hermeneutiese benadering*. Ongepubliseerde Doc.-verhandeling, Amsterdam.
- Van Niekerk, Marlene. 1994. *Triomf*. Pretoria: Quillierie.

Gerrit Olivier

By die lees van J.C. Kannemeyer

Geruime tyd gelede het daar in hierdie tydskrif (XXXII: 3, Augustus 1994, pp. 54-69) onder die suggestiewe titel “'n Deurtastende kritiese ondersoek?” 'n eienaardige bespreking deur J.C. Kannemeyer van my boek *N.P. van Wyk Louw: Literatuur, filosofie, politiek* (Human en Rousseau, 1992) verskyn – eienaardig omdat Kannemeyer verregaande aantygings oor die wetenskaplikheid van my werkwyse en oor my integriteit maak op basis nie alleen van 'n uiters selektiewe beskouing op my boek nie, maar ook van verkeerde voorstellings en wat ek alleen 'n kombinasie van wanbegrip, wantroue en onkunde kan noem. Ek het Kannemeyer se bespreking tot dusver geïgnoreer omdat dit myns insiens benede peil en hom onwaardig is. Intussen het ek egter besef dat Kannemeyer se stuk my onnodige skade kan aanrig by mense wat die boek nie ken nie of van wie 'n mens nie kan verwag dat hulle die besonderhede van elke aanklag in sy stuk sal nagaan nie.

Kannemeyer het gedeeltes van my boek óf nie verstaan nie, óf hy was so onthuts deur wat hy vermoed die strekking daarvan is dat hy slegs nog kon raaksien wat hom irriteer. Dit is vir my onaangenaam om te moet konstateer dat Kannemeyer, vir wie ek deur sy boeke en ook as student en kollega, as 'n meestal nougesette leser leer ken het, hom ten aansien van my akademiese skryfwerk aan elementêre vergrype skuldig maak. Wat hy met groot gebaar aanbied as 'n katalogus van akademiese en ook morele misdrywe in my boek, is grotendeels, soos ek sal aantoon, 'n bloemlesing van Kannemeyer se eie foute, van halwe waarhede en gevolgtrekkings wat op alle denkbare oorwegings behalwe die woorde op papier berus. Die inhoud van sy bespreking dwing my om daarop te reageer op 'n ander wyse as wat ek sou verkies het. Ek sou eerder met Kannemeyer in debat wou tree oor die betekenis wat N.P. van Wyk Louw, ten spyte van alle kritiek op sy werk, vandag nog het vir die Afrikaanse literatuur, literatuurwetenskap, kultuur en politiek. Maar aangesien Kannemeyer reeds besluit het dat ek Van Wyk Louw wil “vernietig”, en aangesien die laaste paragraaf van sy bespreking – in die aanmatigende patriargale toon wat kenmerkend van hom begin word – verdere debat deur 'n reeks saligverklarende uitsprake wil verhoed, is wat hier volg 'n regstelling, vir die rekord.

Kannemeyer begin sy bespreking met 'n aantal paragrawe (pp. 54-56) waarin hy onder andere sê dat ek probeer om Van Wyk Louw “totaal te vernietig” en “die hele Afrikaanse kulturele lewe as sodanig onder verdenking wil bring”. 'n Mens sou op grond hiervan kon vermoed dat hy 'n beoefenaar van die kabaretseke oordrywing is, maar helaas bedoel hy hierdie uitsprake blykbaar ernstig. Dit blyk onder andere uit die feit dat hy die voorstel aan die einde van my boek (p. 273) dat die verbintenis tussen “die Afrikaanse literatuur”

as “openbare *instelling*” en sowel die Afrikanernasionalisme as die magstrukture van die apartheidstaat deeglik ondersoek behoort te word, konstrueer as ’n sinistere projek. Dit impliseer volgens hom (en Kannemeyer se eie woorde is hier insiggewend) dat Van Wyk Louw se werk “uit ’n intieme verbondenheid met die magstrukture van die ‘apartheidstaat’” sou ontstaan het – en daaruit lei hy af dat ek “die bedenkbare basis en bedryf van die ‘Afrikaanse literatuur’” wil nagaan en ’n vraagteken wil plaas by Van Wyk Louw se integriteit en die “hele oeuwe en mens” “in ’n bedenkbare morele lig” wil stel (pp. 55-56). Met hierdie vermoedens formuleer Kannemeyer ’n verbeeldingryke interpretasie wat in die buurt van die paranoia kom. By ’n intellektuele mens in hierdie land, meer in die besonder by ’n belangstellende in die Afrikaanse literatuur, behoort die boeiende onderwerp van die verhouding tussen die Afrikanernasionalisme en die Afrikaanse literatuur ten minste ’n mate van nuuskierigheid op te wek. Aan dit wat ek as ’n wetenskaplike onderneming aan die hand doen, verbind Kannemeyer vanuit sy loopgraaf ’n beperkte moralistiese betekenis. Bowendien: selfs al sou Van Wyk Louw se werk ontstaan het uit ’n intieme verbondenheid met die apartheidstaat – wat ek vir geen oomblik aanvaar nie – sou dit nog glad nie die “hele oeuwe en mens” in ’n “bedenkbare lig” stel nie. Kannemeyer probeer ’n projek wat deel van ons historiese ondersoek behoort te vorm, vanuit die staanspoor buite die orde verklaar, waarskynlik omdat dit die wyse waarop hy Van Wyk Louw gekanoniseer wil sien, kan beïnvloed. En vanuit sy veronderstelling dat ek Van Wyk Louw manalleen wil “vernietig”, probeer hy vervolgens op ’n onbeholpe manier dieselfde met my boek doen.

Ek volg Kannemeyer van hier af aan op die voet – nie ’n maklike onderneming in die geval van iemand wat sy verontwaardiging toegelaat het om die oorhand oor sy kritiese fakulteite te kry nie!

Een van sy globale besware is dat ek die “status” van Van Wyk Louw se tekste ignoreer deur nie in ag te neem dat hy soos Langehoven as ’n soort volksopvoeder wou optree nie. Hierop reageer hy deur te sê: “Indien Van Wyk Louw inderdaad ’n bydrae tot die literêre-teoretiese of staatkundige denke van sy tyd wou lewer, was ’n handboek of verhandeling vir hom die aangewese manier van aanbod.” (p. 56) Wil Kannemeyer werklik beweer dat geskryfte soos “Vegparty of polemie?” en “Oor literêre teorie” – om maar twee voorbeelde te noem – nie bedoel is as bydraes tot die staatkundige en literêre-teoretiese denke onderskeidelik nie? Van Wyk Louw het in populêre geskryfte gepubliseer en dus probeer om eenvoudig en verstaanbaar te formuleer, maar die *denke* in sy opstelle is allermens eenvoudig; hy self het gemeen dat dit aan die hoogste eis moet voldoen, en ek neem hom ernstig genoeg op om ook die hoogste eis daaraan te stel. Dis ligsinnig van Kannemeyer om te kenne te gee dat ons Van Wyk Louw op simplistiese wyse as ’n “volksopvoeder” moet beskou.

Voortvloeiend uit hierdie opvatting maak Kannemeyer dan kapsie teen wat hy meen – want hy lees op idiosinkratiese wyse – my “beswaar” (p. 56) is

teen die feit dat Van Wyk Louw in “Die ‘mens’ agter die boek” geen nuwe benadering tot die letterkunde bied nie, maar ’n taalkundig-filosofiese regverdiging vir ’n bestaande benadering: die teksgerigte analise, met as belangrike variant daarvan binne die Afrikaanse konteks die stilistiek op linguistiese grondslag. Vir my is so iets geen beswaar nie, intendeel: ek bied dit in my boek (pp. 117-119) aan as verduideliking van die hipotese dat ’n bepaalde teoretiese uitgangspunt en werkmethode in “Die ‘mens’ agter die boek” paradigmatische status begin verkry. Wat so “foutief” is aan my uitspraak oor hierdie onderwerp het my dronkgeslaan totdat ek gesien het wat Kannemeyer (p. 57) alles inlees in my kriptiese frase “in Amsterdam” – te kripties miskien, maar in ’n boek vir deskundiges kan ’n mens hopelik wel aanneem dat dit as verwysing bedoel is na genoegsaam bekende historiese feite. Maar nie vir Kannemeyer nie. Hy bestee ’n halwe bladsy in *Tydskrif vir Letterkunde* daaraan om in reaksie op my sogenaamd “foutiewe uitspraak” oor alles wat “in Amsterdam” sou plaasgevind het, te vertel dat Amsterdam nié “die sentrum van groot insig en vernuwing” was nie, en dat die werk “in Amsterdam” hoofsaaklik deur Suid-Afrikaners gedoen is – dinge wat “almal weet”, soos hy self sê, ja, dinge wat selfs ek weet, anders sou ek nie aangeneem het dat my lesers sal weet wat “in Amsterdam” beteken nie. Dit is die eerste voorbeeld van waarna Kannemeyer op p. 56 verwys as “uitsprake wat feitelik foutief of hoogs betwisbaar” is. Iemand wat verwag dat hy in sy artikel meer substansiële voorbeelde ter ondersteuning van hierdie aantyging sal gee, kom bedroë daarvan af. Sy volgende paragrawe, waarin hy dit het oor my hantering van sekere poësietekste en my gebruik van die korrespondensie tussen Van Wyk Louw en W.E.G. Louw (pp. 43-51 van my boek), bevat naas enkele metodologiese besware slegs ’n oewerlose gekibbel. Wat die metodologie betref: sy kritiek (pp. 56-57) dat ek Van Wyk Louw se poësie nie sistematies genoeg by my studie betrek nie, is geldig. Dit is een van die aspekte van my studie wat ek self onbevredigend vind (terloops: die “geloof” dat my bevindinge rakende Van Wyk Louw se denke vrugbaar by die analise van sy digkuns aangewend sou kon word, sal ten spyte van Kannemeyer se beswaar teen dié woord ’n geloof bly tot tyd en wyl so ’n onderneming deur iemand aangepak word). My besluit om *Die dieper reg* by die analise van Van Wyk Louw se politiek-filosofiese opvattinge te betrek, is verdedigbaar indien dan nie heeltemal konsekwent nie. *Die dieper reg* is ’n teks met ’n sterk filosofiese strekking, ’n gedig wat bowendien nou aansluit by die soort gedagtes waarmee Van Wyk Louw in die jare dertig besig was. In antwoord op Kannemeyer se stelling dat ek die “andersoortigheid” van die gedig “volkome negeer” (p. 57), sou ek wil sê: in die geval van *Die dieper reg* is dit wel moontlik om filosofiese konsepte uit die teks te distilleer. Van Wyk Louw praat self daaroor in sy inleidende aantekeninge tot die hoorspel, en Opperman se bespreking in *Digtens van Dertig* is in ’n groot mate op hierdie idees toegespits.

Metodologiese besware het Kannemeyer ook teen die feit dat ek in Hoofstuk 1

selfstandige gevolgtrekkings sou baseer op die briefwisseling tussen die Louwbroers terwyl ek vooraf gesê het dat dit slegs gebruik word ter ondersteuning van gevolgtrekkings wat reeds bereik is. My bespreking van die briewe lê egter duidelik in die verlengde van die voorafgaande hoofstuk. Op al die besonderhede van Kannemeyer se kritiek teen hierdie gedeelte van my boek (pp. 58-59) kan ek nie ingaan nie. Duidelik wil hy die aksente anders lê en sommige elemente in die briewe anders as ek interpreteer. Daaroor sal ek geen slapelose nagte hê nie. Maar om te beweer dat ek nie kan bewys dat Van Wyk Louw "n oortuigende (sic) en absolute aanhanger van die nasionale-sosialisme (sic)" (Kannemeyer, p. 59) was nie, is onsinnig omdat dit hoegenaamd nie my bedoeling was of is om iets wat onwaar is, te probeer bewys nie. My bespreking van die briewe, soos trouens ook Kannemeyer se eie opsomming van hulle in *Die dokumente van Dertig*, dui aan dat die nasionaal-sosialistiese simpatieë wat 'n mens by die lees van sommige Dertiger-opstelle van Van Wyk Louw vermoed, inderdaad bestaan het en begryp kan word in die lig van sy anti-imperialisme, sy anti-kapitalisme en sy behoefte aan 'n omvattende oplossing. My gevolgtrekkings oor hierdie aangeleentheid verskil nie wesenlik van Kannemeyer s'n nie. Tog beskuldig hy my van "verswygings", wat hom "'n geweldige stuk wetenskaplike oneerlikheid" (p. 59) by my laat vermoed. As 'n mens alles nie tot in die fynste detail soos die geleerde Kannemeyer sien nie, loop jy duidelik die gevaar om as 'n akademiese skelm uitgekryt te word. Ek kon in die twee lang paragrawe in Kannemeyer se artikel geen voorbeeld aantref van 'n opsetlike verswyging aan my kant nie – tensy 'n mens sy vermoede dat W.E.G. Louw se "Ariese groete" aan Anna Neethling-Pohl maar 'n grappie was (p. 59), moet reken as 'n feit wat verswyg kan word. Of die bedroewende feit dat Kannemeyer (pp. 58-59) tevergeefs 'n bronverwysing soek waar enigiemand anders een sal vind, voor my deur wil lê.

Dit is 'n bietjie erg om op grond van sulke karige bewysmateriaal deur iemand wat "wetenskaplikheid" so hoog in sy vaandel skryf, van "wetenskaplike oneerlikheid" beskuldig te word – of van "moedswil" (p. 59), want dit is die volgende woord wat Kannemeyer uit sy arsenaal van beledigende terme vorendag haal om my werk te diskrediteer. Dit gaan hier oor die bespreking van "Die 'mens' agter die boek" op pp. 93-109 van my boek. Kannemeyer se gevolgtrekking hieroor bereik nuwe hoogtes van emosionaliteit en oordrywing: "Olivier wil feitlik te kenne gee dat 'n voorkeur vir die volstrekte isolasie van die literêre teks 'n konformering met die apartheidsstelsel was! Dit is die soort waansinnige logika waartoe die tipe ideologiekritiek wat hy beoefen, 'n navorser kan verlei." (p. 60) Hoe Kannemeyer hierby uitkom, is natuurlik sélf 'n staaltjie van logika wat indien nie waansinnig nie, dan wel hopeloos ontoereikend is. In die eerste plek sou ek volgens hom "suggereer" dat daar 'n "kousale verband" is tussen Van Wyk Louw se verdediging van 'n outonomiebenadering en sy politieke idees (p. 59). Dat daar so 'n verband sou kon wees, wil ek nie *a priori* betwyfel nie, maar dit sou handig wees as Kannemeyer 'n bladsyverwysing kon gee na waar so iets in my boek staan,

en ook sommer na waar ek beweer dat Van Wyk Louw van sosiale realiteite of die werklikheid self wil “wegskram” (p. 60). Laat ek hom reghelp: Van Wyk Louw het nooit van die werklikheid probeer wegskram nie. Lees-op-die-teks-af, of wat hy “natuurlik lees” noem, was vir hom déél van die werklikheid. Dáár begin die probleem wat aan die einde van “Die ‘mens’ agter die boek” in sy volle krag gestel word. Want as die teks as ’n outonome “wêreld-in-woorde” gesien word, hoe kan ’n mens nog op verantwoordbare wyse praat oor daardie ander dimensie wat vir Van Wyk Louw so belangrik is: die “waarheid” van die teks, wat onvermydelik ’n verband met die werklikheid veronderstel? Dit is juis omdat Van Wyk Louw nié van die werklikheid wou “wegskram” nie dat die verhouding tussen die outonome teks en die werklikheid vir hom ’n probleem was wat hy volgens sy eie erkenning – ek suig dit nie uit my duim nie – nie kon oplos nie. Kannemeyer moet leer wat ’n intellektuele diskoers en ’n teoretiese analise is, ophou om geldige gevolgtrekkings – soos byvoorbeeld dat Van Wyk Louw se dilemma in ons latere kritiek bly spook het – as besware en verdagmakery op te vat, ophou om so ontsetend vatbaar te wees vir suggestie ten koste van wat vir hom te lese aangebied word.

Kannemeyer vind my uitspraak dat ek nie ’n “invloedestudie” wou skryf nie, merkwaardig in die lig van my praktyk (p. 60). Deel van sy beswaar – en hier skroei die onbeheerste stem weer deur – is dat ek Van Wyk Louw “verdag wil maak deur vanuit ’n ander tyd, ’n ander waardesisteem en ’n ander ingesteldheid kritiek uit te spreek”, die “historisiteit” van die opstelle negeer, Van Wyk Louw reduseer tot ’n “naïf” en uitsprake “belaglik” maak, “tot die hilariteit toe” (pp. 60-61). Hoe iemand dit alles met ’n denker soos Van Wyk Louw sou wil aanvang, is vir my ’n raaisel – maar wat Kannemeyer klaarblyklik nie besef nie, is dat ek latere en tydgenootlike denkers deurgaans betrek ter verduideliking of verheldering, of omdat hulle idees in die verlengde van Van Wyk Louw s’n lê. Die idees van Popper, byvoorbeeld, werp heelwat lig op Van Wyk Louw se gedagtes oor die status van wetenskaplike teorieë binne die wetenskap. Ek gebruik ander denkers omdat ek Van Wyk Louw se geskryfte nie as ’n afgehandelde stuk geskiedenis beskou, of as iets waarop ’n mens vergoeilikend kan terugkyk as ’n vroeë stadium van ons ontwikkeling toe ’n gesofistikeerde intellektueel niks meer as ’n “volksopvoeder” kon wees nie. Kannemeyer se bewering dat ek op dié manier ’n spesifieke uitspraak isoleer “uit sy historiese konteks en sy verband binne die oeuvre” (p. 6’n) is doodgewoon onsin. Om te laat sien dat daar ook hier ’n diskrepansie tussen Kannemeyer se aantygings op p. 60 en sy voorbeeldmateriaal is, gee ek kortliks kommentaar by enkele voorbeelde. Vir Kannemeyer is dit onaantwoordbaar as ek sou sê – in sy eie opsomming van ’n betoog wat hy klaarblyklik nie verstaan het nie – “dat Van Wyk Louw in die jare dertig nêrens plek inruim vir die interpretasie van tekste” nie omdat die kritiek van destyds impressionisties en histories van aard was en ’n mens – so lei ek af – niks beters van hom kon verwag nie. Van Wyk

Louw was egter deeglik daarvan bewus dat daar iets soos die tegniese analise van 'n teks kan wees (kyk pp. 85-90 van my boek). Selfs dan nog verdedig hy in "Kritiek oor kritiek" die opvatting – en hier is Kannemeyer se formulering van wat ek (en Van Wyk Louw) sê alweer onpresies – dat die waardeoordeel volkome onafhanklik is van enige analise: 'n merkwaardige uitspraak selfs vir dié tyd! Van Mukarovsky se onderskeid tussen die artefak en die estetiese objek was Van Wyk Louw miskien nie bewus nie (trouens, hoe weet Kannemeyer dit?), maar 'n mens hoef maar Husserl te lees – en Van Wyk Louw het hom geken – om te kan onderskei tussen die konkreet bestaande ding en die waarneming daarvan.

Maar dit is relatiewe kleinighede. In sy kommentaar by my bespreking van Van Wyk Louw se politieke denke met verwysing na Diederichs, Cronjé en Meyer gaan Kannemeyer hom heeltemal te buite deur uitdrukkings soos "doelbewus verdag maak", "'n stuk sensasie", "sensasielus" en "verdagmakery" (pp. 61-63) rond te strooi. Ek haal een van sy bedaarder sinne aan: "'n Mens staan skepties teenoor 'n metode wat oor so 'n kardinale saak alleen vaaghele en oppervlakkighede as bewysvoering kan lewer en 'n mens vra jouself (sic) af of Olivier werklik oortuig daarvan was dat hierdie betreklik vlak denkers 'n diepgaande invloed op 'n intellek soos dié van Van Wyk Louw met sy aristokratiese ideaal kon gehad het." (p. 62) Hier praat die historikus wat so behep is met "invloede" dat hy elke analitiese uitspraak of vergelykende studie tot 'n simplistiese uitspraak oor beïnvloeding sal reduceer. Om te begryp wat Van Wyk Louw se spesifieke bydrae tot die nasionalistiese diskoers van sy tyd is, moet 'n mens ander skrywers en denkers, ook die sogenaamde "vlakkes" onder hulle, betrek. Kannemeyer moet sy oordeel oor die waarde van Cronjé, Meyer en Diederichs (wie se boek oor die nasionalisme van teoretiese gesofistikeerdheid getuig), maar vir sy eie rekening neem: vir my is hulle deel van die geestelike wêreld waarin Van Wyk Louw geskryf het – en waarteen hy ook geskryf het deur onder andere, soos ek uitgebreid in my boek aantoon, die geestelike aristokraat en die idee van 'n estetiese, later ook 'n morele, regverdiging vir die voortbestaan van 'n volk in te voer. Een van my belangrikste konklusies is dat Van Wyk Louw in die jare dertig, en veral in die jare vyftig, intellektueel probeer uitstyg het bo bestaande regverdigings vir die Afrikanernasionalisme deur die nasionalisme as "universele prinsiep" in die Wes-Europese humanisme te probeer veranker. In "Vegparty of polemie?" (kyk pp. 200-202 en 224-231 van my boek) maak hy juis 'n voorstel wat as teenvoeter bedoel is vir wat hy as die intellektuele armoede van die Afrikaanse nasionalisme beskou. Enigiemand wat my boek ordentlik lees, sal weet dat ek Van Wyk Louw nie op dieselfde vlak as die genoemde figure stel nie, en ook nêrens beweer dat hy regstreeks deur hulle "beïnvloed" is nie.

Hierdie onvolledige en skewe voorstelling van my betoog raak selfs nog skokkender in Kannemeyer se volgende paragraaf (pp. 62-63), waar blyk dat hy ook Van Wyk Louw se opstel "Gelykmaak en rangordening" kursories

gelees het. Oor my bespreking van die artikel sê hy, met verbysterende logika: “Blykbaar wil Olivier enige ongelykheid en die verskeidenheid van rasse vanuit sy eie politieke oortuigings graag negeer, want hy sê Van Wyk Louw se argumente in dié verband is ‘verreikend’ en sy gevolgtrekkings ‘sinister’.” En oor “Gelykmaak en rangordening” beweer hy: “Al wat Van Wyk Louw egter sê, is dat daar ten tyde van die skryf van sy opstel (Januarie 1939) ’n ‘wesentliche ongelykheid’ en ’n ‘rangordening’ binne die mens as sodanig bestaan sowel verskille in ras as tussen individue.” Waar haal Kannemeyer dit vandaan? Ten eerste gee ek in my bespreking ten volle erkenning aan die feit dat verskille tussen individue en groepe onbetwisbaar bestaan. Só lui dit: “Die beginsel van gelyke regte kan nooit gebaseer wees op die veronderstelling dat alle mense gelyk *is* nie omdat enige dergelike bewering onmiddellik deur die feite geloënstraf word.” (pp. 41-42) Die vraag is egter op watter vlak ’n mens hierdie verskille situeer. Van Wyk Louw praat in sy opstel oor “toevallige” verskille, maar sy teorie oor rangordening is gebaseer op wat hy “wesentliche” of “natuurlike” verskille en ’n “wesentliche ongelykheid” tussen mense noem. As hy verder praat van ’n staatsvorm wat hierdie verskille moet weerspieël – en dit laat in die jare dertig, met behulp van ’n Germanistiese term wat ’n mens ook by Rosenberg aantref – meen ek dat my verwysing na “sinistere” en “verreikende” implikasies geregverdig is, en dat Kannemeyer se begrip van Van Wyk Louw se terminologie veel te wense oorlaat. Maar hierdie verwringing van my betoog hoef ’n mens seker nie meer te verbaas nie van iemand wat beweer dat ek in ’n “besondere slim en sluwe paragraaf” (p. 62) nogmaals ’n “besondere tegniek van verdagmakery” (p. 63) beoefen deur Van Wyk Louw op ’n hoër vlak as Cronjé te plaas, terwyl ek nietemin daarop wys dat die idees in “Gelykmaak en rangordening” aangegryp sou kon word om rasseoorheersing te regverdig (p. 40 van my boek). ’n Nougessette analise kan Kannemeyer duidelik nie van sy een ou deuntjie afbring nie. Van Wyk Louw is geen Cronjé nie; hy wil juis dieper grawe na ’n “wesentliche” en “natuurlike” toedrag van ongelykheid. Sonder twyfel sou die idees in “Gelykmaak en rangordening” in die politieke praktyk aangegryp kan word om rasse-ongelykheid – en selfs erger dinge – te regverdig. Dit is die eenvoudige waarheid, en dit help nie om dit agter die uitdrukking “aristokratiese ideaal” te probeer verberg nie. In plaas van om, soos hy self sê soveel tyd daaraan te bestee om “agter die skynbaar akademiese en belese promovendus die sensasiebeluste en sluipskrywer te ontdek” (p. 63), kon Kannemeyer Van Wyk Louw se opstel maar weer met ’n bietjie aandag gaan lees het.

Só begin Kannemeyer se volgende afdeling: “Maar naas hoogs betwisbare uitsprake en vertekende interpretasies staan daar in hierdie proefskrif veel wat gewoon feitelik onjuis of in ander opsigte gebrekkig is.” (p. 63) Ook in hierdie afdeling blyk egter dat sy wydse kritiese uitsprake oor my boek nie te versoen is met die illustrasiemateriaal wat hy aandra nie, dat hy my konstrueer as ’n “verdagmaker” van Van Wyk Louw en daarom ook die

onskuldigste stellings met agterdog sal bejeën. Aan sy klagtetjies oor my bondige oorsig van die Van Wyk Louw-resepsie (pp. 63-64) wil ek geen ruimte afstaan nie, behalwe om te sê dat ek 'n taalkundige soos J. du P. Scholtz wat Van Wyk Louw se vroeë poësie na waarde kon skat, graag 'n "literêre kritikus" noem. Nietemin is die toon in hierdie afdeling (pp. 63-65) rustiger, verbasend rustig selfs in vergelyking met die opgewondheid wat Kannemeyer se *forte* skyn te wees, en staan daar 'n paar dinge in wat ek ter harte neem. Schopenhauer sou ek kon betrek het. Die begrip "gespreksgenoot" is miskien onversigtig gekies as benaming vir die persone met wie Louw soms 'n versweë polemieek voer. Kannemeyer se kommentaar by my stelling oor Van Wyk Louw se terugkeer na die lokale in "Klipwerk" laat my besef dat 'n meer genuanseerde bespreking vanpas sou gewees het. Die "teenstrydighede" wat ek volgens hom sou sien tussen Van Wyk Louw se "pendule"-teorie en sy waardering vir Leipoldt bestaan egter werklik nie: al wat ek op pp. 136-137 van my boek sê, is dat die "pendule"-teorie in 'n paar opsigte strydig is met die beeld van historiese ontwikkeling wat ons in *Lojale verset* en *Berigte te velde* aantref. Die aanhaling uit Pepper is 'n vergissing, ja, maar vir Kannemeyer is dit "gruwelik" en getuig dit van 'n "slordige omgaan met bronne" (p. 65).

In die volgende afdeling word die groot kanonne weer op my gerig, as Kannemeyer – nadat hy so in die verbygaan van "Olivier se slordigheid en aggressiewe aanmatigheid (sic)" melding gemaak het – twee bladsye lank te kere gaan oor die "verstommend onjuiste dinge" (p. 65) wat ek oor die stilistiek sê. Dit is nodig om hierdie saak in perspektief te stel. Die eerste "verstommend onjuiste ding" is volgens hom my stelling dat die stilistiek 'n dissipline met 'n "groot aanspraak op wetenskaplike kontroleerbaarheid" is (p. 82 van my boek). Daarmee bedoel ek slegs dat die stilistiek in sy teoretiese uitgangspunte en taalkundige analise daarop *aanspraak maak* om 'n wetenskaplike metode te wees. Dit beteken nié dat die stilistiek altyd wetenskaplik *is*, of dat Grové nie wetenskaplik sou wees nie, of dat die stilistiek noodwendig meer wetenskaplik as Grové is, of enige ander bisarre gevolgtrekking wat Kannemeyer (pp. 65-66) aan my uitspraak wou wil verbind nie. "Verstommend onjuiste uitspraak" nommer twee is my "belaglike stelling" (Kannemeyer, p. 66) dat Hellinga & Scholtz en Lindenberg as "twee pole" gesien kan word wat betref die taalkundige of, soos Lindenberg dit stel, "taal-kundige" benadering tot die enkele teks (p. 83 van my boek) – belaglik alleen vir iemand wat hom onbevoeg toon om tussen 'n sistematiese en 'n historiese uitspraak te onderskei. Die derde "verstommend onjuiste uitspraak" sou my stelling op p. 83 wees dat die meeste Afrikaanse kritici sedert die vroeë jare vyftig nie "prinsipieel [afwyk] van die grondstelling dat die teks 'n geïsoleerde taalgeheel is wat hom danksy sy innerlike organisasie aan die kontrole van die buitewêreld onttrek en as 'wêreld-in-woorde' oor 'n eie ontologiese status beskik nie". Weer ontlok dit 'n belerende klein historiese oorsig (p. 66-67) aan Kannemeyer – hy dink werklik dat *niemand* iets weet

nie, – en weer gebeur dit omdat hy iets misgelees het, in dié geval die kwalifiserende woorde *die meesteen prinsipieel*.

Dit raak langamerhand 'n treurige besigheid om te sien hoe Kannemeyer hom druk maak oor dinge wat hy self op 'n “verstommend onjuiste” manier lees, hoe hy hom uitsloof om my van ernstige en volgehoue akademiese flaters en misleidings te beskuldig terwyl sy getuienis hiervoor slegs 'n gevoel van intellektuele verleentheid opwek. Nog 'n klag in sy litanie is die “baie voorbeelde” van hoe ek met “verkapte aanhalings” 'n “foutiewe voorstelling van Van Wyk Louw se uitsprake gee” (p. 67). Hy kom dan vorendag met net een so 'n voorbeeld, wat ek bowendien wil betwis. Kannemeyer het dit hier oor my bespreking van Van Wyk Louw se uitspraak in *Rondom eie werk* dat hy geleer het “om sonder die bril van 'n enkele -isme die wêreld met 'n skoon oog te bekyk”. Die rede vir Kannemeyer se verontwaardiging, die rede helaas ook vir sy uiteindelijke gevolgtrekking dat ek my met dié ontleding “as 'n vlak en oorhaastige opportunist” “aan die kaak” sou stel, is geleë in die betreurenswaardige feit dat hy die *logiese konsekwensies* wat ek met verwysing na Ricoeur (pp. 10-11 van my boek) aan Van Wyk Louw se uitspraak verbind, opneem asof dit iets sou wees wat Van Wyk Louw self volgens my gesê het. Om dit anders te stel: Van Wyk Louw self sê nie dat absolute kennis moontlik is nie, maar die gedagte dat 'n mens moet probeer om so onbevooroordeeld as moontlik te kyk, word op verskeie plekke in sy oeuvre gestel; en dit is juis hierdie strewe wat, ten spyte van alle gerusstellings oor die beperktheid van menslike kennis en insig, daartoe kan lei – en by Van Wyk Louw wél soms daartoe gelei het – dat 'n mens jou eie veronderstellings nie meer duidelik raaksien nie. Ek sou hierop kon uitbrei om Kannemeyer te probeer oortuig, maar dit is 'n futiele onderneming in die geval van iemand wat in sy bespreking van my boek op welhaas elke bladsy demonstreer dat hy my uitsprake nie kan of wil begryp nie. Bowendien word hierdie dinge breedvoerig in die inleiding tot en op baie ander plekke in my boek aan die orde gestel, en ek laat dit verder met vertrouwe aan ander lesers oor om te gaan kyk wie hier aan wanvoorstelling – of is dit dalk “verdagmakery”? – skuldig is.

Dis met vermoedheid dat ek van Kannemeyer se slotparagraaf kennis neem. Ná 'n opsomming van Van Wyk Louw se “bydrae” (pp. 68-69), waarmee ek volledig akkoord gaan behalwe dat ek dit sterker sou wou stel (kyk bv. p. 5 van my boek), kom hy vorendag met nog 'n dawerende aanklag: “Klaarblyklik het Olivier, as ek sy insinuasie op p. 218 reg verstaan, van Van Wyk Louw verwag om sy intellektuele verbondenheid met sy volk te ontken en openlik met sy mense te breek. Ek vind dit verwaand van 'n persoon om aan iemand anders te dikteer hoe hy moet optree.” (p. 69) Hiermee banaliseer hy iets wat in my boek aangebied word as 'n intellektuele dilemma wat Van Wyk Louw sêlf duidelik aan die orde stel, tot 'n vorm van morele voorskriftelikheid. Die reeks “Kultuur en krisis” impliseer, om dit sag te stel, 'n radikale keuse waarvoor die Afrikaanse intellektueel te staan kom. Dit is een van die

aangrypendste oomblikke in die werk van Van Wyk Louw. As die begeerte na voortbestaan as 'n aparte volk gekonfronteer word met die morele eis van geregtigheid, en as 'n mens die krisis bereik wat "voortbestaan in ongeregtigheid" genoem kan word, wat staan die intellektueel wat hom met die volk verbonde voel, dan te doen? Ek argumenteer in my boek (pp. 17-18) dat Van Wyk Louw se antwoord – dat die intellektueel moet voortgaan met sy werk; dat hy "*in 'n krisis, maar nie van die krisis*" is nie – *in die konteks van sy eie denke* 'n "kapitulاسie" is voor die radikaalste implikasies wat hierdie vraag kan hê.

Ek sou op nog besonderhede kon reageer, maar dan beland 'n mens werklik in die sfeer van die kleinlikheid. Kannemeyer moet tot bedaring kom; hy moet leer lees.

**Universiteit van die Witwatersrand
November 1995**

J.C. Kannemeyer Antwoord aan Gerrit Olivier

Gerrit Olivier se vertraagde reaksie op my bespreking van sy Van Wyk Louw-studie illustreer die ou gesegde dat 'n jakkals van hare maar nooit van snare nie verander.

Stadigaan is hy egter ook onderweg na middeljarigheid. Hy mis deesdae die sprankeling van die vroeë Libertyn. Sy venyn word nou veral deur sy kwistige adjektiewe oorgedra; sy selfstandige naamwoorde is leër van inhoud. Sy skryfwyse is die wetenskaplike ekwivalent van D.F. Malherbe se barokke oordaad. Die puber wat indertyd met sy armswaaierige aanval op André P. Brink as literêre kritikus op die voorblad van 'n koerant beland het, besef klaarblyklik nog nie dat hy darem intussen 'n paar akademiese balhare ontwikkel het nie.

Op die wyse waarop Olivier opnuut met die waarheid knoei, wil ek werklik nie 'n tweede keer ingaan nie. Ek is darem bly dat hy nou besef dat hy Schopenhauer “kon betrek het”. Dié hiaat is egter 'n veel ernstiger beswaar as wat hy wil toegee. Olivier, so blyk dit deurgaans uit sy boek, sit maar baie bolangs in die filosofie. Ek is ook bly dat hy darem erken die aanhaling uit Pepper was 'n “vergissing”, al meen ek dat hy sy lesers met sy woordkeuse 'n tweede keer mislei. Die feit van die saak is dat hy in sy bibliografie 'n boek vermeld wat hy nie geraadpleeg het nie en Pepper slegs via 'n gewysigde aanhaling uit Warren en Wellek ken. Dit noem ek nie 'n “vergissing” nie. Dit noem ek akademiese bedrog.

Verder swyg ek. Ek gaan nie verder geestelike energie verspil op 'n mens vir wie ek deur my ondersoek as akademies oneerlik bevind het nie. Ek laat hom, in die woorde van Van Wyk Louw, “minagtend aan die sterwe oor”.

Sarina Dönges

Ontmaskering

haal maar die masker af,
wees houtgerus – u benodig
vir dié klein kamee gewis
nie 'n oudisie, repertoire,
curriculum vitae is hier
oorbodig, selfs repetisie.
dié regisseur word nie
geïmponeer deur voortreflik-
hede, bates, rang. u sang-
opleiding; poppekastery;
mimiek; gebaespel is bloot
van geen belang. los ook
die instudering van die teks
– ons het 'n knap souffleuse –
en ons grimeur is puik
met kamoeflering; poeier neuse.
die kamenier sal nou u swart
kostuum kom aantrek. ek moet u
komplimenteer: die rol pas u perfek.

Narrery

vir daardie laaste
eenman-vertoning
het hy eiehandig
sy dekor aangedra
na die makabere
teater: Golgotha

te koddig met sy hoed
van duwweltjies
– daaronder rooierige dons –
het hy toertjies uitgehaal:
“menere, jy drink jou suurwyn
guslig uit 'n spons”

en met sy delikate bou
het hy 'n strip-show
daar gehou. die skare jil:

“kyk so ’n komediant,
selfs sy purper jassie
laat hy nou verpand!”

maar gou was die
gepeupel verveeld
met die klein sirkus
hy: doodmoeg gespeel

bokant sy bar
hoof, dié gravure:
die rol van hoofnar
is ’n vakature.

Brief aan God

lieuwe God
Pierrot en ek drink vanaand
Chivas Regal en Mozart met ys
en fyngekapte melancholie
buite het die bome
te diep in die bottel gekyk,
die maan lê papperig, ge-
hangmat tussen sterre
die nag het die blues
en op die laupunt
vra Duval na die sin
van dié bisarre aardse spel.

stiltes raas dinge oop God
“miskien moes donker blou gewees het”,
sê ek vir Pierrot. wonder:
is U ook ’n nar, ’n soort sot,
briljante akteur wat 3 rolle speel
of is U U en wie is U
en is U? en wie kan
die babelas bome troos
en wie kan die maan
weer regop laat staan
en wie gaan Melancholie se begrafnis reël?

ag lieuwe God
kom lê tog een nag, nugter
besoek af by my en Pierrot.

Marion Hattingh

Abraham Phillips en die Afrikaanse literêre kritiek

1. Die Afrikaanse letterkunde 'n "verdwaalde land"?

Toe Abraham Phillips deur die Departement Afrikaans van die Universiteit van Wes-Kaapland na die Tweede Swart Afrikaanse Skrywersimposium op Paternoster genooi is, was hy baie teësinnig om te kom. Volgens hom sou hy ontuis voel tussen so 'n klomp praters en skrywers van letterkunde. My vermoede is dat Ronnie se standpunt dié is van baie swart Afrikaanse storievertellers wat nie seker is of hulle die regte "pas" het om die land van die letterkunde te betree nie.

Waarom ervaar swart Afrikaanse skrywers en aspirant-skrywers die Afrikaanse letterkunde as net so intimiderend en onbegrypbaar as die "verdwaalde land" van die ou Suid-Afrika? Een aspek wat telkens uit gesprekke met hierdie skrywers na vore kom, is hul twyfel oor die kriteria waarvolgens hul werk beoordeel word. Die wyse waarop Abraham Phillips se debuut deur die literêre kritiek groot lof toegeswaai en sy tweede redelik algemeen afgeransel is, bevestig so 'n persepsie van letterkundiges as 'n wispelturige klomp en die letterkunde as 'n onsekere terrein.

As instelling speel die literêre kritiek 'n baie belangrike rol om kriteria vir die beoordeling van letterkunde te formuleer en vas te lê. Hoewel sulke kriteria uit 'n interaksie tussen alle betekeniskeppers – skrywers én lesers – voortvloei, verleen die media aan kritici 'n gesags- en magsoffisie wat verreikende invloed uitoefen. Al sou uitgewers beweer dat hulle "instinkmatig" weet wanneer hulle met 'n manuskrip te doen het wat vir die lesers van hier en nou iets treffends te sê het, staan hulle beslis nie buite die invloedssfeer van die literêre kritiek nie. Keurders van manuskripte is dikwels ook bekende kritici en hul beslissings hou bewus of onbewus verband met heersende literatuuropvattinge en gepaardgaande kriteria.

'n Ondersoek na die reaksie van kritici op Abraham Phillips se werk kan lig werp op die gegrondheid van swart skrywers se agterdog oor die manier waarop hul werk beoordeel word. Afgesien van die moontlikheid dat Phillips se tweede vertelling miskien minder treffend as sy eerste was, vertoon die kritiek op sy werk sekere onbevredigende tendense wat nie bevorderlik is vir die opkoms van 'n nuwe generasie swart Afrikaanse skrywers nie. Groter duidelikheid oor die leesstrategieë en kriteria waarvolgens Phillips se werk gelees is, is nie slegs vir toekomstige swart Afrikaanse skrywers van deurslaggewende belang nie, maar ook vir die ontwikkeling van 'n tradisie van verantwoordelike literêre kritiek.

2. Hoe Abraham Phillips in die letterkunde beland het

Abraham Phillips het al herhaaldelik in onderhoude gesê dat hy nooit die bedoeling gehad het om as letterkundige skrywer naam te maak nie. Toe hy in

1991 besluit het om die skreiende gebeure rondom die moord op sy broer neer te skryf, was dit 'n desperate reaksie op die groot onreg wat teenoor sy familie gepleeg is. Die ontnugtering wat Abraham Phillips tot die skryf van *Die verdwaalde land* gedryf het, blyk duidelik uit sy volgende woorde aan 'n joernalis: "As jy nie hulp kry nie en nie geglo word nie – dis erger as die dood self" (Greeff 1992: 62). Toe selfs die gereg hul familie nie 'n blillike kans gegun het om geregtigheid te laat seëvier nie, het hy besluit om as laaste uitweg die waarheid soos hulle dit ervaar het as storie te vertel. Ironies genoeg is sy uiteindelijke waarheid-as-fiksie deur meer mense geglo en het hy meer morele steun daarmee verwerf as toe hy die reïne waarheid vertel het.

Wat selfs nog meer ironies is, is dat hy met die optekening van sy familie se veelbewoë verhaal 'n gebied betree het waar waardes soos waarheid, eerlikheid en geregtigheid nie van primêre belang by die beoordeling van sy vertelling sou wees nie. In die letterkunde is die voorstelling van hierdie waardes binne 'n bepaalde tradisie van literêre konvensies, asook binne 'n bepaalde politieke en historiese gesprek van tekste gewoonlik die belangrikste uitgangspunte by die interpretasie/evaluasie daarvan.

Abraham Phillips het sy manuskrip na André P. Brink gestuur met die versoek "om dit in boek vorm te probeer uit gee". As bekende letterkundige en skrywer was hy in 'n posisie om hierdie familie-kroniek as't ware tot letterkunde te verklaar en dit het hy ook gedoen deur dit by 'n uitgewer aan te beveel, maar ook deur 'n voorwoord te skryf waarin hy die verhaal as betekenisvolle bydrae tot reeds bestaande literatuur oor politieke slagoffers definieer. Hy voer daarin argumente aan waarom dit belangrik is om iemand uit 'n politieke randposisie stem te gee en beklemtoon die betekenisvolheid van Phillips se verhaal binne die konteks van die politieke oorgangsfase van die laat-negentigerjare.

Brink skaar hom in die voorwoord aan die kant van die tradisioneel benadeeldes, maar die wyse waarop hy dit doen (deur Phillips met aanhalings en verwysings intertekstueel in gesprek te laat tree met 'n Europese tradisie van skryf oor die verontregte) openbaar hy onvermydelik sy eie posisie as bevoorregte, ('n sentrale Self) deur middel van wie onderdrukte (die gemarginaliseerde ander) toegang tot 'n elitistiese instelling soos die letterkunde verkry (vgl. Hattingh 1993: 39).

Wanneer 'n mens na die voorwoord Phillips se verhaal begin lees, bly Brink se voorteks 'n mens by. Dat ook die resensente sterk beïnvloed is deur die voorwoord, blyk uit die ruim mate waarin die meeste daaruit aanhaal. Uit 'n nadere ondersoek van die kritiek blyk dit dat baie resensente die voorwoord as 'n versameling kitsklaar interpretasie-sleutels aangegryp het en dat dit ook hul evaluasie van die boek sterk beïnvloed het.

3. Reaksies van die kritici

3.1 Konsensus onder kritici – 'n rare verskynsel

Die reaksie op Phillips se debuut was wyd (ek kon ongeveer twintig

besprekings opspoor) en deurgaans positief. Fynkam 'n mens egter hierdie kritiek op soek kan interpretasie-strategieë, vind 'n mens 'n skrale oes, aangesien verreweg die meeste kritici in navolging van Brink se voorwoord op die skrywer se lewe en die ontstaan- en publikasie-geskiedenis van die boek gefokus het. Brink se betoog dat Phillips "diegene wat, tradisioneel, nie geskiedenis 'maak' nie, maar dit 'ondergaan'" verteenwoordig, en dat die boek daarom belangrik is, is net so deur kritici oorgeneem en heel duidelik ook as norm aanvaar. Hoewel oppervlakkig verwys die meeste kritici ook goedkeurend na literêr-tegniese aspekte van die boek.

Die vraag ontstaan waarom kritici in hierdie geval so geredelik bereid was om konvensionele grense tussen letterkunde en lewe, asook tussen sogenaamde lae en hoë letterkunde te ignoreer. Oor faktore wat tot so 'n afwyking in die leestradië van die Afrikaanse kritiek gelei het, kan ek maar net bespiegel: moontlik die veranderende politieke klimaat van die vroeg-negentigerjare, politici en die media se sterk beklemtoning van versoeningspolitiek, uitreikaksies en pleidooie vir nasionale eenheid; saam daarmee ook die Afrikaner se strewe om hom in hierdie oorgangstyd te herdefinieer, ook in terme van die letterkunde. Miskien het die opkoms van literêre teorieë wat magsverhoudings en sisteme van dominasie identifiseer ook 'n rol gespeel om 'n klimaat van ontvanklikheid vir Phillips se werk te skep.

Wat verder uit 'n analise van enkele belangrike aspekte van die kritiek op *Die verdwaalde land* en *Erfenis van die noodlot* blyk, is dat die identiteitsverskil tussen die kritici en die skrywer klaarblyklik ook 'n deurslaggewende rol gespeel het in die ontvangs van Phillips se werke.

3.2 Plasing binne die konteks van die Afrikaanse letterkunde en heenwysings na intertekste

Feitlik al die kritici beklemtoon dat Phillips binne die konteks van romans soos Elsa Joubert se *Poppie Nongena*, John Miles se *Kroniek uit die doofpot* en André P. Brink se *Oomblik in die wind* 'n besondere bydrae lewer, omdat hy 'n gemeenskap verteenwoordig wat nog selde self in die Afrikaanse prosa aan die woord gekom het. Die tema is bekend, maar die perspektief en literêre verwoording deur iemand wat self die gevolge van apartheid ervaar het, is as nuut en verrassend ervaar. Hierdie vergoeilikende vergelyking is skerp in teenstelling met 'n geneigdheid wat Hein Willemsse in sy *Stilet*-artikel oor Arthur Fulla identifiseer, naamlik dat kritici hierdie swart Afrikaanse skrywer se werk hoofsaaklik met dié van ander skrywers in sy genre vergelyk om strukturele tekortkominge in Fulla se werk te illustreer in sy genre vergelyk om strukturele tekortkominge in Fulla se werk te illustreer (Willemsse 1992: 84). Jan Senekal maak interessant genoeg in sy resensie juis melding van Fulla se *Johannie giet die beeld* (1954), die enigste verwysing in die kritiek rondom Phillips na nog 'n swart Afrikaanse skrywer. George Weideman maak wel melding van die Montagu-Ashton-gemeenskapsprojek wat die

lewensverhale van plaaswerkers opteken. Hoewel nie eerstehandse weergawes nie, lewer dié dokumente wel verdere bevestiging van die platteland se ryk en meesal onontginde potensiaal van vertelling uit die apartheidsera en beloop die saamlees van Phillips se werk met dié verhale 'n besondere ervaring.

In die geval van *Erfenis van die noodlot* stel Tom Gouws voor dat die representasie van dié boek se hoofkarakter, Saartjie, vergelyk behoort te word met dié van die karakter Saartjie Baumann uit die eens gewilde jeugboeke van Topsy Smith en Bettie Naudé (Gouws 1994). Hoewel dit skreiend sou wees om Phillips se verhaal van politieke verontregting (wat op historiese feite berus) met populêre jeuglektuur te vergelyk, en die voorgestelde ondersoek daarby taamlik voorspelbare teenstellings tussen die bevoorregte en die onderdrukte in die vooruitsig stel, is Gouws se leesstrategie hier belangrik. Hy sien naamlik in *verskil* 'n beginsel vir die intertekstuele lees van Phillips se werk. Indien verskil nie diskriminerend nie, maar met kontekstuele begrip by die lees van sy werk in berekening gebring word, blyk die semiotiese belangrikheid van die opvallende andersheid van Phillips se werk teenoor dié van tydgenootlike wit Afrikaanse skrywers.

In vergelyking met die narratologiese vernuf van wit Afrikaanse skrywers as uitbreiding op of aanpassing van oorsese modelle, is Phillips se vertelstyl ouderwets, asof die tyd in sy gemeenskap wat die letterkunde betref vir dekades lank stilstaan het. 'n Voorbeeld hiervan is die alsiende, alwetende verteller in sy werk wat – soos 'n storieverteller uit die mondelinge tradisie – altyd spanning wek deur by voorbaat die karakters se ondergeskiktheid aan die noodlot te bejammer. Phillips se ongekunstelde verteltegniek bevestig die jare lange sosiale en kulturele verwydering tussen swart en wit. Dit openbaar veral die ontbering van 'n leeskultuur – 'n voorreg wat wit Afrikaanse skrywers en literatore tot dusver as vanselfsprekend aanvaar en tot norm verhef het.

'n Verdere moontlikheid vir 'n intertekstuele lees van veral *Die verdwaalde land* word duidelik uit verskeie kritici se beklemtoning (weer eens in navolging van Brink se voorwoord) van hierdie werk as geskiedenis van die sogenaamde gewone mens. Hilda Grobler (1992) bespreek byvoorbeeld die boek as sosiale dokument, terwyl Rachelle Greeff (1992) daarop wys dat sommige biblioteke dit selfs onder nie-fiksie geklassifiseer het. So 'n interpretasie van Phillips se werk maak dit moontlik om ook ander dokumentêre tekste uit die wêreld van die skrywer, byvoorbeeld die Kaapse Afrikaanse oggendkoerant, *Die Burger*, as interteks saam met sy werk te lees. Onder andere Igna Schneider (1992) en Rachelle Greeff (1992) verwys na Phillips as 'n gereelde koerantleser, maar dui nie *Die Burger* aan as moontlike sleutelteks vir die interpretasie van sy werk nie. Dit sal veral interessant wees om kwessies wat Phillips in die slothoofstuk van *Die verdwaalde land* aanvoer (byvoorbeeld 'n strewe na versoening en nasionale eenheid, asook die vrese oor die

beeld en toekomstige status van Afrikaans) naas koerantberigte hieroor uit die ontstaanstyd van die boek te lees.

Die bevindinge van so 'n ondersoek sal belangrike implikasies inhou vir die interpretasie van die vergifnis wat in die laaste hoofstuk van *Die verdwaalde land* teenoor die oorheersers uitgespreek word, 'n aspek wat deur Brink en die meeste resensente as groots en treffend geïnterpreteer word en wat nie los te maak is van hul algemene positiewe waardering van Phillips se debuut nie (vgl. veral Hambidge, Senekal, Pienaar en Pakendorf). Uiteindelik sal so 'n ondersoek kan beslis oor die vraag of die verteller hier aan die einde van *Die verdwaalde land* in 'n eie outentieke stem sy eie hoë morele waardes teenoor dié van die verdrukker stel en sodoende 'n verhewe morele posisie bereik, en of hy so beïnvloed is deur die dominante ideologie dat sy uiteindelige standpunt, naamlik dat F.W. de Klerk "die voordeel van die twyfel" moet kry, juis weer sy magtelosheid teenoor dié ideologie (soos deur *Die Burger* verkondig) bevestig.

3.3 Styl

Aangesien resensies dikwels deur ruimtebeperkings gedwing word om in snelskrifformules oor literêre tekste te praat, kom tekstuele analyses selde daarin voor, maar in die geval van *Die verdwaalde land* is dit baie opvallend dat die betekenis van dié werk se tekstualiteit slegs ter sprake kom by wyse van bondige opmerkings oor styl. Dit impliseer 'n simplistiese, mimetiese leeswyse, dat die teks gelees is asof dit alleenlik 'n venster bied op die lewe van iemand uit 'n gemarginaliseerde gemeenskap. Brink se opmerking in die voorwoord dat die krag van die boek lê in "sy direkte eerlikheid, in die aanslag van sy outentieke vertelling", het klaarblyklik hierdie leeswyse in die hand gewerk. Sy enigsins vae beskrywing van die "helderheid", "hardheid" en "onopgesmukke skokkende direktheid" van Phillips se styl is woordeliks deur kritici oorgeneem (vergelyk byvoorbeeld Weideman, Pakendorf, Senekal, Slabber, Grobler en La Vita). Dat Phillips op dié wyse gelees is op 'n tydstip toe die poststrukturalistiese insig dat taal en teks allesbehalwe deursigtig en onskuldig is hoogty gevier het onder Suid-Afrikaanse literatore, is merkwaardig.

Die enigste resensent wat Phillips se styl in *Die verdwaalde land* as meer as blote deursigtigheid interpreteer, is Joan Hambidge (1992: 6) wat dit as "gedistansieerd" beskryf. Sy bring dit in verband met die stylaard van New Journalism of faksie. Volgens haar oortref hy as "ongeleerde, tog skerpsinninge waarnemer" talle 'literêre' beoefenaars van dié skryfstyl".

'n Ideologiese interpretasie van die styl van *Die verdwaalde land* ontbreek egter in die resensiess. Phillips se sogenaamde stilistiese "helderheid" en direktheid" sou nie net gelees kon word as betekenisvolle teenbeeld van sy verwarring in sy soeke na sin en identiteit nie, maar sou ook geïnterpreteer kon word as 'n ontstellende, paradoksale uitreik na kommunikasie – veral ook met die oorheersers.

Ook in die geval van *Erfenis van die noodlot* toon resensente 'n geneigdheid om Phillips se styl in ooreenvarende terme te beskryf. Hennie van Coller (1994: 6) sê die styl is "naïef en eerlik". Lucas Malan (1994: 20) verwys na die "eenvoud" waarmee vertel word en vind die styl "pretensieloos en eerlik". Hy is verder verras deur die "half vergete taalvorme". In ooreenstemming met die meeste kritici se benadering tot *Die verdwaalde land*, word styl ook in dié geval nie semioties geïnterpreteer nie. Dat Phillips woorde en uitdrukkings gebruik wat vir 'n wit lesersgehoor anachronisties klink, kan (soos sy debuteer se vertelwyse) gelees word as tekens van die kulturele vervreemding tussen wit en swart binne die Afrikaanse taalgemeenskap. Phillips se "verouderde" taalvorme, nes sy "outydse" vertelstyl, vorm 'n ewe sterk aanklag teen apartheid as die verhale wat dit verwoord. Hierdie interpretasiemoontlikheid word bevestig in Daniël Hankan, 'n onderwyser van Kroonstad, se resensie in *Die Suid-Afrikaan*. Hy wys in teenstelling met Malan daarop dat hy in *Erfenis van die noodlot* 'n taalgebruik vind waarmee die bruinmens hom tans kan vereenselwig. "Jy herken jou mense daarin", sê hy (Hankan: 1994).

Hankan se interpretasie gee uitdrukking aan 'n gevoel van vervreemding teenoor 'n oorwegende Afrikanersentriese Afrikaanse letterkunde (vgl. ook Willemse 1993: 12). Deur selfherkenning as kriterium te gebruik, onderskei hy hom van die wit kritici en bevestig so die belangrikheid van sy besondere interpretatiewe perspektief. Enersyds stem Hankan se leesbenadering ooreen met dié van die meeste resensente van Phillips in dié opsig dat ook hy die teks as weerspieëling sien van die lewe. Andersyds verskil sy lees van dié van die wit kritici, omdat lees vir hom gepaard gaan met selfdefinisie en 'n definiëring van die identiteit van sy mense. Daarom interpreteer hy tekens van eiesoortige taalgebruik nie soos hulle vanuit 'n buitestaanderperspektief as eienaardigheid of blote venster op 'n "ander" se bestaan nie. Hankan se bydrae bevestig hoe belangrik dit is dat meer swart Afrikaanse kritici aan die woord moet kom.

3.4 Die stem van die benadeelde as kriterium

Dit is nie vreemd dat 'n bespreking van 'n outobiografiese vertelling ook besonderhede omtrent die lewe van die skrywer sal insluit nie, veral nie as dit om 'n debuut gaan nie. Maar die wyse waarop die ras en afkoms van die skrywer in hierdie geval oorbeklemtoon is, trek tog die aandag. Reaksies op Phillips se slagofferperspektief, wissel van redelik saaklike beskrywings tot emosionele en sensasionele voorstellings. George Weidemann (1992: 7) sien Phillips se verhaal as "almal wat nie mag het nie (wat nog te sê die mag van die woord) se storie". Rachele Greeff (1992) loof Phillips se bydrae as die ophef van die "swart anonimiteit" waaraan die media die blanke publiek so gewoon gemaak het. Hilda Grobler (1992) verwelkom *Die verdwaalde land*, omdat dit die sogenaamde "'onsigbare' bevolkingsgroep, die Kleurlinge" aan die woord stel.

Sekere biografiese besonderhede wat herhaaldelik in besprekings na vore kom en wat in sommige gevalle met net té veel patos weergegee is, is Phillips se brief aan Brink, sy gebrek aan formele opvoeding, sy genetiese siekte, armoede en sterk godsdienssin. In sommige gevalle is dit onmoontlik om tussen boekbesprekings en karaktersketse te onderskei. 'n Uiterste voorbeeld is die gedetailleerde beskrywing van die skrywer se ma se sitkamer in die boekeblad van *Beeld*. (Schneider 1992).

Hierdie biografiese ingesteldheid, gepaardgaande met 'n paternalistiese oorwelwillendheid teenoor 'n skrywer uit 'n benadeelde gemeenskap het behalwe ooglopende politieke verklarings ook literêr-historiese gronde. 'n Bydrae van 'n sogenaamde Kleurling uit die werkersklas en boonop van die platteland sou juis in daardie stadium van die geskiedenis help om die Afrikanersentriese beeld van die Afrikaanse letterkunde te korreger. Uit 'n onderhoud met die uitgewer in Abraham de Vries en Koos Roets se video oor Abraham Phillips, blyk dit inderdaad dat Brink die waarde van *Die verdwaalde land* o.m. gesien het teen die agtergrond van die relatief beperkte bydraes tot skeppende prosa uit die Kleurlinggeledere.

Sekere kritici het die randposisie waaruit Phillips skryf as 'n magtige posisie beskou wat selfs tot 'n herdefinisie van die Afrikaanse letterkunde kon lei. Uit hul uitsprake blyk dit weer eens hoe 'n sensitiwiteit vir verskil die ideologiese interpretasiemoontlikhede van Phillips se werk na vore laat tree. Jan Senekal (1992: 10) is van mening dat die perspektief van die "magtelose en 'ondergeskikte' op die Afrikaner se geskiedenis" die "hoë, ernstige literatuur in Afrikaans tot in sy fondament skud". George Weideman (1992: 7) meen selfs dat *Die verdwaalde land* se verskyning alle definisies van 'boek' en skrywer omkeer.

In die geval van Phillips se tweede boek, slegs een jaar later, wat daar weinig sprake van vleiende opmerkings oor die skrywer of van sy revolusionêre bydrae vanuit 'n gemarginaliseerde gemeenskap. Literêrtegniese norme word in die meeste lesings van *Erfenis van die noodlot* bo alles gestel. Kritici skryf nie meer oor Abraham Phillips se moeilike lewensomstandighede of die dokumentêre aard van sy werk nie. Phillips word meteens op gelyke voet met wit Afrikaanse skrywers gelees en daar word aanbeveel en selfs geëis dat hy sy skryfwerk in ooreenstemming met die kriteria van hoogliteratuur moet bring.

Hennie van Coller (1994: 6) skryf in sy reaksie op *Erfenis van die noodlot* dat die perspektief van die gemarginaliseerdes nodig is, maar: "Wat egter nie uit die oog verloor mag word nie, is dat die onderwerp waarmee die kunstenaar of skrywer worstel, nooit op sigself 'n waarborg vir gehalte is nie". Ook Tom Gouws (1994: 3) skryf in sy resensie dat Phillips natuurlike talent het, maar dat 'n mens hom nie moet verontreg deur te hoë literêre verwagtinge van hom te koester nie. Hy opper beswaar teen die baie "onafhede" in die boek, byvoorbeeld die dikwels "geforseerde sierskrywery". Hy gee erkenning aan die belangrikheid van Phillips se bydrae uit 'n marginale

perspektief, maar beklemtoon dat dit nie sy werk “voortreflik” maak nie. Om oortuiging en gesag aan sy uitsprake te verleen, haal hy Breyten Breytenbach aan wat waarsku teen kulturele regstellende aksie wat tot vernedering kan lei. Die skerpste kritiek teen *Erfenis van die noodlot* het egter gekom van Ena Jansen in haar resensie in *De Kat* getiteld “Skuldige whiteys en ’n groot fanfare”:

“Die ongekende aandag wat Phillips te beurt geval het, hang sekerlik saam met die groter publisiteit wat alle Afrikaanse skrywers deesdae kry, maar dit is so buite proporsie dat ek dit nie net ’n belediging vind vir mense soos Adam Small nie, maar ook vir die talle ongerekende maar middelmatige goeie wit skrywers. Dié tipe ‘regstellende aksie’ sal geen magtelose ‘empower’ nie.

Sowel *Die verdwaalde land* as *Erfenis van die noodlot* is naïef en lomp wat struktuur en opset betref. Die manier waarop die noodlotsidee ... in laasgenoemde boek aangebied word, is totaal onuitgewerk en klink daarom na ’n retoriese kreet waarop die skrywer geen greep het nie. Dat die stories eerlik, menslik en skrywend is, is waar. Maar dit maak van Phillips werklik nog nie ’n skrywer wat met soveel fanfare behandel moet word deur ons klomp whiteys met ons skuldige gewetens nie.”

Ena Jansen (1994) se resensie is ’n reaksie teen die oorwegend simplisties-mimetiese inslag van die kritiek op *Die verdwaalde land*. Tog is haar leesstrategie, naamlik om Phillips uitsluitlik aan kriteria van hoogliteratuur te meet, selfs meer onbevredigend. Waar die benadering van die meeste kritici in die geval van *Die verdwaalde land* ruimte gelaat het vir allerlei kontekstuele faktore, maak Jansen se oorbeklemtoning van literêre norme Phillips se stem heeltemal stil. Hoewel haar strukturele besware teen *Erfenis van die noodlot* geldigheid het binne die huidige gemeenskap van Afrikaanse lesers, is dit nie ’n uitgemaakte saak dat dié benadering die mees toereikende is om Phillips se werk mee te lees nie. Lê die trefkrag van sy verhale nie juis in die wyse waarop sy tekste pretensieloos tydgenootlike literêre norme met tekens van verskil konfronteer nie en behoort daar nie na ’n leesstrategie gestreef te word wat juis hierdie betekenisvolle afwykings in berekening kan bring nie?

Sowel die kritiek op *Die verdwaalde land* as dié op *Erfenis van die noodlot* verabsoluteer sekere uitgangspunte ten koste van ’n daadwerklike soeke na leesbenaderings wat aan die besondere aard van Phillips se werk reg sal laat geskied: in die geval van *Die verdwaalde land* het kritici hul blind gestaar teen die “andersheid” van Phillips se identiteit en met sy tweede boek toon die ontvangs ’n rigoristiese verabsolutering van literêre konvensies en norme.

4. Slotsom

Dit wil voorkom asof kritici nog te geredelik swart Afrikaanse skrywers as curiositeit lees. Die “andersheid” van hul werk in terme van die wit letterkunde word of hoog aangeprys, of verwerp. In albei gevalle lei dit tot ’n negatiewe stereotipering van die swart skrywer. Indien kritici te welwillend is, impliseer

hulle 'n teenstelling tussen hulself as bevoorregtes en die gemarginaliseerdes as die hulpbehoewendes. Verdedig hulle hul kritiek op grond van literatuuropvattings (wat verband hou met literêre tekste uit 'n eeueoue Westerse letterkundetradisie) verneder hulle eweneens die skrywer wat buite so 'n tradisie opgegroei het.

Op Afrikaanse kritici rus die verantwoordelikheid om skrywers uit gemeenskappe wat dekades lank literêr geswyg het, so in die Afrikaanse letterkunde te verwelkom dat dit hierdie skrywers se stryd op politieke (en literêre) terrein waardig sal wees. Akademiese arrogansie en literêre snobisme verskans gans te maklik ontoereikende leesbenaderings. 'n Groter bewussyn van en kritiese nadenke oor leesstrategieë en die ideologiese implikasies daarvan behoort voorrang te geniet. Of ons bereid is om 'n leesmodel te soek waarin ons groter ruimte laat vir kulturele en ander verskille, 'n model wat die lees en skryf van letterkunde nie as 'n bedreigende, dominerende ruimte – 'n verdwaalde land – definieer nie, gaan bepaal of die werk van swart skrywers in die toekoms by die Waarheidskommissie in plaas van in die Afrikaanse letterkunde gaan beland.

Bibliografie

- De Vries, Abraham. 1993. *Die hartseer van die verdwaalde land*. (video). Gouws, Tom. 1994. Phillips se skouers is te smal vir dié mantel van verwagting. *Insig*: 3. Apr.
- Greeff, Rachele. 1992. Afrikaans met tekkies. *De Kat* 8 (4). Okt.
- Grobler, Hilda. 1992. Meer mense sal nou hul verhale vertel. *Tempo*: 5. Aug. 7.
- Hambidge, Joan. 1992. Bruines se angste verwoord in eenvoudige pragverhaal. *Beeld*: 6. 20 Sept.
- Hankan, Daniël. 1994. *Die Suid-Afrikaan*. Jan./Febr.
- Hattingh, Marion. 1993. Die andersheid van *Die verdwaalde land* – die waarheid as storie vertel. *Literator*: 37-48. 14 (2). Aug.
- Hough, Barrie. 1992. Lastige kwessies in dié boeke bekyk. *Insig*: B3. Sept.
- Jansen, Ena. 1994. Skuldige whiteys en 'n groot fanfare. *De Kat*: 83. Mei.
- La Vita, Murray. 1992. 'n Alternatiewe geskiedenis. *Transvaler*: 8. 19 Nov.
- Malan, Lukas. 1994. *Die verdwaalde land*. *Rapport*: 20. 23 Jan.
- Pakendorf, Gunther. 1992. *Die verdwaalde land*. Transkripsie van resensie vir die SAUK-program "Skrywers en Boeke". 24 Sept.
- Pienaar, Hans. 1992. Rou verhaal van nog 'n vergete moord. *Rapport*: 18. 4 Okt.
- Schneider, Igna. 1992. Hy wou net storie vertel van broer se verdwyning. *Beeld*: 3. 17 September.
- Senekal, Jan. 1992. Eerlike klag teen magsmisbruik. *Die Volksblad*: 10. 7 Desember 1992.
- Slabber, Coenie. *Rapport*: 18. Aug. 16.
- Van Coller, Hennie. 1994. Abraham Phillips sal nie weer op aanprysings se rug kan ry. *Die Volksblad*: 6. April 11.
- Weideman, George. 1992. Phillips se *Verdwaalde land* bly op die regte spoor. *Die Burger* Naweek Joernaal: 7. Sept. 11.
- Willemse, Hein. 1992. "'n Mens sou nie 'n Bantoe as skrywer vermoed nie", of Arthur Fula se welwillende Afrikaans: 'n eerste verkenning van *Johannie giet die beeld*. *Stilet*: 83-96. 4 (2). Sept.
- Willemse, Hein. 1993. Erken die ander stem! *Karring* 6: 12-14.

Universiteit van Wes-Kaapland

Gunther Pakendorf
Vertalings van verse van Paul Celan

Chanson van 'n dame in die skadu

Wanner die stil vrou kom en die tulpe onthoof:

Wie wen?

Wie verloor?

Wie gaan staan by die venster?

Wie noem haar naam eerste?

Daar is iemand, hy dra my hare.

Hy dra dit soos 'n mens dooies dra op jou hande.

Hy dra dit soos die hemel my hare gedra het in die jaar toe/
ek bemin het.

Hy dra dit só uit ydelheid.

Hy wen.

Hy verloor nie.

Hy gaan staan nie by die venster nie.

Hy noem nie haar naam nie.

Daar is iemand, hy het my oë.

Hy het hulle, sedert hekke gesluit word.

Hy dra hulle aan sy vinger soos ringe.

Hy dra hulle soos skerwe van lus en saffier:

hy was al my broer in die herfs;

hy tel al die dae en nagte.

Hy wen.

Hy verloor nie.

Hy gaan staan my die venster nie.

Hy noem haar naam laaste.

Daar is iemand, hy het wat ek gesê het.

Hy dra dit onder sy arm soos 'n bondel.

Hy dra dit soos 'n horlosie sy slegste uur dra.

Hy dra dit van drumpel tot drumpel, hy gooi dit nie weg nie.

Hy wen nie.

Hy verloor.

Hy gaan staan by die venster.

Hy noem haar naam eerste.

Hy word met die tulpe onthoof

Daar was grond in hulle, en
hulle het gegrawe.

Hulle het gegrawe en gegrawe, só het
hulle dag verbygegaan, hulle nag. En hulle het God nie
geloof nie
wat, so het hulle gehoor, dit alles wou hê,
wat, so het hulle gehoor, dit alles geweet het.

Hulle het gegrawe en niks meer gehoor nie;
hulle het nie wys geword, hulle het nie 'n lied versin
en generlei taal uitgedink nie.
Hulle het gegrawe.

Daar kom toe 'n stilte, daar kom 'n storm,
daar kom al die seë.
Ek grawe, jy grawe, dan grawe die wurm,
en wat daar sing, sê: Hulle grawe.

O een, o geeneen, o niemand, o jy:
Waarheen gaan die pad toe dit nêrens heen gaan?
O jy grawe en ek grawe myself na jou toe,
en aan ons vinger ontwaak die ring.

Psalm

Niemand berei ons weer uit grond en klei,
niemand bespreek ons stof nie.
Niemand.

Wees geloof, Niemand.
Om jou ontwil wil
ons bloei.
Na jou
toe.

'n Nietigheid
was ons, is ons, sal
ons bly, bloeiend:
die nietigheids-, die
niemandsroos.

Met
'n griffel sielhelder,
'n stofdraadjie hemelwoes,
'n kroon rooi
van die purperwoord wat ons gesing het
oor, o bo-oor
die doring

Corona

Die hefs vreet sy blaar uit my hand: ons is vriende.
Ons dop die tyd uit die neute en leer dit loop:
die tyd kruip terug in sy dop.

In die spieël is dit Sondag,
in die droom word geslaap,
die mond praat waar.

My oog daal neer na die geliefde se geslag:
ons kyk na mekaar,
ons sê donker dinge vir mekaar,
ons bemin mekaar soos papawer en geheue,
ons slaap soos wyn in skulpe,
soos die see in die bloedstraal van die maan.

Ons staan vervleg in die venster, hulle kyk na ons van die straat:
dit is tyd dat hulle weet!
Dit is tyd dat die klip hom verwerdig om te bloei,
dat die hart in onrus begin klop.
Dit is tyd dat dit tyd word.

Dit is tyd.

Nagtelik geplooi

Vir Hannah en Hermann Lenz

Die blomme se lippe
is nagtelik geplooi,
die denne se stamme
oorkruis en gevou,

die mos vergrys, en vergruis die klip,
die kraaie bo die gletser
ontwaak tot nagtelike vlug:

dít is die streek waar hulle
rus wat ons ingehaal het:

hulle sal die uur nie noem,
die vlokke nie tel,
die waters nie volg tot by die wal nie.

Hulle staan opsy in die wêreld,
iedereen by sy nag,
iedereen by sy dood,
stuurs, bloothoofs, wit geryp
deur wat naby en ver is.

Hulle vereffen die skuld wat hul oorsprong besiel,
hulle vereffen dit vir 'n woord
wat ten onreg bestaan, soos die somer.

'n Woord – jy weet:
'n lyk.

Laat ons dit was,
laat ons dit kam,
laat ons sy oog
hemelwaarts draai.

Snags, wanneer die pendule van die liefde swaai
tussen altyd en nooit,
stoot jou woord op na die mane van die hart
en jou oog, broeiend blou,
geen die hemel aan die aarde oor.

Vanuit 'n verre, vanuit 'n droomverswarte
bos waai die ontslape
en die versuimde dwaal rond, groot soos die skimme van die
toekoms.

Dit wat nou daal en styg,
geld die diepste verborgene:
blind soos die blik wat ons wissel,
soen dit die tyd op die mond.

Wispelturige hart, vir wie die heide 'n stad bou
midde-in kerse en ure,
jy lig
met die populiere opwaarts na die vywers:
daar, in die nagtelikheid kerf
die fluit 'n vriend van haar swye
en wys die waters aan hom.
Op die oewer
wandel die gedagte vermom en luister:
want niks
tree na vore in eie gedaante nie,
en die woord wat oor jou blink,
glo aan die kewer in die varings.

Met 'n wisselende sleutel

Met 'n wisselende sleutel
sluit jy die huis oop waarin
die sneeu van die versweë dryf.
Na gelang van die bloed wat opwel
uit jou oog of jou mond of jou oor,
wissel jou sleutel.

Wissel jou sleutel, wissel die wrod
wat mag dryf met die vlokke.
Na gelang van die wind wat jou aanjaag,
wrod die sneeu om die woord gebal.

Nota

Die Duits-Joodse digter Paul Celan (skuilnaam van Paul Antschel) is in 1920 in die gebied Bukowina (Roemenië) gebore. Hy het die oorlog, konsentrasiekampe en die vermoording van sy ouers beleef. Na die oorlog leef hy hoofsaaklik in Parys, waar hy in 1970 selfmoord pleeg. Hy word as een van die voorste verteenwoordigers van die hermetiese poësie in die twintigste eeu beskou, in navolging van die Simboliste, Rimbaud, Rilke en Trakl.

Van die gedigte wat hier vertaal is, is getoonset en op 'n CD met die titel *Songbook* opgeneem; dit bevat ook kabaretsongs van Michael Nyman, vertolk deur ute Lemper. Die etiket is *London*; die nommer is 425 227-2.

My dank aan Hennie Aucamp vir die inligting en die aanstigting tot die vertalings.

Hein Willemse

Die veelbewoë vaart na Paternoster

Of 'n Eie perspektief op swart Afrikaanse Skrywerk¹

Die lug was dik met gerugte van opstand toe die eerste Swart Afrikaanse skrywerssimposium plaasgevind het. Dit was die vooraand van 'n politieke uitbarsting en 'n verlamende resessie. Die onversetlike Rubicon-toespraak en die noodtoestand was die voorspel tot 'n donker tyd, oorheers deur geweld en afgryslike menseslagtings. Tien jaar later, kan ons nog nie regtig glo dat ons deur dié hel is nie. Nou omskryf begrippe soos “waarheidskommissie”, “versoening”, “heropbou” en “regstellende aksie” die aard van die onlangse omwenteling. Alle vlakke van ons samelewing, ook op die kultuurterrein, word aangetas deur die strominge.

Die oorsigtelike aard van die oorspronklike voordrag veroorsaak dat 'n wye terrein hier onder die loep geneem word. Die artikel bied 'n kursoriese oorsig van die debat oor Afrikaner-nasionalisme en die plek van swart sprekers van Afrikaans, 'n perspektief op die uitgeslotenheid van hierdie mense in die Afrikaanse letterkunde en populêre kultuur, daarna volg 'n verslag van die akademiese studies oor swart skrywers en laastens word 'n aanduiding gegee van enkele tendense met verwysing na swart Afrikaanse digwerk.

I

Die eerste simposium het die toeëiening van Afrikaans deur Afrikaner-nasionalisme verbreek. Afrikaans en die Afrikaanse letterkunde is daar ingedra as deelgenoot in die stryd om politieke gelykberegting. Swart Afrikaanse skrywers, kon die samestellers in die voorwoord tot die kongresbundel konstateer, vind aansluiting “in sosiale groeperinge wat hulle teenoor Afrikaner-politieke beheer en (die) -literêre establishment opstel” (Smith e.a. 1986: iv). Vandag, meer as ooit tevore, is dit duidelik dat Afrikaans 'n kerngesonde heterogeniteit het.

Individue en groeperinge van alle skakerings gebruik Afrikaans sonder huiwering. Aan die politieke regterkant omarm groepe soos die Griekwanasionaliste, die Kleurlingweerstandsbeweging en 'n duisternis blanke regse partye Afrikaans as hulle onderskeidende kenmerk. Links, is daar gemeenskapsorganisasies veral in die Wes- en Noord-Kaap wat 'n nuwe waardering het vir die belang van moedertale, ook Afrikaans, in die uitbou van hierdie jong demokrasie. Dan is daar mense wat in Afrikaans leef, sonder om daarvoor te stry of daarvoor kant te kies. Ons het nog altyd geweet van hierdie taaldiversiteit. Nou weet ons ook dat dié verskeidenheid oor die grense van velkleur, godsdiens en ideologie strek.

Ondanks hierdie verskeidenheid word Afrikaans kort-kort deur Afrikaanssentriese instansies opgeëis. Sprekers van Afrikaans word verbete opgeroep tot stryd. Hier is 'n voortsetting van 'n oorlewingsdiskoers wat

Afrikaner-intellektuele, -ideoloë, -ekonome, -politici en -kultuurmakelaars konstant sedert 1976 lewend hou. Vroeër het dié diskoers uiting gekry in die Nasionale Party-regering se totale aanslagstrategie en 'n belegekonomie. Nou is daar weer 'n nuwe (en tog so bekende) wending. Dit gaan, as 'n mens die media kan glo, nie meer om die beveiliging van politieke mag nie, maar om die handhawing van Afrikaans.

'n Toonaangewende sakeman soos Ton Vosloo van Nasionale Pers het weer onlangs 'n hernude handhawingstrategie geformuleer. Hy sê, “die grootste uitdaging vir die Afrikaner – *dus 'enigeen wat Afrikaans praat* – is seker om 'n blywende staanplek in die samelewing van die sogenaamde reënboognasie te vind” (klem toegevoeg). Hy gaan verder: “Ons het weer 'n 'saak', maar hy is nou anders gedefinieer, en *dit gaan om Afrikaans*. Daarin is verskuil *al die latente energie van Afrikaner-nasionalisme*” (Rapport, 24 September 1995: 6, klem toegevoeg). Dieselfde koerant berig oor 'n ander sakeman, Marinus Daling van Sanlam, wat toegee dat “ons nie weer die politieke mag as Afrikaners (gaan) terugkry nie. Ons moet derhalwe vanuit werklike kultuurorganisasies *ons samebindende kulturele belange bevorder*” (Rapport, 24 September 1995: 6, klem toegevoeg). Vroeër identifiseer Daling die (bruin) skrywer, Adam Small en die (bruin) politikus, Peter Marais, as medestryders om “inklusiewe Afrikaner-belange”.

Die posisies wat hierdie nyweraars onderskryf, is geruime tyd al met ons. Dink maar aan Van Wyk Louw se gevelede “die bruin mense is ons mense”. Wat lê agter dié pogings tot Afrikaanse/Afrikaner-inklusiwiteit? Waarom die subtile koppeling tussen Afrikaner-nasionalisme en Afrikaans? Waarom word swart Afrikaanssprekendes hier opgeroep? Is die politieke idioom van afsluiting en afkamping nie onherroeplik verby nie? Swart Afrikaanssprekendes het tot dusver die grootste aandeel gehad aan die bevryding van Afrikaans. Hoeveel van hulle het in weerwil van die politieke aanklag teen Afrikaans voortgegaan om dit onbevange te praat? Wie het Afrikaans ingedra in bevrydingsorganisasies? Wie het, sonder die bagasie van Afrikaner-nasionalisme, Afrikaans politieke respektabel gemaak? Inderdaad: Afrikaans het nie Afrikaner-nasionalisme nodig nie.

“Afrikaans is deel van ons bevrydingstryd, net soos IsiXhosa of IsiZulu of SeTswana en XiVenda, naas Engels, alreeds 'n grootse rol in die bou van die nuwe Suid-Afrikaanse/ Azaniese nasie gespeel het en nog gaan speel,” sê Neville Alexander (1994: 27). Maar voeg hy by, “[d]aarvoor is die demokratiese en antirassistiese verbintenis van ons organisasies en van die oorweldigende meerderheid van ons mense die beste waarborg”. Dit is hierdie ideaal van demokrasie (ter beklemtoning: vir almal) wat verwesenlik moet word. Dit is in alle Suid-Afrikaners se belang dat die uitdruklikste vorm van demokrasie bly voortbestaan.

Afrikaans word nie in die nuwe Suid-Afrika bedreig nie. Wat wel bedreig word, is die bevoorregting wat Afrikaans, Afrikaners en Afrikaanssprekendes gehad het. (Maar: is dit werklik geldig om die rol van slagoffer aan die

Afrikaner wat vir so lank geheers het, toe te ken?) Dit is 'n aanpassing wat gemaak moet word, ter wille van die uitbou van 'n werklike demokratiese orde. Die uiteenlopende standpunte en sienings wat by hierdie simposium aanwesig is, moet ook verteenwoordig word. Vir te lank het andere swart Afrikaanssprekers se belange en behoeftes geformuleer. Vir te lank is dié mense opgeroep as ondergeskiktes in andere se stryde. 'n Verbintenis tot demokrasie vereis dat hulle standpunte en belange deur hulself gestel word.

II

Hierdie heterogeniteit van die Afrikaanse taal, staan egter steeds, soos in 1985, in skrilte kontras met die Afrikaanse letterkunde. Die Afrikaanse letterkunde bly die letterkundige verwoording van blanke Afrikaanssprekendes. Dit is, met 'n aantal uitsonderings, wesenlik die letterkunde van wit Afrikaanse skrywers. Terselfdertyd is dit 'n letterkunde wat hoofsaaklik deur wit Afrikaanse kritici en literatore bedryf word. In samehang hiermee is die Afrikaanse letterkunde se uitgebreide infrastruktuur gerig op die produksiewyses en afsetgebiede van blanke lesers en verbruikers.

Hierdie indruk, strek veel verder: ook Afrikaanse populêre kultuur in die breë bedien byna uitsluitlik blanke verbruikers. Neem as voorbeeld populêre Afrikaanse tydskrifte. Watter wêreld word deur die tydskrifte bestryk? Slegs die belewenisse van 'n minderheid Afrikaanssprekers word blootgestel. Ook in die elektroniese media gaan dit nie veel beter nie. Neem as voorbeeld, 'n onlangse futuristiese *Afrikaanse* televisiereeks soos *Woestynblom* op die TV1-kanaal. Die reeks speel af na 'n atoomongeluk, met die sentrale fokus op 'n groepie oorlewendes wat enersyds gevangenes aanhou om diamante te delf en andersyds 'n opstand teen die diktator organiseer. In die loop van die verhaal tree geen swart Afrikaanssprekende na vore nie; waar swart mense wel optree, is hulle slegs opsionele randfigure wat geen invloed op die verhaal het nie. Die swart figure slaan holderstebolder voet in die wind of sterf. Hier erken die kyker eenvoudige strategieë om van ongewenste karakters ontslae te raak. Die verhaal eindig met 'n fiktiewe wêreld waarin daar geen swart mense is nie: slegs 'n paar keiharde blanke vroue wat die diktatorskap verdedig en twee blanke paartjies wat ontvlug en uiteindelik strompelend Tafelberg, 'n oase of 'n lugspieëling in die na-atoomwoestery, sien.

Intertekstueel geles: soos Jan van Riebeeck van ouds word 'n nuwe begin gemaak, maar met dié verskil: die land waardeur hulle gestrompel het, het geen opponerende, oproerige, of instemmende of selfs verdruchte swart mense nie. Natuurlik sal die vervaardigers van sulke programme se verweer wees dat dit nie 'n korrekte lees van die televisieverhaal is nie. Maar daar is nie 'n korrekte lesing nie. Daar is slegs 'n unieke interpretasie, dié van die kyker.

Woestynblom is nie die enigste Afrikaanse of Engelse televisiereeks waarin swart mense en/of swart Afrikaanssprekendes tot die marge gerangeer is nie. Wat sê sulke programme oor die plek van swart Suid-Afrikaners? Wat sê dit oor die representasie van swart mense in Afrikaanse televisiereekse?

Of sou hulle wou argumenteer dat programme met 'n swart Afrikaanse rolverdeling, soos *Ondere egele*, met regie deur 'n swart Afrikaanssprekende regisseur en 'n wit draaiboekskrywer 'n oplossing bied?

Die uitdaging aan die populêre media, soos ook aan die Afrikaanse letterkunde is om die multidimensionaliteit van Suid-Afrika ook in Afrikaans te representeer. Afrikaanse skrywers, maar veral swart Afrikaanse skrywers, sal met vasbeslotenheid moet aandring dat die geleenthede ook tot hulle voordeel uitgebou kan word. Daar is genoeg stories om te vertel.

III

Die eerste simposium het gelei tot 'n groter bewustheid van swart skrywers se posisie in en verhouding tot die Afrikaanse letterkunde. Aanvanklik word 'n oorsig gebied van enkele wetenskaplike verhandelinge en artikels. Daarna volg 'n kort bespreking van 'n aantal opvallende temas wat in swart Afrikaanse skrywerk na vore kom.

Ten eerste 'n verslag van onlangse akademiese studies waarin die verhouding van swart Afrikaanse skrywers tot die Afrikaanse letterkunde ondersoek word. Akademiese studies is belangrik omdat dit die impak van die letterkundige werk binne institusionele verband aankondig en die absorpsie daarvan in die onderwysstelsel moontlik maak.

Julian Smith in sy *Toneel en politiek* (1990) verreken "kontemporêre swart Afrikaanse toneelaktiwiteit in die Kaapse Skiereiland". Smith bied 'n oorsig van amateurtoneel wat in die jare sewentig en die middeltagtigerjare opgevoer is. Hy bevind dat gemeenskapstoneel op die Kaapse Vlakte 'n dinamiese proses is wat sonder noemenswaardige mediadekking of ondersteuning plaasvind. Daarnaas ondersoek hy die amateurtoneelfees van die voormalige Administrasie van Verteenwoordigers en kom tot die insig dat die deelnemers hulle "op sigbare wyse (assosieer) met die amptenary wat ter bevestiging van etniese segregasie in diens staan" (Smith 1990: 76). Voorts onderskei hy drie kategorieë dramas: die sosiaalpolitieke, die religieus-didaktiese en die sentimenteel-romantiese. Hierdie verskeidenheid werke word gekenmerk deur "uitsigloosheid, 'n stryd om voort te bestaan, 'n stryd wat meermale misluk" (Smith 1990: 100). Die oorheersende indruk is vir Smith dat die toneelwerk sisteembevestigend – polities, kultureel en godsdienstig-behoudend – is. Dit gee nie blyke "van die volle omvang van die sosio-politieke dinamiek in kontemporêre Suid-Afrika" of openbaar nie "'n transformerende gerigtheid" nie (Smith 1990: 100-101, vgl. 159).

Patrick J. Petersen ondersoek in sy M.Th. miniverhandeling, getiteld, *Etiëk van Luister* (1995) swart Afrikaanse poësie in die jare sewentig en daarna. Aan die hand van die Christelike etiëk stel Petersen in sy empiries-beskrywende studie vas watter samelewingsnorme, waardes en doelwitte deur 'n aantal geselekteerde digters nagestreef word en hoe dié aspekte in die "openbare gesprek" verreken word. Hy bevind dat die deurlopende tema van swart Afrikaanse digters die vraag na "volledige menswees" is (Petersen

1995: 86). Sommige werke is deurspek met vrae na die “sin van die lewe, menslikheid en God”, by andere is daar ’n soeke na sin uit “die sinnelose leë lyding teneinde (sic) te oorleef as mense met integriteit en waardigheid”. Die lewens wat deur sy geselekteerde digters beskryf word, spreek van “meedoënlose brutaliteit” (Petersen 1995: 86-87). Op basis van hierdie digterlike representasies plaas Petersen (1995: 88) die kerk onder ’n verpligting: in die proses van “uitluister” moet die kerk “konkrete verantwoordelikheid” aanvaar. Die verantwoordelikheid wat hy vir die kerk identifiseer, stel hy in die volgende terme: “met wie praat ons? Na wie luister ons? Teenoor wie is ons verantwoordelik? Welke gevolge het ons gepraat, of welke het dit dalk nie? Welke gevolge het ons luister of hoë doof is ons?” (Petersen 1995: 89.)

Naas hierdie studies is die afgelope tien jaar ’n verskeidenheid wetenskaplike artikels gepubliseer, wat nie ten volle hier bespreek sal word nie. Marion Hattingh (1993) analiseer die veelseggende ontvangs wat Abraham Phillips se kort prosateks, *Verdwaalde land* (1992) te beurt geval het. Sy bevind dat in die novelle as historiese dokument “die grense tussen literêre teks en werklikheid vervaag, omdat albei taalkonstruksies is” (Hattingh 1993: 47). PJJ Conradie (1993) ondersoek in sy artikel, “Afrikaans: ’n Eiland reik uit” die resepsie van Frank Anthony se digbundel, *Robbeneiland, my huis my kruis*. Hy bevind dat Anthony nie in sy onderneming, soos gestel in die voorwoord tot sy bundel, slaag om poësie te skryf nie. Conradie toon aan dat magsuitoefening in die estetiese debat aan die werk is, waarin die belange van die handhawers van “Afrikaanse letterkunde” hoogty vier. In ’n reeks artikels ondersoek Hein Willemse jonger swart Afrikaanse poësie, die romanskrywer Arthur Fula, die rubrieksrywer Piet Uithalder en die dramaturg Paul Roubaix (vgl. Willemse 1995). Sy artikels dien as bekendstellings van ouer en onbekende swart Afrikaanse skrywers. Hy ondersoek in hierdie artikels dié skrywers se dialogiese verhouding met die Afrikaanse kulturele establishment.

IV

Vervolgens ’n bespreking van enkele opvallende tendense,² soos dit in swart Afrikaanse poësie na vore kom. Maar allereers: ’n basis vir die historiese lees van kulturele tekste. Die volgende model bied ’n handige maatstaf vir die vasstelling van die sosiaal-historiese inhoud van poëtiese struktuur. Die gevestigde tradisies van die Afrikaanse digkuns en die opkomende tradisie van byvoorbeeld, swart Afrikaanse poësie, sou, indien histories gelees, verskillend geïnterpreteer word. Die Latyns-Amerikaanse kritikus, Hugo Achugar (1988: 655) maak ’n handige onderskeid tussen dominante en opkomende tradisies. Die ideologiese formalisering van ’n dominante poësietradisie stel hy so:

Books of poems with the universalizing trend typically show (a) playful language and the decisive presence of metaphor; (b) an ahistoric introspection into the anguish generated by urban modernity and the sudden attack of technology; (c) the assump-

tion that the quotidian reveals dimensions of permanent essence; (d) the use of irony as a reflection on language. All these characteristics maintain the hegemony of the definition of the 'poetic' that survives from the preceding period.

Met Achugar se opmerkings as uitgangspunt sou met redelike sekerheid soortgelyke tendense in die gevestigde Afrikaanse poësietradisie en die belangrikste digters geïdentifiseer kon word. Dink maar aan D.J. Opperman en sy epigone. Teenoor die geseteldheid en sekerheid van die heersende tradisie identifiseer Achugar (1988: 655) die kentekens van 'n opkomende tradisie:

By contrast, the emerging trend in this struggle for hegemony proposes (a) 'novelization' of lyric discourse; (b) the socialization of those experiences that produce solidarity with local or world liberatory struggles; (c) a tendency toward the linguistic quotidian (i.e. colloquialism) and to the everyday experience without projecting their transcendence; and (d) the use of irony to demystify elements of the prestigious-poetic, the historic canonic, and the devalued-sentimental.

Die opkomende tradisie van swart Afrikaanse digters word kortliks aan die hand van Achugar bespreek. Die doelstelling is om aan te toon dat die karakteristieke van opkomende tradisies nie uitsonderlik is nie, maar inderdaad algemeen (universeel?!) in vergelykbare omstandighede voorkom. Die maat waarmee gemeet word, verskuif in die ondersoekproses van die estetie-bevredigende na die sosiaal-verklarende.

1

Die narratiewe aard, meer presies die prosagtigheid van liriese diskoers word dikwels by swart Afrikaanse skrywers geïdentifiseer en as poëtiese-gebrek geëvalueer. Vergelyk Conradie (1993: 5) wat vasstel dat Frank Anthony se *Robbeneiland, my huis, my kruis* sy lesers daarvan bewus wil maak "dat hy sy stofgegewe so wil aanwend dat dit die persoonlike leed sal transendeer". Dit is egter 'n standpunt wat die "letterkundiges, as bewaarders van die poëtiese bedryf" nie deel nie. Volgens Conradie (1993: 5) wys die resesente Anthony daarop dat sy werk 'n "gebrek [het] aan die retoriese stylmiddele wat aan poësie 'n ikoniese en ekspressiewe karakter gee", naamlik "verwikkeldheid, komposisie, meerduidigheid, poëtiese vormtug, universaliteit en helaas grootsheid".

Tereg plaas Conradie die klem op die voortgesette stryd tussen verskillende estetiese opvattinge: die gevestigde, hegemoniese opvattinge oor kuns en dié van 'n opkomende orde wat dikwels verskillende kuns- en literêre opvattinge huldig. Gevestigde estetiese waardes – dit wat dikwels as universeel gesien word – is nie transhistories en daarom vir alle tye geldig is nie. Daardie gevestigde waardes is eerder 'n verwoording van mag. Die "toets van die tyd" waarop vermeende universele waardes sou berus, het Barbara Herrnstein Smith (1984: 33), alreeds gesê, is nie 'n neutrale kriterium nie, maar word in stand gehou deur 'n relatief klein groepie kanoniseerders, wat op hulle beurt bepaalde sosiale kulturele mag uitoefen.

Sou die kritici en lesers die tekste lees as historiesegesitueerd, as momente in 'n historiese verloop, kry die werke betekenis wat verder strek as die blote naspeur en navolging van retoriese stylmiddele. Dan word die narratief self belangrik. Dan is Anthony se sosiale invoeging wel deeglik ter sake. Die gebrek aan retoriese stylmiddele word 'n kategorie wat in sigself sosiaal-betekenisvol is. Dit wat dan as 'n dilemma vir die leser ervaar is, word op sy kop gedraai en die historiese aard van daardie stylmiddele word ondersoek.

2

Die tien jaar sedert 1985 word gekenmerk deur 'n aantal bloemlesings, *Aankoms uit die skemer* (1988), *iQabane Labantu* (1990), *Optog* (1990) en *Ons kom van ver af* (1995). Die versweë doelstelling van die bloemlesing is die kollektiewe intrede van 'n groot aantal digters. Met die gebrek aan Afrikaanse letterkundige tydskrifte wat aspirantdigters publiseer en so blootstel aan hul tydgenote, dien die bloemlesings as aanmoediging en bekendstelling van jonger swart Afrikaanse digterlike talent. Dit is 'n "tydvak vir die koestering van vertrou; die vertrou om te kan skryf, die geloof in 'n eie boodskap en die moed om daardie boodskap in druk te sien en te publiseer" (Willemse 1991: 32). Die publikasies hang ten nouste saam met, wat Achugar die sosialisering en solidêrverklaring van ervaring noem. Met dié wyse van publikasie word die digters 'n groepie insurgente wat kollektief 'n literêre tradisie met gevestigde norme en verwagtinge betree.

Achugar noem betrokkenheid by plaaslike of sosiale stryde 'n belangrike kode vir die lees van opkomende skryfwerk. Swart Afrikaanse poësie word juis gekenmerk deur die eksplisiete verbintenis wat digters het met die stryd teen apartheid of die lotgevalle van sosiale uitgeworpenes. Die poësie wat die afgelope tyd verskyn het, verkeer in deurlopende kontestasie met die voormalige politieke sisteem. In die poësie word voortdurend die tirannie van die apartheidsregime weergegee. Vergelyk 'n tipiese strofe van hierdie soort, uit Shawn Minnie se gedig, "Aspoestertjie van Afrika" (in Adams e.a. 1990: 116):

o my aspoestertjie, kaia van ons afrika:
ek sien die road blocks / kwykende polisiemanne / buffels
ek ruik die tyres / teargas / bloed
ek voel die karwats / R-1 koeël / dood

In verse van ander digters is die uitdrukking van tirannie of verdrukking selfs meer blatant. Die aard van die poësie, dikwels ook voordragpoësie was juis dat dit aanklank moes vind by 'n gehoor. Identifikasie met die gehoor is gesoek in 'n gedeelde geskiedenis en in die direkte weerspieëling van ervaring. Die gehoor meet dikwels die effektiwiteit van 'n voordrag aan die mate waartoe daardie regstreekse verband bewerkstellig is.

3

Achugar onderskei die gebruik van alledaagse spreektaal in die poësie van opkomende tradisies. As voorbeeld: die poësie wat in die Wes-Kaapse

Afrikaanse variëteit gelewer word. 'n Groot persentasie van die poësie word in dié taalvorm geskryf. Verskeie digters, maar veral Peter Snyders en Marius Titus gebruik die spreektaalvorm.

Die gebruik van die variëteit is 'n erg omstrede onderwerp. Die wesenlik werkersklas- en proletariese variëteit van Afrikaans word dikwels pejoratief beoordeel as "kleurlingAfrikaans". Op 'n stadium is die rassistiese vooroordeel selfs in ouer Afrikaanse literêre en linguistiese studies gesanksioneer. Adam Small het die variëteit op beperkte skaal aangewend en daarmee 'n nuwe blik op menslike verhoudinge gegooi. In die jonger poësie het by sommige digters 'n bewuste identifikasie met Kaaps posgevat. Vergelyk hier die emosionele oordad waarmee Snyders (1987: 5) Afrikaans beskou, as die "inheemse stamtaal van die post-apartheid era".

'n Ondersoek na individuele gedigte van Snyders en Titus toon aan dat dit berus op identiese formules in die verkenning van die leefwyse van 'n gekleurde werkersklas. Die gedigte word gewoonlik bevolk deur werkersklas- of proletariese karakters – veral mans – wat getuie is van 'n afgelope voorval, en op 'n geestige wyse die gebeurtenis oortel. Ook hier is Achugar se waarneming van toepassing. Die poëtiese gegewe dwing die leser om nie transendenteel of universeel te lees nie, maar die lokale te begryp.

Die werk berus dikwels op die hiperrealistiese voorstelling van lokale kleur. Vir effek berus die gedigte op die spreektaal en die mondelinge strategieë van herhaling vir beklemtoning. Komiek en geestigheid vorm in die reël 'n onontbeerlike faset van dié poësie. 'n Kernaspek van die gedigformule is die *ortografiese voorstelling van Kaapse Afrikaans*. Met dié representasie van Kaaps – die pseudo-fonetiese transkripsie – word die spreektaal onderskei van die geskrewe standaardspelwyse van Afrikaans, terwyl dit in die reël nie gebeur met ander variëteite nie. Die gevolg is 'n bevestiging van die komiese of besondere aard van die ervaring vir die luisteraar of leser.

In 'n situasie van verhewigde taalbewussyn, soos ervaar deur voorstanders van Kaaps, volg die ontwikkeling van teenstellende selfidentifikasie. Dit is die gevoel van lede van 'n groep dat hulle verenig en met mekaar geïdentifiseer kan word. Die selfidentifikasie kan lei tot die vestiging van 'n nuwe denkbeeldige gemeenskap. Terwyl dit nie kontensieus is om "Afrikaanssprekend" of "'n Afrikaanse skrywer" te wees nie, is dit die beklemtoning van Kaaps, as 'n afsonderlike taal, wat aan kritiek onderwerp word. In 'n land wat gelyk het onder jare van etniese manipulerings, roep dié konsentrasie op Kaaps, as 'n afsonderlike taal, die skepping van 'n gewaande kleurlingetnosentrisme voor die oog (vgl. Rive 1986).

4

Die laaste onderskeidende element wat Achugar noem, is die ironisering van die gevestigde tradisie. Ook swart skrywers gaan krities om met die gevestigde Afrikaanse poësietradisie. Vergelyk hier Willie Adams se gedig, "Wraakgedagte", wat teruggryp na Totius se "O, die pyngedagte" (in Adams

e.a. 1990: 21, vergelyk ook sy "Die dans van ons comrades", Adams e.a. 1990: 22):

O, die wraakgedagte
my hoop is dood
met 'n halsnoer om die nek.
Die reuk van petrol,
rubber en verkoolde liggame
hang verstik-dik in my gedagtes,
Die verdrukker weet daar niks nie van.

Vergelyk ook André Boezak se "Julle kamma sing" (in Adams e.a. 1988: 26) wat 'n skreiende parodie op "Die Stem van Suid-Afrika" van C.J. Langenhoven is:

Julle kamma sing
 wit doeke!
vannie bloutes vannie hiemel
 vol teargas
vannie ewige gebêgtes
 hoeg soes os afsin in jou
vannie dieptes vannie sie
 ô s trane makkit vol
vannie vê velate vlaktes
 wattie jounie issie
hulle erwe bly hul kinnere sin
 ô s sin hettie law gevat.

Die voortdigting op die bekende, die invertering van ouer Afrikaanse tekste en die herdefiniëring van die "amptelike geskiedenis", vorm opvallende ondertone in die skryfwerk van swart Afrikaanse digters. Die ontwikkeling is klaarblyklik terug te voer na die invloed en oorheersing van ouer Afrikaanse poësie in die skoolleerplanne. Die gedigte omskryf ook lewens wat anders is as dié wat in die hoofstroom van Afrikaanse poësie gekanoniseer word. Hierdie eis vir "a historicity of their own and a claim to an autonomous, self-determining role on the contemporary staging grounds of history" (Harlow 1987: 33), determineer die intertekstuele band tussen ouer Afrikaanse poësie en dié van jonger swart Afrikaanse digters. Op die wyse konstrueer hulle 'n eie gesaghebbende interpretasie van swart Afrikaanssprekers se leefwêreld(e).

V

Vir swart Afrikaanse skrywers was die vaart na Paternoster veelbewoë, en is die rustige besinning van die simposium slegs 'n geleentheid om proviand in te skeep. Nou is die lug dik met gerugte van gelenthede, van uitbreiding en nuwe politieke en kulturele assosiasies. Meer as ooit te vore sal die vooruitgang van swart Afrikaanse skrywers 'n impak moet hê op die (Suid-) Afrikaanse letterkunde in die breë. Dit het tyd geword vir 'n sosiale kontrak tussen alle belanghebbendes by letterkunde en Afrikaanse letterkunde in

besonder, sodat swart Afrikaanse skrywers kan baat vind by verhoogde letterkundige produksie en kritiese ondersoek. Mag dit wees dat die donker tyd verby is. In die woorde van Patrick Petersen (in Abrahams 1995: 93) in sy lang gedig, "Ons kom van ver af":

ja hoor
om geskiedenis te maak
om kultuur te maak
om deel van vree en lief te wees
laat ons vee teen groen heuwels wei
laat ons wagters uit dieselfde pype rook
laat die son 'n seën oor ons menstuijn lê
en laat elkeen wat haat wat ons sê
weet
ons sê sifuna zonke³
daarom skeur ons die donker opstaan van 'n valse dag
in flarde

Aantekening

1. Die artikel is 'n verwerking van 'n voordrag wat gelewer is tydens die Tweede Swart Afrikaanse Skrywersimposium, Paternoster (29 September - 1 Oktober 1995).
2. Vergelyk Willemse (1995) waar hierdie tendense breedvoerig bespreek word.
3. *Ons wil alles hê*, my dank aan drs. Trevor van Louw vir dié verklaring.

Verwysings

- Abrahams, P. William; Beukes, Eugène; Boezak, André; Petersen, Patrick; Theunissen, Isak. 1995. *Ons kom van ver af*. St. Helenabaai: Prog.
- Achugar, Hugo. 1988. The Book of Poems as a Social Act: Notes toward an Interpretation of Contemporary Hispanic American Poetry. In: Nelson, Cary & Grossberg, Lawrence. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Houndmills: Macmillan, (651-662).
- Adams, Noël; Boezak, André; Brown, Floris A.; Hollenbach, C.J.; Mackier, M.C.; Petersen, Patrick J.; Titus, Marius F. 1988. *Aankoms uit die skemer*. St. Helenabaai: Prog.
- Adams, Willie; Koza, Leonard & Petersen, Patrick (reds). 1990. *Optog*. Grassypark: Domestica-uitgewery.
- Alexander, Neville. 1994. Die toekoms van Afrikaans in 'n demokratiese Suid-Afrika. In: February, Vemie. *Taal en identiteit: Afrikaans en Nederlands*. Kaapstad: Tafelberg, (18-28).
- Coetzee, Ampie & Willemse, Hein. 1989. *iQabane Labantu*. Bramley: Taurus.
- Conradie, P.J.J. 1993. Afrikaans: 'n Eiland reik uit. *Stilet* 5 (1): 1-10.
- Harlow, Barbara. 1987. *Resistance Literature*. New York: Methuen.
- Hattingh, Marion. 1993. Die andersheid van Die verdwaalde land – die waarheid as storie vertel. *Literator* 14 (2): 37-48.
- Petersen, Patrick. 1995. *Etiëk van Luister*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland. Ongepubliseerde M.Th. verhandeling.
- Rive, Richard. 1986. Culture, Colouredism, Kaaps. In: Smith, Julian, F. e.a. *Swart Afrikaanse skrywers*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland, (60-68).
- Smith, Barbara Herrnstein. 1984. Contingencies of Value. Von Halberg, Robert. *Canons*. Chicago & London: University of Chicago Press, (5-39).
- Smith, Julian, F.; Van Gensen, Alwyn & Willemse, Hein. 1986. *Swart Afrikaanse skrywers: verslag van 'n simposium gehou by die Universiteit van Wes-Kaapland, Bellville*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
- Smith, Julian. 1990. *Toneel en Politiek*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
- Snyders, Peter. 1987. Mening. In. *Akuut* 1 (4): 4-5.

- Willemse, Hein. 1991. Uitgeslotenes begin spore laat. *Karring 2* (32-33).
Willemse, H.S.S. 1995. *Dialogie in die Afrikaanse letterkunde met toespitsing op geselekteerde swart Afrikaanse skrywers*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland. Ongepubliseerde D. Litt-proefskrif.

Universiteit van Wes-Kaapland

Leon de Kock

Hollow Head

My head is hollow
runnels of whisky
striate the nerve paths

My gut burns on empty
gravity is this
downward arsehole constriction

My bowels are clenched
close-wrapped muscle filaments
pulsing fat sheets, fibrous nets

My skull lurks like a snake
waiting its chance
like a house survives its sellers

Pelvises are clothed by cunts
hotly imagined against
the glassy surfaces of Scope

Bunny Girl, Hustler & Penthouse
pelvises lie mute as
these cocks upend & suspend

Gushing sprawling hot blood
screaming mute emotions
unguent of gristle & bone

How to stop. And remain.

Helize van Vuuren

“Op die spoor”: Interkulturele wisselwerking tussen Boesman en Afrikaner in resente Afrikaanse prosa

“Hoekom haat hy ons so?”

“Hy soek alles wat hy in homself verloor het by ons,” het
#Orna gesê. (uit *Die spoorsnyer*, Piet van Rooyen, 1994: 55)

Hoewel dié verklaring uit Piet van Rooyen se roman te make het met die meedoënlose agtervolging van die vier gedroste Boesmanwerkers deur Paul Chapman, die spoorsnyer, sou mens die spesifieke soeke ook kon sien as rede waarom soveel Afrikaanse skrywers in die laaste tyd in novelles of romans terugkeer na die wêreld van die byna-uitgestorwe Boesmans. (Hierdie term word met opset gebruik ten spyte van die feit dat in die verlede soms as pejoratief ervaar is, omdat dit in antropologiese navorsing nou as die mees gangbare en eenduidige term aanvaar word. Die vroeëre term “San” het in onbruik verval nadat geblyk het dat dit ’n skeldnaam is wat die Khoi teenoor die nomadiese Boesmans gebruik het en wat “rondloper, boemelaar” beteken. Sien verdere toeligting in Van Vuuren 1995b.) Dié soeke in die Boesmankultuur na wat die Westerse mens “in hom (-/haar)self verloor het”, sluit aan by ’n wêreldwye intense bewuswording van, en literêre debatvoering oor wat onderskeidelik genoem word die “aboriginal”, autochtoon, “subaltern” of Ander. Dit is deel van die literêre diskoers oor “Colonialism and the Postcolonial Condition”, die titel van Januarie 1995 se *PMLA*-tydskrif. Konsepte soos identiteit, stereotipering en sosiale plasing van die subjek, of “positionality”, van waaruit geskryf word, word almal deur Hutcheon in die inleiding as sentrale probleme beskryf, wat te make het met postkoloniale kritiek as ’n “imperialist emancipatory project” met ’n “overtly politicized dimension” (1995: 8). Hier te lande is daar ook nuwe belangstelling vanuit literêr-kritiese hoek in navorsing oor dié eerste inwoners van suider-Afrika (vgl. die Khoe-Khoen kongres wat in Augustus by Univ. Pretoria gehou word, en resente publikasies van Van Wyk 1994, Van Vuuren 1994, 1995a, 1995b, 1995c, en andere).

Jolly wys in haar bydrae oor die kontemporêre postkoloniale diskoers en die nuwe Suid-Afrika op die gefragmenteerde aard van die verskillende Suid-Afrikaanse literatuur, en dat “postkoloniaal” ’n problematiese term in Suid-Afrikaanse konteks is. Vanaf 1961 met republiekwording sien Afrikaanssprekendes – en dus ook Afrikaanse skrywers – hulself as bevry van die koloniale mag van Engeland, anders as Engelse koloniste wat nog na Brittanje as “home” sou verwys. Die Afrikaanse literatuur kan dus reeds sedert 1961 as “postkoloniaal” beskryf word. Dat daar dus van vroeg af aan by Afrikaanse skrywers ’n gesentreerdheid in Afrika as tuiste is, blyk duidelik ook uit werke soos Jan Rabie se *Bolandia-trilogie* en Stockenström se *Die*

kremetartekspedisie (1981). Hierdie prosawerke is voorbeelde van waar Afrikaanse skrywers vir hulself 'n tuiste in Afrika probeer beding deur 'n situering ten opsigte van die eerste inwoners aan die suidpunt.

Rosemary Jolly haal die Karibiese skrywer Wilson Harris aan, om te wys op die belang van vergete perspektiewe in die interkulturele verbeelding wat deur fiksie agterhaal kan word ("the emergence of forgotten perspectives in the cross-cultural and the universal imagination", Harris in Jolly, 1995: 25). In sy afsluitende epiloog tot dié uitgawe van *PMLA* wys Satya Mohanty daarop dat belangrike interkulturele wisselwerking afhang van die geloof dat ons 'n wêreld deel met 'n ander kultuur, al is dit ook net gedeeltelik (1995: 114). Duidelike tekens van dié ervaring van 'n "gedeelde wêreld" kry mens in Rabie en Stockenström se romans.

Wanneer 'n Afrikaanse skrywer egter materiaal uit die Boesmankultuur betrek, is daar wrange kommentaar uit die geskiedskrywing wat nie geïgnoreer kan word nie. In *Bushman Raiders of the Drakensberg 1840-1870* (1971) skryf John Wright oor die haat tussen die Boesmans en die Afrikaners:

John Shepstone writes of the hatred the Bushmen had for the Afrikaners owing to the harsh treatment that the latter had meted out to them in the Cape. He also claims that on one occasion when some Bushmen were pursued (...) they were heard to speak Dutch fluently, shouting out that they would never leave off harassing the Afrikaners. (1971: 107)

Soos die autochtone in Noord-Amerika, Nieu-Zeeland, Australië en elders is ook die Boesmans deur die eerste nedersetters uitgewis en vervolgd. Die Boesmans in die Kaapkolonie, die /Xam, is reeds in die sewentiende en agtiende eeu feitlik heeltemal tot niet gemaak deur die vergeldingskommando's wat na veediefstalle uitgegaan het om jag te maak op die mense. Die oorgeblewenes het meestal tronk toe gegaan of is as verarmde plaaswerkers deur die boere in diens geneem.

Hier het hul taal en kultuur grootliks verloor, sodat Dorothea Bleek in die vroeë twintigste eeu feitlik nêrens meer in die noordelike Kaapkolonie 'n Boesman kon vind wat sy/haar taal kon praat of mondelinge verhale kon onthou nie. Op dié stadium van koloniale ontwikkeling was daar dus van interkulturele wisselwerking weinig sprake: enkele met visie, soos Bleek en Lloyd asook Von Wielligh het van die verhale opgeteken, en in 1956 het die hoogs uitsonderlike, feitlik 800 bladsy tellende *A Bushman Dictionary* van Dorothea F. Bleek verskyn. Dié woordeboek is vandag 'n bibliofiele versamelstuk, maar het verder feitlik geen nut nie, omdat niemand dit kan gebruik nie. Die meeste van die Boesmandialekte hierin vervat, is uitgestorwe saam met die sprekers van die dialekte. Al wat ons in dié publikasie oor het, is "traces" of 'spore' van vroeëre stemme. (Dit is boeiend om daarop te let dat die begrip "trace" soos deur Derrida in *Of Grammatology*, 1976, gebruik, teruggaan op Hegel se konsep van "der Spur", of te wel in Afrikaans "spoor".)

Die vraag bly waarom soveel Afrikaanse skrywers juis nou, aan die einde van die twintigste eeu die behoefte vind om terug te gaan na die interkulturele wisselwerking tussen Afrikaanse boere en die haas uitgestorwe Boesmangemeenskap. Die vergelding in vorige eeue was so suksesvol dat die prehistoriese inwoners van Afrika vandag feitlik van die gesig van die aarde verdwyn het, buiten waar hul in haglike omstandighede, soos by Schmidtsdrif nog probeer oorleef.

In 'n boeiende artikel oor die uitgestorwe Beothuk of "Red Ochre People" van Kanada – by wie daar baie parallelle gevind kan word met die uitgestorwe /Xam en ander Boesmangroeperinge – ontleed Carl Leggo enkele prosawerke deur wit manlike Kanadese skrywers waarin hul die leefwêreld van die Beothuk probeer rekonstrueer. Hy vra die vraag waarom daar oor die Beothuk geskryf word, en bied die volgende kommentaar van Marlene Philip as beweegredes en oorwegings aan:

Writers coming from a culture that has a history of oppressing the one they wish to write about would do well to examine their motives. Is their interest a continuance of the tradition of oppression, if only by seeing these cultures as *different or exotic, as Other?* Does their interest come out of the belief that their *own cultural-raw material is washed up*, that just about anything from the Third World is bound to garner more attention? Is it perhaps the outcome of *guilt and a desire to make recompense?* Such writers have to examine whether they can write without perpetuating stereotypes (Phillips in Leggo 1995: 41).

Om op te som, lyk dit dus asof oorwegings by die skryf oor uitgedelgde mense en hul kulture, soos die Beothuk in Kanada en die Boesmans in Suid-Afrika, te make kan hê met (a) skuldgevoelens, (b) die siening van die ander kultuur as eksoties, (c) die uitgeputheid van die eie kultuur se materiaal, en laastens (d) die feit dat albei groepe 'n gedeelde wêreld het of gehad het (sien Mohanty 1995: 114).

Leggo beskryf die stories van die Beothuk soos gemediëer deur die woorde van wit Europese skrywers as 'n "echoing and keening (of) the voices of the lost – a kind of mystical and spiritual and other-wordly chorus of voices that refuses to let us sleep peacefully" (1995: 38).

Dat daar wêreldwyd nou 'n terughunkering na die mitiese, die magiese en die storievertellers van autochtone kulture bestaan, blyk duidelik uit resente tekste soos Varga Llosa se *El Hablador (The Storyteller)* (1987), Peter Hoeg se *Miss Smilla's Feeling for Snow* (1994) en in Afrikaans met nie minder as drie prosawerke en 'n kortverhaalbundel in 1994 waarin Boesmangegewe en -stories verwerk is nie: George Weideman – *Die donker melk van daeraad*, Dolf van Niekerk – *Die koms van die hyreën*, Piet van Rooyen – *Die spoorsnyer* en Willem D Kotzé – *T'sats van die Kalahari*.

Dolf van Niekerk (gevestigde prosaïs met onder andere *Die son struikel*) se *Die koms van die hyreën* is 'n meesterlike klein novelle, onderbektlemtoon maar fyn genuanseerd, geskryf in sober, gestroopte Afrikaanse prosa. Dit is 'n moderne plaasroman waarin droogte en Kousop se eis van grondbesit

teenoor Johannes du Plessis, 'n Afrikaanse boer, die kerngegewe is. Wat die teks verder kompliseer, is die hofsak waarin Jackson, 'n swart prokureur uit Soweto, Kousop se grondeis moet verdedig. "Die Boere sal vir ons lag", sê Jackson, as Kousop sy grondeis wil baseer op tradisionele oorlewering. Die gebruike en gelowe van die Boesmans en dié van die westerse wêreld kom hier lynreg teenoor mekaar te staan.

In *Die spoorsny* van Piet van Rooyen kom die verhouding tussen Afrikaanse boere in Namibië en hul Boesman-plaaswerkers ook uitgebreid aan bod, maar die sentrale verhaal van die spoorsny-tog groei ook tot 'n metafisiese ontdekking van die aard van menswees: "Met al die draaie wat die mens loop, al die paaie wat onder sy voete deurskuif, is daar ooit 'n plek waar hy kan sê: 'Hiervandaan, van hierdie plek af, is my spore onwegwaaibaar?'" (p. 52). Die roman is 'n eienaardige vermenging van antropologiese gegewens en avontuurverhaal met 'n poging om 'n postmodernistiese inslag daaraan toe te voeg. Dié poging – deur heelyd selfbewus na die "skrywer" en sy verhouding met sy redakteur te verwys ("Hy kan nou reeds hoor hoe die redakteur teem ///", p. 23) – is die mins geslaagde aspek van die novelle. Die sentrale avontuur en beelding rondom die spoorsnyery gaan terug op die formidabele werk van Louis Liebenberg, *The Art of Tracking. The Origin of Science* (David Philip, 1990), waarvan gedeeltes in Afrikaanse vertaling letterlik aangehaal word (p.33). Dit is hierdie vermenging van die avontuur van spoorsny, die antropologiese en wetenskaplike gegewens, sowel as die patoswekkende uitbeelding van die "disempowered" Boesmans-aeerste-inwoners-van Afrika wat nou deur boere op plase in dikwels onmenslike omstandighede as werkers uitgebuit word, wat die aangrypendste deel van die teks is.

T'sats van die Kalahari van Kotzé herinner in baie opsigte aan P.J. Schoeman se romans – vertel aan *Trados – die Swerwer-Boesman* (1963), maar in dié vergelyking kom Schoeman se roman die beste daarvan af, omdat dit, ten spyte van 'glipse' in die taalregister in die rigting van gemoedelike sentimentaliteit, wat antropologiese gegewens betref op wetenskaplike kennis gebaseer is. In Kotzé se werk is daar hinderlike wan-informasie of oningeligtheid oor die gemeenskap en leefwyse van die Boesmans, hoewel dit die grootste deel van sy novelle in beslag neem. Die verhaal van T'sats begin op die plaas van 'n karakoelboer van die Nossob waar hy grootword as 'n verdwaalde Boesmankind wat in die Kalahari gevind is. Hy pas later skape op, maar hardloop uiteindelik terug die woestyn in, na waar hy vermoed dat sy mense is. Kotzé se teks is by implikasie gebou op die nostalgiese mite van die "onbewoonde binnelande van Afrika" asook op 'n eienaardige beeld van die Boesman as 'n instinktiewe en intuïtiewe wese, na verwant aan die diereryk. Vergelyk "met die instinkte van 'n wilde dier neem sy liggaam dit op" met verwysing na hoe fyn T'sats se reuksintuig vir reën is (p. 10). Die interpersoonlike verhoudinge tussen T'sats en die boervrou word as volg beskryf: "Net as jy hulle groot het en bruikbaar gemaak het,

gooi hulle gif in jou kos of steek jou in die rug" (p. 14).

In Kotzé se geval is die herontginning van dié materiaal waarskynlik oorwegend nostalgies van aard – dit is die wêreld van sy kinderdae wat hy beskryf as 'n utopiese vergange wêreld. Êrens speel kollektiewe skuldgevoel oor die massa-verdelging miskien ook 'n rol. Maar uiteindelik staan al dié tekste in die teken van 'n psigologiese ondersoek na interkulturele verhoudinge in die land, en die geskiedenis van dié verhoudinge in die verlede. Terwyl literêre tekste waarin die verhouding tussen Afrikaanse en Boesmangemeenskappe ter sprake kom (soos byvoorbeeld in die werk van Von Wielligh, P.J. Schoeman, J.J. van der Post) in die verlede as perifere letterkunde gereken is, niebehorend tot die hoofstroom van die Afrikaanse kanon, het dié drie tekste nou begin duidelik maak dat sulke tekste van sentrale belang is vir 'n beter begrip van die land en sy mense, en veral hul manier van omgang met mekaar.

Twee belangrike begrippe wat ter sprake kom in die debat oor interkulturele wisselwerking is kreolisasie of hibridisasie en outentisiteit. Met outentisiteit word gewoonlik in dié verband gedui op 'n oproep tot 'n terugkeer na prekoloniale outentisiteit. Maar intussen het die vroeëre gekoloniseerdes nie meer die pristiene prekoloniale kulture nie: feitlik in alle vroeëre kolonies het kreolisasie plaasgevind deurdat daar geleen is van die metropolitaanse kulture en deurdat kulturele kruisbestuiwing plaasgevind het. Ten Kortenaar wys in 'n artikel oor Achebe daarop dat outentisiteit en kreolisasie metafore is waardeur 'n kommunale identiteit vorm gegee word:

Communities are constituted not by the possession of a shared culture (...) but rather by the ongoing debate over what the shared culture is (...) a community's narratives are shaped according to conventions and narrative conventions change from age to age" (1995: 31)

In dié verband is daar kritiek uit te bring deur die uitbeelding van Kousop en sy ma, die Boesmankarakters in *Die koms van die hyreën*. Kousop word deur Johannes, die boer, in die tronk besoek en "'n aura van tyd- en plekloosheid" (p. 32) aan hom toegedig. Later op die plaas verbeel hy hom dat "gedaantes uit 'n ander tyd en wêreld hom aankyk" wat "niks met sy geskiedenis te make het nie" (p. 51). Die prosateur gee hiermee blyke van 'n onvermoë tot sinkretiese verbeelding; hy kan nie werklik die Afrikaanse karakters en die Boesmans in dieselfde tyd en wêreld situeer, gelyktydig nie. Dit gee aan die novelle 'n soort poëtiese 'swewerigheid' en is waarskynlik ook die oorsaak dat die teks eindig met die gesuggereerde selfmoord van Kousop:

Kousop lê stil en koud langs sy ma. Die skaapskêr langs sy lyf. Ook hy het jonger geword. 'n Halwe glimlag op sy gesig soos hy na die lied van die kameelperde geluister het." (p. 70)

In *Die koms van die hyreën* word daar 'n eietydse konflik oor grondbesit

uitgebeeld, maar van interkulturele wisselwerking is daar nie werklik sprake nie, omdat die Boesmankarakters te poëties en onwêrelds voorgestel word, as aandriwings uit die voorgeskiedenis van die land. Frappant is die onkunde by sowel Johannes die boer as by Kousop se Soweto-prokureur, Jackson, oor die geskiedenis van die Boesmans. Waar Kotzé sy Boesmanfiguur, T'sats, uitbeeld as natuurmens, byna instinkiewe wese, na verwant aan die dier (iets soos die "noble savage"), is Van Niekerk se Kousop en sy ma nog steeds nie werklike wesens wat die eietydse wêreld bevolk nie, hulle is poëtiese konsepte, tyd- en plekloos, swewend in 'n poëtiese droomwêreld. Van interkulturele wisselwerking kan daar dus ook nie sprake wees nie: slegs van kennisname van 'n uitgewiste kultuur wat nou soos 'n droombeeld deur die teks sweef. Van Niekerk werk met 'n stereotipe, 'n konsep van "outentisiteit" – die outentieke Boesmanfiguur uit priestiene prekoloniale tye.

In *Die spoorsnyer* is dit egter anders gesteld. Hier kry die leser met werklike interkulturele wisselwerking te make. Sentraal is die spoorsnyverhaal van mensejag deur twee wit karakters, die Afrikaanse sersant en die Engelse skrywer, onder leiding van die Boesman-spoorsnyer, Paul Chapman, op vier gedroste Boesmanwerkers wat van die boer se skape geslag het, en daarna op lewe en dood die Kalahari-woestyn invlug. Maar, as die roman begin, is almal reeds dood, hulle is volgens die skrywer "sewe oor-en-weer vermakerige geeste" (p. 17). Dus is die hele verhaal 'n *verbeelde* spoorsnyery of mensejag in die fantasie.

Die roman het 'n sterk antropologiese inslag: telkens word die wêreld van die Boesmans verduidelik aan die hand van Boesmanwoorde, -name en taalgebruik. Bowendien word daar elke aand deur die spoorsnyer aan die sersant en die skrywer stories vertel – hy vertel in aflewering die verhaal van sy lewe: 'n soort fiktiewe outobiografie kom dus geleidelik tot stand. Sy storievertellery oor sy lewe elke aand kan ook gesien word as 'n moderne voortsetting en invertering van die Boesmanleefstyl waar daar saans om die vuur verhale vertel is. Dié storie van Paul kry later 'n naam, hy noem die "Lied van die Man wat eensam sing" (p. 89). Ander stories word ook sentraal gestel. Daar is die sersant se storie (pp. 60-62), #Oma wat 'n tradisionele storie oor die "mense van die vroeë ras" vertel (toe mense en diere nog nie onderskei was nie, volgens mitologiese oorlewering, sien Bleek & Lloyd, 1911) (p. 108). En dan is daar die skrywer se storie wat die roman met die titel *Die spoorsnyer* is. En hierin lê die verrassende perspektief en die sleutel van die romanstruktuur opgesluit. Spore word gelykgestel aan stories, te oordeel aan die volgende twee aanhalings:

Die wys 'n mens dat stories selfs vir die mees hardvoriges ook kan oopvou; as die spore reg lê, kan selfs die opmerkzaamstes dit ook raaksien. (p. 66)

en:

Die spore lê so heen en weer daaroor getrek dat dit lyk asof die vallei 'n reusefeesboek is waarop al die diere kans kry om iets te skrywe, hulle pote die penne waarmee hulle op die grond trek. (p. 110)

Die diere “skryf” dus op die veld, en die sny van spore word gesien as ’n vorm van “lees”, van tekens dekodeer. (Hierdie idee is nie nuut nie: dit kry die prosateur by wyse van interteks, soos ook ander idees in sy roman, van die strukturele antropoloog Lévi-Strauss, wat voetpaadjies oor die veld as die eerste vorm van menslike skrif beskryf het.) Dus word die orale, mondelinge vertel van stories in die roman gelykgestel aan die lees van spore en aan skryf. Die skrywer en die spoorsnyer is dus ego en alter-ego, skrywer is spoorsnyer, soos spoorsnyer ook leser is. Volgens die ideologiese siening van hierdie roman is skrif (die roman *Die spoorsnyer*) en mondelinge vertelling (wat saans om die vuur vertel word) op gelyke vlak. Albei is in die terminologie van die roman-“stories”. Hiermee kry ons ’n nivellering van die twee onderhawige kulture, en transkulturasie.

Paul se rol in die roman is as tussenganger, verdwaal tussen twee kulture, aan die een kant die wit Afrikaanse boere en aan die anderkant die Boesmanwerkers. Hy pas nêrens meer in nie: en maak sy lewe deur te jag op sy rasgenote. Daarom haat hy hulle ook, want soos #Oma sê, “hy soek alles wat in homself verloor het by ons” (p. 55). Paul is ’n tragiese buitestaanderfiguur wat sy stereotiperende rol van spoorsny in die geperverteerde vorm van mensejag op sy rasgenote toepas. As hy ten slotte sterf aan ’n gifpyl uit die boog van /Unta “sien hy die spore van baie ander wat voor hom teen die steiltes uitlei” maar hy sien ook “die Heiland wat vriendelik vir hom wink” (p. 117). Dié sinkretisering van elemente uit die Boesmanmitologie – die voorvaders wat in die sterre woon – met die “Heiland” as element uit die Christelike godsdiens, toon aan tot watter mate Paul Chapman as karakter ’n hibriediese figuur is.

Die roman het ’n sterk metatekstuele bewussyn en filosofiese laag, en die taalgebruik dek ’n wye spektrum van banaal tot filosofies, vertellend en beskrywend. In *Die spoorsnyer* het Van Rooyen werklik daarin geslaag om twee kulture sonder stereotipering en sonder patronisering in ’n verbeeldingswêreld sinkretisties saam te snoer en deur een te laat vloei.

Dit wil voorkom asof daar wêreldwyd ’n verandering van narratiewe konvensies aan die plaasvind is, waarin plek gemaak word vir die autochtone verhaal of storie, en waarin daar steeds meer op die magiese en mitiese van prekoloniale stories en die storieverteller gekonsentreer word. Llosa se *El Habrador (The storyteller)* en Piet van Rooyen se *Die spoorsnyer* het in dié opsig veel gemeen.

Bibliografie

- Bleek, Dorothea F. 1956. *A Bushman Dictionary*. New Haven: American Oriental Society.
- Bleek, W.H.I. & Lloyd, L.C. 1911. *Specimens of Bushman Folklore*. London: George Allen & Company.
- Hoeg, Peter, 1994. *Miss Smilla's Feeling for Snow* (transl. from Danish by F. David). London: Flamingo.
- Hutcheon, Linda. 1995. Introduction. Complexities Abounding. *PMLA* 110 (1): 7-16. January.

- Jolly, Rosemary. 1995. Rehearsals of Liberation: Contemporary Postcolonial Discourse and the New South Africa. *PMLA* 110 (1): 17-29. January.
- Kotzé, Willem D. 1994. *T'sats van die Kalahari*. Kaapstad: Tafelberg.
- Leggo, Carl. 1995. Who Speaks for Extinct Nations? The Beothuk and Narrative Voice. *Literator* 16 (1): 31-49.
- Liebenberg, Louis. 1990. *The Art of Tracking. The Origin of Science*. Cape Town: David Philip.
- Llosa, Mario Vargas. 1989 (1987). *The Storyteller (El Hablador)*. London: Faber & Faber.
- Mohanty, Satya P. 1994. Epilogue. Colonial Legacies, Multicultural Futures: Relativism, Objectivity, and the Challenge of Otherness. *PMLA* 1001 (1): 108-118.
- Schoeman, P.J. 1963. *Trados – die Swerwer-Boesman*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Ten Kortenaar, Neil. 1995. Beyond Authenticity and Creolization: Reading Achebe Writing Culture. *PMLA* 110 (1): 30-42. January.
- Van Niekerk, Dolf. 1994. *Die koms van die hyreën*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Rooyen, Piet. 1994. *Die spoorsnyer*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Vuuren, Helize. 1994. Forgotten Territory: The Oral Tradition of the /Xam. *Alternation* 1 (2): 57-70.
- 1995a. Boesman en Afrikaner: Interkulturele wisselwerking. *Tempo*: 2. 3 Maart.
- 1995b. Die mondelinge tradisie van die /Xam en 'n herlees van Von Wielligh se *Boesman-Stories*. *Tydskrif vir Letterkunde*: 25-35. Mei.
- 1995c. Bushman and Afrikaner: Cultural Interaction. *Alternation* 2 (1): 151-153.
- Van Wyk, Johan. 1994. Dream Writing. *Alternation* 1 (1): 21-36.
- Weideman, George. 1994. *Die donker melk van daeraad*. Kaapstad: Tafelberg.
- Wright, John. 1971. *Bushman Raiders of the Drakensberg 1840-1870. A Study of their Conflict with Stock-keeping Peoples in Natal*. Pietermaritzburg: Natal University Press.

Universiteit van Port Elizabeth

Andries Wessels Die begrafnis

Dat Ouma Maggie in die winter voor die verkiesing dood is, was eintlik reg, minstens poëties reg. Sy was beslis nie van die nuwe Suid-Afrika nie; ook nie soseer van die Republiek van '61 nie – haar optrede en spraak was deurspek met seine wat verklap het dat sy in 'n vroeëre, vervloë, meer grasiëuse era tuis gehoor het. Ten spyte van haar volkslojaliteite het sy byvoorbeeld altyd na die Kaaps as “die kolonie” verwys, dikwels na die land as “die Unie”, en ná 'n besondere uitputtende taak sou sy sê dat sy die aand “die moegste vrou in die Britse Ryk” was. In die sonkamer op die plaas het 'n magdom foto's op Victoriaanse wyse aan die mure gehang en oral op tafeltjies gestaan saam met ander bric-à-brac, wat ons as kinders betower het – soos porseleinbokkies waarvan die kleur na gelang van die weer verander het, Duitse kerstoneeltjies wat sneeu gemaak het as jy dit skud, miniatuurkoppietjies met goudbeslag wat sierlik onaantasbaar op pootjies gepryk het. Die blink moderne foto's van ons, die kleinkinders, met kunsmatige stralende glimlagte en stander 2a, of 3c, of wat ook al langs ons aangedui, was noodwendig daar, maar het onvanpas, plasties, selfs banaal voorgekom, langs verbleikte tonele van pieknieks in die kolonie, met skraal mans wat met romantiese snorre en ligte klere teen wilgerbome leun, terwyl ingetoë meisies met lang tabberds en opgekamde hare skugter half wegkyk en glimlag met net 'n suggestie van onderdrukte uitbundigheid; of meer formele foto's – van seuntjies met kantkragies, een met 'n karwats kordaat in die hand, of profiele in ovaal met 'n ouderwetse handtekening onderaan: *With love from Andrew*, of soos dié van ons Oupa- en Oumagrootjie se goue bruilof op die plaas by Riversdal, waar die grootooms – Uncle Charles, Uncle Hans, Uncle Alec (die name roep die era op) – manelbaadjies dra, en die tantes – Aunt Kate, Aunt Sarah, Aunt Lily, Aunt Mimmie – mekaar oortref met swierige tabberds en hoede. Aunt Lily s'n het die meeste volstruisvere gehad, want Uncle Willem was 'n volstruisboer by Oudtshoorn, maar Aunt Elsie, wie se man 'n vooraanstaande sakeman in Kaapstad was, het die ander oortref met die swier van haar hooftoisiel wat agter elegante opswaai en voor veelseggend oor die een oog neerswiep.

As kinders het ons betower deur albums geblaai met poskaarte deur die einste Aunt Elsie van oor die wêreld heen gestuur: “*My dear Maggie, The boat has docked at Mombasa and I take the opportunity to wish you and Gerbrand a very happy anniversary and many more to come ...*,” of, “*My dear Maggie, Ons bly weer in dieselfde hotel, rue Scribe ...*,” en op die ander kant van die kaart, nie 'n blink kleurfoto van 'n toeriste-aantreklikheid soos deesdae nie, maar 'n elegante prentjie in pastel van 'n pragtige Franse dame met reuse liggroen pom-poms op 'n ligpienk hoed, wat met 'n brief in die hand gevoelvol na niks staan, en die tergende onderskrif: *Le regret*.

Tussen al die gesigte en figure op die foto's aan die muur, op die tafeltjies en in die albums kon ons later vir Ouma Maggie sien, saam met haar susters in swart na hulle ma se dood, op reis in Europa met ongelooflike strikkonkoksies op die hoof (met hoeveel hoededose moes hulle reis?), fier met 'n keil en ry-kostuum. Eers kon ek nie begryp hoekom die familie sê dat Ouma Maggie die mooiste van die ses susters was nie, want van die ander het 'n groter indruk op die foto's gemaak, maar later kon ek die hoë wangbene, die perfekte fyn, effens geboë neus, die teruggetrokke maar onversetlike blik, begin waardeer, en sien hoekom Oupa Gerbrand, self 'n swierige kêrel, soveel jaar vir haar gewag het. Want Ouma Maggie was eers aan 'n ander man verloof, een wat haar Kaapse familie verkies het, maar toe sy in 1919 saam met Aunt Lily na Europa vertrek het, het Oupa Gerbrand haar nogtans gaan afsien, en toe sy terugkeer, het sy die verlowing gebreek en met Oupa Gerbrand getrou, ten spyte van haar familie se onsteltenis dat sy op 'n plaas in die onbekende, onherbergsame Vrystaat sou moes gaan bly. Later sou hulle almal graag op die plaas kom kuier, en Aunt Elsie en haar chauffeur, Carolus, se winterbesoek het 'n instelling op Donkervlei geword, een wat volgens my pa met intense bedrywigheid gepaard gegaan het, want die plaas moes sy beste voet vir Ouma Maggie se familie voorsit.

Terwyl ek en my niggie, Estelle, na Ouma Maggie se begrafnis ry, bedink ek nostalgies die verlede, beide die wat ek met haar gedeel het sedert my kinderdae, en die vroeëre romantiese, vervloeë verlede, wat ek uit albums en stories, opmerkings en nuanses moet saamstel. Die begrafnis is slegs die fisiese bevestiging van Ouma Maggie se afskeid van ons, want eintlik het sy ons lank reeds verlaat – ongemerk, met die grasia en bedagsaamheid wat haar lewe gekenmerk het. Sy het baie oud geword – diep in die negentig, en so 'n paar jaar gelede het ons algaande besef dat Ouma nie meer met ons is nie. Sy het nooit haar waardigheid verloor nie, maar sy het ons net nie meer herken nie, nie meer veel in die hede verkeer nie. Sy sou bedagsaam vir Pa en Ma ontvang, vir hulle tee aanbied, en met hoflike belangstelling verneem of hulle toe getroud is. Op die antwoord dat hulle al veertig jaar getroud is en vyf kinders het, het sy haar wenkbroue gelik en gesnak: "Goeiste!" voordat sy onverstoord die tee verder geskink het. So het sy ons die swaar van afskeid gespaar, want toe sy fisies vertrek het, was die afskeid – ongemerk – reeds verby.

As ons by die hek van Donkervlei indraai, ry ons verby die dammetjie waar Pa een dag na ons by die buurplaas was, wilgerlatte uit Mooilaagte se vlei kom indruk het. Die wilgerbome staan nou groot en sterk, met takke wat vandag gepas melankolies swaai. Hier was net 'n bywonershuisie op Donkervlei toe Oupa Gerbrand dit geërf het; sy broer, oom Herklaas, het die familieplaas, Mooilaagte, met die ou opstal gekry. Ouma Maggie, toegerus met 'n trousseau uit *Liberty's* in Londen het hier op die vlaktes aangekom, en volgens my tantes, was die sierlike baltabberds binne 'n jaar opgesny

om babaklere te maak en die enigste wat sy en Oupa gedans het, was in die winter op en af in die gang, om warm te bly, terwyl hulle agter haar rug met sy konsertina begelei het. Oor die jare het die groot, gemaklike opstal van Donkervlei met grasia verrys. Die tuin het gevestig geraak, die bome het groot geword, en die verfynde lewenstyl was algaande al hoe nader aan die wat Ouma Maggie destyds tot haar familie se ontsteltenis in die Kaap agtergelaat het. Oupa het met nugtere vasberadenheid die soms onwillige veld bemeester tot 'n plaas wat elke jaar milddadig produseer, en Donkervlei se lande en veld vertoon nou die sagtheid, gemoedelikheid, sekerheid van grond wat lank deur die mens beheer en vertroetel word, 'n gemoedelikheid wat uit die Vrystaatse landskap waardeur ons ry, straal.

Reeds van die uitdraai af sien 'n mens die baie bome wat die opstal aandui. Oral op Donkervlei staan plantasies denne en bloekoms oënskynlik doelloos versprei. Oupa Gerbrand, wat reeds voor my geboorte oorlede is, het 'n genopenheid gehad om te plant en te bou – in die breedste sin. Ek ken my Oupa uit sy bome, forse monumente van 'n beskaafde gees. By die huis word ons deur Oom Pieter met gepaste stroewe gesig verwelkom, en ek besef dat ek nou deel uitmaak van 'n ritueel wat streng gevolg word, die ritueel wat die uitvaart van die enkeling vergesel. Hoewel dit my skielik opval dat almal hulle gesigte bewustelik volgens die geleentheid stem, weet ek dat dit nie gewone hipokrisie is nie, maar 'n seremonie wat ons volg ter beskerming van ons samelewingstrukture, as erkenning van ons gemeenskaplike sterflikheid, en uit respek vir die hierdie-keer-heengegaaende, my geliefde Ouma Maggie, wat self graag John Donne aangehaal het: *“And therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee.”*

Ten spyte van die erns is die familie opmerklik bly om mekaar te sien. My oor-oupagrootjie, Hermanus Steyn, was die eerste van ons geslag om hom in hierdie deel van die Noord-Vrystaat te vestig. Hy en sy seun, Pieter, het oor die jare hulle grondbesit aansienlik uitgebrei, sodat Oupagrootjie Pieter, wat 'n Volksraadslid in die Vrystaatse Republiek was, met sy dood in 1918 aan elk van sy nege kinders, dogters en seuns, 'n aansienlike plaas kon nalaat. My Oupa en sy broers, swaers en selfs een ongetroude suster, Tant Lien, wat self geboer het, het dieselfde vernuf as hulle pa en oupa aan die dag gelê met die gevolg dat hierdie hele geweste vandag deur ons familie – ooms en tantes, neefs en niggies, kleinneefs en kleiniggies – beset en bewoon word. Eers in my pa se geslag het van die kleinseuns en -dogters begin weggaan, professionele beroepe in die stede begin volg, maar die Steyns het steeds hulle legendariese familievastheid gestand gedoen, en met enige geleentheid soos 'n troue of begrafnis, was almal daar en is die onaantasbare belangrikheid van bloedverwantskap woordeloes bevestig. Ek onthou my verbaasde ingenomenheid toe my regsgeleerde oom (Gerbrand soos my oupa) sy doktorsgraad in Bloemfontein kry, en 'n ry van Mooilaagte-Steyns hulle plekke in die Universiteitsaal inneem om ook hier hulle solidariteit en voldaanheid te kom toon. Byna elke vakansie op die plaas

deurgebring, het ons stad-Steintjies deel laat word van die skering van hierdie familie, hierdie landskap, hierdie statige en rustige leefwyse en -ritme.

Hand word geskud, ek word gesoen en gedruk. My niggie Marguerite, wat uit die Kaap gevlieg het, maak verskoning vir haar argitekman, wat weens 'n krisisprojek nie teenwoordig is nie. Almal verneem na Louise en aan die wat nie weet nie, moet ek verduidelik dat sy vir haar werk in die buiteland is. 'n Buurvrou kom verneem of ek vir haar studentedogter 'n pakkie sal saamneem Pretoria toe. Glimlaggend neem ek waar dat my aktrise-niggie, Elmine, oudergewoonte deur 'n groep belangstellende bewonderaars omring is, wat die deurlopende vertoning waarmee sy haar konstitueer, ademloos gadeslaan. Sy is dramaties in swart geklee met 'n ouderwetse breërandhoed, wat ek vermoed by Ouma Maggie self oorgeneem is, en 'n swart sluier à la Jackie Kennedy. Ek gaan soen haar op die wang en verneem na die belangrike produksie waarmee sy tans besig is – ek is bly sy kon haar op so 'n kritieke oomblik wegskeur om na Donkervlei te kom. Sy slaan haar oë betekenisvol omhoog, "My dear," sê sy gewigtig, en al wat kortom is die lang sigarethouer tussen die wys- en middelvinger vasgeknypt, "I would *never* miss an *occasion* like this ...". Voor my oë verander sy met 'n effense lig van die ken in 'n soort Edith Sitwell: "A dying breed; they don't *make* them like this anymore," sê sy en haal haar skouers op, "... a tribute is undoubtedly required."

Ek is ietwat verras om die baie burgerbandradiotoestelle onder die begrafnisgangers op te merk: deel van die veiligheidsnetwerk, verduidelik kleinneef Klasie, wat 'n noodsaaklikheid op die platteland geword het met die toename van geweld in die land. Almal moet te alle tye paraat wees. Verskeie plase in die omgewing is al aangeval. Ek weet eintlik daarvan. My pa het my laat weet toe Nig Daisy op haar plaas aangeval, vasgebind en besteel is. Gelukkig het sy kop gehou en haar tong bedwing – 'n aansienlike prestasie vir Nig Daisy – om ongedeerd daarvan af te kom. Nig Daisy se broer, Oom Neels, wat byna net so oud as Ouma Maggie self is, word juis uit 'n motor gehelp. Hulle jarelange oppasserbediende, Maria, stoot sy vrou, Tant Hettie, nader in 'n rystoel. Die enkele oorblywendes van Ouma Maggie se eie geslag is ook hier om hulde te betoon. Hulle kinders huiwer beskermend om die twee tedere oues wat stadig en broos met die hulp van die bediende na die stoep beweeg.

'n Entjie verder sien ek my pa, 'n bietjie verlate, met sy neef, Oom Hermaans van die buurplaas, staan en gesels. Ek gaan groet hom en verneem na Ma se teenwoordigheid. Sy is by Tannie Marthie in die kombuis, beduie hy. In die plaaskombuis is daar die gedruis van intense bedrywigheid, soos koppies en bordjies – Ouma Maggie se Shelley en Royal Worcester, Tannie Marthie se Royal Albert en Noritake – uitgepak word, instruksies gegee en uitgevoer word, bakke melktert en koek, handtertjies en vleisrolletjies, en (by die Steyns onvermydelik) ysterskottels met braaivleis, wors en sosaties, voorberei en reggepak, uitgesit of warm gehou, gerangskik of rondgeskuif

word. Tantes en niggies, in stemmige of fleurige Sondagpakkies en -tabberds, en bediendes in ligblou oorrokke, is orals aan die praat, beduie en werskaf in 'n imponerende vertoning van organisasie en bedrewenheid, en ek word herinner aan my Kaapse broer se opmerking dat hierdie familie, net soos my Ma ook, op 'n industriële skaal onthaal.

Ek het my Ma nog nie tussen die bedrywiges opgespoor as my oudste broer Gerbrand se seuntjie, Jakkie, my aan die arm kom trek nie. "Kom kyk," sê hy dringend. Ek laat my deur hom na buite lei en sien dat hy op pad is na die vleiskamer. Hy los my arm nie en Oom Pieter lag as hy ons ongemaklike vordering sien: "Ons het gister springbokke geskiet en geslag; dit was mense uit die Kaap – hulle het lankal die afspraak gemaak, ek kon nie kanselleer nie. Jakkie kan hom nie wegskeur van die vleiskamer nie." In die koelkamer hang die afgeslagte karkasse koud en pienk aan hake, die lyn van vesel en spier, van vet en aar, weerloos en kaal vir die oog ontbloot. Ek voel vir 'n oomblik geskok oor die naaktheid, die flagrantheid, van die blootstelling. Aan die hake behou die liggame, die nekkies na bo gestrek, 'n vaartbelynhed wat herinner aan die sierlikheid en krag van die diere in lewe. Die eggo van vervloë grasia en forsheid ontstel en vervul my met 'n ontreddende bewustheid van die broosheid, die breekbaarheid van die kompleksverweefde liggaam, die onwaardigheid van skielike of gewelddadige dood. Ek kyk af na die kind wat blykbaar deur die gesig aangetrek word, maar in sy oë sien ek slegs ontsetting, vrees en onbegrip. "Oom Johan," fluister hy beklemd, "waar ... is die bokke se vere?" Ek tel hom op en hy druk sy gesig teen my skouer. Ons stap na buite, waar hy, skielik skaam, aandui dat hy wil afklim, en sonder om om te kyk weghardloop na sy boetie en nefies wat in hulle kerkbroekies en -hempies of kortbroekpakkies op die grasperk rondhardloop.

Ek ontdek my ma uiteindelik, waardig en mooi in 'n vlootblou en wit pakkie, besig om silwer teegerie op die groot stinkhout eetkamertafel uit te pak, en terwyl ek haar groet kom sê 'n nefie dat Oom Frans, die predikant, gekom het en ons gaan begin.

Op die stoep en op die groot wit grasperk onder die blaarloze bome, is rye stoele uitgepak. In die wintersone netjie neem ons ons plekke in. 'n Kleinniggie, Susan, wat 'n musikonderwyseres is, neem plaas by Ouma Maggie se vleuelklavier, wat op die punt van die stoep staan, na buite uitgestoot deur die sitkamer se glasdeure. Die lykswa staan teenaan geparkeer, die kis met wit blomme bedek, duidelik sigbaar deur die glasruite van die voertuig. Oom Frans, wat ook met 'n niggie van my pa getroud is, sluit sy oë en lig sy kop asof hy die hemel in die oog wil kyk terwyl hy met die Here praat. Hy bid in sy effe-Hollandse aksent, 'n nalatenskap van jare se nagraadse studie in Nederland. Ten spyte van die effense geaffekteerde effek van hierdie aanwendsel is die egtheid van sy woorde onmiskenbaar as hy "ons geliefde tante, moeder, ouma en vriendin" aan die Here opdra. Ek lig ook my gesig en laat die warm Vrystaatse sonnetjie my gesig, my koue stram ledemate,

en my siel verwarm, terwyl die predikant se stem voortdreun. Ek wonder ietwat oneerbiedig of Ouma Maggie ons uit die hemel aanskou, en of 'n getransformeerde en verheerlikte siel sou belangstel in die rituele van die ondermaanse, die stamelende pogings van 'n feilbare mensdom – wat hom deurentyd deur 'n spieël in 'n raaisel vasloop – om hom te versoen met die onbegryplikheid van wees en nie wees nie. Ons sing “Rus my siel, jou God is koning” en ek sien my ma is bewoë en my pa, die bekwame, beheersde stadsdokter, kinderlik weerloos. Oom Frans lees uit Psalm 144, die ou vertaling – Ouma Maggie het die nuwe as prosaïes afgemaak (eintlik het sy Nederlands verkies): “... wat is die mens dat U hom ken, die mensekind dat U op hom ag gee? Die mens is soos die nietigheid; sy dae is soos 'n vlugtige skaduwee ... Ruk my uit en red my uit die hand van vreemdes ... sodat ons seuns soos plante mag wees wat opgekeweek is in hulle jeug, ons dogters soos hoekpilare, wat uitgebeitel is na die boustyl van 'n paleis ...” Ouma Maggie het haar seuns soos olyfboomplante om haar sien opgroei, haar dogters het inderdaad hoekstene van die gemeenskap geword; in haar lewe nog het Ouma Maggie reeds 'n nakroosseën ontvang.

Terwyl ons sing “Ek sien 'n nuwe hemel kom, 'n aarde nuut en vry ...” is daar 'n beroering by die lykswa. Twee nefies, Gertjie en Lodie, het die meganisme ontdek waarmee die kis by die lykswa in en uit geskuif word, om dit vir die draers moontlik te maak om die handvatsels gemaklik by te kom. Die twee witkoppies druk die knoppie herhaaldelik sodat Ouma Maggie op 'n platvormpie uit die wa na buite gly, en dan geruisloos weer na binne beweeg; dan weer na buite, geruisloos terug na binne. Van die familie is erg geskok en ander is onderdruk-geamuseerd as Oom Pieter die twee ergerlik aan hulle krae gaan wegpluk. Ek glimlag deur my bewoënheid terwyl ons sing “Die Heer droog al die trane af, verby is droefheid, dood”, en ek wonder of Ouma Maggie die humor van die laaste wiegeliëd sou waardeer het. Sy was 'n taamlike eerbiedwaardige ou dame, maar uit die briewe wat 'n neef van my pa ons onlangs besorg het, wat Ouma Maggie gedurende haar Europese reis in 1919 aan haar broer in Wellington geskryf het, blyk so 'n vitale, sprankelende, welsprekende en sjarmante jong vrou, vol lewensvreugde en geestigheid, so duidelik, dat die briefskryfster gedurig my ervaring van die formidabele persoonlikheid wat my Ouma in latere jare geword het, verdring, en die onverwagte luimigheid, selfs stuitigheid, wat nou en dan soos 'n stukkie kantonderrok onder haar stemmige rok se soom uitgesteek het, uitlig.

Na die laaste gebed, lees Oom Frans die begrafnisbrief: “Margaretha Theresia Steyn (née de Villiers) gebore 27 Augustus 1896, oorlede 14 Julie 1993. *Wat is die mens dat U hom ken, die mensekind dat U op hom ag gee?*” Na 'n gepaste stilte, beweeg ons na die klein plaasbegraafplasing waar Oupa Gerbrand al ses-en-veertig jaar lank vir Ouma Maggie wag. Die jongeres stap sommer, die oueres ry met motors nader. Oom Neels en Aunt Hettie word teer begelei deur kinders wat hulle bekommerd onderskraag. Die twee

brose oues se fokus is klaarblyklik verskuif; hulle blyk onbewus van hulle sorgsame kinders se onrus.

Die lykswa trek tot teen die draad wat die begraafplaas omhein. Langs Oupa Gerbrand se graf met sy ietwat monumentale grafsteen lê die oop graf en wag. Die plaasvolk staan in netjiese rye in hulle beste Sondagklere; baie is sigbaar bedroef. Op die punt, effens apart, met sy keps in sy hand, staan Ou Pêttjie – self biltonggrig en krom van die ouderdom – wat winter en somer teen dagbreek by die plaashuis aangekom het om die eerste daaglikse rites van koffie maak en die pap opsit, en in vroeër dae die koolstoof versorg, onder Ouma Maggie se toesig behartig het. Hy het die houding van 'n hoofroubeklaer, en die ander volk bejeën hom opsigtelik met dieselfde agting en koestering wat ons aan naasbestandes toesê. Hy was inderdaad 'n daaglikse medewerker van Ouma Maggie; ek vermoed, 'n vriend.

Die kis gly vir die laaste maal op die platformpie uit en ons, die draers, neem ons plekk in. Dit is nogal 'n swaar gewig en behoedsaam skuifel ons aan na die oop graf, plaas die kis op die steunstuk. Oom Frans bid en dan, terwyl ons die Onse Vader sing, sak die kis na benede. My neef Charl, ook 'n draer in sy lugmaguniform, neem 'n saluut. Jakkie van Gerbrand trek aan my hand. Ek tel hom op en hy druk weer sy gesig teen my skouer. Ek is dankbaar vir die troos van die warm seuntjelyf teen my. As die blomblare aangegee word vir die laaste huldebetuiging, begin die volk saggies meerstemmig sing. Dit is ondraaglik aandoenlik. Ek druk my gesig teen Jakkie se koppie vas.

Na die verrigtinge by die graf keer ons na die opstal terug en bediendes verskyn met skinkborde gelaai met versnaperings. Die geleentheid word algaande gekenmerk deur die paradoksale sobere gemoedelikheid wat eie is aan die soort okkasie. Ons sit almal in die Vrystaatse winteronnetjie; dit is lekker om mekaar te sien, saam te verkeer. Ons word verenig deur 'n bewustheid van samegeworteldheid, gedeelde ervaring en voorgeskiedenis, verbind nie net in ons eie lewens nie, maar deur die naelstring van vorige gemene of vervlegte geslagte. Ek beskou my pa en my ooms en tantes, my broers en neefs en niggies – Ouma Maggie se nageslag; ek bedink haar lewe van integriteit, welwillendheid en vreugde en hulle eweneens voorbeeldige en vrugbare lewens, ek drink die grasia en harmonie van Donkervlei se opstal, tuin en landskap in, en met my gesig opgehef na die Vrystaatse son en 'n bakkie warm sop in my hand, weet ek verseker: “mooi is die lewe en die dood is mooi.”

Oom Hermaans kom sê dat die pakkie wat ek moet saamneem Pretoria toe, soek is. Dit is in iemand se katebak. Hulle radio net rond om dit op te spoor. Ek knik ongesteur. Niks kan my bui van gelate voldoening verstoer nie. 'n Kleiniggie kom wys haar nuweling vir my, en ek neem die nodige notisie. 'n Tante kom vra na die geslagsregister wat ek nagevors het, en waarin Ouma Maggie 'n intense, maar defensiewe belangstelling geopenbaar het. Sy was vasbeslote om enige skelette wat uit enige kas te voorskyn

mog kom, meedoënloos van kant te maak. Ons gesels en lag saam. Ou familiestories word weer opgehaal en geniet. Algaande word die groot bakke en skinkborde kos leër. Soos die son vroegerig begin sak, word dit kouer en begin mense aanstalles maak om huis toe te gaan. Oom Hermaans kom sê dat die misplaaste pakkie blykbaar in die motor was waarmee Oom Neels en Aunt Hettie direk na die verrigtinge by die graf, huis toe geneem is. Hulle radio net gou soontoe om te hoor of ons dit moet gaan haal en of iemand dit sal bring.

My ouers groet ook en ek bly in die plaaspad staan en kyk hulle agterna as hulle wegry na Bloemfontein teen die rooi van die ondergaande son. Oom Hermaans kry my in die pad. Hy lyk 'n bietjie bekommerd. "Kom ry gou saam met my," sê hy, "daar is nie antwoord by Oom Neels-hulle nie. Ek hoop nie die ou mense het geval of so iets nie. Ek weet nie of Maria die radio kan werk nie, maar as daar iets ernstigs verkeerd was, sou sy darem seker gebel het. Ons kry dan sommer jou pakkie. Jy wil seker begin aanstalles maak."

Dit is nie ver op die plaaspad na Oudekraal, Oom Neels-hulle se plaas nie. Ek herinner my hoe dikwels ek as klein seuntjie tydens vakansies saam met Ouma Maggie en Oom Pieter-hulle die stofpad gery het om by Oom Neels en Aunt Hettie te gaan kuier. Ons ry verby "die Engelsman se graf", rusplek van 'n onbekende kryger wat gedurende die Anglo-Boereoorlog hier gesneuwel het, en dan kom die buurplaas in sig. Oudekraal is ook 'n mooi opstal met breë stoepe rondom. Reuse bloekoms en denne beskut die lae wit woning. Dit is stil op die werf, nie eers 'n hond blaf nie. Ons hou stil en klim uit die motor. Die voordeur staan oop.

Die eerste wat ons sien is die doodgeskiete honde wat naby die voordeur lê. In die woonvertrek heers daar chaos. Meubels is omgekeer, die swaar okkerneuthoutbuffet se laaie uitgegooi, skilderye van die muur geruk, glasware en lampe lê in skerwe. Oom Neels rus teen 'n stoel, sy glasige oë na die dak gerig – Waar sal sy hulp vandaan kom? – die kop byna heel afgesny sodat die deurgesnyde pype en are soos buise deur die geklonte bloed uitpeul. Op die borsbeen is die vel los gesny en oopgeflap om die ribbekas te ontbloot. Aunt Hettie lê op haar maag, haar arms ongemaklik na weerskante toe oopgespalk soos 'n gebreekte pop, die knieë effens gebuig asof haar arms gedurende 'n kruipbeweging onder haar meegegegee het. Haar kop is opgeruk om na vore te kyk, die bloeddeurdrenkte, yl krulhaartjies 'n grusame kern vir 'n groot blom van donkerrooi bloed. Maria is soos 'n fetus opgekrul teen die muur – haar gekopdoekte hoof skaars aan haar liggaam verbind. Orals is daar bloed; bloedspatsels teen die mure, op die meubels – die vloer 'n pan van bloed. Ek verstik in die oorweldigende reuk van sterfte. Verbaas hoor ek 'n stem – my eie skor vra: "Maar waar ... is die bokke se vere?"

H.J. Schutte

“Woordafleiding” – Die satirikus as retor

I take satire, therefore, to be a department of rhetoric. (Sutherland 1958: 5)

1. Benaderings van “Woordafleiding”

In besprekings van *Steenbok tot poolsee* (1955) waar verwys is na “Woordafleiding” geniet twee sake voorrang: die waardering vir hierdie gedig deur dit in verband te sien met ’n opvallende vormaspek; en die tematiese inskakeling van die gedig by ’n kenmerk van Blum se digkuns.

Nog voor publikasie van *Steenbok tot poolsee* het Opperman (1977: 64) al in sy 1955-keurdersverslag van die manuskrip gewys op “die etimologiese spel in ‘Woordafleiding’ wat amper Visseriaans word”. In ’n radiorede van 1956 beskou Van Wyk Louw (1986: 305) “Woordafleiding” as een van die “uitstekende gedigte” in hierdie digbundel deur parenteties by te voeg: “en ek het dit met die etimologiese woordeboek naas my gelees”. Antonissen (1963: 106) weer, in sy 1956-bespreking van *Steenbok tot poolsee*, het ook die “speelsheid” van “Woordafleiding” uitgelig. En Opperman (1974: 115) het nog eens in 1962 by sy beskouing van “moderne tendensies in ons poësie”, die hoofkenmerk van “Woordafleiding” om sy effektiwiteit geloof: “Selfs in ’n etimologiese spel beeld hy vir ons skitterend die onvaste, die onbestendige en rustelose uit”.

Dat daar ’n bepaalde *gang* in “Woordafleiding” is, kom aan die lig deur hierdie beskrywing van Kannemeyer (1983: 275-276):

In “Woordafleiding” lei die demaskerende, satiriese beskrywing van die dorp ... tot ’n etimologiese verkenning van die woord se “woeste en vae voorverlede” om die presiese betekenis van “dorp” vas te stel, ’n verkenning wat uiteindelik aan die slot – met die terugkeer van elemente uit die inset – tot ’n totaal ander siening lei en vir die sterk spanning tussen verstarring en bevryding sorg.

Dit is dan veral deur Grové (1978: 51-52) se ontleiding van “Woordafleiding” – deur dit te tipeer as een van drie belangrike “reis”-gedigte m.b.t. die tema van sy ondersoek van Blum as “’n digter tussen twee wêrelde” – dat die gang van hierdie gedig duidelik in “drie bewegings” aangedui kan word: strofe 1 as die eerste beweging, met strofe 2 daarby as “brugpassasie” wat lei tot ’n etimologiese verklaring van “dorp”; met dan die etimologiese spel in die tweede beweging (strofes 3-4); en eindelijk vanaf “O metamorfose!” as derde beweging ’n “schertzo” – “want dit is ’n skertsende, lughartige spel met die veronderstelling dat dit wat ons so gevestig geag het, vir ’n oomblik ‘op avontuur belus’ sou toegee aan die dwang van ’n vergete herkoms”.

Deur sy benoeming van die gang van die gedig as drie “bewegings” is Grové hom in sy benadering bewus van die musikale analogie (“musiekbeeld”) wat hy deurvoer op “Woordafleiding”. Die vraag is egter of daar nie ’n

doeltreffender benaderingswyse bestaan om die gang van “Woordafleiding” mee aan te dui nie – “doeltreffend” in dié sin dat allereers rekening gehou word met die situasie van die gedig. Wat ons moet vind, is ’n literêre verantwoording in terme van die satire in “Woordafleiding”. Die ondersoek hiervan word soos volg gedoen:

- Konstruering van die taalsituasie en die sosio-historiese konteks.
- Benaderings van die satiriese gedig vanuit ’n retoriese perspektief.
- Die satire in “Woordafleiding” volgens beginsels uit die retorika.

2. Die gedigsituasie

2.1 Die soort taalsituasie in “Woordafleiding”

Soos reeds vermeld, sentreer beskouings oor “Woordafleiding” gewoonlik om die uitwysing van ’n bepaalde tema in samehang met ander gedigte van Blum. Tiperend van hierdie benadering is byvoorbeeld dié uitspraak van Kannemeyer (1983: 275): “Die tema van die afskeid en ‘eertydse tuiste’, wat ten nouste hiermee verband hou, kom voor in verse soos ‘Die terugblik’ en ‘Na ’n nuwe somer’, maar dit bereik ’n hoogtepunt in ‘Woordafleiding’ en ‘Oorlewendes’.” Hierdie benaderingswyse kan egter nie reg laat geskied aan die eiesoortige taalsituasie in “Woordafleiding” nie.

Hoewel die gebruiklike aanhalingstekens in “Woordafleiding” ontbreek om ’n spreekbeurt mee aan te dui, word dit vir die lewer gou duidelik dat ons hier te doen het met ’n meerstemmige gesprek. Die soort gespreksituasie wat ons hier het, is vasstelbaar uit die verloop.

In strofe 1 word ’n stelling geponeer oor hoe die betekenis van “dorp” begryp behoort te word. Dat die aanhoorder – voorlopig aangedui as die digter – nie daarmee genoeg geneem het nie, bly ten aanvang van strofe 2 waar die ongenoemde spreker vra: “Hoekom is jy dan daarmee nie tevrede?” Uit die vraagstelling is afleibaar dat dit hierdie spreker is wat die stellingname van strofe 1 onderskryf.

Vanaf die tweede helfte van strofe 2 verklaar die “ek” (die digter) waarom hy hierdie stellingname nie kan aanvaar nie. Hy sê dat dit “die logika van die woord self” is wat hom dwing om “t’rug te delf” na die ware betekenis van “dorp”. Hierdie uitgangspunt lei hom tot sy etimologiese metode waarmee hy wil bewys dat eerder ’n ánder stellingname aanneemlik is, wat hy in strofe 3-4 ondersoek. Die bevestiging van sy stellingname laat hom toe om vanaf strofe 5 tot aan die slot van die gedig die stellingname van strofe 1 te weêrlê.

Die soort taalgebruik in “Woordafleiding” staan bekend as argumentatiewe taalgebruik. Dat die gedig daaraan beantwoord, is reeds te sien volgens die sewe kenmerke wat Van Eemeren e.a. (1986: 10-16) vir *argumentasie* aandui:

- In “Woordafleiding” is daar ’n diskussie deur verskillende mense. Dit dui op ’n *sosiale aktiwiteit*.
- Dat die rede voorop staan, beteken dat die *verstandelike aktiwiteit*

oorheers – eksplisiet deur die digter vermeld dat hy hom deur “die *logika* van die woord” wil laat lei.

- Dit is nouliks nodig om te sê dat “Woordafleiding” deur en deur ’n *verbale aktiwiteit* is – die etimologiese verkenningswyse (asook die titel!) staan sentraal in die gedig.
- In “Woordafleiding” handel dit ook oor *menings*– beginnende by ’n *geuite* mening (in strofe 1) wat *omstrede* (in strofe 2) raak, wat in die loop van die gedig *bestryword*.
- Die argumentasie van “Woordafleiding” gaan oor die *regverdiging* van die digter se mening deur die mening van die opponent in die openingstrofe te *ontkrag*.
- Die pro- en contra-argumente wat aangevoer word, beteken dat ’n bepaalde mening *getoets* word – in hierdie geval by wyse van die etimologiese metode. Dit beteken dat daar by argumentasie ’n *toetsingspretensie* aanwesig is.
- Die doel van argumentasie is om *instemming* van die gehoor te verkry, wat wil sê dat dit ’n *oortuigingspoging* word deur middel van argumente. In “Woordafleiding” is dit by wyse van die etimologiese metode waarvolgens die digter die geuite mening in strofe 1 as verkeerd bewys deur eindelik sy mening te laat seëvier.

2.2 Sosio-historiese kontekstualisering van die taalsituasie

Die taalsituasie op sigself lei die leser al tot sekere gevolgtrekkings oor die betekenis van “Woordafleiding”. Die vasstelling van ’n interteks sou hierdie taalsituasie verder in ’n omvattender betekenisverband kon plaas deur belangrike betekenselemente van die gedig in fokus te stel. Uit die briewe van Blum aan verskeie persone geskryf (sien Kannemeyer 1993), bestaan daar ’n passasie wat die leser op die spoor bring van sodanige interteks. Hierdie passasie kom voor uit ’n brief aan “sy vriend Louwtjie”, die latere prof. J.A. Louw in Afrika-tale aan die Universiteit van Suid-Afrika, wat rondom 1947/1948 geskryf is. Hoewel Kannemeyer (1993: 15) hier nie deurgaans direk aanhaal nie, kom dit voor of die beskrywende gedeeltes (o.m. die verwysing na die historiese werk *Trek*) ook uit Blum se brief afkomstig is:

Hy het dit teen Louw se “Onder-Drakensteinse hogmoed” wat enige persoon, wie se pa nie ’n gesiene Pêreliet was nie, as ’n “ontwortelde” beskou. Die Afrikaners is juis nie “bodemvas” nie, maar – soos ’n mens uit P.J. van der Merwe se *Trek* kan aflei – “deur die trekgees besete”. Die Afrikaner se houding teenoor geboortegrond is suiwer kommersieel: “’n plaas is ’n saak, nie ’n affek nie, m.a.w. julle is almal ook ontworteldes, of liever *wortellooses* – wat nog krasser is”.

Hoewel dit in “Woordafleiding” nie direk gestel is nie, kan die leser aflei dat hier ’n belewenis van die Suid-Afrikaanse werklikheid gegee word rondom “trek”. Die “trekgees” lei tot die ontstaan van die “dorp”, ’n bepaalde samelewingsverband soos weerspieël deur sy geboue. Om vas te stel hoe

Blum aansluit by Van der Merwe in sy beskrywing van die “trek”-geskiedenis, is dit egter eers nodig om te kyk hoe in die gedig self aan die “trek”-idee gestalte gegee is.

... 'n Stowwerige pad
sak by 'n bult af, span 'n rukkie uit
en wei daar rond voordat hy verder trek.
Hy snuif 'n vredsamese lug tussen die nat
van die groen tuine wat die dorpsmense spuit,
en druk sy nuuskierige stoffies teen die rit
van elke waardige geboutjie daar
wat van 'n dorpie 'n gemeenskap maak ...

Hierdie verse suggereer 'n pionierstydperk van *trek met osse*. Opvallend egter word nie direk daarna verwys nie. Dit is die pad-as-beeld wat van die begin af prominensie verkry deur elke sin daarmee te laat begin (“'n Stowwerige pad ...”/“Hy”...). Waar aan die einde van die eerste sin nog sprake was van “verder trek”, kom die “pad” in die tweede sin tot 'n halt waarmee 'n indeks van 'n tipies Suid-Afrikaanse dorpie verskaf word. Die pad-beeld kom sowel metonimies as personifiërend aan bod. Dit beteken dat die pad optree met die kenmerke van 'n span osse (“sak ... af”, “span ... uit”, “wei ... rond”, “verder trek” en “snuif”). Die laaste handeling (“druk sy nuuskierige stoffies”) kan egter ook dui op die pad-as-werklikheid. Dié optrede dien as voorbereiding vir die pad wat later in die gedig ontwikkel tot 'n persoonsmag om só lotsbepalend te word. Vergelyk strofe 5 waar getoon word hoe die “dorpentaartjies” in hulle “ewige Exodus” koers kies “agter die pad aan”. Hiervolgens is “Woordafleiding” deurdronge van 'n “trekgees”. Die verklaring van die “trekgees” wat deur Van der Merwe (1945: 284-294) as een van “die irrasionele oorsake van die mobiliteit” aangedui word, verskil egter opmerklik met Blum se voorstelling daarvan. Van der Merwe (1945: 285) sien die “trekgees” as 'n “individuele” verskynsel en dus nie as tiperend van 'n bepaalde gemeenskap in sy geheel nie. Vergelyk: “Ek gaan die woord ‘trekgees’ gebruik in verband met individue wat 'n hoër graad van psigologiese beweeglikheid vertoon as die gewone mens. “Binne die gemeenskapsverband koppel Van der Merwe die trekgees verder ook spesifiek aan die pioniersgeskiedenis van die Afrikaner. En selfs nie eers in hierdie lewensverband kan die “trekgees” absoluut opgevat word nie: “Daar bestaan verskil van mening oor die rol wat die trekgees in ons pioniersgeskiedenis gespeel het, maar dat dit wel 'n sekere rol gespeel het, sal die meeste kenners van ons verlede geredelik toegee.”

In vergelyking hiermee het Blum in “Woordafleiding” van die trekgees 'n allesomvattend verklaringsbeginsel gemaak t.o.v. die mens, meer bepaald die Afrikaner as fokusfiguur. Die verwysing na “vee”/“beeste” as dié lewensmiddele uit hierdie tydperk (vgl. bv. ook Van der Merwe se *Die trekboer in die geskiedenis van die Kaapkolonie* [1938]) laai Blum met 'n ingrypende lewenswaarde; die “afleiding” waartoe hy in strofe 4 kom, die “aandryf” van vee, word in verband

gesien met die mens se onvastheid, onbestendigheid en rusteloosheid. Samevattend, om terug te keer na die passasie hierbo: Blum se siening van die Afrikaner as “ontworteldes, of liever *wortellooses*”, lyk inderdaad of dit verwerklik word wanneer die kerk eindelijk ook deel word van ’n alomvattende “trekgees”: “en – kyk! – die kerk ruk sy penwortel los ...”

3. Baderings van “Woordafleiding” vanuit die retorika

Op grond van die bevinding dat in “Woordafleiding” argumentatiewe taalgebruik aangetref word, wil ek vervolgens vasstel hoedat hierdie gedig inpas by die struktuur van die epideiktiese redevoering vanuit die klassieke retorika en, tweedens, hoe dit verder verklaarbaar is deur insigte van één van die perspektiewe in die hedendaagse retorika (sien Foss e.a. 1985). Hiermee beoog ek om die soort satire van “Woordafleiding” soos die saamhang met beginsels uit die retorika, in afdeling 4 nader te bepaal.

3.1 Vanuit die perspektief van die klassieke retorika

Die vorm van argumentasie in “Woordafleiding” toon ooreenkoms met die patroon van organisasie (die **dispositio**) in die klassieke retorika. Vir die volgende uiteensetting daarvan is werke van Connolly & Levin (1968); Kakonis & Wilcox eds. (1969); DiPippo (1971); Dixon (1971) en Nash (1989) geraadpleeg. Deur uit te gaan van die tradisionele indeling van inleiding, liggaam en slot, kan hierdie struktuur op die volgende wyse voorgestel word:

I. Inleiding

- A. **Exordium**: Inleiding van die onderwerp
- B. **Narratio**: Agtergrondverklaring van die onderwerp
- C. **Expositio**: Verduideliking van die verskil in opvatting van die onderwerp
- D. **Propositio**: Stellingname (“thesis statement”)

II. Liggaam van die argument

- A. **Confirmatio**: Toetsing en bevestiging – aanbieding van argumente ter ondersteuning van die stellingname
- B. **Refutatio**: Ondermyning en weerlegging van die opponent se stellingname

III. Slot

- A. **Peroratio**: Slot. – “The peroraton, or conclusion, was usually marked by an appeal to the emotions of the audience and a restatement of the points the speaker had proven.” (Kakonis & Wilcox eds. 1969: 29)

Deur die **exordium** word die onderwerp bondig aan die orde gestel met die doel om die gehoor se belangstelling te prikkel en guns te wen. In

“Woordafleiding” vind dit deur die inleidingsin plaas met die kerngedeelte van die onderwerp wat onmiddellik in fokus gestel word: “*Dorp*: die beeld spring dadelik in sy plek, / betekenisvol.” Die aandagstreep na die punt lei die leser direk na die **narratio**-gedeelte wat strofe 1 verder beslaan. ’n Geskiedenis word gesuggereer wat gelei het tot die ontstaan van ’n dorp deur dit op te volg met ’n lys kenmerkende openbare geboue wat daarby hoort. Op die oog bied hierdie voorstelling die indruk van gevestigtheid, wat beteken dat alles “op sy plek” is.

Maar die “ek” (die digter of, eerder, die persona-as-retor, 1) is nie tevrede met hierdie voorstelling van sake nie. Uit die vraagstelling wil dit voorkom of die aangesprokene se ontevredenheid juis te doen met die voorstelling dat alles “binne hierdie grense hoort”, dus finaal “op sy plek” is. En waarom dit as sodanig vir hom onaanvaarbaar is – wanneer hy vanaf die tweede gedeelte van strofe 2 self aan die woord kom – is omdat dit vir hom strydig is met “die logika van die woord”. Die tweede strofe vorm dan as geheel die **expositio**-fase waarmee die verskil in opvatting oor die onderwerp na vore kom.

Die begin van strofe 3 bring die persona-as-retor tot die formulering van sy stellingname (**propositio**): “Etimologies dus breek ek jou oop, / soos ’n mens die harde dop van neutte kraak, en vind jou sin in *trop*.” Hiervolgens wil hy ’n ander betekenisverklaring aan die begrip *dorp* toeken. In die res van hierdie strofe asook in strofe 4 toon hy dan ook by wyse van sy etimologiese metode dat hierdie begrip eerder op “die onvaste, die onbestendige, die rustelose” berus as op gevestigtheid soos aanvanklik in strofe 1 geponeer is. As sodanig vorm dit die **confirmatio**-fase deur met die nodige argumentasie sy stellingname aanneemlik te maak.

Deur watter argumentasie – wat met sy voorneme “die logika van die woord” sou kon klop – wil die retor sy gehoor oortuig? Connolly & Levin (1968: 23) sê die volgende oor die **confirmatio**-fase: “He (the orator) presented the arguments for his proposition either deductively, in an enthymeme – that is, in the rhetorical form of a syllogism – or inductively through examples.” Om by laasgenoemde te begin. Wel is dit so dat hier induktief te werk gegaan word: eers deur te kyk hoe “*dorp*” in ander tale lui, beginnende met “*trop*”, as eindelijk afgesluit word met “-*dryf*” deur óók hier voort te gaan met die vermelding van woorde uit verwante tale. Tussen hierdie twee punte (“*trop*” en “-*dryf*”) is die retor besig om ’n “afleiding” (deduksie!) te vorm, want die voorbeelde, by wyse van die induktiewe metode, wat hy verskaf, wend hy eindelik deduktief aan om sy argument mee te staaf. Hiermee word begin met sy uitgangspunt dat hy “*dorp*” se sin in “*trop*” wil vind, wat hy direk hierna as “*troop*” aandui by wyse van ’n voorbeeld uit die alledaagse lewe. In hierdie stadium is dit al duidelik dat “*dorp*” dui op die betekenis “samehorigheid” – hy moet nog net duideliker uitspel dat dit nie ’n gevestigde samehorigheid is nie, maar een wat hom laat kenmerk deur beweging (“stroom”). Deur sy verwysing na woorde uit Latyn (met “*pecunia*” uit “*pecus*” as ’n “woordafleiding” in die linguïstiese sin van hierdie woord) kom hy

geleidelik uit by die essensie van “samehorigheid” dat ekonomiese belang die “aandryf”-faktor is (soos ook in die verhouding “tribus/tributum”). Dít lei dan tot dié “woordafleiding”, in die logiese sin van hierdie woord (op die basis van ’n sillogisme: as $C = B$ en $A = C$, dan is $A = B$):

Vee dryf mense tot samehorigheid

“Pecunia” (geld) spruit voort uit “pecus” (beeste/vee).

Dit is geld wat mense dryf tot samehorigheid.

Strofe 5 en die grootste gedeelte van strofe 6 vorm die **refutatio**-fase. Daar word hier afgereken met die opponent se konsepsie van *dorp* as “’n gevestigde samelewing” deur reeds ten aanvang eksklamatories daarop te wys. Die “dorpenaar” word uit hulle gevestigtheid geruk deur hulle te tipeer as “Verkorenes van ’n Ewige Exodus”. Op ’n haas baldadige wyse, deur allerlei beeldende voorstellinge, word vélder getoon hoe die “julle” gedwing word om “agter die pad aan” te gaan.

Die baldadigheid bereik sy hoogtepunt met die vermelding van die kerk wat ook begin meedoen. Die wyse waarop dit geskied, deur pertinent die aandag daarop te vestig (“en – kyk! – ...), verleen dit ekstra waarde. Hierdie optrede van die kerk is geen nuwe element in die gedig nie, want hoe hoog die kerk aanvanklik aangeslaan is, blyk aan die einde van strofe 1 waar die “N.G. Kerk” as “les bes” vermelding verdien. Maar dat alles nie pluis met hierdie vermelding is nie, kom in die *confirmatio*-gedeelte na vore waar met diegene wat die kerk bywoon ligtelik gespot word: “Die mense stroom / kerk toe (dis Sondagaand), sedig en vroom – / en dadelik, in Engels: ‘*How they troop!*’” Dit al is ontluisterend, want die “*troop*”-siening ondermyn die waardigheid van die dorpsgeleentheid. Die finale afrekening vind egter eers aan die einde plaas waar die kerk óók van sy gevestigtheid beroof word. Die laaste vier versreëls plaas dan die seël op die retor se stellingname. As **peroratio** maak dit inderdád die indruk van “a ringing appeal to the audience to act on the basis of what the author has said” (DiPippo 1971: 289).

3.2 Vanuit die perspektief van die “nuwe retorika” van Perelman

Chaim Perelman het in die formulering van sy “new rhetoric” die gehoor ’n sentrale rol laat inneem (vgl. Foss e.a. 1985: 106-117, en Van Eemeren e.a. 1986: 249-264). Hiermee sluit hy aan by Aristoteles se onderskeiding van die epideiktiese redevoering waarin dit gaan om lofprysing of afkeuring van ’n onderwerp. Maar waar die klassieke retorika bepaal het dat in hierdie soort redevoering “the audience was expected to judge on the basis of the orator’s *skill*”, daar het Perelman ’n behoefte gevoel aan “a theory of argument in which *values* could be assessed rationally” (Foss e.a. 1985: 105, my beklemtoning). Maar steeds het Perelman dit gesien m.b.t. die retor se onafskeidelike verbondenheid met sy gehoor: “the appeal to reason must be identified not as an appeal to a single truth but instead as *an appeal for*

adherence of an audience" (soos aangehaal in Foss e.a. 1985: 109, my beklemtoning).

Die vertrekpunt van die argumentasie beteken dat die retor die gehoor se uitgangspunte aanvaar: "the argumentation process begins with premises the audience accepts" (Foss e.a. 1985: 110). 'n Voorwaarde vir effektiewe argumentasie beteken dan dat die spreker kennis sal dra van diegene wat hy met sy argumentasie wil beïnvloed: "the speaker can choose at his points of departure only the theses accepted by those he addresses" (Perelman 1982: 21). "Hij moet met name weten welke belangen het auditorium bij de verdedigde mening denk te hebben, zodat hij daar in zijn argumentatie op kan inspelen" (Van Eemeren e.a. 1986: 251). Kortom, die spreker moet op hoogte wees van die gehoor se verwysingsraamwerk (vgl. Perelman 1979: 9-17 & 1982: 9-20; Foss e.a. 1985: 106-117; Van Eemeren e.a. 1986: 249-264).

In strofe 1 van "Woordafleiding" word begin met 'n mening oor die betekenis van *dorp* wat, soos dit lyk, algemene instemming wegdra – "byna as 'n soort woordeboekdefinsie" (Grové 1978: 51). As sodanig maak dit die indruk van 'n feit oor die werklikheid, wat dit dus die status gee van 'n algemene mening waaroor daar nie verskil van mening kan wees nie. Dit besit so 'n vanselfsprekendheid dat die leser aanvanklik nie vermoed dat dit 'n deel vorm van 'n gespreksituasie nie. Eers in die tweede strofe blyk dit die geval te wees waar iemand die "jy" vra hoekom hy nie daarmee tevrede is nie. Dit laat die leser beseft dat hierdie spreker bekend is met die gehoor se standpunt, wat beteken dat hy hom moes vergewis het van hulle ervaringswerklikheid – iets wat blyk uit die suggestie van watter omstandighede in die geskiedenis bygedra het tot die ontstaan van die *dorp*, 'n verwysingsraamwerk waarvan hy kennelik op die hoogte is.

Feite en waarhede is volgens Perelman nie ideale uitgangspunte vir diskussie nie aangesien dit universele instemming geniet – behalwe as dit op een of ander stadium sou blyk dat wat as 'n feit omtrent die werklikheid gegee word, byvoorbeeld dat die aarde plat is, aanvegbaar is. Anders is dit egter met **waardes** gesteld, want waardes hou verband met die voorkeur van 'n spesifieke gehoor – iets waarvoor makliker 'n verskil van mening kan ontstaan. Des te meer is dit die geval met **waardehiërargieë**. Vergelyk wat Perelman (in Foss e.a. 1985: 113) hiervan sê: "Most values are indeed shared by a great number of audiences, and a particular audience is characterized less by which values it accepts than by the way it grades them." In die eerste strofe van "Woordafleiding" is 'n waardehiërargie ingebou by veral die vermelding van die N.G. kerk as die laaste die beste ("les bes"). Dit gebruik die retor as fokuspunt om sy verskil van mening oor die implisiete waardes daaraan verbonde al hoe duideliker te maak soos hy geleidelik sy konsep van *dorp* gestalte laat kry: eers net lig- en skramsweg in strofe 3 en eindelik aan die slot waar die kerk self méédoen aan die nuwe konsep. Daar sal egter indringender gekyk moet word of "Woordafleiding" deurgaans

'n verbondenheid met die gehoor handhaaf - van die vertrekpunt tot die vorming van 'n nuwe gevolgtrekking. Indien wel, klop dit met Perelman se "new rhetoric": "The purpose of argumentation is to move an audience from agreement about premises to agreement about some conclusion" (soos aangehaal deur Foss e.a. 1985: 109).

4. Die belang van retoriese beginsels vir satire

In bykans alle studies oor satire word in een of ander stadium klem gelê op die belang van retoriese beginsels. Sutherland (1958L 4-5) sê byvoorbeeld dat daar by die satirikus die drang bestaan om in sy funksie van korrektief die goedkeuring van die leser weg te dra. Om dit te kan bereik, moet die satirikus die leser oortuig dat hy in sy oordeel gelyk het. In hierdie opsig is die verhouding tussen *leser (gehoor)* en *oortuiging* van satire dieselfde as dié van retorika: "the art of using language so as to persuade or influence others".

Teoretici oor die satire is geneig om hierdie verhouding *stilisties* te begryp – iets wat herleibaar is na die oorsprong van satire. Vergelyk die volgende kommentaar van Bloom (1979: 72): "Consider the major rhetorical divisions of *inventio* and *elocutio*, the first being a 'careful analysis and planning of typical speeches' and the second 'the correlative problem ... the stylistic technique by which the orator carries out his plans' ... Through analysis of Juvenalian satire and with Quintilian's rules in mind, 'we can see how well the satirist grasped the rhetorical principles of fitting *elocutio* to *inventio*. His style cannot be separated from his conscious poetic purposes.'" Nog duideliker lui dit by Kernan (1965: 16): "If a system of values tends to stand out in satire, so does the style – so much so, in fact, that it is regularly referred to as rhetoric, a term ordinarily applied only to style which calls attention to itself or which is *obviously* designed to persuade."

Hoewel Kernan besef dat "'n sisteem van *waardes*" ook van belang is: "satire always contains either an implicit or explicit set of values", val dit egter op dat hy dadelik daarvan afstap en hom verlustig in die stilistiese maneuvres van satire: "... the verbal device, the outrageous appeal to emotions, the tricky arrangement, the enormously inflated image seem always to pop out of satire". Die uitbundigheid waarmee satire dikwels gepaardgaan, hang saam daarmee dat dit nie verniet 'n "mengelmoes" (Shipley 1966: 359) genoem word nie. Om egter wetenskaplik oor satire te besin, is 'n sekere klassifikasie noodsaaklik – al sou dit dan net sekere verskyningsvorme van satire dek. Mary Claire Randolph (1942: 368-384) het in hierdie verband 'n invloedryke artikel gelewer. Aan die hand van haar bevindinge is dit moontlik om te bepaal onder watter soort satire "Woordafleiding" ressorteer. In die lig van Perelman se "new rhetoric" is dit egter ook nodig om op die tekortkominge in haar artikel te wys.

Randolph het vasgestel dat ondanks groot verskille tussen die groot Romeinse satirici daar 'n basiese struktuurpatroon is waaraan die meeste

satires beantwoord. Behalwe dat sy twee dele in satire onderskei, 'n positiewe en negatiewe deel, wat in 'n sekere verhouding tot mekaar staan, is dit veral haar beskouing oor "frame" wat vir "Woordafleiding" as van belang beskou kan word. Die konflik in 'n satire wat binne 'n raam plaasvind, wil sê dat daar 'n satirikus en 'n teenstander (*adversarius*) is. Die teenstander-figuur word gewoonlik nie breedvoerig geteken nie – hy kan selfs net 'n skadufiguur wees. As mindere figuur is sy funksie om die "ek" (die persona) uit te lok tot kommentaar oor die saak onder bespreking. Belangrik is verder die agtergrond, gesuggereer of uitgewerk waarteen die satire plaasvind in semi-dramatiese situasies waardeur ondeugde en dwaasheid op 'n redelike manier ondersoek word. Hierdie soort satire in versvorm noem Randolph "formal verse satire" (formele satiriese poësie), 'n begrip wat sedertdien ingeburger is by die klassifikasie van satire in die Engelse literatuur en die literatuur in die algemeen (vgl. O'Connor 1992: 127 en Abrams 1971: 154). Uit die bespreking van "Woordafleiding" hierbo behoort dit duidelik te wees dat hierdie gedig beantwoord aan al die kenmerke van formele satire.

'n Gebrek in Randolph se beskrywing van die satiriese situasie is dat nie aandag gegee word aan die "meeting of minds" (Perelman 1979: 11) tussen die satirikus en die teenstander nie. In samehang hiermee ontbreek dit aan 'n waarde-inkleding van die agtergrond. Dit is nie genoeg om 'n "Part A" en "Part B" te onderskei nie – eersgenoemde as ondeug of dwaasheid wat in laasgenoemde deel aan die kaak gestel word. Eindelik gaan dit in satire om die oortuiging of oorreding van die gehoor (met inbegrip van die teenstander), wat gedoen word in terme van waardes om tot die vorming van 'n nuwe tesis te kom. Hoe waardes in samehang met die gehoor tot stand kom, kan verduidelik word met insigte uit die "new rhetoric" (vgl. Perelman 1979: 17-18 & 1982: 33-40; Foss e.a. 1985: 115-117).

Uit die aard daarvan dat die gehoor so 'n belangrike rol speel, is "choice" 'n faktor om mee rekening te hou by argumentasie. Keuse as begrip hang saam met 'n ander belangrike begrip – aangedui as "presence" wat Perelman (1979: 17) soos volg verklaar:

What an audience accepts forms a body of opinion, convictions, and commitments that is both vast and indeterminate. From this body the orator must select certain elements on which he focuses attention by endowing them, as it were, with 'presence' ... Such a choice implicitly sets a value on some aspects of reality rather than others."

Hiervolgens is "presence the displaying of certain elements on which the speaker wishes to center attention in order that they may occupy the foreground of the hearer's consciousness" (soos aangehaal in Foss e.a. 1985: 115).

In strofe 1 van "Woordafleiding" word eksplisiet die aandag gevestig op die waardigheid van die geboue ("elke waardige geboutjie"). Die opnoem van die een na die ander gebou bereik 'n hoogtepunt met die vermelding van die N.G. Kerk deur dit pertinent uit te wys as "les bes". Hoe hierdie kerk(gebou) dan as dié waarde-element op die voorgrond tree, blyk ook uit die aanwending

van die eindrym in strofe 1. Aanvanklik is daar heelwat onvastigheid (wat net nie tot 'n bestaande eindrympatroon kan kom nie), wat in die laaste vier versreëls uitloop op die paarrymvorm met die "N.G. Kerk" as kulminasie. Hiermee kom alles (ook die rym!) tot vastigheid, wat 'n gevestigde samelewing suggereer.

Dat in die *confirmatio*-fase daar te midde van allerlei lewensverbande slegs een maal verwys word na 'n Afrikaner-samelewingsverband en dit by wyse van 'n kerksituasie, beteken dat in hierdie fase voortgegaan word met die kerk in sy "presence"-hoedanigheid. Die waarde waarmee die kerk in strofe 1 beklee is, is egter besig om ondermyn te word – tog weer nie so kras dat die gehoor se verbondenheid verloor word nie. Die situasie wat hier gegee word, is 'n Engelse buitestaander wat spottende kommentaar op 'n tipiese Afrikanergeleentheid lewer. Dat gou daarvan afgestap word – direk ná "*How they troop*" volg "*Troppo* in Italiaans – te veel" – bring mee dat dit ingeneem word deur die logiese en linguistiese proses in hierdie strofe; ja, wat lg. betref, is al die etimologiese vermeldings korrek, wat in bv. Klein (1966 & 1967) se omvattende etimologiese woordeboek gekontroleer kan word. Hierdeur word op 'n oortuigende wyse uitgekóm by die moontlikheid van 'n nuwe siening rondom die waarde van die kerk – dat dit as deel van die nuwe betekenis van "dorp" berus "op die onvaste, die onbestedige, die rustelose". Hóé dit die kerk as fokuspunt raak, word in die *refutatio*-fase uitgespel. Gesien uit die oogpunt van die retorika sal steeds gekyk moet word of die verbondenheid met die gehoor gehandhaaf word.

In teenstelling met die beredeneerdheid van die *confirmatio*-fase is daar in die *refutatio*-fase 'n uitbundige beeldingsdrif wat lyk of daar geen sprake van "logika" meer is nie. Die een beeld lei tot die volgende (met die rym dikwels daarby inbegrepe) wat deur uitbreiding en oordrywing die indruk wek van 'n volgehoue amplifikasie. En tog, by nadere beskouing, sal dit blyk dat "anything and everything" ook hier in "Woordafleiding" gebruik word "to push his (die retor/satirikus se) argument forward to its philosophical and psychological conclusions" (Randolph 1942: 373). Die twee punte waartussen dit plaasvind, hou juis verband met die kerk-as-waarde in verbondenheid met die gehoor.

Net na uitgeroep is dat die "dorpenaartjies" niks anders is as "Kortverblyf se gaste", knoop die retor dit aan 'n beeld uit die Bybel waarmee hy hulle vérder in die kern beskryf: "Verkorenes van 'n ewige Exodus". Hy maak hier vrylik en vrysinnig gebruik van die begrip *uitverkorenes/verkorenes* (vgl. Mijnhardt 1982: 805-806). Waar hierdie Bybelse begrip betrekking het op God in sy verhouding met die mens, daar het dit in die gedig betrekking op "n ewige Exodus" in verhouding met die mens. Die oorspronklike godsdienstige betekenis van hierdie begrip word onttrag. Wel is die distorsie van die Bybelse betekenis verantwoord in die gedig, want eindelik word die "ewige Exodus"/"pad" (let op die dwang van "agter die pad aan") 'n soort religieuse (metafisiese?) mag.

Dat in die laaste vier versreëls van die gedig die kerk uitdruklik ter sprake gebring word, wat beteken dat álles in die gedig tot hierdie eindpunt uitloop én dat hiermee 'n verband met die slot van strofe 1 gelê word, beteken dat die kerk deurgaans 'n "presence"-hoedanigheid beklee. Deur die slot van die gedig word daar tot 'n heeltemal ánder gevolgtrekking gekom. Waar met die slot van strofe 1 dit die kerk was wat die hoogste punt in die waardehiërgie beklee het, word aan die einde getoon hoe die kerk ook eindelik moet inval by die veranderde waarde-opset. Waar alles "in sy plek" was, wat wil sê "binne (gevestigde) grense", daar word in die slotreëlstrofe die suggestie gegee van 'n onbekende heelal wat besig is om deurreis te word – dinamies soos treffend weergegee met die slotwoord "deur". Eweneens treffend is die beeld (saam met die klank en ritme) van die kerk as "'n tamaai slak" waarmee die traagheid-om-te-beweeg weergegee word. En die formaat waarvolgens die kerk beweeg, getuig van buitengewone proporsies; dit is "baie groot" of eintlik "so groot" – kragtens die oorsprong van "tamaai" (Boshoff en Nienaber 1967: 633).

Is dit die satirikus-as-digter wat tot hierdie slotsom gekom het óf die satirikus-as-retor wat steeds in verbinding gebly het met sy gehoor? Het die spreker hom hier vanaf strofe 5 so vervreem van sy oorspronklike gehoor (in strofe 1) dat hy eindelik onafhanklik van sy gehoor tot 'n gevolgtrekking kom? Om die vraag te beantwoord, moet ons let op die eerste twee versreëls aan die slot waar na die kerk verwys word deur die pronomen: "en – kyk! – die kerk ruk sy penwortels los / (wie kan gevestig bly as sy óók dros?)" In die eerste sin word soos gebruikelik in Afrikaans na die kerk in die manlike pronomenvorm ("sy penwortels") verwys, terwyl in die parentetiese sin 'n vroulike pronomenvorm gebruik word. Laasgenoemde vorm van aanduiding word uitsluitlik gebruik wanneer dit gaan om Christus in sy verhouding met sy kerk-as-bruid. Wat hier m.a.w. gebeur deur hierdie ongewone gebruik waarmee erkenning daaraan verleen word, is dat die satiriese spreker hom hier direk wend tot sy (Christelike) gehoor, soos met 'n tersyde in 'n drama gebeur. En op hierdie retoriese vraag is maar net een antwoord. As dit nie retoriese manipulasie is nie! Deur heirdie kunstgreep word die gehoor se aandag opnuut verkry vir 'n slot wat so "groots" (Opperman 1977: 64) en oortuigend is dat dit lyk of die gehoor noodwendig deel daarvan sal moet vorm. Óf is dit maar net 'n verleiding om mee te doen: 'n "speel met die veronderstelling dat dit wat ons so gevestig geag het, vir 'n oomblik 'op avontuur belus' sou toegee aan die dwang van 'n vergete herkoms" (Grove 1978: 52). Maar hoe die slot ook al geïnterpreteer word, kom hiermee twee kenmerke van retoriese argumentasie duidelik na vore: eerstens, die afgestemdheid op die verwysingsraamwerk van die gehoor (Van Eemeren 1986: 246) om van hier dan, tweedens, deur redevoering die gehoor se oortuigings te verander (Perelman 1982: 11).

Aantekening

1. "The persona ... is a character created to act as a focus of, or medium for, insinuation, and is found in satire proper ..." (Nichols 1971: 81). Die term "retor" word gebruik i.p.v. "redenaar", so ook "retorika" i.p.v. "retoriek". Laasgenoemde term, betekende "hoogdrawendheid", "bombasme" e.s.m., het so 'n slegte naam dat dit wenslik is om dit te vermy. Dit was en sal seker altyd 'n probleem vir ondersoekers wees om 'n goeie saak vir die retorika uit te maak (vgl. Perelman 1979: 5-7).

Verwysings

- Abrams, M.H. 1971. *A glossary of literary terms*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Antonissen, Rob. 1963. *Kern en tooi*. Kaapstad: Nasou.
- Bloom, Edward A & Bloom, Lillian D. 1979. *Satire's persuasive voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Blum. 1955. *Steenbok tot poolsee*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Boshoff, S.P.E. & Nienaber, G.S. 1967. *Afrikaanse etimologieë*. Pretoria: S.A. Akademie.
- Connolly, Francis & Levin, Gerald. 1968. *The art of rhetoric*. New York: Harcourt.
- DiPippo, Albert E. 1971. *Rhetoric*. Beverly Hills: Glencoe Press.
- Dixon, Peter. 1971. *Rhetoric*. London: Methuen.
- Foss, Sonja K., Foss, Karen A. & Trapp, Robert. 1985. *Contemporary perspectives on rhetoric*. Prospect Heights: Waveland Press.
- Grové, A.P. 1978. *Dagsoom*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kakonis, Tom E. & Wilcox, James C. (eds.) 1969. *Forms of rhetoric*. New York: McGraw-Hill.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II*. Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1993. *Wat het geword van Peter Blum?* Kaapstad: Tafelberg.
- Kernan, Alvin B. 1965. *The plot of satire*. New Haven: Yale University Press.
- Klein, Ernest. 1967 & 1967. *A comprehensive etymological dictionary of the English language I & II*. Amsterdam: Elsevier.
- Louw, N.P. van Wyk. 1986. *Versamelde prosa 2*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Mijnhardt, C.F. 1982. *Afrikaanse Bybelkonkordans*. Pretoria: Van Schaik.
- Nash, Walter, 1989. *Rhetoric – The wit of persuasion*. Oxford: Basil Blackwell.
- Nichols, James W. 1971. *Insinuation. The tactics of English satire*. The Hague: Mouton.
- O'Connor, Gerard William. 1992 (1969). *Four approaches to satire: the archetypal, the historical, the rhetorical, and the anthropological*. Ann Arbor: University Microfilms International.
- Opperman, D.J. 1974. *Naaldekoker*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J. 1977. *Verspreide opstelle*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Perelman, Ch. 1979. *The new rhetoric and the humanities*. Dordrecht: Reidel.
- Perelman, Ch. 1982. *The realm of rhetoric*. Notre Dame: University Press.
- Randolph, Mary Claire. 1942. The structural design of the formal verse satire. *Philological quarterly*. XXI: 368-384.
- Shipley, Joseph T. *Dictionary of world literature*. Totowa: Littlefield.
- Sutherland, James, 1958. *English satire*. Cambridge: University Press.
- Van der Merwe, P.J. 1938. *Die trekboer in die geskiedenis van die Kaapkolonie (1657-1842)*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Van der Merwe, P.J. 1945. *Trek*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Van Eemeren, F.H., Grootendorst, R. & Kruijer, T. 1986. *Argumentatietheorie*. Leiden: Martinus Nijhoff.

Universiteit van Suid-Afrika

Joan Hambidge

Handleiding vir die hantering van verdriet

From: "Hambidge, J, Joan, Dr" <HAM@beattie.uct
To: Ham@beattie
Date: Fri, 10 Nov 1995 13:09:28 SAST-2
Subject: Handleiding vir die hantering van verdriet
Priority: normal

1

Die vrou lees die briewe wat sy aan haar eertydse vriendin wou pos, maar (gelukkig) nooit gestuur het nie. Dit is drie-uur in die oggend, sy is vroeg wakker om te skryf en sy lees die briewe hardop voor. Sy is meteens ontsteld oor die pyn en die misverstande wat tussen hulle staan.

Hoe sal ek jou ooit weer kan vertrou?, wonder sy. Op watter punt het alles tussen ons misgeloop. (Gelukkig het sy die briewe ook nie gepubliseer in haar jongste kortverhaalbundel nie, want die tekste is intiem en onthullend.) Sy besluit om die briewe veilig te liasseer langs die dokument. (Die dokument van verraad). Die dokument is in die onderste laai van die kas geplaas – weggebêre in die onbewuste. Elke keer wanneer sy weer die stuk lees, word sy melancholies. Hoe sal ek jou kan vertel?

2

Ek sal eerder deur middel van 'n verhaal die omvang van jou daad probeer karteer. Die detail sal ek delete om diegene wat ly aan Schadenfreude hul geluk te ontnem, ja, die skrywer as pretbederwer.

Hiermee word brief 1 tot 9 opgesnipper en van alle nuuskierige oë weggehou. Jou dokument is geliasseer, maar is gelees deur verskeie mense. Ook die gedigte wat jy as bewysstukke ingehandig het.

In die klein verbintenis ek versus jy het iets anders gebeur. Ons staan nou teenoor mekaar as klaer en aangeklaagde. Die student en die dosent.

Ek begin skryf aan my antwoord, "Handleiding vir die hantering van verdriet".

Hoe om te maak wanneer u deur die melancholie oorval word:

Die skrywer haak weer eens vas. Sy lees die briewe een vir een. Sy skrik vir die direktheid van die aanslag. lewers lees sy dat 'n mens sekere verbintenisse nie ongedaan kan maak nie. Trouens, hoe harder hy probeer om dit te amputeer, des te duideliker word die verband.

Ek en jy het 'n ons geword. Ons is gereduseer tot Toetsgeval, tot Empty Speech, tot 'n Insident. Daar was geen genade of geheimhouding nie. Ek troos my telkens aan die groter analise wat Woody Allen moes verduur toe Mia Farrow hom aangekla het van verraad en van molestering.

In 'n *Vanity Fair*-onderhoud praat Woody Allen oor die ervaring: oop en duidelik sonder enige selfbejammering. In die film "Husbands and wives",

gemaak net voor die skandaal, kan 'n mens iets optel van dit wat met hom sou gebeur. Hy het geweet.

3

Soos ek geweet het van jou. Ek het dit voel aankom. Miskien lees jy nooit hierdie antwoord nie; jy is in iedere geval waarskynlik verminderend en negatief oor my. Dis jou goeie reg. Ek maak net ten slotte aanspraak op jou medemenslikheid. Ek het alle kontak met jou opgesê. Nooit weer met jou gepraat nie, behalwe vir die toevallige ontmoeting in die straat toe jy nie kon sê hoekom/waarom jy dit gedoen het nie. Miskien weet jy self nie.

4

Of moontlik was dit jou enigste manier waarop jy die relasie kon ontken.

5

Soos wat ek die verhaal tussen jou en my uitvee. Op my nuwe computer wat kan uitvee, her-plaas, saamstel en versend.

Had ek jou e-pos-adres dan kon ek vir jou die dokument aanstuur. Nie ter wille van versoening nie, maar net as 'n antwoord, 'n reaksie op jou openbaarmaking van die private.

6

Die vrou vee die verhaal driftig uit. Sy kyk geïrriteerd na die skerm. Sy lees die manuskrip van haar kortverhaalbundel, *Sonderspel*, en sy sien die patrone raak. Sy weet dat sy nie haar verhaaleinde anders kan skryf as wat die patroon dikteer nie. Dit verskaf haar oneindige pyn om te weet dat sy ook hierdeur sal moet werk.

Dis skielik lig. Sy kyk oor die stad uit. Dis 'n nuwe dag.

Notas by die skryf van die verhaal "Handleiding vir die hantering van verdriet/verlies".

A

Dit is ongeveer twee-uur in die oggend. Die skryfster, in diepe konsentrasie, is besig om haar manuskrip *Sonderspel* te hersien. Sy is *somethingthirty* en geïnteresseerd in die verhouding fiksie/werklikheid.

In segment 2 sien sy 'n doelbewuste verdraaiing, naamlik Woody Allen het nie in *Vanity fair* 'uitgepraat' nie, maar in *Esquire*, Oktober 1994 onder die titel, "Look who's talking", p. 84. (Die skrywer staan teen die silhoeët van die Empire State Building in NY.)

(Intussen weet ek dat taal die werklikheid skep. Hierdie verhale is my interpretasies van 'n komplekse verbintenis tussen *skuldige* en *onskuldige*. Alles berus op gedeelde skuld.)

"His heart aches," skryf Bill Zehme in die onderhoud met Allen, "but his

conscience is clear – which is miraculous to many who damn him for indiscretions he cannot revoke. (He sees no crime in his misdemeanors)” (p. 86, kolom 1).

“The real world,” he said, “is a place I’ve never felt comfortable in” (p. 86, kolom 2).

In die onderhoud sê Woody Allen dat die naakfoto’s van Soon-Yi Previn, Mia Farrow se stiefdogter, die poorte van die hel geopen het. Toe het sy bewus geword van die verhouding tussen Allen en haar stiefdogter. (Ek vermoed die ontdekking van my gedigte/briewe ...)

B

“In light-years I wouldn’t go into an attic” – Woody Allen.

“The heart wants what it wants” – Woody Allen.

Beide die opmerkings van Allen, eweneens in die *Esquire*-onderhoud (p. 86, kolom 2) help my om die delikate verhouding tussen liefde-verraad te begryp. Mia Farrow se aanklag, dat hy die jong kind gemolesteer het, word deur Allen verwerp in die onderhoud.

In ’n persoonderhoud aan sy kind, Dylan, sê hy die volgende:

“I love you and I miss you, and don’t worry, the dark forces will not prevail. Not second-rate police nor publicity-hungry prosecutors, not judicial setbacks, not tabloid press nor those who perjure themselves nor all who rush to judgement, not die pious or hypocritic or the bigoted. I’m toot tough for all of them put together, and I will never abandon you ...” (p. 87, kolom 2).

In al die moontlikhede wat daar vir my geskep was om oor dié insident tussen ons te praat, verkies ek om die swye te bewaar. Uit respek vir die kompleksiteit van ons relasie; en ook omdat ek jou liefgehad het.

C

“To that end, if his love left room for misinterpretation, he cannot fathom where (p. 87, kolom 2).

“A artist creates his own moral universe. You gotta do what you gotta do”, uit *Bullets over Broadway*. “The heart obeys its own rules.”

Ek werk my pyn af. In ’n kroeg loop ek – toevallig – my sielkundige raak. Ons besluit om liewers vriende te wees en sawend saam ‘pool’ te speel. Sy is bly dat ek herstel het.

“Almal het waarskynlik geleer uit dié insident,” sê sy.

“Hoe bedoel jy?”

“Almal se skadu’s is blootgestel. Jy moet net aanhou met lewe. lewers sal alles sin maak.”

Die hart het redes wat die verstand nie verstaan nie.

D

Waarskynlik sal jy nooit hierdie verhaal lees nie. Of, as jy dit lees, sal jy waarskynlik herstel.

Ek speel die Tarotkaarte om drie-uur in die oggend. Dit wys skerp swaarde uit; die pynlikheid van verraad staan tussen ons. Jy bloei ook, vertel die kaarte.

E

Steeds swyg ek. 'n Tydskrif nader my om 'n onderhoud. Ek sou by iemand verneem dat ook jy 'n kans gebied is om uit te praat in die openbaar, maar dat jy dit van die hand gewys het.

Waarskynlik is dit maar net nog 'n mite wat deur die klag geskep is. Waarom sou jy my tog wou spaar? Jy het alles dan só netjies uitgewerk: skuldige versus onskuldige.

My prokureur-vriendin waarsku my: "Jy moet onthou dat dié soort klagtes altyd uit die liefde spruit."

F

As die verbintenis jou pyn verskaf het, vra ek om vergifnis. Ek – nes jy – soek na wyses waarop die verbintenis óngedaan gemaak kan word. Daarom bewaar ek die swye teenoor jou. Daarom wis ek met hierdie verhaal al die woede/pyn/opstand/ uit.

Tydens 'n reis deur die VSA skryf ek aan 'n joernaal. Die intekeninge – gemaak net ná die uitgerekte saak – is skrikwekkend eerlik, maar te rou om gepubliseer te word. In 'n New Yorkse boekwinkel, vind ek al die antwoorde vir my in Erica Jong se *Fear of fifty* (Chatto & Windus, NY, 1994):

"Autobiography, I am learning now, is much more difficult than fiction. In fiction, the writer can impose order, if not moral meaning on events. Of course the characters do not all obey the writer's bidding like puppets, but they certainly can be coaxed into dances that are pleasingly symmetrical and seem to have beginnings, middles, and ends, a sense of purpose, plot, motivation. Not so with life." (p. 63).

En ook die wysheid teken ek aan:

(There is so much talk these days of banishing sexuality from academe, but the fire of learning inevitably, has something sexual in it. This does not mean that it should be used as a power play against adolescent girls or expressed literally. But sexuality must be there as a mythic fire, even when it goes unfulfilled in the flesh. Or is this too subtle a flame for mortal men to tend? Can't we keep our sexuality but sublimate it into poems?) (pp. 112-113).

Waarskynlik sou ons nie dieselfde effek op mekaar gehad het as dit by sublimasie gebly het nie.

Ek droom jy skryf vir my eksamen – in jou antwoord is daar 'n troufoto ingeplak.

Hans du Plessis

Is Skryfkuns literêre teorie?

1. Inleiding

Poeta nascitur lui die Latynse spreuk waarmee Lionel Deflo sy redaksionele voorwoord tot die *Kreatief*-nommer oor Skryfkuns as vak in Vlaandere inlui. 'n Digter word gebore, sou die direkte vertaling wees, en Deflo het dit oor die vraag of skryf werklik aangeleer kan word. Trouens dit is waaroor die hele nommer van die *Kreatief* van Oktober 1994 handel.

Dit is ook die onderwerp van hierdie artikel: Skryfkuns as universiteitsvak en dan meer spesifiek die integrasie van skryfkuns en literêre teorie; die verband tussen Letterkunde en Skryfkuns as dissiplines.

Skryfkuns is as graadvak in Suid-Afrika (soos in Vlaandere, vgl. Devroe, 1994: 7) nog nie op dieselfde wyse gevestig as in byvoorbeeld die VSA nie.

Die uitgangspunt van die artikel is dat Skryfkuns as afsonderlike dissipline bestaan, en dat dit daarom 'n duidelik omskryfbare vak moet wees. Skryfkuns kan omskryf word as dié universiteitsvak wat teoretiese kwessies uit die letterkunde met die skryfpraktyk versoen, sodat daar ook binne teoretiese verband oor praktiese kwessies by die skep van 'n woordkuns-werk besin kan word ten einde 'n voornemende skrywer se skrywerskap te help slyp. Ten einde die omskrywing binne wetenskaplike konteks te plaas, moet die aard en inhoud van die vak ter sprake gebring word.

Om die Skryfkuns as vak te kan beredeneer, is sekere agtergrond-opmerkings nodig ten einde dit in perspektief te kan plaas. Daarom word daar in die eerste afdeling meer oor die aard van die vak gesê, daarna iets oor die skryfproses; meer oor die opkoms van Skryfkuns as universiteitsvak, soorte skryfwerk, en as laaste afdeling word geredeneer dat die outonomie van die vak juis veronderstel dat dit nie 'n blote verlengstuk van letterkunde is nie, en daarom nie te swaar moet steun op die onderrig van literêre teorie nie, dit gaan in wese om die soeke na die balans tussen letterkundeteorie en -praktyk; die probleem van die integrering van letterkundige analise en letterkundige skepping. Die probleem is ook nie tot Suid-Afrika en België beperk nie: "At no university in this country (d.i. die VSA - HdP) has there ever been an entirely satisfactory integration of literary study with literary practice. It remains an act of faith, an idea within the idea of the university, but no less a historical fact for that." (Myers, 1993: 297).

2. Die aard van Skryfkuns as vak

Of 'n mens iemand kan leer skryf, is nie die onderwerp van hierdie artikel nie. Deflo en Devroe (1994) beredeneer hierdie kwessie breedvoerig en Marais (1987), Du Plessis (1993), en Ernst van Heerden so vroeg as 1960,

skryf ook hieroor.

Die kuns om te skrywe het twee dimensies waaraan 'n mens aandag sal moet gee voordat die aard en inhoud van die vak Skryfkuns bekyk word. Daar word in hierdie verband aangesluit by Aucamp (1992) se onderskeid tussen skryfopleiding en skryweropleiding. Dwarsdeur die literatuur oor die Skryfkuns as dissipline word dit duidelik dat daar rekening gehou word met die feit dat 'n mens iemand kan leer skryf, sonder om daarmee saam te bedoel jy kan deur sodanige onderrig van iemand 'n groot skrywer maak. Skryfkuns waarborg nie die aflewering van skrywers nie, dit waarborg bloot skryfopleiding.

Die dimensie wat Aucamp skrywersopleiding noem, is 'n dimensie wat vir enige vorm van kunsopleiding moet bestaan: om kunsopleiding te gee, is nie om kunstenaarsopleiding te waarborg nie. Dit is naamlik so dat daar by iemand wat Skryfkuns as vak neem die selfopvatting moet wees dat hy of sy oor woordkunstantalent beskik.

As die besware wat sowel Aucamp (1992: 71) as Strydom (1983) teen D.J. Opperman se letterkundige laboratorium opper, bestudeer word, is dit uit hulle opmerkings duidelik dat Opperman as mentor baie aandag aan skrywersopleiding gegee het en minder aan skryfopleiding.

Vir Strydom (1983: 10) gaan dit in die Laboratorium om selfverwesenliking, en hy beklemtoon die waarde daarvan as 'n ervaring van literatuur en literatuurbemoeienis, hoofsaaklik omdat Opperman, afgesien van 'n inleiding, eintlik op die analise van studentewerk konsentreer. Binne die raamwerk van literêre kommunikasie, meen Strydom (1983: 13), word die funksies en die doelstellings van skrywer, leser, resensent en literatuurwetenskaplike wel deur Opperman onderskei maar hulle word in beginsel as gelykwaardige en onmisbare komponente beskou.

Ek meen egter dat daar in die vak Skryfkuns sterker klem op die funksies en doelstellings van die skrywer behoort te wees.

Aucamp argumenteer dat die persoonlikheid van die mentor voor die skryfkunsklas en die atmosfeer wat hy of sy skep, eerder op die skryweropleiding 'n beduidende invloed het. Van die besware teen Skryfkuns as vak word streng gesproke duidelik gerig teen skryweropleiding. Skryfkuns is nie skryweropleiding nie, maar skryfopleiding. Sou die skryfkunsdosent dan 'n sekere charisma of persoonlikheid hê, raak dit die skryweropleiding sterker as wat dit die skryfopleiding self raak. Maar dit lyk waar van enige vak: die gewone dosent lei 'n student in aptekerswese op, die dosent met die charisma lei ook aptekers op. 'n Letterkundige lei studente in die letterkunde op, die buitengewone letterkundige lei as bonus ook letterkundiges op. Skryfkuns is 'n wetenskaplike, onderriggbare dissipline, en teen hierdie agtergrond is dit 'n mite dat net skrywers skrywers kan oplei, net soos wat dit 'n mite is dat elke skrywer noodwendig skrywers kan oplei.

Iemand met die charisma en die persoonlikheid van D.J. Opperman sal

skryfopleiding kan gee, maar sy studente is gelukkig omdat hy ook skrywers kan oplei. Tog: nie almal in sy laboratorium het uiteindelik digters geword nie. Die vak as sodanig kan nie vir die persoonlikheid van sy onderriggewers voorsiening maak nie. Dus: Skryfkuns moet as dissipline benader word, die vakinhoud moet wetenskaplik verantwoord wees. Skryfkuns is teen hierdie agtergrond die teoretiese en praktiese onderrig van die beginsels van die skryfkuns.

3. Die skryfproses

As 'n mens oor die teorie van die skryfkuns wil praat, is dit nodig dat daar ook iets oor die skryfproses gesê word, want hoe die skryfproses verstaan word, bepaal in hoë mate hoe die onderrig van skryf lyk. Die skryfproses self is nie noodwendig deel van die eksplisiete vakinhoud van Skryfkuns nie, waarskynlik omdat dit as abstrakte proses die skryf self onderlê. Nogtans toon 'n deurblaai van die hoofstukindelings van handboeke oor die kuns van skryf duidelik dat die aard van die skryfproses in berekening gebring word by die bepaling van die temas wat in die vak ter sprake kom. Die skryfproses is 'n komplekse proses, nie 'n blote reaksie op inspirasie nie. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat 'n kursus in kreatiewe skryf nie 'n kursus in die aktivering van die muse is nie. Vergelyk in hierdie verband die artikel van Etienne van Heerden (1992: 62).

'n Skryfkursus kan hoogstens stimuleer, help om die muse raak te sien, om inspirasie om te vertaal in 'n kunswerk, want in die ontstaansproses wat aan die skryfproses voorafgaan gebeur dinge wat ons nog nie verstaan nie, en al word 'n plek in die analise van die skryfproses aan die inspirasie toegeken, verstaan die wetenskaplike nog weinig van die oorsaak van kreatiwiteit. Tussen die eerste gedagte en die uiteindelijke gedig is daar byvoorbeeld 'n proses aan die werk as gevolg waarvan die woordkunswerk tot stand kom.

Hieruit spruit dat die Skryfkuns homself met die proses wat vloei uit talent en volg op inspirasie sal moet besig hou.

Hierbo is reeds daarop gewys dat die interpretasie van die skryfproses 'n invloed sal hê op die inhoud van Skryfkuns as vak. Ofskoon die siening van die skryfproses nie noodwendig deel is van 'n kursus in die Skryfkuns nie, word daar tog vervolgens vlugtig daarna verwys.

Omdat skryf in wese herskryf is, moet die skryfproses ook met die herskryfproses rekening hou. En om te skryf, moet ook beplanning impliseer. Dat daar die drie fases van beplanning, skryf en herskryf bestaan, is geen nuwe insig nie, dit word lank reeds as die drie fases van die skryfproses beskou. Die belangrikheid van hierdie drie lê egter in die beskouing van die verband. "Skryf is tot betreklik onlangs beskou as 'n proses wat in drie afsonderlike fases verloop: eers dink en beplan die skrywer, daarna skryf hy en as hy klaar gskryf het, hersien hy die teks om verbeteringe aan te bring." Hierdie uiteensetting van Ria Smuts (1994:

22) dui daarop dat die skryf self dan as blote transkripsie gesien word, wat impliseer dat 'n mens net neerskryf wat jy vooraf uitgedink het.

Navorsing soos dié van James Britton in Brittanje en Janet Ewing in die VSA dui egter daarop dat die skryfproses 'n rekursiewe proses is wat, in Smuts (1994: 22) se woorde, "n pendelbeweging tussen die besef van wat die skrywer wil sê vorentoe na die woorde op die blad en terug van die woorde op die blad na sy bedoeling" veronderstel. Dit impliseer dan 'n voortdurende beweging tussen beplanning, skryf en revisie.

Binne hierdie verband word daar vir die skryfhandeling self drie hoofelemente onderskei: die taakomgewing, langtermyngeheue en die skryfproses wat beplanning, teksskepping en revisie insluit. Onder taakomgewing val die sg. retoriese probleem wat sake soos onderwerp, gehoor en behoefte insluit. Onder die langtermyngeheue resorteer kennisaspekte, soos kennis van die onderwerp, die gehoor en die skryfplanne. As onderafdeling van beplanning val iets soos ideegenerering. Smuts (1994) gee hiervan 'n deeglike uiteensetting, maar die besonderhede daarvan is nie noodsaaklik vir die verdere verloop van hierdie argument nie.

Die skryfproses veronderstel dus prosesse en subprosesse, en as daar oor die inhoud van Skryfkuns gepraat word, is die aard van die skryfproses belangrik, omdat dit in die vak gaan om wat daar tussen gedagte en gedig gebeur. Al is die aard van die skryfproses nie noodwendig in die leergang van die kursus Skryfkuns 'n tema nie, spreek die uiteensetting van die vakinhoud van Skryfkuns daarvan dat daar met die proses rekening gehou word by die keuse van temas wat behandel behoort te word.

4. Soorte skryfwerk

'n Volgende onderskeid wat van belang is, is die soort skryfwerk waarom dit in die Skryfkuns gaan. Daar is inderdaad meer as een soort skryf: "Perhaps the most important point to remember is this: writing is a skill that anyone can learn. Greatness as a writer may be a dream that only a few of us will pursue, but we can all learn to write well enough to handle any writing situation we encounter in college or on the job" (Axelrod & Cooper, 1991: 4).

Alle skryfwerk is kreatief, sê Hennie Aucamp (1992: 68). Daar is redelike eenstemmigheid daaroor dat daar onder kreatiewe skryfwerk meer verstaan word as net die skryf van prosa, drama of poësie. Vir baie teoretici sluit skryfkuns as genre dan ook joernalistiek, stelwerk op skool, wetenskaplike skryfwerk, soos verslae en artikels, of sekretariële skryfwerk, soos notules en memoranda, in. Daar moet vir die sinvolle onderrig van Skryfkuns as vak egter duideliker omskryf word wat in so 'n kursus met kreatiewe skryfwerk bedoel word.

Dit gaan in die vak Skryfkuns wat op tersiêre vlak gedoseer word, en in hierdie artikel die onderwerp van bespreking is, spesifiek om die skryf van

prosa, meer spesifiek roman, kortverhaal, jeug- en kinderliteratuur, poësie en drama (waaronder ook die radio- en televisiedrama). Daarmee word daar nie beweer dat die Skryfkuns nie nut het vir die ander skryfforme nie, dit is net so dat die ander vorme tradisioneel nie eksplisiet onder Skryfkuns tuishoort nie.

Dit gaan hier om die onderrig van die skryf van prosa, poësie en drama, al word die genres nie afsonderlik verder bespreek nie. Dieselfde wetenskaplike begroning geld vir al die genres, hoewel daar vir elkeen ook weer genrespesifieke norme sal kan geld. Dit is nie die doel van hierdie artikel om die verskille tussen die onderrig van bv. poësie en prosa te beredeneer nie. Waar dit vir die onderwerp van belang is, sal daar wel daarna verwys word. Dit kom daarop neer dat daar in die vak Skryfkuns aandag gegee word aan die skep van die soort letterkunde wat in die letterkundeklas ontleed word. Die eindproduk van die Skryfkunsklas word die analiseobjek van die literêre teorie. Dit is daarom duidelik dat daar raakpunte moet wees tussen die literêre teorie en die Skryfkuns. Die probleem is egter: wat is hierdie verband, en hoekom is dit problematies?

Goeie lesers maak goeie skrywers. Dit geld ook vir die Skryfkuns, maar hierby moet 'n mens beklemtoon dat die vak Letterkunde juis ook daarop gerig is om goeie lesers te maak. Die verband tussen Letterkunde en Skryfkuns lê dus voor die hand, maar dit bly belangrik dat die manier waarop die twee dissiplines lees, steeds verskil. Dit is een van die implikasies van Strydom se argumentasie waarna daar vroeër verwys is. Drury (1991: 4) spreek hom duidelik hieroor uit: "... but the way you read them may be very different from the way of the critic or the literature class". In die populêre skryfkunsliteratuur word daar min, indien ooit, eksplisiet aandag gegee aan literêre teorie, wat na my mening een van die leemtes van die Skryfkuns is, soos wat dit in veral die VSA beoefen word.

Daar is 'n heel ander aspek wat by Skryfkuns as wetenskap moet bykom: die skryfkunsdosent moet op die tekste van sy studente kan reageer, en dit kan evalueer. Daarvoor het hy 'n literêr teoretiese agtergrond nodig. Die dosent moet ook die meesters kan analiseer, want, sê Gardner (1991: 11): "In a sense all great writing is imitation of great writing."

Al was Skryfkuns oorspronklik net 'n nutsmodule binne letterkundeonderrig, ontwikkel dit oor die jare tot 'n vak wat vir homself rekenskap moet gee van sy verband met 'n moederdissipline soos die teoretiese Letterkunde.

5. Die opkoms van die vak Skryfkuns

'n Deel van hierdie rekenskap kan 'n mens vind in die studie van die geskiedenis van die vak, want juis omdat dit uit die laat negentiende-eeuse manier van letterkundeonderrig groei, bly daar in moderne tye 'n stuk letterkunde in die Skryfkuns oor.

Die vak "Creative Writing" groei oor die sestig jaar tussen 1880 en 1940 juis as 'n poging om die studie van die letterkunde te probeer hervorm.

“Creative writing is the name that might be given to any effort that undertakes to restore the idea of literature as an integrated discipline of thought and activity of textual study and practical technique” (Myers, 1993: 279). Die aard van die integrasie is problematies, en dit is oor die jare nie altyd op dieselfde manier verstaan nie.

Die beskouing van die letterkunde wat agter die oorspronklike konsep van kreatiewe skryf staan, kan nie uit die oog verloor word nie. Myers (1993: 279) beklemtoon dit verder: dit is vir hom die integrasie van letterkundestudie en letterkundepraktik wat die wese van die Skryfkuns vorm. Oorspronklik lê die klem op die disintegrasie van die twee, en later dan weer in die integrasie daarvan. Dit is die verbandlegging tussen studie en praktik wat in die Skryfkuns nuut is. Hoewel dit reeds voor die einde van die vorige eeu op verskillende maniere bedryf is, is dit nie as dissipline bedryf nie, ’n dissipline wat studente (met die nodige talent) daartoe in staat stel om iets met hulle kennis van die letterkunde te doen.

Teen die laaste kwart van die vorige eeu word literêre studie en literêre praktik van mekaar geskei juis as poging om die studie daarvan te hervorm. Hervorming van die filologiese beskouing van Letterkunde as droë feite binne die humanistiese raamwerk en as ’n manier tot beter selfverstaan en -ontwikkeling. Daar is geglo dat die studie van die Letterkunde die maak daarvan is. As reaksie hierop is die sg. English Composition ingevoer by die Universiteit van Harvard in die VSA teen die einde van die vorige eeu. Myers (1993: 283) wys daarop dat dit aan die begin nie die bedoeling was om verhale of gedigte in te neem en as kursuskrediet te evalueer nie. Dit moes dien as aanduiding dat Letterkunde op universiteit ook vir iets anders as filologiese navorsing gebruik kon word. Streng gesproke was dit ’n poging om droë navorsing met iets nuuts te verryk.

Teen 1931 het 41 kolleges of universiteite in die VSA reeds Skryfkuns so as deel van die Engelse kurrikulum ingestel. Maar dit is eers in 1930 dat die kritiek en die skryfkuns self van mekaar geskei word. Vandag is die bestaan van Skryfkuns as vak aan Amerikaanse en ook Britse universiteite gewoon, maar in Suid-Afrika bestaan dit as volle graadvak nog net aan die Potchefstroomse Universiteit.

6. Integrasie van literêre teorie en skryfpraktik

Dit is uit die skeiding van letterkundige kritiek of analise en letterkundige praktik waaruit die probleem van integrasie spruit.

Sedert die skeiding van letterkundestudie en letterkundepraktik is die integrasie daarvan ’n probleem, ’n probleem wat steeds nie heeltemal bevredigend opgelos is nie. Dit is daarom nie net binne die Suid-Afrikaanse konteks waar daar na hierdie balans gevra word nie. Vir die Skryfkuns blyk dit ’n universele probleem te wees. Die probleem mag juis daarin lê dat albei die dissiplines die skryfproduk op die oog het, maar die Skryfkuns hou hom besig met die lewering van die produk, terwyl die Letterkunde

hom besig hou met die gelewerde produk se analise. Terwyl daar inderdaad 'n verband bestaan, benader die twee dissiplines dieselfde studieobjek van twee totaal verskillende kante.

Teen die agtergrond van hierdie onvastheid word daar verder in hierdie voordrag geredeneer oor die balans tussen letterkundeteorie en letterkundepraktik, of dan eerder literêre teorie en skryfpraktik.

Anders gestel: as Skryfkuns die onderrig van die skryf van woordkuns is, hoe lyk die vakinhoud van so 'n tersiêre kursus? Kan 'n mens, soos wat die doen-dit-self-literatuur wil voorgee, iemand leer skryf deur die onderrig van 'n stel reëls vir goeie skryf? Die betoog tot dusver weerspreek dit juis, omdat daar nie 'n resep bestaan nie, want skryfkuns veronderstel 'n vorm van kuns, wat per definisie kreatief is.

Aan die ander kant is dit ook nie die blote onderrig van literêre teorie nie, want dié teorie hou hom hoofsaaklik besig met die analise van juis dit wat deur die skryfkunsstudent geskep moet word. Daar is inderdaad 'n duidelike verskil tussen die analise en die skep van 'n teks. Dit is iets wat selfs al deur Brooks en Warren (1959: 527) aanvaar is nadat hulle vier skrywers oor die ontstaan van hulle stories aan die woord gestel het: "But all of them would emphasize the difference between the analytic process, ... and the creative process."

Die kreatiewe proses, is in Afdeling 3 geargumenteer, veronderstel meer as die blote praktiese skryf van 'n verhaal, drama of gedig. Daar moet voorsiening gemaak word vir die onderrig van elemente wat in 'n woordkunswerk bestaan. Geen verhaal kan byvoorbeeld sonder karakters bestaan nie, niemand kan 'n gedig tot stand bring sonder iets soos klank nie. Nou volg dit hieruit dat sodanige elemente en die gebruik daarvan deel sal moet uitmaak van 'n kursus in Skryfkuns.

Theron (1993: 132) bevind die volgende in haar ondersoek na die onderrig van Labov se vertellingselemente in die kinderverhaal: "Met inagneming van spesifieke eise wat die kinderverhaal aan die elemente stel, is dit duidelik dat die elemente wel as kreatiewe paradigma gebruik kan word by die skryf van 'n kinderverhaal." In navolging van die Amerikaanse draaiboekskrywer, Syd Field, maak Theron gebruik van die nieliterêre term paradigma, juis omdat sy in haar studie argumenteer dat die elemente in hulle teoretiese vorm nie in die onderrig as reëls aangebied kan word nie. Want reëls vir skryf is daar nie. Dit gaan in die Skryfkuns nie om die oordrag van reëls in die vorm van resepte nie.

Miskien is dit die een ding waaroor daar by skrywers en skrywers oor skrywers eenstemmigheid bestaan: daar is nie skryfreëls nie, elke storie skryf homself. Miskien som Gardner (1991: 7) dit die beste op: "What Fancy sends, the writer must order by Judgement." Hy sê ook (1991: 3): "Trustworthy aesthetic universals do exist, but they exist at such a high level of abstraction as to offer almost no guidance to the writer." Dit is op hierdie hoë vlak van abstraksie waar 'n mens na die bron van paradigma

moet gaan soek, maar die bron kan nie as sodanig onderrig word nie, en die bron se beskrywing en verklaring lê in die teorie van die letterkunde. Teorie moet egter eers praktyk gemaak word, en hierdie praktyk veronderstel kuns, en: "Art depends heavily on feeling, intuition, taste" (Gardner, 1991: 7). Die meeste praktiserende skrywers met wie daar oorleg gepleeg is, is dit in elk geval eens met die uitspraak van Hills (1987: 193) dat beplande skryfwerk heel dikwels lei tot swak skryfwerk, terwyl juis dit wat aanvanklik sommer so geskryf is, uiteindelik goed kan wees.

Ofskoon daar eenstemmigheid bestaan dat Skryfkuns nie net die onderrig van 'n stel reëls is nie, beteken dit in die eerste plek nie dat daar niks is wat nagevolg kan word nie. Dit wat nagevolg kan word, moet eerder bemeester as geleer word. Gardner (1991: 8) merk op: "What the beginning writer needs, is not a set of rules but mastery – among other things, mastery of the art of breaking so-called rules." Dit is dalk juis in hierdie verband dat Eudora Welty meen dat skryf aangeleer (learned) maar nie geleer (taught) kan word nie. Navolg beteken om 'n model te volg, sonder dat die bestaan van 'n resep veronderstel word.

Gardner se argument loop verder so: Mense het modelle nodig, die ignoramus weet niks van modelle of verstaan dit nie op sy eie nie. Geen ignoramus het nog ooit groot kuns gelewer nie. Hoe goed ook al, die skrywer sonder enige kennis van of insig in die modelle van 'n Homeros, Shakespeare, Dostoevsky, Steinbeck, of 'n Leroux, kan die model nie naboots of navolg nie. Die gunstigste omgewing waarbinne die voornemende skrywer die modelle kan leer verstaan, is dié van die universiteit. Dus: om die meesterskap te verwerf, is die universiteitsomgewing 'n baie gunstige omgewing.

Die letterkundige se werk is om dit wat klaar geskryf is, te analiseer. Die skrywer se doel is om iets wat geanaliseer kan word, te produseer. Die letterkundige se doel is volgens Gardner (1991: 13) tweeledig, nl. om struktuur en betekenis helderder te probeer maak. Van die kunstenaar se kant af kan dit tot euwels lei, wat eintlik met mekaar verband hou: die letterkundige soek naamlik nie noodwendig die beste boek om te behandel nie, maar soms die een wat die geskikste is vir die maak van verskeie waarnemings.

Daar is in hierdie verband eintlik 'n ou strydpunt ter sprake: wat 'n skrywer nodig het, is ervaring van die lewe self, nie 'n kennis van die Letterkunde nie. Dit is die balans tussen hierdie twee wat belangrik is. Dit gaan nie om die aanleer van reëls wat deur die literêre teorie voorsien is nie, maar om 'n meesterskap van dinge wat wel deur die literatuurteorie uit die letterkundewerk afgelei mag wees, maar dan weer deur die Skryfkuns tot praktyk gemaak is.

In haar studie oor die onderrig van die skryf van kinderliteratuur toon Theron (1994) aan hoe sy die literêre teorie gebruik om uit die Amerikaanse sosiolinguïes, William Labov, se elemente 'n bruikbare skryfkunsparadigma

af te lei. Hierdie paradigma word dan binne literêre teoretiese konteks, veral met verwysing na die studie van Mary Louise Pratt, aan die praktyk van die kinderverhaal getoets en uiteindelik kan dit as model vir die voornemende skrywer voorgehou word, sonder om daarmee te probeer voorgee dat jy 'n goeie skrywer gaan maak, maar jy is immers besig met sinvolle skryfopleiding. Op dieselfde manier kan elemente van die woordkuns, bv. karakter, tyd, ruimte, klank, metrum, en so meer binne die teoretiese raamwerk van die letterkunde en afgelei uit die praktyk van skryf omvorm word tot onderrigbare temas binne die Skryfkuns. Maar dan word karakter nie as literêre teoretiese tema aangebied nie, ook nie as resep nie, maar as skryfteoretiese beginsel wat deur die student in die skryfpraktyk toegepas kan word.

Om meer prakties te probeer raak: vir die letterkundestudent is dit belangrik om karakter as "figuratiewe motief in die storiegedeelte van die verteltekste wat deur die karakterisering kontoere verkry" te omskryf (Cloete, 1992). Verder is dit vir die letterkundestudent belangrik om die karakteriseringsmodelle sedert E.M. Foster te verstaan, met verwysing na bv. die formalisties-strukturalistiese teorie en na die meer resente narratologiese insigte. Vir die skryfkunsstudent daarteenoor is dit belangriker om te weet dat die skrywer by die skep van 'n karakter in 'n verhaal die karakter rond moet kan teken deur byvoorbeeld die karakter beter as die leser te ken, en dat die skrywer die fisieke, sosiale en psigiese eienskappe van sy eie karakter wat geskep moet word, vir homself moet uiteensit sodat die karakter getrou aan hom- of haarself geteken kan word.

Afgelei uit die model van die geskrewe teks, en gegrond op die wetenskaplike teorie word dit wat deur analise uitmekaar gehaal word in die praktiese skryfkuns weer inmekaar gesit.

Die Skryfkuns steun op die literêre teorie, die Skryfkuns volg die modelle na, maar die Skryfkuns is nie literêre teorie nie, en dit is nie blote model nie. Dit is 'n selfstandige dissipline wat hom op die universiteitsvlak met die onderrig van skryf besig hou sodat dit studente in staat stel om te skryf en die enkele een mag help om 'n groot skrywer te word.

7. Slot

Skryfkuns en die literêre teorie het veel vir mekaar te sê, maar die een is nie die ander nie. Albei het as tersiêre vak 'n bestaansreg.

In die VSA en ook in Brittanje word Skryfkuns in die meeste gevalle aangebied binne die vak Engels. In 'n veeltalige land soos Suid-Afrika is dit egter gebiedend noodsaaklik dat dit tegelyk vir meer as een taal se studente toeganklik is. Dit mag dan moontlik wees dat 'n taalkursus op ten minste die eerstejaarsvlak 'n voorvereiste is vir die student in die Skryfkuns, ten einde 'n literêre teoretiese basis by die student te vestig, wat daartoe lei dat Skryfkuns inderdaad 'n kursus in literêre praktyk word, waarbinne tegniese so hanteer kan word dat dit by die student tweede natuur word.

Bronnelys

- Aucamp, Hennie. 1992. *Windperd*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Axelrod, Rise B. & Charles R. Cooper 1991. *The St. Martin's Guide to Writing*. New York: St. Martin's Press.
- Bradbury, Ray 1990. *Zen in the art of writing*. Santa Barbara: Capra Press.
- Brooks, Cleanth & Robert Penn Warren. 1959. *Understanding fiction*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Deflo, Lionel (samesteller). 1994. Dossier skrywerscholen in Vlaanderen: zinvol of onzin. *Kreatief*, jaargang 28, (3/4), Oktober.
- Devroe, Hans. 1994. Universitaire werkgroep literatuur en media. *Kreatief*, 28 (3/4).
- Drury, John. 1991. *Creating Poetry*. Cincinnati: Writer's Digest Books.
- Du Plessis, Hans & Dawie Steenberg. 1992. *Skryfateljee*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Du Plessis, Hans. 1993. Skryfkuns as graadvak. *Literator*, 14 (1), April.
- Gardner, John 1991. *The Art of Fiction*. New York: Vintage Books.
- Hills, Rust. 1987. *Writing in General and the Short Story in Particular*. Boston: Houghton Mifflin.
- Marais, J.L. 1987. *Opleiding in skeppende skryfwerk in Suid-Afrika: 'n sisteembeskrywing*. Pretoria: RGN.
- Meyers, D.G. 1993. The rise of Creative Writing. *Journal of the History of Ideas*, 54(2), April.
- Theron, H.J. 1993. Ontwikkeling van 'n paradigma vir die skryf van 'n kinderverhaal. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Smuts, R. 1994. Om te skryf: teorie en praktyk. *Klasgids*, 29(2), Mei.
- Strydom, Leon. 1983. D.J. Opperman se poësie-Laboratorium. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*. 23(1), Maart.
- Van Heerden, Ernst. 1960. 'Creative writing' as a university subject. *Standpunte*, 14(1) Oktober.
- Van Heerden, Etienne. 1992. 'n Eerste wals met die muse. In: Du Plessis, Hans & Dawie Steenberg, 1992.

PU vir CHO

Robert J Pearce Estetiek en die Boekebedryf*

Swart Afrikaanse Skrywers: Waar lê die verantwoordelikheid om te publiseer of gepubliseer te word?

Geagte Organiseerders en Kongresgangers

Ek wil graag my pleidooi begin deur eerstens my dank uit te spreek teenoor Hein Willemse en Natalie Pekeur vir dié uitnodiging om deel te kan hê aan 'n geskiedkundige gebeurlikheid in Afrikaans. U weet met die eerste Swart Afrikaanse Skrywerssimposium in 1985 was ons uit die Noorde glad nie verteenwoordig nie, al het ons reeds bestaan. Ek het maar gesprekke daaroor met Peter Snyders gevoer en ook die bundel referate wat later gepubliseer is onder die titel: *Swart Afrikaanse Skrywers*. (Smith Julian F., Van Gensen Alwyn en Willemse, Hein), aangeskaf en maar my teoretiese kennis opgradeer om nie agter te bly teenoor die intellektueles van die Suid nie. Ek het gekyk na die gastelys en opgemerk dat die groot kanonne in die Swart Afrikaanse letterkunde daar was, en ek noem net 'n paar: Gerwel, Braaf, Willemse, Jansen, Kaleb, Small, Petersen, Snyders, Oliphant, Whitebooi, Smith en Rive. Dankie dat ek en Anthony "Speedo" Wilson as verteenwoordigers uit die Noord-Transvaal hier aanwesig kan wees. Deur ons aanwesigheid het ons "huis toe" gekom na ons swart medeskrywers. Maar ons het nie gekom om toegemaak te word in die Swart Afrikaanse Skrywerslaager nie. Laat my asseblief toe om 'n wyle stil te staan by die ontslape Richard Rive en 'n gedig voor te lees wat ek nou onlangs publiseer het:

Dood van Skrywers

*In memoriam: Bessie Head, Arthur Nortjé,
Richard, Rive Ingrid Jonker*

Jy Bessie jy
Elizabeth-Kleurling-Anders
Serowe, Botswana-Afrika-Village-Graf.
Daar verbanne Suster
is jou beste skrywes gebore.

Jy Kenneth Arthur jy
K.A.N. of kon dit nie doen
omdat Verwoerd-hulle jou
Bruinboer nes Bessie

* Inset gelewer as lid van die paneel by die Swart Afrikaanse Skrywerssimposium gehou op 1 Oktober 1995 te Paternoster.

verban het na verre vreemde
waar jy skryf/sterf/voortleef.

Richard
Waarom het jy "Retreat" uit die lewe?
Kon jy nie meer "Advance" nie?
Jou "Buckingham Palace" het jy gekry
nie in "District Six", maar in jou
ontydige mesdood.

Jy Ingrid jy
het Richard gelief
Hoekom het jy gestap in see?
Het lewens-satheid jou
die finale slag gegee?
Wat was oorsakend dat jy soos
Arthur jou hand aan eie slaan?

Weet jy Ingrid dat in jou Witheid
jy jou eie geneem het, maar ...
dat Bessie, Arthur en Richard in Bruinheid
deur Apartheid gedood is?

Ek wil graag praat oor waar die verantwoordelikheid lê om gepubliseer te word. Maar alvorens ek daar uitkom, net 'n paar gedagtes oor Estetika en die Boekebedryf en *Concept* se aandeel. *Concept* is 'n tydskrif wat kwartaalliks verskyn en daarin word gedigte, kort prosa en toesprake in en oor Nederlands, Afrikaans, Vlaams en variante daarvan gepubliseer. *Concept* is vir die "persoon op straat" net so toeganklik as vir die beroepstaalkundige of gevestigde literêre skrywers. Ons probeer sover moontlik nuwe talent ontdek en hulle 'n kans gee op publikasie. Ek het voorbeelde hier van *Concept* publikasies, naamlik die *Concept* Tydskrif, *Ik heb het woord gezogt*, *Vrede sluiten is wegen openen* en *Over't water wonen ook mensend* deur Roger Wastjin. Van die gedigte van Peter Snyders, Hans du Plessis, Linda Theron, Patrick Petersen, Marietjie Smith, André Boezak, Fanie Olivier en my eie is daarin opgeneem. Die bundel *Vrede* het ontstaan as gevolg van 'n landwyse kompetisie wat *Concept* vanjaar geloods het wat tot gevolg gehad het dat daar 108 nuwe gedigte alleen in Suid-Afrika geskrywe is. Die Nederlanders, Vlaminge en Surinamers het hul eie kompetisie gehad. Ek het die voorreg gehad om vroeër vandeemaand die eerste-pryswenner, Linda Theron, na België te vergesel op onkoste van *Concept*. Daar het ons *Concept* se Negende Ontmoetingsdag gehou en het ons vryelik Afrikaanse gedigte voorgedra.

Om terug te kom na die "estetika". Die estetika hang vir my saam met die etiek binne die boekebedryf. Die Suid-Afrikaanse toestand lyk nie goed nie. Ons ken die Suid-Afrikaanse opset al te goed van "brood vir my broer", "sindikate wat vriende se werke keur, publiseer en voorskryf aan skole en dan nog resensies vir mekaar ook skryf", "aspirant-skrywers wie se tekste

jare lank by uitgewers lê sonder eers 'n brief van ontvangserkenning van die uitgewer. Ek self is al 'n paar keer nadat ek my tekste aan van ons vooraanstaande uitgewers voorgelê het vir etes genooi, en daar het dit gebly – eet! Etes is nie te versmaai nie, maar die hoop was tog darem dat dit sal lei tot publikasie, nie waar nie? Daar word ook deur sommige uitgewers verwag dat aspirant-skrywers hulle moet omkoop, of selfs seksuele gunsies moet doen voor publikasie van hul werk. Dit mag klink asof hierdie net klink na leë aantygings wat nie gesubstansieer kan word nie, maar u, my medeskrywers, hoe nie ver te gaan vir bewyse nie. Lees die ontslape Koos Prinsloo se *Weifeling*. Daarin berig hy breedvoerig oor sy ervaring met uitgewers. Of gesels met Peter Snyders wat sy laaste bundel, *'n Waarskynlike Mens*, gedurende 1992 self finansier het, nadat hy die bundel kort na die verskyning van *'n Ordinary Mens* in 1982 aan die uitgewers voorgelê het. Hulle reaksie toe hy *'n Waarskynlike Mens*, nadat dit 10 jaar by hulle gelê het, self publiseer: hoekom is jy so haastig? Ek hoop Peter is gelukkig met sy nuwe bundel, *Gemiddelde Mens*, dat hy nie nog 10 jaar hoef te wag nie. Gelukkig het ons by *Concept* nog nie gunsies van ons skrywers gevra nie, en laat ook niemand se werk vir jare lê en stof vergader nie.

Nog 'n aspek wat nie uit die oog verloor moet word nie, is dat uitgewers vasgevang is binne die volgende sisteme: die ekonomiese, sosiale, politieke, wetlike, kulturele en morele.

'n Ander aspek van die estetika, is hoe die gedrukte tekste in Afrikaans daar uitsien: Vaal en oninteressant. Hoe kan die uitgewers verwag dat 'n boek moet verkoop as dit nie aantreklik vertoon nie? Strooiliteratuur en die nuwe "hygromans" in Afrikaans se omslae is soveel mooier as die omslae van ons hogere literatuur.

Nog 'n aspek waarop gelet moet word, is die tipografie. Die lettertipes, inhoudsopgawes, uitleg van die teks, inhoud van die teks, illustrasies (indien enige) en redigering van die teks(te).

Nou waar lê die verantwoordelikheid om te sorg dat die finale teks kunssinnig vertoon? By die uitgewer of skrywer? Eerstens dink ek dat dit die skrywer se verantwoordelikheid is om 'n geskikte of die regte uitgewer vir die regte manuskrip te kies. Die skrywers moet hul tuiswerk doen en weet wie publiseer wat. Dit baat nie om 'n manuskrip wat fiksie bevat voor te lê aan 'n uitgewer wat spesialiseer in vakliteratuur nie of andersom. Daar is ook 'n verskil tussen Literêre tydskrifte, Vakkundige tydskrifte en Afrikaanse departemente verbonde aan universiteite, kolleges en teknikons, skrywerskringtydskrifte wat net werke van hul betalende lede publiseer, populêre tydskrifte, geslote korporasie – waar skrywers self hul projekte begonds en ook verwag dat die skrywer 'n finansiële bydrae moet maak om gepubliseer te word – en groot gevestigde uitgewerye. Skrywer, ken jou publikasiemark en raak betrokke. Wanneer jy jou teks waardig wil laat vertoon, sorg dat dit netjies getik is en voordat dit persklaar is, wees betrokke

by die hele proses. Moenie net dink dat jou verantwoordelikheid ophou by die inhandiging van 'n manuskrip nie. Eis, of sagkens gestel, want miskien is jy nog nie in die posisie om te eis nie, vra dat jy insette kan lewer by die ontwerp van jou boek, die keuse van die omslag, die keuse van lettertipes en die proeflees van die finale produk. Te veel van ons skrywers laat maar alles aan die uitgewer oor net om later te kla dat dit nie is wat hulle wou gehad het nie. Die gevestigde uitgewer sorg vir die finansiering, druk van die manuskrip, bemaking daarvan en betaling van tantièmes aan die skrywer. Skrywers moet kontrakte mooi lees, selfs die fyndruk. Indien jy twyfel, kry 'n prokureur aan jou kant of steek kers op by ander gepubliseerde skrywers of skrywersverenigings. Die uitgewers het ook 'n vernatwoordelikheid om gereeld terugvoering te gee aan aspirant-skrywers wat aan hulle deure klop. Dit lyk asof die Swart aspirant-skrywer vasgevang is in die tradisionele verwagting dat : "ek moet 'n boek publiseer". Daar is al verder beweeg as die "boek" as moontlikheid vir publikasie. Natuurlik, as die aspirant-skrywer nie daartoe voel om by enige van die uitgewers te publiseer nie, of indien sy manuskripte by herhaling afgekeur word, kan hy kyk na "alternatiewe publikasie", dit is wat die Engelse noem: *Desktop publishing*. Met 'n goeie rekenaarprogram, 'n vaardige tikster, 'n laserdrukker en fotostaatmasjien kan enige persoon met genoeg moed sy eie boek "publiseer". Daar is ook ander tegnologie soos kompaktskywe, oudiovisuele media en elektroniese oordrag van inligting deur die Internet. Hierdie alternatiewe moontlikhede om te publiseer moet nog verder ontgin word en aangewend word in die toekoms deur Swart Afrikaanse Skrywers. Die bemaking van tekste is ietwat moeiliker, omdat Swart Afrikaanse Skrywers nog nie oor 'n bemakingsinfrastruktuur beskik nie. Die "boek" kan wel verkoop word by skrywersbyeenkomste, deur die pos, van deur tot deur, by vlooiemarkte of dit kan selfs elektronies oorgedra word. So 'n proses is geld- en tydrowend en laat laat dan weinig ruimte vir die skrywer om kreatief te skep aan nuwe werke. Maar dit kan gedoen word.

Vir die Swart Afrikaanse Skrywer is die boekebedryf nou werklik beskikbaar in Suid-Afrika. Sonder om voorspraak vir sekere uitgewerye/tydskrifte/koerante of boekverspreiders te doen, en sonder om ander uit te sluit, wil ek graag 'n paar noem waar tekste voorgelê kan word. Die volgorde is nie 'n aanduiding van my voorkeur nie:

Tydskrif vir Letterkunde

Prog Uitgewery

Hond/Snailpress

Queillerie (wat tans oorgeneem is deur Penta Publikasies)

Concept (waarvan ek Suid-Afrikaanse Redakteur is)

Literator

H.A.U.M/Kagiso

Butterworth

J.P. van der Walt

Human en Rousseau
De Kat
Huisgenoot
Die Suid Afrikaan
COSAW
Insig
Stilet
Ensovoort
Tydskrif vir literatuurwetenskap
Exclusive Books
N.G. Kerk Uitgewers
Perskor
Nasionale Pers
Tafelberg
Van Schaik
Juta
Heinemann
Skotaville

Bogenoemde lys is, soos ek gemeld het, ver van volledig.

Twee bronne wat ek sterk kan aanbeveel, is:

Stroebel, G. *Bronnegids by die studie van die Afrikaanse Letterkunde*. Bloemfontein: NALN. (verskyn jaarliks en bevat onder andere die volgende inligting: Drukkers en Uitgewery in Suid-Afrika; Kuns en Kultuur; Letterkunde; Tydskrifte en koerante; Pryse en toekennings; Kongresse, Seminare en Simposiums oor Afrikaans; Stand van Afrikaans gedurende 'n voorafgaande jaar; Taalkunde; Afrikaanse Verenigings en Inrigtings; Besprekings van boeke; en Biografiese en verwante inligting van Afrikaanse Outeurs.)

en

Van Rooyen, Basil. 1994. *How to get published in South Africa: a guide for authors*. Halfway House: Southern Book Publishers.

(sien spesiaal hoofstuk 3: Breytenbach, Kerneels. *The Afrikaans market* p. 18-25.)

Ek dank u vir u aandag.

Literêr-aktueel

F.I.J. van Rensburg

Jan Spies: 'n Lewensviering

Ons is vandag hier bymekaar* om 'n lewe te vier, nie om 'n gestorwene te gedenk nie.

'n Benadering vanuit dié hoek is ons in werklikheid aan hom *verskuldig*. Want is die uitnemendste van wat hy vir ons nagelaat het, nie dat hy ons insig juis in *die lewe*, in die konkrete lewensverskynsel, op so 'n unieke manier verruim en verdiep het nie – lewe veral in die gestalte van karakters, mense wat elkeen ten diepste lewensbevestigers was?

Daarom eerder: 'n viering van 'n lewensbevestiger.

Ek wil by hierdie geleentheid die lig nie laat val op hoe hy dit vanaf die openbare verhoog gedoen het nie. Dit is bekend genoeg.

Ek wil eerder kyk na hoe hy dit weg van die openbare oog gedoen het.

Nie dat hy twee verskillende bestane gehad het nie: een bedoel vir die kamera-oog en die mikrofoon, die ander vir homself en die klein kringetjie die naaste aan hom. Hy was erflik nie in staat om 'n gesplete bestaan te voer nie. Daarvoor was hy te integer, te heel. Die private bestaan was bloot die diepere bodem van die openbare.

Wat sás dié diepere bodem?

Dis natuurlik gevaarlik, selfs vermetel, om 'n lewe tot iets enkelvoudigs te herlei, hoe integer en heel dit ook al was.

En tog het jare se omgang met hom 'n mens die geleentheid gegee om telkens, deur alle wisselinge en woelinge heen, 'n flits op 'n standhoudende kern te kry.

Hierdie kern sou ek so wou probeer eien:

Dis 'n begoeidheid deur die pril begin van dinge, daar waar 'n stukkie lewe sy eerste roersel gee of gegee het, of dit nou die lewe van 'n gedagte, van 'n beskawing, van 'n sel, van 'n geaardheid is, dis om't ewe. Hy was geobsedeer deur die elementêre, eintlik nog meer elementêr: die elementele, die primordiale, die daeraad van verskynsels en van mense.

Net 'n paar sulke flitse ter illustrasie:

Ons staan by Sesriem in Namibië. Hy wys na 'n kraak in die aardkors. Dit begin as 'n vlak spoelslootjie, maar word gaandeweg dieper, word later 'n skeur, uiteindelik 'n ravyn. Namate ons dieper afdaal, wys hy, soos 'n kundige wetenskaplike, teen die walle aan weerskante die een aardlaag na die ander uit, elkeen verteenwoordigende 'n hele epog. 'n Besef begin in 'n mens loskom: dis 'n tog terug na 'n begin, die oerbegin van hierdie stuk van die wêreld. Toe ons die diepste vlak bereik, is dit net asof die wetenskaplike verdwyn, en die priester oorneem. Iets van 'n verborgenheid word oopgedek.

* Roudiens, Afrikaanse Presbiteriaanse Kerk, Randburg, 10 Januarie 1996.

“Hier”, sê hy, “staan ons op die rotsbodem wat Namibië eeue gelede was, maagdelik, ongeskonde, lank voordat rivier en wind en see hul laste op hom kom aflaai het.” Ons het *begin* gesien.

’n Ander flits:

Ons kyk saam na ’n boek met rotstekeninge. Hy buk op ’n gegewe oomblik geboeid nader na ’n bladsy om, so blyk dit spoedig, vas te stel of die rytjie onverklaarbare vertikale strepies wat hy al in so baie ander rotstekeninge opgemerk het – gewoonlik so ’n agt en twintig bymekaar – ook in hiërdie afbeelding voorkom. En: “So wragtig” – kinderlik-opgetoë – “dáár is hulle”: die vertikale strepies wat ’n klein geel hand eenmaal, lank gelede, teen ’n rotsmuur gemaak het, waarskynlik om as kalender vir sy klein gemeenskappie te dien: ’n ’n *maankalender*.

Daardie aand om die braaivleisvuur sit ons na die wassende maan en kyk, net soos wat ander oë op dieselfde, maar terselfdertyd ook op ’n ánder manier eeue gelede hier op Kampe in Maltahöhe daarna gekyk het.

En ’n flits náverwant hieraan:

Na ’n besoek aan Sossusvlei met sy asemrowende duine – het hy die fyn tintverskille in die sand van een en dieselfde duin met kennerlike plesier uitgewys (“Watter skilders is wind en son tog nie!”) – kyk ek na een van sy eie landskapskilderye. En dis vir meteens of ek soos deur helder glas sien: hierdie landskap wat so in die oneindigheid wegdein, is in werklikheid ’n *selfportret*. Skilder en land het op dié doek op ’n byna mistieke wyse mekaar se verwisselbares geword.

Ek wil egter nie onnodig lank in die roersele van ’n gevoelige siel inkyk nie. Dit voel effens soos heiligskennis. Daarom net nog dié een voorbeeld, ’n onlangse, wat my as besonder onthullend getref het wat die verskynsel van geboeidheid deur die elementêre en sy twee nadere bepalers betref.

Die proefskrif wat hy onder my leiding voltooi het, het gehandel oor die motiewe van ondergang en verlossing in die werk van D.J. Opperman. ’n Gedig waaroor hy besonder insiggewend geskryf het, was “Paddas”, die slotgedig van die bundel *Blom en Baaierd*. Dit begin só:

As die water uit die hemel sak
oor blaar, sambreel en dak,
begin diep deur die reën ontroer
in alle plasse en moerasse
ons, die tortels van die modder roer,

en eindig met dié strofe:

Ons wat uit die slym
berg en ster berym,
roep oor die borreling van die moeras
deur die eeue in ons sange,
toesang en teensange
op Hom die groot hosannas.

Op 'n dag verlede jaar sê hy vir my: "Professor, ek wens ek kon daardie gedeelte van my proefskrif oorskryf. Ek besef nou ek was nie ryp genoeg vir die gedig nie." Uit die gesprek blyk dit toe dat hy kort vantevore êrens in 'n boek oor die prehistorie gelees het dat die heel vroegste geluid uit die keel van 'n lewende wese op aarde van die padda afkomstig was. Die proefskrif is 22 jaar gelede geskryf ...

Boekbesprekings Twee geleentheidspublikasies Gretel Wÿbenga

Die gas in rondawel Wilhelmina (Etienne van Heerden) Kairos: Utrecht

Ter viering van die vyf en twintigste verjaarsdag van Kairos, die anti-apartheidsbeweging in Nederland, het Van Heerden die opdrag ontvang om 'n verhaal te skryf wat die kulturele betrekkinge tussen Suid-Afrika en Nederland moes uitbeeld. Slegs 1000 eksemplare is gedruk en by geleentheid van die feesvieringe aan vriende en donateurs van die werkgroep geskenk. 'n Beperkte aantal is in Suid-Afrika beskikbaar, wat die versamelaarswaarde daarvan verhoog.

Die gas verskyn in Afrikaans sowel as Nederlands, waarskynlik 'n eerste in dié opsig. Die boekie is opgedra aan die bekende Utrechtse vertaler, Robert Dorsman, wat ook vir dié vertaling verantwoordelik was.

Behalwe die sterk eggo van Karen Blixen in die magiese aanvangsreël, "Ver in Afrika, aan die voet van 'n berg, lê 'n vakansieplaas," maak die "Afrika" ook onmiddellik 'n toegewing aan die Nederlandse leser.

Die plaas met sy "opgestopte koppe van wildskoppe" en 'n portret van dokter Verwoerd in een van die rondawels, is metafoor vir die Suider-Afrikaanse opset. Tog, in weerwil van die feit dat die konserwatiewe karikatuuragtige eienaar daarvan, 'n verbete stryd voer om sy "volkseie" (p. 26) te behou, kom hy nie eers agter dat hy reeds kniediep versink staan in veral die Amerikaanse kultuur nie, onder andere in sy voorliefde vir Westerns en sy vrou s'n vir John Wayne.

Hierby kom ook die Nederlandse invloed: naas Verwoerd in rondawel Wilhelmina pryk 'n ingekleurde foto van koningin Wilhelmina, en met die gesin se jaarlikse blootstelling aan tant Geertruida uit Nederland, kruip die Hollandse aksent onder hulle tonge in, sodat hulle terstond "met 'n bekvolk kaas" praat. Ook in die name van die ander rondawels word 'n mengelmoes invloede merkbaar: die Kamdeboo, die Windsor, die Koedoe, die Utrecht (toegewing aan Dorsman?), self die L'Amour, ter ere van die skrywer van Westerns, Louis L'Amour.

Die spel met name word voortgesit in dié van die plaas self, wat Halsowen heet, maar deur die eienaar, afhangende van die graad en aard van sy neerslagtigheid Soebatsfontein, Moordenaarskango of Kafferland genoem word. In laasgenoemde drie name word veral 'n politieke werklikheid uitgespel, en in die pretensieuse Halsowen, soos met die plastiekblomme in die groothuis, die allesoorheersende belangrikheid van die front.

Die "kulturele invloed" (vgl. Van Heerden se opdrag) word verder gekonkretiseer in die gedaante van tant Geertruida, lesbiese suster van die eienaar en uitgewekene na Nederland. Elke Desember arriveer sy uit Amsterdam of Londen (gespot met die Hollanders se liefde vir die rooi nasie?)

en betrek die rondawel, Wilhelmina. Sy hou haarself besig met genealogiese navorsing, en hierdie Desember kondig sy aan dat sy "interessante nuus vir die familie het" (p. 4).

'n Sentrale figuur in die verhaal en in die bedryf van die vakansieplaas, is Reuben. Hy is tegelykertyd kelner, skoenpoetser, portier en kroegman. "Hy's 'n wit kaffer (...) Ek sweer hy het kleurlingbloed in hom," kom dit van die ma van die huis (p. 13). Hierdie woorde sou ná tant Geertruida se nuus met groot ironie gelaai word.

Maar Reuben se belangrikste werk is om die tenk (donkie) te stook vir warm water. Hier bring hy en Fabian, die kind en verteller van die verhaal, hulle geselligste uurjties saam deur. Die tenk is die weetgierige Reuben se "trein" waarmee hy verbeeldingsreise ver buite die grense van sy beperkte bestaan maak. Fabian moet altyd op 'n afstand sit, omdat dit moontlik is dat die tenk kan ontplof omdat dit die "stoomdruk nie sal kan vat nie" (p. 15).

Dié donkie staan metafories sentraal in die verhaal. Vir hoe lank sal Reuben, by wyse van spreke, donkie bly voordat die "ontploffing" kom? Dit is ook nie toeval nie dat dié tenk gesweis is uit 'n ou petrolrorrie wat juis by Dinamietkrans gerol het, die plek waar die kranse uitmekaar **geskiet** is vir 'n **treinspoor** en pad binneland toe. Die padwerker se kommentaar "Die land moet oop" verkry in dié verband veel wyer implikasies, ook in die sin van die oopdelf van die waarheid, wat tant Geertruida inderdaad doen. Dit is ook ironies dat juis dié mannetjiesagtige tante, van wie Reuben 'n afkeer het, met haar nuus vir die familie, vir hóm hoop bring wat lei tot die vrolike herdoop van die donkie.

Die hantering van die verteller lewer 'n paar probleme op, omdat 'n kind bloot nie so gestileerd en gekunsteld sal vertel nie (vgl. bv. die aanvangsparagraaf). As Fabian as volwassene terugskouend sou herbeleef sou dit meer oortuigend gewees het, maar bewys daarvoor is nie in die teks te vinde nie. Dis ook raar dat Fabian, wat ver van die Utrecht af gestaan het terwyl sy pa vir tant Geertruida onder vier oë spreek, dit tog gedetailleerd kon rapporteer.

Dit is 'n goeie vertaling, drukfoute in beide tekste ten spyt. Hierdie publikasie is belangrik in die sin dat dit die eerste Afrikaanse teks is wat in dekades in Nederland verskyn. 'n Nederlander verstaan Afrikaans net so moeilik soos die gemiddelde Afrikaner Nederlands, daarom is dit nie vanselfsprekend dat Afrikaanse tekste maklik die Nederlandse mark behoort te betree nie.

27 April: een jaar later/one year later (André Brink [samesteller]) Quiellerie

Dié opvolgbundel van die suksesvolle **S.A. April 1994** bevat kommentare van Suid-Afrikaanse skrywers oor, soos Pieter-Dirk Uys sê: "Jaar een NM – ná Mandela" (p. 139).

Dit is maar al te duidelik dat die "jeforia vannie elections" (Peter Snyders) in die opvlogbundel verby is. Die eerste bundel kon byna niks anders as euvorie wees nie, want om as belewer objektief te skryf oor 'n gedenkwaardige moment

in die geskiedenis, is 'n slagkat wat 'n mens liefs sou wou mis trap. Vandaar dat die meeste essays in die eerste bundel die vorm van 'n verbatim-verslag van dié dag aangeneem het en dit as die eindpunt/hoogtepunt van 'n fase uit die geskiedenis van die land hanteer.

Vanselfsprekend is dit nog 'n moeiliker opdrag om jou klinkklaar uit te spreek oor die eerste 356 dae na die verkiesing, veral as die jaar so verwickeld was. Die 45 oorspronklike bydraes het in die tweede bundel met 8 gekrimp. Waarskynlik sou die afwesiges Breyten Breytenbach se woorde uit sy verskoningsbrief, wat ook hier verskyn, kon beaam: "My emosies en indrukke is net té verward en teenstrydig om ordentlik sin te maak. Voorlopig wil ek net die land belewe met 'n hartseer blydschap."

Hierdie leser het die tweede bundel wat nie so aanhoudend op die kruin van die golf ry nie, interessanter gevind, ook ten opsigte van die minder eenselwige vorme waarin die skrywers hulle kommentare giet: die briefvorm (Small en Van der Vyfer), poësie (Stephen Watson), 'n monoloog, wat alreeds om 'n verhoog roep (Pieter-Dirk Uys en Peter Snyders), die uiteensetting van 'n treurspel in drie bedrywe met 'n voorspel van Kerneels Breytenbach, briewe aan die pers (Hennie Aucamp) en Rachelle Greeff se transkripsies van stemme uit die gewone lae van die bevolking met ten einde 'n verbeeldingryke vooruitskouing in haar eie stem.

Die reënboognasie wat in **S.A. 27 April** soos een groot familie in gesellige rye gestaan het, het intussen huiswaarts gekeer, of dit nou sinkplaatpondok of gepantserde herehuis is. Aan die einde van die reënboog word 'n pot goud vermis: gewapende roof? "To kill, to rape, to hurt are the brutal verbs of simple sentences," stel Mike Nicol dit.

Heelparty essayiste – Jeanne Goosen grens aan bitterheid – het dit oor die euwel van magsug wat so dikwels politieke bedelings begrond. In die slagspreuk van George Weideman: "Die Broederbond is dood; lank lewe die Knoeiers!" Dieselfde slagpatte met ander maskers swaai die septer oor blink lessenaars (p. 107) en "die nuwe babytjie met die ou gesig loer om die hoek" (Pieter-Dirk Uys).

Dieselfde kultuur van selfsug onder politici (Weideman) verontrus vir Tatamkulu Afrika by 'n "bizarre new breed" jongmense wat volgens hom uit 'n Europese tradisie stam wat hulle die reg tot "untrammelled freedom" gee. So 'n houding "is relentlessly eating away at the dream of a new nation for which we fought so hard and for which so many of us died."

Verder is 'n duidelike kommer merkbaar onder die Afrikaanssprekendes oor hulle taal ("dr. Kasty-die-Boere" noem Klaas Steytler die leier van die SAUK). En dan kondig Peter Snyders boonop aan: "Nousie tyd om Kaaps assie twaalfde official taal te declare – die voice vannie Derre Taalbewieging."

Essay na essay laat hom uit oor die lot van die "Kleurling." Skandalig, die minagting, meen Jan Rabie, want dié mense is die ware Afrikaners, die enigste Suid-Afrikaners met hulle vermenging van Maleise, Indiese, Hollandse, Europese en Afrikabloed.

Vanuit die parlement, wat maar verteenwoordigend vir die problematiek van 'n groter Suid-Afrika is, dui Antjie Krog vier spanninge aan: die skryf van 'n grondwet wat tegelyk aanvaarbaar is binne enige gesofistikeerde regeringstelsel én terselfdertyd die "people" moet tevrede hou; die verfynde en hoogs morele wetgewing met eindelose geduld opgestel teenoor die totale verval van die waarde van menselewens; spanning tussen dié groep mense wat via die struggle opreg soek na 'n beter bedeling vir die land en dié wat ingestel is op selfverryking; die spanning tussen hoogs geskooldes en ongeskooldes.

Nogtans, sê Krog en ander essayiste, het hierdie parlement 'n legimiteit wat steeds gevier kan word. Steeds beleef ons 'n "real-life miracle" (p. 78) wat veral verband hou met die aanpasbaarheid van die bevolking, by name die wit Afrikaner. Reeds in die eerste bundel het Breyten Breytenbach onomwonde verklaar: "Hierdie land se politici verdien wragtag nie so 'n wonderlike bevolking nie."

Nog 'n positiewe noot wat algemeen opklink, is die geweldige respek vir Mandela. Dis net sy "towering personality" wat vir Tatamkulu Afrika steeds in die ANC hou. Selfs Madeleine van Biljon wat glad nie hou van wat sy in die Nuwe Waalstraat sien nie, gee hoog op oor die "wyse, die liefdevolle, die bewonderenswaardige Mandela!"

Hennie Aucamp se drie briewe aan die pers noem hy "tydsdokumente." Hoewel die vindingrykheid en vaardigheid van skrywers die leesbaarheid van die skryfsels aansienlik verhoog, het ek 'n spesmaas dat dié publikasie uiteindelik 'n "kuriosum" (Brink in voorwoord tot die eerste bundel) met 'n kort rakwaarde sal wees. Hierby moet Marlene van Niekerk se essay oor ons eie bodemfilosoof, Martin Versfeld, wat in April 1995 oorlede is, uitgesonder word.

Drie kortprosabundels Gretel Wÿbenga

Reis (Morkel van Tonder) Human en Rousseau R34,95

Die titel van dié bundel sou net so goed by die volgende twee onder bespreking kon pas, miskien selfs beter. Daar is min literatuur waarin 'n "reis", sy dit nou in figuurlike sin, nie voltrek word nie. Waarskynlik het die titel te make met die feit dat heelwat van die tekste ruimtelik buite die landsgrense geplaas is, ook opvallend in meer bundels uit 1995 (vgl. bv. Lintvelt se bundel hier onder en Bakkes se **Reise van Olga Dolsjikowa**). **Reis** is ook nie 'n sogenaamde eenheidsbundel, wat deur een soort "reis" bymekaar gesnoer kan word nie.

Van die 15 verhale is die heel eerste **Die feesmaal – 'n toekomstspokkie** (subtitel myns insiens onnodig) sonder twyfel 'n begenadigde hoogtepunt, waarteen alle volgende verhale – en spesifiek **Kennis** net daarna wat van toon en inhoud en trefkrag boonop wêreld daarvan verwyder lê – 'n bietjie móét afsteek. Van Tonder se voortreflike hantering van dialoog (met 'n onverwagte insinking by einste **Kennis**) word hier op die spits gedryf in die gesprek tussen 'n onbekende vreaesteller en Igor Segelijn in MacDonaldis in Moskou. Die wyse waarop die vreaesteller sukke om antwoorde te kry, is illustrasie van Igor se terughoudendheid maar veral van sy ontroering. Stuksgewys vertel hy van sy goeie pa en die voetreis wat hy en sy ses armoedige kinders eenmaal gemaak het vanaf Drensk tot in Moskou om Ivan, die jongste, se verjaarsdag op 'n sonderlinge wyse te vier. Hierdie liefdesreis herinner aan dié van Olga, ook in Rusland, in die titelverhaal van bogenoemde Bakkes-bundel.

In **Lippetaal** kom die "goeie pa" weer aan bod in die besondere verhouding tussen 'n begaafde dowe seuntjie en sy pa, maar dit is nie van dieselfde kaliber nie.

In nog twee verhale wat beïndruk, is dit opvallend met goeie dialoog nogmaals oorheers: **Die pruik** en **Die bestemming**. Van Tonder is nie verniet ook bedrewe radiodramaturg nie. In laasgenoemde verhaal word vertel van 'n lukrake ontmoeting, tydens 'n kriekettoer in Engeland, tussen 'n krieketspeler vir wie "ontdek en oorwin" (p. 62) belangrik is, en 'n Engelse vrou, met tragiese gevolge vir haar. Op subtiele wyse lewer die verhaal egter uitspraak oor hoe ontglippend geluk is; die reis word ook metafoor vir hierdie bedeling waarin alles verbyflits soos baie stede deur jou venster. Titel ten spyt, is ons juis bestemmingloos.

Die bundel bevat ook 'n paar prettige anekdotes uit eie bodem, soos die een oor die "lustige" (p. 31) groentesmous wie se vrou in die slaapkamer geen rus of duurte gehad het nie, wat toe onbedoeld maar wel verdiend in 'n slagyster kortgeknip is tot kapater (**Rus**). **Die groot knal** (verkeerd gespel in die inhoudsopgawe) sit hier nie die skepping aan die gang nie, maar wel

Groothans se langbegeerde nasaat. Die verhaal **Stamland** is niks meer as 'n flouerige uitesponne grap nie, soos wat die slotverhaal, **Die boodskap**, weer die kiem dra vir 'n langer werk. Veral goed in lg. verhaal is die oortuigende karakterisering van Ivan, tegeleykertyd bruut en koesterend, en die implikasie dat ons almal maar op pad is na ons (hemelse) Dad, in die verhaal sy afgestorwe pa.

Uit die bogenoemde is dit duidelik dat daar in die bundel 'n groot tematiese verskeidenheid voorkom. Van Tonder se vaardigheid spreek ook uit die gemak waarmee hy van die een na die ander "register" oorskakel: vergelyk hier die gedrae, uitgesponne skryfstyl in **Die reg** wat pas by die plattelandse bestaan van oom Karel in die Klein Karoo, teenoor die byna dartelende gang van **Die prui** wat geplaas is in 'n bedrywige hotel in Chicago.

Uit hierdie bundel kan die leser veel ontspanne leesgenot haal.

Die Soft Rock Klub (Danie Botha) Tafelberg R44,95

Die korptrosadebuut van die fiksieredakteur, toneelresensent en tot onlangs Sondagskoolonderwyser, bestaan uit vier afdelings waarin 'n "reis" met 'n lyf gestalte kry: al twintig tekste hou direk met homoseksualiteit verband. Waarskynlik ten einde bloot te veel van dieselfde spysie om gemaklik te verteer.

Die eerste afdeling, waarvan die meeste tekste nie goed bind nie, hou verband met die liggaamlike ontwaking van die seun, Jako. Hierteenoor, en ewe sterk, fungeer 'n onsimpatieke, gewelddadige pa, wat sy seun by niks betrek nie (p. 36). Dit dra daartoe by dat hy reeds as kind uitgeworpe en verlate voel, 'n tema wat in die volgende afdelings nog breër uitgewerk word. Hy leer ook dat wat vir hom in sy onskuld natuurlik was, as sonde (p. 24) gebrandmerk word, en liefs in die geheim gepleeg moet word. Daarom **Kraal toe** of **Solder toe**.

Die vertelperspektief in die derdepersoon, verloor reeds in hierdie afdeling, weens volgehoue intense fokalisering, sy objektiverende funksie, sodat elke "hy" maar skuiling bied vir 'n "ek" wat in dié geval 'n halwe tree weg is van die skrywer – Botha het mos self bely in een van sy onderhoude dat dit outobiografies is. Toenemend voel die leser misbruik: hy moet help om die verluide selfgesenteerde "ek" te bejammer en te koester, met net te min geleentheid vir asemskop. Dis 'n rol wat die leser waarskynlik nog minder goed pas as hy heteroseksueel is: in die **De Kat**-onderhoud (Augustus 1995) lig Botha ons in dat sy boek gerig is op medegays.

In die tweede afdeling word Jako "vervang" met die volwasse gays Jasper, Joos, Bernard en Wentzel. Meer doelbewus as skuldig word die seksuele bedrywighede tussen mans nou verplaas na manstoilette, 'n Turkse stoombad en taxi's. Byna sonder uitsondering onderstreep dié verhale die buitelanderskap van die gay verteller of fokalisator. Die volgehoue antiklimaktiese verloop van die gebeure, demp nogtans nie sy verlange na 'n standhoudende liefdesverhouding nie.

In die derde afdeling oorheers Hannes, die gay gasheer van 'n draadtrekklub, waar gasheer veral die betekenis kry van dienaar, verder gereduseer tot toeskouer "wat in sy eie plek verwerp" (p. 87) voel. Vir die eerste keer kom die vernedering van veroudering ook ter sprake.

Dis ook in hierdie afdeling waar die lewer gevaar loop om verstrik te raak tussen te veel boude en bene en ander goed, doenig met allerlei akrobatese distorsies. Op name kan jy jou ook nie beroep nie, want elke naam is bloot gelyk aan 'n lyf. Die sielloosheid van dié soort gimnastiek vind weerklank in vlak karakterisering.

In die laaste afdeling word die "dienaar" se eie verwerplikeheid op die spits gedryf in **Die halwe man** wat voorheen in *New Contrast* verskyn het, as hy iets vir homself van die beminde vra. In **Die nommer**, 'n minidramatjie in die vorige afdeling, word die minnaar se afwesigheid onderstreep deur die stemme van sy vriende op sy antwoordmasjien. Dié tekste is voorlopers vir die sluitstuk **Hooglied**. Die beminde se totale onbereikbaarheid en die minnaar se futiele soektog word weerspieël in sy ongeposte briewe aan die beminde, en is hoorbaar in die telefoonsein wat aandui dat sy nommer nie bestaan nie.

Dikwels, soos ook in **Hooglied**, bid die homoseksuele dat God aan hom 'n geliefde moet stuur, waardeur hy "volledig mens" (p. 124) sou kon word (kyk ook **Verhoring** met sy dubbelsinnige titel). Hy besin ook oor die moontlikheid op "geluk" vir die homoseksuele (p. 122). Trouens, in die **De Kat**-onderhoud dui Botha aan dat hierdie bundel, behalwe om te vertel hóé dit is om gay te wees, ook wil vra of 'n gay volkome gelukkig kan wees.

Die antwoord op dié vraag word m.i. die duidelikste uitgespel in 'n **Middag langs die voor**, wat nie so pastoraal is as wat dit klink nie, waar Jasper onverrichter sake van die manstoilet terugkeer na sy woonstel: "In die badkamer draai hy die wasbakkraan oop. Daarna maak hy sy gulp oop, steek sy hand in. Hy kyk op na die spieëltjie bo die bak. Hy bring sy gesig nader. Sy lippe krul teen die glas" (p. 55.) Hierdie slot onderstreep, behalwe vir die grenslose verlatenheid van die gay man, ook sy belemmerende narcisme, wat ook in die liefdesverhouding inspraak het: die minnaar spieël ook die beminde, en dít moet vervulling inhiber.

Uiteindelik staan in hierdie bundel die eensaamheid van "die halwe man" voorop. en die harteloosheid van die seksuele daad waar die liggaam blote weerligafleier vir die aggressiewe drif is. Die uitbeelding van dié naakte waarheid het m.i. te dikwels die aanskyning van onbeskeie vertonerigheid. Botha se bydrae tot die gay literatuur mis die genuanseerdheid van dié van Prinsloo en Aucamp, maar het oormatig aandag in die media gekry weens die omstrede tematiek.

Naand, Ella! Nag, Joan ... (Albert Lintvelt) Human en Rousseau R34,95

Soos in Botha se bundel, sit hierdie prosadebuut ook af met jeugherinneringe in die vorm van vertellings en sketse. In die eerste vier is die verteller

tegelykertyd die belewer van o.a. 'n gevaarlike tog deur die Karoo na stortreëns, van sy skaamte vir sy skirtsbroek, van Daleentjie wat so hoog kon sing en die besoek van Erna Zack. Laasgenoemde (**Sy**) is die enigste waar die verteller as kind fokaliseer – en waar die volwasse verteller ook hier en daar hinderlik inmeng in die kindersie.

Sy is ook die eerste teks van 'n reeks in hierdie bundel waarin die vrou sentraal staan, dikwels gekombineer met 'n musiekaktiwiteit. Hierna volg **Kóm, kommer** wat vertel van ta' Ousie se jaarlikse pelgrimstog vanaf die horingdroë Sous na die Strand om die baie waters te aanskou en om vir haar met haar aankoms 'n outydse skurwe komkommer te koop wat sy behaaglik opeet om alles heel te maak wat in Sous vergaan het: die dooie lammers, die droë put, siektes en ellende.

In **Kantate** besing hy sy onhebbelike groot ouma met die klein hartjie: selfs vir Tarzan, wat sy Tarsus noem, stort sy 'n traan omdat hy so "inkelt alleen innie willernis in daarie verre oerwouere van Afrika" sy stryd teen ongedierte en die bose moet volvoer. Dis 'n uitgesponne karakter- en kontreiskets waarin kos en nogmaals kos net-net tweede viool speel.

Verder vertel hy van Susara du Toit de la Guerre, wat drie en twintig kunsoorte kon gee, van Nadia van der Wath met die mooie skouers wat met allerlei slenters haar loseerder, Lintvelt, wil verlei en aanspraak maak op heldersienheid; van die eksentriekie Anna Elizabeth Pohl, sy sangonderwyseres.

In hierdie reeks tekste oor vroue verdien twee spesiale vermelding: **Eksdiva** en die titelverhaal. Die eerste vertel van sy onverwagte ontmoeting met die beroemde sopraan Ljuba Wellitsch teen dié tyd nie meer so gesog as vroeër nie. Sy roep vir hom haar vergange verlede op: "Dis of ek haar ruikers en lourier ruik, die *brava* en *bravissima* hoor" (p. 74). Maar hierdie stories oor "vervloë glans" (p. 73) gekombineer met haar flambojante optrede onderstreep juis haar verlies. Al wat sy inderwaarheid oor het, is haar bedorwe brok van 'n hondjie, Boboolina. Wat blote vertelling kon wees, groei so tot verhaal.

In die sterk verhaal **Naand, Ella! Nag, Joan ...** is Ella die bejaarde Ella Fitzgerald en Joan a terminaal siek ou dame met 'n passie vir jazz. Die verteller ontmoet haar toevallig by 'n konsert van Fitzgerald en byna onmiddellik ontstaan daar tussen hulle 'n "onbevange vertroue" (p. 95). Saam beleef hulle 'n "super evening by sheer accident" (p. 99). Dis aan dié vreemdeling dat sy haar laaste voorneme meedeel. Maar dié verhaal ontstyg die objektiewe gebeure en die verteller se kommentaar van hul "so vlietend sáám menswees" (p. 95) wil meer sê: insidenteel, vlietend is ons bestaan én ons vergaan, 'n feit wat deur meer verhale geïllustreer word, selfs in die kleiner detail dat Lintvelt se kleurvolle ou dames byna sonder uitsondering sterf. Dit was tog vir my jammer dat die slotparagrafe die aandag op die verteller plaas, wat tot dusver blote getuie was, en m.i. nie dié rol moes prysgee nie.

Vele verhale in dié bundel begin by die verteller wat 'n verlede oproep, maar

die bestes bly die herinnering self wat “oor hom na die groen bult vóór loop” (Hennie Aucamp in **Die vals noot in die herinnering**.) Ook opvallend is dat dié verhale buite Suid-Afrika gelokaliseer is: Londen, in ’n trein op pad na Wenen, Griekeland. Sien ’n mens dalk makliker “die groen bult vóór” as jou stamland se aansprake verminder? So ’n verhaal is **Driehoek**, oënskynlik ’n reisindruk van ’n tog na die kleinste Bisantynse kapelletjie ter wêreld, maar waar gees en vlees selfs in die blote beskrywing van mens en omgewing saamgeweef word tot twee kante van dieselfde munt. Met die uitsondering van ’n paar tekste (**Die groen prêm, Blommemens** en **Insnyding**) is hierdie bundel ’n stewige debuut.

Joan Hambidge

Poësiekroniek: nommer 3

I

Ter wille van die verandering wyk ek af van die alfabetiese volgorde en bekyk dan eerder in hierdie kroniek die bundels soos wat dit op my lessenaar te lande gekom het. Die debuut van Charl-Pierre Naudé heet *Die nomadiese oomblik* (Tafelberg, 1995, R49,95). Die digter het die afgelope paar jaar telkens van sy sonnette in *Tydskrif vir letterkunde* gepubliseer en is dus nie 'n onbekende binne hierdie tydskrif nie.

Dit is 'n debuut wat 'n mens hoop gee vir die Afrikaanse digkuns, omdat die digter 'n nuwe verwysingswêreld aktiveer. Hoe moeg is ons nie nou al vir 'hebben olla vogala' of die Opperman-verwysing en Dietse wêreld nie! Naudé wyk hiervan af. Sy poësie aktiveer die paradoks van die menslike bestaan (die nomadiese oomblik) en die aktiewe verbeeldingswêreld word hier opgeroep.

Die sterkste afdeling in hierdie bundel is "metafisiese sout" waar die digter die vrye vers behendig hanteer teenoor die dikwels méér gedwonge sonnette in die eerste deel. In "wat volgende?" (p. 62) skryf hy:

Dis die hoed in onverhoeds
wat jy agterna kan gooi,
die hit van hittete
wat jou vingers brand,
die deur in deurmekaar
klap maklik toe,
die mat in matras
laat jou gly.
Wat volgende? (Strofe I)

In hierdie afdeling word die onversoenbare op 'n bykans surrealistiese en a-realistiese wyse saamgedig. 'n Mens dink aan die briljante "Die onderbroke reis" (p. 68) waar die digter ten slotte by die gedig uitvlieg. Dit is myns insiens dan ook 'n sentrale gedig in hierdie bundel waar dit gaan om die mag van die verbeelding, die kontak met die astrale wêreld (ons vind telkens verwysings na die buitenissige) en spirituele reise. Dit is 'n (verwysings)wêreld wat direk bots met die Calvinistiese/Dietse wêreld so eie aan ons poësie – met Breytenbach as 'n uitsondering.

Waarskynlik sal die laaste afdelings deur die meeste kritici as surrealisties beskou word *sonder* om op die eiesoortige bydrae van dié verse te let. 'n Mens is telkens geïmponeer deur die verrassende beeldgebruik en 'n vermoë om 'n lang vrye vers te skryf sonder dat die gedig puntloos raak.

Die digter sê in die agterblad dat hy glo sy verse dra die "Watermerk" van die kantelende-politieke omwentelinge an die afgelope jare en vele gedigte lewer direkte kommentaar op die komplekse politieke sisteem van hierdie

land. Die digter is egter deurentyd bewus van die komplekse aard van die werklikheid ("n Halwe –", p. 71) en min jong digters dig só oortuigend oor die verskillende vlakke van menswees en syn.

Daar is heelparty vertalings of verdigtings van ander digters – onder meer van Cesar Vallejo en Czeslaw Milosz – wat die verwysingsveld van die bundel verruim.

Die nomadiese oomblik is 'n baie belangrike debuut en een wat die poëtiese kontoere radikaal verander. Die intertekste is verhuld, die beeldgebruik is vars en die sonnetvorm (ofskoon nie orals ewe vaardig nie) word weer aangewend. Die digter se *métier* is die lang, uitstulpende vers en nie die meer vormgebonde sonnet nie, omdat dit sy rym-bepערkinge (en ook Afrikaans s'n) ten toon stel.

Die bindeltitel word verklaar in die gedig "Die onophoudelike weersligstraal" (p. 14) wat so begin:

Dit kan nie duur nie. Sal ek vandag se geluk
in herinnerings terugvind? Weerlig klap
en vergaan; dis sy aard. In die tentflap
van haar glimlag flits die nomadiese oomblik.

Die leser sou ook met die konsep van vervalsing/*afdruk/trompe l'oeil*/illusie en so meer die aard van dié bundel kan oopmaak. Niks staan op vaste pote nie; die syn is 'n illusie en die digter is blote na-skrywer.

Daar is ook 'n pragtige parodie op die Van Wyk Louw "Ignatius bid vir sy orde" wat konstateer:

Pyn is nie nodig of onnodig nie
maar mooi en hoef dus nie te bestaan nie.
Die tande is self 'n blom wat in die skaam
of teer oomblik bloei, skitterend uit die dode

opstaan en pryk soos alle blomme. Pyn, O Heer
is heer-lik, vandaar ook U Bestaan. U Hande
se ongelyke skaal. Pyn styg uit rotswande
van die gees soos 'n dampkring wat die weer

bepaal – kunsstorm wat die kloutjie perlemoer
van angs loswikkel, die sirokko wat geloof
en liefde uit hul gate jaag –, styg bo die vloer
van die Miks en syg dan neer om weer op die stoof

van die aarde te verdamp. Die bot, steurende
halfbegrip van Pyn: skoonheid detonerende! (p. 17)

Besonder aangrypend is die gedig oor die vader se begrafnis "Koper, kapel" (p. 19) en baie goed is "Die lyfskilder se metafore" (p. 31). Dis 'n bundel vir lank bestudeer, nadink en weer lees, en een wat my baie opgewonde gemaak het.

II

Totaal in 'n ander sleutel, maar ook 'n debuut is Carol Clark se *Tjienkerientjee se oog is swart* (Tafelberg, 1995, R49,95). In 1984 het die digteres saam met 'n paar ander digters gedebuteer in 'n versamelbundel, *Visier*, en die bundel is as 't ware dan haar 'tweede debuut'.

Dit is minimalistiese, gestroopte verse waaroor lesers geringskattend mag (kan?) oordeel binne 'n leestradisie waar die intellektuele of slim vers hoogty vier. Die toonaard is lirie en lig op die oppervlak, maar onder draai die duiwels rond, by wyse van spreke.

Dit is juis omdat hierdie gedigte so eenvoudig/maklik lyk dat kritici nie die verse na waarde geskat het nie. Dit het iets van die Baudelaireaanse blomme van boosheid, maar soms ook 'n verheerliking van die skoonheid in die ónafheid, die pynlike. Daarom is die verse melancholies, selfs swaartillend – maar die digter bly nederig in haar visie op die wêreld.

Die vers "Gemene deler" (p. 17) som die lewensbeskouing goed op:

Die dag draai soos
'n ouderwetse rolprent af,
haak vas, gaan staan
in monochroom.

Daar is baie natuurwaarnemings in hierdie bundel, maar dit word meer as gedigte wat net oor die natuur of die ekologie handel. Die verse is gelaai met persoonlike simboliek en poëtiese toespelings. Trouens, 'n vers soos "DNS" is waarskynlik 'n wrange toespeling op Eybers se ouer-verse en 'n digterlike belydenis van die 'ander dors'!

DNS

In al my gene
in my hare, bloed en bene
fluister die agterdogte van my ma,
smeul die lus na dop van Pa.

Ek is nou in die eg verbind!
vee en skrop,
versorg die kind.

Soms word die dors ondraaglik,
dan skink ek rooibostee;
soos die agterdogte groei
soek ek stof om uit te vee. (p. 25)

Daar is te midde van droewe of swaarmoedige verse ook heelparty ironiese verse in dié bundel, soos "Wildevy" (p. 29) waarin die gek geskeer word met geboortebeperkingsmiddels en "lamentasie van die huisvrou" (p. 31) gee die opstand van die huisvrou weer.

'n Gedig soos "Kinderkuns" (p. 43) illustreer hierdie digteres se talent, naamlik om met min woorde die betekenis(se) van die gedig te laai en in "Kanfer" (p. 37) word die lot van die sensitiewe gedig op 'n Sondag saamgevat: *Niks wil rym nie*. Dit is 'n gedig wat reageer op die skandale en onsmaaklike gebeure in 'n Sondagkoerant – met die wete dat die digter se posisie binne só 'n gemeenskap 'n versmade een is.

Die bundeltitel word verklaar in die gedig "Uitvaart" (opgedra aan Petra Grütter, 'n goeie digter in eie reg én die mentor van vele digters) en klink só:

Ek moes my kleinboet vaarwel soen
wyl die wind deur die langriet roer;
die volke swelg aan die oorryp son
en kewers vreet karkoer.

Uil stipkyk uit 'n donker skeur
die wildemalva roer.
Twee slangverklikkers skel verby
janfiskaal in die wilger sloer.

Fluweeltjie fyn is pienk en pers
soos 'n loot op 'n aartappelmoer;
die tjiengerientjee se oog is swart
is donker en warm en loer.

Tjiengerientjee se oog is wart
is stip en rond en boor.
Uil knipoog in die donkerte:
my aarde kantel oor.

Dit is verse van die "wankelrige/donker hart", maar ook verse van hoop. Die gedigte is goed afgewerk, lyk maklik maar ágter 'n reël roer die implikasie(s) soos in die slot van "Window dressing" (p. 19):

die eerste nag al
die kraak gesien
teen my slaapkamermuur:

'n San Andreas-fout
in miniatuur.

III

En die San Andreas-fout van die hart aktiveer onmiddellik die digter Johann de Lange se poësie. Van dié digter het daar by Human & Rousseau 'n nuwe bundel, *Wat sag is vergaan* (R49,95) verskyn. Die bundel word opgedra aan die digter, Ernst van Heerden, met 'n mooi bandontwerp van Nic de Jager.

De Lange is 'n baie belangrike digter in die generasie van 80, nie alleenlik omdat hy die gedurfde seksuele onderwêreld van die gay uit die kas gehaal het nie (*Nagsweet*), maar ook – en veral – vanweë sy besondere beeldgevoeligheid, sy knap hantering van die paradoks en sy volgehoue aangrypende beeldgedigte.

Die jongste bundel is 'n voortsetting van die tipiese De Lange problematiek, maar nou netjieser, beter afgewerk. (Waarskynlik is *Wordende naak* steeds 'n poëtiese hoogtepunt in hierdie *oeuvre*.)

Te midde van die bruuske ervarings, bly De Lange se poësie – of van die gedigte altans – romanties in die oorspronklike sin van die woord. In “Japannese lente” (p. 12) skryf hy:

Lente in Tokio is vlietend
soos 'n romanse. Milder lug
en sonsigbare parke
in voorstede
waaier meteens oop;
die dae rek somer
tegemeet.

Kuslangs
meer brutaal: die ingeburgerde ys,
kraak en bars, riviere sidder nat-
neus en die vogtige aarde
gaap stomend oop.

Die wit peerboombloeisels
op die heuwels van Kanazawa
het reeds oopgegaan
twee weke gelede in Tokio.

Toeriste leef soos ekspatriate.
Drink saam, speel mahjong
of voetbal. Verlange
na 'n vaderland
of moederstad maak plek
vir verwondering.
Ou lojaliteite raak oorgroei
deur nuwes. Skiet wortel.
Raak ingegrawe.

Hierdie gedig vang iets van die verlies-toon wat ónderliggend is aan die vele verse “wat skyn en syn slaaploos palindroom”. Dit gaan dikwels hier om die ondergrondse, die verraderlike óf die wete dat die mens uitgelewer is aan magte/drifte groter as hy self. Psigoanalities gelees, dra die onbewuste die letsels oor na die wêreld om die digter. Die vers “Robbe” (p. 16) verwys na dié letsels:

Die growwe pelse
dra die letsels
van vislyn, roesdraad,
motorbootskroewe.

'n Gedig soos “Strandveld” (p. 17) praat ook terug met vele verse in *Wordende naak*, sodat 'n mens die gedig kan lees as 'n herbestekopname, as projeksie van die self. Daarom nou die besef dat die geluk in die self opgesluit lê:

Ek raak verknog aan die volgehoue swye
van klip, aan die botheid van rots;
hunker na 'n skitterende eensaamheid,
wind- en seegebeitel, weerbarstig, eie.

Dit sou die leser ook die moeite loon om te sien hoe die digter by herhaling dieselfde onderwerpe uit die natuur weer aanspreek, maar nou met die wete van geskendheid. Die geskondenheid is onder meer af te lees uit die gedig "Miskruier" (p. 22), wat 'n ontroerende beeld gee van 'n nouliks simpatiek-wekkende diertjie. Telkemale is daar die wete: "En ek? Ek is 'n wêreld / op my eie, 'n seisoen binne 'n seisoen" ("Inprent", p. 23).

Na die eerste twee afdelings met die meer besadigde, romantieke verse is daar die meer "skokkende" verse aan te tref, soos "Coke & Sodomie" (p. 31) en nog 'n vers oor Jeffrey Dahmer. (Waarskynlik is die verse in *Vleiswond* tog sterker.) Die paradoksale waansin van Dahmer, om dit wat jy nie wil verloor nie, dood te maak, word hier grillig verwoord – dit word ook 'n indirekte *ars poetica* van die digter wat die geliefde deur die poësie móét doodmaak ten einde die verhouding te verewig.

In die vierde afdeling word daar verslag gelewer van die verloop van 'n liefdesverhouding, met "Vertrek II" as 'n hoogtepunt in die besegging van die liefdesverlies en – verraad.

Die rantsoen van elke dag
leef ons uit op 'n nerfdun
krimpemde begroting
van deernis en begrip. (p. 48)

In die vyfde en laaste afdeling, "Panasee", vind ons 'n reeks portret-verse van onder meer Koos Prinsloo, Kurt Cobain, Howard Hughes, Rock Hudson en Eugène N. Marais.

De Lange had nog altyd 'n *penchant* om die essensie van 'n persoonlikheid raak te vat en hierdie afdeling is geen uitsondering nie. Die sentrale tema hier is die óntvlugting van die pynlike wetes van die lewe, en die dikwels paradoksale wete, dat dit wat óntvlugting moes bied die genadelose einde bewerkstellig. In die slotreëls van die Marais-vers staan daar:

Van tierra del Fuego tot aan die ys-
vlaktes van Groenland,
van die Kaap
tot Wladiwostok
hoor pelgrim en Bedoeïen
die smeekreet wat jou
dag na dag in geil nagmerries lok!
"Morfien! Morfien!" (p. 68)

Elkeen van hierdie verse gee 'n baie, baie troebel prentjie van beroemdes en hul smagting na geluk (en dikwels privaatheid.) Die bekende Hollywood-

dictum – banaal soos alle Hollywood-waarhede – kom hier na vore: wat is 'n beroemde in Hollywood? Dit is iemand wat smag na beroemdheid maar sodra dit bereik word, dra hy/sy 'n sonbril om dit te ontglip.

In die gedigte oor Hughes, Rock Hudson en Kurt Cobain word die implikasies van beroemdheid ondersoek: dit waarna die *persona* gesmag het, naamlik roem, word die grootste vyand. Hughes se paranoïa oor mense en kieme, Hudson se dubbel-lewe omdat hy gevrees het mense sal weet hy is gay en Cobain se ongelukkigheid wat nooit deur sy bekendheid of geld besweer kon word nie. Trouens, hy wou net musiek-maak en het nooit die implikasies van sy beroemdheid besef nie.

Ook die Koos Prinsloo-verse is ontroerend eerlik (die rektum as 'n graf) en waarskynlik in die derde afdeling met sy waansinnige inkantasiebeelde van Afrika bereik De Lange 'n hoogtepunt in sy *oeuvre*.

IV

Insgelyks somber in toonaard, is die tweede bundel van die digter, E.W.S. Hamond *Doodsteek van 'n diabeet* (Tafelberg, 1995, R49,95). Oor siekte is daar al uitvoerig en aangrypend geskryf in Afrikaans: Opperman, Ernst van Heerden in *Tyd van verhuising*, vele verse by Cloete, die ouer Eybers, Everwyn Wessels en Eveleen Castelyn.

Vanselfsprekend probeer die siek digter telkens 'n metafisiese rede vind vir die fisiese toestand en in dié grimmige bundel van Hammond word die siektetoestand on-poëties en skerp verwoord.

Die vreemde titel wil waarskynlik die poëtiese *debunk* en as laboriet van D.J. Opperman wil hy waarskynlik wegkom van die eise en voorskrifte van dié formidabele mentor.

Dit is 'n baie, baie goeie bundel. Juis voortreflik omdat daar *geen* selfbejammering of sentimentaliteit te bespeur is nie. Die digter – gebore op 'n delwersplaas – is besig (om by wyse van skrywe) al die modder en afval weg te vee ten einde by die essensie uit te kom. Tans is hy 'n permanente inwoner (aldus die agterblad) by die Harmonie-verpleeginrigting vir chroniese gevalle in Kimberley. Hierdie biografiese inligting is tersaaklik, omdat dit die leser attent maak op 'n verdere dimensie in die poësie, naamlik absolute en totale buitestaanderskap.

Dit is die gestroopte verse, sonder enige oortollige woorde. 'n Mens sou dit kon tipeer as poësie van die *understatement* en in 'n minimalistiese vers, "Herfs" (p. 53), skryf hy:

Dis die son wat hartseer is.
Dis die bome wat huil.

Ek sit maar hier.

Sal iemand omgee
as ek 'n boom word?

Dit is onheilspellende verse en in 'n gdig soos "Brief" (p. 52) word die verlange na die geliefde so pynlik-liggaamlik bely dat dit die leser ontstig.

'n Hele santekraam Afrikaanse digters praat in die verse saam. In die program-gedig word daar verwys na Totius, en verder na Opperman, Jan F. Celliers, Breytenbach. Ek is van mening dat hierdie aanspreek nie net 'n fasiële intellektuele spel is nie, maar die enigste wyse is waarop hy kan vrede maak met die 'soete werklikheid' wat geamputeer is. Hy leef in 'n wêreld waar hy die volgende beleef!

Genade is 'n argaïsme
en liefde 'n anachronisme. (uit "Showdown", p. 24)

Nie net het die geliefde hom versaaak nie, maar hy is gestroop van alle finansiële sekerhede ("Die eisers", p. 14).

Die verse is soms – soos by Cloete en Barend J. Toerien – nie bang om die manlike geslagsorgaan te beskryf nie. Trouens, die hele bundel de-romanitiseer die menslike liggaam en dit wys op die effek wat so 'n slopende siekte op die gevoelige digter het. As dood wat by die voete begin vir Breytenbach 'n blote metaforiese spel is, word dit 'n harde werklikheid vir die digter in "Spel makaber" (p. 47).

Dit is 'n pretensielose bundel, gestroop (nes die digter) van fieterjasies. Alles is essensieel, gestroop tot by die skelet: Die volgende is 'n knap *ars poetica*:

"Delwer"

My pa was 'n delwer
in die klipgramadoelas
op soek na die blouwitsteen.

Ek is sy seun,
soekend na my geluk,
en uit die woordwoesteny
uit my kleim gelig,
blink jy, my ongeslypte
klip-gedig. (p. 56)

Die poësie vertoon 'n sterk Opperman-invloed, maar dit is nié 'n belemmering nie omdat die verse 'n eiesoortige blik op die wêreld gee. Dit is 'n baie belangrike bundel en een wat die digterlike talent bestendig.

V

Tom Gouws se debuut, *diaspora*, is indertyd deur die kritiek geloop. Juis hierom is hierdie leser besonder bly dat die digter terugkeer met 'n tweede bundel, juis omdat veral die CV in plaas van die gedigte gelees is. (Hier is veral Etienne Britz die groot sondebok in sy *ad hominem*-aanval. Tog: waarskynlik wás die bemerking van eerste boek té hooggestem en dit is m.i. altyd beter om die boek vir sigself te laat praat.

Die bundel ter bespreking, *trogloediet*, het so pas by Human & Rousseau verskyn teen R49,95, met 'n lieflike Boesmanskets van Estelle Marais op die butieblad. As kritikus het die digter al vele interessante opmerkings gemaak oor die Boesmantekste in Afrikaans, en sy bundel gee 'n moderne poëtiese antwoord hierop, al is dit dan in 'n ander toonaard as Stephen Watson se herdigtings. Verder is die Afrikaanse voorgangers Opperman se *Dolosse*; ook die invloed van T.T. Cloete se *Met die aarde praat* is bepalend vir hierdie bundel.

Die mens se plek word bepaal; die geboorte van kinders en die dood van 'n vader word waargeneem. 'n Skool-reünie (à la Cloete) waarsku dat die dood vir ons algar wag en in 'n lang epiese vers kyk Gouws na die lewe van Koos Prinsloo en Alexander Pope. Daar is ook 'n vers oor Marilyn Monroe in die bundel te vind.

Dit is 'n bundel wat ook intertekstueel antwoord op die poëtiese voorgangers soos Van Wyk Louw in "onsuiwer wiskunde", Eybers in "wes-transvaal 2", Opperman in "uiteraard ken die buffel metafisika".

Die digter se poëtika is telkens anders: nie alleen verskil hy in die lewensfilosofie nie, maar sy gedigte is ruiger, meer woordryk as dié van die voorgangers. Trouens, die digter stel homself nogal bloot wanneer die leser direk vergelykings kan opstel: maar dit word hier dan die moderne, siniese wêreld versus die ouer, geborge wêreld.

In die openingsgedig, "grotergeoloog" (p. 9) word die siening van die digter soos volg verwoord:

ek eggosing verwonderd, ek is primitiewe poliglot,
die kleintongklepel in die mondgrot van God.

Die digter luister na die *onsigbare web van kodetaal* in die kosmos óm hom – as digter is hy 'n geseënde wat die tekens in die kosmos kan aflees. Soos by Cloete word die mens se plek in die universum bepaal, en veral in die eerste afdeling praat Cloete nogal saam.

Die sentrale gedig in dié bundel is "ballade van die beskawing" (pp. 26 & 27) met die helder waarneming van die Duiwelskloofdistrik. Gouws se poëtika is oordadig en ruig – teenoor die gespitste en gestroopte verse van sy tydgenote. Daar gebeur iets magies in hierdie gedig; trouens, waarskynlik juis omdat die leser besef die digter het beheer verloor, loop die gedig só onverwags soos 'n reënboogforel.

langs ou opstalle en waterlope
is turksvy, wegloopden en mak-sering
tekens van 'n ingedringde
makgemakte aarde, die doringknoppe

van ondeurdringbare garingboomlanings
hou indringers veilig buite, maar binne
die vleie, in syerige turflaagtelinne,
groeï soetdorings digter binne stanings

as buite. die langbaardpioniers en pagters
van hierdie gramadoelas veg steeds ononderbroke
teen die geil groei daarbuite. hul voorvaderspoke,
sê hulle, onbewaak, is immer wakende wagters

wat onsienlik soos die skurwe boom-aalwyntjies insmelt
met die rantjies van die ruwe vuursteenrotse
buite die toegeëinde bakens. hulle eer God se
kleim op beskawing hier met so 'n skoongekapte veld.

(...)

Gouws— soos Johan Lodewyk Marais in *Verweerde aardbol*— skryf groen gedigte. Die verse is dus belangrik om die eko-politiek én die slim intertekstuele netwerk wat die digter opbou. Alles word gekombineer met die 'mistieke rekenwette van die verbeelding' (p. 29).

Dit is by uitstek 'n bundel wat standpunt inneem *teen* bestaande uitsprake oor die mens se posisie binne die heelal en dus is dit dan 'n poëtiese wederwoord op Opperman, *et al.*

Vele gedigte staan in die teken van transformasie, soos die dood ('n lykdig oor die vader) en geboorte. Die geboorte van 'n tweede dogter word in shaman-terme verwoord en die pynlike verlies aan 'n moeder word ook goed beskryf.

troglodiet is 'n bundel wat spreek van báie nadink en navors oor die poësie. Vir my gevoel is die opset te ambisieus vir 'n jong digter wat met 'n tweede bundel 'n grootse kartering van die kosmos wil gee. Te veel verse gaan mank aan digterlike tug, en verder is die invloed van Cloete steurend. 'n Mens lees dit in die stelwyse én in die kosmiese blik. Enkele verse is goed, maar as geheel is die bundel ongelyk.

VI

Uit hierdie kroniek is dit duidelik dat die poësietoneel in Afrikaans lewend en lewendig is. Ofskoon daar minder bundels deesdae verskyn, is die bundels in die breë gesien goed afgewerk en elke bundel kry as 't ware meer aandag.

Universiteit van Kaapstad

J.L. Coetser

Twee televisiedrams deur Chris Barnard: *Nagspel en Piet-my-vrou*

.. we must always remember that television drama is nothing if it does not entertain.

David Self: *Television Drama: An Introduction*

1

Enkeltelevisiedramas in Afrikaans is skaars. Dit is, soos Smuts (1984: 152) daarop wys, die geval dat die verskyning van die meeste enkel-dramas saamgeval het met die instelling van televisie in Suid-Afrika in 1976. Aanvanklik lewer Karel Schoeman die grootste bydrae: *Besoek* (1975), *Die somerpaleis* (1975) en *Die jare* (1976). Dolf van Niekerk se *Die nagloper* verskyn in 1976. Chris Barnard se *Nagspelen Piet-my-vrou* word in 1982 in een bundel gepubliseer, maar is vroeër reeds uitgesaai. *Nagspel* is in 1977 vir die eerste keer uitgesaai, en *Piet-my-vrou* in 1981.

Die skaarste van enkeltelevisiedramas in Afrikaans is, teen die agtergrond van die laat instelling van televisie in die land, nie onverwags nie. In hierdie verband het minstens twee sake 'n invloed uitgeoefen. Die eerste is dat die instellingsjaar (1976) saamgeval het met die uitbreek van hewige burgerlike ontevredenheid en opstand. Die historiese aanloop tot die opstand het aanleiding gegee tot die instelling van 'n kulturele boikot, wat weer daartoe gelei het dat uitstekende Britse enkeltelevisiedramas nie op Suid-Afrikaanse skerms te siene was nie.

Self (1986: 4) beweer tereg dat die enkel-drama 'n "particularly British phenomenon" is en "one of the glories of British television". Dit was egter nie net die Britse mark wat vir Suid-Afrikaanse aankopers van televisieprogramme geslote was nie. Sommige Oos-Europese lande het oor instellings beskik vir die opleiding van televisiemense, wat draaiboekskrywers insluit – maar was vir Suid-Afrikaanse aankopers geslote. Ideologiese en kulturele oorwegings het daartoe aanleiding gegee dat Afrikaanse draaiboekskrywers op hul eie produksiemiddele aangewese was. Teen hierdie agtergrond is dit nie vreemd dat die eerste draaiboekskrywers in Afrikaans ook gevestigde skrywers in ander letterkundige genres was nie.

'n Tweede saak is dat die vervaardiging van 'n enkeltelevisiedrama duur is, selfs duurder as die vervaardiging van een episode van 'n reeks. Dit is nie net duur nie, maar (veral in die geval van Afrikaanse dramas) moeilik om aan 'n ander uitsaaiër te verkoop. Nie verniet nie skryf Maas (1975: 44) dat die televisiedrama "in sy struktuur die wese van die medium waaruit hy ontstaan het" weerspieël. 'n Faset van dié "struktuur" is dat televisie op massaverbruik afgestem is. 'n Gevolg is dat die Afrikaanse enkeltelevisiedrama gewoonlik nie soveel kykers trek as (byvoorbeeld) 'n Amerikaanse sitkom nie, watn: "the [single] play remains an atypical piece of television"

(Gilbert, aangehaal deur Self 1986: 2). Waar kykergetalle 'n belangrike invloed uitoefen op die samestelling van uitsaaiprogramme is dit onvermydelik dat die gewilder seep en sitkom voorkeur kry bo die enkeldrama.

Een gevolg van dié bevoorregting is dat Afrikaanse draaiboekskrywers die hand nie so geredelik aan die skryf van enkeldramas slaan nie, behalwe as dit opdragwerk vir 'n uitsaaiër is. Daarby maak die onsekerheid van die talebeleid en uitsaaibedeling die voortbestaan van die Afrikaanse enkelteleviesiedrama nie veilig nie.

2

As 'n algemene vertrekpunt geld die standpunt "dat die televisie in die eerste plek *kommunikasie* is" (Odendaal 1984: 137). Ook kan dit, in sommige gevalle, as 'n medium vir kuns beskou word, dit wil sê ten opsigte van die drama as kunsgenre. Die televisiedrama is die produk van die eeu van die elektronika, want dit dra *oudivisuele* inligting oor tyd en afstand na 'n ontvanger oor.

Anders as by die verhoogdrama is die resepsie van oudiovisuele tekens en kodes nie direk nie, want die televisiekamera tree as 'n oog op vir beelde wat op 'n televisieskerm gebeeldsênd word. Dit is waarom Brandt (1971: 138) dit nodig vind om te verduidelik dat "(t)he most conspicuous aspect of film work is that connected with the camera, of course". Die kyker sien dus 'n interpretasie van 'n interpretasie. Die eerste interpretasie is dié van die draaiboekskrywer en die tweede dié van die regisseur wat die draaiboek vertolk en bepaal hoe 'n skoot geskiet moet word (vergelyk Smuts, 1986, oor "Die televisiespel" en die "Glossarium" vir die verklaring van terme).

Sy unieke aard as kommunikasie-middel dra daartoe by dat die fisiese omgewing waarin die kyker 'n enkelteleviesiedrama resepteer verskil van die omgewing wat by die resepsie van die film of verhoogdrama voorkom. Daar kom 'n gas-in-die-huis-verhouding voor, wat 'n direkte invloed op die verbale kodes van die dramateks – en dus die oudiovisuele kodes van die beeldsênding – het. Maas (1975: 81) verduidelik soos volg wat die invloed van dié verhouding op die bou van die drama is: "Die sterk mededinging waarmee die televisiedrama te kampe het (byvoorbeeld beweging of klank in die vertrek wat die kyker se aandag aftrek, J.L.C.), beïnvloed die bou van die drama. Aandagtrekkende tegnieke word deur die televisiedramaturg gebruik byvoorbeeld openingshandeling wat die kyker onmiddellik boei. By die televisiedrama is die eksposisie gewoonlik kort of afwesig. Die handeling moet kompak wees, sonder onnodige ingewikkeldhede".

Nog 'n gevolg van die unieke aard van die kommunikasie-middel waarvan die enkelteleviesiedrama gebruik maak, is dat die beeldgrootte daartoe kan bydra dat die woord meer klem kry as (byvoorbeeld) in die film. Wat hiermee saamgaan is die redelike mate van vryheid wat die uitbeelding van ruimte en tyd betref. Verder leen die televisie hom besonder goed tot die ondersoek van menslike verhoudings. Hoe minder karakters betrokke is en hoe dieper

die verhouding(s) is, hoe beter.

In hierdie verband maak Venter (1973: v), na aanleiding van verskeie resensies van Afrikaanse rolprente, die stelling dat "kritici oor die algemeen *dialog* en *karakterisering* as die belangrikste tekortkominge in die Afrikaanse rolprent beskou". Die sentrale plek wat hiermee aan dialoog gegee word, kom daarop neer dat dit 'n besondere instrument (middel) is waarmee die draaiboekskrywer en regisseur, tesame met die kamera, met die kyker (fliëkganger) kommunikeer. Daarmee kom dus die vraag ter sprake of Venter se stelling ook van die enkeltelevisiedrama in Afrikaans geld.

Teen dié agtergrond ontvang twee videodramas vervolgens aandag.

3

Nagspel (gebeeldsend 1977; gepubliseer 1982)

Die eerste twee tonele bestaan net uit neweteks, en word voorafgegaan deur 'n halwe bladsy aanwysings (didaskalia). Alhoewel dit nie as 'n deel van die skietteks (vergelyk die voorbeeld van 'n skietteks op bladsy 89 van Self, 1986) aangebied word nie, is die doel daarvan onder andere om voorskrifte aan die regisseur en kameraman te gee in verband met die kamerawerk. So staan daar in op bladsy 65 spesifiek dat die kamera saam met Mart deur die vertrek beweeg. Ook word die voorwerpe genoem wat die regisseur wil hê die kyker moet raaksien, naamlik die meubels, die bokhorings, die velle op die vloer en die boeie in die laai. Met behulp van die kamera volg ons selfs Mart se blik na die muurhorlosie en weet ons gevolglik dat die gespeelde tyd om sesuur die aand 'n aanvang neem. Die voorwerpe in die vertrek karakteriseer die eienaar daarvan: Poen is 'n veldmens. Hy jag nie net diere nie, maar, soos die boeie en pet te kenne wil gee, ook mense.

Die boeie wil nie net sê dat Poen 'n geregsdienaar is nie. Hulle word gedurende die verloop van die handeling 'n simbool van die afgeslote bestaan wat Mart op die grenspos, saam met Poen, voer. Sy is 'n gevangene van haar situasie – vasgevang in haar huwelik met Poen, geografies afgesonder en ver van bure, aanvanklik 'n "gevangene" van Linder. Die ruimtes waarin die handeling meestal afspeel, ondersteun die gedagte. Die didaskalia (die leesteks voor die eerste toneel, bladsy 65) verduidelik dat die woonkamer/eetkamer 'n "kleinerige vertrek" is wat "'n mens die gevoel van beknoptheid" gee.

In hierdie stadium is die parallelle met Linder se fisiese (en mentale) ruimte opvallend: kort nadat hy op die skerm verskyn het, is hy in 'n sel geplaas en hy word later in 'n vangwa weggeneem. Soos Mart kan hy nie uit sy fisiese plek ontsnap nie: hy is 'n gevangene en sy die vrou van die geregsdienaar wat hom in hegtenis geneem het (vergelyk Linder se beskrywing van hoe dit voel om "jaar in en jaar uit in 'n sel te sit", onderaan bladsy 81). Dit is vir hulle moontlik om in 'n kammerspel na mekaar uit te reik, maar die invloed van die werklikheid is so sterk dat selfs dit op die lange duur nie moontlik is nie. Mart sê op bladsy 93 (middel): "Dit sal nie weer werk nie", want sy "onthou" (bladsy 93, bo).

Hierby sluit die tydsaanduidings in die betrokke didaskalia aan, wat daartoe lei dat die voorstelling van die karakters se uiterlike voorkoms, en hul karaktertekening, ruimtelik onvolledig is. As gevolg van die tyd van die dag, en later die gebrekkige beligting, is die karakters se gesigte selde vir die kyker (en mekaar) ten volle sigbaar. Dit is, verder, onwaarskynlik dat hulle mekaar tevore ontmoet het. Dié moontlikheid word duidelik uitgesluit deur die spel wat hulle, op voorstel van Linder (bladsy 85), speel. Dit is eerder die geval dat hulle deur die noodlot in dieselfde ruimte by mekaar gebring is as dat daar sprake van voorafkennis van mekaar is.

Linder se optrede in die ongespeelde tyd wat Toneel 1 voorafgaan dra daartoe by dat die kyker hom beter verstaan. Ons weet dat hy 'n misdaad gepleeg het, dat hy die polisieman wat hom wou "vang" (bladsy 82) met 'n haelgeweer geskiet het, dat die haelgeweer byderhand was toe die geregsdienaar opgedaag het, ensovoorts. Verder was hy by 'n vrou betrokke, maar hy het haar verlaat (bladsy 94).

Hierdie gegewens word vaag, as oop plekke, aangebied – ten einde die kyker aktief by die handeling te betrek. (Waarom het hy die geweer by hom gehad? Het hy die polisieman ingewag?) Daarteenoor kom Linder se verduideliking, waarop hy nie ontsnap nie, doelbewus rasioneel voor: hy wil Mart beskerm (bladsy 81), hulle sal hom weer vang (bladsy 81), hy wil graag met 'n vrou praat (bladsy 85/86). Hy tree beskaafd teenoor haar op. Hierdie oop plekke ten opsigte van Linder se karakterisering dra daartoe by dat hy onvolledig voorgestel word. Die aanleiding tot en die aard van sy misdaad kon belangrike lig op sy optrede gewerp het. Moord (die vrou wat hy verlaat het?) is immers 'n misdaad van 'n ander orde as die smokkel van diamante (bladsy 69).

Mart en Linder se ontmoeting is nie die gevolg van die werking van die blinde noodlot (*deus ex machina*) nie, omdat dit vroeg in die handelingsverloop plaasvind. Laasgenoemde kom daarop neer dat die verdere verloop van die handeling hul skynbaar toevallige ontmoeting motiveer. Levitt (1971: 25) praat in hierdie verband van 'n "early point-of-attack": "The structural pattern of the early point-of-attack play, then, is characterized by inclusiveness. In such plays, practically the entire story is encompassed by the dramatization taking place on-stage". Mart en Linder se drama, hul nagspel, word volledig op die skerm gebeeldsend. Die volledige verloop daarvan word egter reeds in die kamerawerk in die eerste twee tonele, en in die didaskalia vooraf (bladsy 65), gesuggereer.

4

As gevolg van die kenmerke van die medium, onder andere die gebruik van 'n nabyskote en die vermoë om vinnig van tyd en plek te verander, kan 'n enkeltelevisiedrama op intieme wyse kommunikeer. Dit is ook die geval in *Nagspel*. Die gebruik van twee karakters (Mart en Linder) vir die grootste gedeelte van die handelingsverloop, en die beperkte ruimte (enkele vertrekke

in 'n huis) waarin hulle optree, dra daartoe by dat die drama 'n studie van menslike verhoudings word.

Die verhouding tussen Poen en Linder is streng formeel: Poen is die geregsdienaar en Linder is sy gevangene. Binne so 'n "amptelike" verhouding is daar nie veel ruimte vir die betoning van menslikheid nie. Poen is baie trots daarop dat hy die arm van gereg is; daarvan spreek die didaskalia op bladsy 65 (wat nie vir die kyker beskikbaar is nie): "Hy is 'n mens sonder verbeelding. Sy bestaan is gereduseer tot die eenselwige roetine van sy dagtaak. Maar op 'n manier is hy tog trots op sy werk. Sy pistool en uniform en die boeie aan sy lyfband gee hom 'n gevoel van gesag". Poen se karakter is, paradoksaal, 'n verlengstuk van sy werk. Dit is op grond van hierdie gesag dat hy die vermoede Linder bars verbied om te sit (bladsy 66) en later verseg om vir hom water of kos te bring (bladsy 69). Eintlik is sy werk 'n rookskerm waaragter hy wegkruip.

Op enkele plekke is dit egter duidelik dat hy vir Linder bang is, met ander woorde dat hy voel dat die gesag van pistool, uniform en boeie hom nie genoegsaam beskerm nie. In Toneel 8 neem sy vrees byna 'n fisiese vorm aan. Hy wil nie dat Linder agterkom dat hy by die deur luister nie en daarom hou hy "sy voet só dat die deur nie toeklap nie". Sy vrees vir Linder beweeg selfs op persoonlike vlak, soos dit blyk uit die volgende woorde aan Mart (bladsy 70): "Hy wag. Hy kyk nie vir my rewolwer nie. Hy kyk nie hoeveel ek weeg of hoeveel spiere ek het nie. Hy kyk vir my oë. Want jou oë sê alles".

Omdat Poen "'n mens sonder verbeelding" is (bladsy 65) kan hy nie verstaan dat Linder op bladsy 72 na hom uitreik vir begrip nie (wat hy later by Mart vind). Poen erken in Linder slegs fisiese nood (honger), terwyl laasgenoemde wil sê dat die aanleiding tot sy situasie nie enkelvoudig is nie ("Dink jy nie 'n polisierekord het 'n manier om dinge ... te oorvereenvoudig nie?").

Hoe "sonder verbeelding" Poen is, kom waarskynlik die duidelikste in die laaste twee tonele uit (bladsy 96). Aan die einde van Toneel 37 merk hy dat Mart se hare anders lyk. Wanneer sy die buitengewone versoek rig (Toneel 38) dat hy haar hare moet afsny, aanvaar hy sonder meer haar rede, naamlik "Sommer".

5

Dieselfde verbeeldingloosheid kenmerk die verhouding tussen Poen en Mart. Vir Poen is Mart slegs die persoon wat hom fisies versorg. Nadat Poen vir Linder in die sel toegesluit het, is sy eerste versoek aan haar dat hy koffie wil hê (bladsy 68). Sy eerste versoek, nadat Linder weggeneem is, is vir badwater (bladsy 96). Nie in een van die twee gevalle is daar sprake van werklike persoonlike kommunikasie nie. So is Poen.

Desnieteenstaande reik Mart aan die begin van die drama op persoonlike vlak na hom uit. Op bladsy 69 sê sy vir hom: "Ek is bly jy' terug. ... Ek was bekommerd toe jy so wegbly ..." en 'n rukkie later "kom staan (sy) by hom

en sit haar twee hande op sy kop neer; rus met haar wang op haar hande". Hy kom wel agter dat iets haar pla, want op bladsy 71 sê hy: "Jy verlang terug huis toe. Moenie dink ek sien niks raak nie." Sy waarneming is dat haar toenadering weg van hom af is. Hy het dus weinig begrip vir haar geestelike behoefte en sy optrede dra so direk by tot die aanklank wat sy later by Linder vind. Mart se siening van Poen kom die duidelikste uit in haar gesprekke met Linder.

Linder vra onderaan bladsy 77 of hulle kinders het. Hy stel die vraag omdat dit so stil is in die huis. As sy haar kop ontkenkend skud, wil hy weet waarom hulle na agt jaar nog nie kinders het nie. Mart bly hom egter 'n antwoord skuldig. Hiermee word die moontlikheid geskep dat Linder ook besef het dat daar iets tussen Mart en Poen skort. Tog gaan sy voort om Poen te verdedig.

Wanneer hulle begin dans, sê sy byna onverwags en asof haar gewete haar pla: "Hy is baie goed vir my" (bladsy 89). Op bladsy 93 is dit haar herinnering aan Poen wat haar laat ophou dans, en dan sê sy: "Partykeer gesels ek ure lank met iemand wat ek lank gelede geken het. Want ek kan nie met Poen so gesels nie. Poen is baie goed vir my. En ek is lief vir hom. Regtig. Maar hy verstaan nie". Op bladsy 94 gee sy per implikasie te kenne dat sy geen ander keuse het as om haar bestaan saam met Poen voort te sit nie. Die draaiboekskrywer maak hier van 'n parallelisme gebruik, wat haar versoek in die slottoneel voorberei.

Sy versoek Poen in die slottoneel om haar hare, as 'n simboliese gebaar, af te skeer. Daarmee neem sy voorlopig afskeid van die vroulikheid wat Linder in haar herken en wakker gemaak het. Dit is ironies dat sy juis Poen versoek om die werk te doen. In hierdie opsig het sy optrede die teenoorgestelde gevolg as Linder s'n. Haar afskeid is egter tydelik, want haar hare sal weer groei. Daarom kom haar gebaar opsetlik bedag voor en asof dit op Poen gemik is. Terselfdertyd gee dit 'n aanduiding dat sy tog nie finaal van haar vroulikheid afskeid geneem het nie. Sy kom subtiel in opstand teen haar situasie.

6

Die verhouding tussen Mart en Linder word eerder deur die stiltes tussen hulle gekenmerk as deur wat hulle vir mekaar sê. 'n Voorbeeld daarvan is die wyse waarop hulle na mekaar kyk, hul woordelose kommunikasie, totdat Poen aan die einde van Toneel 12 vertrek.

Hierdie kommunikasie begin in Toneel 3 nadat Poen vir Mart gevra het om die sleutels in die hangkas te gaan soek. 'n Mens verwag dat sy na Poen sal kyk, maar sy "kyk 'n oomblik na Linder, en hy na haar". Ook wanneer sy hom met die rewolwer oppas is hul kommunikasie nie leeg nie: "Hulle staan net na mekaar en kyk. Dan is dit asof sy oë 'n effense glimlag kry. Net effens. Byna asof hy geamuseerd is" (bladsy 67).

Tot in hierdie stadium berus hul kommunikasie ("kyk") onder andere daarop

dat Mart die teenwoordigheid, en voorkoms (Linder is vuil), van nog 'n persoon vreemd vind na hul afgesonderdheid van die afgelope tyd. Linder se reaksie berus waarskynlik daarop dat hy lanklaas 'n vroulike persoon gesien het en dat hy nie verag het om een daar te vind nie.

Omdat sy kon sien dat hy baie moeg is (bladsy 66), as gevolg van sy versoek vir water (bladsy 68) en die besef dat hy honger moet wees, neem sy vir hom in Toneel 14 kos sel toe. Hierdie optrede getuig van 'n fyngemoetheid wat haar persoonlik na Linder, en vroeër ook na Poen (bladsy 69), laat uitreik. Maar sy kyk hom nie in die oë nie. Ook in die volgende tonele vermy sy sy blik, totdat hy haar in Toneel 21 versoek om hom in die oë te kyk. Dit is dus die geval dat hul neutrale kommunikasie – aan die begin van die drama is dit verbasing om mekaar te sien – vorder tot persoonlike kommunikasie. Tog bly daar 'n mate van afstand tussen hulle. Dit is, soos reeds in hierdie bespreking aangetoon is, die gevolg van die invloed wat Poen op die kammawêreld uitoefen wat deur hul spel tot stand gekom het.

Uiterlik word die persoonlike afstand tussen hulle finaal voorgestel deur die afstand tussen hulle hande (bladsy 94): “Sy sit haar beker neer, huiwer, stoot dan haar hande baie stadig oor die tafelblad na hom toe. Hy sit sy beker neer en sy hande gaan lê aan weerskante van hare. Hulle kyk nie vir mekaar nie”. Soos vroeër, toe sy hom in die sel gevra het of hy honger is (Toneel 13), is dit Mart wat na Linder uitreik. Hy neem nie haar hande nie, maar lê syne “aan weerskante van hare”. Hiermee word die indruk geskep dat hy haar toenadering nie beantwoord nie. Omdat hulle egter nie *na mekaar* kyk nie, word dit 'n simboliese gebaar wat te kenne wil gee dat beide besef dat hul spel nooit 'n werklikheid kan word nie. Al is hulle geesgenote is hulle twee individue wat tot uiteenlopende wêreldes behoort. Hulle kon mekaar net eenamlig in 'n spel vind.

Die prominensie van die gedagte blyk onder andere uit die posisie van Toneel 32 in die handelingsverloop. Dit word beklemtoon deur die breuk tussen Toneel 32 en 33. In Toneel 33 keer Poen, en die werklikheid waarin hy beweeg, terug en word Linder nie lank daarna nie weggeneem. Daarmee het die fisiese afstand tussen Mart en Linder onoorbrugbaar geword. Die persoonlike kommunikasie tussen hulle is egter nie verbreek nie, en sou, in die vorm van herinnering, bly bestaan: “Maar Linder en Mart het niks vir mekaar te sê nie; hulle kyk net” (bladsy 96).

7

Mart en Linder se poging om op persoonlike vlak na mekaar uit te reik hou direk met die tema en titel verband. Die tema verwys enersyds na *nag* en andersyds na *spel*. Mart en Linder se nagspel begin in Toneel 13, dit wil sê wanneer die muurhorlosie middernag slaan. Dan is dit die magiese uur wanneer werklikhede omgekeer word. Dié omkering word sigbaar voorgestel as Linder die lampie op bladsy 82 (Toneel 22) doodblaas. Die *nag*-spel begin.

Die tema is vasgevat in Mart se antwoord aan Linder en sy reaksie op bladsy 82 (Toneel 21):

LINDER. Jy weet meer van my as wat die regter ooit van my sal weet.

MART. Ek weet niks van jou nie.

Hy staan 'n rukkie na haar en kyk.

LINDER. Miskien het jy reg. Op 'n manier weet jy niks van my af nie. Heeltemal niks.

MART. Ek wil ook niks weet nie.

Dit gaan hier oor twee persone wat elkeen op sy eie 'n uitgerekte krisis beleef. Vir elkeen is dit 'n bestaanskrisis. Vir háár is die lewe met Poen uitsigloos; niemand glo hóm dat hy die polisieman per ongeluk gedood het nie. Wanneer hulle mekaar as gevolg van die noodlot op 'n onstuimige nag ontmoet – die draaiboekskrywer maak van die werkwyse van die *natuur-insimpatie* gebruik – herken hulle wedersyds die krisis in mekaar se bestaan. Mart se knik op p. 89 (Toneel 31), nadat Linder 'n denkbeeldige verlede opgetower het, is veelseggend, omdat sy daarmee toestem om haar in die wêreld van spel en fantasie te begewe. Die basis van hul fanatasie is egter die leuen (bladsy 92) en daarom kon die spel nie voortduur nie. Op bladsy 93 weier Mart die uitnodiging om die spel te herhaal; op bladsy 94 raak hul hande nie aan mekaar nie en kan hulle ook nie na mekaar kyk nie.

Daar is in *Nagspel* dus sprake van verskillende tydruimtelike werklikhede wat mekaar in 'n wisselende mate oorvleuel. Kenmerkend van daardie werklikhede is dat elkeen 'n afgeslote wêreld vorm, wat as 'n alternatief vir die gewone werklikheid optree (vergelyk Elam 1980, hoofstuk 4, oor die teorie van dramatiese moontlike wêreld, of W_m). Voorbeelde van moontlike wêreldes in hierdie drama is $W_{\text{Linder se verlede}}$, $W_{\text{Linder se hede}}$, W_{Mart} of W_{Poen} . Dit wil voorkom of die volledigheid (rondheid) van 'n karakter verband hou met die aantal moontlike wêreldes waarin hy optree. In hierdie verband beweeg Linder in meer en in duideliker definieerbare moontlike wêreldes as Mart of Poen.

Die wyse waarop die moontlike wêreldes beslag kry toon 'n ooreenkoms met die fantasieletterkunde. Kenmerkend van fantasieletterkunde is dat dit probeer om rasonele, meganistiese wêreldbeelde te deurbreek (Van Gorp 1984: 109). Binne die dramawêreld vind 'n aantal vreemde gebeurtenisse plaas waarvoor die reseptor van die kommunikasie nie 'n afdoende, dit wil sê 'n rasonele, verklaring kan vind nie (vergelyk Van Gorp, bladsy 110). Binne die $W_{\text{Mart + Linder}}$ is daar geen objektiewe verklaring vir die aanklank wat hulle by mekaar vind nie. Tewens, volgens aanvaarde sosiale norme moes sy hom geïgnoreer het. Die interpretasie het hulle intuïtief raakpunte in mekaar herken, is dus gebaseer op 'n reseptor (kyker/leser) se inkleding van die oop plek.

Hierdie spel van moontlikhede, wat almal op die een of ander manier met die *kyk*-motief verband hou, sluit by die spieëltooneel aan (Toneel 24). Linder dwing Mart om op die stoeltjie voor die spieëlkas te gaan sit en om na haar en sy beeld in die spieël te kyk. Die implikasie daarvan is dat hulle elkeen

in die weerkaatsing iemand anders word. Die metamorfose voltrek hom egter ook wat Mart se huidige voorkoms betref: sy maak haar hare los, grimeer haar en trek 'n ander rok aan. By Linder is die metamorfose meer subtiel in die sin dat, namate die handeling verloop, hy fisies al hoe verder in Poen se ruimte inbeweeg. Aanvanklik verwilder Poen hom uit sy stoel (Toneel 3), maar later rook hy Poen se sigarette (Toneel 25) en nog later dans hy met Mart (Poen se vrou). Dieselfde innerlike metamorfose vind stadiger by Mart plaas, en moet deur Linder aangemoedig word.

Die spieëltooneel werk op hierdie manier met die oergegewe van alle drama, naamlik met die spel van skyn en werklikheid of die voorgee dat iets werklik is. Daarom is *Nagspel*/metadrama, dit wil sê 'n drama wat op indirekte wyse iets wil sê oor die wese van die drama. Veral karakter, handeling, ruimte en tyd is as metadramatiese aspekte in verskillende moontlike wêreldes ter sake. Linder (in 'n moontlike wêreld van die drama, of $1W_d$) word in 'n volgende moontlike wêreld Werner ($2W_d$), Mart ($1W_d$) word 'n ander Mart ($2W_d$), Werner en Mart se handeling ($2W_d$) is tydruimtelik nie moontlik in die dramatische werklikheid (W_d) wat as verwysingspunt optree nie, ensovoorts (vergelyk bladsy 88 en bladsy 90-91).

Wat in hierdie verband aan die voorstelling van moontlike wêreldes geloofwaardigheid verleen, is dat die karakters die indruk skep dat hulle deur 'n mag voortgedryf word. Met ander woorde, die indruk word geskep dat die moontlike wêreldes ten alle koste gehandhaaf moet word (vergelyk bladsy 93, bo). Daardeer bly die drama getrou aan sy aard as metadrama, maar verleen dit ook sielkundige geloofwaardigheid aan sy personasies. Dit geld selfs wanneer die handeling van een moontlike wêreld na 'n volgende "beweeg", soos op bladsy 93. Mart kan nie ontkom aan die invloed van die $1W_d$ nie, veral nie aan Poen se teenwoordigheid en invloed daarin nie. Daardie invloed is so sterk dat dit die bestaan van hulle skynwerklikheid ($2W_d$) byna vernietig. Tog bly die invloed van hulle $2W_d$ voortbestaan: sy versoek Poen om haar hare kort te sny.

8

Piet-my-vrou (gebeeldsend 1981; gepubliseer 1982)

In vergelyking met *Nagspel* kom daar in hierdie drama meer karakters voor. Soos *Nagspel* is *Piet-my-vrou* egter óók die ondersoek van menslike verhoudings, in die besonder 'n ondersoek van die sensitiewe verhouding tussen 'n musikonderwyseres en 'n begaafde klavierleerling. Anton is sestien jaar oud, maar emosioneel onvolwasse. Daar is nie 'n goeie *rapport* tussen hom en sy ouers nie – eintlik is hulle vreemdelinge vir mekaar. Die musikonderwyseres is 'n enkelpersoon, reeds vyf-en-dertig jaar oud. Van haar kant af ontstaan 'n besonder sterk emosionele band met Anton wanneer sy besef dat hy oor dieselfde (of groter) vermoëns beskik as sy op daardie selfde ouderdom. Sy vrees dat die gewone, alledaagse lewe by hom, soos destyds by haar, verbygaan.

Omdat die handleing in die vorm van 'n verhoor aangebied word, bied dit vir 'n onderwyser groot moontlikhede. Die gang van die verhoor skep die moontlikheid van klasdebatte oor aanverwante sake, onder andere die verhouding tussen kind en ouer, en leerling en onderwyser. Verder kan aktuele temas betrek word, soos kindermolestering. Ops so 'n wyse kan die lotgevalle van Anton en Johanna 'n gevallestudie word, en die drama vir die leerling lewe kry. Dit is selfs moontlik om die regter se uitspraak aanvanklik weg te laat en elke leerling te versoek om sy/haar uitspraak voor te lê.

9

Die regter lewer die finale uitspraak (bladsy 61) en dit is 'n regspraak gebaseer op 'n regsbeginself. Die uitspraak is daarop gemik om die belange van die breë gemeenskap te beskerm: indien 'n persoon sien dat sy teen haar wil 'n wetsoortreding sal begaan as sy in 'n situasie bly, moet sy haarself uit die situasie verwyder. Daarom motiveer die regter sy uitspraak vanuit die perspektief van die gemeenskap (bladsy 61):

Aanvanklik was die dryfveer miskien heeltemal onskuldig, maar in die laasnag móes die moontlikheid én begeerlikheid van werklike intimiteit haar gemoed binnegedring het. En as dit so was, moes sy om die aanklag vry te spring, haar sonder meer uit die voete gemaak het. Sy het dit nie gedoen nie. Die beskuldigde word skuldig bevind soos aangekla.

Die aanklaer (Mynhardt) en verdediger (Krisjan) manipuleer dieselfde feite soos dit hul argumentasie pas. In die proses gaan die objektiewe weergawe van die gebeure verlore. 'n Voorbeeld is die tipering wat Mynhardt en Krisjan van Johanne gee. Volgens Mynhardt (bladsy 3) het sy "op vyf-en-dertig alleen oorgebly". Sy was "(s)onder illusies", "(s)onder hoop" en "(s)onder selfvertroue". Mynhardt vervolg: "Sy kon dit nie aanvaar nie. En sy het gegryp". Daarteenoor beweer Krisjan (bladsy 60): "Sy het omgee vir 'n wonderkind en haar vasgeloop in 'n koelbloedige wiz-kind. Sy het omgee vir 'n mens, en haar vasgeloop teen 'n regsbeginself".

Beide regsgeleerdes wil die saak wen, maar was nie in 'n gelyke mate bereid "om die waarheid te misbruik nie" (bladsy 59, Krisjan se beskuldiging aan Mynhardt). Vir Krisjan gaan dit in hierdie saak daaroor dat hy baklei vir die reg om "naïef" te wees en om vir ander mense om te gee (bladsy 35). Sy persoonlike betrokkenheid by Johanna is iets van die verlede. Hy is met iemand anders getroud en het 'n kind. Daarom is hulle situasie 'n bevestiging van haar woorde dat min mans in haar ouderdomsgroep nog ongetroud is (bladsy 58).

Of die gegewens in verband met hul vorige persoonlike betrokkenheid genoegsaam by die handleingsverloop geïntegreer is, is te betwyfel. Net hulle weet daarvan; dit kom nie tydens die verhoor aan die lig nie. Die feit dat hulle nie meer persoonlik by mekaar betrokke is nie, sou, indien dit aan die lig gekom het, 'n magtige wapen in die aanklaer se hande gewees het. Dit sou krag verleen het aan sy innuendo dat Johanna nie verhoudings met

mansvriende van haar ouderdom kan handhaaf nie.

Omdat die gegewens tydens die hofsak gemanipuleer word, beteken dit dat die gegewens vir die regter versluier word. Daarom lei hy sy uitspraak in met (bladsy 61): "... en daarom moet ons probeer om die hele saak uit te lig bo die trane en halwe waarhede en onwaarhede waarvan ons 'n oorfloed gehad het" Ook die kyker kan hom nie op die hofgebeurtenisse beroep om 'n eie oordeel oor Johanna se optrede te vorm nie. Die draaiboekskrywer bring aan die kyker die ander werklikheid deur van retrospeksies gebruik te maak. Dit kom daarop neer dat die retrospeksies die ware gang van gebeurtenisse sou weergee. Of dit wel die geval is, staan te betwyfel, as gevolg van die wyse waarop die betrokke moontlike wêreldes oor mekaar beweeg.

10

Die weergawe (en geldigheid) van die werklike gebeure tydens die verhoor, of : juridiese waarheid, is dus onvas. Hiermee het ons ineens kommentaar op die aard van juridiese waarheid, of soos Krisjan dit stel (bladsy 36): "Die hof het net een opdrag, en dit is om die getuienis voor hom op te weeg en op grond daarvan uitspraak te gee. As hy toevallig die waarheid beetkry, is dit pasella – niks anders nie. Dis net ... pasella".

Dié besef dring mettertyd tot al die karakters deur. Die meeste ervaar dit as die ondergraving van selfgekonstrueerde wêreldes en sekerhede (vergelyk, weer eens, Elam 1980, hoofstuk 4, oor die teorie van dramatiese moontlike wêreldes). Een van die elemente van die W^{Johanna} was dat sy 'n "kind" wou help (bladsy 54). Dit het ingehou dat sy hom wou help om sy omgewing en homself (sy liggaam) te ontdek. Binne die W^{Juridiese waarheid} interpreteer Mynhardt dit egter as 'n poging tot abduksie (bladsy 3: "En sy het gegryp"). Die mate waarin dié moontlike wêreldes oor mekaar skuif, blyk uit die twyfel wat uit die volgende woorde van Johanna spreek (bladsy 12/13): "Mens grawe in jou kop rond en jy soek na goeters en jy weet nie wanneer lieg jy selfs vir jouself nie! ... Dan, vir 'n oomblik, dan sien ek dit soos hulle dit sien. Dan dink ek, maar ... was ek dalk tóg ...".

Dieselfde beweging van moontlike wêreldes is by dr. en mev. Joubert en Anton aantoonbaar. Op bladsy 49 sê dr. Joubert aan sy vrou: "Ek glo niemand nie. Om die waarheid te sê, ek is nie eers meer oortuig van hierdie ventjie (d.i. Anton, J.L.C.) se onskuld nie". Op dieselfde bladsy verduidelik Anton dat hy (voorheen) nie gesê het dat hy Johanna probeer soen het nie, maar "(j)ulle't so gedink". En op bladsy 48 beskuldig mev. Joubert haar man daarvan dat hy "'n simpel advokaatjie se hopelose gespartel (d.i. Krisjan se openbaarmaking van haar buite-egtelike eskapades, J.L.C.) wil aansien vir die waarheid".

Ons vind dus in *Piet-my-vrou* dieselfde spel van skyn en werklikheid as in *Nagspel*. In eersgenoemde is dit hoofsaaklik 'n spel van leuen en juridiese waarheid, in laasgenoemde die spel van wysmaak dat 'n mens uit sy bestaanswerklikheid kan ontsnap deur van voorgee gebruik te maak.

11

Die karakters wat in *Piet-my-vrou*, in die oë van die kyker, met waarskynlik die meeste eer uit die hofspraak tree, is Johanna en Anton. Hulle is egter nie vlekkeloos van karakter nie. Krisjan teken Johanna as 'n persoon wat onnadenkend opgetree het (kyk bladsy 59 tot 60). Vir hom kom haar motiewe suiwer voor. "(M)et die insig wat 'n dure les vir jou bring" (Krisjan, bladsy 60) wou sy Anton weerbaar maak teen die slaggate waarin sy getrap het.

Die wyse waarop sy dit gedoen het plaas egter vir die kyker (en regter) 'n vraagteken agter haar motiewe. Hulle is dikwels alleen in mekaar se geselskap, doen liggaamsoefening, besoek 'n park en platewinkel, en gaan op 'n velduitstap. Sy getuig op bladsy 51 dat hy emosioneel jonger was as sy portuurgroep. Juis die insig wat Johanna van Anton se emosionele ontwikkeling gehad het, gekoppel met die kennis wat sy as onderwyser van jongmense opgedoen het, moes haar gewaarsku het dat hy dalk meer in haar optrede kon lees as blote maats-wees (vergelyk bladsy 10).

Daarteenoor kan 'n mens beweer dat sy 'n impulsiewe, naïewe geaardheid het. Sy het die gevaartekens nie opgemerk nie. Ter ondersteuning van so 'n standpunt geld haar optrede nadat Anton haar probeer soen en hy met geskeurde klere by die huis opgedaag het. Dit is ook die strekking van Krisjan se woorde op bladsy 35: "Ek baklei vir die reg om naïef te wees. Soos jy was. Vir die reg om óm te gee. Dis hoekom jy in hierdie gemors is. Omdat jy vergeet het die wêreld is 'n siek plek".

Hierdie moontlikheid klop nie volkome met haar insig, 'n rasonale insig, van die seun tydens die hofspraak nie. Tydens die saak vestaan sy dat Anton se verhouding met sy ouers nadelig op sy ontwikkeling ingewerk het. Sy het juis probeer om sy ontwikkeling as mens aan te help deur uitstappies te onderneem en sy besoeke aan haar toe te laat.

Die vraagteken agter haar motiewe word versterk deur die twyfel wat sy in haarself bemerk tydens haar gesprek met Krisjan op bladsy 12 en 13. Hul gesprek het voor die aanvang van die hofspraak plaasgevind. Sy was toe nog nie onderwerp aan Mynhardt se aggressiewe kruisverhoor nie, waartydens sy van seksuele opportuniste beskuldig is. Seksuele opportuniste is, voor die verhoor, egter deur Anton se ouers gesuggereer. Die wyse waarop sy onder die druk van suggestie, in 'n private gesprek, bostaande erkenning maak, kom meer as verdag voor.

Tydens die hofspraak het Anton van hierdie spel van moontlikhede gebruik gemaak.

12

Die indruk wat die kyker van Anton kry, is dat hy baie intelligent is. In Toneel 5 getuig sy vader dat hy "'n baie hoë intelligensiekwasiënt" (Anton se IK van 150 is geniaal) het. Ook Johanna getuig dat hy oor besondere verstandelike vermoëns beskik (bladsy 51), maar dat hy vir sy ouderdom

emosioneel onryp is. Anton was egter, vir sy sestien jaar ouderdom, liggaamlik normaal – die teks bied geen bewys tot die teendeel nie.

'n Mens kan dus nie anders nie as om redelikerwys aan te neem dat van die aktiwiteite waaraan hy en Johanna deelgeneem het 'n sinnelike uitwerking op hom moes gehad het, byvoorbeeld die oefeninge op die mat (vergelyk sy kommentaar op bladsy 32). Daar was dus by Anton 'n liggaamlike en 'n rasonale reaksie wat nie met die nodige emosionele ewewig gepaard gegaan het nie. Hy was inderdaad, soos Krisjan op bladsy 42 beweer, op sy musiekjuffrou verlief. 'n Aanduiding van die wanbalans tussen rasonale en emosionele reaksie kom in Toneel 19 voor. Daarin kuier hy reeds die hele dag by Johanna in haar woonstel, en wil dan weet hoe oud sy is:

ANTON. Dink jy 'n ding soos ouderdom is belangrik vir mense?

JOHANNA. (*Raak weer besig.*) Hang af wat jy bedoel.

ANTON. Hoe oud mense is en so. Picasso was tagtig of iets toe trou hy met 'n vroumens wat skaars mondig is.

JOHANNA. Dit hoëf seker nie belangrik te wees nie.

ANTON. Maar dit is vir jou.

As sy hom 'n "snuiter" noem, verlaat hy die woonstel in 'n woedebui. Tydens 'n volgende besoek (Toneel 29) probeer hy om haar te soen. Sy sit haar teen en in die proses skeur sy hemp. Die neweteks verklaar sy emosionele toestand soos volg: "Hy is lomp en emosioneel en naby trane" (d.w.s. voor sy poging); "Hy pluk die deur oop en gaan uit" (Toneel 31); "Hy kyk by die venster (van die bus wat hy haal, J.L.C.) uit. Hy huil" (Toneel 33).

Dit wil voorkom of Anton daarna rasoneel besluit het dat hy Johanna vir haar optrede wil vergeld, alhoewel dit aanvanklik 'n emosionele reaksie kon gewees het. Vergelyk die neweteks onderaan bladsy 30: "Hy kyk haar 'n oomblik met iets soos wrewel aan". Die sneller vir sy besluit was sy ouers se reaksie op sy verslag van gebeure (Toneel 38). Hoe vasbeslote hy was om sy vergelding deur te voer, blyk onder andere uit die leuens wat hy doelbewus voor (kyk Toneel 26) en na die verhoor vertel het.

Tydens die verhoor (bladsy 43) vra Krisjan hom of Johanna vir hom gesê het "sy gaan vir meneer Hendriks bel om [hom] te kom haal". Hy antwoord dat hy nie so iets kan onthou nie – woorde wat hy ook tydens die geleentheid gebruik waarna Krisjan verwys (Toneel 58). In Toneel 65 ontmasker Krisjan hom as 'n motordief. Vergelyk in hierdie verband die ontugtering in Johanna se woorde op bladsy 35: "Ek het geweet Anton gaan homself probeer beskerm, maar ek het nie kon dink hy sal so koelbloedig liëg nie".

Anton Joubert is inderdaad "'n swak getuie", iemand op wie se getuienis die regter nie peil kan trek nie (kyk bladsy 61).

13

Indien aanvaar word dat (ook) die ernstige enkeltelevisiedrama wil kommunikeer en vermaak, is die vraag wat die belangrikste inhoud is wat *Piet-my-vrou*

kommunikeer en wat die aard van daardie kommunikasie (vermaak) is. Dit blyk uit die bespreking dat die drama verskillende temas aan die leser (kyker) oordra. In hierdie verband kom onder andere die verhouding tussen leerlinge en (musiek)onderwyseres, en die verhouding tussen kind en ouer ter sprake. Die aktualiteit van kindermolestering word oor die boeg van abduksie gegooi. Genoemde temas word binne die raamwerk van 'n verhoor aangebied, maar dit blyk dat die regsproses, as gevolg van die invloed van gemeenskapsnorme, misbruik word. Gevolglik lewer die drama ook subtiel kommentaar op die werking van die reg.

Piet-my-vrou handel oor die kompleksiteit van menslike verhoudings. Daarom is dit ernstige vermaak.

Verwysings

- Barnard, C. 1982. *Piet-my-vrou en Nagspel*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brandt, G. 1971. Radio, Film and Television, in *Drama and the Theatre with Radio, Film and Television: An Outline for the Student* edited by J.R. Brown, London: Routledge & Kegan Paul, 132-143.
- Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen. (New Accents.)
- Levitt, P.M. 1971. *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. The Hague: Mouton.
- Maas, I. 1975. Die televisiedrama. M.A.-verhandeling, Universiteit van Pretoria.
- Odendaal, L.B. 1984. Televisie as dramamedium, in *Spel en spieël: besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater* onder redaksie van C. Malan, Johannesburg: Perskor, 137-151.
- Self, D. 1986. *Television Drama: An Introduction*. London: MacMillan.
- Smuts, J.P. 1984. Verby die woord: *Nagspel*, in *Spel en spieël: besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater* onder redaksie van C. Malan, Johannesburg: Perskor, 152-164.
- Smuts, J.P. (red.) 1986. *Triptiek: tekste vir die verhoog, radio en televisie*, saamgestel en van aantekeninge voorsien deur J.P. Smuts. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Gorp, H.; Ghesquiere, R.; De Preter, G.; Sollie, L. & Struyf, B. (reds.) 1984. *Lexicon van literaire termene*. Leuven: Wolters.
- Venter, O.J. 1973. Die draaiboek as kunsvorm. M.A.-verhandeling, Universiteit van Port Elizabeth.

Universiteit van Suid-Afrika

Nuwe Afrikaanse publikasies

Julie tot September 1995

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

Letterkunde studies en kritieke

HOUGH, Barrie: Vlerkdans. - Guidelines, 1995. (s/b) (Die blou boek reeks)	R25,50
NIENABER, P.J. [samesteller]: Digtens en digkuns: TOD Afrikaans eerste taal st. 10, 1993, 1994 en 1995. - Guidelines, 1995. (s/b) (Die blou boek reeks)	R25,50
OPPERMAN, D.J.: Joernaal van Jorik. - Guidelines, 1995. (s/b) (Die blou boek reeks)	R25,56
STEYN, Esta: Vlindervlug. - Guidelines, 1995. (s/b) (Die blou boek reeks)	R25,50
VAN ROOYEN, Engela: Jat kry vlerke. - Guidelines, 1995. (s/b) (Die blou boek reeks)	R25,50
VOLSCHENK, Johan: Die Steenkoolster. - Guidelines, 1994. (s/b) (Die blou boek reeks)	R25,50

Romans

BEKKER, Maria M.: Wie is my naaste? (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Wie was Jacques de la Rey? (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
BIERMAN, Ettie: Barry se nooi (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Saam met die suiderwind (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Stadsjapie in die boendoe. - Aktua Pers, [1995] (s/b)	R15,00
BORNMAN, Barend: Smalstraat se mense. - Benedic Boeke, 1995. (s/b)	R69,95
BRINK, André P.: Sandkastele. - Human & Rousseau, 1995.	R34,95
BRÜMMER, Tobie: Bestemming Walvisbaai (Grootdruk). - makro, 1995. (s/b)	R30,00
COMBRINK, Lana: Blink soos die aandster (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Meisie van my drome (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
DE BRUYN, Nelie: Alleenloper van Beerséba. - Van der Walt, 1995.	R34,95
DE KLERK, Heleen: Haar naam spel begeerte. - Treffer-Boekklub, 1995.	R42,00
DU PREEZ, Schalk: Eentonig klop die maswiel. - 1995. (s/b)	R34,95
FERREIRA, Jeanette: Die onsterflikes. - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R30,00
GOUWS, Etheresia: Die nuwe Adam (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Ontmoet my op Kyalami (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Die strelitzia (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
HEINE, Mike: Skadus oor die goudstad. - Aktua Pers, [1995?] (s/b)	R49,95
HENDRIKS, P.G.: Slangsteen. - Human & Rousseau, 1995.	R30,00
JACOBS, Derick: Onrus oor Casa Cuna (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R34,95
JOUBERT, Dina: Dans in die wildernis. - Aktuapers, 1995. (s/b)	R34,95
LE ROUX, Christine: 'n Wêreld sonder hom. - Van der Walt, 1995.	R59,95
LEROUX-VAN DER BOON, Marzanne: Soos honde van die hemel. - Tafelberg, 1995. (s/b)	R54,99
LINDE, Engela: Jou stem in die winde (Grootdruk). - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R54,99
—: Ploeg die wolke (Grootdruk). - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R39,95
LOOTS, Sonja: Spoor. - Tafelberg, 1995. (s/b)	R34,95
MANS, Villa: Goud in die môredou. - Van der Walt, 1995.	R30,00
MARAIS, Pets: Gister gooi lang skaduwees (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Voor brand 'n lig (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00

MARITZ, Empie: Besems en buurvrouens (Grootdruk). - Daan Retief/ Kennis Onbeperk, 1995.	R54,99
—: Carlien, al vlug jy (Grootdruk). - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R59,99
—: Die wit kleed (Grootdruk). - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R59,99
MARTIN, Wille: Mariska (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Die skandes van La Mascara. - Aktua Pers, [1995] (s/b)	R15,00
—: Vreemdeginge op Bulkraal (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
McCALLAGHAN, Marilee: Paradysduiwels. - Aktuapers, 1995. (s/b)	
—: Die wind in September (Grootdruk). - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R54,99
MULLER, Elise: Die derde rit (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
MURRAY, Ena: Wag-'n-bietjebos van die liefde. - Tafelberg, 1995.	R19,95
PAULA: Heldersig (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
PRINSLOO, Rina: Tyd van die regters. - Van der Walt, 1995. (s/b)	R29,95
RADEMEYER, Elza: Klippie in die skoene. - President-Bloekklub, 1995.	R34,95
ROUX, Adam: Rendezvous. - Van der Walt, 1995.	R29,95
—: Rendezvous. (Grootdruk). - Van der Walt, 1995.	R49,95
SCHEEPERS, Annemarie: Gun my my droom. - Van der Walt, 1995.	R29,95
SCHOEMAN, Karel: 'n Lug vol helder wolke (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	
—: Die uur van die engel. - Human & Rousseau, 1995. (Stemme)	R69,95
SPENCE, Ela: Die donker bos (Grootdruk). - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R54,99
—: Drie mans en Maria (Grootdruk). - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R54,99
—: Haar vreemde verlede (Grootdruk). - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R54,99
STEYN, Ilse: Doolhof van geluk. - Tafelberg, 1995. (s/b)	R39,95
VAN BERGEN, Maryna: Bittersoet spel (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Diamant en saffier. - Van der Walt, 1995.	R34,95
—: Towerlied van liefde (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
VAN DEN BERG, Kas: Jou uur het geslaan. - Van der Walt, 1995. (s/b)	R32,95
VAN DER MESCHT, Ella: Bewolkte jare (Grootdruk). - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R49,99
—: Die vrou vir Montevino (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
VAN HEERDEN, Nadia: Spore in nat sand. - Treffer-Boekklub, 1995.	R34,95
VAN NIEUWENHUIZEN, Jackie: Bome teen die wind. - Van der Walt, 1995.	R34,95
VAN SCHALKWYK, Nickey: Die baas van Tahbo (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Geskenk van die gode (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Die liefde van Malinda (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
VAN VUUREN, Tokkie: Op parool met liefde. - Benedic, 1995. (s/b)	
VAN WYK, Schalkie: Agter donker sluiers (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Man van gister (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
WOLMARANS, Vera: 'n Huis vol skaduwees. - President-Boekklub, 1995.	R34,95

Vertaalde romans

KONSALIK, Heinz G.: Tweedehandse lewenslot (Grootdruk); vertaal deur Henri Snijders. - Makro, 1995. (s/b)	R34,00
TRAYLOR, Ellen Gunderson: Maria Magdalena; vertaal deur Rosalie van Aswegen. - Christelike Uitgewersmaatskappy, 1995. (s/b)	

Kortverhale, essays, briewe, ens.

BEKKER, Leo: Dinge met tande. - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R34,95
BOTHA, Danie: Die soft rock klub. - Tafelberg, 1995. (s/b)	R44,95
LINTVELT, Albert: naand Ella! Nag Joan ... - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R34,95
MÜLLER, Petra: In die omtes van die hart: en ander verbeeldings. - Tafelberg, 1995.	R49,95

VAN NIEKERK, A.A.J.: Kelkiewyn en koggelaar (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
—: Die vloeksteen (Grootdruk). - Makro, 1995. (s/b)	R30,00
WYBENGA, Gretel: Sproke. - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R34,95

Poësie

ABRAHAMS, William P [et al]: Ons kom van ver af. - Prog Uitgewers, 1995. (s/b)	R40,00
GOUWS, Tom: Troglodiet. - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R49,95
HAMGIDGE, Joan: Interne verhuising. - Perskor, 1995. (s/b)	R34,95
HAMMOND, E.W.S.: Doodsteek van 'n diabeet. - Tafelberg, 1995.	R49,95
NAUDÉ, Charl-Pierre: Die nomadiese oomblik. - Tafelberg, 1995.	R49,95
RIEKERT, Donald W.: Wensbeen. - Tafelberg, 1995.	R49,95

Vertaalde poësie

GELDENHUYNS, J.D.U.: Sonnette van Shakespeare. - Firfield Pamphlet Press, 1995. (s/b)	
--	--

Tienerfiksie

DE WAAL, Johann: Sit Oom Paul. - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R32,95
VENTER, De Waal: In die klein woud. - Queillierie, 1995. (s/b)	

Kinder- en jeugverhale

ANNATJIE, ANSIE EN MARINA: Pienkie-Pienkie. - Hans Kirsten, 1995. (s/b)	R19,95
DIRKS, Cor: Die Uile. Omnibus 3. - Perskor, 1995.	R49,95
KELLERMAN, Amelia: Waar die winde heen waai. - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R24,95
KOTZE, Marienne: Die olimpiade van diere. - Shuter & Shooter, 1995. (s/b) (Van kat tot skat - Boek 1)	R10,95
—: Die verdere avonture van Fred. - Shuter & Shooter, 1995. (s/b) (Die M.U.I.S. van V.U.I.S. - Boek 2)	R10,45
LAMBRECHTS, Maggie: Mens hoef nie van tant Soes te hou nie. - Tafelberg, 1995. (s/b)	
OOSTHUYSEN, Janie: Kara en die blafdemper. - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R24,95
VAN ROOYEN, Engela: Die nuwe woud. - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R32,99

Vertaalde kinder- en jeugverhale

AARDEMA, Verna: Sebgoegoegoe die gulsige een; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	
BRETT, Jan: Fraailief en die ondiar; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	R39,30
CAMPBELL, Rod: Ek byt nie! Van Schaik, 1995. ('n Vat en voel boek)	
DE PAOLA, Tomie: Die legende van die Persiese tapyt; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	R39,30
DISNEY, Walt: 101 Dalmasiërs; vertaal deur H.J.M. Retief. - Daan Retief/ Kennis Onbeperk, 1995.	R36,99
FRENCH, Vivian: Klein rooi hennetjie en skelm jakkals. - Human & Rousseau, 1995 (s/b)	R29,95
HAVILL, Juanita: Sato en die olifante; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	R39,30
HOFFMAN, Mary: Connie se gesin. - Human & Rousseau, 1995.	R42,95

LITZINGER, Rosanne: Die vroujie en haar varkie; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	
MARRIOTT, Julie: Hamlet en die draak; vertaal deru H.J.M. Retief. - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R32,99
MOLLEL, Tololwa: Die koning en die skilpad; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	R39,90
ROBSON, Jenny: Niemand is perfek nie; vertaal deur Annelie Ferreira. - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R22,95
SCHWELLNUS, Chris: Boela, die bloedrooi brandweerwanetjie. - Daan Retief/Kennis Onbeperk, 1995.	R32,99
SHIPTON, Johathan: Aaklige krokodil; vertaal deur Elsa Naudé. - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R29,95
SLOBODKINA, Esphyr: Die wonderlike fees; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	
STEWART, Dianne: Die seekosavontuur. - Garamond, 1994.	R34,00
TURKINGTON, Nola: Die Toma-stories; vertaal deur Annelie Ferreira. - Human & Rousseau, 1995. (s/b)	R25,95
WEISS, Nicki: Die klippe-man; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	R39,90
WILLARD, Nancy: 'n Vry konyn; vertaal deur Freda Linde. - Anansi, 1995	R39,30
ZEMACH, Margot: Driedie wense: 'n ou verhaal; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	R39,30
—: Hoe later hoe kwater; vertaal deur Lydia Snyman. - Anansi, 1995.	R39,30
Heruitgawes	
BLIGNAULT, Audrey: Die plesierboom. - Ametis, 1994. (sakformaat-uitg.)	R30,69
BLUM, Peter: Enklaves van die lig. - Human & Rousseau, 1995. (2de uitg.)	
DE VILLIERS, Herna: Kranse van Gevonden. - Van der Walt, 1995. (2de uitg.)	R34,95
DU PLESSIS, Hans: Variasietaalkunde. - Kagiso, 1995.	R59,61
DU TOIT, Tryna: Kleingeluk. - Human & Rousseau, 1995. (2de uitg.)	R39,95
—: Die towerstaf. - Human & Rousseau, 1995.	R44,95
LUPATELLI, Anthony (illus.): 101 rympies. - Human & Rousseau, 1995.	R49,95
SMITH, Topsy: Trompie. Omnibus 4. - Perskor, 1995.	R43,81

