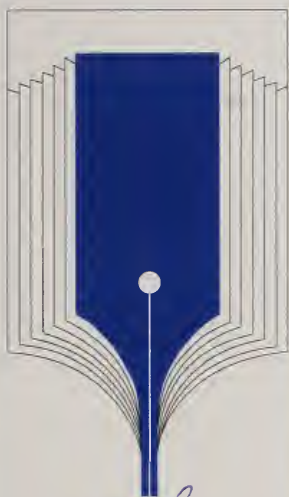


TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXXIII: 2

Mei 1995



A. J. Luyman

Charl-Pierre Naudé: Vertalings
van César Vallejo

•

Rialette Wiehahn: 'n Herbesoek
aan *Toorberg*

•

Verse van Johann Lodewyk
Marais, Martjie Bosman,
Leon de Kock

•

Heinrich Ohlhoff: Kanon
en instansies

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



AJ Snyman

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.

Die publikasie van hierdie tydskrif word moontlik gemaak deur 'n jaarlikse skenking van die DEPARTEMENT ONDERWYS EN KULTUUR (VOLKSRAAD) en van DIE AFRIKAANSE PERSFONDS aan die Afrikaanse Skrywerskring, wie se amptelike mondstuk dit is.


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

- Charl-Pierre Naudé**
Rialette Wiehahn
Vertalings van César Vallejo 1
'n Herbesoek aan die ontwykende wêreld van *Toorberg* 5
Verse 22
- Johann Lodewyk Marais,**
Martjie Bosman
Herman Wasserman
Elemente van die Afrika-ervaringswêreld en die Westerse romangenre: *Kroniek uit die doofpot* 24
Prosas 35
Kanon en instansies – 'n Afrikaanse perspektief 39
Op soek na Susan Sontag 47
Twaalf stories vir my pierrot 51
Die woord "heilig" in N.P. van Wyk Louw se poësie 57
Verse 62
- Martin Labuschagne**
Heinrich Ohlhoff
Literêre vertaling en die invloed van teorie op die praktyk 66
Verse 74
- Joan Hambidge**
Euníce Reyneke
A.P. Grové
'n Preekspel 80
Dorothea van Zyl: Commendatio: Hennie Aucamp (Erelidmaatskap van die Afrikaanse Skrywerskring) 83; Hennie Aucamp: Woorde, woorde, woorde 85; Karoo Boekhuis 90
- Leon de Kock, Christo**
Rabie, Fernel Abrahams
J.E. Sapire
Poësiekroniek 92
Kontrafak (Johan Myburg) 100
Om beter te kan sien (Tom Gouws en Maritha Snyman) 104
Die nes (Eleanor Baker) 108
Sanlampryswenner – 1994; Jong karakters wat by die see woon 111
"Dietrich Bonhoeffer: brief aan homself" (I.L. de Villiers) 119
"n Bars loop deur die wasbak" (Hennie Aucamp) 125
- Lourens Breytenbach,**
Cas Vos, Peter Louw,
Barend J. Toerien,
Kobus Burger
Jean Lombard
Literêr-aktueel
Lys van nuwe Afrikaanse boeke: September tot Desember 1994 131
- Boekbesprekings**
Joan Hambidge
S.W. van Zuydam
G.M. du Plooy
- Gretel Wÿbenga**
Elsabe Steenberg
- Tineke van Rooyen**
- Ria Smuts**
- Lys van nuwe Afrikaanse boeke: September tot Desember 1994 131**



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

Charl-Pierre Naudé*
Vertalings van César Vallejo**

“In hierdie hoekie waar ons saam geslaap het ...”

In hierdie hoekie waar ons saam geslaap het
so baie nagte, put ek nou behae
daaruit om te dwaal. Die bed van die dooie minnaars
is eenkant toe geskuif of miskien weggedra.

Jy was altyd betyds op ander plekke,
tog het jy hier nooit gearriveer nie. In hierdie hoek
het ek, een nag aan jou sy,
gelees tussen jou teer borsies
aan 'n staaltjie deur Daudet. Hier is die hoekie
waar ons bemin het. Asseblief ontken dit nie.

Ek het my dit ten doel gestel om die somerdae,
nou verby, te vertel, jou kom en gaan,
klein en vol en bleek, deur hierdie vertrekke.

Op hierdie nag, waarin die reën stu,
so ver van beide van ons, spring ek skielik op ...
daar is twee deure wat oop- en toemaak,
twee deure wat kom en gaan in die wind
skadu teen skadu.

Droet

Daar is 'n punt ek is oortuig,
ongelooflik, in hierdie wêreld
waar ons nooit sal arriveer nie.

Waar, selfs al sou ons voet
'n oomblik lank daarop trap,
sou dit wees asof ons nooit daar was nie.

* Charl-Pierre Naudé se debuutbundel, *Die nomadiese oomblik*, verskyn later vanjaar by Tafelberg-Uitgewers.

**César Vallejo (1892 - 1938) was 'n Peruviaanse digter

Dis die punt wat jy sien
elke oomblik in hierdie lewe,
in die loop, agtermekaar in die ry.

Duskant myself en my
paar eiergele, het ek op 'n kier
dit te sien gekry, altyd ver van ons bestemmings.

Dit maak geen verskil of jy te voet gaan
of uit sentiment 'n perd opsaal,
omdat nie eers die seëls dit kan bereik nie.

Die teekleur horison
wil dit graag 'n kolonie maak
ter wille van sy groot Enige deel.

Maar dié punt waarvan ek so seker is,
ongelooflik, in hierdie wêreld,
streef om sy teenoorgesteldes gelyk te stel.

“Maak daardie deur toe
wat oopstaan in die ingewande
van die spieël.” “Hierdie een?” “Nee; sy suster.”

“Die moment as die tennisspeler ...”

Die moment as die tennisspeler met groot gesag
sy koeël afslaan, is hy besete met dierlike onskuld;
die moment
as die filosoof 'n nuwe waarheid verras,
is hy volledig rond.
Anatole France het bevind
dat religieuse gevoel
die funksie van 'n spesiale orgaan in die menslike liggaam is,
tot dusver heeltemal misken en aldus
kan mens ook postuleer
dat die presiese moment as so 'n orgaan
ten volle funksioneer
die gelowige so van Kwaad gesuiwer is
'n mens kan hom 'n groengewas ag.
O siel! O Denke! O Marx! O Feuerbach!

“Dae lank soms, het ek ...”

Dae lank soms, het ek 'n uitbundige, politieke behoefte
om lief te hê, om toegeneentheid op altwee wange te soen,
en uit die afstand voel ek 'n vrymoedige
verlange aankom, 'n ander verlange om lief te hê, uit vry wil of dwang,
wie my ook al haat, wie ook al sy papier opskeur, 'n klein knapie,
die vrou wat huil vir die man wat gehuil het,
die vors van wyn, die slaaf van water,
wie ook al in sy toorn weggekruip het,
wie sweet, wie verbykom, wie sy persoon in my siel skud.
En ek wil daarom, as wie ook al met my praat,
die siervlegsel in haar hare verstel; die hare van die soldaat;
van die grote, sy lig; van die kleintjie sy grootsheid.

Ek wil direk
die sakdoek stryk van wie ook al nie kan huil nie,
en, op tye as ek treurig voel of geluk maak my seer,
kinders sowel as genieë weer heel lap.

Ek wil die goeie ou help om 'n bietjie sleg te word,
en ek wil dringend sit
aan die regterhand van die linkshandige, en op die doofstomme reageer,
om vir hom te kan wees van soveel nut
as ek kan, en ook wil ek baie graag
die verlamde se voet was, en die een-oog buurman help uiltjie knip.
A!, om te bemin, dié liefde, my eie, dieselfde een die hele wêreld s'n,
inter-menslik en parogiaal, ten volle volwasse!
Dit kom nader, op die juiste oomblik,
uit die fondament, uit die publieke lies,
en, op pad uit die verte, noop dit my
om die sanger se halsserpie te soen,
en om wie ook al swaarkry, te soen op sy braaipan,
die dowe op sy kroongemurmur, sonder skaamte;
wie ook al my gee wat ek in my binneste vergeet het,
op sy Dante, op sy Chaplin, op sy skouers.

Ek wil, uiteindelik,
langs die gevierde randjie van gewelddadigheid,
in my hart vol borskas, help wie ook al glimlag,
'n klein voëltjie in die bose man se nekkuiltjie sit,
omsien na die moerige siekes,
van die ventertjie koop,
die moordenaar help moor – hoe verskriklik –
en graag sou ek wou gaaf wees met myself
in alles.

“Vandag steek daar in haar ’n splinter ...”

Vandag steek daar in haar ’n splinter.
Vandag steek ’n splinter in haar so hittete, dit tref
haar in haar hittete, vol, in haar houding,
en in haar stuiwertjie wat nou so beroemd is.
Die voorsienigheid het haar baie seergemaak,
oral,
die deur het haar seergemaak,
haar gordel het haar seergemaak, en gee haar
’n dors, ’n teistering,
’n dors vir die glas maar nie vir die wyn nie.
Vandag dwarrel daar uit die arme buurmensie van lug,
onder ’n dekmantel, die rook van haar dogma;
vandag steek in haar ’n splinter.

Die eindeloosheid volg haar,
op ’n oppervlakkige afstand, ’n onmeetlike flintvonk agter.
Vandag rook daar uit die arme buurmensie van wind,
uit haar wang, noord, en uit haar ander wang, oos;
vandag steek in haar ’n splinter.

Wie sal in hierdie harde, bederfbare dae,
’n stukkie koffie koop, met room,
en wie, sonder haar, sal homself verneder na die vlak van haar spoor
tot met ’n geboorte?
Wie sal dit wees dan, ’n Saterdag, teen sewe-uur?
Hartseer is hulle, die splinters wat vassit
in jou,
noukeurig daar, daar presies!
Vandag, sit in die arme reisgenoot
se orakel ’n gebluste vlam;
vandag steek in haar ’n splinter.

Seerkry maak haar seer, jong seerkry,
kinder-seer, grootskaalse seerkry, tref
haar in haar hande,
en gee haar dors, teistering,
en dors vir die glas, maar nie die wyn nie.
Die arme, arme kindjie!

Rialette Wiehahn

'n Herbesoek aan die ontwykende wêreld van Etienne van Heerden se *Toorberg*

(Sommige) mense ... voel dat die boek (*Toorberg*) die Afrikaner verontskuldig. Ek voel hoegenaamd nie so nie. Ek weet nie hoe die mense die boek lees nie, maar hulle moet maar die boek lees soos hulle wil.

Etienne van Heerden, *Beeld* 1 Aug. 1987

En ineens besef ek dat my verhale dig bevolk word deur karakters wat 'n verlede probeer agterhaal, of rekonstrueer of, as u wil, wakkerlieg.

Etienne van Heerden, *Tydskrif vir Letterkunde* Aug. 1994

1. Inleiding

Toorberg, Etienne van Heerden se indrukwekkende tweede roman, het oor die jare ná sy publikasie in 1986, 'n veelbekroonde verhaaltteks¹ geword, wat nog steeds tekskommentare genereer,² en teenswoordig sy verhaal van Toorberg se Moolman-dinastie aan lesers in minstens ses wêreldtale³ vertel.

'n Herbesoek aan *Toorberg* bring die leser opnuut onder die indruk van dié roman se veeldimensionele én ontwykende aard. Hierdie roman wil inderdaad sy geheimenisse, soos die Toorberg-plaas se "(o)nbegryplike aarde" (159),⁴ vir die leser verborge hou.

Hierdie herlesing van *Toorberg* wil nie soseer "nog 'n interpretasie" van die roman wees nie. Dit wil ook nie 'n spesifieke aspek daarvan naspur (soos bestaande studies oor, byvoorbeeld, *Toorberg* se intertekste, karakterrolle, naamgewing, ideologie) nie. In hierdie herbesoek word die aandag veral gerig op die wisselwerking tussen *Toorberg* en sy leser. Tydens die leesproses gee die leser immers konkrete gestalte aan 'n literêre teks, en sy assimilasie van 'n teks word vergemaklik of bemoeilik deur die aard van die betrokke teks. Onder die (vae!) woord "leser" word hier verstaan sowel "kenners" (literatore en kritici) as potensiële belangstellende lesers.

As vertrekpunte vir hierdie herbesoek geld die volgende kwessies:

- Wat is hierdie roman se aard?
- Watter soort leser word deur *Toorberg* veronderstel en opgeroep?

2. Toorberg beskou binne die konteks van genre

2.1 Vroeë resepsies

In vroeë resepsies van *Toorberg* het kritici verskillende noemers vir die genre van dié roman gebruik. Tematies beskou, is dit beskryf as 'n plaasroman (Olivier 1986; Marais 1987); as 'n komplekse familiesaga (Venter 1986; Rabie 1987; Cilliers 1987; Hobbs 1990); as 'n roman wat die

tegnieke van die spanningsverhaal in gebruik neem (Van Zyl 1989). Op grond van spesifieke stylsoort, was André P. Brink (1987) die eerste wat *Toorberg* in verband gebring het met die Spaans-Amerikaanse genre magiese realisme, soos dit tot uiting kom in die Colombiaanse prosateur en Nobelpryswenner Gabriel Garcia Marquez se roman *One Hundred Years of Solitude* (1967). Na dese het Van Heerden se sogenaamde skatpligtigheid aan Marquez se roman soos klokslag in artikels, resensies en studies oor *Toorberg* weerklink.

Resesente se neiging tot klassifikasie van 'n nuwe roman deur dit binne die konteks van 'n bepaalde genre te plaas, is gegrond op die gesonde beginsel om 'n nog onbekende verhaaltteks vir sy leser oop te maak. Genre kan opgevat word (Dubrow 1982) as 'n vorm van kommunikasie tussen skrywer en leser; as 'n "ooreenkoms" wat die skrywer met sy leser aangaan, wat dikwels vergelyk word met 'n kontrak of kode van gedrag. Daarom bepaal die genre waartoe 'n roman gereken word in breë trekke die verwagtings wat die leser koester wanneer hy die betrokke roman opneem en begin lees.

2.2 Toorberg: 'n Herskrywing van genres

Inhoudelike klassifikasies van *Toorberg* as synde 'n plaasroman, familiesaga, spannings- of speurverhaal, is tiperings wat die *Toorberg*-wêreld vir die leser kan begin oopmaak alleen as hy dié paradoks insien en aanvaar: hierdie roman is én 'n voortsetting én 'n ondermyning van dié prosagenres. Terwyl daar in *Toorberg* bekende konvensies van hierdie genres in gebruik geneem word, word hulle ook herskryf deur teen die grein van hierdie prosasoorte in te skryf.

2.2.1 Toorberg en die plaasroman

Die tradisionele plaasroman in Afrikaans het sedert sy aanvang in 1926 met D.F. Malherbe se *Die meulenaar*⁶ 'n bekende en gekanoniseerde genre geword. C.M. van den Heever, die beduidendste eksponent van hierdie genre, het in sy plaasromans van die dertigerjare 'n bepaalde ideologiese visie van die Afrikaanse plaas tot stand gebring. Kortliks⁶ kom dit op die volgende neer: Die boer en sy familie het natuurlike besitreg van die plaas. Hierdie natuurlike eiendomsreg word verwerf deur die moeisame arbeid wat aan die plaasgrond bestee is deur 'n historiese lyn van voorvaders. Die boer het 'n heilige verpligting teenoor sy voorgeslagte en nageslagte; hy moet op die plaas aanbly en behoort in 'n sekere sin aan die plaas. In hierdie ideologiese raamwerk is arbeidsverheerliking en die boer se mistieke vergoedheid met die plaas belangrike kodes.

Reeds voor publikasie is *Toorberg* as plaasroman geëtiketteer. Oor hierdie noemer is Van Heerden se kommentaar: "Dis miskien juis 'n reaksie op die plaasromans soos C.M. van den Heever s'n: eerder 'n nuwe kyk op daardie wêreld" (Le Roux 1987: 6). Deur sy ontmitologisering van die plaas

sluit *Toorberg* aan by 'n klein "tradisie" van moderne plaasromans,⁷ waarin die plaaswêreld as sleutelruimte van die Afrikaner se geskiedenis, leefwyse en waardes opnuut bekyk, bevraagteken en herinterpreteer word.

"The movement of the prototypical *plaasroman*", aldus J.M. Coetzee (1988: 88), "is steadily towards the revelation of the farm as a source of meaning". In terme van Van den Heever se utopiese visie beteken die plaas natuurlike-erfgrond waar generasies Afrikaanse boerefamilies eindeloos kan herleef deur hulle betrokkenheid by en vooruitboer op die plaas, al is sy ideologie toenemend gekwalifiseer deur die historiese realiteit van deurlopende verstedeliking in die jare dertig (Coetzee 1988: 112).

In Van Heerden se onthullende "nuwe kyk" op die plaaswêreld is daar geen plek vir idealisering nie. Vir die Moolmans van Toorberg, gevangenes van plaasruimte en familiebande, van "patrone van opvolging, oorerwing en herhaling" (Venter 1986: 12), word hierdie Oos-Kaapse Karoopleas inderdaad 'n noodlotsruimte. (Dit is reeds vir die leser gesuggereer deur die "ambivalente" romantitel⁸ en die boeiende omslagontwerp.)

Die tyd van die derde Abel se besitterskap vorm die narratiewe fokus van die roman. In dié tydsgewrig staan die plaas sowel as die Moolman-generasie in die teken van ondergang. Toorberg is 'n plaas wat "doodwurg" (155), 'n bedrieglike en vervreemdende bodem wat as 't ware wraak neem op sy besitnemers deur lewegewende water van hulle te weerhou. Van "arbeidsvreugde" is daar nie meer sprake nie, wél van die haas ondraaglike verantwoordelikheid wat eienaarskap van die plaas meebring. Abel word voortdurend geteister deur die "stem" van StamAbel wat vra: "Abel, waarheen gaan jy met die erwe van jou vadere? Boer jy vorentoe, soos jou vadere – of boer jy agteruit?" (159). In die narratiewe hede word die uitsterf van die sterk en trotse Moolmangenerasie ook in die vooruitsig gestel, wat sal doodloop in Abel se seun DwarsAbel, met "die merk van die onvrugbaarheid oor sy linker oor" (60), en die die dood van klein Noag (Druppeltjie) du Pisani, buite-egtelike kind van Abel se versteurde dogter KênsTillie, en laaste nasaat van die Moolman-familie.

2.2.2 Toorberg en die familiesaga

Die familiesaga-opset (wat meermale in plaasromans voorkom)⁹ word opvallend vir die leser geaktiveer deur die informele stamregister in die voorafgaande outeurstek, waarna die leser by herhaling sal moet terugkeer om hom te vergewis van karakters se familieverbande en hulle plasing binne die families.

Die stamregister gee 'n grafiese uitleg van die afkoms en familieverbande van twee families. Aan die regterkant verskyn die uiteensetting van "Die Familie": die ryk, wit, grondbesitters – die Moolman-familie. Hulle voorvader, die forse pionier StamAbel, wie se voornaam op die volgende twee generasies se plaaseienaars oorgedra word, het die wildernis getem om van Toorberg "die spogplaas van die woesteny" (4) te maak. Aan die

linkerkant word uitleg gegee van “Die Skaamfamilie”: die arm, bruin, arbeidersfamilie op Toorberg – die familie Riet. Hulle voorouers is die sendeling James Read (waarvan Riet die verafrikaansing is) en die eerste twee familielede wie se lewens verknoop raak met die Moolman-familie. Hulle is HansBoesman, wat StamAbel se spoorsnyer word en hom lei na Toorberg met die oorvloedige water van sy Oog (3), en Jan Swaat (Read), ’n verloopte Hottentot-pandoer, wat StamAbel se agterryer word.

Uit die plasing van StamAbel se seun, Floors Moolman, aan die Skaamfamilie-kant kan die leser die bloedverwantskap tussen die twee families aflees. Floors verwek ’n seun, Andries, by Kitty Riet, wat op sy beurt die man word van Kaatjie Danster, die taai, tagtigjarige matriarg van die Skaamfamilie in die romanhede. Die vertikale skeiding tussen die twee families reflekteer die “apartheid” wat die Moolmans teenoor die Skaamfamilie handhaaf. Die Riete is uitgeskuif na die Stiefveld, “’n turksvylandjie, ’n bokkraal” (130), waarop hulle as vergunning van Abel die Derde, die reg het om vir ’n honderd jaar te boer (33).

Die familiesaga word egter verbygestreef omdat *Toorberg* ’n saamgeperste gelykenis word van die Afrikaner se geskiedenis. Deur die stemme van bruin Afrikaners hoorbaar te maak, verskaf *Toorberg* ’n ander perspektief op plaaslike geskiedenis as dié wat tot dusver op skool onderrig is.¹⁰ Van hierdie alternatiewe siening getuig Oneday Riet se weergawe van die prekoloniale geskiedenis van die San (Boesman) en die Khoi (Hottentot):

HansBoesman se mense het die Oog geken toe StamAbel se oupa nog in Holland, oorkant die see, gebly het. En toe StamAbel se pa met die skippie oorkom en met skeurbuik en al by Tafelbaai afgestap het, toe’t die Boesmans al hier gebly. Toe’t Jan Swaat se moedersmense al hier deurgetrek. Maar wie sit nou met die kaart en transport? (130)

2.2.3 *Toorberg en die speurverhaal*

By die leser se eerste ontmoeting met die magistraat, in ’n skommelende treinkompartement (Hoofstuk 2) blyk dit dat hy op kommissie, as “speurder”, na Toorberg onderweg is. Soos in die konvensionele speurverhaal¹¹ moet hy (in opdrag van Justisie) ’n dood ondersoek: dié van die kind Noag (Druppeltjie) du Pisani, wat in ’n droë boorgat geval het en, na allerlei mislukte pogings om hom te red, geskiet is.

Algaande is dit juis die vervormings van die gestereotipeerde formule van die speurverhaal (soos in Etienne Leroux se *Een vir Azazel*, 1964) wat die leser se aandag trek. Magistraat Abraham van der Ligt is wel toegerus met ’n sprekende allegoriese agternaam¹² en die deug van “deeglikheid”, maar hy het ’n lastige fisieke gebrek in die vorm van ’n pynlike, stomp linkerarm (’n inspeling op die onvolkomendheid van “die lang arm van die gereg”). Sy speurtog, met ’n bot, slapende klerk van die hof as onkonvensionele helper-begeleier, verloop as ’n reeks sonderlinge ondervragings van lede van die uitgebreide familie, maar nooit met die

hoofverdagte, Abel Moolman, nie.

Terwyl die klassieke speurder aanvanklik in die duister tas betreffende die identiteit van die skuldige, slaag hy geleidelik daarin om alles op te helder. Ook hierdie konvensionele afwikkeling word in *Toorberg* ondermyn. Die magistraat as “ligbringer” sal na sy hoofkantoor terugkeer sonder ’n skuldige, om sy mislukte “speurwerk” te erken: “Geen verslag nie. Ek bly u ’n antwoord, tot my innige spyt, skuldig” (181).

3. Toorberg: ’n postmoderne roman

Die aard van *Toorberg* kan ten beste verstaan word deur die roman te lees binne die raamwerk van die bepaalde werklikheids siening en stylsoort waarvan dit ’n spontane uiting is, te wete literêre postmodernisme. Die herskrywing van literêre genres (sien 2.2) is immers, soos hieronder aangedui, ’n prominente postmoderne tegniek. Om *Toorberg* te beskou as die enge namaaksel van Marquez se magiese realisme, soos Brink inderdaad in ’n vroeë resepsie doen,¹³ verminder myns insiens Van Heerden se aansienlike prestasie met hierdie roman.

Daar is, soos aangetoon deur Bertens en D’haen (1988), verskillende postmodernismes.¹⁴ Vanweë die soort denke onderliggend aan *Toorberg*, wat wel in die roman getematiseer en verteltegnyes geopenbaar word, is *Toorberg*, verwant aan wat Bertens en D’haen as die hoofstroom identifiseer en ontleed, naamlik poststrukuralistiese postmodernisme. So ’n verwantskap tussen *Toorberg* en die postmodernisme word vir die eerste maal gestaaf deur Van Heerden self¹⁵ in ’n heel resente voorlesing (1994: 1-15), waarin hy “die tong (doop) in die ink van eie skryfwerk”.

Binne die bestek van hierdie herbesoek kan alleen enkele grondgedagtes van die poststrukuralistiese postmodernisme¹⁶ uit Bertens en D’haen se deurwrogte studie gedistilleer word.

Ten grondslag van hierdie denke lê die besef dat die relasie tussen taal en werklikheid uiters problematies is. Die twintigste-eeuse denke oor taal, soos dit voorkom in die taalteorie en die filosofie, hou hom besig met kennisteoretiese probleme: toenemend word die diskussie rondom postmodernisme beheers deur die radikale twyfel aan die vermoë van die mens om die fisieke en historiese werklikheid te ken, en ’n ewe sterk twyfel aan die vermoë van taal, voertuig van die menslike denke, om die werklikheid te beskryf en te verklaar. Tesame hiermee is daar ’n volslae ongelooft in wat die kultuurfilosoof Jean-François Lyotard “metaverhale” genoem het. Meta- of meesterverhale is die groot intellektuele strukture (godsdiens, politiek, filosofie, wetenskap, psigologie, geskiedenis, en so meer) wat die mens in die loop van die tyd bedink het om sy tyd en samelewing, in die oë van die betrokke samelewing, te regverdig en te verklaar. Die postmodernisme onthul dat alle metaverhale inderdaad “verhale” is, dit wil sê mensgemaakte talige konstruksies (dus fiksies), wat nie hulleself kan regverdig nie.

Tussen die kontemporêre *poststrukturalistiese kritiek* se opvatting oor taal en die *postmoderne skeppende literatuur* bestaan daar 'n onmiskienbare verband. Dit beteken nie dat slegs 'n roman wat as 't ware 'n bloudruk is van allerlei uiterlike postmoderne verteltegnieke (soos intertekstualiteit, metafiksie, selfrefleksiwiteit, fragmentasie, ingebedde verhale binne 'n verhaal, en so meer) postmodernisties van aard is nie. Tereg verklaar Bertens en D'haen (1988: 49) in dié verband:

Voor wat betref het poststructuralistiese postmodernisme kunnen formele kenmerken echter niet de doorslag geven by het beantwoorden van de vraag of een werk al dan niet als postmodern moet worden gezien. Ons criterium is de crisis in taal die in het werk gestalte dient te krijgen en dat kan ook in een op traditionele wijze vertelde roman ...

In *Toorberg*, deur heelparty lesers geresepteer as 'n tradisionele roman, is die “krisis in taal”, oftewel die problematisering van die verhouding tussen taal en werklikheid, skering en inslag.

3.1 Toorberg en die postmoderne problematiek van taal

Vir die leser word die magistraat op kommissie waarskynlik die belangrikste romanpersonasie, aangesien verreweg die meeste verteltyd (22 uit die 47 hoofstukke) aan sy doen en late bestee word. Sodra hy in die Toorbergdistrik aankom, dink hy op 'n bepaalde manier oor die nuwe wêreld wat hy betree:

Die magistraat *dink 'n oomblik aan die verhale wat hy gehoor het voordat hy hierheen gekom het. Dit is 'n koorsige wêreld dié. Helder oordag het die mense hard geboer, want dit is 'n veeleisende wêreld wat bloed uit 'n klip kan trek. Maar in die wilde, donker nagte wat oor die uitgestrekte velde daal, en in die warm somerdae wanneer jou brein in jou harspan lê en broei, loop waarheid en verdigsel, geskiedenis en toekoms, en lewe en dood deurmekaar.* (9-10, my kursivering).

Hier in die romanbegin “lees” die magistraat die “koorsige”, “veeleisende” Toorberg-wêreld by wyse van ander mense se talige konstruksies daarvan, maar hy doen ook heelwat meer: met dié denkwyse verstrekk hy 'n klein poëtika van *Toorberg* se postmoderne aard en gee daarmee vir die leser 'n wenk oor hoe hy die roman moet lees. In hierdie (boek)wêreld sal die ontologiese grense tussen “waarheid” en “verdigsel” vervaag, sodat selfs 'n segswyse soos “bloed uit 'n klip trek/tap” 'n letterlike moontlikheid kan word. In *Toorberg* is die “deurmekaarloop” van waarheid en verdigsel reeds een teken van die roman se betrokke wees by postmoderne problematiek, naamlik die bevraagtekening van taal se vermoë om *die* werklikheid en *die* waarheid raak te vat.

3.1.1 Problematisering van die verhouding: feit-fiksie

In *Toorberg* vervaag die ontologiese grense tussen feit en fiksie vanweë die wyse waarop die verlede – die geskiedenis van die Moolmans, die Riete en bowendien die Afrikaner – gekonstrueer en gerekonstrueer word.

Van Heerden se voorlesing oor eie werk “Die skrywer as historiograaf” openbaar sy postmoderne opvatting van die geskiedskrywing, wat tuis hoort in die denkklimaat van wat Linda Hutcheon (1988) as postmoderne “historiografiese metafiksie” beskryf. Hy verklaar byvoorbeeld: “Wat ek (wil) aantoon, is dat die verlede vir die skrywer as historiograaf ’n argeologiese begrip is. Dit is slegs in getekstualiseerde vorm aan ons beskikbaar” (1944: 4); “(H)istoriografiese metafiksie’ ... wil ons daaraan herinner dat beide geskiedskrywing en literêre geskifte tekensisteme is” (1994: 5).¹⁷ Baie eenvoudig gestel, kom dit daarop neer dat ’n postmoderne roman wat met geskiedenis in geding tree, soos *Toorberg*, die assumpshies van die tradisionele historiografie – objektiwiteit, neutraliteit, onpersoonlikheid en feitlike waarheid – bevraagteken. Vir sulke romans is die geskiedenis nie ’n ware feiteverslag nie, eerder: ’n verslag van verskillende subjektiewe en voorlopige talige interpretasies van die verlede, fiksie dus, met niks meer gesag as enige ander fiksionele teks nie. Tiperend van die postmoderne houding ten opsigte van die geskiedenis is die verteller se versugting in Julian Barnes se roman oor Flaubert se lewe:

(W)e can study files for decades, but every so often we are tempted to throw up our hands and declare that history is merely another literary genre: the past is autobiographical fiction pretending to be a parliamentary report (*Flaubert's Parrot*, 1984: 90).

Historiografiese metafiksie pretendeer nie “waarheidsgetrouheid” nie; dit wil eerder die leser daarvan bewus maak dat die skrywer as historiograaf alleen die verlede kan probeer “wakkerlieg”. Daarom is dit vreemd dat Brink (1987: 27) juis die afwyking van historiese tyd in *Toorberg* as ’n “leesprobleem” beskou.¹⁸ Oor hierdie aspek van die tydsmanipulasie in die roman verklaar Van Heerden (1994: 11):

’n Poging om histories korrek te wees, word ook afgewys as tyd in *Toorberg* saamgepers word: StamAbel is eg pionier, hy meet die plaas uit in die tyd toe wit trekkers nog grondbriewe kon bedel van die naaste landdros. Slegs vyf geslagte later, in ’n tydvak van township-operasies val sy afstammeling Druppeltjie in die boorgat. In ’n geteleskopeerde werklikheid sal dié tydperk deur waarskynlik tien geslagte beleef word.

Die magistraat se ontdekking, wanneer hy die aandadigheid van ’n identifiseerbare persoon aan Druppeltjie se dood probeer navors, is dat die verlede onagterhaalbaar is. Sy ondersoek verg dat hy moet bepaal “(w)atter van dié stories evangelie was en watter leuens” (9). Aanvanklik is sy voorneme dat “hy ’n uitspraak (sal) lewer waarin aanklag, getuieis en vonnis helderder is as die helderste boorgatwater” (9). Maar namate hy, op willekeurige wyse getuieis van die uitgebreide familie aanhoor, raak hy (soos blyk uit sy agt ongeposte briewe aan sy oorlede vrou) self meegevoer deur “hierdie land waar waarheid en verdigsel mekaar lank nie meer begrens nie” (85). In dié verband word nog ’n faset van die magistraat se “rol” deur Van Heerden (1994: 10-11) uitgewys: hy is ’n

romanpersonasie wat verhaalmatig aan die leser 'n verskuiwing van 'n modernistiese opvatting na 'n postmodernistiese poëtika illustreer".¹⁹ Aan die hand van Brian McHale se bekende *Postmodernist Fiction* (1987) is Van Heerden se toeligting soos volg:

Die magistraat het ... met 'n wesentlik modernistiese strewe na die plaas gekom, 'n onderneming wat Brian McHale ... "epistemologies" sal noem. Magistraat Van der Ligt glo dat hy die verlede sal kan agterhaal, die flarde getuïenis sal kan bymeakaarskraap, orden en uiteindelik 'n uitspraak sal kan maak. ... Sy vrae is die soort vrae wat McHale as tipies modernisties aanwys: Hoe interpreteer ek die wêreld waarvan ek nou deel is? Wat is daar om te weet? Wie weet dit? Met hoeveel sekerheid? Wat is die grense van my kennis?

Maar namate Magistraat Van der Ligt die mense van Toorberg oor die verlede pols, loop hy hom vas in die wesentlike onkenbaarheid van die verlede. Hy verdwaal in mites, oorlewerings, skinderverhale, verswygings. ... Uiteindelik word hy deur omstandighede gedwing tot wat 'n mens 'n postmodernistiese opvatting kan noem – dit gaan oor die onkenbaarheid van dinge, betekenis wat bly wyk, bly spook ...

3.1.2 Problematisering van die verhouding: realisme-fantasie

Uit die staanspoor word die leser bewus gemaak en gehou van die heel gespanne verhouding tussen realisme en fantasie in die roman, wat die aard van albei problematiseer. Dit geskied deur die bestendige teenwoordigheid van die spoke op Toorberg, voorouers en familieleden lankal dood, wat in die narratiewe hede die verloop van die gebeure dophou. Langs dié weg vervaag die grense tussen "lewe en dood" en "geskiedenis en toekoms" soos die magistraat in sy klein "poëtika" (sien 3.1) gewaarsku het.

Met die magistraat se aankoms in die Toorberg-distrik wag OuAbel hom onder 'n peperboom in vir 'n onderonsie:

"Magistraat!" roep hy uit. "Jy sal vind dat dit nie in jou broek sit om reg of verkeerd oor die Stam van Abel uit te spreek nie. Daarvoor lyk jy vir my alte armsalig". Toe die magistraat nie antwoord nie, gaan hy voort. "Gaan eerder na die hof en stuur die donnerse veediewe wat die wêreld so pla in hulle moer!"

"En u," antwoord die magistraat toe glo kalm, "gaan terug na u graf, meneer, want volgens my rekords is u lankal oorlede." (10)

Volgens postmodernistiese opvatting is die werklikheid, soos Van Heerden dit stel, "wesentlik onkenbaar" (3.1.1). Dit bring mee dat niks met sekerheid oor *die* werklikheid en *die* waarheid gesê kan word nie. Taal kan gevolglik nie die waarheid onthul of kommunikeer nie en alle taaluiting is noodsaaklik geskei van wat die werklikheid ook al mag wees. So 'n opvatting stem ooreen met Brian McHale se postmodernistiese poëtika (1987) wat Van Heerden hierbo met *Toorberg* in verband bring. Terwyl modernistiese literatuur, wat "epistemologies" gerig is, die – enigste – wêreld wil beskryf en verklaar, beskryf postmodernistiese literatuur, waarin die "ontologiese" dominant is (McHale 1987: 10), 'n moontlike, alternatiewe wêreld wat naas ons (die) wêreld te staan kom. Dit is so 'n alternatiewe

wêreld, wat “die ‘normale’ reëls van die fisika, ons ingeburgerde opvattinge oor tyd en ruimte ... weerlê” (Van Heerden 1994: 11), wat tot stand gebring word wanneer die dooies tussen die bedrywige lewendes op Toorberg begin rond dwaal.

In C.M. van den Heever se plaasroman *Laat vrugte* is die afgestorwenes uit die Van Vuuren-familie ook “aanwesig” – J.M. Coetzee (1988: 105) verwys in hierdie verband na “the metaphor of haunting” in dié roman. Maar hierdie “spoke” kan psigologies verklaar word as die projeksies van gekwelde karakters: oom Sybrand en sy tweede vrou, die bygelowige Maggie. *Toorberg* se lewende dooies is, daarenteen, die bewoners van ’n postmoderne ontologie, ’n fantastiese alternatiewe wêreld, wat in ’n gespanne verhouding naas die fiksionele wêreld van die lewendes te staan kom.

Dié middag dat Druppeltjie in die boorgat in die populierbos²⁰ val, begin die dooies saam met die lewendes om die gat byeenkom, waar Abel in bevel is van vrugtelose reddingspogings met sleepkabels, vleishake en pikke en grawe

- Uit die Skaamfamilie kom oorlede **Andries Riet** (Hoofstuk 11: 46-51) met sy pa, Floors Moolman, se blou oë. Dit is hy wat drie maande weggeby het om ’n eie “bruin” van – Riet – in Pretoria te gaan koop en daarmee die trots van Kaatjie en hulle kinders aangewakker het.
- Uit die Familie daag die stamvader en -moeder op, die driftige **StamAbel Moolman** met langs hom die tere **Ouma Magtilt** (Hoofstuk 18: 74-79). Vir haar het hy die grootste opstal noord van die Hottentots-Holland laat oprig (19). Maar hy moes toesien hoe al sy seuns behalwe OuAbel vir die plaas Toorberg verlore raak.
- StamAbel se heethoofdige seun **Soois die Rebel** (Hoofstuk 30: 122-128) is ook daar. In die rebellie het hy teen die Engelse geveg, maar hy sneuwel een nag wanneer ’n patrollie kakies hom by Toorberg se wit werfmuur in die gorrel skiet.
Selfs die spoke van die StiefMoolmans²¹ is by die boorgat, “mense wat deur OuAbel en Abel se trots verstoot is eenkant toe” (13). “Stiet’ is nie alleen Kaatjie Danster se familie nie, maar ook die Moolmans se “bloedmense” wat die familietrots durf skend het. Sulkes is die seuns wat die plaas verlaat het en derhalwe as “loslopers” en “dwalers” bestempel word.
- StamAbel se tweede seun **Regter Lucius** (Hoofstuk 24: 98-101), met “sy kop wat wemel van gedagtes” en sy berugte lesing oor “misdade van die Regterhand” (98) het in die Wet verdwaal.
- StamAbel se jongste seun **Andreas die digter** (Hoofstuk 15: 64-66) met die “slap gewigte” het “in die kunste gaan verdwaal” (76).
- Op sy beurt is OuAbel se liefingseun, die sagsinnige dromer **De la Rey Moolman**, weg universiteit toe om ’n tesis oor “die Skaamte” te skryf

en hy het nooit weer na Toorberg teruggekeer nie. Dit is die oorlede De la Rey se spore, dié van 'n man met een been korter as die ander, wat Ella Moolman in die fyntuin ontdek op die dag dat die aarde vir Druppeltjie insluk (11).

Wanneer die magistraat veertien maande later (24) met sy ondersoek begin, dwaal die Toorberg-spoke nog rond.

- **OuAbel Moolman** staan uit die dood op om die magistraat uit die staanspoor te probeer afskrik (9). Later (Hoofstuk 38: 154-157) loer OuAbel die magistraat met verontwaardiging af waar hy die Slams se huis teen die hange van Toorberg met 'n verkyker bespied en tussen die oorblyfsels van OuAbel se eie akwaduk te staan kom.
- OuAbel se “onnoembare” broers **Floors Moolman** (Hoofstuk 28: 113-117) wie se naam al drie Abels op Toorberg se werf verbied het (48), het ook teruggekeer, al is hy sonder 'n graf in die familiebegraafplaas. Hy hou die soekgeselskappe na die vermiste Abel dop, en verwonder hom aan sy kleinkind KleinKitty Riet, met haar oë soos syne: “Moolmanblou”.
- Die vorige Moolmanvrou van Toorberg se groothuis, **Ouma Olivier** (Hoofstuk 36: 148-152) hou Ella Moolman met stille medelye en begrip dop (soos die stammoeder Ouma Magtilt, Hoofstuk 4: 16-21, ook vroeër gedoen het).

Die geaardheid van die lewende dooies wat in *Toorberg* ronddwaal, verskil ingrypend van die somber “geeste” in C.M. van den Heever se *Laat vrugte*. Soos gefokaliseer deur oom Sybrand²² sowel as Maggie (1987: 198) is die “aanwesigheid” van die oorledenes, veral van die vertrapte tant Betta, vyandig, kwaadgesind, selfs wraaksugtig. Hierteenoor is die Toorberg-spoke goedaardig, selfs besorg oor hulle familielede. Die Moolmanmans koester geen wrok teen die stamvader se opvolgers nie. By die boorgat is StamAbel self byvoorbeeld “tevrede met sy kleinseun (Abel) se knap hande: die knoop was so goed soos 'n matroos s'n” (78). En StamAbel se seuns, Soois die Rebel (128) en selfs die verskopte Floors het net waardering vir hulle broer OuAbel. Floors besluit (116): “OuAbel het vorentoe geboer en was 'n waardige opvolger vir StamAbel. Hy was die enigste van StamAbel se seuns wat nie sy kop gaan verloor het op 'n vroumens, die kuns, die Wet of die oorlog nie. Hy het Toorberg verdien.”

3.1.3 *Herskrywing van genres: intertekstualiteit*

Die herskrywing van literêre genres, soos die leser dit in *Toorberg* aantref, is een vorm van intertekstualiteit, 'n verskynsel wat in 'n postmoderne teks verskillende gedaantes kan aanneem.²³ Juis die doelbewuste uitbuut van intertekstualiteit, deur vryelik allerlei elemente uit vroeëre tekste te betrek, is 'n prominente postmodernistiese tegniek.

Die postmoderne denke onderliggend aan intertekstualiteit hou verband met die verskillende verwysingsraamwerke van bepaalde literêre strominge. In die realistiese en naturalistiese roman is die verwysingskader *mimeties*: taal word beskou as 'n transparante medium, 'n soort venster waardeur die leser na die werklikheid kan kyk. Hiervolgens is taal 'n vanselfsprekende middel wat die buitewêreld sowel as die innerlike wêreld van die individu kan beskryf en verklaar (Bertens en D'haen 1988: 50). Vanweë die postmoderne problematisering van taal se vermoë om enige buitetalige werklikheid te reflekteer, is die verwysingskader van die postmoderne roman *litérê* van aard. Die opvatting is dat die literêre teks hoogstens ander talige benaderings van die buitetalige werklikheid kan "parafraseer" (Bertens en D'haen 1988: 92).

Talle postmoderne romans toon 'n voorkeur vir die ondermyning van die konvensies en clichés van die populêre subgenre: speurverhaal, 'n verskynsel wat ook in *Toorberg* voorkom (sien 2.2.3). Die speurverhaal (ook ander populêre prosasoorte soos wetenskapsfiksie en die liefdesverhaal) is on-realisties in terme van die dominante tradisie van die "ernstige" realistiese roman. Daarom word sulke populêre tekste as "fabulistiese" genres (Scholes 1979) bestempel. Die wêreld van die speurroman word by uitstek opgebou deur gestereotipeerde formules; by die lees daarvan toets die leser nie sy elemente aan die empiriese werklikheid nie, maar aan die hantering van stereotipes wat eie is aan die speurverhaal. Daarom is die verwysingsraamwerk van die speurverhaal nie *mimeties* nie, maar *geneties* (Bertens en D'haen 1988: 85). Postmoderne romans gebruik meermale spesifieke konvensies van die fabulistiese genre speurverhaal om die pretensies van die realisme teen te werk. Sulke tekste ondermyn egter die betrokke konvensies om daarmee die metaverhaal waarop die speurroman berus – die uiteindelijke herstel van die gevestigde orde met sy meegaande waardes – te bevraagteken.

3.1.3 Ondermyning van meesterverhale

Soos alreeds blyk uit bostaande betoog, is die meesterverhale wat in *Toorberg* verhaalmatig ondermyn word dié van die geskiedenis en tesame daarmee dié van die reg.

Magistraat van der Ligt, wat op soek gaan na die waarheid oor die verlede, vermoed reeds in vroeë briewe aan sy vrou (Hoofstuk 17 en 20) dat die enkele insident van Druppeltjie se dood nie in isolasie beskou kan word nie, want:

Was hierdie nie 'n misdaad van 'n hele stam, eerder as 'n tot dusver ongeïdentifiseerde man of vrou nie? (85)

Maar namate hy die geskiedenis van die Moolmanstam probeer navors, "die ketting van oorsaaklikheid ... (probeer) terugvors tot by die insident waar die ketting begin het" (74) loop hy hom vas in woorde – die legendes

en “fabelagtige avonture” van die Moolmanvoorvaders sowel as sy vele getuies se “petites histoires” (hulle persoonlike en fragmentariese fiksies rondom die feite). Vir die magistraat sowel as die leser blyk die geskiedenis as allesomvattende en -verklarende meesterverhaal onagterhaalbaar te wees. Daarom besluit die magistraat uiteindelik:

Wat ek ontdek het ... is die onbeperktheid, nie van die onmoontlike nie ... maar die onbeperktheid van die moontlike. (181)

Die reg, magistraat Van der Ligt se “moeisame beroep” (40), blyk ook uiteindelik ’n ontoereikende meesterverhaal te wees. As pligsgetroue verteenwoordiger van die reg belooft hy aanvanklik homself dat hy “’n uitspraak (sal) lewer waarin aanklag, getuienis en vonnis helderder is as die helderste boorgatwater” (9). Maar in sy heel laaste brief aan sy vrou, bely hy die onmag van sy regsbegrippe om die waarheid raak te vat:

Almal laat iets in hul lewens deur die vingers glip; dit is die lewe: die wegglip, die onkeerbare verdwyning van dinge. ... My standaardbegrippe was nie genoeg nie: dolus, culpa, animus en al die ander etikette wat my vak koppel aan bykans elke skadu van menslike strewe, wellus, afwyking of late. Nou, hier op die plaas in dié afgesonderde distrik, is dié begrippe ook nie genoeg nie. (167)

Reg en orde, wat versteur en bedreig is deur klein Druppeltjie se dood, kan nie deur bemiddeling van hierdie regsman herstel word nie. Trouens, deur die sameloop van verhaalmotiewe, is die magistraat self ’n medeskuldige.

4. *Toorberg* en sy leser

Diegene wat probeer veralgemeen oor tipiese postmoderne kenmerke wys gewoonlik daarop dat postmoderne prosa die tradisionele skeidslyne tussen “ernstige” en “populêre” literatuur oorskry.

Toorberg hét die noemer van “gewilde” literatuur opgedoen toe die ATKV-prys vir 1987 daaraan toegeken is. Die doel van hierdie prys “is gerig op die bevordering van goeie, gewilde prosa. Sodoende poog die ATKV om skrywers aan te spoor om meer Afrikaanse boeke te skryf sodat mense aangemoedig word om meer Afrikaans vir ontspanning te lees” (*Beeld* 10.4.1987, bl. 1). Oor hierdie bekroning is kritiese wenkbroue nie gelig nie; heel anders as die opskudding wat twee jaar later gevolg het toe dié prys vir “gewilde prosa” aan Van Heerden se *Liegfabriek*-verhale toegeken is.²⁴ Trouens, heelparty reaksies op hierdie bekroning van *Toorberg* het beaam dat die roman inderdaad “gewilde prosa” is.²⁵

’n Herbesoek aan *Toorberg* maak ’n mens egter opnuut daarvan bewus dat hierdie roman allermens “gewilde prosa” is wat “vir ontspanning” gelees kan word. Van Heerden se “kringe om ’n boorgat” is ’n heel ander soort romanteks as Matthee se *Kringe in ’n bos* (die eerste ATKV-pryswenner in 1985). In werklikheid is *Toorberg* ’n weerbarstige, onkonvensionele ro-

man wat, om Iser se terminologie (1978: 53-103) te gebruik, ten opsigte van “repertoire” (wêreldbeskouing) sowel as “vertelstrategieë” aan die ernstige leser ’n uitdaging bied. In terme van Eco (1979) se welbekende begrippepaar: “oop” en “geslote” teks, waarmee hy onderskei tussen twee basiese tekstipes, respektieflik “ernstige” en “gewilde” literêre tekste, kan *Toorberg* as ’n “oop” teks getipeer word.²⁶ Volgens Eco (1979: 9) is die “oop” teks, anders as die “geslote” teks, so gestruktureer dat dit alleen gelees kan word soos die teks self wil hê dat dit gelees moet word. As “oop” teks veronderstel *Toorberg* ’n ernstige leser wat in sy ontsyfering van die roman besef dat die teks self leidrade verskaf oor hoe dit gelees wil word. Dit is opvallend dat Van Heerden, wanneer hy verklaar dat mense “maar *Toorberg* moet lees soos hulle wil” (sien bostaande motto), terselfdertyd ’n eenduidige interpretasie (verontskuldiging van die Afrikaner) afwys, wat hierdie veelduidige, postmoderne teks nie kan akkommodeer nie.

Wanneer postmoderne denke, soos hierbo uiteengesit, benut word as ’n invalshoek, ’n interpretatiewe raamwerk vir die lees van *Toorberg*, lyk dit asof van die “leesprobleme” en “teleurstellings” wat in lesersresepsies van die roman aangestip is, ongegrond is.

’n Opmerking soos die volgende gee blyke van ’n miskienning van *Toorberg* se postmoderne aard:

Van Heerden terg sy leser, hou hom aan ’n lyntjie en voorsien dan geen oplossing nie, sodat die boek met ’n sekere teleurstelling toegemaak word oor al die onbeantwoorde vrae. (Cilliers 1987: 50)

Daar is gewis ’n speelse element in die roman teenwoordig (veral in die voorstelling van die spoke). Maar die “paradigma van onsekerheid” (Van Zyl 1989: 82), die problematisering van “die vermoë van taal om alles klinkklaar te ver-taal” (Van Heerden 1994: 12), is in *Toorberg* ’n gegewe, nie ’n gebrek nie.

Die magistraat kom na *Toorberg* om “oral te boor na waarheid” (154). Maar die waarheid, wil *Toorberg* vir sy leser sê, is ontglippend – dit lê versink in die diepte van ’n metaforiese boorgat.

Aantekeninge

- 1 In 1987 word drie letterkunde-pryse aan *Toorberg* toegeken: die W.A. Hofmeyr-, die ATKV- en die CNA-prys.
- 2 In Oktober 1994 is twee, tot dusver ongepubliseerde referate, oor *Toorberg* gelewer. By die sesde hoofkongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging in Port Elizabeth handel dr. Alexander Strachan se referaat oor “*Toorberg* as postmodernistiese teks”. By “The Unisa Centre for Latin American Studies” se konferensie oor “Latin American Literature: Truth or Fiction?” handel me. Sue Griffen se referaat oor “*One Hundred Years of Solitude* and *Ancestral Voices*: A Comparative Study of Post-Colonial Writings”. Slegs die inhoud van laasgenoemde referaat is by die skrywe hiervan aan my bekend.

- 3 Volgens inligting verstrek deur Tafelberg se hoofbestuurder, mnr. J.J. Labuschagne, is *Toorberg* vertaal in:
- | | | |
|------------|---|-------------------------------|
| Deens | – | <i>Slaagtens tale</i> |
| Nederlands | – | <i>De betoverde berg</i> |
| Engels | – | <i>Ancestral voices</i> |
| Fins | – | <i>Lähteensilmä</i> |
| Frans | – | <i>La domaine de Toorberg</i> |
- Peter Sulzer (1993) lewer in *Stilet V(2)* verslag van sy probleme met die vertaling van *Toorberg* in Duits (titel: *Geisterberg*). In *Beeld* 15 Februarie 1991, bl. 4 word ook 'n vertaling in Grieks aangekondig.
- 4 Alle bladsyverwysings is na die eerste uitgawe, 1986.
 - 5 J.C. Kannemeyer (1978: 162) noem *Die meulenaar* "ons eerste werklike plaasroman". Is dit toeval dat die agternaam van die wit familie in *Toorberg* Moolman is? Dié naam hou oorspronklik verband met 'n geografiese plasing van die naamdraer, 'n meul (Viljoen 1991: 33).
 - 6 J.M. Coetzee wy 'n uitvoerige hoofstuk aan C.M. van den Heever se plaasromans in *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa* (1988: 82-114).
 - 7 Sulke moderne Afrikaanse plaasromans is Karel Schoeman: *'n Lug vol helder wolke* (1967); Anna M. Louw: *Kroniek van Perdepoort* (1975); Wilma Stockenström: *Uitdraai* (1976); Eben Venter: *Foxtrot van die vleisetters* (1993).
 - 8 StamAbel Moolman het aanvanklik die naam Paradysberg vir die plaas oorweeg (158). Viljoen (1991: 31) se kommentaar hieroor is: "Dié naam sou 'n ondubbelsinnige samevatting wees van die grond se skoonheid en die stralende toekomsverwagtinge wat daarmee saamhang. Die ietwat meer ambivalente naarn Toorberg beskryf egter iets van die onheilspellende houvas wat dié towermooi aarde uitoefen oor die mense wat dit vir hulleself toe-eien."
 - 9 Vergelyk byvoorbeeld J.C. Kannemeyer (1978: 305) se opmerking oor C.M. van den Heever se geslaagde plaasroman: "In baie opsigte kan *Laat vrugte* as 'n generasieroman gesien word waarin drie geslagte – verteenwoordig in ou tant Willa, die verharde oom Sybrand en die jong, lewenskragtige Henning – optree en hulle wil op ander familieleden laat geld."
 - 10 Luidens 'n berig in *Beeld* (Van der Merwe 1994) het sosiaalpolitieke veranderinge meegebring dat die kernskoolleerplanne vir geskiedenis, wat begin 1995 in werking gestel word, anders lyk as die geskiedenis wat huidig geleer word. Die Afrikanergeskiedenis sal "met die geskiedenis van ander groepe in ewewig" gebring word, en ook "baie van die meer onlangse plaaslike geskiedenis insluit".
 - 11 Shipley (1966: 94) omskryf die speurverhaal soos volg: "A narrative in which a specific problem (commonly murder) is solved by the wit and energy of – a detective, ... The essential is that someone in the story engage in detection."
 - 12 Die parallel tussen Abraham van der Ligt en Leroux se speurdersersant Demosthenes H. de Goede is duidelik. Hulle agtername (Van der Ligt; De Goede) het allegoriese betekenis; albei ly aan 'n fisieke gebrek (Van der Ligt het 'n stomp arm; De Goede is 'n stotenaar); vir albei is fisiese oefening 'n ritueel (Van der Ligt se asemhalingsoefeninge; De Goede se isometriese oefeninge); albei se begeleiers is ontoereikend (die bot klerk is Van der Ligt se motorbestuurder en origens vir hom net 'n bron van irritasie; die spraaksame dr. Johns mislei De Goede). Van der Ligt sowel as De Goede slaag ten slotte nie daarin om 'n skuldige te ontmasker nie. Sulzer (1993: 46-47) wys op die totaal verskillende sosiaal-kritiese uitgangspunte van die twee romans.
 - 13 Brink (1987: 27) verklaar byvoorbeeld "dit (is) glashelder ... dat Van Heerden sy Anna M. Louw (*Kroniek van Perdepoort*) en Marquez (veral *Honderd jaar eensamenheid*) goéd – moontlik te goed – gelees het. En dit roep 'n konteks' op wat ongelukkig verminder aan Van Heerden se eie prestasie."
 - 14 Bertens en D'haen (1988: 7-8) onderskei tussen vier postmodernismes: eksistensialistiese postmodernisme wat op Heidegger se opvatting gebaseer is en veral in die Amerikaanse

- poësie aangetref word; avantgardistiese postmodernisme wat die botoon voer in die sestigerjare (in die vorm van “pop-art”, “op-art”, “happenings”, “performances”); poststrukturalistiese postmodernisme wat betrokke is by kennisteoretiese probleme, en suiwer estetiese postmodernisme wat postmodernistiese tegnieke in gebruik neem, maar geen politieke of filosofiese stelling wil inneem nie.
- 15 Na my wete is die eerste (en enigste) literator wat vóór 1994 ingaan op *Toorberg* se postmodernistiese aard Martie Muller (1991: 51-59) in haar *Klasgids*-artikel oor “*Toorberg* en die onderliggende logika van postmodernisme”.
- 16 Verdere verwysings na die postmodernisme met betrekking tot *Toorberg* geld vir die tipe – poststrukturalistiese postmodernisme.
- 17 'n Gelyksluidende uitspraak van Hutcheon (1988: 93) is byvoorbeeld: “Historiographic metafiction refuses the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems ... The ‘real’ referent of their language once existed, but it is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives. The past is ‘archaeologized’ ... but its reservoir of available materials is always acknowledged as a textualized one.”
- 18 Een van die “leesprobleme” in *Toorberg* is vir Brink “dat die stamboom soos dit voor in die teks aangegee word en in die teks uitgewerk word, gewoon nie klop met historiese tyd nie”. Na aanleiding van 'n heel resente voorbeeld van historiografiese metafiksie, naamlik J.M. Coetzee se postmoderne roman *The Master of Petersburg*, teken die Amerikaanse kritikus John Skow (*Time* 19 Desember 1994: 54, 56) beswaar aan teen die sogenaamde “feitefoute” wat die “biografiese werklikheid” van Dostojewski se lewe sou aantas. Tereg stel Joan Hambidge (*Beeld* 29.12.1994) dié mislesing aan die kaak.
- 19 Martie Muller (1991: 51) wys ook in haar psigoanalitiese lesing van die roman op 'n “verskuiwing” in die magistraat se denke: “In *Toorberg* ontwikkel die insig van die magistraat vanaf Zero-1- na Zero-2-logika. (Dit lyk asof die teks vir ons hiermee die oorgang van die realistiese (Zero-1) na die postmodernistiese (Zero-2) teks wil demonstreer.”
- 20 Die populierbos word in *Toorberg* sowel as *Laat vrugte* 'n topos (plek wat met 'n bepaalde betekenis verbind word), maar die betekenis verskil. In *Laat vrugte* word die ewige kringloop van die natuur en die siklus van opeenvolgende generasies van die populierbos 'n plek van die dood – van die Moolmangenerasie wat met Druppeltjie se dood ten einde loop.
- 21 Lewende Stiefmoolmans is: OuAbel se seun Posmeester Moolman wat met die Katolieke goewernante Amy O'Leary getrou het en hulle seun Koevert. OuAbel beskou nonne as “heidense pikkewyne ... wat nie onder die hand van 'n man wil lewe nie” (15). Ook Druppeltjie, wat by KênsTillie verwek is deur die eenvoudige Waterwyser du Pisani, is 'n Stiefmoolman. OuAbel noem die Du Pisani's “waterdwalers”.
- 22 “Hy (Sybrand) dink aan 'n vrou wat eensaam dag vir dag in die huis gewerk het. Die helderheid van sy voorstelling gaan in die nagstilte tot 'n grieselige werklikheid oor, want hy hoor haar loop. Hy is bang dat sy elke oomblik by die kamerdeur kan inkom, maar nou nie meer die verdrukte, swygsame vrou van vroeër nie, maar 'n wese met die bomenslike krag van die dodes, met die onaardse verskrikkingsmag van 'n gees wat in die lewe vertrap is en nou, ná die dood, nie kan rus nie, maar om herstel, kompensasie, wraak roep deur 'n oneindig herhalende besoek aan die terrein waaraan hulle as lewendes verkneg was” (1987: 175-176).
- 23 Vir die leser is die opvallende vorm van intertekstualiteit in *Toorberg* die inkorporeer van 'n volksverhaal in die romanteks ('n seun wat in 'n afgrond val en geskiet moet word) en die Bybelse verwysings (Ou-Testamentiese name soos: Abel en Noag, en die Nuwe-Testamentiese name van Oneday se kinders). In hierdie herbesoek word ook gewys op moontlike intertekstuele raakpunte tussen *Toorberg* en *Een vir Azazel* (Leroux) asook *Laat vrugte* (Van den Heever). Die jag na Afrikaanse intertekste van *Toorberg* is

natuurlik 'n gewilde lesersport. In Ronél de Beer se knap studie (1990) word die net heelwat wyer gespan. Sulzer (1993) trek op sy beurt parallelle tussen *Toorberg* en Thomas Mann se wêreldberoemde Duitse roman *Buddenbrooks* (1920).

- 24 'n Aantal literatore se kommentaar oor die "onbegryplike" toekennings verskyn in *Beeld* (Pretorius 1989).
- 25 Daar word byvoorbeeld gesê: "Dit is asof die tradisionele onderskeid tussen hoge literatuur en gewilde prosa nie vir (Van Heerden) bestaan nie" (Van der Merwe 1987: 64); "*Toorberg* was 'n gewilde keuse vir die ATKV-prys en blyk 'n gewilde lesersroman te wees" (Cilliers 1987: 50). Van Heerden self (Prinsloo 1987: 10) spekulêr (tong in die kies!) oor die redes vir *Toorberg* se "gewildheid".
- 26 Martie Muller (1991: 54) gebruik 'n verwante tekstipologie wanneer sy *Toorberg* tipeer as 'n "skryfmatige" ("scriptible") teks, en nie 'n "leesmatige" ("lisible") teks nie. Dit is Barthes (*S/Z* 1974) se terme waarmee hy onderskei tussen tradisionele realistiese prosatekste ("leesmatig") en moderne, selfbewuste prosatekste ("skryfmatig").

Bronnelys

- Beeld*. 1987. *Toorberg* besorg Etienne R10.000. 10 April: 10.
- Bertens, Hans & D'haen, Theo. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Brink, André P. 1987. *Toorberg* stoot jonger prosa stewig vooruit. *Rapport*, 25 Januarie: 27.
- Cilliers, Cecile. 1987. *Toorberg* is die ATKV-prys waardig. *Finansies en Tegniek*, 19 Junie: 50.
- Coetzee, J.M. 1988. *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven & London: Yale University Press.
- De Beer, Ronél. 1990. *Toorberg* (Etienne van Heerden) en sy intertekste. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Dubrow, Heather. 1982. *Genre*. London & New York: Methuen. (The Critical Idiom 42).
- Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the semiotics of texts*. London: Hutchinson.
- Griffen, Sue. 1994. *One Hundred Years of Solitude and Ancestral Voices: A comparative Study of Post-Colonial Writings*. Ongepubliseerde referaat gelewer by 'n konferensie oor "Latin American Literature: Truth or Fiction?", Unisa Centre for Latin American Studies.
- Hambidge, Joan. 1994. Beterweter striem J.M. Coetzee. *Beeld*, 29 Desember 1994.
- Hobbs, Jenny. 1990. *Ancestral Voices*, Etienne van Heerden. *New Contrast*, Winter: 92-94.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I*. Kaapstad: Academica.
- Le Roux, André. 1987. Die plaas is verby – moenie lag nie. *Die Burger*, 14 Januarie: 6.
- Leroux, Etienne. 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Marais, Johann Lodewyk. 1987. Terug na die plaas. *Insig*, Oktober: 66-67.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York & London: Methuen.
- Muller, Martie. 1991. *Toorberg* en die onderliggende logika van postmodernisme. *Klasgids* 26(1): 51-58.
- Olivier, Gerrit. 1986. *Toorberg* 'n onderhoudende boek. *Beeld*, 15 Desember: 6.
- Pretorius, Willem. 1989. "Dis g'n gewilde prosa!" *Beeld*, 25 Mei.
- Prinsloo, Koos. 1987. Sirkushondjie wil *Toorberg* se Etienne nie wees nie. *Beeld*, 1 Augustus: 10.
- Rabie, Jan. 1987. Skrywers vat-vat aan apartheid se turksvlyand. *Suid-Afrikaan*, nr. 10,

Herfs: 37-38.

- Scholes, Robert. 1979. *Fabulation and Metaction*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- ShIPLEY, Joseph T. 1966. *Dictionary of World Literature*. New Jersey: Littlefield, Adams & Co,
- Sulzer, Peter. 1993. Etienne van Heerden se roman *Toorberg* uit die oogpunt van 'n vertaling in Duits. *Stilet*, V(2): 41-48.
- Van den Heever, C.M. 1987. *Laat vrugte*. Pretoria: Van Schaik. 2de uitgawe in sagteband.
- Van der Merwe, Mike. 1994. Skoolgeskiedenis "nie reg weergegee". *Beeld*, 19 Oktober: 2.
- Van Gorp, H. e.a. 1991. *Lexicon van literaire termene*. Groningen: Walters-Noordhoff. 4de volledig hersiene druk.
- Van Heerden, Etienne. 1986. *Toorberg*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Heerden, Etienne. 1994. Die skrywer as historiograaf. *Tydskrif vir Letterkunde* XXXII(3): 1-15.
- Van Zyl, Ia. 1989. Boekbesprekings: Prosa 1986/1987. *Tydskrif vir Letterkunde* XXVII(1): 81-83.
- Venter, L.S. 1986. Vertelvermoë in roman weerspieël. *Die Volksblad*, 20 Desember: 12.
- Viljoen, Louise. 1991. Naamgewing in Etienne van Heerden se *Toorberg*. *Nomina Africana* 5(1): 28-44.

UNISA

Johann Lodewyk Marais
Common ground
Vir Emsie Mohr

Die fiskaallaksman skree deurdringend dun
uit die rand van sy wye grondgebied
van voorstedelike tuine en vlieg
na die wag-'n-bietjie voor die venster.
Die vrou kom uit die huis waar Paul Winter
se boggelrugwalvisse lonkend sing
vir voëls in koue, in toe skoendose,
op hittekussings en ou T-hemde.
Sy klap die voordeur en roep: "Wáár is jy?"
Stap die tuin binne waar die walvislied
saam met koel sproeireën oor die blare sif.
Die fiskaal sirkel af uit die toppe,
sak fladder-fladder van tak tot tak af,
deur die vlinderspel van blare af, af
deur die koeltes tot by die meelbakkie
en pik die geelwit wurms gulsig op.

Martjie Bosman
Grensvoorval
Lesotho, 1994

'n Maandoudlam spring soek-soek
tussen beeste, gedwee op die wintergras.
Woedende boere drom saam in die nou pas.
Wind pluk aan komberse, 'n baadjiepant.
'n Kapmes flits in die laaste sonligstreep.
Die bergvolk verskyn teen die horison,
betrag swyend die stapels klip,
pluk die ponies om en ry hooghartig terug.

24 Oktober 1994

Toccata en fuga: goeie lente

Ons ontdek in die drassige kweek
kol-kol die vierblaar-aandblom.
'n Soetigheid hang in die lug,
raak koel aan ons arms.
In die halfversonke wilgers
kibbel voëls oor slaapplek.
Dan spikkel duisende miere
meteens die groen skemer.
Reiers lig weer in wit frasering
teen boom- en struikgewas
en windswaels tuimel oorheen
die laaste vlegwerk
deur die klam lied van die aand.

Herman Wasserman

Elemente van die Afrika-ervaringswêreld en die Westerse romangenre: John Miles se *Kroniek uit die doofpot*

Jy moet gaan plek maak vir Tumelo John in die trotse grond van sy Senekalse oupa.
Kroniek uit die doofpot, p.17

1. Inleiding

Die gebeure wat in John Miles se *Kroniek uit die doofpot* verhaal word, is dié van 'n swartman wat uit 'n tradisionele landelike Afrika-gemeenskap kom, in die stad gaan bly en uiteindelik vanweë sy velkleur en etniese groepering op so 'n manier benadeel word dat dit sy lewe kos. Die roman bevat talle simbole wat hul oorsprong vind in die ervaringswêreld van die Afrikaan. Die romangenre is egter 'n Westerse literêre vorm. Die vraag wat ontstaan, is of die romangenre geskik is vir die oordrag van die Afrika-ervaringswêreld, en of Miles se roman daarin slaag om dié Afrika-elemente in die verhaal suksesvol te inkorporeer in sy roman. Die leser van die roman moet besluit of sodanige elemente geloofwaardig oorgedra word en of die roman nie dalk 'n paternalistiese neo-koloniale dokument is nie.

2. Tradisie en politiek: Afrika in *Kroniek uit die doofpot*

Reeds aan die begin van die roman word Tumelo John se verbondenheid aan sy familie en die tradisies waarmee hy grootgeword het, getoon. Sy oupa se invloed blyk uit die agting wat Tumelo John vir sy stories, sy lewensfilosofie en sy aardse wysheid het. Daar word vertel van die omgewing waarin hy grootgeword het – 'n omgewing waarin die natuur 'n belangrike invloed op mense se lewens het, en waar die mens baie by die natuur te leer het (“Wat jy alles van die veld kan leer, dit het Tshidiso hom vertel” – 11). Die swartman se situasie t.o.v. die landspolitek is egter ook reeds verweef in die stories wat aan Tumelo John van kindsbeen af vertel is – vergelyk die subtiele verwysing na die minderwaardige mediese behandeling wat swartmense ontvang het (13).

Hoewel dit nie oral in die roman ewe sterk na vore kom nie, is Tumelo John se verbondenheid aan die tradisionele omgewing waar hy grootgeword het, deurgaans in die verhaal te bemark, ondanks die feit dat hy by die polisiemag aansluit en gevolglik verstedelik. Hy verwyrt homself later dat hy nie die tradisies van sy mense getrou nagevolg het nie (189) en beplan om daarvoor te vergoed (196). Hy sê by geleentheid: “Ek is 'n man van Afrika” (195). Die kleipot wat sy ma aan hom gegee het toe hy die huis verlaat het, word 'n motief in die verhaal wat simbolies is vir sy verbondenheid aan sy ouerhuis en die tradisies waarmee hy grootgeword het. Hy dink dan ook later terug aan sy oupa se woorde “Ons is ook

kleipotte. Ook van die grond" (265). Dit is daarom betekenisvol dat die kleipot gebreek word nie lank na sy aankoms by die Cleveland-polisiestasië nie. Hy dra egter steeds 'n skerf daarvan saam in sy sak – 'n simbool van sy deurlopende bewusheid van sy identiteit as Afrikaan (49). Die breek van die pot word simbolies vir 'n milieu wat vyandig staan teenoor Moleko as opregte, eenvoudige "man van die aarde". Die feit dat die bewusheid van sy onvoltooide inisiasie eers vir hom 'n obsessie word nadat hy met die owerhede gebots het, is 'n aanduiding dat "Afrika" in die roman politiese geladenheid verkry, en teenoor die blinde, onregverdige bestel staan wat Tumelo John in die stad teëkom.

Roos (1992) dui in hierdie verband ooreenkomste tussen Miles se roman en vroeë Afrika-vertellings aan. Volgens haar is die element van 'n familielid wat die groep verlaat en in konflik kom met skurke na afloop van 'n lang reis, wat ook in *Kroniek uit die doofpot* te bemark is, tipies van die tradisionele volksvertelling. Hierdie ooreenkoms bevestig weereens die opposisie platteland: stad, en meer spesifiek Afrikaan: Westerling, wat in die roman gesuggereer word. Die polisiemag word uitgebeeld as die "lelike ene" waarteen Tumelo John se oupa hom waarsku (13), en Tumelo John word verteenwoordigend van die tradisionele, die ongerepte en onskuldige mens wat nog die belangrikheid van sy bande met die land kan insien. Dit sou ook nie te moeilik wees om die teenstelling inboorling: kolonialis in dié verhouding tussen die Afrikaan en die onderdrukkende heersers wat in *Kroniek uit die doofpot* gesuggereer word, te lees nie. Die polisiemag is al meermale as die verteenwoordigers van die koloniale onderdrukkers gesien, bv. deur Fanon (1969: 29) in sy *The wretched of the earth*:

"In the colonies it is the policeman and the soldier who are the official, instituted go-betweens, the spokesmen of the settler and his rule of oppression." (Fanon 1969: 29).

Dit is dus, in die lig van hierdie gesuggereerde kolonialistiese opposisies, ook nie verregaande om 'n vergelyking tussen *Kroniek uit die doofpot* en Multatuli se *Max Havelaar* te trek soos Ena Jansen (1993: 34) dit gedoen het nie. Sy wys daarop dat Moleko, net soos Max Havelaar, in opstand kom teen 'n onregverdige bestel a.g.v. beide se "sterk-ontwikkelde gevoel vir wat regverdig, billik en waar is".

Dit kan dus gesê word dat daar in *Kroniek uit die doofpot* d.m.v. sekere Leitmotive klem gelê word op die hoofkarakter se tradisionele Afrika-agtergrond, en dat hierdie Afrika-elemente ook 'n ideologiese funksie binne die tema van die verhaal verkry. Hierdie ideologiese teenstelling van gekoloniseerde: kolonis kan daartoe meewerk dat die roman selfs geklassifiseer kan word as 'n "anti-koloniale" geskrif wat ooreenkomste toon met ander geskrifte van die aard, bv. Multatuli se *Max Havelaar*. Die Afrika-elemente in Miles se roman vervul dus 'n baie spesifieke funksie. Daar is ook talle ander elemente in die roman wat dui op 'n tradisionele Afrika-konteks. So word daar melding gemaak van die gebruik om vir 'n

doeie persoon 'n takkie te pluk en terug te vat na sy/haar huis toe – 'n tradisie wat weerklank vind in die skrywer se raad aan homself: “Jy moet gaan plek maak vir Tumelo John (...)” (17). Ook Tumelo John se oupa herinner hom aan sy tradisie wanneer hy 'n pypie met medisyne aan hom stuur (268).

Behalwe dat bogenoemde en ander Afrika-elemente in die roman bydra tot die karakterisering van Tumelo John en die ideologiese impak van die verhaal verhoog, maak hierdie elemente dit duidelik dat die verhaal in Suid-Afrika afspeel. Uit die verhaalgebeure self blyk dit dat die verhaal ook nie elders sou *kon* afspeel nie. Die lotgevalle van Tumelo John is in die eerste instansie nie universeel nie, maar eie aan die Suid-Afrikaanse politieke situasie. Die herhaalde gebruik van Afrika-elemente, die suggestie van die mondelinge vertelwyse van swartmense van Afrika wat uit die vertelvorm blyk en die verwysings na die sosio-politieke omstandighede plaas die roman onvervreembaar in 'n Afrika-, en veral 'n *Suid-Afrikaanse*, konteks. Die verhaal wat vertel word, vind egter uiting in romanvorm. Die vraag wat nou gevra kan word, is of die romanvorm geskik is om die inhoud van die verhaal wat so duidelik nie-Westers is, en selfs 'n mate van kommentaar uitspreek oor Westerse instellings soos die burokrasie, oor te dra. 'n Vraag wat hiermee verband hou, is of die leef- en denkwêreld van die Afrikaan getrou in Afrikaans oorgedra kan word. Die roman moet dus getoets word aan die kenmerke van Afrika-letterkunde, indien daar so 'n genre bestaan.

3. Teorieë oor Afrika-letterkunde

3.1 *Taal*

Verskeie menings en pogings tot teoretisering oor die aard van Afrika-letterkunde het al die lig gesien. Een van die belangrikste kwessies waarom dit gaan in die definiëring van sg. “Afrika-letterkunde” is die kwessie van taal. Ngugi (1986: 4) sê tereg dat taal in die kern van die stryd tussen die inheemse bevolking van Afrika en die imperialisme gestaan het. Die Afrikane het a.g.v. die druk om Engels te praat, noodgedwonge hierdie taal gebruik om hul eie idiomatiese uitdrukkings mee uit te druk. Ngugi sien taal as meer as 'n kommunikasiemiddel – dit dien ook as 'n oordragvorm vir kultuur. 'n Volk se siening van sigself is gebaseer op beelde wat d.m.v. taal uitgedruk word. Omdat die inheemse Afrika-tale onderdruk is, is kinders grootgemaak met die idee dat hul eie kultuur minderwaardig is teenoor die Europese kultuur. Die Europese romans waarmee kinders in die skool grootgeword het, het dikwels ook 'n diskriminerende of stereotiperende siening van Afrikane oorgedra. Hierdie stereotipering het bygedra tot die geringskatting van die Afrikane se eie kultuur.

Ngugi wys verder daarop dat die universiteite in Afrika-lande die studie van Engels bevorder het. Dit het daartoe gelei dat Afrikane in Engels be-

gin skryf het oor hulle ervaringe in Afrika. Die letterkunde wat só tot stand gekom het, noem Ngugi Afro-Europese letterkunde (1986: 70). Hy bepleit egter die bevordering van 'n eie Afrika-letterkunde geskryf in die skrywer se moedertaal. As die massas werklik aangespreek wil word (en die bereik van soveel mense as moontlik is vir Ngugi 'n imperatief sover dit Afrika-letterkunde aangaan), moet die skrywers terugkeer na die oorsprong van hul bestaan soos dit te vinde is in die lewenswyse en taal van die inheemse bevolking. Alleen dan sal hulle daarin slaag om deur hulle poësie, drama en prosa die "epic grandeur of that history" te herskep (Ngugi 1986: 73). Vir Ngugi is 'n belangrike vereiste waaraan letterkunde moet voldoen ten einde as "Afrika-letterkunde" te kwalifiseer, dus dat dit in 'n Afrika-taal geskryf moet wees. Die vraag volg dus of *Kroniek uit die doofpot* aan hierdie vereiste voldoen. Tans is daar 'n hewige debat aan die gang oor Afrikaans: die status, toekoms en plek daarvan in die Suid-Afrikaanse samelewing. Dit is al én "onderdrukkerstaal" én "taal van bevryding" genoem². Brink (1991: 4) wys egter daarop dat die situasie van Afrikaans nie sonder meer met die situasie in ander eertydse kolonies vergelyk kan word nie. Hoewel Afrikaans hoofsaaklik uit Nederlands ontwikkel het, het dit deur 'n proses van dekolonisasie gaandeweg minder Europees geraak. Afrika en Europa is uiteindelik in Afrikaans versoen, vanweë die verskillende invloede wat op die ontwikkeling van Afrikaans ingewerk het. Afrikaans was egter lank onderworpe aan magsrelasies wat die taal beperk het tot 'n sekere vorm. Later, veral te danke aan skrywers soos Small, Blum e.a., is die taal vanuit dié magsdimensies bevry. Brink meen egter dat die proses van dekolonisering van Afrikaans nog nie end-uit gevoer is nie. By Brink is daar dus reeds 'n aanduiding dat Afrikaans op die status van "Afrika-taal" kan aanspraak maak, mits die proses van "de-kolonisering" van Afrikaans voortgesit word om plek te maak vir ander invloede:

"Dus nie soseer die afbaken van 'ek' teenoor 'ander' nie as die herkénning van die self in die ander, en omgekeerd" (Brink 1991: 9).

Etienne van Heerden (1991: 13) is egter meer positief oor die status van Afrikaans as Afrika-taal:

"Ons almal weet dat Afrikaans deur politieke belange gekaap is; dat dit geprostitueer is en as sambok gebruik is om mense mee te slaan; dat dit as falliese taalpaal opgerig is om die chauvinistiese ego's van taalbulle te troetel, dat dit, kortom, in die hande van 'n spul ontalentvolle mense iets geword het wat dit as *stamtaal van Afrika* nie verdien nie" (my kursivering).

Van Heerden meen dat Afrikaans ten spyte van die stigmatisering van die verlede in die "proses van nasionale bevryding" wel die status van Afrikataal kan verkry. Indien die Afrikaanssprekende in die toekoms die taal van hierdie ideologiese bagasie kan verlos, kan dit ook as uitdrukkingsmedium dien vir sake wat eie aan Afrika is.

Sover dit die taal waarin *Kroniek uit die doofpot* geskryf is aangaan, blyk dit dus dat dit wel, met die nodige aanpassings, kan voldoen aan een van die vereistes soos deur Ngugi gestel. Breyten Breytenbach vat dit dalk die beste saam in sy rede wat hy tydens die Winterforum 1993 by die Uniwêrsiteit van die Witwatersrand gestel het:

"Net omdat die Fascis in ons midde in die water gepis het, beteken dit nie ons mag nie meer die woord 'water' in die mond neem nie" (aangehaal deur Elfra Erasmus, *Die Burger*, 22 Julie 1993).

3.2 Vorm en funksie

Die taal van die roman kan dit dalk as Afrika-letterkunde laat kwalifiseer, maar die vraag kan steeds gestel word of dit ook waar is sover dit die vorm daarvan betref. Vir die roman om aan die vereistes vir Afrika-letterkunde te voldoen, moet die moontlikheid ondersoek word dat die metafiksionele of self-refleksiewe roman wel met die Afrika-vertelwyse versoen kan word.

Die beskouing dat die romanvorm nie eie aan Afrika is nie, word o.a. deur Ngugi wa Thiong'o gehuldig. Volgens hom is die roman 'n produk van die Europese bourgeoisie. Die ontstaan van die roman het saamgeval met die uitvinding van die drukpers en die veranderende geestelike klimaat in Europa wat 'n verskuiwing in wêreldbeskouing meegebring het – die klem is gelê op die mense se denke in teenstelling met die mense se vroeëre verbondenheid aan die natuur. Tog meen Ngugi dat die romanvorm wel deur die inwoners van Afrika toegeëien kan word en dat dit as oordragmiddel vir die ervarings van die Afrika-mens kan dien. Die rede hiervoor is die groot mate van ooreenkoms wat bestaan tussen die romanvorm en die orale vertelling – die mees essensiële element in beide dié vorme is volgens hom die spanningsopbou, die afgagting van wat volgende gaan gebeur. Die kuns in albei hierdie vorme is geleë in die tegniek om die spanning vol te hou. Ngugi meen dat die romanvorm wel as Afrika-letterkunde kan deug, omdat die sentrale vraag nie die rassige, nasionalistiese en klassistiese oorsprong daarvan is nie, maar die ontwikkeling en moontlike gebruike daarvan. Ngugi wys op 'n verdere ooreenkoms tussen die metafiksionele romanvorm en die tradisionele mondelinge vertelling:

"The story-within-a-story was part and parcel of the conversational norms of the peasantry".

Dit blyk dus dat vir Ngugi daar nie wesenlike probleme bestaan om die romanvorm te gebruik om ervarings van die Afrikaan uit te druk nie (Ngugi 1986: 65-76), ten spyte daarvan dat die romanvorm sy oorsprong in Europa gehad het.

Chidi Amuta (1989) meen ook dat die romanvorm nie eie aan Afrika is nie.

Sy grootste beswaar is egter nie teen die vorm van die genre nie, maar eerder op die uitwerking daarvan op die tradisionele kultuur van orale vertelling. In sy bespreking oor die aard en kenmerke van Afrika-literatuur, meen Chidi Amuta dat die bourgeois Westers-geïnspireerde estetiese tradisie die siening van letterkunde weggelei het van die sosiale lewe en gekanaliseer het na 'n afsonderlike area bekend as die "estetika". Die term "letterkunde" slaan nou nie meer op 'n allesomvattende sosiale instelling nie, maar slegs op 'n reeks tekste. Hy stel dit dat literatore nie maklik toegee dat die orale vertelling ook as letterkunde kan geld nie. Volgens hom verloor dit wat as letterkunde geld dus sy sosiale dimensie en gaan die verhouding tussen skrywer en die potensiele gehoor verlore. Dit is belangrik om die letterkunde te populariseer. Amuta meen dat die roman nie inheems aan Afrika is nie, maar dat die romanvorm tog binne bepaalde sosio-kulturele omstandighede 'n nuwe identiteit kan aanneem (1989: 125):

"once born and nurtured in a given socio-historical environment, a literary form is propelled outside its native soil onto new ground by determinate historical factors which in turn will give it a local identity which, though reminiscent of its original 'genetic' properties, will obey the laws of its new environment and baptize it into a new definition".

Die romanvorm was volgens hom tot en met die 19de eeu die mondstuk van die Westerse kapitalistiese bourgeoisie. Hierdie bourgeoisie het sekere formalistiese kategorieë vasgestel waarvolgens romans beoordeel is, bv. narratiewe struktuur, karakterisering ens. Omdat die romanvorm deel uitgemaak het van die voorgeskrewe sillabus vir onderrig in die kolonies, het die gekoloniseerdes vertrouwd geraak met die vorm en het dit op hul beurt weer gebruik om 'n nuwe nasionale literatuur tot stand te bring. Amuta meen dus, net soos Ngugi, dat die romanvorm die stigma van die Westerse bourgeoisie afgeskud het en as 'n nuwe genre, die sg. "Afrika-roman", bestaansreg binne Afrika het.

Volgens Amuta is die Afrika-roman nie 'n ongedifferensieerde kategorie nie maar 'n komplekse samestelling van verwante tekste. Die kenmerke van die Afrika-roman kan egter aan die hand van die dialektiek tussen konteks, vorm en inhoud geïdentifiseer word. Wat die konteks daarvan betref, is die Afrika-roman die produk van 'n opposisie teenoor kapitalistiese imperialisme. Dit volg dus dat die hoofkarakters van sulke romans minder eksistensiële-introspektief is as dié in die tradisioneel-Westerse romans. Die hoofkarakters is eerder gewone mense wat die waardes van die kapitalistiese samelewing bevraagteken. Die vorm van die Afrika-roman, daarenteen, val nie te veralgemeen nie – die individuele outeurs bepaal dit. Hoewel sulke romans ooreenkomste t.o.v. inhoud vertoon, is die hoofkenmerk van die Afrika-roman die sosio-historiese gesitueerdheid daarvan en meen hy dat die sosiale konteks bepalend behoort te wees as estetiese kriterium (Amuta 1989: 6).

Kunene (in Gérard 1986: 1044) lê ook klem op hierdie sosiale funksie van die letterkunde:

"(...) the concept of art for art's sake is foreign to them (die lede van gemeenskappe waarin orale vertelling plaasvind – HW): art is always functional. Its function is undissociably moral and social" (Kunene 1986: 1044).

Dit lyk dus asof Miles se *Kroniek uit die doofpot* ook wat sy vorm betref aan die gestelde norme vir Afrika-letterkunde voldoen: dit is in romanvorm geskryf, maar dit weerspieël nie die waardes van dié groep wat Ngugi en Amuta die "kapitalistiese bourgeoisie" noem nie. Dit voldoen ten minste gedeeltelik aan die eis om die romanvorm te populariseer – dit handel per slot van sake oor 'n gewone mens wat gekonfronteer word deur Westerse burokrasie op sy brutaalste. In hierdie sin kan gesê word dat *Kroniek uit die doofpot* probeer om die letterkunde weer 'n sosiale instelling te maak in die mate waarin dit 'n stem gee aan die gewone mens. Hierdie opheffing van die grense tussen private geskiedenis en openbare geskiedenis blyk uit gedeeltes soos die volgende:

"Moleko was 'n geval, sy naam niksseggend, 'n naam sonder politieke bybetekenis. As jy dié naam voor 'n vergadering mense uitroep, sal jy met stompsinnige stilswye begroet word; voor jou 'n versameling verdwaasde gesigte vol onbegrip" (15)

en:

"As dit nie 'n boek oor 'n gewone mens is nie, moet ek liewer nie verder skryf nie" (272).

Die leser wat die roman lees as fiksie, se verwagtingshorison sal deur hierdie "people's history" omvergewerp word. Dit handel hier oor 'n alledaagse gebeurtenis, en die ideologiese impak van die verhaal word juis deur hierdie herkenbaarheid van gegewens verhoog. Miles se roman verklein dus die afstand tussen skrywer en leser deur oor alledaagse persone en gebeurtenisse te skryf. Die hoofstukke waarin die skrywer oor die roman reflekteer, dra ook by tot die nouer verhouding tussen leser en skrywer. In hierdie sin is dié roman ietwat nader aan die orale vertelling as wat die tradisionele Westerse romans is.

Wat die metafiksionaliteit van die roman betref, is reeds daarop gewys dat Ngugi beweer dat die storie-binne-'n-storie deel was van die mondelinge vertelwyse van die inwoners van Afrika. Daarmee is waarskynlik nie bedoel die selfbewuste refleksiewe aard van die postmodernistiese metafiksie nie. Hoewel Miles se roman as postmodernisties beskou kan word, is dit egter nie metafiksioneel in die sin dat dit bestempel kan word as narcisisme nie. Dit is eerder, soos hierbo genoem, 'n poging van die outeur om nader aan sy lesers te kom en sodoende die tradisie van die mondelinge vertelling as sosiale instelling te laat herleef. Hoewel die verhaal oor Tumelo John voortdurend onderbreek word ten einde oor die totstandkoming van die

roman te reflekteer, kan die teks nie sonder meer as narcisisties bestempel word nie. Die refleksiwiteit van die roman lei wel tot die problematisering van die grense tussen werklikheid en fiksie, maar die slotsom waartoe die roman die leser wil lei is nie (soos in die meeste post-strukturalistiese metaromans) om te konkludeer dat die teks fiktief is nie, maar eerder dat die verhaal wat in die teks vertel word, waarheidsstatus besit. Daarom word daar in die “skrywer”-hoofstukke so dikwels melding gemaak van dokumente wat deur die skrywer gevind is en word datums en plekke werklikheidsgetrou weergegee (vergelyk byvoorbeeld die inhoudsopgawe). Die fiktiewiteit van die roman word nie beklemtoon nie – eerder die fiktiewiteit van die “werklikheid”. In Miles se roman dien die selfrefleksiewe hoofstukke dus eerder daartoe om die werklikheidskarakter van die vertelling te versterk as om die werklikheidsillusie te verbreek. Die karakters in die roman is nie self bewus van hulle fiksionaliteit nie en gryp ook nie terug op hul skepper nie. Daar is dus slegs sprake van ’n “eenrigting-refleksiwiteit” (van “skrywer” na teks, en nie andersom nie).

Die “skrywer” sê by geleentheid dat hy sal moet verander aan die gegewens en dus sal moet fiksionaliseer: “Ek sal noodgedwonge moet verander, dink die skrywer. Die besonderhede wat ek nie kan uitvind nie, sal ek uitdink (...)” (Miles 1991: 54). Hierdie fiksionalisering is eerder daarop gerig om lasteraanklagte te vermy as om die leser bewus te maak van die roman se fiksionaliteit: “‘Ek sal dit moet aanbied as fiksie.’ ‘Fiksie!’ ‘Om mee te begin is die gevaar van laster te groot ... nie waar nie?’” (Miles 1991: 52). John Miles het by geleentheid self gesê (1993) dat hy die selfrefleksiewe vorm gekies het, nie as poging om sy roman ’n postmodernistiese kleur te gee nie, maar omdat dit vir hom die enigste etiese uitweg was om sy lesers te laat besef dat dit hier om ware feite gaan:

“Deur die selfreflekerende verhaallyn te skep, kon ek op baie onopsigtelike wyse die etiek van die handeling voorop stel sonder om moraliserend te word. Slimmigheid of with-it struktuur was nie my oogmerk nie. Ek het byvoorbeeld geen behoefte om lêplek in die postmodernistiese hemel te verkry nie”².

Die metafiksie in Miles se roman is dus eerder wat Hutcheon (1985: 7) “covert metafiction” sou noem, omdat die proses van refleksiwiteit geïnternaliseer is en dié refleksiwiteit nie uitgebou word tot die tema van die verhaal nie. Die teks is dus wel selfrefleksief, maar nie selfbewus nie. Die metafiksionele karakter in *Kroniek uit die doofpot* wil dus eerder die werklikheidskarakter van die teks versterk as ondermyn. In dié opsig verskil dit van die meeste hedendaagse metaromans. Die belangrikste rede vir hierdie versterking van die werklikheidskarakter van die teks is waarskynlik die aanspraak wat die roman maak daarop om ’n historiese representasie te wees.

Miles se roman maak deel uit van ’n korpus werke wat bekend staan as

“nuwe geskiedskrywing”. Hierdie tipering kom kortliks daarop neer dat die geskiedenis nie meer gesien word as ’n transendentale realiteit wat selfstandig bestaan en objektief beskryf kan word nie, maar as ’n **interpretasie** van gebeure in die verlede. Hierdie interpretasie van gebeure geskied binne taal en word d.m.v. metafore, beelde en waardestelsels gekonstrueer. Wat eens as “werklike” feite gelees is, word nou beskou as **gemedieerde** feite – die geskiedskrywing kan hom nie langer op objektiwiteit of waardevryheid beroep nie.

’n Groter bewuswording van die geskiedenis as gemedieerd deur taal, die ondeursigtigheid van taal en die invloed van ideologie daarop, het daartoe gelei dat geskiedskrywing ook ingevolge hierdie nuwe geskiedenisopvatting as letterkunde gesien word, en dat dit wat vroeër as letterkunde getipeer is, nou ook ’n aanspraak op historiese representasie kan maak. Hierdie nuwe beskouing dat letterkunde ook ’n aanspraak op historiese representasie kan hê, hang saam met die poststrukuralistiese kuns- en wetenskaps-beskouing.

Omdat *Kroniek uit die doofpot* dus aanspraak maak daarop om ’n nuwe interpretasie van die geskiedenis te wees, is dit belangrik dat die werklikheidskarakter van die teks beklemtoon word. Die metafiksionaliteit van die roman dien dus eerder daartoe om die werklikheidskarakter te beklemtoon as om dit te ondermyn. Die beklemtoning van die gekonstrueerdheid van die roman (bv. die verwerking van dokumentêre gegewens) is eerder daarop gerig om die gekonstrueerdheid van **alle** historiese weergawes (dus ook die “amptelike” verklaring van Moleko se dood) onder die leser se aandag te bring en sodoende die roman se aanspraak op legitimiteit t.o.v. historiese representasie by die leser te vestig. Daar bestaan nie soseer (soos by die meeste ander post-strukuralistiese metaromans) ’n twyfel in die vermoë van taal om die werklikheid te verwoord nie (Hutcheon 1985:xiv) – inteendeel: die “skrywer” glo in die vermoë van taal om ’n nuwe interpretasie van die gebeure tot stand te bring. Die paradoks van hierdie interpretasie is dat die sg. “werklike” feite wat herinterpreteer word, ook maar weer tekstueel van aard is (dokumente en verslae) en dus reeds gemedieerde feite is. Die verhouding tussen werklikheid en fiksie in die roman is dus uiters kompleks.

Die selfreflekerende aard van Miles se roman verskil dus in talle opsigte van die postmodernistiese metafiksie en is dus nie ’n suiwer Westerse vertelvorm nie. Die struktuur wat vir die besondere aard van die verhaal ingespan word sluit dus in ’n mate aan by die tradisionele Afrika-verteltradisie wat Ngugi (1986) die “storie-binne-die storie” noem.

Ten spyte daarvan dat Miles ook by geleentheid (1990) gesê het dat die metafiksionele hoofstukke hom herinner aan die “Griekse kore waarin ’n paar wittes die handeling bespreek en sekere dinge herhaal”, en dat Henriette Roos (1991: 86) aspekte van Moleko vergelyk met die klassieke tragiese held, is die aard van die roman in die eerste plek nie verwant aan

die klassieke Westerse tradisie nie. Die roman dra beslis by tot die ontwikkeling van die Afrika-roman. Die konteks, vorm en inhoud van *Kroniek uit die doofpot* karakteriseer dit as deel van die tradisie van letterkunde uit die tradisionele orale tradisie van Afrika.

'n Interessante intertekstuele perspektief op *Kroniek uit die doofpot* word gegee deur Henriette Roos (1992: 3). Sy toon ooreenkomste aan tussen Miles se roman en Afrika-sprokies. Sy verwys spesifiek na Eugène Marais se "Riet-alleen-in-die-Roerkuil". Miles bevestig hierdie verband:

"In die boek se groeiproses, in die oprig van 'n konstruksie, op pad na die laaste bladsy, dink jy aan ander konstruksies, aan ander bladsye. (...) *Kroniek uit die doofpot* het ontstaan danksy Marais se *Riet-alleen-in-die-Roerkuil*" (Miles 1993: 2).

Roos toon verskeie strukturele ooreenkomste tussen Miles se roman en Marais se vertelling aan, o.a. episodes soos die held se weggaan van die huis of groep, waarskuwings wat aan hom gegee word, die viktimisasie van die hoofkarakter en nog talle ander. Ander intertekste soos *Swart Pelgrim*, *Cry the beloved country* en *Die swerfjare van Poppie Nongena* word ook deur die temas van die roman geaktiveer. Saam met die ooreenkomste met ander inheemse Afrika-vertellings en sprokies wat as moontlike "oerbronne" vir die verhaal dien, werk hierdie intertekste daartoe mee om *Kroniek uit die doofpot* te situeer binne 'n lang en ryk tradisie van Afrika-verhale. Miles se roman is dus, wat struktuur sowel as tematiese inhoud betref, gewikkel in 'n proses van oneindige semiosis, en bestaan uit 'n mosaïek van tekste wat die teks verder kenmerk as behorende tot die corpus van Afrika-literatuur.

4. Slot

Die laaste sê oor die kwessie van die roman as Westerse vorm wat verwerk kan word om ook in Afrika tuis te hoort, behoort aan John Miles self:

"Die tipe roman wat my interesseer, is die roman wat sy voete stewig op die grond het. Dit het te doen met die tyd, met die wêreld waarin jy leef. En dit is natuurlik 'n veeleisende medium omdat jy nog met jou leser moet wees" (Prinsloo en Hattingh 1990: 10, my kursivering).

Dit blyk dus dat Miles die roman gerig het op die "gewone" leser. In hierdie gerigtheid op die leser, sowel as in die maatskaplike kommentaar wat hy lewer, is hy getrou aan die Afrika-tradisie van letterkunde as sosiale instelling.

Aantekeninge

- 1 Ruimte ontbreek om volledig aandag te gee aan die wye verskeidenheid menings wat tans oor die stand van Afrikaans binne die Suid-Afrikaanse bestel gehuldig word. Daar word vir die doel van die bespreking volstaan met menings oor die moontlike status van Afrikaans as Afrikataal. Vergelyk Degenaar (1987: 205) vir 'n bespreking oor die terme

“bevryderstaal” en “onderdrukkerstaal”.

2 Hoewel outeursintensie nie die finale sê behoort te hê in 'n beslissing oor die postmodernistiese aard van die roman al dan nie, kan die outeursintensie hier wel as nog 'n teks gelees word wat bydra tot die vorming van betekenis.

Bibliografie

Amuta, Chidi, 1989. *The theory of African literature*. London: Zed.

Brink, André P. 1991. Op pad na 2000: Afrikaans in 'n (post)koloniale situasie. In: *Tydskrif vir letterkunde*. November.

Degenaar, J. 1987. Afrikaans, die taal van bevryding. In: Du Plessis, Hans en Du Plessis, Theo. 1987. *Afrikaans en taalpolitiek*. Pretoria: HAUM.

Erasmus, Elfra. 1993. Moenie skaam wees vir Afrikaans. *Die Burger*, 22 Julie.

Fanon, Frantz. 1969 (1961). *The wretched of the earth*. London: Penquin.

Hutcheon, Linda. 1985³ (1980). *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*. New York: Methuen.

Jansen, Ena. 1993. Miles se Moleko en Multatuli se Max. In: *Tydskrif vir letterkunde*. Februarie.

Kunene, Daniel P. 1986. Written art and oral tradition in South Africa. In: Gérard, Albert S. (red.). *European-language writing in sub-Saharan Africa*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Miles, John. 1992² (1991). *Kroniek uit die doofpot*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Miles, John. 1993. Referaat gelewer by Wits se Winterforum. Julie.

Ngugi, wa Thiong'o. 1986. *Decolonising the mind*. Nairobi & Portsmouth: Heinemann.

Prinsloo, Koos en Hattingh, Ryk. 1990. 'n Verontregte individu het altyd te doen met die maatskappy. In: *Vrye Weekblad*. Somer.

Roos, Henriette. 1991. 'n Boek oor 'n gewone mens. In: *De Kat*. Oktober.

Roos, Henriette. 1992. Die voorgeskiedenis van 'n dokumentêre roman: John Miles se *Kroniek uit die doofpot*. Ongepubliseerde referaat, ALV-kongres.

Van Heerden, Etienne. 1991. Op weg na Afrika: Afrikaanse literatuur as Afrikaliteratuur. In: *Tydskrif vir letterkunde*. Mei.

Universiteit van Stellenbosch

Martin Labuschagne

Die skuldige baksteen

vir Adeline
"to cast the first stone"

Dit was 'n mooi herfsoggend gewees toe Adel K., met geen besondere bedoelings op pad werk toe deur 'n baksteen bespring is en op die plek gesterf het.

Die mense het in allerhaas na haar gesnel, maar dit was te laat gewees – sy was alreeds dood. Onmiddellik het die burgers die skuldige gesoek en gevind waar hy bewegingsloos 'n paar treë van haar af gelê het.

Vinnig het die burgers horn vasgegryp om te verseker dat hy nie kon ontsnap nie. Maar dit was eintlik nie nodig nie, want die skuldige baksteen het net daar gelê. Seker gewet hy is vas, het die burgers gemeen.

Die polisie was spoedig op die toneel. Nadat die nodige inligting geneem is, is die baksteen gearresteer en na die stasie geneem vir ondervraging. Nie lank daarna nie is die baksteen verhoor.

Almal was daar.

Die baksteen het roerloos en spraakloos in die beskuldigdebank gesit.

Toe hy vrae gevra is, was hy ook antwoordloos.

Sy reg op stilswye.

Die hofprosedure het met sterk gemoed beweeg van die een getuie na die ander.

Daarna het die regter in sy beslissing gesê dat die hof sterk gevoel het oor hierdie verskynsel dat bakstene die burgers bespring en besluit dat drastiese, voorkomende aksie ingestel moes word om 'n herhaling van derglike oortreding te voorkom. So is dan besluit dat die baksteen as voorbeeld moes dien vir latere, soortgelyke pogings deur ander bakstene. Die baksteen is die doodstraf opgelê.

Roerloos het die baksteen in sy stoel gesit.

"Ja, hy voel seker te sleg om iets te sê" het die mense gespekuleer, toe hulle besig was om uit te stap.

Omstreeks middernag die volgende aand is die vonnis voltrek.

Kruisbegeerte

"Ons moet iets doen," sê Johan. Hy kyk na Linda wat met 'n warm bak in haar hande die kamer binnekom.

"Ons moet seker," stem Klaas in en kyk by die venster uit.

Johan glimlag vir Linda toe sy die bak op die tafel neersit. Sy glimlag

saam. Haar voetstappe raas op die plankvloer toe sy die kamer uitstap. (Haar bene is lank en die slankheid daarvan het 'n gravitasie wat iets binne hom wil uitruk. Hoe vreemd dat hy dit nog nooit voorheen gesien het: hoe elegant en soepel hulle is nie. Hy represeer die gedagte toe sy vooroorbuk en aan hom 'n koppie koffie gee. Sy gaan sit langs hom en vou haar bene.)

“Hoe gaan dit by die universiteit?”

“Moenie die topic verander nie,” grom Johan geïrriteerd.

“Wat moet ons doen, dink jy?” vra Klaas verslaan. Hy sug en begin met 'n lepel speel.

“Ek weet nie, maar dink net: so op straat!”

Hulle hoor die twee vroue se stemme in die kombuis.

(Haar stem het 'n betowerende mag, dink hy terwyl sy die stuk uit Goethe voorlees. Haar rooi lippe tuit met die ronde klanke. Sy kyk op en glimlag toe sy sien hoe sy oë onder haar bloes ingly.)

“Regtig. Op straat. Hel, dis darem te erg.”

“Wat's te erg?” vra Madelein toe sy en Linda die kamer binnekom. “Sommer niks.”

“Niks nie?” sê Johan en kyk na Linda. “Daar is 'n klomp straatvroue wat hul ding doen daar naby die blok waar ek werk.”

“Bel dan die polisie,” sê Madelein vies terwyl sy gaan sit.

“Ons het al, maar ...” Madelein val Johan in die rede: “weer een van daai gesprekke?”

“Ja,” sug Klaas. Hy kyk na Johan en sê: “Selfs jou vrou dink jy's mal.”

“Johan!” Madelein bloos effens toe Klaas vir haar kyk.

Linda glimlag.

(Haar glimlag vlug in haar mond in toe sy naderende gesig haar oë laat skeel kyk. Die spanning maak hulle seer en sy maak hulle maar liewer toe.)

“Ek is jammer,” sê Johan en dit lyk vir die ander twee asof hy dit vir Linda sê.

“Dis okay,” troos sy. “Hier.” Sy skep vir hom 'n bietjie nagereg in en gee dit aan hom. Hy vat dit uit haar hande en glimlag 'n “dankie” in haar rigting.

“Jou vrou is nogal gaaf.” Die ander twee lag vir Johan.

(Jy is nogal astant, sê sy en maak haar bloes se knope vas. Toe sy sien hy kyk vir haar vee sy oor haar borste asof sy haarself vir hom wil skoon vee. Haar tepels word harder. Hy steek 'n sigaret op.)

“Wat is die liefde?” Johan sit sy wynglas neer en kyk na Klaas en Linda.

“Ag tog, jy gaan nie ons gasmense verveel met jou filosofiese gesprekke nie?” Madelein glimlag speels verleë.

“Los hom tog uit,” kom dit van Linda. Madelein voel die messkerpheid in haar stem en bly stil.

“Ek dink die liefde is soos,” Johan dink 'n oomblik diep, “Sturm und Drang.”

“Sturm und Drang?” herhaal Linda verbaas.

“Ja – konstante spanning tussen wat jy begeer en wat jy toegelaat word om te hê.”

Klaas lag: “Klink meer soos Freud!”

Madelein lag saam.

Linda vat 'n slukkie uit haar wynglas en loer oor die rand na die geselskap. Sy sit die glas neer. “Ek dink die liefde is soos die klassieke – 'n strewende na harmonie.”

“Ooh – diep!” koggel Klaas en gryp-soen haar.

“Wat dink jy is die liefde?” Johan kyk uitdagend na Klaas.

“Die liefde is soos om te gym – werking van die spiere.”

Hy lag weer.

Madelein bloos.

(Sy is rooierig in haar gesig; sy lyk soos 'n roos wat oopgevou het. Haar ware kleure, dink hy en druk nog harder met sy lyf tussen haar bene in. Sy kyk af en kom vir die eerste keer agter sy het nog haar drafskoene aan.)

Madelein leun vorentoe: “julle lag verniet so; gym is 'n goeie plaasvervanger vir seks.”

“Maar ons praat nou van liefde, nie seks nie.” Linda frons.

“Same thing,” sê sy en trek haar skouers ongeërg op.

(Haar skouers begin te skommel asof sy verward na iets swem, totdat sy diep en intiem sug en hulle in mekaar stort. Dit was nou 'n lekker oefening, lag sy en gee haar vryer 'n piksoentjie.)

Buite, op pad kar toe, voel Johan Linda se hand warm teen sy arm. Hy draai om en sien haar met 'n boek in die hand. Hy glimlag ongemaklik toe hy die titel sien: *Die Leiden des jungen Werthers*. Sy reik dit uit na hom. Hy vat dit versigtig asof dit giftig kan wees.

“Het jy nog boeke van die Duitse klassiek wat ek kan leen?” Sy skerm haar mond met haar hand en kyk skynbaar na iets op die grond.

“Ja. Het jy die storie geniet?” Johan trek sy das reg.

“Baie.”

Die twee kyk om toe Klaas by hulle kom staan. Hy kyk na die boek en draai na Johan.

“Ek wil môre jou vrou weer 'n bietjie leen.”

“Waarvoor?”

“Wel, Linda werk môre en ek wil môre weer 'n bietjie gaan draf. Sal jy haar môre voor werk aflaai, ek sal haar later weer terugvat.”

“Sure, anytime.”

Johan en Madelein bedank die gasheer en gasvrou, klim in die motor, waai vir oulaas en trek weg.

Linda en Klaas hou die motor dop totdat dit in die donkerte verdwyn. Daarna stap hulle sonder om iets te sê terug huis toe.

Prometheus 'n Onpopulêre legende *vir Adeline*

Zeus was bulderend kwaad – sy stem het deur die gange van die goddelike paleis gedreun en plek-plek in klein vonkies van die borsbeelde en pilare afgespat. Al die gode het gebibber van vrees vir hul amper-seniële leier. Selfs Ares (die god van oorlog en verpligte militêre diensplig) het bang onder sy skild weggekrui. Trouens, hy het so 'n bohaai van bliksems opgeskop dat Odin (wat bekend was vir sy flinke regter en goeie smaak in bier) telefonies met hom in verbinding getree en baie taktvol om 'n bietjie stilte gevra het, want die geraas ontstel die gissing van sy bierbrouery. Zeus het vriendelik om verskoning gevra en sy stem tot 'n hele paar desibelle afgeskaal – maar ook net om diplomatiiese redes.

Die oorsaak vir die god van weerlig en irriterende staatsordonnansies se woede het duidelik geblyk by die goddelike vergadering:

die ongelooflike hoë elektrisiteitsrekening.

Die vergadering is geopen met 'n roulkol en al die gode was daar, behalwe Prometheus. Onmiddellik het Athena opgespring en logiese gevolgtrekkings gemaak: Prometheus was nie daar nie omdat hy skuldig gevoel het, en hy het skuldig gevoel omdat hy verantwoordelik was.

Baie beïndruk met hul kollega se vernuf het die ander gode vir haar hande geklap.

Toe die vergadering bedaar het, het Zeus beveel dat die ongepoetsde god gesoek en gearresteer moes word. Dit het nooit gebeur nie, want Prometheus het net spoorloos verdwyn. Later was daar gerugte dat hy hom bekeer het tot 'n sekte wat 'n vis aanbid en dat hy jare reeds krag gesteel het om 'n klein herbergie vir haweloses te voorsien.

Zeus was woedend dat iemand die peperduur, selestiale stroom vir die patetiese aapgedroggies gegee het.

Dit was toe dat Zeus die hele storie van die Kaukasus en die aasvoël opgemaak het net om vir die mense te wys dat niemand weg kan kom daarmee om 'n olimpiese ordonnansie te verbreek nie!

Heinrich Ohlhoff

Kanon en instansies – 'n Afrikaanse perspektief

1. Vooraf

Vir die doel van hierdie artikel kan die titel as die oorkoepelende raamwerk beskou word waarbinne dit sal gaan oor “die geval van *Groot verseboek*”. Na 'n kort situering sal die probleemstelling, motivering en doelstelling aan die beurt kom. Hierop volg enkele begripsverklarings, 'n bespreking van die aard en plek van *Groot verseboek* binne 'n bepaalde opset en enkele gedagtes oor verdere navorsing.

2. Situering

Een van die studieterreine waarmee literatuurwetenskaplikes in verskillende wêrelddele hulle vandag besig hou, is kanon(s) en kanonvorming. Oor hierdie onderwerp bestaan daar in Suid-Afrika, en spesifiek ten opsigte van Afrikaans, min (gepubliseerde) navorsing, en dit terwyl die kwessie heel waarskynlik al aktueler gaan word binne die konteks van allerlei veranderinge op politieke, sosiale, ekonomiese en opvoedkundige terrein. Om maar een saak te noem: Wat gaan die invloed van die nuwe onderwysbedeling asook die (moontlike) implementering van die voorstelle van die ad hoc-komitee insake die vernuwing van die onderrig van Afrikaans wees op die sogenaamde skool- of pedagogiese kanons? As gevolg van die belangrikheid van hierdie en soortgelyke vrae het die Departement Afrikaans aan die Universiteit van Pretoria met 'n spannavorsingsprojek onder die titel “Kanonisering in die Afrikaanse literatuur” begin.

3. Probleemstelling, motivering en doelstelling

As voorbeeld van die soorte deelstudies wat binne die oorkoepelende tema gedoen word, wil ek in hierdie artikel die volgende probleemstelling formuleer: Wat is die aard van D.J. Opperman se *Groot verseboek*, hoe verskil die onderskeie uitgawes van mekaar en hoe vergelyk dit wat opset betref met *SA in Poësie/SA in Poetry* van Van Wyk, Conradie en Constandaras?

Die rede waarom my keuse op *Groot verseboek* geval het, is dat dit 'n belangrike rol gespeel het en steeds speel in die vorming van 'n bepaalde beeld van die Afrikaanse poësie en dus van 'n bepaalde kanon. Ter bevestiging hiervan hoef 'n mens maar net te kyk na die volgende drie uitsprake oor die sewende en negende uitgawe met hulle verwysings na gesaghebbendheid, volledigheid, kwaliteit, en dies meer:

Literatore en literatuurleefhebbers beskou dié boek as die gesaghebbende bloemlesing van die Afrikaanse digkuns (*Hoofstad*, 16 Maart 1978); *Groot verseboek* dra die stempel

van die groot gees wat dit saamgestel het. Nie alleen verskaf dit 'n volledige oorsig van die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse poësie nie, maar dit verteenwoordig ook die keur uit ons poëtieskat. Derhalwe het *Groot verseboek* by uitnemendheid die bloemlesing geword wat aan byna al ons universiteite voorgeskryf word. Maar méér nog: dit het die barometer van gehalte geword (Tim Huizamen in *Rapport*, 7 Mei 1978); Die vorige uitgawe van hierdie standaardbloemlesing in Afrikaans het in 1978 verskyn ... *Groot verseboek* bied gepoleerde beelde van die ouer Afrikaanse digters, terwyl die jongeres nog wanordelik en onafgewerk opgestel is om later 'n vaste plekkie te vind in die literêre beeldtuin (D.J. Hugo in *Die Volksblad*, 5 Mei 1984).

Die beskrywende navorsing waarvan hier verslag gedoen word, is dan daarop gemik om 'n (voorlopige) plekbepaling te doen van *Groot verseboek* en sy samesteller se rol as kanonvormer binne die Afrikaanse literêre sisteem.

3. Enkele begripsverklarings

3.1 *Kanon*

In aansluiting by 'n redelike algemene neiging om weg te beweeg van die konsep van slegs een kanon van "klassieke" tekste na dié van kanons vir spesifieke groepe en met spesifieke funksies, kan die volgende omskrywing van Moerbeek (1992: 342) in gedagte gehou word:

Een canon is een verzameling van werken en auteurs die door een sociale groep of literair circuit als waardevol erkend worden, en die als referentiepunt voor die sociale groep of dat literair circuit fungeren.

3.2 *Literêre sisteem*

Die begrip "literêre sisteem" speel by verskillende hedendaagse ondersoekers, onder wie Even-Zohar, Shavit, Fokkema en Lefevere, 'n belangrike rol. Volgens eersgenoemde kan 'n literêre sisteem – vir bepaalde doeleindes soos deur die navorser bepaal – gekonseptualiseer word as bestaande uit die volgende ses komponente wat interafhanklik funksioneer: die produsent, produk, verbruiker, repertorium, instansies en mark (Even-Zohar 1990). Lefevere (1992: 9-10) noem verskillende redes vir sy eie keuse om 'n sistemiese benadering te volg. Ek sonder twee uit:

... because it promises to be 'productive' in the sense that it may reveal problems of importance to the study of rewriting that other heuristic constructs do not reveal ...; ... because it provides a neutral, non-ethnocentric framework for the discussion of power and relationships shaped by power, which may benefit from a more dispassionate approach.

3.3 *Instansies en herskrywers*

"Instansies" ("institution") is volgens Even-Zohar (1990: 37) "the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution which governs the norms prevailing in this

activity, sanctioning some and rejecting others". Hier kan 'n mens dink aan onder meer opvoedkundige en regeringsinstellings, uitgewers, tydskrifte, die massamedia, skrywersverenigings en kritici. Laasgenoemdes is, in Lefevere se terminologie, herskrywers, net soos bv. vertalers, literatuurhistorici en die samestellers van bloemlesings. Dit gaan immers daarom dat hulle die teks in die een of ander *ander* vorm weergee (deur sê maar in 'n resensie die inhoud van 'n roman te parafraseer), sekere keuses maak of tekste binne 'n bepaalde raamwerk plaas. Die herskrywers is grootliks verantwoordelik "for the general reception and survival of works of literature among non-professional readers, who constitute the great majority of readers in our culture" (Lefevere 1992: 1). Volgens hom speel hulle dan 'n dominante rol in die kanoniserings en niekanoniserings van die literêre tekste. Herskrywers skep ook bepaalde beelde van 'n skrywer, werk, tydperk, genre en selfs 'n hele literatuur. Hieraan voeg Lefevere (1992: 5) die volgende toe:

These images exist side by side with the realities they compete with, but the images always tend to reach more people than the corresponding realities (do) ... the power yielded by these images, and therefore by their makers, is enormous (verlede tyd verander na teenwoordige tyd).

In die proses van herskrywing word die oorspronklike tekste aangepas, word hulle gemanipuleer, "usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time" (Lefevere 1992: 8). Vrae wat die navorser oor herskrywings dan kan stel, is die volgende: wie herskryf, waarom, onder watter omstandighede en vir watter teikengroep?

4. Groot verseboek

Wat die antwoord op die eerste vraag ten opsigte van *Groot verseboek* betref, is dit opvallend dat Opperman van die eerste tot die negende uitgawe presies dieselfde persone in sy verantwoordings bedank. Ek haal uit laasgenoemde uitgawe aan:

Ek wil my waardering uitspreek vir die samewerking wat ek ontvang het van prof. F.J. le Roux en prof. dr. J. du P. Scholtz, en ook van wyle prof. I.W. van der Merwe, mnr. J. Greshoff en prof. dr. N.P. van Wyk Louw. Hierdie persone is in verskillende mate ook verantwoordelik vir die keuse uit my eie werk.

Die indruk word dus gelaat dat hier min of geen ruimte gelaat is vir (direkte) advies deur iemand buite hierdie kring nie. Wanneer André Brink dan die finale versorging vir hierdie uitgawe behartig, respekteer hy Opperman se keuse uit digbundels wat tot 1980 verskyn het. Dit, asook die vroeëre aanhaling uit Huizamen se resensie, is 'n aanduiding van die dominerende posisie wat Opperman ingeneem het in die skepping van 'n bepaalde beeld van die Afrikaanse poësie – 'n beeld wat in baie opsigte ook die beeld van

menige universiteitstudent geword het en steeds word.

Bestudeer 'n mens Opperman se verantwoording verder, kom nog belangrike feite in hierdie beeldvormingsproses na vore. Die eerste sin van die eerste uitgawe lui soos volg:

Hierdie bloemlesing wil van die mooiste Afrikaanse gedigte in een band saamvat, maar tegelykertyd die gedigte so kies en rangskik dat dit enigszins 'n beeld van die ontwikkeling van ons poësie gee.

In latere uitgawes het dit geword: "Hierdie bloemlesing wil die mooiste Afrikaanse gedigte in een band saamvat ...". Stil-stil (sonder "verantwoording") het die meer beskeie "van die mooiste Afrikaanse gedigte" verander na die geweldige – en sterk kanoniserende – aanspraak "die mooiste Afrikaanse gedigte".

Dit val verder op dat die res van die verantwoording, met die uitsondering van enkele tekskritiese opmerkings en die toevoeging van 'n naam of twee, deur al die uitgawes identies gebly het. Die enkele weglatings en die talle toevoegings van digters en tekste word dus op geen manier eksplisiet verantwoord nie. Die leser moet maar aanvaar dat die estetiese maatstaf en die strewe om die bundel "so verteenwoordigend moontlik te maak" voldoende aanduidings is en dat die samesteller "die beste weet". Die vraag van wie, vir wie en ten opsigte waarvan die bloemlesing verteenwoordigend is, bly onbeantwoord. Moontlik verdien die volgende opmerking van Lefevere (1992: 5) in hierdie verband oorweging:

... rewritings are produced in the service, or under the constraints, of certain ideological and/or poetological currents, and ... such currents do not deem it to their advantage to draw attention to themselves as merely 'one current among others.' Rather, it is much more to their advantage to identify themselves quite simply with something less partisan, more prestigious, and altogether irreversible like 'the course of history'.

Hier word byvoorbeeld nie rekening gehou nie – hetsy afwysend of instemmend – met die oortuiging van baie geleerdes dat verskillende literatuuropvattinge of betrokkenheid by 'n bepaalde interpretatiewe gemeenskap tot verskillende aannames lei en dus verskillende keuses tot gevolg kan/sal hê. Dat Opperman se uitspraak ook nie 'n geïsoleerde geval in Afrikaans is nie, blyk uit Kannemeyer se voorwoord by *Kraaines*, 'n bloemlesing vir "jong lesers" (skoliere en studente):

Die keuse het telkens geval op die beste gedigte van elke skrywer ... al sal daar in die toekoms steeds magte werksaam wees om ons 'erfenisse uit te wis', is hierdie poësie vir ons en die nageslag 'n durende monument van die geestesaktiwiteit wat kunswerke van dié gehalte moontlik maak.

Oor die vraag watter ideologiese en/of poëtologiese strominge in hierdie en soortgelyke gevalle 'n rol gespeel het, wag daar nog heelwat navorsing.

Dat ook 'n totaal ander uitgangspunt in elk geval moontlik is, blyk duidelik uit die inleiding by *SA in Poësie/SA in Poetry*. Ek haal uitvoerig aan oor die doel en uitgangspunt wat hier, anders as in die reeds genoemde gevalle, eksplisiet – en kontesterend – gestel word:

Die doel met die bundel *SA in poësie/SA in Poetry* was die beskikbaarstelling van tekste wat om verskeie redes nie geredelik toeganklik was nie. Digtters soos Wopko Jensma of Modikwe Dikobe is bv nie binne die Afrikaanse letterkunde bekend nie en is nie in Afrikaanse bloemlesings opgeneem nie. Maar dit was nie net hierdie leemte wat ons aangespoor het nie; ook die perke van die tradisionele eentalige bloemlesing wou ons oorskry deur poësie uit die ander Suid-Afrikaanse tale te betrek. Die eietydse literêr-teoretiese konteks het ons verder genoodsaak om radikaal anders as die tradisionele bloemleser te werk te gaan: die uitgangspunt is nie meer esteties nie, dws nie gerig op die beste of mooiste gedigte wat in 'n taal geskryf is nie, maar die gedigte wat insae bied in ideologiese formasies soos dit binne die geskiedenis staan ... Poësie – wat 'n subjektiewe en ideologiese verwoording van 'n sosiale toestand of 'n historiese moment is – werp lig op die menslike aandeel in die vorming van die geskiedenis ... Maar die beeld wat van die sosiale werklikheid in poësie geproduseer word, is verwronge en aangepas om klasse-hiërargieë te bestendig. Binne poësie as ideologiese gegewe kry die navorser insiggewende stof oor die konflik tussen klasse.

Binne hierdie uitgangspunt, waar die representasiekonsep 'n bepalende rol speel, word daar ook kritiek uitgespreek teen spellingmodernisering:

Die wysigings op die materiële (die betekenaar-) vlak van die taal wat weens linguïstiese en estetiese oorwegings in bestaande bloemlesings afgeskeep is, word hier verteenwoordig. 'n Voorbeeld van die linguïstiese en estetiese modernisering is 'De Lady Roberts' van F.W. Reitz soos dit deur Opperman in *Groot verseboek* opgeneem is. Dit is 'n voorbeeld van hoe 'n gedig verander is om aan te pas by 'n eietydse petit bourgeois-literatuuropvatting.

Nou is dit egter opmerklik dat dié samestellers weliswaar hulle uitgangspunt eksplisiet formuleer, maar die leser tog wil manipuleer om te aanvaar dat hulle manier van doen op sy beurt die enigste moontlikheid is: “Die eietydse literêr-teoretiese konteks ...” (my kursivering). Ook hier moet die teenstellende siening van byvoorbeeld Paul Armstrong nie uit die oog verloor word nie:

The characteristic hypothesis projected by a method of interpretation are practical embodiments of more basic beliefs about human being, the being of the object interrogated, and the being of the world as a whole. Psychoanalysis, Marxism, phenomenology, structuralism – each has a different method of interpretation because each has a different metaphysics, a different set of convictions that make up its point of departure and defines its position in the hermeneutic field.

Ook wat die keuse van digters en tekste betref, is daar 'n aansienlike verskil tussen *Groot verseboek* en *SA in Poësie/SA in Poetry*. Nie alleen is daar nagenoeg sestig digters in laasgenoemde wat nie in eersgenoemde voorkom nie (sommige moontlik as gevolg van verskyningsdatums), maar

van die digters wat in albei verskyn, is daar met enkele uitsonderings geen gedigte wat ooreenkom nie. Dit kan óók verklaar word uit die uiteenlopende siening van die aard, funksie en waarde van poësie. Ek noem slegs een opvallende voorbeeld om dit te illustreer. In *Groot verseboek* kom Wilhelm Knobel se "Elegie" voor wat meer as een element van die tradisionele elegie vertoon: die verlies (van 'n vriend?) deur die dood en die vertroosting in die droombeeld van die gestorwene se gebeente wat "ewig en wit begin vasgroeï in koraal". In *SA in Poësie/SA in Poetry* staan daar ook 'n elegie, maar nou die siniese, satiriese "Elegie vir 3 Pasdraers" met sy sterk politieke inslag.

Hierdie fokusverskil blyk selfs uit kleiner detail waar dieselfde gedig wel opgeneem is: Ingrid Jonker se bekende "Die kind" verskyn in *Groot verseboek* konsekwent onder dié titel, terwyl dit in die ander bloemlesing reeds in die titelbewoording baie sterk aan 'n bepaalde insident in die Suid-Afrikaanse politieke geskiedenis gekoppel word en dus baie sterker gelaai is: "Die kind wat doodgeskiet is deur sodate in Nyanga". En dan is daar ook byvoorbeeld Vernon February se "antwoord" op Leipoldt se "Oom Gert vertel": "Met ekskusies aan Oom Gert vertel", wat só eindig: "Ja, neef, die storie van ons lyding', /sal Oom Gert vertel se ou relasie/van hul stryd om hul bevryding/laat klink soos 'n derderangse lykstasie."

Uit hierdie kort vergelyking is dit duidelik dat *Groot verseboek* en *SA in Poësie/SA in Poetry* twee verskillende herskrywings is en twee uiteenlopende beelde van die (Suid-) Afrikaanse poësie skep, omdat die samestellers as deelnemers aan die literêre sisteem en kultuurdebat met verskillende uitgangspunte gewerk het.

Om hierdie gedeelte af te sluit, wil ek terugkeer na *Groot verseboek* as sodanig en m.b.t. enkele gevalle die aandag vestig op wysigings in die beeld van die Afrikaanse poësie en digters. Twee digters wat in vroeë uitgawes deur een gedig elk verteenwoordig is, te wete Jan Rabie en Bartho Smit, is later weggelaat, waarskynlik omdat hulle algaande hulle oevres in ander genres gevestig het. Daarteenoor is daar stelselmatig nuwe digters bygevoeg, in die negende uitgawe nie minder nie as vyf en twintig – 'n feit wat Hugo (1984) laat opmerk het dat "daar konserwatiewer aan die resente poësieproduksie gekeur sal moet word". Hy bepleit ook 'n herbesinning oor die maatstawwe vir opname en impliseer dus dat die aanspraak op "die beste" in die verantwoording bevraagteken kan word, 'n opvatting wat bevestig word deur sy opmerking dat elke oordeel tydgebonde is. Net so het Huizamen (1978) ten opsigte van die sewende uitgawe relatief sterk verskil oor die keuse uit die werk van jonger digters. In hoeverre sulke resensies – herskrywings in eie reg – 'n invloed het op latere uitgawes is 'n vraag waaroor daar navorsing gedoen moet word. Feit is egter dat nie veel van die suggesties in laasgenoemde resensie werklikheid geword het in die volgende uitgawes nie.

Wat sogenaamde gevestigde digters betref, het Opperman ook nie

geskroom om tekste weg te laat en by te voeg en dus steeds nuwe voorstellings, nuwe herskrywings van hulle oeuvres daar te stel nie. Oor die redes hiervoor, asook oor soortgelyke prosesse in ander bloemlesings, moet daar ook nog baie navorsing gedoen word. Daarom noem ek net enkele voorbeelde. In die geval van Leipoldt het daar in die tweede en negende uitgawe relatief groot toevoegings plaasgevind. In laasgenoemde geval kan dit moontlik aan die rol van ander instansies toegeskryf word. Die honderdste herdenking van Leipoldt se geboortedag in daardie tyd het naamlik hernude belangstelling in en studie van sy werk meegebring. In hierdie verband is dit opmerklik dat T.T. Cloete se "Leipoldt 100" ook in die negende uitgawe opgeneem is.

Met betrekking tot Van Wyk Louw het Huizamen in sy resensie oor die sewende uitgawe opgemerk dat die keuse uit *Tristia* sins insiens "nie naasteby voldoende" is nie. Hierdie aangevoelde leemte is reggestel deur die toevoeging van 'n hele aantal van die korter gedigte soos "Ex unguine leonem", "Karoo-dorp: someraand" en "Dood van die Heilig Bibliis". Hugo bestempel dit dan as "'n welkome balansherstel" omdat die leser "(t)ot by die vorige uitgawe ... die indruk (sou) kon kry dat *Tristia* 'n bundel van uitsluitlik 'groot odes' is." Hier sal 'n mens nog moet nagaan in watter mate die nuut opgenome tekste in die voorafgaande tydperk die aandag van ander herskrywers soos kritici geniet het. In die geval van Wilma Stockenström en Sheila Cussons weer ontstaan die vraag watter rol die toekenning van die Hertzogprys by die toevoeging van tekste in onderskeidelik die sewende en negende uitgawe help speel het.

5. Verdere navorsing

Uit bogaande verslag oor sekere aspekte van *Groot verseboek* se rol in beeldvorming en kanonisering het geblyk dat intensiewe navorsing nodig is oor die aard, samestelling en wysiging van bloemlesings en die ideologiese en literaturopvatlike grondslae daarvan. Dit sou dan ook nie net ten opsigte van die poësie geld nie, maar ook vir verhalende prosa en drama. Omdat bloemlesings so 'n groot rol in onder meer die onderwys speel, mag die beskywing en, waar moontlik, die verklaring van outeuren tekste nie verwaarloos word nie en moet die sinvolheid van sulke werke vir (sterk uiteenlopende) groepe lesers deur empiriese resepsie-ondersoeke nagegaan word.

Bronnelys

- Armstrong, P. 1983. The Conflict of Interpretations and the Limits of Pluralism. *PMLA*, 98:3, p. 341-352.
- Even-Zohar, I. 1990. The "Literary System". *Poetics Today*, 11:1, p. 27-44.
- Fokkema, D. 1991. Changing the canon: A systems theoretical approach. In: Ibsch, E. e.a. (eds.). *Empirical Studies of Literature*. Amsterdam, p. 363-369.
- Hugo, D.J. 1984. Negende Verseboek is die volledigste nog. *Die Volksblad*, 5 Mei.

- Huizamen, T. 1978. Steeds dié barometer van gehalte. *Rapport*, 7 Mei 1978, p. 20 e.v.
- Lefevere, A. 1992. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Moerbeek, J. 1992. Hoe elastisch is de canon? *Spiegel der Letteren*, 34:3-4, p. 333-357.
- Opperman, D.J. (samest.). *Groot verseboek*. Verskillende uitgawes, verskillende uitgewers.
- Shavit, Z. 1991. Canonicity and literary institutions. In: Ibsch, E. e.a. (eds.). *Empirical Studies of Literature*. Amsterdam, p. 231-238.
- Van Wyk, J., Conradie, P. & Constandaras, N. 1988. *SA in Poësie/SA in Poetry*. Pinetown. Owen Burgess.

Universiteit van Pretoria

Op soek na Susan Sontag

'n Kritiese essay

Joan Hambidge

1

Dis 'n wintersdag in New York. Net voor die sneeu en ek staan voor Routledge & Kegan Paul se gebou in New York. Met 'n brief in my hand.

'Ms. Sontag appreciates your letter. Contact her publisher for an interview.'

Geteken deur haar sekretaresse. Dié ontvang my betreklik kil, dog professioneel. Ek sal haar huisnommer aan u verskaf – natuurlik op voorwaarde dat u dit aan *niemand* anders gee nie ...

Die volgende dag begin ek die nommer skakel. Die New York Times verwys na haar vriendskap met Joseph Brodsky. Dit was in die tagtigerjare – lank voor die vriendskap met Annie Leibowitz en die beroemde foto's.

Onder meer die een in *Vanity Fair* getiteld "Prodigal Sontag" waar sy uitgestal lê op 'n bed met 'n kamerjas aan in 'n kliniese slaapkamer. Die kille intellek geseksualiseer.

In 'n onderhoud (opgeneem in dieselfde *Vanity Fair*) kritiseer Camille Paglia die bydrae van Susan Sontag. Waarskynlik bewus van haar enorme bydrae – soos "Against interpretation" – en haar posisie binne die Amerikaanse denkwêreld.

2

In dieselfde jaar vra jy my na die verhouding tussen *werklikheid* en *kuns* – en of 'n mens verraad pleeg wanneer jy "werklike" mense/karakters/gebeure in verhale uitstal.

Later dieselfde middag gaan stap jy en ek in die reën. Dit begin hael. Ons lag.

"Dis die vinger van God," sê jy.

"Nee," sê ek, "dit verwys na die ontsettende lewenstorms wat ons beide vanjaar deurgemaak het." Ons stap laggend deur die reën.

Jy wys my 'n brief wat jy aan 'n vorige geliefde gestuur het. Ek is getref deur die verlies in jou toon. En jou ontsettende vergifnis. Ons praat die naweek by herhaling oor haar dokument. Die verband tussen *feit* en *fiksie*. En die pynlike haelkorrels van verraad.

Jy laat my toe om skoon te bloei.

"Kyk," sê jy, "jy sal dit eers aanvaar het wanneer jy weet dat dit jou lotsbestemming was."

Ons stap stadig deur die strate van Parys. Hier digby die Latynse kwartier lag ons albei oor die Rue de Derrida. Ek verwys na Roland Barthes se banale dood. Ons praat oor die *dood van die outeur*.

3

Ons kuier by die Stellenbosse literator. Haar skilderbroer se lieflike Paryse skildery van 'n vrou lyk op 'n haar nes jy. Jy stap deur my woonstel met 'n handdoek om jou kop – jy lyk nes sy.

Jy vertel my 'n verhaal uit jou jeug. Ek is geraak deur die gewelddadigheid van die ervaring. “Vertel my meer van jou jeug?” Ek ontwyk jou vraag. Die walvisse is reeds weg – dieper die see in en jy vra my op 'n warm, soel middag by Hermanus om jou trouing in die see te gooi. Jy sien gelukkig nie die trane wat teen my wange afstroom nie. Ek tel die klein pynspikkels in jou oë.

Later die aand vertel ek jou dat ek 'n verhaal skryf oor *fiksionalisering*. “Jy verskuil jou self agter metatekste, omdat jy te bang is om die waarheid van wie jy werklik is bloot te stel.” Ek kyk vraend na jou. 'n Metateks? “Dis tog lekkerder om so 'n teks te fabriseer. Nou bevind jou karakters hul in New York. Dan in Parys ... selfs plaaslik in Pretoria, Stellenbosch of Hermanus gesitueer.”

4

Ons ontmoet mekaar deur 'n gemeenskaplike vriendin. Nee, wag. Dit was 'n vriend. Ek is verbaas wanneer jy my bel en sê: “Ek het gisternag van jou gedroom. Dit was 'n *afskuwelike, gevaarlike* droom ... is alles reg?” Ek vertel jou. Van haar aanklag. Ons skil haar motiewe een vir een af. Dis nie om dowe neute dat ek aan jou – my kenner van sug-tekste – 'n *matrioska* uit Moskou present gee nie. 'n Poppie geskilder as 'n klein ou moedertjie met vier ander poppies in haar buik.

“Dis joune,” sê ek. Ons probeer die betekenis van *verraad* begryp.

“Wanneer verraai 'n mens iemand?” vra jy. “As jy jouself probeer regverdig in die oë van ander – maar verraad is ook 'n vorm van skulderkenning. Dat iemand ter sake was. Vir Jean Genet is dit die hoogste vorm van die liefde ...” Jy lees haar ellelange verslag oor my. Hoe sy as *student* my as *dosent* ervaar het; en hoe dit alles van háár sê.

“Sy probeer haar medepligtigheid ongedaan maak. Sy het in die moeilikheid (waarskynlik) by haar ouers ... haar self geraak. Vergeet haar. Sy weet nie eens wat sy aan haar self gedoen het nie.”

5

Die nag was hy by. Julle het liefde gemaak. Ek het net jou bors gesoen. Jy het eenkeer aan my geraak. Toe raak ons – sonder sy medewete – betrokke bymekaar. Die ou vuur van ons drie se verbintenis was skielik geblus. Hy het waarskynlik – te oordeel aan die rooi lipstiffiemerke op sigaretstompies – iemand anders gesien.

Ons het gaan slaap. Hy was uitgeput, maar het – soos gewoonlik – die CAVALLERIA RUSTICANA op die CD-speler geplaas. Terwyl hy langs ons slaap – onrustig, en met 'n diep asemhaling – het ons liefde gemaak. Ons moes albei stil wees. So stil as moontlik. Die gevaarelement – as hy

sou wakker word, wat 'n verleentheid! – het die ervaring meer ekstasies gemaak. Jou asemhaling het al hoe dieper, hortender geword. Jy wou skreeu, maar het jousef bedink – eerder gesmoo – in 'n kussing. Jy het regop gaan sit. Weg van my en geen verdere aanraking verduur nie. Het jy gehuil? Jy het later teen my aan die slaap geraak. Dog jy het so ver gevoel. Asof jy *afgesluit* in jousef was.

'n Outonome, selfgenoegsame teks bestaan nie, konstateer ek. Al lê dit nie in die teks nie, bring ons al ons ervarings, leeskennis en stiltes na 'n teks.

Sou Susan Sontag haar vervies het vir Dale Peck (die skrywer van *Fucking Martin*) se insinuasies dat sy en die fotograaf Annie Leibowitz minnaresse is? Is dit 'n skending van haar privaatheid?

Of kon Peck dit doen binne die grense van 'n roman?

Maak taal alles toelaatbaar?

Het ons *überhaupt* 'n verhouding? Gaan dit net 'n diepe betrokkenheid bly, weg van finale begrening, besegging?

“Ek het jou nodig,” sê jy, “... hy is nie werklik lief vir my nie ... Ek voel veilig by jou ... al is ek 'n heteroseksuele vrou ... maar dit gaan om jou, my liefste.”

7

Sou jy dink ek verraai jou, myself deur hierdie teks te fabriseer? Dis tog net woorde. En papier is geduldig. Jy bly my ontglip, verwyf jy my.

“Toe ek 'n kind was, het my ma my gereeld daarvan beskuldig dat ek jakkalsdraaie gooi. Dat sy my nie kan vaspen nie ... maar hoe kon ek haar *alles* vertel? Dat ek eerder, veel eerder ...”

Met 'n belofte dat ek eendag alles sal uitsê, ry ons verder. (Het ek jou ooit vertel hoe mooi jy gelyk het die aand op D.F. Malan-lughawe? Dat ek gehoop het jy sou nie weet hoe ek oor jou voel nie ... totdat jy begin praat het ...)

“Was jy lief vir haar? Ek bedoel, die meisie: die een wat jou so “gedrop” het ...”

“Ja, ek was. Maar ek het alles ... ek sien haar nou anders. Sy het my waarskynlik reeds tydens ons betrokkenheid begin 'frame'.”

8

Derrida se “framing the sign” beteken dat ons tekste *arbitrêr* saamflans. Paglia verwys na die “freeze-frame”.

Daar is vignette van jou my liefste, wat ek nooit durf vergeet nie. Dis soos 'n video-opnemer gedruk op *pause*.

Die *gestolde* ervarings wat bly na-werk, inwerk op die huidige moment. (Met haar het ek bykans alle *positiewe* herinneringe *erase*. Dis net nog enkele traumatiese beelde wat terugspoel.)

Jou briewe lees soos kortverhale. Terwyl ek hierdie teks fabriseer (met 'n groen *Stylist*-pen) sit jy voor jou rekenaar en skryf 'n verhaal oor jou pas afgelope huwelik, jou jeugherinneringe ...

Jy skryf my in. Ek word nooit meer as 'n anonieme *sy/haar* nie. In 'n

woedende toneel beveel jou ex-man jou om met my seks te hê. Of met hom. Of sommer met ons albei. Hy banaliseer in sy woede ons tekste. Maar jy vergeef hom. Jy sien sy verlies. Jy weet hy bloei, stil en vernietigend. Soos ek oor haar gebloei het. Behalwe dat alles binne 'n openbare arena ontplof het. Die liefde gereduseer tot 'n misstap. 'n Wandaad. Vanweë die implisiete magswanbalans tussen dosent en student. Maar dis nie so nie. Die "mag" skuif voortdurend.

9

Jy.

10

Ek wys jou die verhaal. Jy glimlag. As my redakteur sê jy: "Jou verhaal is plek-plek uiters onsubtiel. Soos byvoorbeeld die sekstoneel ... almal gaan dink dis *werklikheid!* Dat dit 'n regte persoon met 'n identiteit is. Die kode van fiksionalisering sal hulle ontglip."

Ek wil-wil my vererg. Onsubtiel! Ek kan tog nie verantwoordelik gehou word vir die letterkundige lesers se onvermoë om te kan lees nie.

"In *Le Grain de la Voix* sê Roland Barthes ..."

"Hou op om met aanhalings te smous. Die Afrikaanse letterkunde sal dink alles is WAAR."

"Dream on! Hoe op godsarde kan 'n mens in een verhaal op soveel plekke tegelykertyd wees," verdedig ek. Moerig vir haar wat nie wil saamspeel nie. 'n Kortverhaal werk nie soos 'n "paint by numbers" nie.

"Sweetness, mense sien ons saam. Jy is lesbies. Ek geskei. Ek ..."

"Jy is tog nie besig om te sê mense sal dink ek bedoel jou nie?"

"Oh, please! Het jy nie gesien hoe daardie twee literêre persootjies ons by die Waterfront ge-label het nie?"

11

Ek skryf myself vas. Jy loer oor my skouer – skielik geamuseerd oor die opskudding wat fiksie kan veroorsaak en dat 'n metavertelling so grensloos misverstaan word.

Ek lees Bakhtin oor en oor: maskers, die sirkus, die markfees, vaudeville ... Die polifoniese teks inspireer my al vir jare – maar ek begryp lankal nie meer die grense *tussen* fiksie en werklikheid, metavertelling (kommentaar) en storie nie.

"Ek sal antwoord. Jou ondermyn ... die *grein van jou stem* ontmasker," sê jy laggend oor die *furore* wat 'n verhaal kan/mag veroorsaak.

12

"Hou op om jouself agter maskers en intelligente speletjies te verskuil. Ek, liewe mens wil die regte mens leer ken. Nie die opskudder nie, dankie. Dit imponeer my nie. Dit laat my koud," sê jy geïrriteerd.

Ek tel Susan Sontag se *Against interpretation* op: "... what we need is an erotics of art".

Euníce Reyneke

Twaalf stories vir my pierrot

1

Twee maande terug kuier ons 'n hele nag oor my kosbare bottel Ierse whiskey. Ons praat oor aggressie en ek vertel jou van my ingebore woede. Ewe ernstig vertel ek jou dat my eerste woord nie die tradisioneel soetsappige "mamma" was nie, maar "man!". Met gebruikelike uitbundigheid lag jy en sê: "Toe ek sewe maande oud was, sê my ma, het sy eendag tot haar verbasing gehoor dat ek sê, 'Ek wil skryf'". En jy het, is verbete nog steeds besig.

Jy's die skrywer, ek die een wat nog altyd tru gestaan het wanneer dit by literêre speletjies kom. Veral dié verraderlike speletjies wat literêre siele met mekaar speel. Maar tog laat ek my verlei om my belofte gestand te doen. Ek het gesê dat ek jou sal antwoord, sal ondermyn ... die grein van jou stem ontmasker.

Ek lees jou stories met my oë. Ek sien hoe jy groot en geleerde woorde met gemak rondgooi. Metateks, metafores, metafisies. Ek verwonder my half jaloers aan jou beheersing van teoretiese begrippe, jou belesenheid. Jy't die wêreld gesien en met die grotes gekorrespondeer.

Ek lees jou stories met my hart. Tussen die woorde en die reëls hoor ek hoedat jy my uit 'n storie verkul. "Slim," sê ek, "maar waar's die storie?" Jy kyk my half verwyttend aan, miskien het jy vlietend gedink dat ek nie so slim is as wat ek voorgee nie. En dan draai jy om sonder om te antwoord en vertel daarmee vir my die ware storie. In my kop gee ek jou 'n nuwe naam: my Pierrot, 'n hartseer grapjas. Ek kan jou nie meer verraai nie, jy het dit self gedoen.

2

In pleks van na Parys, New York, Hermanus, Stellenbosch en Pretoria, koop ek vir my 'n kaartjie na Verraad. Ek reis eers na die woordeboek en vind 'n labirint van stede: Verraai, Versaak, Mislei, Verlei, Verklap, Vertroue misbruik, Skend. Ek stap die strate en sien Vyandstraat, Dislojaliteitsingel, Per-Abuislaan, Met-'n-slap-riem-gevangrylaan, en *Rue de Seduction*.

Die gryskopvrou huil omdat die storie onverwags te naby aan die waarheid lê. Per abuis. Die man word kwaad. Die storie het sy swakheid verklap. Hy word ook kwaad. Die verhaal is dislojaal en skend sy privaatheid. Die bleskopman verklaar my tot vyand en onttrek vir altyd aan enige vorm van kommunikasie.

Ons stap op 'n Sondagmiddag in die reën, albei deurnat en met skoene wat wulpse slurpgeluidjies maak. Die hael piets sulke seer rooi kolletjies op my arms. My trane meng met die reën en maak swart strepe teen my gesig. Ek tel my treë af: ek is verraai, ek het verraai, jy is verraai, jy het

verraai. En ek weet sonder twyfel dat elke verraad ook uit verleiding bestaan.

Jy gee vir my 'n matrioska present wat jy in Moskou gekoop het en ek skil die poppies een vir een af tot by die kern. Ek wys dit vir die man en pak die poppies een vir een terug.

“Verbeel jou dis 'n storie. Hierdie kleintjie is die rêrige waarheid, dis wat regtig gebeur het. Die oomblik toe dit gebeur het, het die tyd die waarheid ingesluk. Niemand sal of kan ooit weet nie. Die tweede en die derde poppie is jou storie en my storie. Jy kan self besluit wie s'n is groter. Dis twee stories wat nooit sal ooreenstem nie. Die vierde poppie is die amptelike weergawe, dié een wat ewe beskaafd die wêreld ingaan, saamgestel vir regters, familie, vriende en ander belangstellendes of nuuskieriges. Die vyfde een is die literêre poging. Dis waar feite as fiksie opgedig word. Dis waar jy jouself verraai.”

Verhale van pyn.

3

Dis nie net die verhouding tussen *feit* en *fiksie* wat deurmekaar geraak het nie. Tussen reise heen word *realiteit* en *tyd* verwing en opeenvolgende gebeure deurmekaar geklits. Jou derde storie, my Pierrot, is sesde geskryf. Ek sit in die vliegtuig op pad terug na my bestemminglose bestaan en lees weer eens een van jou verhale. Ek hoor hoe jy knarsend die donkergroen appel se skil stukkend byt, sien hoe die spatsels klein skuimbolletjies op jou wang vassit en sien dan hoe jou gesig amper onsigbaar die suur smaak van die appels weerspieël. Die bitterheid lê amper daar. Te veel verliese het jou vel taai en groen gemaak, jou smaak amper te suur om te *stomach*. En net wanneer ek moedeloos raak met jou haastige ondeurdringbaarheid, wys jy onverwags jou weerloosheid in 'n woord, 'n handgebaar, 'n klank in jou stem, hoor ek hoe jy jouself verraai.

4

My huis se naam is “Nooitgevind”. Die adres is Weet-nie-waar-nie 12, NIKS en die poskode dubbelnuldubbelnul. Ek sit in die middelste kamer, die een sonder mure, en tik-tik-tik vinnig met my vingers in die lug. Ek skryf 'n storie oor die man, oor dood en oor verlies. Jy word 'n onpersoonlike sy. Die storie bestaan nie. Die onsigbare drukker kan die program nie lees nie en die storie word gestoor op 'n hardeskyf waaruit ek niks kan herwin nie.

Ons praat weer en weer oor die verband tussen *feit* en *fiksie*. Ek vra jou oor en oor wanneer 'n literêre poging tot verraad verklaar kan word. Ek wys jou die storie wat nie bestaan nie. En ek wys jou hoe hy helder op die onsigbare uitdruk geskryf het: “Is dít hoe jy my gaan verraai? Nice touch!” Ek verstaan leesprosesse nie. “Lees mense net wat hulle wil weet en hoor? Of lees mens tot die bittereinde toe, tot waar jy die begrip kan

raaklees? En die vergifnis?" Ek wys vir jou my stories en my briewe, waarin ek myself verraaï.

Ons stap langs die Eersterivier en jy moedig aan: "Jy moet jou stories publiseer". En ek word amper verlei om my ook met hierdie besondere vorm van verraad besig te hou. Die Eersterivier lê soos die breë weg, blink in die laatmiddagson. Die stories word die *Rue de Seduction*. As ek hulle net kon herwin. As die drukker net wou druk.

5

Ons ry om die draai vir 'n bier by jou vriendin. In die voorkamer met sy hoë plafon hang 'n skildery. Amper androgeen. Die vrou straal 'n rustigheid uit wat bo-aards lyk. Haar gesig wil my nie verlaat nie. Sy weet. Miskien het sy klaar gereis. Miskien het sy reeds 'n bestemming.

Ons praat later oor Boeddhisme. Ek vertel vir jou verhale uit my jeug. Ons praat oor lyding, oor swaarkry en oor pyn. Ons praat oor haar en oor haar verraad. Jy wonder of sy weet wat sy gedoen het. En ek kan jou nie antwoord nie. Miskien het dit te make met bewussyn. Miskien kan ontwaking net kom wanneer 'n mens lyding erken, jou eie lyding en dié van ander as lotsbestemming.

Ek vra jou oor jou lewe. En jy probeer om my te ontglip. Soos vantevore. Jy verdoesel die feit dat jy my nie wil antwoord nie, met die mededeling dat jy 'n verhaal skryf oor *fiksionalisering*. Jy fabriseer wilde reise die wêreld oor. As ek jou vra waarom jy my probeer kul met slimstories, draai jy om en antwoord nie.

Later daardie aand, onverwags, lê jy jou kortgesnyde kop baie stadig op my benerige bors neer. Ek hou jou vas en voel hoe jou trane deur die fyn sy van my hemp 'n groot nat kol word. Jy snik half rou, een keer, twee keer en toe bly jy stil lê. Ek kon nog steeds nie die omvang van jou pyn bepaal nie. Kan mens ooit? Maar ek het geweet dat die grense tussen my en jou weer eens versit is, dat ons nog 'n ent verder saam gereis het.

6

Ek lees vir die honderdste maal jôu verhaal en verwonder my aan my eie bravade. Dapper en dom word nabye familie van mekaar. Ek die grein van jou stem ontmasker? Wie sou my tog dié reg gee?

"Ek kan dit vat, Poplap," sê jy half neerhalend. "En jy? Kan jy dit doen? En publiseer? En die gevolge dra?"

Ek hoor die man se stem van veraf, asof in 'n droom, grootdoenerig waarsku:

"As jy die hitte nie kan hanteer nie, moet jy liefs die binnekant van die kombuis vermy. Vir literêre speletjies het jy 'n breë rug en 'n dik vel nodig."

Ek steek my stories onder die matras weg, soos gekreukelde pondnote, kosbare oorblyfsels van 'n kortstondige moed. Ek gryp die bladsye uit die tydskrifredakteur se hand en sê in een benoude asem:

“Dankie dat jy dit wil publiseer. Ek moet nog bietjie daaraan werk. Dis net 'n eerste *draft*. Nog glad nie afgerond, verfyn, versorg nie. Ek gee dit vir jou 'n bietjie later.”

En ek maak jou jakkalsdraai perfek na. Jy skryf en publiseer ons stories. Ek skryf ongepubliseerde stories. Jy is verraai. Jy het verraai. Jy het jousef verraai. Ek is verraai. Ek het verraai. Ek het myself verraai. Skelm. Sonder dat iemand dit agterkom.

En ek keer kortom. Die grein van jou stem moet gemasker bly. Opdat die grein van my eie stem vir altyd onherkenbaar sal wees.

7

Sy sit kruisbeen op die bed, 'n ligpienk Boeddha, met hande gevou. Haar bors rys rustig op met elke asemteug. Sy is besig om te skep, verhale en verse van astrale reise, in die lug, op land en op see. Later sal sy die tikmasjien een kragtige kyk gee en die woorde in haar kop sal plotseling getik wees, perfek gespel, gespaseer en geplaas.

Buite in die straat stop 'n toerbus met 'n jillende klomp skoolkinders. Die vet literatuurhistorikus soek deur die velle, kry sy mond, haak dit met 'n papierknip oop en sê met ontsag: “En hier, kinders, woon die ligpienk Boeddha van die letterkunde. Stil nou, respek is nodig. Sy is altyd besig om te skryf.”

Jy gee 'n gillag toe jy dit lees en sê, “Toe ek gepraat het van die verband tussen feit en fiksie het ek nie bedoel jy moet oorboord gaan nie. Tog twee gevaarlike paragrafies, sou jy nie sê nie?”

En ek haal jou aan:

“Jy is tog nie besig om te sê mense sal dink ek bedoel jǒu nie?’ Dié twee paragrafies is tog duidelik fiksie, uit die duim gesuig.”

En jy lag skalks en sê:

“Dis die verwysing na die vet literatuurhistorikus wat my bekommer.”

8

Die wind huil om die woonstelgebou se hoek. Lank en uitgerek soos 'n sirene. Dan stop hy skielik vir 'n sekonde of twee. Dan sug hy, amper soos die gelui van 'n plaastelefoon, half rukkend, 'n korte en twee langes. Dan hoor jy hoe die blare al hoe harder hande klap van plesier, 'n opruiende applous vir die wind se dans. En skielik huil hy weer hartstogtelik en skryend om die hoek.

Ek sit in die hoek van die kamer half agter die gordyn versteek. Na eeue van swaarkry, van worstel en wroeg het ek moed verloor. Die trane wat oor die droë perkament van my wange loop, is droog, die druppels deurskynend onsigbaar.

Wanneer my beminde, met gebruiklike fanfare die vertrek binnestap, kry ek met moeite die versugting uit:

“My *despair* lê so na aan die oppervlak, ek kan nie meer nie.”

En my beminde draai haar rug op my en antwoord:

“Ek kan nie, nee, ek wil nie na jou desperaatheid luister nie.”

Toe krimp ek in die hoek van die kamer agter die gordyn, sug eenmaal en disintegreer.

Die volgende oggend toe sy begin stofsuiig om haarself psigies voor te berei vir haar volgende sessie van verbete kreatiewe skryfwerk, kry sy tot haar grootste plesier die groot hoop stof in die hoek. Sorgvuldig het sy dit opgesuiig en toe gaan sit en 'n referaat, vier stories en dertien gedigte in 'n halfuur geskryf.

9

Jy praat herhaaldelik oor haar en oor die diep verraad. Spelreëls word sonder ooreenkoms of onderhandeling verander. Verleiding word verraad en verraad word verleidelik. Jy worstel om haar met gedigte, werk en reise te besweer. Jy worstel om die verraad te neutraliseer. En met die terugkeer uit 'n verre land, vertel jy met oortuiging dat jy hierdie ou geliefde daar gaan groet het, neergesit het, agtergelaat het. En twee dae later bekruij sy jou terwyl jy moeg en weerloos in die bad lê en week.

Toe die haan drie keer gekraai het daardie nag, het sy jou gekruisig. En slegs as 'n mens goed kan sien, verby die stekelrige uitdaging, die harde lag, die kwinkslag, weet jy dat jy 'n wêreldreis se pyn geloop het. Tot waar die *Rue de Partiren Rue de Mourir* mekaar met meedoënloosheid gekruis het.

10

Jy.

11

Ek lees vir oulaas weer jou storie. Ek skryf my storie klaar. Ek kan jou nie antwoord nie. Ek kan die grein van jou stem nie ontmasker nie. Jy hou aan om my te ontglip. Ek huil oor die brutale verlatenheid in die mense wat ek liefhet. Die lang man, die bleskopman, die gryskopvrou, die uitbundige kind en jy. En ek sien hoe elkeen op sy eie manier aanhou om homself te verraai.

En in die ritme van die rekenaar se sleutelbord, tik-tik-tik ek aan die onsigbare, ongedrukte, nooit-gepubliseerde verhaal waarin ek die grootste verraad pleeg.

12

Ek sien jou na jare weer, jou storie lankal gepubliseer. Myne 'n vergete en onvoltooide worsteling om tred te hou met die intellektualiserings en slimhede van literêre speletjies.

Jy kry my op 'n lughawe, waar anders? Miskien is ons al oud en grys. Jy het jou *jeans* en die gebruikelike swart *T-shirt* met die tekens van jou reise

na Parys, New York, Hermanus, Stellenbosch en Pretoria, verruil vir 'n los wit jurk en broek, koel en gemaklik. Op 'n manier moes jy nog altyd so gelyk het.

Die weersiens is effens styf, ongemaklik. Na die eerste Amstel herken ek weer die gewonde, maar ewige kind in jou gesig en om die hoekie van jou glimlag.

Jy staan op om vir ons elkeen nog 'n bier by die toonbank te gaan haal. Ek haal bewerig 'n sigaret uit die houer en steek dit aan. Ek kyk op en sien jou by die toonbank omdraai. Jy lyk skielik vreemd. Jou gesig is spierwit, jou oë twee swart ruitjies en jou mond 'n groot geveerde, finale glimlag. En toe herken ek jou weer: my Pierrot, die hartseer grapjas.

Jy sit die twee biere op die tafeltjie neer en vat half toevallig met jou ronde hand aan myne.

“Ek het jou gemis”, sê jy saggies, jou gesig uitdrukkingloos.

Jy't stilgebly, so 'n minuut of twee. Toe sien ek hoe die wit van jou gesig onder by die ruit se punt 'n knobbeltjie maak wat stadig en met moeite 'n smal tonnel uitdruk na jou kennebak toe. Vir oulaas ver-raai jy jouself, weet ek hoedat jy nog altyd ly.

En toe slaan die klok twaalf slae.

A.P. Grové

Die woord "Heilig" in N.P. van Wyk Louw se poësie: splitsing van die atoom

Die woord "heilig" kom in verskillende gedaantes om en by die vyftig keer voor in Van Wyk Louw se poësie. In bundel na bundel, vanaf *Alleenspraak* tot in die nagelate verse, duik hy op. Met die oopslaan van die *Versamelde gedigte* lees ons van die dennebosse as "'n blou nabye heiligheid", en in die laaste van die nagelate gedigte ("Leeglêers") is daar sprake van 'n "heilige twee" balke wat by mekaar aansluit om 'n kruis te vorm

In woordeboeke word 'n hele reeks betekenisskakerings en gebruiknuanses van die woord gegee: sondeloos, verhewe bo die daaglikse doen en late, onaantasbaar; dit wat afgesonder word vir godsdienstige gebruik of wat verband hou met die Allerhoogste en sy diens, met die lewe, werk en lyding van Christus (heilige Naam, heilige Offer, heilige Gesin e.d.m.); eerbiedwaardig in die hoogste graad; baie ernstig en plegtig (heilige stilte, heilige waarheid) – betekenisse wat terug te voer is na die grondbetekenis van die woord wat etimologies verband hou met "heel" (Eng. *whole*): onvermeng, onvervals, ondeelbaar, glesloos.

Van hierdie betekenisse keer natuurlik by Van Wyk Louw terug, maar die woord kom by hom dikwels ook in minder gewone en selfs vreemde kombinasies voor, kombinasies wat die drakrag van die woord affekteer. In *Alleenspraak* het ons reeds die "blou nabye heiligheid" teëgekom, maar in dieselfde bundel hoor ons ook van "heilige, nooit-gehoorde dinge" en van "heilige hande". In *Die halwe kring* is daar sprake van 'n "heilige Skoonheid", 'n "heilige wete" en "dae" wat heilig gemaak kan word. In *Raka* maak ons kennis met 'n "heilige poel", "heilige kringe", "heilige kraal" en die "heilige, glansende kring", terwyl ons in *Gestaltes en diere* hoor van die "heilige glans", "heiligheid" wat in klip en grond inweek, "heiliger watere", "heilige dood en hemelvaart".

In *Tristia* kom die woord in toenemende getalle en variasies voor. Om enkeles te noem: "heilige hulde", "O my heerlike en heilige vel en hare", "denke oud en byna heilig", "heilige brokaat", "effens slaag, dié is heiligheid" – dit naas die verwysing na 'n hele aantal heiliges wat om dié of daardie rede heilig of amper-heilig te noem is.

Uit die voorbeelde moet dit duidelik wees dat die woord nie altyd dieselfde betekenis kan dra nie. Die toon en stemming wat die woord adem, bly ook lank nie konstant nie. As daar in die *Klipwerk* na "Ouma-Heilig" verwys word, sê en doen die woord iets anders as wanneer daar byvoorbeeld van "heilige hulde" gepraat word. En as daar in *Raka* sprake is van 'n "heilige poel", beteken die woord iets anders as wanneer 'n kind se hande "heilig" genoem word. Die woord se drakrag moet telkens binne konteks gepeil word.

Maar afgesien van die feit dat betekenisverskuiwings van gedig tot gedig kan plaasvind, wil dit voorkom of daar met elke bundel 'n sekere wysiging intree in die hantering van die woord – in so 'n mate selfs dat mens daaruit iets van die digter se belangstelling en instelling kan aflei, ook wat sy houding ten opsigte van die poësie betref.

Wanneer daar in “Dennebosse” van “blou nabye heiligheid” gepraat word, daar waar “die toppe yl word”, impliseer heiligheid 'n verhewe, bo-aardse werklikheid “yl” en “stil”. En as daar in “Grense” “heilige nooit-gehoorde dinge” uitgespreek word, gaan dit om dinge wat buite die “donker wense” lê en waarheen daar uitgereik word soos wat die “bome opreik na die bloue maan”. En as die “smettelose hande” van 'n kind heilig genoem word, is dit omdat hulle “dadeloos” is, onaangeraak deur aardse besoedeling, ver buite “verwarring en verwildering” verkeer.

“Heilig” dui in *Alleenspraak* dus op iets (’n staat, ’n toestand, ’n werklikheid) wat verhewe en haas onbereikbaar ver is, aanbiddelik en onaangeraak deur dit wat aards is, ongebroke en onvermengd in sy heelheid.

Maar hierin sal die bundels wat kom, ’n geleidelike verandering bring. Waar die heiligheid in *Alleenspraak* buite en teenoor die nie-heilige staan en die spanning in die gedig juis daardeur tot stand kom, sal die latere bundels die spanning geleidelik in die woord self invoer. Heiligheid sal sy verhewe isolasie en heelheid verloor terwyl dit wat verhewe is en dit wat aards is, as ’t ware dubbeldoor in dieselfde dop geakkommodeer word.

Die halwe kring bring in die verband al belangrike aanduidings. Dit wat hier heilig is, die “heilige Skoonheid”, byvoorbeeld, word ’n krag wat kan ingryp in die menslike bestaan, ’n krag wat vorm gee aan die vormlose; wat helderheid bring waar daar verwarring is, ’n krag wat kan heilig maak as hy deur sterflike oë sy eie wese betrag.

’n Verwante beweging kry ons waar die Profeet tot ’n “heilige wete” gebring word. Dis ’n wete wat nie op sintuiglike waarneming berus nie, ’n insig wat kom as gevolg van ’n genadige ingryp soos in die vorm van paradokse gegee: duisternis wat op ’n vreemde wyse “lig en waarheid” word, terwyl “verwarde spraak” in ’n “suiwer en deursigtige woord” kan verander.

Die heiligheid as ’n vormende en/of suiwerende krag ontmoet ons ook in “Vroegherfs”: “O Heer, laat hierdie dae heilig word”. Dit gaan hier oor die herfsdae wat die blare laat val, alle uiterlike tooi en sieraad afstroop. En as dié dae nou heilig word, word hulle in hulle reinigende werking ’n dwingende voorbeeld.

Soos te begrype is, sal die woord “heilig” in ’n epiese werk soos *Raka* binne die denke en wêreld van die stam funksioneer. As die kraal wat “snags straal met sy vure”, heilig genoem word, gaan dit om ’n afgesonderde, begrensde ‘enklawe van lig’ in die donker oerwoud. Net so word die poel waarin Koki swem, geheilig deur sy afsondering, sy gevaarlike ontoeganklikheid en suiwerheid, in teenstelling, byvoorbeeld, met die “groen poel” waarin Raka swem, ’n poel “stil en dik ... van die bronslaai”.

As daar sprake is van die “heilige kringe” waarin Koki met sy dans beweeg, gaan dit om die dans van die aristokratiese enkeling wat “hoog en eensaam” buite die kring van die massa beweeg, ’n dans wat met al sy implikasies bo die begrip van die menigte lê. En wanneer die ou vrou sing van die “heilige, glansende kring van geboorte en dood”, gaan dit om ’n lewensgang wat ’n eie loop neem, ’n tradisie met ’n hoë gesag.

Heilig is hier in *Raka* dus nog altyd ’n begrip met ’n verhewe inhoud, selfs met religieuse implikasies. Maar wat tog ook duidelik is, is dat die begrip binne die stam se bestaan en geskiedenis sin kry en dus in hoë mate sekulêr funksioneer.

Ná *Raka* is dit of die woord “heilig” ’n steeds sterker aardse, menslike dimensie kry, menslik bepaalbaar word. Dit blyk duidelik uit enkele voorbeelde wat ons in *Gestaltes en diere* teëkom. In “Nou was sy liggaam” word ’n gesonde aardsheid, die “vreugde en spel en krag” van die liggaam met heiligheid verbind, en as die drinker in sy kroeg hom gereed maak om “vinnig en verwoed te sny”, gaan dit om die verdediging van iets wat juis vir hom van groot waarde is, “heilig is vir my”. En as die Inkwisiteur die “heilige verraad” pleeg, is dit ’n verraad wat deur hom geregverdig moet word. Dis ’n verraad wat, soos hý dit sien, in gehoorsaamheid aan God gepleeg is en daarom “heilig” is.

Die gedigte van *Nuwe verse* (1954) het oor ’n geruime tydperk ontstaan sodat gevolgtrekkings omtrent ’n bepaalde ontwikkelingsfase hier moeilik te maak is. ’n Gedig soos “Die Doper in die woestyn”, waarin die woord “heilig” verskeie kere voorkom, het reeds in 1948 in *Standpunte* verskyn. Bowendien het ons hier die Doper aan die woord, die Wegbereider wat enersyds kla omdat die vroeëre “heilige glans” uit die land verdwyn het, in elk geval onsigbaar geword het (“heiligheid het in die klip en in die harde grond geweek”) en andersyds wag op ’n nuwe gees wat met Christus oor die land sal kom. Die gedig het dus ’n uitgesproke godsdienslike inslag. En tog is dit opvallend hoe die heiligheid ook hier aards funksioneer, met die klip, grond en water van die land verbind word.

Waar die woord “heilig” verder in *Nuwe verse* voorkom, soos in die *Klipwerk*, waar ons “Ouma-Heilig” vlugtig ontmoet, het dit ’n satiriese klank. Dan klink hy weer ironies, soos in die “Ambag 1”, waar die digter hom distansieer van “helde wat hierdie lewe heilig”.

In nie een van Van Wyk Louw se bundels kom die verwysing na heilig of heiligheid so volhardend en in soveel betekenisnuanses voor as in *Tristia* nie. Hierbo is al ’n aantal voorbeelde genoem. Maar daarby is die bundel ook ryk aan heiliges en martelare: die heilige Petrus (wat sy teenbeeld in die arbeidsame “Dowe-Peet” vind), die “nie-dwaas heiliges”, die heilige Biblis en die “ander heiliges” (van gedig LIX), die heilige Teresa, die “manlike Heiliges” (van gedig LXIV), ’n vrou wat “moeilik aan ’t heilig word is” (in gedig VI van die elegiese reeks), die heilige Dominicus en Aeneas Piccolomini wat later “amper heilig” geword het – almal figure wat op ’n

skaal van menslike waardes heilig of nie-heilig of amper-heilig *verklaar* word.

Wat ons vroeër al opgemerk het, kom hier al duideliker aan die lig. Die woord "heilig" word gerelativeer, verloor binne die konteks sy absolute betekenis. Dit geskied op verskillende maniere. Die woord kan as 't ware tussen aanhalingstekens verskyn of satiries aangewend word, soos in die geval van "Piepie-die-Vee" wat so "heiligrig" lag ("Man in frokkie"). Suiwer menslike deugde kan naas (of selfs bo?) 'n bepaalde soort heiligheid gestel word: Dis per slot van rekening Domenigo de Gusman, eerder as die heilige Dominicus, wat liefde ontvang. Die heiliges word aarde toe gebring. Daar is van hulle wat aan pootjie, graweel en brongitis ly. Die heilige Teresa "flap uit" in 'n gedig wat feitlik woord vir woord uit dié heilige vrou se geskifte gehaal is, terwyl Kronion en Julianus soos "sirkus-advertensies" deur die stad gevoer word ("Dit weer was van ander heiliges").

Die heiliges word konsekwent in die wêreld geplaas, soos ook duidelik te sien is in die volgende kort voorbeeld:

Aeneas Silvius Piccolomini
sinies, onafhanklik, uit Toskane,
buigsaam, lettré, later amper heilig
want uiters sensitief vir heiligheid
in ander, eindigende met pootjie, graweel
brongitis en 'n onbegonne kruistog.

Uit die geskiedenis weet ons dat hierdie figuur, ten spyte van jeugdige indiskresies, deur sy diplomاسie en gladde aanpasbaarheid, later die (suksesvolle) pous Pius II geword het. Maar van sy heiligheid het die gedig nie veel te sê nie, slegs dat hy "amper heilig" was. Dis sy gewone, nie-heilige, menslike trekke wat die meeste aandag kry: sy beroemde voornaam (die Pius-naam word verswyg), sy buigsaamheid, sy geletterdheid, sy liggaamlike kwellings. Kortom, ons kry die menslike kant, soms die skadusy van die heiligheid te sien. En dit hoef ons nie te verbaas nie, want met die volkome, onvermengde, ondeelbare, a-tomiese heiligheid alleen is geen literatuur te maak nie. Heiligheid moet in die digterlike spel betrek word, gedwing word om mee te praat in die menslike situasie.

Dit is dan ook nie die digter se doel om kort biografiese sketse van heiliges te gee nie. Hy maak telkens enkele grepe uit so 'n lewe, grepe waarop hy dan 'n eie insig baseer of waaruit hy 'n bepaalde gevolgtrekking abstraheer. So lei die geskiedenis van Kronion en Julianus hom byvoorbeeld tot die gevolgtrekking dat God op aarde self "die bontheid" op verskillende terreine "aan die gang" hou.

In die gedig "Innocentius III" gaan dit (à la Hélène Nolthenius se *Ducento*) minder oor dié "maer ou leeu" se heiligheid en pousskap as oor sy kulturele en politieke betekenis: die feit dat hy tussen twee wêreldes staan: tussen Rome en Florence, Middeleeue en Renaissance, en dit aan die

begin van die 13de eeu toe die kulturele aksent besig was om in Italië noordwaarts vanuit Rome te verskuif.

In die geval van Biblis hoor ons wel van haar marteling, haar vermeende verloëning van Christus, haar oorwinning en uiteindelijke heiligverklaring. Maar eintlik wil die gedig met Biblis se geval as voorbeeld die mens se vrye wil (in teenstelling met die leer van die uitverkiesing?) benadruk: God wil vir mense, anders as vir hemelliggame, nie 'n baan voorskryf nie; wil nie "met 'n vinger raak aan ons wil nie; wil dat ons kom: heerlik en vry". Opvallend hoe die digter hier in sy slotsom wegswaai van die Eusebius-bron^{***} waarop die gedig gebou is. Volgens Eusebius openbaar God sy heerlikheid in die feit dat martelare hulle folteraars vermoei en selfs gewillig is om in die gevangenis te "verstik". Volgens die gedig, daarenteen, kyk God, "soos 'n vader" na die mens se "glip en gly" op weg na 'n ongedwonge oorgawe, "heerlik en vry".

Dis insiggewend om daarop te let dat die aksent op die mens se vrye wil hier veel sterker lê as in die gedig oor Kronion en Julianus, waar God "roep" en 'n bepaalde bestel ("bontheid") self aan die gang hou. Maar dit terloops. Wat van belang is in ons konteks, is dat daar met die lewens van heiliges gewerk word, en dit volgens die resepsie wat die digter self in sy "Ars poetica" gee:

Op die temas van die dwase,
en van die nie-dwaas heiliges
is dit moontlik om variasies
en besuinigings, selfs palinodes
te versin

Ek meen dat daar genoeg regverdiging bestaan vir die bewering dat die begrip "heilig" in Van Wyk Louw se poësie 'n geleidelike veraardsing ondergaan. Of sal ons sê: 'n al sterker menslike aksent by kry – 'n feit wat steeds meer ruimte bring vir spot, vir satire en ironie, vir die glimlag. Dat dit 'n uitbreiding van poëtiese moontlikhede verseker, lê voor die hand.

* Vgl. P. Dr. Francus Sanders: *Santa Teresa* (bloemlesing uit *Het leve, Kasteel der siel en De weg der volmaaktheid*), Hollandia, Baarn, s.j. (1946), bl. 65-6 en 66-7. Verskillende gegewens waarop ek hier nie ingaan nie, dui daarop dat Van Wyk Louw hierdie bepaalde bron gebruik het.

** Derde druk, Utrecht/Antwerpen s.j., bl. 192-3.

*** *Eusebius' kerklike geskiedenis*, ingelei en vertaal deur P. Dr. Desiderius Franses, Bussum 1946, bl. 192. Hierdie "bron" van die gedig is oorspronklik aangedui deur P.G. du Plessis, in *Standpunte*, Junie 1966: "Aantekeninge by vier Eusebius-gedigte".

Leon de Kock

Winter 1994

It was howling cold wind
when I stopped the dead rush
pulled over and invited him in,
what harm could a lift do?

But he filled my clean space
with fetid aftersmell: the reek
of cigarettes sucked deep with want;
the rank offending fumes of need.

The press of circumstance
– his car broken, his money out –
the burden gushed from his mouth
and quickly became a plea.

Last night Mandela visited the
washed-up shackled people who
were freezing & crying and
he made them a speech.

I was more honest today:
'That's your problem, not mine,'
I said, shaking out an empty,
end-of-month wallet for him to see.

He dropped his demand from
a taxi-fare to Durban, to
a halfloaf of brown: he saw
my hard face crack his hopes.

We settled on a R2 coin
and the currency of 'sir'.
Ah, yes, Mandela's revolution
still has that smell

the hungry wailing want
blowing up from all corners;
from desert, sea & far place
it speaks in a babble.

Close your doors,
and shut out the night.

Christo Rabie

magneties

iewers onnaspeurbaar tussen
vasteland melkweg en oseaan
bly ons verbind tot mekaar
die swawel vind sy pad terug
trefseker sekuur na die suiderland
die walvis tas infrasonies presies
deur diep waters terug na die
beskutte inham jaar na jaar
en ons skik ons nietig na die stand
van son en maan op vaste reëlmaat
van seisoen na seisoen
al nader en verder
in eb en vloed en
wig en teenwig
gebalanseer met mekaar

lacrimosa

immer onvoltooid bly die verwydering
die jare lamenteer jou afwesigheid
die breuk word weliswaar net groter
tussen my en jou
/ lewe en dood
pertinent hiperbolies kontinentaal

net ter wille van volledigheid
om dit dan deur te komponeer:
elke slenkdal graf en oseaan
bind geomorfologies 'n verlore
gondwanaland

out of africa

ek sal jou voorgaan en
vure opsteek teen die nag
op 'n ver horison sal ek laer trek
met takkraal en doringtak
op die brul van die leeu welbedag

ek sal jou voorgaan in die laatdag
en kampvure aanstig teen
einders sonder kaart of transport
en jy kan jou moeë stewels staanmaak
teen die ontbeer en alleen van die vasteland

ek sal jou vooruitgaan in die klein bestaan
en by tend en kompas – ligjare ver onder
suiderkruis en môrester –
dáár sal ek vuriglik op jou bly wag

beste mahler

jy sou gek wees na afrika
die knysnaloeries ryg arpeggios uit
scherzend staccato gekolloratuur
die bos is die ene grondtoon
tuba en fagot hobo fluit en klarinet
bokmakierie kwêvoël en piet-my-vrou
'n hele simfoniese tutti te kus en te keur
en die visarend eggo eteries solo
'n beweging swewend op sy eie

snags galm die kalaharileeu 'n donker
posaune agter twagras en duin
die olifante trompetter crescendo's
allegro pesante
en die buffels migreer in dreunende kegeltromme
– klipriviere in stormsterkte fortissimo
na die reënseisoen

en saans: as die beeste beierend
kraal toe aangedrentel kom, draal die nagmusiek
allegro moderato oor elke basoetohooglandhut

Fernel Abrahams
Cry me a river
(cd-konsert)

'n Rivier volhuil hoef nie
want goddank, ek het oor jou
nog nooit gehuil nie
nie eens 'n mondvul nie,
net myself opnuut aan soutwater gemelk
leeg soos my oë aan jou
deur jou nog 'n maal
teen my blaai vas te hou
'n versoening versin
belydenisse by die see:

maak soveel versies 'n rivier wel vol?

Nee, huil maar nie, moenie huil nie
huil help niks:
klim liewers uit hierdie verdomde reël
en maak dit alles leuen
alles waar.

J.E. Sapire

Literêre vertaling en die invloed van teorie op die praktyk

Een van die doelwitte van moderne vertaalkunde is om te bepaal watter faktore die aard van vertaling beïnvloed. Nie net linguistiese faktore nie, maar byvoorbeeld ook die rol van patronaat, universele diskoers, en die status van 'n teks in 'n kultuur (Lefevere 1992a:xiv) word deesdae ondersoek. In die lig van die huidige radikale omwentelings in die studie van vertaling, kan dit insiggewend wees om ook ondersoek te doen na die invloed van die teorie van vertaling op die aard, of te wel praktyk van literêre vertaling.

1. Tradisionele vertaalkunde

Volgens Newmark (1981) is tradisionele vertaalkunde prelinguistieke vertaalkunde. Dit strek vanaf die Romeinse tyd met Cicero se bekende uitsprake oor die aard van vertaling tot ongeveer die vyftigerjare toe ontwikkelings in linguistiek die teorie van vertaling wesentlik beïnvloed het en die linguistieke periode in vertaalkunde ingelui het. In die lig van die ingrypende veranderings wat onlangs in vertaalkunde ingetree het, is dit nodig om bogenoemde indeling te hersien. Die veranderings is ingelui deur die ontwikkeling van deskriptiewe vertaalkunde in die sewentigerjare. 'n Groepie literatuurwetenskaplikes en vertaalkundiges het in opstand gekom teen die lang preskriptiewe tradisie in die studie van vertaling en die gevolglike "marginalisering" van die dissipline vertaalkunde in die literatuurwetenskap en 'n nuwe "paradigma" vir die studie van literêre vertaling ontwikkel. Hulle staan 'n deskriptiewe benadering tot literêre vertaling voor, wat hom toespits op die rol van vertaling in die doelstelsel en die norme en beperkings ("norms and constraints") wat die aard van 'n vertaling beïnvloed (Hermans 1984: 7-15). Hulle verwerp ook grotendeels die siening dat die dissipline linguistiek 'n waardevolle bydrae tot die studie van literêre vertaling kan lewer (Bassnett & Lefevere 1990: 4). Die vernaamste onderskeid in vertaalkunde is dus nou nie meer tussen 'n prelinguistieke en linguistieke benadering nie, maar tussen 'n preskriptiewe en deskriptiewe benadering. Die preskriptiewe benadering, en nie net die prelinguistieke benadering nie, kan dus nou as tradisionele vertaalkunde beskou word.

Die moderne deskriptiewe vertaalkundiges is dit eens dat die preskriptiewe tradisie hoofsaaklik oorheers word deur die beginsel van getrouheid aan die oorspronklike teks, of "die konsep van ekwivalensie" soos wat dit in die linguistieke benadering bekend staan. Hierdie "oppergesag" van die oorspronklike werk het volgens hulle daartoe gelei dat die studie van

vertaling bloot die doel gedien het om die minderwaardigheid van die vertaling vergeleke met die oorspronklike werk uit te wys en te kritiseer. Die deskriptiewe vertaalkundiges se ergernis hiermee kom duidelik na vore in Hermans se beskrywing van bogenoemde evaluerende benadering as

a transcendental and utopian conception of translation as reproducing the original, the whole original and nothing but the original

(1985: 9)

Wat presies behels die preskriptiewe benadering waarteen daar so te velde getrek word? Vertaling is 'n ou beroep wat lank voor die Romeinse Tydperk al beoefen is. Dit is egter eers vanaf die Romeinse Tydperk dat daar enigszins sprake is van 'n teorie van vertaling. Aanvanklik het die "teorie" grotendeels bestaan uit uitsprake wat deur vertalers oor hulle werk gelewer is. Vanaf 1792, volgens George Steiner (1975: 237), met die verskyning van Alexander Fraser Tytler (Lord Woodehouselee) se geskrif *Essay on the Principles of Translation* kan 'n mens van die ontwikkeling van 'n vertaalteorie in die enger of ware sin van die woord praat. Die preskriptiewe debat is ingelui deur Cicero se bekende verhandeling *De optimo genere oratorum* waar hy hom as volg uitlaat oor sy vertalings van die rede van Demosthenes en Aeschiner:

And I did not translate them as an interpreter, but as an orator, keeping the same ideas and the forms, or as one might say, the 'figure' of thought, but in language which conforms to our usage. And in so doing, I did not hold it necessary to render word for word, but I preserved the general style and force of the language.

(in Copeland 1989: 19)

Sy standpunt ten gunste van 'n vry tipe van vertaling in teenstelling met 'n letterlike vertaling word vevat in sy bekende formule "*non verbum pro verbo*". Sedertdien, m.a.w. vir die volgende twee duisend jaar, het die preskriptiewe debat basies gehandel oor die wenslikheid van óf die letterlike óf die vry tipe van vertaling (Steiner 1975: 262). Cicero se 'teorie' van vertaling is deur sy opvolgers aangeneem, en dit het sy invloed tydens en na die Romeinse Tydperk laat geld (Wilss 1982: 30).

In die Middeleeue het Hieronimus, 'n bewonderaar van Cicero se vry vertaaltegniek, hom tog gedwonge gevoel om 'n letterlike tipe van vertaling in die geval van die Bybel te volg. Dit is nie net die tipe van teks, naamlik godsdienstige en tegnies-filosofiese tekste, wat 'n invloed op die metode van vertaling tydens die Middeleeue uitgeoefen het nie, maar ook die vertaalteorie van vertalers. Volgens Kelly het Manlius Boethius met sy ondersteuning van woord-vir-woord-vertaling of formele ekwivalensie die vertaaltoneel tydens die Latynse Middeleeue oorheers (1979: 135). In teenstelling met Griekse en Latynse vertaling, is literêre vertaling in die vernakulêre tale tydens die Middeleeue baie vry benader. Burnley redeneer

oortuigend dat die vry vertaalbenadering daaraan toegeskryf kan word dat die verhaal of storie, en nie die skrywer nie, van belang was (1989: 40-53). So was Chaucer se verhale deels getroue vertalings en deels vrye aanpassings van bestaande stories.

Van kardinale belang hier, is die feit dat 'n literêre tradisie en die persoonlikheidstradisie van die skrywer as 'n belangrike faktor nog in die vormingsjare was. Nóg die oorspronklike werk nóg die skrywer, maar die verhaal self, was dus die fokus van getrouheid in vertaling. Na die Middeleeue is literêre vertaling gekenmerk deur die belangrike rol wat aan die oorspronklike werk en die skrywer toegeskryf is. Selfs in die vry tradisies van vertaling, soos byvoorbeeld tydens die Verligting, het vertalers soos Dryden en Pope die belangrike rol van die skrywer en die oorspronklike werk erken, al was hulle vertalings 'n redelike vry verwerking van die klassieke werke (Kelly 1979: 47, 114). Gedurende die Romantiek en die Simbolisme het die eerbied wat aan die oorspronklike werk en die skrywer betoon is, hoogty gevier in die tradisie van uiters getroue vertaling. Nabokov se bekende vertaalmetode van formele ekwivalensie is beïnvloed deur die verontagsaming van die rol van die leser in die simbolistiese benadering (Kelly 1979: 54, 55, 97).

Die paar voorbeelde van die preskriptiewe tradisie wat hier bespreek is, illustreer enkele aspekte. Die debat oor die wenslikheid van 'n vry of letterlike tipe van vertaling is basies 'n debat oor die tipe van getrouheid in vertaling: funksionele of formele ekwivalensie? (Steiner 1975: 261). Die teorie van vertaling het grotendeels bestaan uit uitsprake van vertalers oor hulle werk, wat op vertaling in die algemeen van toepassing gemaak is. Die benadering was hoofsaaklik preskriptief en evaluerend. Onderliggend aan die uitsprake was daar altyd 'n bepaalde intellektuele stand van sake of klimaat wat ook 'n invloed op die vertaaltradisie uitgeoefen het. Die kort vergelyking hierbo tussen die tradisie van literêre vertaling in die Middeleeue en die van die Romantiek dien as voorbeeld hiervan. Dit bring ons by die kernvraag van hierdie artikel wat handel oor die moontlike invloed van veral die moderne vertaalteorie op die praktyk van literêre vertaling.

2. Moderne vertaalkunde en die rol van dekonstruksie

By moderne vertaalkunde in hierdie artikel word bedoel die deskriptiewe benadering tot vertaling. Gideon Toury, een van die vertaalkundiges wat in opstand gekom het teen die oorheersende preskriptiewe benadering soos hierbo bespreek, was van mening dat deskriptiewe vertaalkunde, saam met preskriptiewe teoretiese vertaalkunde, een van die takke van vertaalkunde moet uitmaak (1980). Die felle teenkanting teen die preskriptiewe benadering vanuit deskriptiewe geleedere het egter gou tot 'n algehele verwerping van die preskriptiewe benadering gelei. Snell-Hornby stel dit as volg:

The violent rejection of what is described as "the normative and source-orientated approaches typical of most traditional thinking about translation" (Hermans 1985: 9) even involves the rejection of traditional critique in general and basically too of translators' training institutes with their inevitably normative and evaluative approach.

(1988: 25)

Die deskriptiewe verwerping van preskriptiewe norme is, vandat Snell-Hornby bogenoemde opmerking gemaak het, selfs verder gevoer in die vorm van die manipulasiebenadering tot vertaling. Dié benadering word soos volg deur Bassnett en Lefevere in die algemene redakteursvoorwoord tot hulle reeks boeke oor vertaalkunde geformuleer:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, ...

Through the concepts of rewriting and manipulation, this series aims to tackle the problem of ideology, change and power in literature and society and so assert the central function of translation as a shaping force.

(Bassnett & Lefevere 1990; Lefevere 1992a; Lefevere 1992b; Gentzler 1993)

Die manipulasiebenadering was reeds aanwesig in die vroeë werk van deskriptiewe vertaalkundiges, getiteld *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (Hermans 1985) op grond waarvan die groep ook die "Manipulation School" genoem is (Snell-Hornby 1989: 22). In die inleiding tot die werk beskryf Theo Hermans hulle benadering soos volg:

From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.

(1985: 9)

Kenmerkend van die deskriptiewe manipulasiebenadering tot vertaling is dat die oorspronklike werk, vergeleke met die tradisionele benadering, 'n minderwaardige rol in die studie van vertaling speel. Deskriptiewe studies is doeltjeks- en doelstelselgerig. Die rol van 'n vertaling of 'n reeks vertalings in die doelstelsel en die "manipulasie"-faktore wat die aard van vertaling bepaal, is die fokus van die deskriptiewe ondersoek na vertaling.

Dit is nie blote toeval nie dat die verlies aan status waaraan die oorspronklike werk in moderne vertaalkunde onderworpe is, plaasvind in 'n intellektuele klimaat wat die idee van oorspronklike skepping in literatuur en die waarde wat op grond daarvan aan die skrywer en die oorspronklike werk geheg word, verwerp. Ek verwys hier na poststrukuralisme en dekonstruksie. Vertaalkundiges soos Graham (1985), Venuti (1992) en Gentzler (1993) is bewus van die ingrypende invloed wat hierdie denkrigtings op die studie van vertaling uitoefen. Gentzler bespreek Foucault se bydrae in hierdie opsig soos volg:

Traditional translation theory holds dear such notions of both the author and the primordial status of an original text. Any translation of an original into a second language in-

volves a violation of the original, thus the impossibility of creating "pure" equivalents. Foucault attempts to break down the traditional notion of the author, and instead suggests we think in terms of "author-function" (Foucault, 1977: 130-1). Instead of a fixed originary identity, Foucault recommends focusing on the relationships of texts with other texts and viewing the specific discourse of a particular text within its historical situation. According to Foucault, the author's work is not the result of the time and place over which the individual author has little control or awareness. Thus the "act of creation" is in reality a series of complex processes which the designation "author" serves to simplify. Foucault prefers not to think of the author as an actual individual, but as a series of subjective positions, determined not by any single harmony of effects, but by gaps, discontinuities, and breakages.

(1993: 149, 150)

Wanneer 'n literêre werk sy oorspronklikheid ontsê word, val die tradisionele vereiste van getrouheid aan die oorspronklike werk in vertaling ook weg. Net soos wat die skrywer se werk, volgens Foucault hierbo, nie die resultaat van spontane kreatiewe inspirasie is nie, maar van 'n reeks komplekse prosesse wat verbonde is aan bepaalde institusionele stelsels, net so is 'n vertaling dan nie die resultaat van 'n vertaler se begeerte om getrou te wees aan die "oorspronklike werk nie, maar die produk van verskeie markverwante, patroonaatverwante en ander ideologiese vereistes. Ten einde gehoor te gee aan hierdie vereistes, manipuleer die vertaler die teks. Vandaar die beskrywing van vertaling as "manipulasie".

3. Teorie as 'n faktor in die literêre vertaalpraktik

Die radikale omwenteling in die studie van vertaling, van 'n twee-duisend-jaar-oue tradisie wat getrouheid aan die oorspronklike werk voorstaan, tot die beskouing van vertaling as "manipulasie", en ook "subversie" (Levine 1992b), "appropriasie" (Kuhwiczak 1990), "kannibalisme" (Gentzler 1993: 192), is sekerlik iets wat ook die praktyk van vertaling nie onaangetas sal laat bly nie. Daar is reeds tekens van 'n manipulasiepraktyk van vertaling, naamlik feminisimevertaling:

The feminist translator, affirming her critical difference, her delight in interminable re-reading and re-writing, flaunts the signs of her manipulation of the text. *Womanhandling* the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator. (Godard 1990: 94)

Wat presies behels hierdie *womanhandling*? Suzanne Jill Levine, wat haarself as die Kubaanse skrywer, Guillermo Cabrere Infante, se "faithfully unfaithful translator" (1992b: 75) beskryf, verduidelik as volg hoe sy gebruik maak van die vertaalstrategie van "(sub)version" in haar vertaling van Infante se *La Habana para un infante difunto*:

When the Havana narrator makes the jaded statement 'no one man can rape a woman', the infernal translator undermines this popular myth with the book's own corrosive mechanism of alliteration and writes: 'no wee man can rape a woman'. Since *La Habana para un infante difunto* mocks popular sexual mythology, subverts traditional narrative, ... the more subversive *Infante's Inferno* is, the better.

(1992b: 83)

Die vertaler se manipulasie behels in hierdie voorbeeld 'n oordrywing van die subversiewe elemente in die bronteks.

Met die uitsondering van die feministiese vertaalstrategie van manipulasie, is die vertaalnorm in literêre vertaling oor die algemeen nog 'n norm van getrouheid aan die bronteks, danksy die lang preskriptiewe tradisie. Ek wil dan ook beweer dat die preskriptiewe tradisie van getrouheid aan die oorspronklike teks een van die vernaamste faktore is wat die aard van vertalings bepaal. Myns insiens is Lefevere se ideologiese faktore (sien Gentzler 1993: 140) ondergeskik aan die preskriptiewe norm van getrouheid en nie anders om nie, soos wat Gentzler in sy bespreking van Lefevere beweer:

While various subsystems – the literary included – wrestle over often competing interests, they are all subject to, either consciously or subconsciously, a prevailing ideology characteristic of the society at a given point in history.

(1993: 140)

Hoewel hierdie stelling waar kan wees van 'n literêre stelsel en dus 'n literêre werk, kan dit nie sonder meer op vertaling van toepassing gemaak word nie. Heersende ideologieë kan 'n beduidende bepalende faktor wees by die totstandkoming van bepaalde literatuurtypes, soos pastoralisme, dadaïsme en marxisme. Die aard van die vertalings van hierdie literêre werke word egter nie in dieselfde mate deur die heersende ideologieë bepaal nie. Die vernaamste bepalende faktor is die norm van vertaling, wat tradisioneel die preskriptiewe norm van getrouheid aan die bronteks is. Indien die preskriptiewe norm van getrouheid aan die oorspronklike werk wegval, soos wat tans besig is om te gebeur, kan 'n mens verwag dat literêre vertaling in 'n al hoe groter mate aan ideologiese faktore onderworpe sal wees.

Die belangrike rol van die preskriptiewe norm kan geïllustreer word aan die hand van die bekende voorbeeld van die aanvanklike Engelse vertaling van Milan Kundera se werk *The Joke*. In die 1969-vertaling is die volgorde van hoofstukke verander en een van die belangrikste temas, naamlik dié van volksmusiek, weggelaat. In sy felle kritiek van hierdie "appropriation" van die oorspronklike werk, haal die vertaalkundige, Kuhlwiczak, die vertaler se regverdiging hiervoor, wat in *The Times Literary Supplement* verskyn het, aan:

But the vast majority of its English readers as opposed to Czechoslovakian readers with their different cultural traditions, would surely find the chapter on Moravian folk-music with musical examples, if not tedious, at least 'abstruse'.

(1990: 126, 127)

Die rol van ideologie in die lot wat sy boek verseël het, is soos volg deur Kundera bespreek:

The fate of the book called *The Joke* coincided with a time when the combined inanity of ideological dictatorship (in the Communist countries) and journalistic oversimplification

(in the West) was able to prevent a work of art from telling its own truth in its own words.
(1984: x)

Kundera het egter op grond van outeursreg protes aangeteken:

I published a letter of protest in *The Times Literary Supplement* requesting readers not to accept the English version of *The Joke* as my novel; the publisher apologized and authorized a paperback edition which restored the order of the chapters.

(1984: ix)

In teenstelling met diegene wat die aanvanklike vry verwerking van *The Joke* ten sterkste afgekeur het, beskou die manipulasievertaalkundiges hierdie herskryf in 'n positiewe lig:

The translators Kuhlwezak mentions manipulate mainly to protect the reader not from an ideology (Kundera is not suspect in *that* respect, anyway) but from a poetics: Kundera writes novels in such a way that they may be too difficult for the average English-speaking reader to understand, and they must therefore be simplified, be made to read more like what that average reader (whoever s/he may be) is used to.

(Bassnett & Lefevere 1990: 6)

Die daaropvolgende Engelse vertaling (1984) van Kundera se werk – daar bestaan tans vyf Engelse vertalings – bevat die volgende gerusstelling vir die leser op die voorblad: *Now in the authorized translation*. Die moontlikheid bestaan dat die tipe van herskryf wat Lefevere en Bassnett voorstaan, onder die heersende invloed van dekonstruksie, die nuwe norm in literêre vertaling kan word. Vir skrywers sal dit dan selfs moeiliker wees om hulle te verset teen 'n herskryf van hulle werk, en lesers sal daarmee verlief moet neem dat vertalings vry verwerkings is, tensy dit duidelik as “gemagtigde getroue vertalings” gewaarmerk is.

Bibliografie

- Bassnett, Susan & Lefevere, André (eds). 1990. *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers.
- Burnley, J.D. 1989. "Late Medieval English Translation: Types and Reflections" in Roger Ellis 1989: 37-53
- Ellis, Roger. 1989. *The Medieval Translator*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Gentzler, Edwin. 1993. *Temporary Translation Theories*. London, New York: Routledge.
- Godard, Barbara. 1990. "Theorizing Feminist Discourse/Translation" in Bassnett & Lefevere 1990: 87-96.
- Graham, Joseph F. (ed). 1985. *Difference in Translation*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Hermans, Theo (ed). 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.
- Kelly, Louis G. 1979. *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice*. Oxford: Basil Blackwell.
- Kuhlwezak, Piotr. 1990. "Translation as Appropriation: The Case of Milan Kundera's *The Joke*" in Bassnett & Lefevere 1990: 118-130.
- Kundera, Milan. 1984. *The Joke*. Vertaal deur Michael Henry Heim. Penguin Books.

- Lefevere, André (ed). 1992a. *Translation/History/Culture. A Sourcebook*. London, New York: Routledge.
- Lefevere, André (ed). 1992b. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London, New York: Routledge.
- Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon.
- Steiner, George. 1975. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Toury, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute.
- Venuti, Lawrence. 1992. *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London & New York: Routledge.

Universiteit van die Witwatersrand

Lourens Breytenbach Vakansieromanse

voordat ek jou verloor het, het jy
my soos 'n yskoue roomys in die sandkorrels
van verlate eilandstrande laat bollemakiesie:
spoel-spoel, gety oor my kop
suig-suig, soutborrels om my binneste!

nadat ek na jou begin verlang het, het ek
ons seewiere, jellievisse en bloublasies gevang,
geweeg, te lig bevind en teruggejaag;
dit is baie soos die verhaal
van Cuchulain van Murhevna

sodat ek kon aangaan met my lewe, het ek
skulpe begin versamel, geleer hoe om branderplank
te ry, lewensredder geword en uiteindelik
afgetree as diepsee-visserman ...
ek soek deesdae na nuwe kontinente ...

noudat ek van jou vergeet het, kyk ek
na ou foto's van verliefde paartjies op strandbankies

jammer ons s'n kon nie ontwikkel nie

Vrae uit 'n premortum

Kan die atome en spinnende niksies
wat ons dae omplof en omkernoorlog
die dood ontwig of ontduik?

Sal die molekules in die selle
van ons liggame se stofstorms
die dood met 'n warrelwind verwar?

Gaan die lou plasma in ons gladde are
wat ons saambloei en hier boei
die dood misplas?

Wil die spinstrome in ons spierbondels
wat knoop en ontvou en kramp
die dood raakstoei en vas val?

Moet balans om ons begin
en eindig met 'n skrale waarborg dat
die dood die lewe afwissel?

Is dié selle, strome, bloed en balans
die labarinte en laboratoriums waar
die dood verdwalend na die siel soek?

Klein jakkalsies

elke bos is 'n brein; elke dag 'n boom
en die rankprieel wat ons doolpaadjies omkrul
is so onbekend en slinks soos neste
kriewelende klein jakkalsies: bewende
draakslangetjies – vleggend in die humus ...

jagter van die tuinpaleis en goue bees
met jou dromerige determinasie om jou
sagte prooi in sy glip te vang,
weet jy van die oorskiet in die vos se bek?

as jy deur jou grenslose bos stap,
met jou stewels op warm kole trap
en die draak-werpsel in die stert steek,
orden die onderbos jou seleksie?

(die diertjies kom van agter
snuffel jou uit, knibbel aan jou hakke
en dans hondsdol tussen
jou kreupelhout-gedagtes)

stapper in die klam gras van perke,
erfgenaam van die pelsjasmroom,
stigter van die plantasie-lewe
en kweker van die doringstruik-persoonlikheid,
voel jy die koel nat snoet teen jou hart ...

van die monstertjies wat in jou nesskop
en hoor jy die vlymskerp tandjies sny:
dit is die welpies in jou kop!

opsiener van die lewensboom,
kap dit uit en slaan jou oë op na die droom
waar jy kan trippel oor die kole,
die draak aan die tong kan swaai
en ons seleksie snoeiend kan orden.

Dwars, deur die nag

Net voor die son opkom,
die krieke hulle bekke hou,
die wekkers begin tjirp
en die Sondagebeure weer
een vir een begin verfris en verveel;

net as die laaste televisieprogram herbegin,
as die onafgeskakelde radio's warm brom,
as die meisies skelm uitsluiting en die mans giggel en
die mondspoelmiddels die sigaretmonde
weer probeer ontspoeg en ontsweet;

terwyl die koel dag gewillig en dapper is,
die vol beddens hulle dromers aborteer,
dié stywe lyne, geluide, reuke en gedagtes roer
en die moontlikheid van 'n normale toekoms
die roetines en bioritmes meet;

wanneer die stilte, die latente pyn van 'n
verwagende dag en die klam krummeloë
van 'n wêreld-in-traksie en 'n Hemel
vol moeggewerkte engele en 'n eensame ou siel of twee

die liefde probeer afstof, ontroes en ontmot ...

Wanneer al hierdie dinge gebeur,
huil ek ink
en verlang ek na jou
en jou katkisasiegod.

Cas Vos

Dawid en Batseba

Op die balkon dra die wind die hennablom se geure
na die koning, streel hom ekstasies op die paleisdak.
Hy proe 'n vrou soos lippe wat wyn smak,
sy oë troetel haar, sy hande tril soos blare,
in sy are loop gedagtes wat gretig gryp.
In die vroegskemerte bad die vrou,
hy sien hoe haar mantel eenkant kreukels vou,
vlesig soos 'n perske is sy, sy is plukryp.

Haar borste is uitgeswelde vye, die spleet
van plesier word begerig met sy oë gemeet,
die wind suig haar tepels sag, klapsoen haar wange.
Hy hyg asemloos na haar lyf, vol verlange,
tussen hom en haar staan 'n dapperman
van vlees en bloed, maar 'n hoer maak 'n plan.

In ore lui stiltes, skadu's lê roerloos op die vloer
as twee begeertes soos vingers tot een snoer.

Opstanding

Begrafnis: J.A. Heyns
11 November 1994

'n Liggaam breek soos 'n verlate tempel,
die dood wakker ontbinding aan tot stof
Die altaar waar knieë in wyding talm, is leeg.
Vensters is blinde oë, deure vergane toegange,
die eens trotse pilare is skerwe herinneringe,
alles is met duister omhul,
maar in 'n nuwe tempel sal lig witter straal.

Peter Louw Griep

Dis of ek lek, of smelt; 'n berg papier
probeer vergeefs die watermassa stuit
wat uit my neus ontspring soos 'n rivier.
Ek is 'n see wat hom ontsluit,

dink ek, terwyl 'n nuwe brander
teen die walle van my sakdoek slaan.
'n Verkoue-griep, soos al die ander,
wat soos die ander wel verby sal gaan,

hoop ek, begrawe onder 'n duvet
waar ek beurtelings vries en stoom
en my selfbejammering gedy
terwyl ek van orgieë droom.

Is daar uit hierdie dae iets te leer?
'n Mooi gedagte, geestelike kuur
wat ek uit dié banaliteit kan red?

Maar net hoe maklik die natuur
ons tot sy elemente reduseer;
die liggaam is 'n waterbed.

Barend J. Toerien Preskripsies, 1993.

Daar is kwaai kieme aan die kom;
jy kan inspuitings kry daarteen:
'n griep-kiem kom vanuit Beijing;
'n ander een van Hong Hong.

Jy kan inspuitings kry daarteen
kosteloos deur die staat voorsien:
teengif bestaan teen alles wat
gekom het en wat nog kom.

Kosteloos deur die staat voorsien
is inenting teen verkoues en griep
(of masels, pokkies, witseerkeel
en die pienk-oog piep).

Die inenting teen verkoues en griep
is een honderd persent effektief
(soos inspuitings ook is teen
die paddavisstertspermkiem).

Een honderd persent effektief
is die kwaai virus, die idioot
viriele kiem van geriatricie:
daarvoor geen antidoot.

Kobus Burger 'n perverse pers vers

moet of moenie soek balans
trek uit die aard van die saak saans
uit onregverdige feite en fakse
die taal en lans
die kunde van 'n kordon
om die anti te vlek
skede vir skede oopt te t-r-ek
met kondoom om te soom
ultra uitlê
inwerk
wydsbeen verwerk
die nege voue lugtig
uit die skemer moes

love is in the air

parkeer jou BMW in my mond
bêre jou nuutste Phil Collins in my oor
for the sound about
en veral,
hou op om jou taal so te mix
versteek daai Ray Bans in my hemsak
leen my jou wulpse kuiltjies
gee my weer sulke koue rillings
knibbel aan my oor
of vreet my somer heel op
voordat jou getroue PMS
my gat kom krap.

Jean Lombard 'n Preekspel

Dit is reeds skemer. Op die vensterbank buite my kamer lek die katte mekaar en wag vir hulle kos. Ek wonder waar Ma is. Pa sal seker nie weer vandag uit sy kamer kom nie.

Die hele ding het begin met die aanstelling van die skoolhoof se vrou in die Engelse pos. Pa was destyds op die skoolkomitee en het met die dominee en die skoolhoof verskil omdat hulle die skoolhoof se vrou bo iemand anders met beter kwalifikasies aangestel het. Hy het in dié tyd meer as gewoonlik gedrink. Een aand het hy vertel hoe hy die deur in die skoolkomitee se gesigte toegegooi het. Hy het hard met sy vuus op die eetkamertafel geslaan. Met dié vals gespuis wou hy nooit weer iets te doen hê nie. Hy het ook nie weer kerk toe gegaan nie. Die dominee wou kom praat, maar Ma moes by die voordeur verduidelik dat Pa hom nie wou sien nie en niks meer met die kerk te doen wou hê nie.

Pa het wel daarop aangedring dat Ma my elke Sondagoggend kerk toe neem. Hy was bekommerd oor Ma se geloof want, het hy gesê, sy kon soms vreemde dinge oor die Bybel kwytraak. En ek moes Sondagskool toe. Hy sou tuis sy Bybel lees. Sy eie heil uitwerk; daarvoor het hy geen predikant nodig nie.

Ek onthou goed die eerste keer toe ons vir Pa oor die kerktoe-ganery gejoj het. Dit was die Sondag toe ek twaalf geword het. Hy het nog in die bed gelê toe ons ry. Hy het my kamer toe geroep om my geluk te wens. Die present wat hy by hom gehad het, het ek herken as die nuwe raket wat ek so graag wou hê. Hy het gesê ek moet dit mooi oppas, want dit kom van hom en my ma. Ek het belowe om hard te oefen, want ek wou die skool se kampioen word.

Op pad kerk toe het Ma skielik in 'n ander straat afgedraai.

"Het jy ook lus vir iets lekkers, Katrien?" het sy gevra.

"Soos wat?"

"Ek wys jou."

Dit was 'n koue winterdag en ons het meer as twintig kilometer in die reën uitgery na 'n gasteplaas in die omgewing. In die sitkamer het 'n vuur in die kaggel gebrand en musiek het sag gespeel. Ma het gesê ek moet mooi luister, want dis Mozart. Ons het tee gedrink en pannekoek geëet. Die kelner het spesiaal vir my 'n kers aangesteek. Ek onthou dat ek dié dag soos 'n grootvrou langs my ma gevoel het, want dit was die eerste keer dat ek 'n bra aangehad het. Ons het dit 'n paar dae voor die verjaardag gaan uitsoek. Toe ons die oggend sukkel om dit vas te kry, het ons só gelag dat Lizzie uit die kombuis kom kyk het wat aangaan. Sy het my teen haar groot bors vasgedruk en gesê ek is nou 'n grootnooi.

Teen middagete die Sondag was ons tuis om te eet wat Lizzie vir ons

voorberei het. Pa het gelukkig nie uitgevra waaroor die dominee gepreek het nie.

Ek en Ma het nooit weer kerk toe gegaan nie. Sondae het die hoogtepunt van die week geword. Daar was 'n paar restaurante in die omgewing waarnatoe ons gereeld gegaan het en waar ons geweet het dit onwaarskynlik was dat ons bekendes tydens kerktyd sou raakloop. Soms op 'n sonnige dag het Ma stilletjies 'n mandjie met tee en skons ingepak en het ons piekniek gehou en in die veld rondgestap. Deel van ons plesier was om die preke te versin waarna my pa ons moontlik sou kon uitvra. Ma het soms die vreemdste goed bedink en ons het baie gelag. Wanneer daar soms 'n ou kerkvriend van Pa laatmiddag kom kuier het en hulle oor die dominee en die kerk gepraat het, was ons benoud dat ons uitgang sou raak. Maar daar het nie dikwels mense gekom nie en hulle het ook nie juis oor preke gepraat nie.

Die afgelope weke het Ma stiller geword. Dit het my veral opgeval die Sondagoggende wat ons gaan ry het. Sy vra my nie meer uit oor my skoolwerk of selfs die boeke wat ek lees nie. Sy bring ook nie meer die preke ter sprake waaroor Pa ons moontlik aan die eettafel sou kon uitvra nie. Toe ek haar vra waarom ons nooit meer preke vir Pa uitdink nie, het sy geantwoord dit maak tog nie meer saak nie. Hy stel nie meer belang nie.

Vanoggend voor ons weggery het, het ek hom in die slaapkamer gaan groet. Dit het my skielik getref dat hy waarskynlik weet dat ons nie kerk toe gaan nie.

Ma het weer nie veel gepraat terwyl ons ry nie. Ek het my voorgeneem om te vra wat hinder sodra ons by die restaurant aankom. Ons het pas ons tee bestel toe sy sê:

“Katrien, vandag moet jy vir jou pa die verhaal van Hagar en Ismael vertel.”

“Hoekom? Ek ken dit nie.”

Ma het na haar hande gekyk.

“Jy moet dit só vertel. Abram, wat later Abraham geword het, en Sarai, wat later Sara geword het, kon nie kinders kry nie. Dit was in daardie tyd die gebruik dat 'n man dan sy slavin neem om vir hom 'n nageslag te gee. Daarom het Abram by sy slavin Hagar ingegaan. Toe sy swanger word, het Sara haar weggejaag. Hagar het die woestyn ingegaan en tot die Here gebid. Hy het haar beveel om terug te gaan na Abram. Sy het vir hom 'n seun gebaar.”

Ek het gevra wat die les of die boodskap van die preek moet wees. Sy het herhaal dat ek dit net so moet vertel. Toe het sy dit weer vertel om seker te maak dat ek dit goed onthou. Haar hande het gebewe en ek het nie verder vrae gevra nie. Ons het nie gepraat terwyl ons huis toe ry nie.

Aan tafel het ek opgemerk dat Pa reeds voor ete byna 'n hele bottel wyn leeggedrink het. Ma het byna niks geëet van die kos wat op haar bord was nie.

“Toe nou, Katrien, vertel vir jou pa wat die dominee vandag gepreek het.” Lizzie het reeds van die halfvol skottels begin afdra.

“Ja, doen dit,” het hy geantwoord, “ek het lanklaas gehoor wat julle twee te vertelle het.”

“Die preek het gegaan oor Abram, Sara en Hagar, en die kind wat gebore is. Dit is nie ’n mooi verhaal nie en ek wil dit nie oorvertel nie.”

Die manier waarop Ma na my gekyk het, het my tog laat voortgaan.

Toe ek klaar was, was dit stil. lewers in die huis het ’n deur toegegaan. Pa het opgestaan en die wyn het uit sy glas op die tafeldoek gemors. Hy het na Ma gekyk.

“Ek verstaan jou storie, ek weet wat jy wil sê. Maar jy moenie dat die kind jou preke vir jou vertel nie. Buitendien, julle maak ’n fout. Jy vergeet Sara het gesorg dat Abram vir Hagar vat. Jy maak die een verdomde fout na die ander. Leer julle dan nie?”

Die laaste woorde het hy oor ons koppe uitgeskree. Hy het die trappe opgeloopt en die deur hard agter hom toegeslaan. Ek het kamer toe gekom. Lizzie het ’n week later besluit om weg te gaan. Dié keer het niemand daarop aangedring dat sy bly nie.

Soos die weke aangegaan het, het die stiltes in die huis erger geword. Een middag aan tafel het ek begin huil en gesê dit kan nie so aangaan nie. Ek het kamer toe gegaan en my pa het na my toe gekom. Hy het gesê ek moet my huiswerk doen en wanneer hy van die werk af kom, kan ons gaan tennis speel. Dié middag het ek hom die eerste keer gewen.

Literêr-aktueel

Dorothea van Zyl

Commendatio: Hennie Aucamp

Erelidmaatskap van die Afrikaanse Skrywerskring, 24 Mei 1994

Dit voel my so effens na 'n historiese noodwendigheid dat ek ons vriend, die gevierde skrywer Hennie Aucamp, by hierdie geleentheid moet eer en uitswaai (soos die Nederlanders sê). So 'n ietsie oor 'n halfeeu gelede het hy sy skoolloopbaan op Jamestown ingelui ('n mens kan dit byna die prille ab-jap-begin van sy skrywerskap noem) ... by my moeder, 'n kindertuin-onderwyseres, mev. Marina Labuschagne! [Ek het om die waarheid te sê iets gemeen met beide hooffigure vanaand, want Dirk van Schalkwyk was weer die seremoniemeester by my huwelik, nou ook al sowat twee dekades gelede! Maar dis 'n storie vir 'n ander aand.]

Vir Hennie sal 1994 seker in sy geheue uitstaan as “Die jaar van die in memoriams”, want dit is seker min skrywers beskore om soveel lof in lewende lywe aan te hoor. Dit was reeds my gedagte met die Kabaretsimposium wat ter ere van Hennie Aucamp aangebied is deur die Dramadepartement in Februarie vanjaar. Die lof in lewende lywe was natuurlik ook die lot van 'n ander roemryke skrywer, D.J. Opperman – maar wel in aansienlik ander omstandighede. Soos in: “Van die Skrywer van My Doodsberg” uit *Komas uit 'n bamboesstok*: 113 staan, moet ek wel tydig oor my woorde vanaand waarsku (soos Wiets Beukes destyds): “Maar sê vir hom/ons kan nie onderneem dat dit sal wees/ wat hy later in *Die Burger* oor sy dood sal lees”!

My moeder mag hom dalk sy eerste letters help vorm het, maar Hennie Aucamp was so byna in die helfte van sy huidige sestig jaar toe hy in 1963 gedebuteer het met *Een somermiddag*, 'n bundel landelike sketse en vertellings. (Hoewel hy volgens Kannemeyer reeds op twaalfjarige leeftyd gedigte publiseer in *Die Jongspan*). Gedurende sy volgende dertig jaar het hy vir hom 'n blywende plek verseker in die voorste Afrikaanse skrywersgestoeltes.

Ek is goed bewus daarvan dat my deurlugtige gehoor vanaand heel waarskynlik uitstekend op die hoogte van sake is met Aucamp se oeuvre. Indien ek 'n grondige oorsig daarvan sou gee, sal ek u waarskynlik so lank besig hou dat Dirk beswaarlik 'n woord sal kan inkry voor u almal uitgeput huiswaarts keer. Daarom noem ek as klein aide d'memoire alleen maar die volgende – en maak daarby geen aanspraak op volledigheid nie. (Dié laat ons aan 'n John Kannemeyer oor, wat na my mening ryke stof vir 'n lewe ná Langenhoven by Hennie Aucamp sal vind.)

Hennie Aucamp het reeds in 1982 die Hertzogprys ontvang vir sy prosawerk: vir sowat tien bundelings van kortprosatetekste en nog sowat drie waarvan hy mede-outeur was (getel deur Elize Botha. 1982. *Tydskrif*

vir Letterkunde XX: 3. Augustus). Daar is baie hoogtepunte uit hierdie eerste bundels waarvan ek slegs enkele gunstelingne noem, soos die titelverhaal in *Die hartseerwals* (1965) – wat later op televisie uitmuntend in beeld gebring is. “Portret van ’n ouma” uit *Spitsuur* beskryf P.A. du Toit as “’n sleutelverhaal tot ’n belangrike deel van die Aucamp-oeuvre”. Ook bykans klassiek is die titelverhaal uit *’n Bruidsbed vir tant Nonnie* en hoogaangeskrewe “Armed vision”. Die Stormberg-landskap en die gepaardgaande inspeel van die verlede op die hede figureer meermale in hierdie werke.

Ander bundels is *Hongerblom* (1972), *Wolwedans* (1973), *Dooierus* (1976), *Enkelvlug* (1978) en veral *Volmink* (1981), met as een van dié hoogtepunte in Aucamp se oeuvre die vier-in-een “Vir vier stemme” wat ’n mens (en jy kan daar letterlik liries oor raak) miskien die beste kan beskryf as – ’n kontrapunt van fokalisasies, ’n tema met variasies.

Die Hertzogprys het intussen agterhaal geraak, want ook na 1982 verskyn uitmuntende werk. *Wat bly oor van soene?* (1986) stel volgens Aucamp self die beswerende krag van kreatiwiteit teenoor die bankrotskap van seks en liefde. Die Markies-verhale hieruit bring veral vernuwing. Die intertekstuele spel van bundels sedert veral *Volmink* word voortgesit in *Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste* (1992). Die titel toon reeds ’n bewussyn vir die verganklike, waarby die woord optree as ’n tydelike teenhouer. Sy nuutste bundel *Gewis is alles net ’n grap en ander stories* kan as die derde deel van hierdie drieluik beskryf word.

Hennie Aucamp was sedert die sewentigerjare die grootste pleitbesorger vir en besielende inspirasiebron van die literêre kabaret en revue in Afrikaans. Reeds *Wolwedans* (1973) se ondertitel dui dit aan as ’n soort revue, hy skryf kabaretlirieke in *Die lewe is ’n grenshotel* (1977) en oefen met stukke soos *Met permissie gesê* (1980), *Slegs vir almal* (1985) en *Blomtyd is bloeityd* (1987) en die Boere-musical *Brommer in die boord* (1990) ’n groot invloed uit. Hy het met Herman Pretorius meegewerk om van die universiteitsteater van Stellenbosch ’n ware laboratorium vir die kabaret te maak.

Verlede jaar, in ’n praatjie voor my tweedejaardramastudente, neem Hennie Aucamp na twaalf jaar afskeid van die kabaret. Hy wil nou eerder nuwe belangstellings ontgin en sy passie vir die kortverhaal en die essay opnuut uitleef.

Tog sal die fin-de-siècle lewensgevoel wat hom na die kabaret gelei het, deel van sy werk bly. Hy beskou homself as ’n verloopte Romantikus, ’n Dekadent. Die refrein van die vanitas, die besef van eie verganklikheid en die onvolkomenheid van die aardse bestaan – wat maar hoogs tydelik besweer kan word deur die woord en die liefde – draai deur sy oeuvre heen. (Mardelene Grobbelaar se proefskrif oor die estetisisme en dekadensie in Aucamp se werk is pas gepubliseer.) Om te verhoed dat die ontredding sentimenteel word, leer die Romantikus “ironies lewe”

(in die woorde van N.P. van Wyk Louw). Sy lewensgevoel sluit aan by “Skoppensboer” van Eugène Marais gekenmerk deur (in Aucamp se eie woorde) ’n romantiese sinisme met ondertone van wanhopigheid, ’n fatalistiese lewenshouding, ’n hedonisme versny met neurose, ’n bittersoet uitreik na ’n anker teen vervlietenheid.

Hennie Aucamp sal vir die eerste dertig jaar van sy skrywerskap onthou word nie alleen vanweë sy voortreflike bydrae tot die Afrikaanse letterkunde nie, maar ook vir sy kritiese werk, waarin hy steeds daarop aangedring het om individu te bly, vir die reg om sy eie “private ache” te mag uitleef en bely. Tog speel nie alleen sy kabaretnetwerk nie, maar ook sy kortprosa, toenemend in op die Suid-Afrikaanse aktualiteit, maar dan steeds in ruimer verband deurskou.

Hy munt uit deur sy taal- en stylbeheersing, wat Charles Fryer soos volg beskryf (*Tydskrif vir Letterkunde* 1982): “In sy hand was, onfeilbaar, die vlym waarmee hy tot in die grynsenuwees sou sny: die presiese, gelade, ontroerde woord, wat iets laat sien van die altyd-ontwykende, die nooit-bereikbare”. Hy was ook ’n mentor vir jong skrywers en het waardevolle insigte met sy publiek gedeel in werke soos *Kort voor lank* (1978); *Die blote storie* (1986) en *Windperd; opstelle oor kreatiewe skryfwerk* (1992). Ek het verneem van ’n student wat Nederlands bestudeer in Warschau en sy doktoraalskripsie oor die kortverhaal skryf. Wat is sy hoofteoretiese bron? *Kort voor lank!*

Nou is dit my oortuiging dat alle goeie dinge in drieë kom. Die eerste bykans dertig jaar van Hennie Aucamp se lewe was in ’n groot mate voorbereidend; gedurende die volgende meer as dertig jaar het hy ’n onskatbare bydrae gelewer tot die Afrikaanse letterkunde. Nou, met sy aftrede, breek daar vir hom ’n nuwe tydvak aan, waartydens hy wil terugkeer na sy eerste liefde die kortprosa (maar wel blywend aangeraak deur die kabarettetekse). Sekerlik kan ons hom vanaand by die oorhandiging van die oorkonde net die mooiste toewens vir die volgende dertig jaar, waartydens sy jare ryp sal word in goue akkerblare, in wingerd wat verbruin en witter lug (en wat daarop volg). Waar van M.E.R. gesê is dat sy haar beste werk na tagtig gelewer het, gee ons vir Hennie dit as wens mee: dat hy sy beste werk (indien enigsins moontlik!) sal lewer ná sestig. Ons wag daarvoor ...

Hennie Aucamp

Woorde, woorde, woorde

’n Dankwoord uitgespreek by die ontvangs van die erelidmaatskap van die Afrikaanse Skrywerskring op 24 Mei 1994.

|

My dank aan die Skrywerskring van Stellenbosch vir ’n erkenning wat ek baie waardeer, maar wat my effens benoud laat voel, want ’n aand lank

moet ek aan myself as 'n skrywer dink, wat op die verbreking van 'n privaat-taboe neerkom. Maar laat ek dié storie liewers van vooraf vertel:

Ek vind dit baie moeilik om na myself as "'n skrywer" te verwys; ek vind dit selfs moeilik om aan myself as "'n skrywer" te dink. Wanneer ek doeanevorms invul, is dit vir my 'n verligting dat ek teenoor *professie* kan skryf "lektor", en dan wonder ek wat die mense doen vir wie skryf hul totale nering is.

My versigtigheid mag interessante verklarings aan sielkundiges ontlok, maar ek het self iets in die melk te brokkel. Ek skryf van my st. 2-jaar af; een-en-vyftig jaar lank, as ek 'n sommetjie moet maak. My eerste mentor was my klasonderwyseres, juffrou Dolla Marais. Sy het vir my 'n klaswerkboek gegee met die opdrag dat ek versies en stories daarin skryf, met tekeninge daarby, as ek so voel.

Eendag vra sy my na klas: "En het jy toe al iets geskryf?"

"Drie," sê ek en bloos.

"Drie wát?"

"Drie gediggies," sê ek, en bloos nog dieper.

"Bring vanmiddag waterval toe," sê sy. "Maar eers na studie. Ek en juf. Van der Westhuizen gaan piekniek hou. Bokant die waterval, nè? Onder die laaste wilgerbome."

Daar sit hulle toe: juffroue Marais en Van der Westhuizen. Op 'n geruite reisdeken, en met 'n termosfles koffie by hulle, en 'n ekstra beker vir my. En hulle deel sowaar hulle piekniekkos met my: 'n pakkie tennisbeskuitjies. Juffrou Dolla gaan sit eenkant en lees my gediggies deur, potlood in die hand. Ek krimp ineen wanneer ek haar 'n merkies of twee sien maak.

"Jolly oulik," is haar bevinding, maar sy sê dit so ernstig dat sy my verwar. En as sy hierop laat volg: "Moet net nie 'n voorwaartse seuntjie staan en word nie", voel ek my aangekla van 'n sonde wat ek nog nie begaan het nie.

Juffrou Van der Westhuizen het my ongemak gemerk en waarskuwend gekug, maar juffrou Dolla het onverstoord voortgegaan: "Want Juffrou hou niks van voorwaartse kinders nie. Hier, gaan skryf nou die versies mooi netjies met ink oor, en sit die kommas in wat jy vergeet het, en bring hulle môre vir Juffrou."

Juffrou Dolla het die gediggies *Jongspan* toe gestuur, en op 'n dag, haar oë blink agter haar brilglase, roep juffrou Dolla my eenkant toe in die klas en sê dat my gediggies verskyn het.

Ek het vyf sjielings vir elke gedig gekry, of vir al drie saam, ek kan nie meer so mooi onthou nie. (Die geld, onthou ek, is nog per posorder uitbetaal.) Gedagtig aan juffrou Dolla se vermaning aangaande "voortwaartsheid", het ek vir geen mens van my geld vertel nie, behalwe vir my ouers en my ouma. My ouma het oor haar naaldwerkbril geloer en gesê: "Ek hoop jy gee ook iets vir die sending."

Ek dink met groot liefde terug aan juffrou Dolla en aan my ouma. Die een

het my teen hovaardigheid gewaarsku; die ander het my daaraan herinner dat 'n skrywer 'n doodgewone mens is, met verpligtinge teenoor sy gemeenskap.

II

Voordat u my van grootskaalse nederigheid en altruïsme verdink, wil ek u gerusstel.

Sonder dat iemand my gewaarsku het, het ek uitgevind hoe teenproduktief dit kan wees om oor stories te praat wat nog geskryf moet word. Die rede hiervoor is oorwegend tegnies: jy sny vir jouself die ontdekkingsvreugde af wat skryf onder ander moet wees. Selfs lang opsommings vooraf, sê William Sansom in *The birth of a story*, kan 'n skrywer se motivering ondermyn eerder as aanwakker. Watter lus, sê hy, het jy om 'n storie te vertel wat jy al klaar opgesom het? Kortom: jy kan 'n storie in sy embrionale staat dóódskryf.

En ook om dié rede is ek bang om te openlik van myself as skrywer te praat. As ek deur medeskrywers gevra word waarmee ek besig is, mompel ek iets van 'n storiëtjie wat ek aanmeekaartimmer of 'n versie wat ek aan't "draai" is, en probeer die gesprek so gou moontlik in ander bane stuur.

Soms móét jy natuurlik oor die verhaal-in-wording praat, doodgewoon omdat jy inligting nodig het. My kollegas aan die Universiteit van Stellenbosch het soms lelik geskarrel om my navrae oor esoterica te beantwoord. Onlangs nog het ek 'n hele paar departemente geteister met my navrae oor *Die Sewe Doodsondes*. (Wou dat Ourma nog geleef het: my gemoeidheid met sonde sou haar uiteindelik oortuig het dat skryf ook 'n stigtelike bedryf kan wees.)

Met die jare het ek, onder andere as dosent van die Didaktiek van Afrikaans, by skryfopleiding betrokke geraak, en moes ek soms, by gebrek aan voorbeeldmateriaal, na my eie verhale en lirieke verwys.

Solank jy *tegnies* praat, het ek gou geleer, kan jy jouself en jou hoorder verleentheid bespaar. Ek het nie verniet van die "aanmeekaartimmer" van verhale gepraat nie, want ek voel my veel nouer verwant aan die skrywerker en die pottebakker as aan die filosoof.

As 'n kunstenaar opsluit wil filosofeer, moet dié filosofie spontaan uit sy werk ontwikkel. My vriend Thijs Nel, veelkunstenaar, onder andere skrywer en pottebakker, het onlangs met mangaandioksied begin eksperimenteer, en die vrug van sy arbeid met my gedeel. Op 'n kaartjie wat sy geskenkpotjie begelei het, het Thijs geskryf:

"'n 'Japanese' teekommetjie. Dié gedagte kom by my op terwyl ek klei brei: dat 'n pottebakker uit die aarde alles weer terugplaas deur middel van die louteringsproses – alles wat deur 'n verkragting van die aarde gestroop word." En verder aan: "... die pottebakker neem die klei en oksides en alles en maak dit weer heel!"

Organiese filosofie, dié van Thijs; soos dié van talle kunstenaars deur die eeue wat nooit die fout gemaak het om materie en gees te skei nie. Hiervan is die aantekeninge van Leonardo da Vinci 'n groot tydelose demonstrasie. Hy het besef – en dit ook gesê – dat groot liefde vir 'n saak net uit groot kennis van dié saak spruit.

Hier volg een van Leonardo se talle wenke aan jong kunstenaars.

As jy emosies via gebaretaal bestudeer, sê Leonardo, moet jy nader gaan aan mense en ook probeer hoor wat dit is wat hulle laat lag en huil. Jy moet probeer uitvind wat dit is wat in hul gees aangaan. As jy dit nie doen nie, sê Leonardo, gaan die gevare van jou figure ontrou aan die lewe wees en gaan jou skildery – wat op sigself 'n nabootsing is – dubbel dood wees.

Miskien is daar iets narcissisties omtrent die naspoor van die “fabrieksgeheime” van jou vak en jou liefhebber, maar die narcissistiese element kan moreel geregverdig word, want al speurende ontdek jy hoe onvoltooid jou kennis is.

Op 'n dag verskyn daar byvoorbeeld 'n verhaal wat met al jou ruim opvattings oor vertelkunde bots – na tema, tegniek én woorde: en wat dán?

III

Ek het beloof dat ek my bedankingswoord by dié geleentheid sal probeer aanhaak by die rede van die hoofspreker van die aand, dr. Dirk van Schalkwyk, van die WAT, wat dit oor “regstellende aksies” binne die leksikografiese bedryf sal hê.

Terwyl ek my weerwoord geskryf het, kon ek natuurlik nie weet wat dr. Van Schalkwyk gaan sê nie, maar ek het vermoed dat leksikograaf en skrywer mekaar tot op sekere hoogte gaan steun.

Beide se werk het die woord as vertrekpunt. Die leksikograaf teken elke woord wat in die taal leef aan, met al die objektiwiteit wat sy vakrigting hom oplê. Hy vra nie of 'n woord “vuil” of “edel” is nie; die leksikograaf is nóg rassis nóg puris; hy is linguis.

Teoreties eien die skrywer hom óók al die woorde toe wat in die taal leef; en as die situasie daarom vra, tem hy “wys” ossies en dwing hulle in die span in. (Ek verwys natuurlik na Van Wyk Louw se pragtige opstel oor woorde: “Die stof staan by die orreltjie”.)

Talle van hierdie halstarrige woorde kom van benede die welvoeglikheidslyn, maar die skrywer en digter weet dat die graffiti van vandag dalk die poësie van môre kan wees.

Kan vloekwoorde en raspejoratiewe ooit gepromoveer word tot poësie? When they have suffered a sea change; ja, miskien dán. Dalk kan die woord “Boer” 'n transformasie ondergaan en iets word wat nie met die vangwa en ras-hubris verbind word nie. Dalk kan 'n polisieman weer 'n “diender” in die positiewe sin van die woord word: iemand wat die

gemeenskap dien.

Maar my poëtiese spekulasies lê beslis nie op die terrein van die leksikograaf nie.

Die leksikograaf beskryf geskiedenis. Vir hom is taal geskiedenis; geskiedenis, taal.

Toe ek 'n student was, was daar ook in Amerika 'n poging om raspejorative in die taal te verwyder. Negro spirituals is onder andere onder die loep geneem. Een van die gewraakte spirituals was "Massa's" natuurlik 'n saamgetrekte vorm van "Master" en "is".

Gelukkig het die spirituals die aanslag van politieke purisme weerstaan, en word hierdie spirituals ongekuis gesing deur groot Amerikaners, van Marion Anderson en Paul Robeson af tot Jessye Norman toe.

Van alle taalgebruikers, ook mense wat nie met woordeboeke werk of boeke maak nie, sou 'n tikkie ironiese gedistansieerdheid gevra kon word. Onlangs sit ek met Nerina Ferreira en Cyril Orolowitz en gesels; albei van hulle, Cyril en Nerina, twee gewikste taalgebruikers. Nerina vertel van 'n kennis in haar verlede – "'n regte plaasjood", het sy hom genoem. En daar en dan begin ons bespiegel, Cyril inkluis, oor die verskil tussen "plaasjood" en "Boerejood". Dit sou bitter jammer wees as 'n woordeboek soos die WAT ons nie meer in dergelike dispute te hulp mag snel nie.

Boer, Jood en Engelsman het al geleer om mekaar liefderyk uit te skel. Daar sit iets sanerends in só 'n skellery: ou spanninge word bliksemsnel ontloft. Nou moet swart en wit en bruin nog leer om mekaar liefderyk uit te skel.

Dit sal nie binne 'n dag gebeur nie; daarvoor sit selfbeeld, selfsensuur en ander ismes te diep in die persoonlike en kollektiewe psiges ingebed. Maar die voortekens is daar dat dit mag gebeur; ek weet, want ek ry daagliks met kombi-taxi's en riekies in die Kaap, en ek hoor wat ek hoor. Ek wil vlugtig terugkeer na seksuele woorde, spesifiek in Afrikaans; woorde wat oorspronklik skeldwoorde was maar wat nou met so 'n heidense ongeërgdheid gebruik word dat hulle 'n sekere neutraliteit ontwikkel het. Miskien het die emansipasie van die drie- en die vierletterwoord in die Afrikaanse letterkunde met Etienne Leroux begin. Hy het hierdie woorde so volwasse gebruik, so onomstootlik reg binne 'n bepaalde situasie, dat jy as skrywer vir jouself gevra het: hoekom nou eers?

Ek het vroeër gesê dat 'n skrywer hom teoreties alle woorde toeëien wat in die taal leef. In die praktyk is dit nie waar nie. Ons is so gekondisioneer deur uiterlike en innerlike faktore, party ook politieke van aard, dat ons sekere woorde bewustelik en, erger nog, onbewustelik, taboe verklaar. Dan kom 'n reus soos Etienne Leroux, en moedswillige en skamper "little mags" soos *Donga*, *Wurm* en *Stet* en ander, en laat die stof by die orreltjie staan.

As 'n besinner oor die kortverhaal het ek my tot baie onlangs toe aan die kant van H.E. Bates geskaar wat te velde getrek het teen die "tell it all

syndrome” wat die Engelse kortverhaal van ná die Tweede Wêreldoorlog kenmerk; maar van liefverleë het ek besef dat daar verhale is wat nie onderbeklemtoon vertel kan word nie. Die voorbeeld van die “little mags” en sommige verhale van Koos Prinsloo het my ou sekerhede onder my weggekalwer, maar dit was op die duur ’n profilaktiese ervaring: ek kon eensklaps gaan sit en ’n verhaal skryf wat sekere taboe-woorde eis. Ek sou die saak ook só kon stel: taboe-woorde het my verhaal vrygestel. Taboe-woorde – die vermaledydtes, die vroeër nooit gehoorde – kán dus bevrydend wees, gegee die regte konteks.

Maar weer eens is ek met spekulاسie besig.

Die eintlike argument moet wees: begin jy woorde uitfaseer uit ’n taal, of dit nou op sedelike of ideologiese grondslag is – begin jy feite vervals, want jy probeer geskiedenis kanselleer.

Regstellende aksie binne die taaldomein is op die ou end ’n negatiewe onderneming, al word dit deur goeie bedoelings afgevuur, want dis onwetenskaplik, teenkreatief, lewe-ontkennend. Moet ons nou skielik, via woordeboek en letterkunde, gaan glo dat Suid-Afrika polities ’n regskaap en pragtige verlede het?

Karoo Boekhuis

Waterstraat, Posbus 34, Calvinia 8190. Telefoon (0273) 41-1606, Telefaks (0273) 41-1777

Gebruiksreëls

1. Die Karoo Boekhuis word tot die beskikking gestel van bona fide skrywers wat vir ’n tydperk van hoogstens vier weke daar wil werk aan ’n nuwe boek.
2. Sodanige skrywers moet minstens een boek gepubliseer het.
3. Met “boek” bedoel ons ’n boek in enige taal.
4. Wanneer so ’n boek gepubliseer word, verwag die Karoo Boekhuis Trust dat daar voor in die boek ’n erkenning sal verskyn van bystand wat ontvang is van die Karoo Boekhuis Trust; en dat twee eksemplare van die boek geskenk word vir die Karoo Boekhuis se boekery.
5. Gasskrywers kan vergesel word deur hul eggenoot/eggenote, ’n vriend of vriendin.
6. Weens die beperkte geriewe in die Boekhuis kan daar nie voorsiening gemaak word vir kinders nie.
7. Liewer geen troeteldiere nie.
8. Die Karoo Boekhuis verskaf breekware en kookgereedskap, beddegoed en handdoeke.
9. Die Karoo Boekhuis verskaf ’n woordverwerker en ’n elektriese tikmasjien vir die gebruik van die gasskrywer, wat ander skryfbehoeftes (papier, skywe, ens.) self moet verskaf.

10. Dit sal gewaardeer word as gasskrywers beskikbaar sal wees tydens hul verblyf in die Karoo Boekhuis om informeel te gesels met leeskringe, groepe skoliere en ander belangstellendes.
11. Van voornemende gasskrywers word verwag om skriftelik aansoek te doen by die Karoo Boekhuis Trust, Posbus 34, Calvinia 8190, met 'n kort motivering vir hul verblyf.

Joan Hambidge Poësiekroniek*

I

Daar het die afgelope dekades opvallend minder digbundels in Afrikaans verskyn en dit is geen geheim dat uitgewers die belletrie as 'n finansiële verlies beskou nie. Ofskoon 'n mens nie van 'n finansiële instansie soos 'n uitgewershuis kan verwag om 'n *l'art pour l'art*-beginsel tot hul eie nadeel te bedryf nie, is dit opvallend dat die dekade al amper halfpad is en daar beduidend min nuwe stemme tot die poësie-kanon toegevoeg kan word. Daar is Ronel de Goede (*Skoop*), Gert Vlok Nel (*om te lewe is onnatuurlik*), P.J. Bosman (*Ryp geel kring*), en 'n bietjie verder terug: Johann Johl (*Roulet*), Henning Pieterse (*Alruin*) en Tom Gouws (*diaspora*).

Wanneer 'n mens na literatuuroorsigte kyk, is dit só dat die dekade van negentig, en die laat tagtigerjare, bepaald minder nuwe stemme aankondig: ons sou kon praat van die eksperimentele woordverwerker-poësie van De Goede, die aweregse intertekstuele speletjies van Nel en die sober liriese verse van Bosman en Pieterse. By sowel Tom Gouws as Johl is daar weer 'n sterk intellektuele bemoeienis aanwesig: bykans elke gedig word tot artefak verklaar.

II

Hierdie inleiding is nie om dowe neutte nie, want die stapeltjie digbundels ter resensie ontvang, is algar bekende name met twee welkome heruitgawes. Ernst van Heerden se *Najaarswys* (Tafelberg, 1993, 68 pp. teen R39,95) is die veertiende digbundel van hierdie bekende digter. Elisabeth Eybers se *Nuweling* (H&R, 1994, 47 pp. teen R39,99) die agtiende bundel van dié digteres. Dan is daar Johann de Lange se *Vleiswond* (H&R, 1993, 92 pp. teen R45,99) met twee her-publikasies, te wete die *Versamelde werke* van Ingrid Jonker (H&R, 1994, 79 pp. teen R39,99) en 'n bloemlesing: *Bloeityd - Verse oor kinders* - samestellers Johann Johl & Rika Cilliers (Tafelberg, 1993, 146 pp. teen R39,95).

III

Die meeste poësiekronieke probeer dikwels om óf 'n gemene deler in totaal uiteenlopende digterskappe te vind óf die oorsig ontaard in 'n oppervlakkige oorsig waarin die resensent - soos Gerrit Olivier - sy onmag bely om werklik indringend na alles te kan kyk. En enige skrywer van 'n oorsig weet dat dit in wese 'n onbegonne taak is om by elke tema, elke motief óf elke

* Dr Hambidge sal voortaan op 'n gereelde basis die Poësiekroniek vir *Tydskrif vir Letterkunde* skryf.

stylaanwendsel stil te staan. Maak jy van dié oorsig 'n Venn-diagram, dán bly sekere gedigte - of selfs digters altyd uitgesluit. Speel jy die groot-groter-grootste speletjie, dan word die jonger digter óf die een wat by die mode dig ook na nie behore 'geskat' nie. Die skryf van so 'n oorsig bly dus in wese vir sowel die leser as die skrywer hiervan 'n hoogs problematiese *essay*.

Hierdie kritikus had plesier aan Ernst van Heerden se *Nuwejaarswys*, een van ons senior digters in Afrikaans, en 'n hoogs gevoelige digter. Van Heerden se verse in hierdie bundel dra waarskynlik soms te swaar aan die verwysing óf simbool, maar waar hy oor die hartsake dig óf sy eie wanhoop en verbittering bely, is die gedigte ontroerend mooi. In "Uniek" (p. 54) skryf hy:

'n Grootse waarmede moet bepaald
ordening plus variasie heet;

In hierdie bundel is beide aanwesig: die digterlike ordening en geweldige variasie-op-die-tema. Talle verse verwys na die digproses en soos by die ouerwordende digter is die moeisame, pynlike bestekopname van die lewe en 'n digterskap opvallend. Die gedigte maak dikwels gebruik van woorde wat dui op 'n stollingsproses, op moeisamheid en 'n versugting dat die liefde alleen die spreker kan red.

Van Heerden kry werklik nie genoeg aandag binne ons letterkunde nie. Aanvanklik is sy stem verdring deur Van Wyk Louw en Opperman; in die jongste tyd is dit veral Cloete en Eybers wat meer aandag opeis: Cloete vanweë sy tegniese vernuwing wat hy meegebring het en Eybers vir haar volgehoue en behendige dig oor die naderende dood.

Maar ons vind ook by Van Heerden 'n bemoeienis met die dood en eie aftakeling. In "Ich bin der Welt Abhanden gekommen" (p. 44) konstateer die digter:

ek het by alles dalk vergeefs geleef.

Die digter het nie. Sy bundel is 'n noodwendige bestekopname: ons tref herdigtings aan van die Karoodorp-gegewe en hierom dan die gebruik (miskien té presieus?) van argaïese woorde soos *vermolm*, *guts*, *blessure*, *festoeene*, *kwetsure*, *tronie* en so meer.

Die digter gee 'n fassinierende blik op Vigs (in "Lyer", p. 35):

sigbaar
parodie en skynstuk
vir dit
wat eintlik manlik fier moet wees

Van Heerden het 'n lang galery gedigte geskryf oor menslike lyding, oor fisieke pyn en aftakeling. Trouens, van sy ontroerendste gedigte staan

dan ook in *Tyd van verhuising* (1975), die bundel waarin sy fisieke lyding indringend verwoord word.

Najaarswys bevat 'n handvol stewige gedigte wat Van Heerden as 'n konstante binne ons letterkunde vestig. Die gedigte - soos te verwagte by 'n deurwinterde digter - sê dikwels ook meer as wat 'n eerste lees mag oplewer. "Beestrokke by 'n spooroorgang" (p. 37) word ook 'n eksistentiaalistiese kommentaar op die mens se "gelatenheid" wat soms deur die onbegryplike dood versteur word.

'n Gedig soos "Amsterdam Laatherfs 1939" (p. 38) is 'n klein Eybers-agtige bestekopname - maar gedig op 'n tipies Van Heerden-manier: die woordgebruik, beeldkonstruksie wat alreeds iets metafisies aandui en dan 'n gelade slot.

IV

Teenoor Van Heerden se bundel staan Eybers se jongste toevoeging, *Nuweling*, 'n bundel wat tematies gesproke óók dieselfde sake as *Najaarswys* onder die loep neem. Dis net by Eybers op 'n veel kleiner skaal. Waar Van Heerden dikwels sy verse mitologies laai, is daar by Eybers iets meer lokaal aanwesig. Nou is dit - soos ons almal weet - bykans iets soos heiligskenis om die *doyenne* van die Afrikaanse poësie (soos die uitgewersbrief haar tipeer) te kritiseer.

Hiermee probeer ek hoegenaamd nie afbreuk doen aan die digteres se bydrae nie: haar hantering van ironie, beeldgebruik en so meer val nie te betwyfel nie. Dis net dat daar onder té veel kritici volledig kritiekloos na Eybers gekyk word. In "Wat van my moeder?" (p. 39) kom die spanning tussen die moeder/vader vir die sóveelste keer aan bod!

'n Onvrome skender van die skoonheid wil en durf die uwe nie wees nie, maar 'n kritiese lees van *Nuweling* laat die indruk van 'n klein, beperkte wêreld, 'n self-parodiërende digterskap en 'n duidelike opraak van temas. Nou is só 'n uitspraak altoos 'n hoogs aanvegbare maatstaf: dit sou byvoorbeeld daarop neerkom om van Emily Dickinson epiese verse oor die buitelig te verwag! Dis net dat Eybers - en ek sê dit met groot omsigtigheid - werklik in self-herhaling verval en 'n klein tematiek bestryk. Waarskynlik is sy 'n tersaaklike verskynsel vir ons Neerlandici en Amsterdam-beheptes, vanweë die tussentaal wat sy besig (as selfs Ernst Lindeberg in sy *De Kat*-resensie nie eens al die woorde ken nie) en ook as 'n *poëtiese* konstante.

Dit val helaas nogal erg te betwyfel óf die bundel vir diegene wat nie die Eybers-verheerliking deel nie só sal imponeer. Daar is dún verse, gedigte wat in die digteres se eie woorde

"ten einde op eerste gesig
ligsinig te pryk as gedig" (p. 20, "Snelrym")

en 'n móéisame distigon, “Notering” (p. 24):

“Jy wat van alles te voorskyn wou delf
lê niks betwisbaarder bloot dan jou self”.

Hoe nou gemaak met 'n gedig soos “Liewe leser” (p. 27) wat as't ware al my besware ondervang?

Ja, ek weet hoe ek-sentries vertoon
my tuisgemaakte heelal,
die wêreldjie wat ek bewoon,

my drang om dit steeds uit te stal
op so 'n eenpersoonskaal - maar miskien
kan jy iets van jouself daarin sien?

Die spreekwoordelike rymdwang steur ook die slot:

tot op hede sonder rivaal
en gesteun deur skriftuurlike taal
("Bejaarde liefde", p. 22)

Vermoedelik sal die Nederlandse simpatisante 'n argument wil aanvoer dat *rivaal* 'n woord is wat behoort tot die Nederlands en daarom aanvaarbaar is binne 'n Eybers-vers wat funksioneer op die tussentaal-status.

Maar nou ja: Eybers bely self: die egte gedig kom vanself, 'n pseudo-gedig word gemaak (p. 32) in die interessante “Maakwerk”. Besluit maar self oor die gehalte van dié bundeltjie.

V

Volledig in 'n ander toonaard is die jongste bundel van Johann de Lange, *Vleiswond* (1993) wat nie goëd by die kritici gevaar het nie. Die begrip *kitsch* is deur twee resensente gebruik; 'n ander een het selfs verminderend verwys na hierdie bundel as poësie van die *pop-corn-stand*.

De Lange se poësie het sedert die verskyning van *Nagsweet* (1991) dikwels skokkende reaksies tot gevolg gehad. Waarskynlik wil die meeste kritici nie hierdie afkeur openlik bely nie, want De Lange se poësie gee 'n rampante beskrywing van die homoseksuele leefwyse, en meer spesifiek, van die lewe van die *cruiser*.

Sy vorige bundels het interessante gesprekke gevoer met sowel N.P. van Wyk Louw as Sheila Cussons en myns insiens moet *Vleiswond* gelees word as 'n vérdere antwoord op die Rooms-Katolieke gedigte van Louw en Cussons. Maar nou as 'n *debunking* óf selfs banalisering van die verhewe, estetiese gedig van dié twee digters.

In die gedig “Kommunie I” (p. 14) skryf De Lange:

.....

'n benediksie op sweetblink lywe,
op ons tonge die kosbare wit
sakrament van die fallus.

Ons ken hom ook daar
alleen in 'n bieghokkie
waar ons kniel
voor dié klein gode
wat deur 'n loergat seën
en wywaters van die doop
op ons tonge laat reën.

Die resepsie van onder meer *Nagsweet* in vergelyking met die meer sobere *Wordende naak* het vir die leser bewys dat kritici dikwels morele afkeur in sterk formalistiese besware probeer verwoord. Dit is veral opvallend by die ontvangs van dié twee bundels, en bepaald ook interessant, veral as die binne-leser weet dat albei die bundels aanvanklik één bundel was.

Vleiswond staan dus in die teken van die banale en van ont-heiliging - amper soos by Gerard Reve - om op 'n paradoksale wyse jús 'n nuwe religie te skep, naamlik 'n verheerliking van die moment of die *carpe diem*-gedagte.

My allergunsteling De Lange-bundel is *Nagsweet* met die opsetlik vuige, ruige gedigte. Maar in alle waarskynlikheid wil De Lange met *Vleiswond* ook 'n nuwe taboe verbreek deur die religieuse in méér aardse terme te verwoord.

'n Gedig soos "Bloubaard se kamer" - vir Jeffrey Dahmer - bewys (vir diegene wat nog kón twyfel) dat De Lange in 'n ander moraliteit-sleutel dig as die meeste ander Afrikaanse digters. En die fassinerende gedigte oor die vader-figuur ("Pa I" en "Pa II", pp. 67 en 70) wys dat die konflik nie opgelos is nie: ten spyte van die vergifnis, of gewaande vergifnis in die lieflike gedig oor die vader-figuur in *Snel gryns fantoom* (1986), is die digter nou minder romanties en poëties eerlik oor die effek wat die vader se dood op hóm gehad het. Nie alleen is die vader die "fantom" waarna die *cruiser* onbewustelik bly soek nie, maar die ek-spreker weet nou dat die vader verantwoordelik is vir die wonder en wonde wat die digter voortdryf. En ten spyte van sy skokkende aanslag (vir sommige lesers tussen aanhalingstekens natuurlik) is De Lange se poësie nogal konvensioneel wat die aanbod betref. Hy skryf sonnette, ballades, en so meer en sy beelde is netjies úitgewerk. En dis waarskynlik juis hierdie skisma wat sy poësie so interessant maak: enersyds word die tradisie óndermyn en verdag gemaak; andersyds word dit *verstegnies* lewend gehou.

Dit sou interessant wees om te sien of die digter nie die verstegniese aspek óók kan verder voer nie? Miskien minder bewus "literêr" dig, en meer intuïtief?

Die bundel bevat ook puik gestalteverse en 'n lieflike distigon "Die bed" (p. 88) wys hoé 'n distigon klink as hy werk.

Antjie Krog se *Siklus* is 'n welkome heruitgawe van twee onderskatte en vir haar poësie, twee belangrike bundels: *Beminde Antarktika* en *Mannin*. Indertyd - dis nou in 1975 - het Brink die bundels erg gekritiseer - waarskynlik vanweë die oortreding van die taboe: om twee bundels tegelykertyd te publiseer!

'n Aantal gedigte het weggeval uit hierdie bundel, maar dis 'n leeservaring van die moeite loon. 'n Mens sien Krog hier in haar suiwerheid en haar vermoë om vars beelde te skep, bly na al die jare steeds tref. 'n Mens is die uitgewer dankbaar vir dié mooi heruitgawe. Krog het ontwikkel van 'n aarselende digter tot 'n belangrike en toonaangewende stem binne die Afrikaanse digkuns, en *Siklus* is 'n belangrike oerteks vir latere bundels soos *Otters in bronslaai* (1981) - wat my betref, die onbetwiste hoogtepunt in haar digterskap.

“Ostraseer” (p. 70) uit *Mannin* is 'n absolute bewys van hierdie belangrike digterskap en is 'n knap ontginning van eksistensiële verlies wat die spreker ervaar ná die beëindiging van 'n huwelik:

treurende oor die woord huis
 en oor die woorde huis toe
 wat ek dink maar nooit meer sê nie
 treurende oor die woord huis heeldag al
 soos iets van sy trop gespeen
 dwalend omheining langs
 en bespied huiswoorde wat nie meer my //
 woorde is nie

.....

Dit is 'n poëtiese landskap gestroop van pretensie en een wat ná 'n dekade of meer sterk indruk maak om die eerlikheid én woede van die spreker. In “Verraad” (p. 11) word die skryfproses gesien as 'n daad van verraad; maar gelees binne die konteks van die bundelopset weet die leser dat die “jy” reeds die “ek” só verraai het dag na dag dat háár verraad al uitweg word. In “Het ek vroeër gewee” (p. 51) vind ons 'n onthutsend eerlike gedig oor wedersydse pyn wat mense ervaar ná die beëindiging van 'n verhouding:

maar nou
 is ons albei
 gestol in stom beweginglose pyn.

Dié gedig kan ook gelees word as die ek wat haar hart aanspreek en as't ware *buite* haarself plaas en vermaan “as ek net vroeër gewee het/ dat hy nooit kan omgee nie” dan sou sy nie haar hart toegelaat het om betrokke te raak nie.

Pyn stiler die essensie van elke poëtiese landskap hier, om die digter se

woorde aan te pas. Die bundel bevat ook knap gedigte oor die liefdesdaad en moederskap van veral "Eerste teken van lewe" met die saamdig van die swangerskap en poëtiese afwagting, verdien vermelding.

VII

Bloeyd - verse oor kinders is saamgestel deur die digters Johann Johl en Rika Cilliers.

Die bundel vang die tydgees op waarin die posisie van kinders al hoe meer aandag opeis in sowel die regte as die sielkunde. 'n Mens dink hier onder meer aan 'n teks soos Alice Miller se *The untouched key: Tracing childhood trauma in creativity and destructiveness* (Virago, Londen, 1990) waarin die beleweniswêreld van die kind 'n bepalende invloed het op die volwasse mens.

Bloeyd is nie verse *vir* kinders nie, maar *verse oor* kinders, en die samestellers - albei twee knap en gevoelige digters wat self lieflike kindergedigte en gedigte oor kindwees geskryf het - se keuse is puik. Ons tref byvoorbeeld ou klassieke gedigte aan - soos D.F. Malherbe se "Slaap" en Antjie Krog se lieflike "by die geboorte van my kinders en die lees van Sylvia Plath" - en minder bekende gedigte, wel altans "minder bekend" dan vir hierdie leser. Die samestelling is van alle soorte en geure; soos dit 'n goeie bloemlesing betaam: van Opperman, P.J. Bosman tot Jan de Bruyn.

Wat het byvoorbeeld van daardie knap digter, Zahn de Bruyn geword? En wanneer gaan Stephan Bouwer weer publiseer? Hoe jammer is dit nie dat Peet Neethling nie meer met ons is nie.

Dit is 'n uiters verantwoordelike samestelling dié, een wat getuig van harde werk en ure se nadink oor die onderwerp. Te dikwels kry 'n mens die gevoel dat 'n samesteller, of samestellers, somer lukraak 'n klompie verse saamgegooi het *sonder* om behoorlik na te dink oor die verskillende moontlikhede. *Die mooiste* of *Die beste* in 'n titel kan maklik ónmoontlike verwagtinge by 'n leser skep, veral wanneer daar 'n uitgebreide digkuns bestaan.

Binne 'n tematiese bloemlesing voed gedigte mekaar en word "mindere" gedigte dikwels gered deur die bekender een. Maar dit werk ook andersom. Die nuwe gedig tref dikwels juis vanweë die varsheid óf interessante aanbod. Maar kruisbestuiwing vind bepaald plaas en die dosent wat interessante temas vir jong studente soek, sal dié bloemlesing 'n waardevolle hulpmiddel vind.

VIII

Vir 'n geruime tyd was Ingrid Jonker se *Versamelde werke* nie beskikbaar nie en vir die dosent was dit 'n uiters frustrerende kwessie. Want Jonker is

'n belangrike stem binne ons digkuns: haar liriese aanslag bly vars en dit spreek jong lesers aan.

Vir diegene wat intertekstualiteit wil behandel, skep sy interessante leesmoontlikhede in vergelyking met Plath en Anne Sexton en vir 'n kursus oor die psigoanalise, is Jonker ónontbeerlik omdat die vroeëre gedigte alreeds die naderende dood aankondig in verholde en eksplisiete beelde. Maar: die jongste bundel is saamgestel en geredigeer deur haar suster, Anna Jonker en met die veranderinge het Abraham H. de Vries nie vrede nie. Hy beweer (in *Die Burger* van 15 November 1994) dat getikte eksemplare wat Ingrid Jonker as geskenke aan vriende toegestuur het, as die finale variant beskou kan word, maar dat Anna Jonker ánder variante gepubliseer het (soos in die geval, "Los ek het my eie selfstandigheid"). De Vries, die samesteller van die vroeëre bundel, stip die volgende probleme aan:

- * Die volgorde van die gedigte uit *Ontvlugting* is volgens hóm foutief in die nuwe uitgawe; in die eerste uitgawe het Jonker sélf besluit hoe die volgorde daar moet uitsien en enige verandering deur haar suster, is "foutief".
- * Hy blyk ook probleme te hê met die spasies in die gedigte wat ook op plekke foutief is.
- * Versreëlwit word verontagsaam; datums is verkeerd oorgeskryf; gedigte is weggelaat.
- * Woorde en versreëls is willekeurig verander/weggelaat.
- * Variante word nie in die jongste bundel as variante aangedui nie.

Vir De Vries is hierdie bundel gewoon net 'n *familie-uitgawe* en nie 'n bundel wat werklik presteer om Ingrid Jonker self aan die woord te stel nie.

De Vries bring etlike interessante kwessies aan bod wat veral vir 'n navorser interessante studiemateriaal sal skep, maar vir die leser van Ingrid Jonker se poësie is die jongste versameling 'n belangrike her-publikasie ómdat die tekste verkrygbaar is en omdat die dosent nie meer kopiereg hoef te skend nie.

Vir die poësieleser is daar dus heelwat te lese.

Kontrafak deur Johan Myburg. Human en Rousseau, 1994. 75 pp. Sagteband: R49,99

Kontrafak is Johan Myburg se tweede digbundel, en dit verskyn 10 jaar na sy debuutbundel *Vlugskrif*. Die twee bundels lê nie net ver uitmekaar in tyd nie, maar ook ten opsigte van gehalte. Die eerste bundel het nog ernstige gebreke gehad, soos trouens indertyd aangetoon is deur die kritici, terwyl die jongste bundel getuig van 'n besondere ryphed en vaardige digterskap. Die bundel bestaan uit 6 afdelings.

Die titel *Kontrafak* is veelseggend en dien as belangrike leidraad tot die dieper strekking van die bundel. Volgens die W.A.T. beteken *kontrafak* "n Vokale komposisie waarvan die oorspronklike teks deur 'n nuwe vervang is; veral, gewyde lied of koraal wat ontstaan het deur die vervanging van die oorspronklike, wêreldlike teks van 'n melodie, bv. van 'n volkslied, deur 'n geestelike". Hierdie procécéde word oënskyklik in die titelgedig "Jongleur" (p. 7), - wat ook funksioneer as motto-gedig - nageboots, want bedags "resiteer" die jongleur "rympies" op die markplein om toeriste en die dorpenaars (bedelaars en huisvrouens) te vermaak, terwyl hy saans "saggies psalms" onder sy geliefde se venster "kweel". Hierdie "psalms" word nie soseer voorgedra as *gewyde* liedere nie, maar om 'n totaal ander rede:

"opdat jy my *minnesange* in jou slaap kan hoor" (kursivering S W v Z).

Die psalms is dus net voorwendsel, versinde ekskuus, 'n verbloemde middel om met die geliefde te kommunikeer. Die rede waarom die jongleur op dié wyse te werk gaan, hou verband met die bykans *onbereikbaarheid* van die geliefde. Hy is immers net dorpsnar wat ander moet vermaak; en as hy "tuis kom" saans, slaap sy geliefde reeds. Desondanks bly hy fantaseer - "bengaalse tiere in jou hare en sprokies / agter jou oë, bewus van al my kaperjolle" - en op tipies Middeleeuse minnestyl rig hy hom in onder haar venster, versteek tussen "klimop, rose en roosmaryn". Daar is dus geen sprake van direk kommunikeer met die geliefde nie - daarom word sy liefdesboodskap ("minnesange") as't ware verpak in die gewyde liedere ("psalms"). Hierdie manier van kommunikeer hou verband met die wyse waarop wêreldse liedere omvorm is tot gewyde liedere, d.w.s. "kontrafakte". Maar eintlik word die omvormingsproses een stap verder gevoer, want al word die wêreldlike tekste vervang deur psalms (bedags se "rympies" word vannag se "psalms"), verkry die psalms 'n tweede (verbloemde of metaforiese) betekenis. Met ander woorde dit is nie soseer 'n nuwe liedjie (of boodskap) op 'n ou deuntjie nie, maar 'n toevoeging van 'n tweede betekenis tot dieselfde lied - inderdaad 'n geval van met *woorde*

goël net soos die jongleur bedags met *balle goël*. Hierdie werkswyse is nie net 'n tipiese kenmerk van Johan Myburg se poësie nie, maar ook van die poëtiese praktyk in die algemeen.

Soos in “Jongleur”, is daar in *Kontrafak* deurgaans opponerende kragte aan die werk, elk met 'n eiesoortige magnetisme vir die (aard)gebonde maar deurgaans (hemel)gerigte mens. Dit is oeroue invloede waaraan die mens nooit ontkom nie, wat hier herskryf word - telkens herleibaar tot die aardse en hemelse, die provane en gewyde - en dikwels gejuksstaponeer *a la* T. T. Cloete. In vele gedigte, veral in die eerste twee afdelings, dien die Middeleeuse monnike-wêreld as matrys. Die perspektief is wisselend, maar dit kan oor die geheel verbind word met dié van 'n besinnende digterpriester. Dat die digter Johan Myburg self predikant is, hou uiteraard verband met dié perspektief. Digtenskap en priesterskap is egter nie maklik versoenbaar nie en gee op sigself aanleiding tot spanning - in *Kontrafak* hou dit direk verband met die steeds terugkerende aards/geestelike dualisme. Die godsman verkeer nie soseer in vertwyfeling nie - daarvoor is daar te veel tekens van 'n onwrikbare geloof - maar daar is 'n volgehoue bewustheid of bewuswording van die aardse, vgl. “Landskap” (p. 14) en die volgende reëls uit “Oproep” (p. 25): “Ondanks al die vroom gebede / om behoud van lewe, lok ek snags / met preweling en veldvaal muise / uile na my nok.”

In “Kanttekening van 'n monnik” (p. 23) word nog 'n dimensie toegevoeg tot die jongleur se tweeslagtige ingesteldheid, want die toegewyde monnik wat getrou en korrek moet *transkribeer*, se gedagtes dwaal weg wanneer hy sy pen toets. Hy begin met 'n “kontrafak” (namaaksel, nadruk) van die oeroue Dietse liefdesvers - “hebban olla vogala nestas ...” Maar omdat sy skeppingsdrif daardeur geprikkel word, betree hy die verbode terrein van die belletrie én die lewe: “dan / begin hy ontrou droom / bo-oor kloostermuur -boom / na nes dubbelbed kat / en kind transponeer so 'n glos / in sy magnificat” (p. 23).

Transkribeer en *transponeer* is twee sleutelbegrippe in dié gedig sowel as die bundel, want die geestelike dienaar se taak is om getrou “oor te skryf” (dus trou na te volg), terwyl die kunstenaar voortdurend poog om die “toonaard” oor te bring in 'n ander (dus te *herskep*). Die priesterskap word gevolglik voortdurend ondermyn deur die kunstenaarskap - veral treffend verwoord in “Pastor” (p. 21): “As ek U wil eer / in my aubade / sluip die kwaad / tussen die note uit / gryp Pan my fluit / en toor my sonate tot barok, / tot blues, tot rock / & roll. Leer U my / tog u Agnes Dei.”

'n Treffende voorbeeld van transponeer is “Meditasies II” (p. 13), waarin gewone kombuisklanke en 'n hardgekookte eier skielik “Moessorgski se pieplein kuiken” op sy bord laat verskyn: “asof ek die polifone / wat ongebore kuikens ken / kan hoor”. Dikwels is die geheimsinnige opgesluit in die doodgewone. Trouens die geheimsinnige word nie deur begrip van teologiese dilemmas en die verstaan van God se raad openbaar nie - “Die

helfte staan nie geskrywe nie" - maar dit lê "iewers tussen die valleie van die brein / soms sigbaar soos boomtoppe bo oggendmis, / tril in die spreu se epiglot, eggo in my kop".

In "Ars poetica" (p. 27) word die psigiese spanninge van kunstenaarskap verder uitgebrei. Die gedig handel oor die kunstenaar "dr phuthuma seoka" se nagmerries en "die wyse vrou wat weet van drome" se raad aan hom. Sy beveel aan dat hy die diaboliese moet besweer deur die bese monsters kreatief te omvorm tot kunswerke - weer eens 'n geval van transponeer: "kerf jou drome uit in hout / in mingerhout met knoppe en karbonkels / totdat die gorilla / slang se kronkels stil lê / in die stomp deur dié bedryf / kry jy 'n greep styf om die keel van die lyflose / so ontsnap jy aan die bese". (As interteks hier geld veral D.J. Oppeman se voordrag "Kuns is boos" en sy "Brandaan"-siklus.)

Tematies beskou is daar veral 'n toenemende disillusie t.o.v. politieke, maatskaplike en geestelike werklikhede, maar ondanks die negatiewe ontdek die "ek" telkens iets wonderbaarliks in die doodgewone. In "Elementêr 1" (p. 35) bv. verraa die see nie meer iets van seemonsters en Ou-Testamentiese seeslange nie, maar in die vuurtjie word "die gloed van 'n vergete eeu" desondanks geruik en in "die borreling, in die ketelsang hoor (hulle) / woeste waters met wilde wind, soos in die begin". Duidelike tekens dus van 'n verskerpte sintuiglikheid wat die "sewe splete aan die kop" so belangrik maak (vgl. "Elementêr 2", p. 36).

"Misterie" (p. 39) relatiewe en temper die onhoudbaarheid van die logika van "Elementêr 1-3" want *agter* die verganklike dinge, "sug 22 van romeine ag iets helders". Die Bybelse teksvers is hier baie belangrik, en as ek die gedig reg begryp, impliseer die vers dat geloof 'n "misterie" is wat nie met die verstand verklaar kan word nie. Dit lê dus op 'n dieper vlak as "kyk" (= waarneem) en dit kan slegs deur "sig" (= geheimsinnige openbaring) gerealiseer en belewe word.

Vanaf die derde afdeling is daar 'n nog sterker onderstroom van ontgogeling, dikwels t.o.v. die Suid-Afrikaanse situasie. In "Stigtingsdag" (p. 33) byvoorbeeld keer 'n soldaat (?) met groot bravade van Angola terug met die voorneme om soos Bartolomeu Dias 'n "padrao" te plant ten einde 'n nuwe ryk te proklameer. Maar dit is alles net pretensie, want hy keer terug met 'n "bevrore hart / uit die warm palm van die kontinent". In "Ekspedisie" (p. 34) word die negatiewe lewenshouding nog sterker verwoord: "Alles is bekend", "Alles is gedoen". Dit geld ook t.o.v. die godsdiens, want die moderne wetenskapsmens (Wernher Von Braun) bepaal nou sy plek op aarde met 'n teleskoop i.p.v. die Bybel ("Skopos", p. 40). Vgl. verder "'n Land wat sy inwoners verteer" (p. 58) en die byna diaboliese "Danse macabre" (p. 71). Die nostalgiese "Lied van die bruidegom" (p. 49) en "JLM" (p. 54), wat die moeilike en uitmergelende iewe van die digter se "padwerkerpa" verwoord, is hoogtepunte in afdeling 4. Die reisgedigte van afdeling V werk veral relativerend - na 'n besoek aan

Oxford (die Universum) met sy liberale wetenskapsbeoefening, is Potchefstroom bloot 'n "substasie".

Die titel van die slotgedig, "Kodisil" (p. 75), verruim die betekenis van die bundeltitel, want nou word die bundel ook 'n kontrak of testament. Daar word dus nie net nagmaak in die gedigte nie, maar ook nagelaat. Die nalatenis is egter uiters mistroostig: "Hierdie tyd, hierdie eindelose / vergissing sal verbygaan. Met Horus-oë / sal ek en jy kinders stroomop sien vaar / op 'n oorvloedige rivier: onbewus / van ons vrotgevrete boot op die bodem".

Kontrafak sluit baie sterk aan by die Cloete/Opperman-tradisie en daar sal wel deur sommige kritici beweer word dat dit te veel namaaksel (of "kontrafak") is van Cloete se werkswyse. Diegene wat derglike gewraakte woorde besig, moet egter onthou dat selfs groot skrywers se vroeë werk duidelik invloed van 'n voorganger getoon het. Ek volstaan met een voorbeeld - die invloed van Herman Gorter se sensitiewe verskuns op die vroeë poësie van een van Nederland se grootste en diepsinnigste digters, J.H. Leopold. En hoe diep lê beide dié digters se spore net nie in ons eie digkuns nie? Johan Myburg se digwerk toon myns insiens dat hy die poëtiese woord moeiteloos hanteer en daarby die problematiek van die priester/digter op 'n unieke wyse uitbeeld.

Om beter te kan sien – 'n gids tot visuele geletterdheid deur Tom Gouws en Maritha Snyman. Mmabatho: Ukelele, 1994. Prys: R35,00

Die term *visual literacy* is sover bekend die eerste keer deur John L. Debes in 1969 tydens die eerste *National Conference on visual literacy* in Amerika gebruik en word gekoppel aan sy entoesiasme vir die gebruik van visuele 'hulpmiddele' in die opvoedkunde. Sedertdien word visuele geletterdheid in ander dissiplines, soos kuns, sielkunde, linguistiek, literatuurwetenskap, filosofie en antropologie bestudeer. Vir die doeleindes van hierdie resensie word *visuele geletterdheid*, soos deur bogenoemde publikasie aangebied, egter vanuit 'n kommunikasiekundige perspektief benader, met inagneming van bestaande Suid-Afrikaanse publikasies, waarvan P.J. Fourie (1983) se *Beeldkommunikasie. Kultuurkritiek, ideologiese kritiek en 'n inleiding tot die beeldsemiologie* een van verskeie werke oor die onderwerp is.

In die eerste hoofstukke word die sogenaamde *grondslae van visuele geletterdheid* aan die hand van persepsie, die rol van die mens as betekenisgewer, en die interaktiewe verhoudings tussen visuele elemente geskets. Die kernvraag, naamlik "Wat is visuele geletterdheid?" word egter te oppervlakkig beantwoord met verwysing na komponente of eienskappe, soos punt, lyn, kleur, ruimte, beweging en so meer, wat ook as 'n moontlike "alfabet van visuele taalgebruik" (p. 7) voorgestel word. By implikasie word hierdeur 'n aanname gemaak dat visuele "taal" soos linguistiese taal aangeleer kan word, sonder dat **verskille** tussen hierdie twee 'tale' in diepte bespreek word.

Bogenoemde kritiek geld ook ten opsigte van die tweede hoofstuk, waarin *'n semiotiese benadering tot visuele geletterdheid* voorgestel word. Die aard van die **verhouding** tussen betekenaar en betekende is nie net van kernagtige belang in die toepassing van semiotiek op die vertolking van visuele boodskappe nie, dit dui ook op verskille tussen linguistiese en visuele 'taal'. Byvoorbeeld, met die onderskeid wat tussen "simbool, indeks en ikoon" (p. 11) – as drie kategorieë van tekens – in hierdie hoofstuk gemaak word, word die verskil van 'n referensiële (mimetiese, letterlike) verhouding of verband tussen die "teken" en "betekenis", teenoor 'n figuurlike (niereferensiële, simboliese, ekspressiewe, retoriese) verhouding tussen "teken" en "betekenis" nie aangespreek nie.

Aangesien die verskil tussen denotasie en konnotasie in die daaropvolgende bespreking inisieel met verwysing na "woordeboekinskrywings" (dus nievisueel) verklaar word, sou 'n mens in hierdie hoofstuk ten minste 'n duideliker onderskeid tussen arbitrêre en ikoniese tekens kon verwag. Op 'n mikrovlak bevat die tweede hoofstuk stellings wat nie net die leser kan verwar nie, maar ook voorbeelde wat binne die Suid-Afrikaanse multikulturele konteks bevraagteken moet word. Byvoorbeeld:

Sommige tekens het 'n vaste betekenis, en word dan 'n **simbool** genoem. Byvoorbeeld: die kruis is simbolies van die Christendom; swart klerie vir roubeklag; 'n kroon vir koningskap ... (p. 11).

'n Mens kan net wonder wat Gombrich se reaksie sou wees op 'n stelling soos "As visuele teks word daar in 'n advertensie dieselfde visuele taal gebruik as byvoorbeeld in 'n skildery" (p. 13). Wanneer oordedingskommunikasie, verborge behoeftes en gebruiker-/verbruikersgedrag ter sprake kom, kan 'n mens ook wonder wat Bandura, Rank of Packard se reaksie sou wees op die volgende:

Al verskil is dat 'n advertensie sover as moontlik die toeskouers se betekeniskeuses probeer beperk en konnotasies probeer vermy, behalwe in gevalle waar die betekenisassosiasies reeds redelik vasgelê is deur die verbruikersmark (p. 13).

Die aangehaalde stellings word verder gesubstansieer met verwysing na die rol van intersubjektiviteit. Dit kan bydra tot verwarring, omdat intersubjektiviteit nie gereduseer kan word tot 'n oorsaak-gevolg verhouding nie (adverteerders ... "moet kan weet dat as hulle die teken gebruik, dit 'n bepaalde betekenis gaan ontlok" p. 13). Intersubjektiviteit sluit nie net gereelde of sosiale betekenis in nie, dit behels ook 'n individuele of subjektiewe dimensie, waarvolgens die betekenis van 'n boodskap op uiteenlopende wyses vertolk word, en waartydens faktore soos die individu se verwysingsraamwerk, selektiewe blootstelling, selektiewe aandagginging, perseptuele organisasie en perseptuele interpretasie 'n rol speel. Steeds op mikrovlak, spreek die gebruik van terme soos "sender", "enkodeerder" en "dekodeerder" (p. 10) om die mededeler en ontvanger te beskryf, van 'n verouderde en tegniese benadering tot kommunikasie. Sedert die dae van Shannon en Weaver (1949) het prosesgeoriënteerde en transaksionele sieninge van die kommunikasieproses die feit beklemtoon dat boodskappe nie alleen oorgedra word nie, maar dat die **betekenis** daarvan **vertolk** word. Die aanvaarde beskouing dat die kommunikasieproses dinamies is en dat 'n aktiewe rol deur die deelnemers vervul word, word nie met die gebruik van terme soos "enkodeerder" en "dekodeerder" oorgedra nie.

Lees 'n mens Hoofstukke 3 tot 5, is dit duidelik dat die tussenkomende rol van die **medium** (hetsy in die vorm van 'n kennisgewingbord, skildery of televisieprogram) as 'n meer prominente komponent (faktor/veranderlike) ten opsigte van vertolking, in die eerste twee hoofstukke aangespreek moes word.

Mise-en-scène, beweging, regie en klank is die vier *kinematografiese kodes* in die beeldteks wat in Hoofstuk 3 behandel word. Aangesien die aard van die medium 'n meer prominente rol speel in die gebruik van hierdie kodes, sou 'n mens 'n bespreking van verskille tussen filmiese en televisiekodes ver wag het. Figuur 22(b) illustreer byvoorbeeld 'n mediumlangskoot soos

wat dit (dalk) in 'n rolprent gebruik kon word, maar dit stem nie ooreen met die afsnypunt van die onderste raam net bo- of onderkant die knie nie - 'n aanvaarde televisiekonvensie. Nog 'n voorbeeld word gevind in die bespreking van *monoloog* en *die stem-oortegniek*, wat nie voorsiening maak vir buitebeelde kommentaar as aanspreekvorm in televisieprogramme, advertensies of sport nie.

Met die bespreking van klank (in Hoofstuk 3) en 'n *tipologie van televisietekste* (in Hoofstuk 4), waar die klem net op fiksie geplaas word, beweeg die outeurs weg van visuele geletterdheid na mediageletterdheid. Vanuit 'n genrebenadering is dit verblydend om te sien dat bespreking van elemente soos onderwerpe, tematiese konvensies, narratiewe strukture die bestaan van 'n wyer kulturele en ideologiese realiteit aanspreek.

Die laaste hoofstuk (*Die transponering van woordteks na beeldteks*) vergoed vir baie van die tekortkominge in die eerste vier hoofstukke. Nogtans sou 'n mens verwag het dat die betekenis van (en verskille tussen linguistieke en visuele) tekens, temporale eienskappe, die kamera as verteller, en narratiewe elemente, soos gebeure, karakterontwikkeling reeds in voorafgaande hoofstukke afgehandel kon word. Omdat die bespreking hoofsaaklik op twee voorbeelde geneem uit die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf konsentreer (*Fiela se kind*, en 'n *Pot vol winter*), sou "filmiese" teks in die opskrif meer toepaslik gewees het as "beeldteks".

Die doel van "'n Gids" – soos die titel verwoord – behoort daarop gemik te wees om nie net die formaat nie, maar ook die inhoud op so 'n wyse aan te bied dat die leser/leerder letterlik deur 'n bepaalde studierigting of kursus 'begelei' word. Dit is byvoorbeeld jammer dat alle bronne nie in die *Bibliografie* erken word nie. Laasgenoemde is relevant tot beide die bereiking van die 'begeleidingsdoel' en bepaling van die akademiese vlak van 'n publikasie; veral waar die leser graag stellings soos die volgende sou wou opvolg: "In simboolwoordeboeke soos die van De Vries, Cooper, Chetwynd en Cirlot word die verskillende **vaste betekenis** van die bekendste simbole gelys" - eie beklemtoning (p. 12).

Met verwysing na die "tipologie van die estetiese visuele teks" (p. 44) word die leser dan ook aangemoedig om die volgende studies en verslae te raadpleeg: "In Afrikaans ... veral Du Toit & Kloppers (1989), Kleynhans (1979), Maas (1975), Odendal (1978), Slabbert (1987) en Smuts (1984 & 1986)" (p. 44), waarvan nie een in die *Bibliografie* erken word nie. Die feit dat alle bronne nie volledig in die *Bibliografie* erken word nie (vgl. onder andere 'n direkte aanhaling van Fourie 1991 op bladsy 44) is dus 'n kenmerkende tekortkoming van hierdie "gids".

Met die eerste oorsiglees van *Om beter te kan sien* word 'n mens egter getref deur die kreatiewe wyse waarop die teks aan die hand van visuele voorbeelde geïllustreer word. Hierdie voorbeelde maak voorsiening vir die bespreking van onder meer advertensies, kunswerke, strokiesprente, rolprente, musiekvideo's en televisieprogramme.

Die feit dat *definisies* van die res van die besprekings onderskei word, vergemaklik die lees-/leerhandelinge vanuit 'n onderrigperspektief. Die formatiewe aspekte van die teks moedig ook die leser aan om by die bespreking betrokke te raak, en wel deur middel van *opdragte* en *besprekingspunte* wat met die teks geïntegreer word. Die feit dat drie verskillende kleurrasters gebruik word om tussen en *besprekingspunte* te onderskei, is 'n didaktiese pluspunt vir hierdie publikasie. Aangesien dit blyk dat hierdie drie komponente doelbewus om didaktiese redes bygevoeg is, sou die formulering van *doelwitte* vir elk van die vyf hoofstukke 'n verdere bydrae in hierdie verband kon lewer.

In die geheel beskou, sal hierdie publikasie waarskynlik net tot sy volle reg kan kom indien dosente as bemiddelaars kan optree om dit wat oppervlakkig en soms eensydig gestel word, te vertolk en verder uit te bou.

Bibliografie

- Bandura, A. 1973. *Social learning theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Debes, J.L. 1968. Some foundations for visual literacy. *Audiovisual Instruction* 13: 961-964.
- Debes, J.L. 1969. The loom of visual literacy. *Audiovisual Instruction* 14: 25-27.
- De Wet, J.C. 1991. *The art of persuasive communication*. 2nd edition. Cape Town: Juta.
- Du Plooy, G.M. 1988. Understanding television: guidelines for improved visual literacy. D. Litt et Phil. thesis. University of South Africa, Pretoria.
- Fourie, P.J. 1983. *Beeldkommunikasie. Kultuurkritiek, ideologiese kritiek en 'n inleiding tot die beeldsemiologie*. Johannesburg: McGraw-Hill.
- Fourie, P.J. (ed.) 1991. *Critical television analyses: an introduction*. Cape Town: Juta.
- Gombrich, E.H. 1978. *Art and illusion*. London: Phaidon.
- Messararis, P. 1994. *Visual "literacy": image, mind, and reality*. Boulder: Westview.
- Packard, V. 1986. *The hidden persuaders*. (reprinted edition) London: Penguin.
- Shannon, C.E. and Weaver, W. 1949. *The mathematical theory of communication*. Urbana: University of Illinois Press.

Dept. Kommunikasiekunde
UNISA

Gretel Wÿbenga

Die nes deur Eleanor Baker. Human en Rousseau. R49,99.

Met *Die nes* maak Eleanor Baker 'n totale regsomkeer van die semi-filosofiese *In die middel van die Karoo*. Uit die aard van die tema was laasgenoemde veel minder ingestel op die spanning wat deur 'n uiterlike/innerlike gebeurelyn tot stand gebring word, en in dié opsig is dit uniek in Baker se oeuvre. Met *Die nes*, 'n minder digte teks as sy voorganger, is ons weer by 'n "en toe?"-teks, wat geen diskwalifikasie is nie.

Die nes vertel die verhaal van die skryfster, Karoline Kerr, wat haarself, weens 'n reeks traumatiese ervaringe sedert haar kinderdae, geleidelik begin toeseël in 'n beskermende "nes" waarvan net sy (en die leser!) aanvanklik bewus is. Teen die tyd dat sy in 'n psigiatrisie kliniek iewers in België beland, is sy haas in 'n katatoniese toestand.

André, die pasiënt wat slegs via spreuke en Bybeltekste kommunikeer, en ongelooflik vindingryk is om 'n situasie daarmee te peil, sê op 'n keer van Karoline: "Sy rou" (p. 131) wat m.i. is waaroor die roman gaan - die voltrekking van 'n rouproses. Hierin is een van die belangrikste fases om die pyn nie meer te ontwyk nie, maar om dit te vóél en daaroor te huil (p. 161). Dit is die formidabele taak van dokter René Buson om die nes af te breek, sy pasiënt met haar pyn te konfronteer sonder om haar in die proses te vernietig.

Karoline rou oor almal wat sy aan die dood moes afstaan: haar ouers, die grootmaaktantes, haar man, Jack, en haar baba. Sy voel aandadig aan hierdie verliese: "Was ek weer eens nie genoeg nie?" (p. 113). G'n wonder dat die laaste professionele skeiding tussen dokter en pasiënt, waar die verhouding intussen veel persoonliker geraak het, vir haar so traumaties is nie: "weer eens onbevoeg verklaar" (p. 196). Met haar verkragting in die nag waarop haar baba dood is, verloor sy haar laaste sprankie menswaardigheid en sluit haar finaal af van die werklikheid.

Uit 'n informele navraag na leserspersepsies van *Die nes* blyk dit dat die meeste lesers nie oor genoeg byvoeglike naamwoorde beskik om die genot van hulle leeservaring te beskryf nie. 'n Enkele leser het opgemerk dat soveel dood en ellende rondom één mens darem te dik vir 'n daalder is. Hierby kan 'n mens waarskynlik voeg dat Karoline se paniekbevange toestand na haar baba se dood nie voldoende rede was om in die middel van die nag "letterlik in die arms" (p. 200) van haar verkragters vas te loop nie. Dit lyk op outeursbemoeienis. In die werklikheid is daar inderdaad mense met presies soveel ellendes, maar 'n leser stel hoër eise aan fiksie as aan feit!

Die voël- en nesmetafore is baie (té?) opvallend in die teks. Vir Karoline was die solder in die grootmaaktantes se huis reeds 'n soort skuiling (p. 148) en hulle "'was self sulke voëltjies en die huis hulle kou"' (p. 76).

Verder was die psigiatriese rusoord 'n beskerming; nog later word haar eie huisie 'n "wegkruipplek" (p. 211) maar ten einde, by René, word die nes as tronk 'n hawe: "Ons is saam in 'n nuwe nes, groot en wyd en sonder mure, oop na alle kante" (p. 232).

René se dialoog is deurspek van voëlmetafore. Dít, soos sy voëlboeke en veral die prent van die vinknes wat deur die wyfie uitmekargepluk is (p. 88), maak 'n aanslag op Karoline se nes - sy "krummels" wat hy vir haar op die vensterbank gestrooi het (p. 191) met die hoop dat sy sou uitkom. Selfs die gekap aan die hospitaalmure tydens verbouings vertolk Karoline as 'n knaende aanslag op haar nes (pp. 75, 79). Dit is betekenisvol dat sy vir Jack as 'n roofvoël uitbeeld (p. 104).

Karoline beskou haarself as 'n uitgeskopte weerlose babavoëltjie (pp. 165, 197) wie se marteling kortgeknip kan word met nekomdraai, soos sy die metafoor inderdaad op haar baba van toepassing maak (p. 155). Dit is 'n mylpaal toe sy besef dat haar ma eintlik die voëltjie was wat uit die nes geval het (p. 147), die hulpelose onvolwasse een, en terselfdertyd dié een wat weggevlieg het van haar verantwoordelikhede. Haar siening van haarself as hulpelose babavoëltjie word deurbreek as sy besef dat sy haar met mag verweer het teen haar aanvallers, dat sy nie wou toelaat dat hulle haar nek omdraai nie (pp. 175, 177). Haar uiteindelijke "wedergeboorte" kulmineer in die feit dat sy André van 'n selfmoordpoging probeer red: "Jy het nie op die tak gesit en skree nie, jy het afgevlieg en hom aan sy nekvel opgetel" (p. 228).

Nog 'n opvallende strukturele kenmerk van die roman is die jukstapenering van teenoorgesteldes, gewoonlik met ironiese gevolge:

Karoline is "stom" terwyl woorde by uitstek haar medium is; by André is woorde suiwer ontwyking. Karole se volslae afkeer aan liggaamlike aanraking word geplaas teenoor Anke se ingesteldheid op 'n seksuele bestaan; Anke het ook al verskeie aborsies ondergaan, terwyl Karoline, wat 'n baba begeer, haar baba verloor en boonop deur die verkragting onvrugbaar gelaat is. Karoline moet weer probeer onthou om te kan genees, terwyl die seniele mevrou Bern vanself vergeet. Die weldenaar, Giles, is juis die pasiënt wat op wonderbaarlike wyse vir Karoline 'n aanspraak is, en sy, die sagmoedige, help hom weer om te huil. Karoline se gebrek aan 'n ouerhuis en 'n ma word geplaas teen die Seneca's se warm huishouding met Jessie as oermoeder. André se ontwyking van die konkreet werklike funksioneer teenoor die hartgrondige aardse Giles. Die hulpelose Karoline se roman help vir suster Em om tot 'n deurslaggewende besluit te kom.

Soos altyd by Baker, voor ons té ernstig mag raak, ontbreek dit nie aan die snaakse nie. Die seksuele problematiek in die roman word "ontlont" met die gesaghebbende en presiese suster Em se hantering daarvan. Sy laat onbewoë toe dat die ou afgetrede psigiater hom met haar borste vermaak: "Sy knoop self die knope los en vou die pante netjies terug. Sy

drink haar koffie klaar terwyl hy knie en knyp" (p. 107).
Afgesien van kleiner gebreke is *Die nes* 'n genoeglike en boeiende leeservaring.

Elsabe Steenberg

Sanlamprysweners - 1994

Vir die 1994-Sanlamwedstryd vir Jeugboeke was die opdrag om verhale met 'n ligte aanslag voor te lê. Dis nie so maklik soos dit klink nie: om grappigheid met gehalte te kombineer, verg juis besonder baie van 'n skrywer.

Die goue toekenning is deur George Weideman verower met 'n boek waarvan die titel reeds 'n glimlag ontlok: *Die optog van die aftjoppers*. In negentien hoofstukke met ondeunde opskrifte word die fokus gerig op Jak - soms Jacques genoem - wat in sy skool gekies is as derde van drie leerlinge wat 'n projek kan uitdink om hom die Entrepreneur van die Jaar te maak. Die opset is eietyds en wil tieners van die negentigs prikkel om self planne te bedink om werk te bekom en geld te maak.

Die ruimte is 'n deel van Kaapstad waar armrige mense in spoorweghuise woon - Jak se pa was 'n treindrywer. Sy karakter word al daardeur geteken dat hy fyn oplet na sy omgewing en die mense wat daar woon; die beskrywings deur sy oë skep atmosfeer.

Vroeg in die verhaal word genoem dat Jak Joubert, wat as ek-verteller optree, se oom Zak kom kuier. Hierdie oom word voor sy koms, en baie lewendig ook na sy opwagting, voorgestel as die uitvinder van onmoontlike "schemes", en Jak erken dat hy "met dieselfde ontdekkersgees geseën" (p. 12) is. 'n Vorm wat hy moet invul, word kundig gebruik om nodige besonderhede oor die hoofkarakter mee te deel, en daarop dui hy sy beroepskeuses aan as uitvinder, ontdekkingsreisiger of skrywer - wat sy oorspronklikheid en ooreenkoms met oom Zak uitlig.

Wat hom verder onderskei van ander tienerseuns is wat die onderwyser meneer Maas (wat Jak afluister) beskryf as "wêreldvreemd" ... "'n Kunstenaarstipe" ... "Hy skakel nie in nie" (p. 23). Daarby word die leser bewus gehou van die vyftienjarige Jak se swak oë en oorgewig postuur - 'n romantiese heldefiguur is hy duidelik nie, wel die soort hoofkarakter wat sukkel om aan te pas en wat eienskappe het waarmee 'n leser hom wil identifiseer omdat dit met uithou vermoë gepaardgaan en eindelijk na sukses lei.

Dit oortuig dat so 'n 'anderster' karakter 'n opstelwedstryd sal wen en met sy oom Zak se hulp 'n projek sal prakseer wat die entrepreneurskompetisie kombineer met 'n innoverende viering van die skool se honderdjarige bestaan. Die beplanning van 'n optog waarin aftjoppers van uiteenlopende aard sal deelneem, word die tema van die verhaal. Met droë humor en onderbekteltoonde respek word die sukkelaars, soos Bobo die hansomers wie se sirkus bankrot is, 'n vioolspeler wat op straat optree en aangerand en beroof word, en die swart seun met die lam arm, Sangwabo - wat 'n orkes organiseer om in die optog te speel - beskryf.

Ook die meisietjie Salome, tot wie Jak al meer aangetrokke voel, se alkoholis-pa word as klavierspeler betrek. Die verhouding vorder net tot by 'n punt waar Jak voel "dat ek aaneen naby haar wil wees" (p. 99); dit bly dus realisties. Die pa word deur 'n aftjopper gehelp met sy drankprobleem, maar hou nie onmiddellik en dramaties op met drink nie, daarom wonder Jak bekommerd: "sal hy hou? sal hy hou?" (p. 100).

Jak se afkeer van rugby word 'n nugter motief. Hy bly gevoelig onthou dat 'n kollega neerhalende opmerkings oor sy swak vertoning in 'n wedstryd teenoor sy pa gemaak het, dié pa vir wie dit so belangrik was dat Jak goed moet speel, en toe het die man nie opgelet nie en onder 'n trein verongeluk. Nou moet Jak rugby speel op die hoof se aandrang, wat meebring dat hy fikser word, en in 'n belangrike wedstryd dieselfde dag as die optog "word ek oor die doellyn gedra" (p. 111), wat 'n persoonlike oorwinning word. Haastig voeg hy by: "Niks skouspelagtigs nie" (p. 111) - ook dit word deel van die teendeel van melodrama wat die aanbieding kenmerk.

Natuurlik lei oom Zak die optog van "Ploerte! Flentergatte!" (p. 99) en Jak dra 'n beer se mondering. Vooraf ervaar hy bedruktheid, selfs al het hy intussen gewig verloor en kry "nou al tien keer meer opstote reg as aan die begin" (p. 100), want hy voel: "My idee is gesteel; die hele optog het onder my uitgegely" (p. 100). Soveel karakters maak 'n bydrae tot die optog dat hy skaars meer soos die inisieerder voel.

Lesersaandag word deurentyd geboei deur probleme en verwickelinge wat die optog voorafgaan, maar as dit op die bestemde interhoërdag plaasvind, is dit die triomfantlike hoogtepunt van die verhaal, "die rasende, dansende, singende, juigende prosessie 'n rooi en groen en blou en geel karnaval van vreugde" (p. 111). Voor hierdie finale optrede verstaan Jak met sy anderwêreldse insig al: "Ons s'n is nie regtig 'n entrepreneursprojek nie. Dis iets anders; maar ek dink nie iemand het 'n naam daarvoor nie" (p. 109). Hy word deel van 'n beweging waar elk deel word van 'n grootse geheel - waar Jak en elke 'ek' ingeskakel word by 'n naasteliewende 'ons'. 'n Tienerleser sal méér in die verhaal kry as stoute humor en vrolike karakters en episodes; daar is ook 'n subtiele ondertoon van eerlike mensbeskouing. Swaarkry en sukkel bestaan, maar met deursettingsvermoë en 'n bewustheid van 'n sekondêre wêreld wat langs die gewone werklikheid bestaan en daaraan raak-raak, word die lewe 'n ervaring van "helder wit en strak swart" (p. 111), saam 'n heerlike moontlikheid van oorwinning.

Martie Preller wen die silwer medalje in die Sanlam-wedstryd vir Jeuglektuur met haar verhaal *Anderkantland*. Dis veral tienerdogters van twaalf tot veertien wat hulle aan dié boek sal verkneukel.

Hier speel die sekondêre wêreld nie net 'n onderbektomtoonde rol nie, maar bly tot naby die slot van primêre belang. Dit word voorberei deur 'n aanhaling uit Lewis Carrol se bekende werk *Through the looking glass*:

die Queen verseker Alice dat dit moontlik is om aan onmoontlike dinge te glo: "Why, sometimes I've believed as many as six impossible things before breakfast." En die ek-verteller (wie se naam nooit ter sprake kom nie) moet ook deur die verhaal byna-byna glo dat karakters uit al die bekende volksprokies lewendig word en 'n belangrike rol speel in "Die storie wat ek jou nou gaan vertel" (p. 1).

Dwarsdeur vertel die veertienjarige 'ek' haar storie vir 'n luisteraar wat sy direk aanspreek en betrek: "Ek verseker jou dis wat hy gesê het" (p. 2); "Jy moet maar verskoon as ek hier 'n bietjie deurmekaar raak, maar jy sal verstaan dis 'n situasie wat hom nou nie elke dag voordoen nie" (p. 40).

Juis in haar geliefkoosde bos moet sy 'n deur oopmaak om só in 'n veel groter bos te beland waar sy met al die karakters uit bekende volksprokies gekonfronteer word. Terloop: in *Griet skryf 'n sprokie* van Marita van der Vyver gaan dit regtig nie primêr om sprokies waarna verwys word nie; hier, egter, is geen misvattinge of verwarring nie!

Aan sommige sprokiekarakters gee die 'ek' raad of waarsku hulle, by die heks van Hansie en Grietjie word sy en haar skoolmaat Niel self in 'n hok opgesluit. Vroeg in die verhaal beland Niel ook in die sprokiebos en die hoofkarakter se emosionele reaksie op hom - haar geïrriteerdheid en woede, maar ook dankbaarheid dat hy haar ondersteun en soms help - wys dat sy eintlik baie van hom hou. Dis hy wat 'n plan prakseer om hulle uit die hok te kry waarin die heks hulle toegesluit het, wat haar laat besef: "Niel is nie soos wat ek altyd gedink het hy is nie" (p. 69) - dit wil sê onverskillig en minder intelligent.

As karakter oortuig Niel nie as 'n baie 'duidelike' figuur nie.

Baie sprokiekarakters word met fyn humor betrek, met nuwe insette om die bekende boeiend en nuut te maak - soos die varkie wat sy huisie van strooi wil bou en *rooi* is, en al die mooi prinsesse wat bra dom lyk, of die heks wat die tieners gevangehou en besluiteloos optree. Sy is wel "n baie gemene heks", maar die verteller wil haar "regtig glad nie" (p. 68) graag in die vuur stamp nie.

Die bosgebeure word tot 'n spannende geheel gebind deur Sneeuwitjie se stiefma wat die verteller uit die pad wil hê omdat sy, anders as die swaksiende koning, weet sy is nie Sneeuwitjie nie. Dis sy wat 'n hofsitting organiseer waar al die sprokiekarakters die "ek" aankla omdat sy hulle red van vernietiging. Almal, ook die stiefma, verdwyn in hierdie klimaks, en kinders huil omdat hul sprokieboeke leeg geword het. Dit sal lesers laat nadink en by die insig bring dat boosheid en probleme onontbeerlik is vir stories; daarsonder kan die drie varkies, Rooikappie se wolf en die res nie in sprokies beroemd word nie.

'n Uiters oorspronklike byvoeging tot die bosruimte is die koddige telefoon wat die verteller oral volg, menslike begrip openbaar deur sy manier van lui, haar 'n slag byt en die stiefma se slang buite aksie stel. Dit dui op kommunikasie waarsonder oplossings vir menslike probleme onmoontlik

is. Deur die verhaal verwys die verteller na 'n probleem met haar pa, later verwar sy Sneeuwitjie se stiefma met die vrou met wie haar pa wil trou. Oplaas bel sy haar pa en hoor sy stem, maar hy kan haar nie in die sekondêre wêreld bereik nie. Dit word die begin van ryper hantering van 'n verhouding wat sy glad nie kon aanvaar nie. Nou kan sy instem: "Pa kan maar weer trou" (p. 93) en weet sy dat tannie Rina "vriendelike bruin oë" (p. 94) het.

Dis haar ongelukkigheid, en haar kenmerk om gedurig alles te bevraagteken, wat motivering is vir die "ek" se oorskakeling na 'n alternatiewe sprokiewêreld.

Ook haar verhouding met Niel kry 'n bevredigende verloop. Dis die einste telefoon wat ten laaste in die werklikheid lui en Niel se uitnodiging na 'n sokkie oordra. Onsekerheid oor hulle gevoel vir mekaar word dus finaal bygelê.

Die verhaal se ligte aanslag ontaard nooit in verspottigheid nie; dit bly heerlike humor, soos as die "ek" in die kasteel by die koning woon en al die geroef en weelde later begin vervelig vind. Sy sug oor haar sogenaamde pa: "My pa, die koning, was baie besig om te koning, want dis mos wat konings doen" (p. 48). Verder is dit deurgaans die optrede van die telefoon wat 'n leser aan die glimlag hou.

Die ongewone tema en die ondeunde trant maak van dié boek 'n outuigende wenner.

Die wenboek van die brons medalje is *Rebel* deur Tertia Botha. Die verhaal, met 'n twaalfjarige hoofkarakter, is meer geskik vir ouer kinders as vir tieners, en dit het nie 'n duidelike humoristiese toon nie.

Ook hier word 'n sekondêre wêreld betrek: nie 'n dieper werklikheid of die fantasie van sprokies nie, maar wetenskapfiksie. Gedeeltes van die verhaal speel op Kiron af, 'n planeet wat vier ligjare van die aarde af geleë is en waarheen Ix vir Robbie neem om kennis te maak met keiser Kironus en prinses Alexia en die vriendelike Dia. Laasgenoemde bly na 'n mikroskyfinplanting met hom in verbinding, kan sy gedagtes 'hoor' en met hom kommunikeer.

Die onnutsige Robbie wat graag baklei en nie graag skoolwerk doen nie, word deur Kironus gekies om as RR-33 aan 'n eksperiment deel te neem en die aarde te help red van besoedeling. Hy verander baie vinnig in 'n seun wat hard werk aan 'n toespraak oor die bekamping van besoedeling en 'n klub stig met die naam REBEL. Dis 'n akroniem vir die leuse *Red en bewaar en leef*; hy omskryf dit in sy aantekeninge as iemand "wat rebelleer teen besoedeling en die vernietiging van die omgewing" (p. 39).

In die opset speel die belangrike man Vleis Verster, wat die rivier besoedel deur die storting van afval uit sy vleisfabriek, 'n sterk rol. Ook sy belhamelseuns, 'n tweeling met die oorspronklike name Spek en Ham, tree op as antagonist wat Robbie treiter en daarvoor verantwoordelik is

dat hy aangekla word vir “diefstal van ’n kis dinamiet ... en poging tot sabotasie van die aflooppype by ’n fabriek van meneer Petrus Verster” (p. 76). Hy het wel onwettig by die rivier gaan rondkyk waar vullis in die water gestort word, maar dis Spek wat sy skoene by die ontploffingsterrein plant sodat hy Robbie kan uitkakel by die atletiek.

Later is Robbie na nog ’n ontploffing verantwoordelik daarvoor dat Spek, onder andere, gered word. Op Kironus het ’n klein operasie sy liggaam geaktiveer om baie adrenalien af te skei wanneer hy dit nodig het, daarom kan hy (tog maklik) ’n held word.

In die hospitaal, saam met Spek in ’n kamer, ontwikkel die krisis as Robbie nie meer Dia se stem hoor nie en glo hy is as kandidaat uitgeskakel omdat hy in sy slaap van Kironus gepraat het. Hy ontmoet die ander suksesvolle kandidaat van die eksperiment; die projek is ’n groot sukses en versoening kom as Dia weer met hom praat en uitlê waarom sy ’n ruk nie gekommunikeer het nie. Alles eindig (te?) goed as Spek en Ham ook by die projek betrek word en Robbie weer na Kironus moet gaan om ’n volgende projek te bespreek en vir sy brandletsels behandel te word - “As die dokter jou oor ’n paar weke sien, sal jy so glad soos ’n roosblaar wees” (p. 99).

Plek-plek word besonderhede oor en ’n betoog teen besoedeling primêr in plaas van die verhaal. Nogtans word spanning goed volgehou en kan jong lesers kamma glo aan die verre planeet waar die keiser ingryp in die hoofkarakter se lewe sodat dié daarvan oortuig is: “RR-33 sal weer opdragte ontvang van keiser Kiron en hy sal help om die aarde te red!” (p. 99).

Die jongste Sanlamprys-wenverhale lewer ’n bevredigende bydrae tot ons jeuglektuur.

Jong karakters wat by die see woon

Die swart seuntjie Mosa, byna tien jaar oud, is die hooffiguur in die kinderboek *Verjaarsdag-taxi* van Mari Grobler. Dis jammer dat die titel van die boek net op die heel laaste bladsye van toepassing is. Dat Mosa op pad is na sy tiende verjaardag, speel wel deurgaans ’n rol, maar van ’n taxi word nie geskryf nie.

Die seuntjie word deur sy maats Jassie genoem omdat hy so geheg is aan ’n jas wat sy pa nog vir hom gegee het en wat hy selfs saamneem bed toe. Dit beklemtoon sy verbondenheid aan dié pa wat Egoli toe gegaan en niks meer huis toe laat weet of geld gestuur het nie. Hierdie wag op sy pa, die verlange en onrus wat al groter word soos sy verjaardag naderkom, is die tema van die verhaal.

In die eerste gedeelte is daar min storie; die omstandighede in die jong ek-verteller se huisie in New Brighton (by die Baai) en tipiese gewoontes

en gelowe van die Xhosa word handelend belig. Sy karaktertrekke word ook gebeeld of deur ander karakters opgehaal, soos sy liefde vir musiek wat hy met sy groot broer deel, en Mama sê: "Hy sny baie mooi prentjies" (p. 17). Bongani, sy broer, het hom al geprys: "Jy's 'n slim outjie" (p. 20) en sy ma merk op: "Jy weet hoe om die woorde in jou kop te sê" (p. 27). Hy maak die indruk van 'n kind wat nie van geweld hou nie, lief is vir sy hondjie Twobob en sy maatjie Vusumuzi - en intens vir sy afwesige pa.

Die storie kry eers vaart as Mosa besluit om sy pa en ook sy broer, wat intussen self Egoli toe is om die pa op te spoor, te gaan soek. Dit vereis karakteropenbarende, ontpiense optrede: hy moet die skool verpas, sy bietjie geld by die kaartjieskantoor aanbied en die teleurstelling probeer verwerk toe hy nie genoeg het om op die trein te reis nie.

Dis realisties dat seuns hom aanval en sowel sy geld as sy kosbare jas vat. Dan kom die simpatieke treinskoonmaker Sipho en red hom van ontredde, later ook van die trein waarin hy gaan wegkruip het. Hy word teruggestuur na sy huis, waar hy ná die ontstellende ervaring met groter insig planne kan maak om self sy verjaardag besonders te laat verloop.

Die verrassing van sy pa se terugkeer sorg vir 'n gelukkige slot. Kinderlesers sal moontlik nie agterkom dat hierdie terugkeer tog strook met harde realisme ook nie: die pa kom omdat Bongani hom gaan haal het, met geld en 'n nuwe jas vir Mosa: "Ek lag en huil deurmekaar ... Die vlammetjie in my kop stoot terug in my hart" (p. 72). Gou sal hy weer met die taxi terugkeer, maar wat vir Mosa saak maak, is dat sy tata nou gekom het.

Die groot verdienste van die dunnerige verhaal is die begrip vir swart kinders in hul harde lewensomstandighede wat dit deurgee - en tog ook optimisme, die versekering dat die goeie waarna gehunker word, sal oorwin.

Die jeugverhaal *Plek van die swarteende* speel op die grens van Kwazulu-Natal af en hier is die see van wesenlike belang vir die verhaalgang as sodanig. En hier het die titel meer met die inhoud te make: dis 'n werklike plek wat die hoofkarakter Tollie Joese vir die meisie van sy drome wil gaan wys, maar ook 'n geestesruimte van geluk waarna gestrewe word. Ook hier word 'n ek-verteller gebruik. Die byna sestienjarige Tollie beduie dat sy pa sy eie stuk grond het: "Nie vreeslik groot nie. Net 'n winkelhaak suid van die Mpenjativier tussen die seeduine en die grens van Kwazulu" (p. 14). Oortuigend word gebeeld hoe swaar die saggeaarde pa, wat mense wat sukkel op sy grond laat bly, kry as swartmense by Bouverie se groot nuwe winkel begin koop. Joese se stryd om voortbestaan en Bouverie se ongenaakbare houding raak Tollie se gevoel vir Shaleen, Bouverie se dogter, en vorm die tema.

'n Krisis ontwikkel as Joese se winkel afbrand en sy vriende op Bouverie wil wraak neem omdat hulle glo hy is daarvoor verantwoordelik. Ook Tollie se hardegatbroer Kaliep wil met 'n piksteel skade aanrig. Laasgenoemde

speel 'n belangrike rol in die opset en is 'n negatiewe karakter, hoewel hy nie eensydig swart geteken word nie.

Dis as Kaliep klippe optel om Shaleen se vertraagde broer mee te gooi dat hy sy rug op die wilde see draai en van die rotse afgeslaan word. Spanning word volgehou as die seun daarvan beskuldig word dat hy Kaliep gestamp het; dit laat hom lank verdwyn en lei Bouverie tot die moeilike besluit om Charlie na 'n inrigting te laat gaan. Tollie moet vir Bouverie gaan sê, terwyl dié se seun nog weg is, dat laasgenoemde onskuldig is; hy noem dit egter nie dat Kaliep hatig was teenoor die seun nie. Daardeur word sy lojaliteit teenoor sy broer geteken.

Angs terwyl baie na Kaliep se lyk soek, word afgewissel met die sku ontwikkeling van verlieftheid tussen Tollie en Shaleen. Elk se karakter ontwikkel hierdeur: albei verset hulle teen Bouverie se streng pogings om hul van mekaar weg te hou.

Sonder melodrama word die oorsaak van die brand bekend gemaak: 'n bottel in die winkel, waarna vlugtig al vroeër verwys is, se gas het "by die ou paraffienyskas se vlam uitgekom. Toe het die hele spul ontplof" (p. 125). Kaliep het self die bottelstukke weggegooi en vir sy maat Ben gesê om sy mond te hou, iets wat Joese glad nie kan begryp nie - Tollie wel, al maak dit hom kwaad en seer.

Die klimaks van Kaliep se liggaam wat gevind word, word gevolg deur 'n langerige afdloop waarin die bruinmense se omgee vir Joese gevoelig geteken word. Nou laat Bouverie se onversetlikheid Shaleen ook van haar huis wegloop, juis wanneer hy baie weerloos is nadat hy sy seun moes wegstuur. Dit loop uit op 'n konfrontasie tussen hom en die tieners waarin hulle die sterkste daarvan afkom. Shaleen gaan saam met Tollie begrafnis toe, en dis hier dat Bouverie 'n hand van versoening na al die teenwoordiges uitsteek. Vir Joese vra hy om hom in sy winkel te kom help, en dis tekenend dat die werklose man eers daarvoor wil gaan dink, "want hy het nog sy trots" (p. 165).

Tollie is deur die verhaal besig met, soos Hettie Scholtz dit stel, 'n "ontdekkingstog in 'n innerlike lewe in". Hy kry te doen met die omgee én hardvotigheid van mense, met onsekerheid en liefde, veral met vae oor lewe en dood wat hy aan homself of veral sy pa vra: "Jy gaan dood omdat jy lewe ... Is daar sin aan enigiets?" (p. 149). Eers as hy met die begrafnis versoening vind met God en mens, nooi hy Sharleen: "Kom ek gaan wys vir jou die plek van die swarteende" (p. 166).

Nie net vir swarteende wat vir hom 'n dieper betekenis kry, is Tollie gevoelig nie: deur die verhaal word sy bewustheid vir voëls 'n fyn motief. Veral glasogies word in die fokus gehou en hou verband met sy ervaring van lewe en dood. Vroeg in die verhaal versorg Tollie 'n beseerde kuiken, maar as hy die dingetjie terugneem nes toe, vang 'n roofvoël hom. Maar later merk hy op "dat die glasogie klaar nes gebou en haar eiers gelê het" (p. 140), wat sy insig helderder maak, dat dit die lewe is wat saak maak.

Voëls is gedurig teenwoordig en begelei indirek Tollie se wisselende ervarings van menswees. Daardeur word die ruimte ook stemmingsvol geteken: "’n Geelgatpiet koggel twee mossies wat geselserig krummels by die agterdeur oppik" (p. 104); "... toe sit die uiltjie daar in die maanskyn in die pad" (p. 122); "... ek kan hoor hoe die vinke weer buite in die ou boom aan die gang is" (p. 130); "Op die telefoondraad sit ’n paar swaeltjies. Daar is voëls in die lug ook" (p. 166). Dit strook met sy karakter dat hy self ’n voël wil wees en van al sy kommer en kwelvrae wegvlieg: "Was ek maar enige voël. Dan het ek my vlerke oopgesprei en gevlieg totdat highrock so ver weg was soos die maan" (p. 111).

Die gebruik van Engelse woorde wanneer Tollie dink of ’n gesprek voer, is realisties. Origens word taal heerlik beeldend gebruik en pas by die bruin karakters, soos as die lastige ant Mirjam verduidelik dat sy ’n pluksel perdepis wil "loop opkook sodat Johannes die stoom in sy liggaam kan optrek en beterskap kry" (p. 105). Vergelykings kom dikwels voor en is baie gepas: "Die boom se koelte lê nes lang spookvingers teen die huis se mure" (p. 140).

Deur hierdie boek sal tienerlesers van enige ras verryk word.

Al meer kinder- en jeugboeke met swart of bruin hoofkarakters word gepubliseer - weliswaar nog deur blankes geskryf. ’n Mens hoop dat daar sommer binnekort ’n leeskultuur by anderskleurige jongmense sal ontstaan: dat hulle verdienstelike boeke sal begin koop of uitneem, en dit geniet.

Grobler Mari. 1994. *Verjaarsdag-taxi*. Kaapstad: Tafelberg.

Sassen Petra. 1994. *Plek van die swarteende*. Pretoria: Queillerie.

Tineke van Rooyen

“Dietrich Bonhoeffer: brief aan homself” (I.L. de Villiers)

Hierdie gedig, geskryf deur die predikant-digter I.L. de Villiers, het naas die titel, ‘Dietrich Bonhoeffer: brief aan homself’ ook ‘n subtitel wat later van nader belig gaan word.

Alvorens die fokus op die gediginhoude gerig word, is dit gerade om enkele insigte rondom Dietrich Bonhoeffer van nader te belig.

Biografiese gegewe

Dietrich Bonhoeffer is in Breslau in Duitsland op 4 Februarie 1906 gebore. Hy word groot tussen twee broers, ‘n tweelingsuster en drie ander susters in Breslau en woon sedert 1912 in Berlyn.

Sy vader en voorouers was professionele mense. Wat karakter en algemene lewensperspektief betref, was sy ouers besondere mense omdat hulle met ‘n oop gemoed en gekultiveerde agtergrond die lewe benader het. Dietrich het inherente goedheid, ‘n sin vir regverdigheid, selfbeheer, groot begrip en simpatie vir die mens, veral die onderdrukte mens én ‘n besonder sterk inherente standvastigheid verkry deur oorerwing en opvoeding in die sterk Christelike, humanitêre en liberale gees en tradisie. Die teologie was onder meer in sy familie se bloed - vandaar sy belangstelling en verdieping daarin sedert veertienjarige leeftyd.

Op sewentienjarige leeftyd gaan hy universiteit toe en word op vier-en-twintig dosent in Sistematiese Teologie aan die Universiteit van Berlyn.

Met sy teologiese en filosofiese insigte en geskryfte het hy die teologiese wêreld diep beïndruk.

Hy was gekant teen die Nasionaal-Sosialisme onder Hitler se bewind. Toe laasgenoemde in 1933 aan bewind gekom het, het Bonhoeffer sy akademiese loopbaan beëindig omdat dit vir hom in die omstandighede sinloos geword het. Hy vertrek na Londen waar hy ‘n tydlang as pastoor gedien het.

Hy was by ondergrondse aktiwiteite van die verbanne politieke opposisie betrokke (deel van ‘n komplot teen Hitler) en is op 5 April 1943 deur die Gestapo gearresteer en is in verskeie tronke en konsentrasiekampe aangehou. Hy het sonder verset sy gevangenskap aanvaar.

Hy is op 9 April 1945 in die konsentrasiekamp te Flossenbürg tereggestel in direkte opdrag van Himmler - hoof van die Gestapo. Tydens aanhouding het hy bekend geword vir sy krag, rustigheid en ondersteuning van sy medeprisoniers.

Tydens die grootste gedeelte van sy aanhouding was dit vir hom moontlik om deur die goedgesindheid van sy bewaarders briewe, memoirs en gedigte te skryf en aan vriende te stuur (Leibholz, 1971:9-17)

Gediganalise

In die gedig 'Dietrich Bonhoeffer: brief aan homself' gebruik I.L. de Villiers 'n aanhaling uit die werk van Bonhoeffer as subtitel. Vry vertaal lees dit soos volg:

"Dink een maal daaraan dat daar reeds ryp tamaties is ...
Sou ek tog weer een aand in 'n tuin kon deurbring! ...
... My genadige God, berei my my graf voor"
(Briewe en aantekeninge uit aanhouding)

Die titel van die gedig veronderstel 'n ononderbroke binnegesprek van die "ek" met die self en met God, vandaar die weglating van leesteken-gebruik in hierdie gedig.

In die eerste strofe van die gedig stel die spreker dit soos volg:

as niks meer heilig is nie
word alles heilig
en die wind waai waar hy wil

Hier is dus sprake van die opheffing van grense, wat op sigself vryheid veronderstel. Ter verduideliking: As in aanmerking geneem word dat die biografiese outeur, Dietrich Bonhoeffer in die tronk was, is hier sprake van fisiese (tronkgrense): "as niks meer heilig is nie". Maar fisiese begrensing lei tot emosionele bevryding en kreatiwiteit: "**word alles heilig**", omdat die mens se gedagtes, drome, denke nooit begrens kan word solank dit binne die psige van die mens bly nie. Vergelyk ook in hierdie verband die teksgedeelte "**en die wind waai waar hy wil**". Ter ondersteuning hiervan beweer Cirlot (1976: 373) dat die simboliese betekenisveld van die woord "**wind**" in die literatuur in verband met kreatiwiteit gebring kan word (Cirlot, 1976: 373).

Terselfdertyd val die prominente teenstrydigheid binne hierdie strofe die leser op: "**as niks meer heilig is nie/word alles heilig**". Binne die gedig sou hierdie kontraswerking 'n bepaalde uitheffingsfunksie kon hê wat in aansluiting by die interpretasie hierbo, die volgende betekenis kan hê: dat daar by die spreker weens sy ingeperktheid, 'n algehele behoefte aan kommunikasie met God, derhalwe heiligmaking of geestelike vervulling is - daarom word alles van nuuts af heilig.

Cirlot (1976: 373) beweer verder dat die begrip "**wind**" met asem en uitaseming in verband gebring kan word. Wind word voorts gesien as lug in sy aktiewe en gewelddadige vorm. In Arabies en Hebreeus word die wind met asem en gees verbind (Cirlot 1976: 373). Volgens die Bybelse Ensiklopedie (1977: 677) is die winde of lugstromings vir die Psalmidgter "gehoorsame dienaars van die Almagtige: wat van winde boodskappers maak". In Johannes 3:8 in die Bybel staan daar geskrywe: "Die wind waai waar hy wil. Jy hoor sy geluid, maar jy weet nie waar hy vandaan kom en

waar hy heen gaan nie. So gebeur dit met elkeen wat uit die Gees gebore is". Wind (wat dan binne 'n Christelike denkraam as die Heilige Gees bestempel kan word) "**waai (dus) waar hy wil**". Om hierdie rede sou dit binne die gedigkonteks as die alomteenwoordigheid van God geïnterpreteer kon word. Die spreker het dus 'n prominente bewussyn van die Goddelike bestaan en teenwoordigheid.

Die tweede strofe

ek is
ek wil
sal wees
en sal nie wees nie

dui op 'n besondere sterk selfbewussyn by die spreker. Vergelyk in hierdie verband die sterk klem wat op die vooropgeplaaste woord "**ek**" geplaas word.

As in ag geneem word dat Bonhoeffer besonder sterk gemotiveerd teenoor die lewe ingestel was, kan die afleiding gemaak word dat die spreker in die gedig te midde van sy tronkbestaan 'n baie sterk bewussyn vir vrywording gehad het. Hierdie bevrydingsbewussyn behoort op twee vlakke verstaan te word, naamlik op die bevryding van die self (selfaanvaarding) en die Goddelike bevryding in Christus.

Die woorde "**ek is**" sou dan kon dui op die bestaansbewussyn van die ek, die woorde "**ek wil**" op die strewende van die ek om 'n dienaar van God te wil wees. Met die woorde "**sal wees**" kan die spreker sinspeel op die invloed en nalatenskap wat hy as mens, teoloog, filosoof en skrywer op ander kan hê. Dit kan egter ook in geestelike verband geïnterpreteer word as ek "**sal (gered) wees**". Die slotversreël van hierdie strofe, "**en sal nie wees nie**" kan dan 'n heenwysing wees na die toekomstige dood van die "ek". Die "ek" "**sal nie (meer hier) wees**" nie.

Die derde strofe van die gedig bestaan uit twee woorde: "**was gister**" wat deur middel van tipografiese wit van die daaropvolgende strofegedeelte 'geskei' word. Hierdie twee woorde sluit dus (wat betekenisinhoud aanbetref) aan by die daaropvolgende versreëls beginnende met die woorde "**en die pad terug na kind**".

Die alleenplasing van hierdie twee woorde het 'n uitheffingsfunksie binne die gedig: Hier het die leser te make met 'n skielike terugryp na die verlede (vergelyk die tipografiese wit wat afstand of verwydering voorstel). Binne die bewussyn van die spreker word daar gewonder of gister bestaan het; met ander woorde, het hy 'n verlede? Hierdie skynbare verwarring of tydelike verwardheid ten opsigte van die tydsperspektief kan indirek in verband gebring word met die ononderbroke opsluiting in die afgeslote, benouende tronkruimte.

"Die versreëls "**die (vrye) pad terug na kind/en kinderland is lank/selfs as jy die koers ken**" kan geïnterpreteer word as die kinderherinnering

waartydens die kinderlike weg na God van kleins af 'n werklikheid vir die spreker was. Tog is die gewelddadigheid van die wind hier aan die orde: **“maar die wind waai alles weg”**. Voornoemde versreël kan in aansluiting met wat vooraf hieroor gesê is, (wind simbolies gesien as die kragdadige werking van die Heilige Gees) gesien word. Om te verduidelik: die Heilige Gees bring rus en vrede in die spreker se konflikbelaaide gemoed; die aangename (dog ontstellende) herinneringe na die vrye en onskuldige kinderdæe word tydelik deur die helende werking van die Heilige Gees opgehef. Daarteenoor word die inspeel van die nabye verlede se onaangename herinneringe van die konsentrasiekampe en tronke in **“schönberg en buchenwald/berlyn ...”** in die gemoed van die spreker deur middel van die inwerking van die Heilige Gees tydelik verdring. Let veral in hierdie verband dat die normale hooflettergebruik wat eienaamstatus bied ten opsigte van die eienaam Schönberg en Buchenwald, in die gedig verontagsaam word. Die funksie hiervan binne die gedig is om die wêreldse nietighede soos oorloë, vervolging, strafkampe, tronke, ensovoorts ondergeskik te stel aan die lewendige werklikheid van die God. Vergelyk in hierdie verband die enkele gebruik van die hoofletter by die woord **“God”** in die slotstrofe.

Die Latynse woorde **“... etsi deus non daretur”** wat vertaal kan word met “tog was God nie besig om te gee nie” kan binne die gedigkonteks vertolk word as God maak die “ek” se ‘lyding’ slegs draaglik, maar letterlike bevryding van die tronkbestaan was vir die “ek” nie deel van God se Raadsplan nie.

Strofe vier word direk met die subtitel van hierdie gedig in verband gebring (vergelyk die vrye vertaling vroeër in die bespreking).

In hierdie strofe word die onmiddellike konkrete werklikheid 'n prominente besef by die spreker. Daar is sprake van **“hoe rooi is die tamaties/op die tafel/ hulle is so dáár/gebring deur 'n bewaarder”**. Let in hierdie verband op die sterk klem wat op **“dáár”** gelê word. Met hierdie beklemtoning word die teenwoordigheid van die spesifieke rooi tamaties vir die leser as 't ware visueel omlyn. Die **“rooi tamaties”** kan simbolies op tweeërlei maniere geïnterpreteer word: eerstens kan dit dui op die lewendige natuur - die ongebonde werklikheid buite die tronkbestaan. Die woorde **“gebring deur 'n bewaarder”** impliseer dat dit van buite af na binne gebring word.

Die rooi tamaties kan andersins volgens De Vries se *Dictionary of Symbols and Imagery* (1977: 469) vertolk word as die liefde, ook na verwys as liefdesappels. En binne Bybelse konteks word die liefde onder meer as die vrugte van die Gees bestempel. In die gedigkonteks kan die rooi tamaties dus 'n simboliese heenwysing van die medegelowiges, -vervolgers en -gevangenes wees. (Hieroor later meer.)

Die herhalende woorde **“bid vir my pastor bid vir my”** is hier 'n direkte heenwysing van die spreker na homself - dit word 'n dringende (herhalende)

én bemoedigende gesprek met die self (vergelyk die titel “**Dietrich Bonhoeffer: brief aan homself**”)

In hierdie gesprek met die self word die afstand tussen die buitetrunk se ongebonde ruimte en die benouende ruimte van die tronksel (vergelyk “**ek is so hier/hier in die hoek/op 'n kombors 'n katel**”) sterk gekontrasteer. Die funksie hiervan is om die oorweldigende besef van die “ek” en dié se ingeperktheid, te beklemtoon. Derhalwe die woorde “**kyk die tossels roer as ek hier raak**”. Die woord “**hier**” word drie keer in hierdie strofe herhaal om die besef van onmiddellike teenwoordigheid te beklemtoon.

In die vyfde strofe word die beeld van die rooi tamaties voortgesit: “**daar is nog rooi tamaties/iewers in tuine/hier in flossenbürg/duisende rooi tamaties/ry op ry/in kruise opgebind/soos in berlyn/toe ek 'n kind was**”. (Let weer eens op na die kleinlettergebruik by “**flossenbürg**” en “**berlyn**”).

Teen die agtergrond van wat vroeër oor die beeld van die rooi tamaties opgemerk is, kan “**rooi tamaties**” hier verwys na letterlike jong en ongeskonde tamatievrugte (opgebind deur middel van tamatiestokke) in tuine van Flossenbürg, máár dan ook na die gemeenskap van gelowiges op wie moontlike vervolging wag. (Let wel dat Flossenbürg die konsentrasiekamp was waar Bonhoeffer tereggestel is - hy is gehang.) Die frase “**in kruise opgebind**” sou dan voorts kon dui op geweld en oorlog, terwyl “**kruise**” andersins 'n direkte heenwysing na die kruis van Christus is. Die frase “**ry op ry/in kruise opgebind/soos in berlyn/toe ek 'n kind was**” sou dan 'n heenwysing wees na die menseslagting onder andere in Berlyn gedurende die Eerste Wêreldoorlog toe Bonhoeffer 'n kind was.

Die eerste twee versreëls van strofe ses is 'n herhaling van die twee aanvangsversreëls van die gedig: “**as niks meer heilig is nie/word alles heilig**”. Tog vind hier 'n wending plaas: die aanvanklike woorde “**en die wind waai waar hy wil**” word nou vervang met “**word die wind stil/hoor jy niks**”. Die leser sou kon aanvaar dat die “**wind**” (Heilige Gees) in werklikheid die “ek” verlaat het. Hierdie afwyking sou eerder vertolk kon word as 'n berusting in God, 'n stilword vóór die uiteindelijke teregstelling. Hierdie stilword voor God is in werklikheid 'n vooruitskouing op die naderende dood van die “ek”; vergelyk in hierdie verband die w-alliterende klank in die woorde “**winter**” en “**wit**” wat simbolies op die dood dui. Interessant dat De Vries (1977: 499) oor die kleuradjektief wit die volgende opmerk: “**heavenly delight, ... holiness, spirituality, perfection: the fullness of all colours, signifying the perfection of God**” en dat die woord “**winter**” (1977: 504) in die literatuur onder meer die betekenis van “**involutive death (of fertility, with rebirth)**” het. Let in hierdie verband ook op na die tipografiese voorkoms van die strofe: die aanvangstrofe bestaan uit ses woorde en die slot uit 'n enkele woord wat die idee van minute wat aftik tot die oomblik

van teregstelling, dramaties vergestalt.

Die voorlaaste strofe bevestig dan dat alles in die teken van die dood staan: **“en alles hang/hooft in die dood”**. Leibholz (1971:21) noem dat Bonhoeffer “die with admirable calmness and dignity”. Derhalwe kan van die veronderstelling uitgegaan word dat die slotfrase **“groot fees van die wat vry wil wees”** op die gemeenskap van gelowiges in God sinspeel.

In aansluiting by die slotreël van die vorige strofe hierbo, is die slotstrofe 'n vooruitskouing op geestelike hergeboorte of dan die opstanding van gelowiges/n eenwording met God: **“dit groei uit rooi tamatie-rye/uit die swart grond uit”**. Let op die progressie ten opsigte van die groeiproses: **“groter en ruimer as die son/as vriend as vrou/groei uit na God”**. Die woorde **“swart grond”** vorm 'n kontras met die woorde **“winter wit”**. Die kleuradjektief **“swart”**, so ook die woorde **“son”**, **“vrou”** en **“vriend”** sou dan 'n sinspeling op die onvolmaakte aardse werklikheid wees teenoor die **“winter”** en **“wit”** wat op die goddelike werklikheid van toepassing is, vergelyk De Vries, (1977: 499 en 504).

Die slotversreël: **“swaai aan 'n tou”** wat op die eerste betekenisvlak die tamatie aan 'n stok opgebind voorstel, verwys in der waarheid na Bonhoeffer se aardse liggaam aan die galg - dog sy siel rus by God!

Bibliografie

- Bybel, Die. 1933. Standaardvertaling. Kaapstad: Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Cirlot, J.E. 1976. *A Dictionary of symbols*. London; Routledge & Kegan Paul.
- De Vries, Ad. 1977. *Dictionary of symbols and Imagery*. Amsterdam: Nort-Holland.
- Gispen, W.H., Oosterhof, B.J., Ridderbos, H.N., Van Unnik, W.H. & Visser, P. (reds.) 1975. Bybelse Ensiklopedie. Eerste deel. Kaapstad: Verenigde Protestantse Uitgewers.
- Leibholz, G. 1971. Memoir. In: *Dietrich Bonhoeffer. The Cost of Discipleship*. London: SCM Press. pp. 9-27.
- Opperman, D.J. 1983. *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.

TSA

Ria Smuts

“’n Bars loop deur die wasbak”: ’n Interpretasie van die verhaal en wenke vir die klaskamer*

“’n Bars loop deur die wasbak” kom uit Hennie Aucamp se tweede bundel, *Die hartseerwals*, wat in 1965 verskyn het.

Die verhaal speel af in ’n deel van Kaapstad waar studente woon, moontlik in die Rondebosch-omgewing. (Die verwysing na Clifton dui daarop dat dit oor die Kaap handel.) Soos ’n mens kan aflei uit die huurgeld van die kamer, is dit geplaas rondom die sestigerjare.

In die openingsin skep die verteller reeds ’n beeld van mevrou Potter: sy word vergelyk met ’n vadoek wat skif. Dit stel haar gelyk aan ’n baie ordinêre kombuisartikel, onindrukwekkend van voorkoms en geslyt deur veelvuldige gebruik. Die beeld het enersyds betrekking op haar vaal en afgesloofde voorkoms (“sy druk ’n **dor** krulletjie reg voor die spieël”), maar dit verwys ook na haar lewensgehalte: haar bestaan is grys en uitsigloos; sy voer ’n daaglikse stryd om oorlewing: om genoeg geld te verdien sodat sy die huis kan onderhou en na Patrick kan omsien. Die meganiese, eenselwige voortgang van haar bestaan word gesuggereer deur die derde sin van die eerste paragraaf: “Sy skil ertappels en spit en plant in die tuin; sy skrop, sy boen, sy vee.”

Die vadoekbeeld berei die leser ook subtiel voor op moontlike konflik tussen die ma en die seun, want dit is onwaarskynlik dat só ’n afgebeulde, gerotineerde ma in harmonie sou wees met ’n uitgegroeide agtienjarige st. 10-stadseun wat waarskynlik reeds aanpassingsprobleme in die skool het omdat hy sy tweede jaar in matriek sit.

Die vermoede oor moontlike konflik tussen ma en seun word versterk wanneer ons lees dat hy nuwe boeke en ’n nuwe baadjie moes kry. ’n Mens kan aanneem dat sy ma nie slegs die teleurstelling wat ’n ouer voel wanneer ’n kind druipe, ervaar het nie, maar dat die finansiële implikasies daarvan ’n verdere probleem tussen hulle sou gewees het. Dit blyk verderaan dat mevrou Potter hom altyd moet aanspreek oor sy maniere. As sy dan vir haarself sê hy is nie sleg nie; nie **regtig** nie, weet die leser daar was al oomblikke waarin sy ernstig aan hom getwyfel het. In die stadium wanneer Celia haar as loseerder aanmeld, was daar kennelik al botsings tussen die weduwee-ma en haar seun.

Dit is opvallend dat die personasies hulself onmiddellik na Celia se aankoms groepeer. Celia en Patrick voel hulself dadelik bondgenote; mevrou Potter en haar buurvrou (en die buurman) staan aan die ander kant.

Celia openbaar haar aard sowel deur haar liggaamstaal en haar optrede

* Lesing gehou by opknappingskursus vir Afrikaansonderwysers, die Universiteit van Stellenbosch, Maart 1994

as deur haar woorde. Selfs voordat sy 'n woord gepraat het, antagoniseer sy mevrou Potter deurdat sy met haar rug na die deur staan en wag, terwyl sy klaarblyklik gehoor het dat iemand op pad is om dit oop te maak. Sy lyk toingrig, gaap sonder om haar hand voor haar mond te hou en ignoreer mevrou Potter se groet. Wanneer sy praat, is sy beledigend omtrent die buurt. Sy inspekteer die kamer op 'n wyse wat mevrou Potter as brutaal ervaar, kritiseer die kleur van die mure en sluit die huurooreenkoms op 'n neerbuigende, verkleinerende wyse. Daarbenewens spreek sy mevrou Potter deurentyd aan as "jy" (terwyl mevrou Potter haar aanvanklik "u" noem). Mevrou Potter ervaar haar klaarblyklik as 'n sekere "tipe"; 'n ongewenste soort.

Celia wys deur haar optrede dat sy mevrou Potter eweneens as 'n bepaalde "tipe", spesifiek die voorstedelike hospita, eien. Met die woorde: "Kom nou ... **julle** weet by voorbaat **julle** gaan afgestry word, daarom skuif **julle** die prys op ..." plaas sy mevrou Potter in 'n bepaalde kategorie, en sy voer dit verder wanneer sy sê: "ons is die agterdogtige **soort**, nè?"

Uit hierdie onmiddellike stereotipering van mekaar ontwikkel dan die groter konflik waarin opvattinge, houdings en waardes in die spel kom, en mevrou Potter haar spoedig teenoor albei die jongmense opgestel vind.

Dit is interessant om na te gaan hoe die personasies se fisieke handelinge hul emosies en gedagtes openbaar. Aanvanklik is dit veral mevrou Potter se liggaamlike reaksies wat haar gevoelens verrai: sy staan "soos 'n dier wat instinkief gevaar vermoed ...", sy sluk die kiewelrigheid wat in haar keel wil opstoot, sy skrik oor die meisie se heftige reaksie as sy sê dis 'n dubbelkamer, sy word pynlik rooi. Later, as Patrick en die meisie mekaar onmiddellik as geesgenote eien, begin sy sweet, sy praat senuweeagtig, en sy glimlag verleë. Net daarna loop sy sleepvoets kombuis toe.

Dit is 'n verhaal waarin boodskappe gestuur en ontvang word; waarin tekens, seine en simbole vra om geïnterpreteer te word. Die kodes strek van onwillekeurige liggaamlike reaksies, gebare en geluide, tot eksplisiete formulering in taal. Ek het reeds verwys na Celia se liggaamstaal, haar houding wanneer sy as loseerder aanmeld, maar dit gaan verder: haar kleredrag vir aandete, haar glimlag (wat Patrick insluit en sy ma uitsluit), die geluid van handelsendermusiek, die klokkie wat twee keer moet lui voordat Celia aan tafel verskyn, Patrick se netjiese voorkoms die eerste aand aan tafel, die geluid van kamerdeure wat oop- en toegaan, die taalgebruik tussen Celia en Patrick wanneer hulle praat oor die bromponie: "Was dit jou **scooter** ...?" Die boodskappe kulmineer in die simboliese bars in die wasbak.

Die kalmte wat algaande in die huishouding intree, kom tot 'n onvermydelike einde met die onthulling dat die twee jongmense by Clifton op die bromponie gesien is. Hierdie mededeling is 'n dubbele slag vir mevrou Potter, want nie alleen keur sy die vriendskap tussen Celia en Patrick af nie, maar dit beteken ook dat Patrick 'n skoolverpligting ontduik het. Gegee die

opofferings wat sy moet maak om hom op skool te hou, is dit uiteraard vir haar 'n groot ontnugtering. Mevrouw Potter besluit dan om sterk op te tree en dring aan op "'n eerlike antwoord". In hierdie situasie waarin mevrou Potter die waarheid wil hoor, is heelwat ironie opgesluit, want hoewel Patrick jok en Celia woedend weier om uitgevra te word, is haar uitspraak dat mevrou Potter haar seun se respek sal verloor as sy die onderwyser sou bel, inderdaad die verpletterende waarheid. Wanneer Celia haar driftig distansieer en die mes neerkletter, laat dit die ma en seun in 'n groot stilte waarin hulle niks vir mekaar te sê het nie. Dit is 'n groter stilte as net dié van die betrokke oomblik.

Wanneer mevrou Potter daardie nag die deure hoor oop- en toegaan, is sy in presies dieselfde skaakmatsituasie waarin sy sou wees as sy die onderwyser sou bel: sy kan die waarheid hoor, maar sy sal haar seun se respek verloor. Enige handeling sal haar in 'n verloorposisie plaas.

Celia se dominansie in die stryd word opgehef wanneer die toiletkassie val en die wasbak bars. Dit is eintlik ironies dat sy, wat onbedoeld én bedoeld op emosionele vlak soveel skade in die huishouding aangerig het, in hierdie situasie werklik onskuldig is. Dié keer gaan dit egter oor fisieke, materiële skade. Die skok bring mee dat sy vir die eerste keer nie volkome in beheer van die situasie is nie. Sy spreek selfs vir mevrou Potter aan as "u".

Dié skade kan in geld gemeet word. Dit is belangrik om te besef dat geld – of dan die gebrek daaraan – in mevrou Potter se oë verantwoordelik is vir die meeste van haar probleme: dit het haar man se gesondheid gekos, dit laat haar swoeg om te bestaan en om vir Patrick te gee wat sy hom wil gee, dit het haar verplig om die ongewenste loseerder in te neem én te behou, en nou – ironies genoeg – word haar gebrek aan geld haar bondgenoot, want daarmee kan sy haar wreek op die twee jonges. Vir die eerste keer neem sy die beheer oor. Soos tevore, is haar gedagtes en emosies af te lei uit sowel haar woorde as haar handeling en liggaamlike reaksies: die berekende onderbeklemtoning waarmee sy vir Celia sê "ek het dit nie so breed nie"; haar slu glimlag wanneer sy die geld in die trommeltjie wegsluit.

Die senuwee-oorlog eindig wanneer Celia vir mevrou Potter kom sê dat sy weggaan. Die groot verskil tussen hierdie konfrontasie en die vorige is dat mevrou Potter haarself dié keer die oorwinnaar voel. 'n Ander, minder opvallende verskil is dat Celia vir die eerste keer iets kwesbaars toon; iets van die weerlose meisietjie. Soos tydens die vorige botsing, raak sy weer 'n waarheid kwyt: die feit dat mevrou Potter nie in staat is om die volle omvang van die probleem te begryp nie. As 'n mens daaraan dink dat mevrou Potter tydens die vorige botsing na die waarheid gesoek het, aangedring het op "'n eerlike antwoord", is dit ironies dat sy nou reageer met: "Ek wil niks **hoor** nie ..."

'n Mens kan nie seker weet of sy haarself bewustelik of onbewustelik van

die werklikheid afsluit nie. Dit is uiteraard te verstane dat sy nie in hierdie oomblik bereid is om na die mening van dié jongmens wat in haar oë al die probleme geskep het en wat sy as vermetel en onbeskof ervaar, te luister nie. Bes moontlik het sy inderdaad nie die geestelike omvang om die gekompliseerdheid van haar probleem te begryp nie. Dit is egter ook moontlik dat sy tog heimlik die waarheid vermoed en dit vrees, maar dit van haar af wegstoot omdat sy deur haar bestaanstryd so uitgemergel is dat sy nie die krag het om so 'n groot probleem te hanteer nie. Dit is, terugskouend, ironies dat sy hierna ophou om haar rakke reg te pak omdat sy duiselig is van verligting en so bewerig is dat sy bang is vir *skade*. Die skade wat sy in werklikheid gely het, is veel ingrypender as wat 'n gebreekte vrugtefles sou gewees het.

Die wasbak wat mevrou Potter bestel, is 'n wasbak wat die badkamer, die huis, die bestaansruimte, die hele geestelike klimaat binne die gesin moet herstel. En dan kom daar die finale, verpletterende reaksie wanneer Patrick nie haar blydschap oor die nuwe "ou" wasbak deel nie, maar sy hande in sy sakke steek, hard en spottend lag en met sy kop agteroor uit die vertrek, uit die huis stap. Dit is 'n oorgangsmoment, soos ook blyk uit die verteller se beskrywing van hoe hy sy hande in sy broeksakke steek "of hy na veiligheid grawe". Dit suggereer iets van die onsekerheid van 'n seun én iets van sy sekerheid; sy bewustheid van homself as man. Ons weet: Patrick stap ook uit sy rol as seun, as ondergeskikte. Dit is die ontwakende volwassene wat op 'n demonstratiewe wyse die teken gee dat 'n bestel vir goed verby is, 'n bestel wat hy al lankal nie meer aanvaar nie, maar wat sy ma te goeder trou probeer bestendig het.

Mevrou Potter sien uiteindelik die finale, onuitwisbare teken: die simboliese swart streep wat deur die nuwe wasbak loop. Dit is die emosionele bars wat nie geheel kan word nie, die skeur in verhoudings, tussen mense, tussen generasies; dit is simbool van haar seun se keuse: hy staan vir 'n ander tyd en 'n ander leefwyse, en sy kan die verlede nooit terugbring deur 'n konkrete voorwerp wat simbool is van 'n vroeër bedeling nie. Die onsigbare bars is die sigbare werklikheid.

Ek wil ten slotte net enkele aanduidings gee van hoe u hierdie verhaal met 'n klas sou kon hanteer. Dit is nie 'n bloudruk vir die behandeling van alle tekste nie; elke teks bied sy eie moontlikhede.

Ter voorbereiding van die les sou u 'n bandopname kon maak van die soort musiek uit die vyftiger-, sestigerjare wat mevrou Potter mooi sou vind. U kan dit teen 'n beskaafde volume speel en dit dan laat oorspoel met luide musiek waarna Patrick en Celia sou luister. Ek dink byvoorbeeld mevrou Potter sou hou van Pat Boone se "April love" of Bing Crosby se "I'm dreaming of a white Christmas". Vir Patrick en Celia sou u ongetwyfeld moes gaan soek by Elvis (byvoorbeeld "Heartbreak hotel" of "Jailhouse rock", of "Hound dog" of "Love me tender").

Na die lees van die teks, kan u die leerlinge vra om hulself rekenskap te

gee van hul eie reaksie. U kan hulle bloot laat nadink, maar u kan ook 'n vraelys uitdeel waarop hulle vir hulself antwoorde moet bedink. Vrae soos die volgende kan interessante responsies uitlok:

1. Hoe sien jy vir mevrou Potter in jou gedagtes: beskryf haar haarstyl, haar klere en haar skoene. Ken jy iemand aan wie sy jou laat dink?
2. Gee jou rekenskap van die huis. Hoe dink jy lyk dit van buite? Hoe dink jy lyk die sitkamer? Wat hang teen die muur?
3. Aan wie se kant skaar jy jou?
4. Is jy jammer vir enigeen van die figure? Indien wel, waarom?
5. Het iemand skuld aan die verloop van die verhaal? Indien wel, wie?
6. Kon die ongelukkige afloop vermy gewees het as iemand of almal anders opgetree het? Hoe moes hulle opgetree het?
7. Wat dink jy gaan hierna gebeur? Wat dink jy gaan die situasie 'n jaar later wees?

U kan tyd gee vir gesprekke of groepsbesprekings waartydens leerlinge hul reaksies vergelyk. Hierna sal ek die teks vraagstellend met die klas ontleed. Elke onderwyser vertrek uiteraard uit sy eie interpretasie (soms aangevul of gewysig deur die menings van ander), maar dit beteken geensins dat net een antwoord noodwendig reg is nie. Ons wil juis die leerling op 'n kreatiewe wyse laat lees. Interpretasies moet egter wel gestaaf kan word met verwysings na die teks. In hierdie geval is die personasies, die spanning tussen hulle, die kwessie van “boodskappe” of “tekens”, die ironie, en veral die simboliek van die slot, sake wat in besonderhede bespreek kan word. By Aucamp is dit altyd lonend om na die formulering op te let, want hy is 'n besonder geraffineerde taalgebruiker.

As u tevrede is dat die leerlinge die hoofsake van die teks onder beheer het, kan u opdragte gee wat tot verdere klasbesprekings kan lei en ook as huiswerk onderneem kan word. In hierdie stadium wil 'n mens los insigte tot 'n nuwe samehang bring. Dit is egter vir my belangrik dat elke leeservaring nie bederf moet word deur uitgebreide skryfopdragte wat neerkom op opsommings van die gelese teks nie. Dit gaan oor insig, en dikwels kan die leerling sy insig in 'n enkele paragraaf saamvat. U kan in hierdie fase ook die leerlinge krities laat kyk na die interpretasies van ander lesers (byvoorbeeld kritici, resensente). Dit kan hulle eie interpretasies dalk wysig of aanvul, maar geen enkele oordeel behoort as die enigste en finale waarheid aan hulle voorgedhou te word nie. Die menings van ander behoort bowenal nie klakkeloos nageskryf te word nie.

Die ideaal is ook dat die betrokke leeservaring nie 'n losstaande episode moet bly nie, maar geïntegreer moet word met ander bedrywighede wat wyer resonansie daaraan verleen.

Dié verhaal leen hom uitnemend tot besprekings oor stereotipering, oor die generasiegaping, oor maniere om konflik te hanteer en oor

uiteenlopende sosiale kodes. 'n Mens kan dit ook deel maak van 'n goeter projek, byvoorbeeld oor kommunikasie. Binne só 'n projek kan liedjies, gedigte, verhale, briewe aan die pers, drama, historiese dokumente, die reklamebedryf, die tegnologie, aspekte van taalkunde, en sosiale en politieke kwessies figureer. Die ideaal is dat leerlinge se rolle telkens moet verander, dat praat en luister, lees en skryf in voortdurende wisselwerking moet wees en dat ons al die fasette van die mens tot hul reg moet laat kom. Ons is dalk geneig om die senior leerling te dikwels in 'n passiewe rol te dwing, as blote ontvanger van inligting. Ook die ouer leerling kan bou en plak en teken en sing en dans en speel – as deel van die leerproses. As u gelukkig genoeg is om 'n kopie van die TV-verwerking van hierdie verhaal tot u beskikking te hê, kan u interessante besprekings hê oor die probleem van omstelling. Een van die groot veranderinge wanneer 'n verhaal verfilm word, is dat die verteller gewoonlik uit die storie verdwyn. Dink maar net vir 'n oomblik hoe onmoontlik dit is om die beeld van mevrou Potter wat lyk soos 'n vadoek wat skif, te wys of in dialoog te absorbeer. Die verwerking van 'n storie tot video is natuurlik 'n uiters interessante projek vir 'n klas. U sou verder stelwerkopdragte kon bedink wat by die verhaal aansluit, byvoorbeeld deur die leerlinge 'n brief te laat skryf in die rol van Patrick wat hulp vra by 'n rubriekskrywer en dan kan u hulle ook die antwoord van die rubriekskrywer laat skryf. U kan hulle 'n betoog laat skryf oor die generasiegaping en u kan hulle selfs die liedjie laat skryf wat Patrick op sy kitaar sou sit en speel (as hy 'n kitaar sou hê) nadat Celia weg is.

Ek hoop u en u klas doen heerlike dinge met hierdie verhaal.

Bronnelys

Aucamp, Hennie. 1965. *Die hartseerwals*. Johannesburg: Perskor.

Lys van Nuwe Afrikaanse boeke – September tot Desember 1994

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

Taalkunde

- BASSON, H.N. (et al): Xhosa vir Afrikaans-sprekende leerlinge. Module vier,
Ikaya lethu. Shuter & Shooter, 1994 R9,25
- BOTHA, R.P. (et al): Afrikaanse idioome en ander vaste uitdrukkings. Southern
Boekuitgewers, 1994 (s/b) R52,62
- COMBRINK, J.H.G. en DE STADLER, L.G. Afrikaanse fonologie.
Southern Boekuitgewers, 1994 (s/b) R67,95
- DU TOIT, I.E.: Tweetalige Polisiewoordeboek / Bilingual Police dictionary.
Van Schaik, 1994 R49,50
- SPEEL spel-spel: St. 2 / saamgestel deur E.A. Diedericks.
Gemini Uitgewers, 1994 R14,50
- SPEEL spel-spel: St. 3 / saamgestel deur E. Basson. Gemini Uitgewers,
1994 (s/b) R14,50
- SPEEL spel-spel: St. 4 / saamgestel deur J.A. Grönum, Gemini Uitgewers,
1994 (s/b) R14,50
- SPEEL spel-spel: St. 5 / saamgestel deur S. van Wyk. Gemini Uitgewers,
1994 (s/b) R14,50
- VAN WYK, Elise (sarnest.): Lees is 'n fees! Out of Africa Publishers, 1994 (s/b) R24,99

Letterkundige studies en kritieke

- AUCAMP, Hennie: Die blote storie 2: 'n werkboek vir kortverhaalskrywers.
Tafelberg, 1994 (s/b) R59,95
- DAVIES, E.M. (sarnest.): Skakering, deur D.J. Opperman en G.H.J. Coetzee:
'n studiegids. Guidelines, 1993 (s/b) R21,50

Romans

- BERGH, René: Zoekmekaar. Van der Walt, 1994 (s/b) R26,95
- BIERMAN, Ettie: Overture op Overberg. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
- CALITZ-BEKKER, Rika: Die woestyn sing. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
- DE KOCK, Rena: Die seuns van ouman Raubenheimer. (Grootdruk)
Makro, 1994 (s/b) R28,50
- DE VILLIERS, Herna: Die ander erfgenaam. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
- : Soetwaters. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
- : Soetwaters. (Grootdruk). Van der Walt, 1994 (s/b) R38,50
- DU PREEZ, Cora: Die geheim van Magoto. President Boekklub 1994 (s/b) R30,70
- DU TOIT, Louisa: By die fontein van Soblou. (Grootdruk) Daan Retief /
Kennis Onbeperk, 1994 R45,99
- : Dag van kleine dinge. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994 R45,99
- : Dan kom die eensaamheid. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
- : Reënboog in my tuin. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
- FOURIE, Heila: Liefde aan 'n lyntjie. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
- JORDAAN, Ria: Die vrou van Onverwacht. Drommedaris, 1993 (s/b)
- KELSEY, Madelein: Liefste Catherine. Treffer Boekklub, 1994 (s/b) R30,70
- KNOX, Ray: 'n Oproep vir Mevrouw. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
- KRUGER, Susan: Gelag teen die wind. (Grootdruk) Daan Retief /
Kennis Onbeperk, 1994 R49,99

LAMPRECHT, I.D.: 'n Baron vir Stella. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b)	R28,50
LANDSBERG, Louise: Die liefde loop 'n ompad. Van der Walt, 1994 (s/b)	R30,70
LE ROUX, Christine: 'n Vonk van liefde. Van der Walt, 1994 (s/b)	R30,70
— : 'n Vonk van liefde. (Grootdruk) Van der Walt, 1994 (s/b)	R38,50
LE ROUX, Johnita: Die dagstêrwals. Human & Rousseau, 1994	R59,99
LINGUA, Susanna M.: Die goue vlinder. Die rooikop van Sonnerus. 'n Liefde soos Maryka s'n. Van der Walt, 1994	R54,95
MAREE, Naomi: Dal van die dood. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b)	R28,50
— : Grendels om gister. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b)	R28,50
MARITZ, Empie: Maar net 'n roos. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	R45,99
McCALLAGHAN, Marilee: Die ontwaking van Patrys Loreman. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	R49,99
MEYER, Deon: Wie met vuur speel. Tafelberg, 1994 (s/b)	R49,95
MURRAY, Ena: Ena Murray omnibus 21. Tafelberg, 1994	R54,95
NORTJE, P.H.: Spook van die wiesleutel: Kroniek van 'n tog. Tafelberg, 1994 (s/b)	R49,95
PAULA: Gedempte lig. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b)	R28,50
PAUW, Nanda: Die angel van wraak. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b)	R28,50
— : Slagoffers van die nood. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	R49,99
RADEMEYER, Elza: Duuweltjepad. Tafelberg, 1994 (s/b)	R39,95
SPENCE, Ela: Ek sal onthou. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	R49,99
STRAUSS, Sonja: Samaritaan van die woud. Van der Walt, 1994 (s/b)	R30,70
THERON, Joan: 'n Ander lewe. President-Boekklub, 1994 (s/b)	R30,70
VAN BERGEN, Maryna: Liefde vlam soos vuur. Van der Walt, 1994 (s/b)	R30,70
— : Liefde vlam soos vuur (Grootdruk) Van der Walt, 1994, (s/b)	R38,50
VAN DER MERWE, Marie: Drome in die stof. (Grootdruk) Pretoria: Makro, 1994 (s/b)	R28,50
— : Wonderroos. President-Boekklub, 1994 (s/b)	R30,70
VAN DER VYVER, Marita: Die dinge van 'n kind. Tafelberg, 1994	R43,82
VAN NIEKERK, Marlene: Triomf. Quellerie, 1994 (s/b)	R59,95
VAN SCHALKWYK, Nickey: Die Oupinska-komplot. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	R49,99
VERMAAK, Frances: Vloek van die koprots. Van der Walt, 1994 (s/b)	R30,70
VERMEULEN, Renette: Boeie van die liefde. Van der Walt, 1994 (s/b)	R29,95
VILJOEN, Rachie: Waar die liefde ons lei. Drommedaris, 1993 (s/b)	
WOLMARANS, Vera: Vallei van verlore drome. Treffer Boekklub, 1994 (s/b)	R30,70

Vertaalde romans

KONSALIK, Heinz G.: Nagte langs die Nyl; vertaal deur Ludwig Visser. Tafelberg, 1994 (s/b)	R49,95
RAND, Ayn: Loflied; vertaal deur Johann Enslin. Objective Press, 1994 (s/b)	R34,99

Kortverhale, essays, briewe, ens

CILLIERS, Cecile: Katswink. Tafelberg, 1994 (s/b)	R39,95
DE VRIES, Abraham H.: 'n Plaaswinkel naby Oral. Human & Rousseau, 1994	R39,99
HANEKOM, Leandré: Estrellita en ander stories. Benedic Boeke, 1994 (s/b)	R28,50
HUISMANS, Emma: Sonate vir wraak. Kagiso-Literêr, 1994 (s/b)	R34,99
KOTZÉ, Willem D.: Voetspore in die Kalahari. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b)	R39,95
LIGVOETS: vyftig humoristiese verhale / 'n Keur deur P.G. du Plessis en Marga Stoffer. Tafelberg, 1994 (s/b)	R59,95
LYFSPSEL / Bodyplay / saamgestel deur Rachelle Greeff. HAUM-Literêr, 1994	R35,04
PIETERSE, Pieter: Bosberaad. Human & Rousseau, 1994	R39,99
SCHEEPERS, Riana: Haai, Katriena – wat vertel jy my nou! Van der Walt, 1994	R29,95

— : 'n Huis met drie en 'n half stories en ander verhale. Tafelberg, 1994 (s/b)	R39,95
SCHOEMAN, P.J.: Om die aandvuur (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b)	R28,50
WALTERS, M.M.: Saturae: die essays. Tafelberg, 1994 (s/b)	R54,95
WILLEKEUR: 'n willekeurige keur / deur Koos Human. Human & Rousseau, 1994	R54,99

Poësie

EYBERS, Elisabeth: Nuweling. Human & Rousseau, 1994	R35,08
JOHL, Johann: Roulet. Tafelberg Uitgewers, 1994	R49,95
KIRSCH, Olga: Nou spreek ek weer bekendes aan: 'n Keur 1994-1983 / uitgesoek en ingelei deur Daniel Hugo. Human & Rousseau, 1994	R59,99
LOMBARD, Chris: Millennium. Human & Rousseau, 1994 (s/b)	R44,99
LOUW, N.P. van Wyk: Die mooiste van Van Wyk Louw / uitgesoek deur Peter Louw. Human & Rousseau / Tafelberg, 1994	R59,99
MALAN, Lucas: Hongergrond. Human & Rousseau, 1994	R42,99
MYBURG, Johan: Kontrafak. Human & Rousseau, 1994 (s/b)	R49,99
OBERHOLZER, Andrei (et al.): Wil jy? Andrei Oberholzer, 1994 (s/b)	R55,00
STOCKENSTRÖM, Wilma: Aan die Kaap geskryf. Human & Rousseau, 1994	R39,99

Drama

AUCAMP, Hennie: Dubbeldop: kabarettetekste en opstelle. Human & Rousseau, 1994	R39,99
--	--------

Kinder- en jeugverhale

BOTHA, Tertia: Rebel. Tafelberg, 1994 (s/b)	R29,95
CRONJÉ, Claudia: Luiperd. Marius Lubbe, 1994 (s/b)	R17,50
DE JAGER, Eben: Kriek se blink gedagte. Waterkant, 1994 Prenteboekie	R24,90
DIRKS, Cor: Die uile. Omnibus 2. Perskor, 1994 (10 - 12 jaar)	R43,82
GROBLER, Mari: Verjaarsdag-taxi. Tafelberg, 1994 (9 - 12 jaar)	R27,95
KOTZE, Marianne: Bessie loop weg. (Die bye en die blomme) Shuter & Shooter, 1994 (s/b)	R9,25
— : Heen en weer. Shuter & Shooter, 1993 (Die bye en die blomme) (s/b)	R10,45
— : Op en af. Shuter & Shooter, 1993 (s/b) (Die bye en die blomme)	R10,45
— : Oupa Mos koop 'n motor. (Die bye en die blomme) Shuter & Shooter, 1994 (s/b)	R9,25
— : Topsy en Tanneman. Waterkant, 1994	R28,95
LINDE, Engela: Die koning, die boswagter en die reënboog. Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	R29,99
NAUDE, Bettie: Saartjie. Omnibus 3. Perskor, 1994	R43,82
POTGIETER, Lea-Lynn: Die spook van Huisie-alleen. Benedic Boeke, 1994 (s/b)	R28,50
PRELLER, Martie: Anderkantland. Tafelberg, 1994 (s/b)	R29,95
— : Jy en Toetenkat. Van Schaik, 1994 (s/b)	R35,95
SCHEEPERS, Annamarie: Die witkop en die Tien Gebooie. Van der Walt, 1994	R21,95
SMITH, Topsy: Trompie. Omnibus 3. Perskor, 1994.	R43,82
STEENBERG, Elsabe: Masilo en die monster. Van Schaik, 1994	R17,50
STER storie reeks. Juta, 1994 (s/b) 60 prenteboekies	R11,23 - R15,85
	Reeks: R783,97
STEYN, Carl: Peet en die rekenaarridders. Van der Walt, 1994	R24,95
VAN ROOYEN, Nanette: Onkel en Pops. Garamond, 1994	R34,95
VENTER, Daniëlla: Tops! Waterkant-Uitgewers, 1994 (s/b)	R6,85
WEIDEMAN, George: Die optog van die aftjoppers. Tafelberg, 1994 (s/b)	R29,95

Vertaalde kinder- en jeugverhale

ADAMS, Georgie: Jakkals pas kuikens op; vertaal deur HJM Retief. Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	R34,99
--	--------

ALEXANDER, Lloyd: Die waarsêers. Garamond, 1994	R33,50
BOLLIGER, Max: Die twee kerseseltjies; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994	R35,00
CHILD, Lynn: Xoli en die kersvader; geïllustreer deur Frans Claerhout. Vlaeberg, 1994	R39,95
CREWS, Donald: Goederetrein; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994	
DAY, David: Tippo. Garamond, 1994	R33,50
FORD, Janis: Klompe kolle; vertaal deur Linda Rode. Human & Rousseau, 1994 (s/b)	R22,99
— : O dikkedensie! vertaal deur Linda Rode. Human & Rousseau, 1994 (s/b)	R22,99
— : Skilpad neem wraak; vertaal deur Linda Rode. Human & Rousseau, 1994 (s/b)	R22,99
— : Die towerkruie; vertaal deur Linda Rode. Human & Rousseau, 1994 (s/b)	R22,99
GERSON, Mary-Joan: Waarom die lug ver weg is; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994	R35,00
GRAHAM-YOOLL, Liz: Die modderpoel; vertaal deur Debora Retief jr. Bok Boeke Internasionaal, 1993	R24,99
HARTMANN, Wendy: Die kortpad; vertaal deur Annelie Ferreira. Human & Rousseau, 1994 (s/b)	R22,99
— : Die sleutel en die kissie; vertaal deur Annelie Ferreira. Human & Rousseau, 1994 (s/b)	R22,99
HUTCHINS, Pat: Dit sal jou een van die dae pas, Ben. Garamond, 1993	R32,25
KINCAID, Eric: Sprokies vir almal; vertaal deur Annalene van der Merwe. Human & Rousseau, 1994	R15,17
LINDBERGH, Reeve: Bennie se skuur; vertaal deur Freda Linde. Anansi, 1994	R35,00
MARGOLES, Mitzi: Koning Fop; vertaal deur HJM Retief. Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	
MENNEN, Ingrid: 'n Ronde maan en 'n ster vir my. Human & Rousseau, 1994	R42,99
OAKLEY, Graham: Die kerkmuisie sonder heenkome; vertaal deur HJM Retief. Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	R32,99
SMEE, Nicola: Liesbet en Lollepant; vertaal deur Linda Rode. Human & Rousseau, 1993	R37,99
STEIG, William: Caleb & Kate; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994	R35,00
TRESSELT, Alvin: 'n Dag in die somer; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994	R35,00
WHATLEY, Bruce: Ons soek krappe; vertaal deur HJM Retief. Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	R29,99
WIRMINGHAUS, Gaby: Noag se ark; vertaal deur Francois Loots. Gecko Books, 1994 (s/b)	
WOLKSTEIN, Diane: Muisie se skildery; vertaal deur HJM Retief. Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994	R29,99
WOODMAN, June: My lekkerlees-stories; vertaal deur Reinette van Rooyen. Struik, 1994	
Toneelstukke vir kinders	
VAN die banke op die planke / saamgestel deur Elise van Wyk. Out of Africa, 1994	R25,95
Studies oor afsonderlike skrywers	
KANNEMEYER, John: Die bonkige Zoeloelander: D.J. Opperman in beeld. Tafelberg, 1994	R69,95
Ander werke van belang	
BORMAN, Hans: Baanbrekers van die Laeveld. SA Country Life, 1994	R
PIKEUR, Nettie: Aan tafel met Nettie Pikeur. Kiepersol, 1994	R59,95
RAATH, A.W.G. in samewerking met Nellie van Zyl: Siener van Rensburg en die Rebelle. Afrikanervolkswag, 1994	R125,00

Heruitgawes

BAKER, Eleanor: Dossier van 'n gyseling. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	R34,00
BRINK, André P: 'n Oomblik in die wind. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	R39,99
BEUKES, Dricky: 'n Tyd vir stilstaan. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.)	R34,99
DE KOCK, Helene: Sonder winter. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	R34,99
DE VILLIERS, Frieda: Jana van die Overberg. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	R34,99
DU PLESSIS, Hannah: Kinkels van die noodlot. Van der Walt, 1994 (2de Uitgawe) (s/b)	R30,70
DU TOIT, Tryna: Die nuwe dokter. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	R34,99
JONKER, Ingrid: Versamelde werke. Human & Rousseau, 1994 (3de Hersiene Uitgawe)	R69,99
KONSALIK, Heinz G: Die gifdokter. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	R34,99
LEROUX, Marzanne: Voor dit lig word. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	R34,95
LOUW, Anna M: Wolflyd. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	
MAARTENS, Maretha: Tuin van die geel margrietjies. Ametis, 1994 (s/b)	
MORGAN, Annelize: Swerwers op die goudpad. Tafelberg, 1994 (s/b)	R34,99
MURRAY, Ena: Plekkie in die son. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	R34,99
STEYN, Esta: Kus vir die Kluisenaars. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	R34,99
VILJOEN, Hennie: Die man met die handskoene. Ametis, 1994 (Sakformaat-uitg.) (s/b)	
VOLSCHENK, Johan: Die steenkoolster. Tafelberg, 1994 (3de Uitg.) (s/b)	

