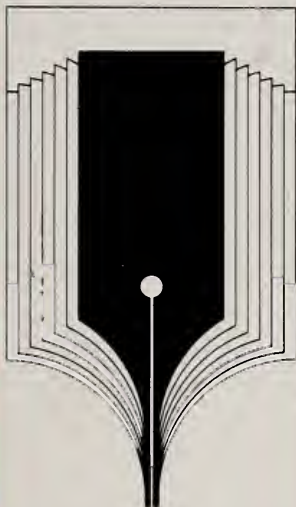


---

TYDSKRIF  
VIR  
LETTERKUNDE

XXVII: 3 AUGUSTUS 1989



---

Verhale van Heilna du Plooy,  
Marietjie van der Walt,  
Johan Kruger,  
Christo van Staden

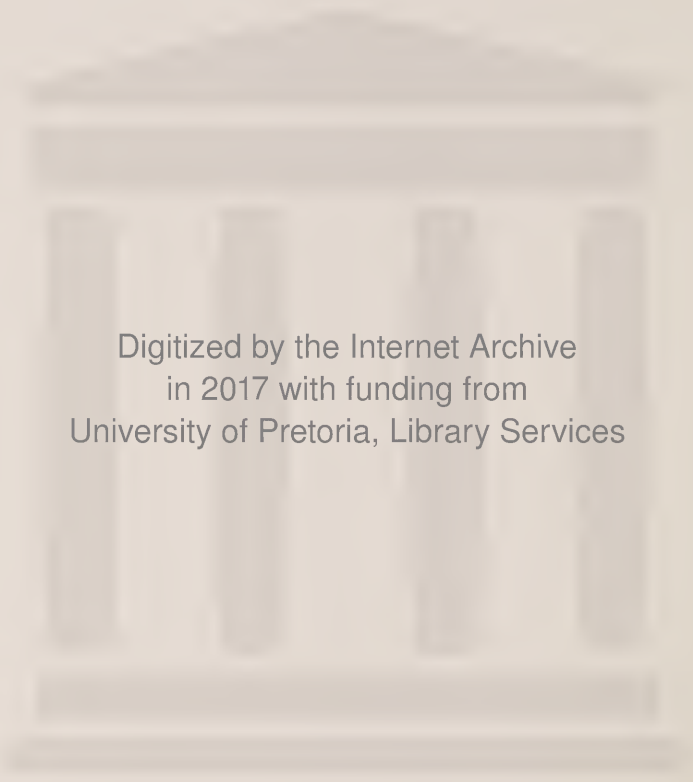
J.C. Kannemeyer oor  
*Lady Anne*

Grazia Weinberg oor  
Dacia Maraini

---

ISSN 0041-476 X

---



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

# TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

**Elize Botha**  
(Redaktrise)

Elsa Nolte    P.H. Roodt    N.J. Snyman  
(Redaksionele medewerkers)

Skakelredaksie:    J.J. Brits    W.A. de Klerk    André Demedts    Joan Lötter  
                          Koos Meij    Eben Meiring    P.J. Nienaber    H.J. Pieterse (Unisa)  
                          Z.J. Pretorius    Rika Cilliers    Mary-Ann van Rensburg    M.M. Walters

REDAKSIE-ADRES EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(Vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE, Posbus 1758, PRETORIA

INTEKENGELD:

R15 per jaar. Los nommers: R4,00 per eksemplaar.

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

Die publikasie van hierdie tydskrif word maandelik gemaak deur 'n jaarlikse skenking van

DIE DEPARTEMENT ONDERWYS EN KULTUUR (VOLKSRAAD)

en van

DIE AFRIKAANSE PERSFONDS

aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

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

ISSN 0041-476X

# Inhoud

Jennifer Fletcher Friedman	Gedigte 1
Heilna du Plooy	Sonnet 3
Marietjie van der Walt	Die voetangel 17
Abri le Roux, Herman Human, Susan Roets, Marietjie van der Walt, Annell van Zyl, Christelle Feyt, Pieter Struass, Martie Preller, juli Jana	Gedigte 22
J.C. Kannemeyer	Die horries van A.E. Samuel (gebore Krog) 33
Wilna Meyer	Haiku 42
Henriette Roos	(Outo)Biografiese feite en fiksie 43
D.J. Winterbach	Spervuur 50
J.J. Brits	Van my stoep af 51
Johan Kruger	Blanko 56
S. Dönges	Versoening 59
Christo van Staden	Almal aan tafel lag 60
Louis Kotze	Gedigte 63
Grazia Weinberg	An interview with Dacia Maraini 64
Fransien	Waar vat die swaeltjies... 72
Barend J. Toerien	Gedigte 73
Pieter J. Fourie	Televisie en rolprentgeweld 75
F.F. Odendal	Wie/wat sing by dorpsdam? 86
G.H. Hesse	Die groteske in die dramas van PG du Plessis en Friedrich Dürrenmatt 90
Literêr-aktueel	Berig oor poësiekompetisie 98; Perskorprijs vir jeuglektuur 98; Barend J. Toerien: 'n Voetnoot by Breyten se <i>Judas eye</i> 99
Wium van Zyl	Drie susters en die problematiek van menswees 102
M.J. Prins	Die funksie van die s-herhaling in <i>Joernaal van Jorik</i> 114



## Jennifer Fletcher Friedman Lentemites

Die skilpad se  
winter-roudiens  
is oor —  
sy vlesige tong  
vreet met  
opset  
die lenteryp  
vrug,  
voer dikgrof  
die oeroue  
karapaks.

Ons leef almal  
met bese geeste  
saam:  
Ons vrese  
begeertes  
verlangens  
spook  
in ons drome,  
ontluik  
in lentemites.

## Philippolis

Ek loop spookvoet  
deur die strate  
van my jeug  
tas lomp  
na skadugesigte.

Die pad vernou  
krimp na die spits  
van die kerk  
einde van die horison;  
trans  
van toring en wolk.

Die sambreelskadu's  
van dennebome val hier  
verder oor die rande,  
oor gerimpelde gesigte  
wat blindstom  
na my staar.

Ons kyk by mekaar  
verby  
in hierdie vreemde séance  
van die vergevorderde nag.

## Sabi Sabi (Julie 1988)

Die Afrikabos  
ruik stofsoet  
stuif op deur  
grys mimosablare  
weef aapgeraas  
met die koerklank  
van duiwe

Krokodilsterte versteen  
teen slym  
die geringste gerinkel  
en die swart moeras  
rol blitsvlug  
skuifel teen  
skurwe lippe,  
hyg teen die  
donker afgrond  
van die  
sinlike  
nag.



# Heilna du Plooy

## Sonnet

*All fires burn out at last* — Sigrid Undset

Oktaaf.

Die foto is 'n ander aspek van die verhaal. Die foto is 'n kant van die storie wat Mariaan nie kon ken nie. Van daardie wanhopige foto, daardie spastiese karikatuur van haarself het sy nie geweet nie. Hoe kon sy daarvan weet? Van die foto of wat dit kon beteken? Sou 'n mens kon sê sy moes iets daarvan vermoed het? En sou dit aan die storie verander? Aan die storie of aan die verhaal? Waarskynlik nie. Daar is skynbaar dinge wat onontkombare gegewenhede is.

Bepaalde soorte bome groei op bepaalde plekke. Die meeste palmsoorte groei hoog en trots in tropiese en subtropiese streke. In hierdie streke groei die meeste bome lustig en weelderig — die stam en die takke van die wildemango is heeltelmal verskuil en versteek agter die oordadige massas blink donkergroen blare. Die witpapierbaskanniedood is ook 'n boom wat in warmer streke groei. Dit is 'n baie skaars spesie van die kanniedoodfamilie, 'n boomfamilie wat baie voorkom in die Krugerwildtuin. Die witpapierbaskanniedood verkies om op die onmoontlikste, rotsagtigste plekke te groei teen steil hellings en kranse; daarom word die boom selde gesien. Hierdie boom is duidelik aangepas vir die plekke waar hy groei — 'n soort soberheid spreek uit die ylerige vertakking, die min uitlopers wat elke jaar gevorm word en die fyn blare wat slegs aan die nuwe groei vorm. Desnieteenstaande is dit 'n mooi boom, met grasia in die uitsprei van sy takke — nie 'n reëlmatige, konvensionele skoonheid nie, maar 'n doelmatige skoonheid. Die struktuur is opvallender as die versiering van blaar en kleur; hy pas op die plek waar hy groei. 'n Mens sou in Yeats se woorde van hierdie skynbaar verdroogde soort boom kon sê: “... it has withered into truth”.

As 'n mens 'n apiesdoringboom in 'n koue streek plant, groei hy wel uiteindelik, maar die herhaaldelike gedeeltelike sterwes wat hy deurstaan as hy winter na winter deur die ryp geknou word, laat sy stam knoetsierig en rukkerig groei. Party bome is sommer van kleins af stokkerig en verpot omdat hulle van die begin af groei waar hulle nie hoort nie, of waar hulle nie pas nie, of waar hulle nie aan die eise van die omstandighede kan voldoen nie. Dit help dan ook nie om so 'n boom te probeer verplant nie; waar hy uiteindelik groei, groei hy. Want die band tussen 'n boom en die aarde waarin en waaruit hy groei, is kompleks — soos die band tussen mense en die land waarin hulle woon. Daar is 'n kringloop waarvan beide afhanklik is. Hoe problematies hierdie afhanklikheid ook al is, daarsonder kan nie een voortgaan nie. 'n Streek sonder bome word 'n woestyn, en in die woestyn kan die bome weer nie groei nie.

Vir Mariaan sou dit beskore wees om te weet hoe mense deur hulle omgewing gekoester of geteister word. Sy is, anders as baie ander, in staat om dit wat hanteer moet word, te hanteer, om elke dag die vog en voedsel wat beskikbaar is in die aarde te gebruik, om nie na ander minerale en grondteksture te hunker nie, om die sap wat daar is te laat sing tot in die fynste vesel. Maar dié vermoë is 'n gawe en gawes is ook gegewenhede.

Die somer het verbygegaan en dit is herfs. Mariaan sit die telefoon sag op die mik terug. Die skerp strale van die vroeë oggendson skyn verblindend by die groot vensters in. Die lig is te skerp, sy kan nie goed sien nie. Daar is te veel lig en daar is ook vog wat haar visie belemmer. Water maak lig nog skerper, dit laat beelde vergly in kleurstrepe. Mariaan sit langs die telefoon en die vertrek met sy gemaklike sagte meubels, pastelgordyne en baie plante vervloei blindelings.

Nou is dit eindelijk verby. Uiteindelijk gaan alles verby; vir mense gaan alles tog maar uiteindelijk verby. Sy ken dié weemoed en meewarigheid al lank, maar dit bly skerp en vrank. Vir 'n derde keer, genadiglik die laaste keer, het sy hom verloor.

Die eerste keer het sy weggegaan. Die verhouding het toe al vyf jaar geduur. Sy was reeds lankal van haar man geskei — 'n ervaring wat haar ontstel het omdat haar man so verwilderd en ontwrig was, maar, daaroor het sy nooit getwyfel nie, vir haar was dit bloot die beëindiging van 'n verbintenis wat totaal kleurloos en inhoudloos geword het. Miskien was dit van die begin af so.

Die eerste weggaan was gehul in 'n waas van romantiek. Sy was dertig. Sy het gevoel sy staan in die volle krag van haar menswees. Sy was mooi, mooier as op twintig. Sy was ervare genoeg om te weet wat sy wil en nie bang om dit tot uitvoer te bring nie. Sy was selfversekerd want sy het geglo in haar waarde as mens, as vrou en as medikus. Sy het maklik en met oortuiging besluite geneem. Sy het haarself opnuut beïndruk met die gemak en grasia waarmee sy haar sake hanteer het — woonstel verhuur, meubels laat berg, geldsake reël: dit was selfs makliker as wat sy gedink het dit sou wees. Om haar uit haar werksituasie los te maak, was minder maklik. Sy het 'n brief geskryf waarin sy haar senior vennoot vra om onmiddellik die vennootskap te beëindig. Sy het die brief self oorhandig.

“Wag, moenie loop nie,” het hy niksvermoedend en met 'n vonkel in sy oë gesê. “Laat ek sien wat so belangrik is dat jy dit moes neerskryf.”

Sy het oor die stad uitgekyk terwyl hy lees. Ver onder haar het die vroegoggendverkeer rusteloos beweeg, en strate en hoë geboue was grys en swart geometriese patrone.

“Mariaan, waarom nou? Wat het jou nou so 'n drastiese besluit laat neem? Het daar iets gebeur?” het hy doelbewus beheersd gevra.

“Ons is in 'n doodloopstraat, Frans. Ek is die derde party — ek moet uit,” het sy, ewe kalm, geantwoord.

Hy het lank stil gesit en gekyk na die mooi jong vrou by die venster.

“Ek weet jy neem jou eie besluite ... jy moet ook ... dis jou goeie reg ... Ek het geen ware aanspraak op jou nie ... ek het, hoop ek, nog altyd jou reg op selfbeskikking gerespekteer. Het ek nou die reg om jou te vra om weer na te dink ...?”

“Natuurlik het jy die reg om te vra. Die afgelope vyf jaar gee jou die reg. Maar ek het klaar nagedink en die besluit is reeds uitgevoer. Dié brief is die laaste stap,” het sy hom onderbreek. “My meubels is geberg en my woonstel verhuur. Ek bly net vir ’n paar dae by my suster tot ek vertrek.”

“Maar ons het jou hier nodig. Die praktyk het jou nodig, die pasiënte ken en vertrou jou. Jy weet daar is mense wat net vir jou wil sien. En ek, al skrei dit ten hemele, ek het jou eers nodig, jy weet dit tog. Jy weet ek kan nie sonder jou klaarkom nie.”

“Nee, Frans, jy kan. Ek kan ook sonder jou aangaan. Jy weet ek het nie ’n ding soos hierdie gesoek nie. Jy ook nie. Dit het ons bekruipt en ek wil wegkom voordat ek nie meer kan nie.”

“Maar alles wat al gebeur het ... die egskeiding, jy het tog vir Tobie verlaat oor ons ...?”

“Ja, ek het besef dat ek hom nie meer liefhet of ooit weer sou kon liefhê nie, maar Frans, dit het nie aan ons situasie veel verander nie. Ek het hom nie liefgehad nie, ek behoort jou nie lief te hê nie ... ek sou dit nooit van myself geglo het as iemand tien jaar gelede vir my gesê het op dertig gaan jy al vyf jaar lank ’n verhouding hê met ’n getroude man ...”

“Mariaan, ek weet nie eintlik wat om te sê nie ...”

“Laat my net gaan. Wetlik kan ek jou seker nie so in die steek laat nie, maar jy sal ’n locum kan kry.”

“Jy is en bly vir my onmisbaar, as kollega en as mens. En ek weet hoe belangrik jou werk vir jou is.”

“Julle sal regkom, jy weet dit so goed soos ek. Die ontvangsdames weet alles van die rekords en die pasiënte. Ek het alles so afgerond as moontlik probeer kry. Julle sal nie sukkel nie.”

“Mariaan, alles het tog goed gegaan tot nou. Suzette aanvaar die situasie en ek was tevrede om jou elke dag hier te hê. Ons het mekaar tog gereeld genoeg gesien, ek is nie in staat om jou te verwaarloos nie, dan gaan ek self ten gronde. Jy weet, jy weet presies hoe nodig ek jou het. Jy is die vrou wat vir my gemaak is, jy is my biologiese vrou wat sel vir sel so is dat jy by my pas. En ek is dit ook vir jou, daarvan is ek seker. Ons kan die situasie hanteer. Ons kan nie help dat ons mekaar te laat leer ken het nie. Die tyd was teen ons, ons is eintlik van verskillende generasies, maar ons is genote na liggaam en gees. Jy het nog altyd verstaan dat ek my ander verantwoordelikhede nie sommer kan afskuif of nalaat nie. Daaroor het ons al gepraat en saamgestem. Is dit nou tog vir jou ’n probleem?”

“Nee, dis veel meer as dit. Alles wat jy sê is waar, maar ek het nog altyd gedink ek gaan met oop oë deur die lewe en nou weet ek nie meer nie. Ek het afstand op my eie situasie nodig. Ek moet uitvind waar ek wil heen.”

“Ek weet ek kan jou nie keer nie. Ons het mekaar nog altyd die vryheid gegun om te wees wat ons is. En ek weet hoe gesteld jy is op jou selfstandigheid. Maar eintlik kan ek my glad nie voorstel hoe ek sonder jou sal kan leef nie ...”

Mariaan het tydens die hele gesprek òf by die venster uitgekyk òf op die plante en skilderye in die vertrek gefokus. Sy het na die deur gestap, haar hand op die knop gesit en toe het sy vir die eerste keer na Frans gekyk. Hy het agter die lessenaar gesit, 'n groot sterk man met iets verslae aan sy skouers en hartseer om sy mondhoeke.

Sy het die deur agter haar toegetrek en begin hardloop. Sy het gehardloop tot by haar motor in die parkeergarage en 'n uur later het sy uit die stad gery op die lang pad na die Suide.

Sy het ure lank langs die see gesit, gestap en gestap op die wye wit strande. Sy het op 'n hopie gesit naby die water en die riwwe skulpgruis lagie vir lagie afgevyf en deurgesoek. Sy het die heel skulpies uitgehaal, hulle uitgesoek in soorte en in aparte botteltjies gegooi. In die dorpie se skulpmuseum het sy die name gaan naslaan, trappies, dresdens, bruin en groen pampoentjies, babatoontjies en ander wittes en pienkes en bruines waarvan sy die name nie kon onthou nie. Met eindelose sorg het sy die skulpies uitgesoek en haar verwonder aan die volmaaktheid van die kleinstes.

Elke skulp is wat hy is selfs nog voor hy heeltemal skulp geword het. Is dit hoegenaamd relevant om te vra waarom hy is soos hy is of waarom hy groei juis in hierdie of daardie rotsrif? Hoe sou 'n mens dan die verwickelde verhoudinge tussen die essensie van die wese van 'n mens en die plekke waar daardie mens gegroei en ontwikkel het, kan ontrafel?

Laatmiddag het sy op die stoep van haar suster-hulle se strandhuis gesit en kyk hoe die lug en die see mekaar weerkaats in die verdonkerende skemer. Party aande was alles silwer en pienk. Soms het die laaste sonstrale vlamkleure laat gloei op die rondings van die wolke. En soms het die liggrys lug oor die grou water net maar geleidelik verdonker tot donkerte.

Dan het sy gedink oor die stad ver in die noorde, oor haar werk, oor Frans. Sy het gedink oor sy vrou, die lang, skraal en statige Suzette wat werk in die universiteit se biblioteek.

“Ek en Suzette is eintlik groot maats, was dit van die begin af, toe ons nog studente was,” het Frans op 'n keer gesê. “Maar sy is fisies so 'n stram mens, sy kan dit eenvoudig nie help nie — fisiese aanraking, liefkosing maak haar besonderlik spasties.”

Frans het gevoel hy het met haar getrou en kan haar nie in die steek laat nie. Hy het die komplekse verhouding tussen hom en sy huismense probeer verduidelik en Mariaan het geluister. Omdat sy hom so liefgehad het, het sy verstaan. Dis so 'n ou storie; net, vir die betrokkenes is dit altyd nuut en uniek. Hierdie geval was anders, hulle was besondere mense, hulle sou dit kon hanteer.

Mariaan het geweet hoe afhanklik Suzette van Frans was. Hy het selfs klere

op sig na die spreekkamer laat kom en dan 'n paar uitrustings uitgesoek en huis toe geneem. Sonder uitsondering was Suzette met sy keuse tevrede. Niemand wat haar sien, sou kon glo dat dié elegante en statige en gereserveerde vrou, wat boonop haar hoogs gespesialiseerde en verantwoordelike werk met groot bekwaamheid doen, in haar persoonlike lewe so onseker van haarself was nie. Frans het geweet dat sy sonder hom ten gronde sou gaan. Sy was totaal aan hom toegewy met 'n liefde wat verskonend en dienend was in 'n bewustheid van eie tekortkominge, maar wat juis in hierdie afhanklikheid veeleisend en onverbreekbaar was in die aanspraak op die ontvanger daarvan.

Mariaan stap kamer toe en gaan sit op die bed, die groot dubbelbed in die middel van die kamer. Haar voete vroetel senuweeagtig in die lang hare van die sagte mat. Frans was so lief vir die kamer in groen en room.

“Dis so rustig en gemaklik. Alles hier by jou is gemaklik. In ons sitkamer is nie een stoel waarin ek kan ontspan nie. Hoe ons destyds daardie harde houtmeubels kon koop, weet ek nou glad nie. Suzette het laat kussinkies maak, sulke ronde langetjies wat sy by die armleunings sit. Hulle laat my dink aan outydse treinkussings, daardie groenes wat soos kanonkoeëls lyk.”

Dit voel nou vir haar asof die jare wat verby is, hoe moeilik dit ook al soms was, haar tog nie toegerus het vir wat sy vandag moet hanteer nie. 'n Mens het nie regtig 'n begrip van absolute finaliteit nie. Frans het van die begin af die ongrypbare aard van dinge beter verstaan. Hy was tegelyk meer idealisties en aards as sy en hy het, hoewel met groot meewarigheid, beter as sy geweet wat kan en wat nie kan nie. Hy het 'n soort agting gehad vir wat mooi en goed was, omdat hy geweet het hoe maklik verwagtinge oor mooi en goeie dinge teleurgestel kon word. Sy onbevange genot in kleure, geure en teksture, sy vreugde in haar, was vir hom mooi en goed. Hy het dit aanvaar as 'n gawe, miskien selfs as 'n toegif — baie besonder maar terselfdertyd so vanselfsprekend soos die Afrikason oor sy kop en skouers en die helderheid van die Afrikalig in sy oë.

Sy was van plan om werk te soek in die kusedorpie. Dokters kry altyd werk, want daar is oral siek mense. Die weke het verbygegaan en sy het dit nie gedoen nie. Sy het na Frans verlang met toenemende intensiteit. Sy het ook haar werk gemis. Sy was as vrou en as professionele mens nutteloos, en dit was vir haar onnatuurlik. Sy was 'n sterk mens met 'n groot kapasiteit vir liefde en 'n vermoë om te gee. Tog kon sy nie uit haar selfopgelegde passiwiteit uitbreek nie.

Sy het later die hele dag lank en ook die grootste gedeelte van die nag met Frans gepraat. Sy het gedagtebriewe aan hom geskryf, minnebriewe, gloeiend van hartstog en verlange, maar ook klambriewe en verwytbriewe. Sy het die omstandighede verwens wat gemaak het dat hulle nie 'n normale gelukkige lewe kon lei nie. Hoekom moes dit haar oorkom dat wat vir haar die beste en mooiste is, vir almal om haar gans onaanvaarbaar is? Waarom en hoe beland 'n mens op 'n plek in jou lewe wat so deur kompleksiteite en kom-

plikasies oorheers word? Hoeveel daarvan berus op bewuste keuse? — en dié gedagte het steeds sterker geword — kan jy die reën en die gloed van jou wêreld geniet en aan die storms en die brand ontkom? Kan jy ooit aan die aarde waaruit jy groei ontkom?

Sy het ook met haarself geraas en geredeneer. Uiteindelik moes sy teenoor haarself erken dat sy met haar weggaan Frans tot 'n besluit wou dwing. Terwyl sy self probeer glo het dat sy die regte ding doen, dat sy 'n hoë en edele besluit vir almal se beswil neem, het sy nou, met skaamte, geweet dat sy die situasie wou manipuleer.

So het sy besef dat sy regtig van hom afstand moes doen. En sy het gevind dat dit verskriklik moeilik was. Sy moes elke oomblik van elke dag daarop konsentreer om staande te bly. Sy het alle terapeutiese tegnieke wat sy kon onthou of uitdink op haarself toegepas.

Hardloop op die droë sand tot jou kuite pyn en die sweet jou aftap. Dan sal jy dalk kan slaap. Loop kaalvoet in die koue seewater tot jou voete pyn en nog langer totdat jy niks meer voel nie. Hou jouself besig, was vensters, slaan baie vakansies se seesand uit die matte. Soek die heuwels deur na die bossietjie met die skerp kruiegeur. Luister nagte lank na musiek en probeer die emosie besweer deur dit so intens moontlik te ervaar. Huil met Tsjaikowski se viool in 'n donker konsert van hartstog en opstand en weemoed. Lê met 'n bewende middelrif terwyl klein klankies improviseerend soek na 'n bevrydende kadans. Net om te weet die suiwer akkoord ontbind — sonder duur! — in kwartnote. Tree in gesprek met Richard Strauss vanuit die skemer grafwêreld wat na die lente verlang. Soek saam met die suiwer sopraanstem na 'n uitkoms uit die somber vooruitsig van die herfs, proe die verlange van die sterbespikkelde nag in die smagting van klank. Laat die liggaam oplos sodat dit as suiwer gees kan wegsweef in donkerte ...

Und die Seele unbewacht  
Will in freien Flügen schweben,  
Um in Zauberkreis der Nacht  
Tief und tausendfach zu leben.

Maar die ontvlugting duur nie.

Elke oggend het die son weer verblindend wit oor die see opgekom. Dan het sy die fluitklank van die voëlpaar in die slot van die lied onthou. En sy het geweet: van hartseer sou sy nie vergaan nie.

In die sewentiende eeu het vrouens wat deur hul minnaars verlaat is (toe is vrouens verlaat, hulle het nie verlaat nie), melankolies geraak. Melankolia en histeria het deel van die repertoire van reaksies en emosies van die standaardvrou uitgemaak (na ons verneem en soos Freud later ook met groot oortuiging beweer). Daar was vir die vroue van hierdie tyd min aanvaarbare maniere om smart te besweer. Dit lyk half of hulle baie flou geword het, baie gehuil het en oor 'n goeie arsenaal van geskikte gesigsuitdrukings beskik het om aan die melankolie van hul sielelewe uiting te gee.

Marianna Alcoforado het aan die geliefde wat haar in die steek gelaat het (was hy werklik haar minnaar?), briewe geskryf. Hy het gewoon weggegaan en haar in die klooster waar sy gewoon het agtergelaat, sonder verduideliking en sonder waarskuwing. En sy kon hom nie volg of gaan soek nie. In die sewentiende eeu kon vrouens, veral jong meisies, nie juis alleen reis nie. Sy kon slegs hopelose briewe skryf. Hierdie briewe, waarskynlik geskryf aan 'n Franse offisier, die Comte de Charnilly, later Marèchal de France, het wêreldberoemd geword.

Marianna het die galante Fransman ontmoet ongeveer in 1665. In 1667 moes De Chamilly die stadje Beja in die Suide van Portugal verlaat. Die afleiding wat hy en die ander Franse soldate wat Portugal in sy oorlogspoging moes bystaan, gevind het in die voornemende jong nonne en kloosterlinge van die klooster van die Onbevleete Ontvangenis, het gedreig om 'n internasionale skandaal te veroorsaak. Marianna het agtergebly met 'n liefde wat deur Arthur van Schendel in die voorwoord by die Nederlandse vertaling van die briewe as "een zeer groote liefde" beskryf word.

Marianna skryf toe aan die ontroue minnaar "getormenteerde" briewe. Eers beskryf sy haar verlorenheid. Sy vertel hoe sy van buitengewoon intense emosie flou geword het en liever wou sterf van liefde. Later toe die Moeder Owerste haar uiteindelik sover kon kry om weer na buite te gaan, was sy by die aanskoue van die Mertolapoort gans oorstelp. Sy het hom soveel keer in al sy manlike skoonheid in dié poort gesien, dat sy die smartlike herinnering nie kon verduur nie. Sy het die res van daardie dag gehuil.

Aanvanklik soek sy vir hom verskonings, maar later verwyf sy hom. Uiteindelik aanvaar sy die verraad en besluit om sonder die liefde voort te leef as 'n voorbeeldige en gelowige vrou. Hoewel sy nie aan 'n gespletenheid in haar strewe kan ontkom nie, bereik sy tog in 'n groot mate haar ideaal, om naamlik te leef in 'n "vreedsamer" toestand wat bestaan in 'n lewe van liefdesdiens, vriendelikheid en gestrenge boetedoening. In die register van hierdie klooster staan aangeteken dat Marianna Alcoforado 'n voorbeeldige lewe gelei het tot met haar dood op drie en tagtigjarige ouderdom.

Die Franse uitgewer Barbin het die vyf briewe "in die hande" gekry, dit in Frans laat vertaal (met groot moeite! het hy verklaar) en dit gepubliseer. Die oorspronklikes in Portugees het na bewering verlore geraak en die briewe is eers in ongeveer 1889 deur die letterkundige Luciano Cordeiro in Portugees terugvertaal.

Vir die twintigste-eeuse vrou klink hierdie briewe, wat al as die mooiste Portugese teks uit die sewentiende eeu beskryf is, taamlik sielig en temerig. Maar, nou ja, Marianna was opvoeding en inwoner van hierdie klooster vandat sy 'n klein dogtertjie was. Haar moeder is vroeg oorlede, en haar vader het haar en 'n sustertjie in die sorg van die klooster geplaas. Marianna het dus 'n baie beperkte verwysingsveld en eintlik geen begrip van keuse gehad nie. Ironies genoeg het haar redding waarskynlik gelê juis in hierdie beperkinge wat ook haar ongeluk bewerkstellig het: 'n lewe waarin jou pad so duidelik vir

jou uitgespel lê, is sekerlik nie sonder kompensasies nie. Sekuriteit tel ook. Jy weet minstens wat jy behoort te doen, wat die gemeenskap waarin jy leef van jou verwag en die geleentheid om iets anders te doen, bestaan gewoon nie.

Die vrou in die twintigste eeu kan kies. Sy glo sy kan en mag keuses maak en sy wil dit so hê dat sy oor hierdie vryheid beskik. Verstandige twintigste-eeuse mans begryp hierdie behoefte en gun vroue hierdie reg. Frans het dit ook so aan Mariaan gestel toe hy haar kom haal het.

“Ek kan geen eise stel nie. Ek doen jou onreg op onreg aan omdat ek nie sonder jou kan leef nie. Maar ek kan nie anders as om jou dringend te vra nie: kom asseblief saam met my terug?”

In die sagte swart van die nanag, terwyl Frans diep en ontspanne slaap, het Mariaan agter sy rug gelê. Sy het haar gesig gekoester tussen sy blaaië en sy het die geur van sy liggaam met elke asemteug ingesem. Sy het haar teen hom aangevly, vel teen vel, en die buiging van sy liggaam gevolg met haar ledemate tot waar haar voete om sy sole buig. Sy het haar hand laat gly oor sy boarm, waar die fyn dun vel glad en syerig en los beweeg oor die harde spier, oor sy benerige heup, oor die growwe tekstuur van sy gespierde dy. Sy het 'n gevoel van volledigheid en volkomenheid ervaar: alle tekortkominge, alle verwyt gerelativeer in 'n Hooglied van onbeskroomde en onbevange oorgawe. In hierdie toegeneentheid het sy haar heel, finaal gesupplementeerd gevoel.

Sy het nie geslaap nie, en sy het geweet sy sou saam met hom teruggaan. Daar waar jy jou so instinktief verbonde voel, daar kan jy leef.

Die stinkhoutboom groei uit die Suid-Afrikaanse grond en dra in sy groen blare en in die verborge vlamme in die hout van sy stam die helderheid van die son en die rykheid van die aarde waaruit hy groei. Frans was die warmte en gians van Mariaan se bruin oë, die gloed op haar wange en die veerkrag in haar spiere. Vir Frans was Mariaan daardie vrugbare plek waar die sagte ryk grond en die regte hoeveelheid warmte en vog die lieflike louheid gee waarin 'n boom kan gedy.

Ongedwonge verbondenheid bind op 'n duisend maniere, dit sou Mariaan inderdaad beleef. Aan tye van onvolkomenheid, twyfel, woede, eensaamheid en onsekerheid ontkom niemand, en Mariaan het gevoel sy kan alles verduur omdat sy seker is dit is ter wille van iets wat kosbaarder is as enigiets anders in haar lewe. Sy het meer en meer oortuig geraak daarvan dat 'n mens leef en kan leef volgens wat van jou geëis word. Daar is plante wat groei in niks meer as 'n spatseltjie grond nie.

So sou Mariaan vir tien jaar leef, van dag tot dag. Sy het elke dag geleef soos wat hy te lewe was. Die dae was vol, daar was voldoening in haar werk, daar was haar mooi woonstel en haar klein tuintjie en daar was Frans. Hulle verhouding het gegroei en ontwikkel soos wat selfs min mense in 'n gelukkige huwelik dit ervaar.

Daar was steeds geen sprake daarvan dat Frans Suzette en die kinders sou



verlaat nie, en hy het geglo dat hy die hele situasie goed onder beheer het.

Mariaan het haar pasiënte ontvang, gevra en geluister en behandel. Sy het hospitaalrondes gedoen, geopereer, probleemgevalle met Frans bespreek, baie gelees en studeer om haar werk goed te kan doen. Voor elke winter het sy ranonkelbolle en pronkertjies geplant, sodat elke lente met kleur en geur 'n herlewing in haar tuin kon wees. Tog was die kern van haar bestaan steeds Frans en die oortuiging dat hulle verhouding heel spesiaal, anders, was as enige ander verhouding.

Op 'n dag het Suzette haar voet neergesit. Sy het skielik onverbiddelik geëis dat Frans die verhouding beëindig. Sy het Mariaan gebel en sonder omhaal van woorde haar eis gestel:

“Jy weet dat Frans my nooit sal verlaat nie en dat hy jou ook nie wil los nie. Maar ek wil die situasie nou dadelik tot 'n einde laat kom. Jy moet dit vir hom moontlik maak — soos jy self al vir hom gesê het: jy is en bly die derde party.”

Suzette het, ironies genoeg, nog altyd die situasie beheer. Sy het die toutjies getrek, sy het die reg aan haar kant en die hef in haar hande gehad.

Mariaan sit nou en dink oor daardie tweede afskeid. Dit het sonder enige drama verloop. Sy het 'n hospitaalpos aanvaar en Frans het 'n ander vennoot gekry. Daar was net 'n skielike leegte, 'n stilte in haar lewe. Op veertig het sy baie minder antwoorde gehad, sy was glad nie meer so seker wat regte en wat voorregte sou kon wees nie. Dit het gevoel asof haar lewe op 'n anti-klimaks uitloop. Die oënskylike gelykmatigheid van die skeiding (“Tell me on a Sunday”) was die stil oppervlak van 'n bodemlose swart meer.

Al was sy nog mooi, het sy gevoel dat veertigjarige skoonheid nie regtig meer relevant kon wees nie. Daar was 'n broosheid in haar dunner-wordende vel, in die sigbaarder are op haar hande, en sy moes leer om daarby verby te kyk. Sy het soms erg aan haar bekwaamheid getwyfel. Daar was nie vir haar meer veel moontlikheid van 'n nuwe loopbaan nie: daar was gewoon te veel uiters bekwaamheid altyd as 'n stut gehad het. Sy het dus harder en harder gewerk, selfs harder as wat nodig was. En so het die dae tog maar weer in 'n patroon geval.

Op 'n dag het sy en haar suster Heleen by die klein wit tuintafeltjie gesit met 'n potjie Earl Grey tee. In die woonkamer het Edith Piaf haar besondere soort lewenservaring besing, hees en tog welluidend met daardie onmiskenbare ryk en diep vibrerende stem. Hulle het geluister. Piaf het tot haar dood bly sing. Sy het weinig dinge in haar lewe betreur, en selfs dit wat betreuenswaardig was, het sy nog besing.

“'n Mens is seker self tot 'n groot mate verantwoordelik vir die omstandighede van jou lewe. En tog het ek dit nie so beleef nie. Daar was soveel beslissende gebeure wat vir my so half onvermydelik voorgekom het. Ek het ook nie spyt nie — ek het Frans baie lief gehad, het hom nog steeds lief, maar

ek kan tog sonder hom lewe.”

“Sou jy dit anders wou hê as jy weer kon kies? Dink jy jy sou ander besluite neem as jy alles kon oordoen? Voel jy skuldig teenoor Suzette?” het Heleen gevra.

“Wat help dit om te bespiegel? Daar was soveel wat vir my intens goed was in daardie jare ... ek kan kwalik die swaarkry en die teleurstellings onthou. Nou is dit alles verby.”

“’n Mens kan in elk geval nie weet hoe dinge sal uitwerk nie. Ek het die gewone dinge gedoen — gaan studeer, getrou en kinders gekry. Later weer begin werk om die pot aan die kook te probeer hou. Ek het ’n goeie man en oulike kinders, maar soms kou ek ook maar klippe, dit kan ek jou verseker”, het Heleen gesit en mymer.

“Jy lyk dan vir my altyd so rustig en seker van jouself — ek het altyd gedink dis omdat jy ’n reguit pad loop,” het Mariaan half verbaas geantwoord.

“Ek word partykeer so vreeslik moeg vir dinge. ’n Ma staan permanent verskeurd in haar lewe: of sy speel regter tussen kinders onderling of sy staan as buffer tussen pa en kinders en eie verpligtinge as die reëlings nie wil uitwerk nie. Uiteindelik is ’n ma die enigste veranderlike in ’n probleem wat verder net uit konstantes bestaan. ’n Mens voel dikwels heeltemal leeg getap. Hoe weet ’n vrou waar haar man en haar kinders se regte en voorregte ophou en haar eie begin?” het Heleen gekla.

’n Bietjie later het sy gesê:

“Die feit van die saak is dat ek self sekerlik net so aandadig is aan die manier van doen in my huis as enige ander een en buitendien sal ek ook weer dieselfde paadjie loop as ek opnuut kan kies.”

Maar Mariaan het bly wonder oor keuses: ’n mens word sonder jou eie toedoen gebore in ’n land en die soort lig wat jy aanskou word ’n permanente register in jou samestelling. Is die plekke waar ’n mens se gees groei nie deur die aard van daardie lig bepaal nie?

Soms het Mariaan vir Frans vlugtig en op ’n afstand gesien in die hospitaal. Hy was maerder en daar was nuwe lyne in sy gesig — hy het gelyk soos ’n hartseer man van vyf en vyftig.

## Wending / Volta

Almal in dié afdeling van die eksklusiewe privaatverpleeginrigting weet dat die man in die groot enkelkamer baie siek is. Hy is aanvanklik in die hospitaal opgeneem vir ’n ondersoek, dit het uitgeloop op ’n operasie en intensiewe behandeling. Na ’n paar maande is hy weer opgeneem en dit was duidelik dat die siekte die oorhand begin kry.

Hy is nie ’n maklike pasiënt nie. Sy toenemende afhanklikheid van die verpleegpersoneel val hom swaar. Hy is ’n mens wat altyd gesteld was daarop om in beheer van sake te bly, maar dit word al hoe moeiliker. Hy is pynlik bewus van die daaglikse aftakeling van sy liggaam en as medikus weet hy presies wat vir hom voorlê. Dis net sy effe wrang humorsin wat hom en die

verpleegsters in staat stel om die situasie met 'n mate van grasie en behoud van selfrespek te hanteer.

Op sulke pasiënte is besoektye nie regtig van toepassing nie. Hy sou hom in elk geval nie daaraan steur nie. Elke aand laat, as sy laaste besoekers (gewoonlik sy vrou en dogter) vertrek het, maak hy 'n telefoonoproep. Hy het dit begin doen net nadat die finale uitslag van die toetse gekom het en dit duidelik was dat hy nie weer gesond sou word nie.

'n Rukkie later daag daar dan weer 'n besoeker by hom op — 'n elegante vrou in haar vroeë veertigerjare. Sy sit by hom totdat hy slaap. As hy nie kan slaap nie, vertrek sy eers as die lug in die ooste dofweg begin skemer.

Die verpleegsters wonder en skinder en droom oor hierdie vrou en haar rol in die siek man se lewe. Aand vir aand kom sy, streel oor sy arms en hare en gesels met hom in 'n sagte stem. Sy lag maklik en word skynbaar nie moeg nie. Sy is deurentyd hofflik en konsidererend teenoor die personeel en bedank hulle selfs dat hulle haar toelaat om daar te wees.

Die man se vrou is 'n statige mens, lank en skraal, en sover 'n mens kan aflei, is die verhouding tussen hulle doodnormaal. Sy kom twee keer op 'n dag, soms drie keer. Sy bring vir hom boeke of bande of blomme, maar daaraan het hy skynbaar nie veel erg nie.

Een aand voel hy so moeg dat hy die nagsuster vra om die oproep te maak. Sy doen dit, en 'n kwartier later sit die ander vrou langs sy bed. Sy vrou het egter so bekommerd oor hom gevoel dat sy besluit het om terug te gaan hospitaal toe.

Toe sy die kamer binnekom, sien sy dadelik die ander vrou langs haar man se bed. Dié vrou hou haar man se hand met albei hare vas en sy halftoe oë rus op haar gesig.

Haar oë rek van skok en ontsteltenis en haar stem slaan deur as sy vra: "Wat soek jy hier?"

Die jonger vrou staan vinnig op, haar wange onmiddellik gloeiend. Ontdrederd en verleë trap sy half agteruit asof sy wil padgee.

"Ek kon nie weier nie, ek wou nie weier nie ... hy het my nodig, hy is so siek," stamel sy.

"Gaan hier weg!" sê die ouer vrou met ysere selfbeheersing. "Jy het geen reg om hier te wees nie. Gaan onmiddellik weg!"

Die doodsiek man lê tussen die twee vroue met vlamme gesigte en al wat hy kan dink, is: "Kop aan kop, na al die jare kop aan kop, 'n 'head-on collision'".

"Suzette, bedaar maar, bedaar maar, daar is geen rede om oor 'n kadawer soos ek te baklei nie," sê hy sag, maar hy weet uiteindelik dat hy glad nie in beheer is nie. Ook dat hy waarskynlik nog nooit in beheer was nie.

"Ek loop dadelik." Die jonger vrou raak vlugtig aan die man se gesig en stap vinnig en regop die gang af. Sy gaan nie weer na die hospitaal toe nie. Die volgende nag vra die man die nagsuster om die vrou te laat weet as hy doodgaan. Twee nagte later sterf hy net voor dagbreek.

Liefde is 'n plek

Die outentisiteit van die briewe van Marianna Alcoforado kon nooit bo alle twyfel vasgestel word nie. Of die briewe inderdaad aan De Chamilly gerig was, kon nie bewys word nie. De Chamilly het wel nooit ontken dat die briewe aan hom geskryf was nie en was heel trots op die reputasie wat die briewe vir hom geskep het. Trouens, dis nie elke man wat so 'n oorweldigende passie in 'n vrou kan inspireer nie.

In 1926 beweer prof. F.C. Green van Cambridge dat die briewe vervalsings was. Die vele taalkundige onduidelikhede en vaaghede, wat nog altyd toegeskryf is aan die feit dat die briewe van meet af aan vertalings was, het hom skepties laat staan teenoor die aanvaarde opvatting. Die briewe vertoon ook die struktuur en styl wat tipies was van die skryfsels uit die Franse salons van die tyd. Die sogenaamde vertaler, die graaf Lavergne de Guilleragues, was volgens prof. Green waarskynlik die skrywer van die briewe. Guilleragues het nogal heelwat kontak met Franse skrywers van sy tyd gehad, mense soos Racine en Molière en Boileau, en hy was 'n geëerde gas in die Paryse salons. Prof. A.G. Rodrigues stem in 1944 hiermee saam. Dit sou beteken dat die skryfster van hierdie briewe die figment van 'n man se verbeelding was.

Was die briewe outentiek, dan was die liefde en die liefdesmart ook outentiek. Was die briewe vals, dan val alles anders uit.

Maar ook hierdie teorieë kon nie bo alle twyfel bewys word nie, en Luciano Cordeiro het inderdaad die akte van Marianna se geboorte en dood opgespoor. Hierdie vrou het inderdaad in die klooster van Beja geleef en sy het inderdaad 83 jaar oud geword.

Was hierdie vrou 'n mens wat bo die troosteloosheid van teleurstelling kon uitstyg? Was daar regtig 'n vrou wat in staat was om tog sin te vind in 'n lewe wat gans anders verloop het as wat sy gehoop het? Is die Marianna van die briewe iemand wat gegroei het op 'n plek en onder omstandighede wat vreemd was aan wat haar aard nodig gehad het? Dan was sy 'n triomf vir vroulike aanpasbaarheid en moed.

Aan die ander kant was die Marianna van die klooster dalk 'n vrou wat regtig van die begin af net 'n voorbeeldige non wou wees en die Marianna van die briewe 'n fantasie, 'n verbeeldingsvlug van 'n ydel manlike ego.

En tog is die naam van Marianna van Alcoforado en die klooster van die Onbevleete Ontvangenis in Beja dokumentêr aan mekaar gekoppel. Net soos die Comte de Chamilly inderdaad 'n soldaat was in die stadje Beja tussen 1665 en 1667.

Deur die lang ure van die dag na Frans se dood dink Mariaan al hoe meer aan Suzette. Sy weet sy sal nooit openlik oor Frans kan treur nie. Sy is en bly die ander vrou. Sy sal nie vertroos word deur vriende nie en haar smart kan sy

met niemand deel nie. Die weduwee word vertroos, sy en haar kinders sal die man begrawe.

Hieroor is Mariaan nie bitter nie, sy is gewoonnd daaraan om Frans te deel. Maar sy dink al hoe meer daaraan dat sy en Suzette eintlik veel gemeen het. Hulle het altwee vir Frans liefgehad. Omdat hulle hom so goed geken het, is hulle juis die twee mense wat die omvang van mekaar se verlies sou kon ken. Hulle het altwee geweet dat die laaste jare van Frans se lewe weemoedig was en 'n weemoedige man breek 'n vrou se hart. Die konfrontasie in die hospitaal kwel haar ook. Sy wil vir Suzette sê dat daar 'n deel van Frans was waartoe sy nooit toegang gehad het nie. Hy het nooit aan haar behoort nie. Mense kan mekaar tog nie besit nie. Sy en Suzette het albei tweede gekom en Frans was, ten spyte daarvan dat hy geglo het dat die onkonvensionele opset kon werk, 'n man verskeur tussen twee wêreldes. Mariaan voel sy wil vir Suzette iets hiervan sê.

Laat die middag toe die son in 'n verskriklike geel gloed teen die rokerige herfslug ondergaan, ry Mariaan na Suzette en Frans se huis.

Ten spyte van drie geparkeerde motors voor die motorhuis hang daar 'n kenmerkende gedempte stilte oor die huis. Mariaan was nog nooit in die huis nie; sy besef dat sy nie eens weet hoe Frans se kinders lyk nie.

'n Jong vrou maak die deur oop.

"Ek wil graag met mev. De Klerk praat. Is dit moontlik?"

"My ma voel nie lekker nie, sy het 'n bietjie gaan lê. Ek sal haar gaan vra of sy kans sien om met u te praat. Wie moet ek sê is hier?"

"Sê maar net Mariaan ..."

"Kom sit gerus solank hier in die studeerkamer. Die familie is almal daar in die sitkamer."

Mariaan stap in die studeerkamer in. Daar is 'n groot lessenaar met 'n draaistoel, rakke teen die mure en donker gordyne. Daar is net een ander stoel, 'n swaar outydse houtstoel met swart kunsleerkussings. Instinktief probeer sy iets van Frans in die kamer vind, iets van die man wat so 'n vreugde kon hê aan sintuiglike waarnemings, die man vir wie kleur en geur en tekstuur so belangrik was.

En toe sien sy die foto.

Skuins agter die lessenaar staan die foto op die boekrak. Dit is 'n foto van Suzette, 'n veel jonger Suzette. Mariaan word yskoud. Dit is obsees om 'n ander mens se siel so ontbloot te sien.

Op die foto is daar 'n wasige stola om Suzette se naakte skouers gedrapeer. Haar kop is agteroorgegooi en haar hare weggeborsel uit haar gesig om in haar nek te hang. Maar die foto is 'n travestie van sensuele oorgawe. Die fyn skouers lyk maer en benerig en is gespanne opgetrek sodat die sleutelbene prominent uitstaan. Die nek is styf, strak en seningrig agteroorgetrek. Die ken steek skerp in die lug en die dunnerige hare staan in stokkerige krulletjies agtertoe. Die mooigevormde lippe is te donker gevef en in 'n verbete glimlaggie getrek. In plaas van 'n stoute vonkeling is daar in die donker oë net

desperaatheid en wanhoop.

Toe Suzette se dogter terugkom, staan Mariaan al by die deur.

“My ma maak verskoning, maar sy sien eintlik nie kans om nou iemand te ontvang nie ...”

“Ek verstaan ... los maar ...”

Inderdaad is daar niks te sê nie.

Die tydlose donkerte van die doodstil nag is 'n opeenvolging en 'n inmeekaarvloeiing van onsamehangende flardes gedagtes, moeisame visioene van die verlede. Dis 'n nuwe, vreemde soort dink, 'n beswaarder dink wat in die stilste en donkerste uur rasend helder is: die opneem van aandadigheid is onontkombaar.

Dit is eers in die grou lig voor dagbreek dat Mariaan weer 'n koherente gedagte kan vorm: dit is tyd om die pronkertjies en ranonkelbolle te plant. Sommer môre.

Plek wat my plek is, ek bly net hier. Ek kan net hier bly. Hier sal ek geteister word deur storms, en hier sal ek my in die son se warmte koester. My wortels klou hier vas, terwyl my blare hier sing in die wind.

Land wat my land is ...

## Marietjie van der Walt

### Die voetangel

Ons het selfs tot aan die uur  
van ons dood die illusie dat ons  
onself ken, wéét wat ons wil.

“Sy het gesê dat sy my liefhet. Etienne het my ook heftig geliefkoos,” antwoord die meisie op die bed. Christine kyk verby die vrou na die blomme op die gordyne. Die blou gordynmateriaal is dof gebleik. Tog groepeer die blomblare steeds in vaste patrone teen die sonlig wat oral van buite agter die gordyne inloerplek soek. Een blomblaartjie vir jou. Een vir my. En ’n onseker derde een wat reeds deel vorm van die binnepatrone in die volgende blom se buitelyne.

Dit was in Etienne se hostelkamer in Ararat ook altyd skemer. Hy het gesê die gordyne moet toegetrek wees as hy sy Bybel lees, omdat hy God net in die donker kan voel. Reg onder sy kamervenster was ’n roostuin en die geur daarvan was soms so vars dat mens onwillekeurig in sy kamer na die rose begin rondsoek het.

“Die tuin se rose is blou,” het Etienne gesê, maar spelenderwys ’n goue roos in Christine se hare gedruk en gesê dis onnodig om rose uit die tuin te pluk. Dis die meisies wat sy kamer so lekker laat ruik, het hy geknip-oog.

Op ’n dag toe die wind aan die gordyne getrek en gestoot het, het Etienne *Sophie’s Choice* onder ’n warboel halfvoltooid gedigte en koerantuitknipsels op sy boekrak uitgegrawe. *The rise and fall of Adolf Hitler* het Christine se voet net-net misgeval.

“Dè. *Sophie’s Choice* is nou joune.” Sy het na sy uitgestrekte hand gekyk en haar verwonder aan die bultende are daarop. “Christine, ek het nie geld vir ’n verloofring nie, maar hierdie boek is soos ’n deel van myself wat ek vir jou gee. Trou met my. Toe!”

Christine het na die gordyne voor die venster gestaar en die verskil tussen ja en nee probeer verstaan. Haar ma sou sonder twyfel ’n keuse kon maak. Sy sou eenvoudig gevra het: Christine, het jy hom lief? En as Christine nog steeds nie ja of nee geweet het nie sou sy haar beveel het om te bid en God se Hand in haar lewe te aanvaar. Maar Christine hou nie van haar ma se God nie, omdat Hy ’n God van liefde is. As sy nie met Etienne sou trou nie, beteken dit dan dat sy hom vanselfsprekend haat? En as sy wel met hom trou gaan hierdie liefde soos haar ma se God voel? ’n Liefdevolle diktator wat alleenreg het op reg en verkeerd?

Christine het teenaan Etienne gaan staan en haar kop teen sy ribbes gedruk. So hard dat sy sy hartklop kon hoor. Sy het haar wange teen sy skurwe trievryf totdat sy ’n tinteling soos brandnetels voel prik het.

“Is dit seer as ek hier druk?” vra Frau Kuhn terwyl sy met ’n stokkie onder Christine se voetskussing druk.

“Ja! Lekkerseer!”

“Dis jou blaas.”

*Sophie's Choice* het swaar in Christine se hand geword en sy het dit vereers eenkant neergesit; op 'n droë punt van Ararat se handdoek.

Etienne het opgestaan en Mozart se Simfonie Concertante opgesit. Christine het haar voet ritmies onder 'n bondeltjie klere op die vloer ingeskuif: sokkies, 'n hemp en 'n onderbroek. Sy het probeer om haar voet stadig onopsigtelik terug te trek. As hy my man was, sou ek daaraan kon gevat het, het sy in die donker gedink. Onder die klere het 'n koerantuitknipsel tong uitgesteek: 'n Skare jeugdiges hou hulle arms omhoog asof in aanbidding. Twee tieners in die voorste ry is prominent in fokus: 'n blanke meisie in 'n hipster en boobtube en langs haar 'n swart seun met baadjie en das. Na 'n gesukkel kon Christine eindelijk die opskrif ontsyfer. Christelike herlewing of loslitaftvalligheid?

“Kom ons bid, Etienne. Dit sal dalk lig werp op die kwessie of ons moet trou of nie.”

Christine het op die matjie voor sy bed gaan kniel en Etienne aan sy lang arm probeer plattrek langs haar. Sy kon die growwe weefstof van sy broekspype teen haar skoongeskeerde bene voel.

“Jy eerste,” het Etienne gesê.

“Ons kan liever altwee net saggies bid,” het Christine gefluister. Etienne het sy vingers deur hare gevleg, haar geruisloos op haar rug omgerol en met sy knielende knieë vasgepen.

Bewaar ons van die begeertes van die vlees en red ons van die bose: daar waar geween is en gekners van die tande het Christine se pa saans wydsbeen gebid.

Christine het die hel tussen haar bene op voel vuur en amen geprewel. Sy onthou hoedat haar ma die huisgodsdienis altyd met Psalm 133 afgesluit het.

“Voel dit nou beter?” vra Frau Kuhn en neem die drukking onder Christine se voetholte weg.

“Ja. Dankie,” antwoord sy en vee met haar hand oor haar voorkop asof sy sweet.

“Dan kan ons voortgaan om ook die ander reflekpunte te manipuleer. Jy het gesê jou ma het jou liefgehad,” sê-vra Frau Kuhn terwyl sy Christine se voete masseer.

“Ja. Ja. Sy het my nooit geslaan nie. Nadat my pa oorlede is, het sy selfs ingestem dat ek met Etienne trou. Mits hynatuurlik bereid sou wees om oor te gaan na die Gereformeerde Kerk.”

“Dit is nie my taak om te oordeel nie,” sê Frau Kuhn. “Dis net dat 'n huis vol lieflikhede gunstig is vir goeie gesondheid. So sal die liefde liefde wek.” Die stokkie onder Christine se voet steekpyn in haar rug in op tot in haar nek.

Sy wend 'n poging aan om van die pyn te vergeet deur die blou blomme op



die gordyne een vir een met haar oë te probeer afpluk. Dit bly egter 'n stryd om hulle van mekaar te onderskei. Christine voel skielik 'n intense begeerte om rose te ruik. Sy kan glad nie meer onthou hoe die wêreld buite lyk nie. Dit voel asof sy 'n leeftyd hier in Frau Kuhn se blommekamer omgedroom het. Op pad na Roodeplaatdam na Frau Kuhn toe vanmiddag het sy nie die natuur om haar opgemerk nie. Sy het amper outomaties links en regs gedraai en net een keer stilgehou om die houthek voor Frau Kuhn se huis oop te sleep. Sy onthou vaagweg hoe die hek se houtvoet stowwerige, nou paadjies deur die droë, klipperige grond gekrap het.

Kort na Christine se huwelik met Etienne het die rose wat sy voor hulle huis op Hammanskraal geplant het begin verlep en het sy rotstuine in die plek daarvan aangelê. Etienne het meer en meer in sy werk opgegaan. Hy het Christine net aangeraak as hy haar wou dwing om te sit en luister na sy preek vir Sondag. Dit hoort so; dis reg so, het Christine gedink. Hy is lief vir my daarom tugtig hy my.

Met verloop van jare moes Christine ook daaraan gewoon raak dat Etienne party naweke op 'n buitepos oorgeslaap het. 'n Sendeling moet sy grense soms ver oorskry om verlore skape na die kudde toe terug te lei.

Die pyn het in haar liggaam gemanifesteer die dag toe hy begin het om haar "mamma" te noem. Al was sy steeds nie swanger nie. Christine het buite in die steekson geloop. En weer met 'n rooistuyn begin. Sy het met haar hande en graaf tussen die klippe en grond geskoffel en gehark. En mettertyd toegekyk hoedat 'n blaar op haar duim septies geraak het. Die sug het daaruit gedrup: geel, soos die roos wat Etienne destyds in haar hare gesteeke het.

Saans as Etienne nie huis toe gekom het nie (wat nou ook dikwels weekaande gebeur het), het Christine gelees. Net *Sophie's Choice* het sy nie gelees nie. Sy was te bang sy sou die boek end-uit lees en dan is dit klaar.

Toe het iemand aan die deur geklop. Dit was sesuur: tyd om nuus te kyk. Tog het sy die voordeur oopgemaak. Dit was ouderling Roets. Hy het gegroet en voor die televisie gaan staan. Christine se gesels oor die reën wat wegbly het opgedroog. Die stilte wat soos 'n toga om sy skouers gehang het, was te heilig om te ignoreer. Die ouderling se oë het met kort tussenpose geknip en hy het sy hande agter sy rug langs sy sye laat val. Daar was 'n koerant in sy een hand. Christine se oë het oor die swart koerantpapier gesoek, maar die onderstebo woorde wou net nie sin maak nie.

"Kyk daar, mevrou. Onder regs." Ouderling Roets se wysvinger het in die rigting van 'n dogtertjie in Namakwaland se blommeprag gewys.

"Mooi, nè," het Christine afwesig geantwoord en verder gelees: "Dominee loop met orreliste weg." In fyner druk onderaan dat sy toespraak gisteraand groot opskudding in Doringkop se kerksaal veroorsaak het toe die dominee aangekondig het dat hy nou uit die Sending gaan tree. 'n Stem het glo vir hom gesê dat hy die swart mense eerder moet uitroei as om hulle te probeer

bekeer. Hulle is swart en dus die Bose self. Hy wat Etienne Swart is, is God se wit seun: die koning van die Jode.

Die koerant het uit Christine se hande geval.

“Sê maar gerus as daar iets is waarmee ek kan help, mevrou. Ek het lank saam met dominee Etienne die stryd gestry om die nou pad te bewandel. Kan nie verstaan waar en wanneer dinge begin skeef loop het nie.”

Christine het horende doof na die man in die swart pak voor haar bly kyk en agter sy rug na TV 1 se Nuus geluister:

... onderhoud met sir Laurens van der Post gisteraand net voor sy vertrek na Europa het hy gesê: “Oral is daar mense wat nie die geskiedenis lees nie, maar in isolasie grootword met die legendes en mites van hul voorvaders.

Ons het almal mites en legendes nodig, maar dit is ons taak om dit gedurig by te werk en om voort te beweeg. Dit gebeur eenvoudig nie.”

Buite het dit begin blits en donder en die wind het die gordyne oor die televisie en die ouderling gewaai.

Christine merk op dat die lig agter Frau Kuhn se blomgordyne intussen ver- vaag het.

“Jy is baie siek,” sê Frau Kuhn. “Tog sal ons aanhou om jou voete te manipuleer totdat al jou kwale reflekteer. En wat ons nie deur reflek- siebewegings gesuiwer kan kry nie gaan ons met kruietee regdokter.”

“Hoekom soek u spesifiek refleksiewe raakpunte op en onder my voete? Is daar nie ook ander liggaamsdele wat pyn reflekteer nie?” vra Christine meteens geïrriteerd.

“Die ou Grieke en Egiptenare het ’n punt beet gehad toe hulle kaalvoet gehardloop het,” antwoord Frau Kuhn kalm. “Sodoende is die limfkliere voortdurend gestimuleer en het dit die liggaam se gifstowwe verwerk. Mens behoort met jou voete kaal op die aarde te staan. Tog is dit dikwels eers moontlik om die sin van dinge te verstaan as mens daadwerklik kop en voete omruil.”

“Omruil?” — wonder Christine hardop.

“Juis. Dis soms goed om op jou kop te staan en die positiewe en negatiewe pole om te ruil en uit te kanselleer. Dis dan dat die mens in harmonie met die wêreld en die kosmiese ruimte kom ... eine Art Ausgeglichenheit.”

“Maar as alles balanseer het ek nie meer debiete om terug te betaal nie!” roep Christine uit.

“Moet jou nie bekommer nie. Hierdie besoek kos nie geld nie. Ek wil in liefde help genees.”

“Maar ek moet iemand betaal! Asseblief! U verstaan nie!”

“Hoekom? Watter skuld? Waaraan is jy skuldig? Jy straal tog ’n aura van liefde uit. Ek kan dit aanvoel!”

“Dit is juis waaraan ek skuldig is, Frau Kuhn. Ek voel hierdie liefde in my hart. Maar my liefde is nie ’n gevoel van harmonie met mens en wêreld nie; dis eer- der iets wat my ouers my geleer het. Dis idees oor wat reg en verkeerd is. As ek regte dinge doen, voel ek ’n warmte in my hart. Maar dit is terselfdertyd ’n

diep pyn. Die voetangel is in my hart en daarom moet dit uitgesny word. Kyk, mevrou Kuhn,” en Christine druk Frau Kuhn se hand op die plek waar sy min of meer dink haar eie hart behoort te wees, “voel hier. Die prikkels na die spiere van die ventrikel loop via ’n spesiale roete na die punt van die hart, waar die sametrekking van die kamers begin. Ek het nog nooit voorheen die geskiedenis van my lewenspad gelees nie, mevrou Kuhn. Maar hier, in u kamer vol liefde, is ek uiteindelik met myself gekonfronteer.”

Frau Kuhn antwoord nie. Haar dun arm val soos ’n stokkie uit Christine se hand. Die kamer is donker.

Christine ry deur die nag terug na die vierslaapkamerhuis wat Etienne net so vir haar gelos het. Sy parkeer voor die motorhuis, klim uit en voel-val oor graspolle en kluite heen na haar dooie roostuin. Sy tas oor die growwe takke. ’n Doring prik diep in haar vinger.

Op pad na die voordeur toe pluk sy ’n madeliefie af. Sy sluit die staaldeur oop, daarna die verniste geelhoutdeur en gaan sit dan op ’n gemakstoel in die gesinskamer. Sy tel *Sophie’s Choice* op en hou aan met lees totdat sy die laaste bladsy omgeblaai het.

Christine vryf oor haar buik. Op ’n dieper vlak het Sophie se keuse dus nie bloot net afgehang van watter een van haar twee kinders sy aan die dood sou afstaan nie, dink Christine. Sy maak die boek toe.

Sy sit Schubert se Onvoltooide Simfonie op. Sy pluk die madeliefie se blomblaartjies af: een vir die lewe en een vir die dood. Sy skakel die televisie aan.

\* \* \*

Dit giet. Die polisie trap vieserig deur die nat poele en breek die deure oop. Die lyk lê met diep kepe in die polse op die mat. Die televisie is nog steeds aan en die nuusleser se stem dreun teen die donderweer in:

“Dieselfde God wat daardie bomme weggewaai het, wat Hitler wegge-  
waai het, dieselfde God sal Botha en apartheid wegwaai,” het eerwaarde  
Jackson gister met ’n besoek aan die VVO-vlugtelingkamp buite Lu-  
saka gebid.

Die swart konstabel grinnik en die wit speurder skakel die televisie af. Hy tel ’n papiertjie langsaan op:

Met elke hartslag ontstaan ’n golfbeweging deur die slagare; in die pols  
voel ’n mens dit as die polsslug.

Sou dit veronderstel wees om ’n selfmoordbrief te wees? Die speurder steek die nota in sy agtersak en maak die nodige oproepe met sy handradio. Hy kry meteens die geur van kruie en sien uit na sy vrou se kaneelsuiker pannekoekie by die huis.

## Abri le Roux Kunsuitstalling

bebrilde geleerdes  
tuur na pryse  
kaftandames sweef  
en babbel  
depressiewe skrywers  
met glasies in die hand  
kyk af vloer toe

jode praat besigheid  
en snobs pronk  
soms staar een  
na 'n skildery

die kunstenaars  
is moeg geglimlag  
en onttrek haar  
eenvoudig stil

oor alles waak  
die gekromde figuur  
van die galery-eienaar

## Herman Human Vrydag die Vierde

Daar's 'n seebries vandag in Londen,  
vars, reg suid.  
Die Union Jack oplaas nou uit die doldrums  
staan hoekig met die paal teen swaartekrag gesteun  
by die Harrods meubelfabriek hier langs die Teems.

My rooi Britse bus wieg oor Hammersmith brug.  
Die Engelse is in oormag uit op straat  
met honde. Londen vandag 'n baster  
tussen Manchester en Brighton-in-die-winter  
(dis iets om van te sidder)  
met skerwe van ons tuisland in sonlig ingesoom.

Ek is weer moeg, tot laat gepak. Ek droom  
gisteraand dat ek die soveelste maal  
vir Charlton Heston sien kop verloor in die Sudan.  
Wat 'n man: een wat nie leer  
dat in dieselfde prent gereeld gesien  
die dood teen alle wette in, keer op keer  
gebeur nie. Komplimente van die BBC.

En ek stap toe weer, toe ek hoor ek skei,  
by die winkels en die hole en die groentemark  
verby. Waar 'n vrou 'n vinger in my rigting krom  
'Is jy eensaam vreemdeling-in-Soho?'  
'Thank you madam, flattered, yes but no.'

Vandag is vrydag. Sy weet dit nie, sy doen haar werk  
haar Fri- het my vry ingeperk.  
Hulle jaag my terug, 'Vort se ek!' oor 'n woord  
of woorde. Ek het uit weerwraak 'n TV-stel gaan koop  
vir uitvoer na die moederland. Kontraband.

Oorhaastig. Kopverloor en klappertand  
na waar elektriese starlings sing op Leicester SQ.  
Teen trappe af en molsgewys  
bring ek my laaste aand van winter  
in grotte en in gate deur. Ek skei.  
Dis die ding van paaie sien ek, waar ek  
en talle ander aan 'n knuppel uit die koepel hang.  
En dis ook so dat agter elke traan gestort  
'n veel groter maat verbruikgereed geberg word.

Die maan was vanaand vir 'n rukkie uit.  
Ek sien hom onverwags anderkant die wolke  
in 'n suidelike rigting, asof haastig op pad  
na een of ander afspraak.  
En ek praat op en oopbek in die wind  
(en dank die gode niemand hier verstaan  
wat ek verstaan nie) ek verstaan  
met tong en tande,  
die woord in die Heimat het 'n legioen vyande.

Lees jy hierdie woorde sonder of met jou bril,  
is die kanse legio te sien wat jy wil.

Die trein is vertraag (ek hoop ons haal die vlug)  
slik-slak sy klakkepas tot stilstand net voor Hounslow.  
Ek wonder of die honde hier ook op maanligaande  
huil soos op Hondekuil. Die man skei,  
nou vrygesel. La Lune sal hom hiervandaan  
ook vergesel na waar hy van missiel  
en kontinent verwissel.

Ons is stil en donker; 'n skip in die nag,  
O bootsman neem ons verder teen die wind  
en daarom teen die branders in!  
Die ys aan ons baarde en penisse klein  
bewys dat ons manhaftig alle tekens van verkleum  
tot die minimum beperk. Ons is sterk, ons stuur  
ieder man van die daad, Suid,  
na Scott en sy beminde Antarktika.

## Susan Roets Herfs II

Ek gaan die eerste ligte herfs in van my lewe:  
agter lê 'n somer  
wat my nie wil ken nie.

As ek dink hoe héél ek was,  
trillend van warmte en lewensdrif;  
hoe ek jou naam in my gedra het  
soos 'n jong vrou haar eerste kind,  
en hoe deurdrenk ek eindelijk was van die weet  
dat daar 'n heel stuk lewe kom  
wat tot die verste ouderdom  
vir elke prysgawe, verdriet en skuld  
en alle onvervulde drome sal vergoed ...

As jy kon weet hóé heel ek was,  
hoedat ek van die eerste dag af elke ander troos  
geweier het vir jou —  
'n mens moet elke oomblik kies —  
en watter bedelaar my hart moes word ...

Daarom dat ek hierdie stil, ryp dae nou  
met smiddae iets hoëvelds in my  
kan in en deur, dor soos 'n blaar,  
my pyn en skok vooruit —  
'n hondepaar  
behoedsaam soekend in die wintergras ...  
ál's wat ek gevrees het, het vergly,  
en ek het deel geword van hierdie herfs  
en van sy weet:  
Geen herfs het my nog ooit erger verraai as jy.

## Marietjie van der Walt Die rooi kaffervink

In solovlug stryk 'n wit en swart duif  
talmend neer voor San Martino nommer  
13, 'n eenmanswoonstel in die hoek.  
Die blok is in Troyestraat geleë: reg  
oorkant Drieankerhof; ontelbare  
seemyle ver van Turkye se kus.

Ysterperde kan nie daar afsaal nie,  
maar links draai die snelweg af Goudstad toe.  
Sister Bernard Ncube praat vanaand  
oor: "Our God who is in chains." 'n Klipgooi  
laer af in die straat, by Sterland 6  
wys: GARDENS OF STONE. Die Jakaranda-

hospitaal is net om die draai. 'n Swart  
en vonkelende karmosynrooi vink  
duik opeens tussen sewe ander in.  
As *Free as a Bird* sê, dié skitterkleed  
word slegs tydens die broeiseisoen gedra.  
Andersins vertoon hy 'n preutse bruin.

## Outograwe vir Pasga 1989

Sondag by Sunnypark se snuffelmark  
kies ek vir my 'n silwer medaljon  
uit met 'n ingegraveerde griffoen.

By mrs. Blandy, "Just think of brandy",  
kyk ek na *Sex, Marriage and Religion*.  
"Gosh! You can't have it all!" roep Oswald uit.  
Toe koop ek maar *Ahnung und Gegenwart*  
vir Hanlie. Die vrou met die arende

om haar kopdoek en die leeus, sê: "Dié kers  
lyk soos Beethoven en sal aanhou brand,  
dwarsdeur die kopstuk en af met die nek."  
Ek koop een vir Gileen om die Nege  
Simfonieë onswaar deur die nagte

met kwas en verf te verwerk. Ryno kry  
'n roomys wat eensklaps tennisballe  
uitskiet, en Leannè 'n gans van hout  
wat met rubberpote voetslaan. Reguit  
Ouma toe. Clearwaterweg toe. Ek tel

'n gerimpelde, handgeverfde fles  
teen die lig op en sien Ma glashelder,  
geel deurskyn. Dis die sonneblomsade  
in tuisgemaakte brode wat kinders  
onbedorwe hou. Maandag, etenstyd,

wens Coca-Cola my 'n vrolike  
Paasfees toe. Om 8-uur word Robert se  
*Die Laaste Supper in Marabastad*  
in Eersterust opgevoer: "Die Boere  
het decide hulle demolish my Kingdom."

Die lokkertjie se knip knak. Die kiekie  
val uit. Die koeldrank borrel ordeloos  
daaroor. Hoe herwin mens die opname?



# Annell van Zyl

## Lunae dies

(dag van die maan)

Luna

die kultuurpriester groet jou  
gedek deur sy geslagsboom  
krampagtig wonende in  
die Tora

met my warm hande op jou vol borste  
soos 'n hen op eiers  
golgota ek jou  
met eeltagtige verdierliking

sodat ek om jou geseintuur is  
soos 'n nardusgedagte  
wat sy diakensamp in die bondsvolk  
hersenskim

lunae dies  
my naglied word 'n neuriesanger  
terwyl ek jou krampagtig vertolk

jou spore lê oor my lendene  
en ek strooi my alleenheid  
op die bondsark

lunae dies  
Luna

## Egpaar

Ek stoor jou weg tot saans  
wanneer ek moeg en  
belustig  
die gangkas kan oopmaak  
(die gordyne toe; die deur op knip)  
jou versigtig kan uithaal  
om jou klere van jou af te stroop  
— oorhaastig en hongerig —  
sodat jy die holte in my kan vul,  
weer en weer  
en weer  
weer

Ek draai my rug na jou,  
my orgasmiese hemel net my eie  
as ek jou nasmaak in my proe

God  
ek haat die dag, maak dit nag  
môre-nag  
môre-nag  
die nag na môre

# Christelle Feyt

## vir die volksfeeste

### kleurgolwe van verandering

(’n citi, ’n robot en ’n propatriavlag — kleurbeneuk)

rooi geel blou  
een vir hom en een vir jou  
fred hou tred  
dat groen versoen  
in ’n land van  
oránje blánje blou  
maar  
hoe skril is blanje nou  
teen groen grou of blou  
lg. dienspligtig getrou  
camouflage in staat  
dan in staatsie  
met driekleur gedek

rat af vir rooi  
bal vuiste om ’n ontbloting  
tot eenogigheid  
want robotte lieg drievoudig  
ritmies voorspelbaar  
sonder paringsdrang  
net ’n rooi tong kan hang  
ekstasies beweging genereer  
met groen “coolness”

én kotsingsmoontlikheid openbaar  
in blánje oránje

vanmiddag weer tros die wolke  
onrustig saam  
(skouer teen skouer  
om vir dié opstand te smeul)

oor elke dak en kop  
selfs oor die wat hulle waan  
dat multiplex-sambrele  
'n goedkoop geel medikasie  
teen swart wit swartwit  
witswart en bruin  
sal bied

dit gaan reën nog voor  
die dag se verkoopbelasting  
bygereken is

Pieter Strauss

Ook my neus is nou 'n doofstom engel

ek wens ek kon vannag  
vir jou 'n soort gedig skryf  
of 'n droom droom  
soos 'n boom vol branders  
vol rose vol vuurtorings  
of vuurvliegies  
wat geen digter of duister ken nie

ek wens ek kon voor dagbreek  
my nog 'n duisend maal toewikkel  
in die laaste laken van jou lag  
soos geen breytenbach  
of enige ander kampioen mag swem  
deur die kuiltjie in jou ken

maar nou kan my neus nie eens vlieg  
deur die bietjie onthou van 'n hemel  
of parfuum  
iewers naby jou ore nie

## Martie Preller Wording

In die hof van die kerk  
staan 'n klipengel uitgehol  
vasgevang in die ewige grimas  
van 'n nederige buiging na bo.

By 'n bars in sy kop  
het apartvoël mense ontdek  
met sekerheid die helder vlug  
van weet

wil weet

kan weet

gebolmakiesie en geswenk  
vertonerig pronkerig beleef  
maar het eindelijk verkool  
in die onhernubaarheid van ontrou  
sy bars verstop met druppels rou.

Diep binne in die grond  
kriewel dit van lewe in ontbindende vleis  
jare se sien en binnetoewerk  
en binne in die arm reeds  
begin peristalties opstoot  
woorde wat wil  
wees

## juli Jana laaste dag

(Aan Gina: van Gordon Vorster: Augustus 1988)

laat die bok nou opskop  
laat die trop nou hoewe omdop  
laat die vlakke se vaal weer gestreep bly lê  
teen blokkies rooi en geel

dis die stof dis die stof  
wat die visie verdof  
tot ander jaar  
'n veraf jaar

vandag is die sig so blou  
vir jou 'n ander jaar  
wat sal blom soos botter gesmeer op die land  
vir jou 'n ander dag  
wat sal sit soos 'n kiewiet warm gebak op die sand

as die akkedis met 'n rooi tong lus  
as die geel kapel die kunstig geskrewe syfers tel  
wat hy skuinsaf seil oor die sand  
sal jy sal jy dan  
onthou dat die eland se drif  
deur my gekleur lê op doek  
die troppe se spoed  
deur my gestreep lê met kunstenaarskwas  
se growwe stekerige hare  
anderkant die wasem van die tyd

## J.C. Kannemeyer Die horries van A E Samuel (gebore Krog)

Reeds in haar twee voorafgaande bundels, *Otters in bronslaai* (1981) en *Jerusalemgangers* (1985), is daar by Antjie Krog 'n voorkeur vir veral twee skynbaar disparate tematiese velde. Aan die een kant skryf sy in 'n outobiografiese tipe vers oor die lewe van die getroude vrou en moeder saam met haar man en kinders in 'n deurmekaar huishouding, selfs al word hierdie huislike boustof by tye, soos in die "Ons dorp"-siklus in *Jerusalemgangers*, ingeskakel by 'n satiriese kyk op die luilekker bestaan en burgerlikheid van die élite. Aan die ander kant vind Antjie Krog se historiese belangstelling veral neerslag in twee siklusse wat op fases uit die Trek-geskiedenis van die Afrikaner gebaseer is: in "Die leeu en die roos" die verhaal van Susanna Smit wat te midde van die neerdrukkende realiteit van haar huwelik visioene beleef wat sy neerskryf in die hoop dat iemand dit eendag sal lees; in "Die Jerusalemgangers" die grootse siening van 'n volk wat met 'n blinde besieling op 'n gewisse dood afstuur, behalwe as hy tot 'n nuwe insig in sy werklike doel en betekenis op aarde gebring kan word. Die "Vyf horries van A E Samuel (geb. Krog)" in *Otters in bronslaai* gee in vyf visioene gestalte aan magte wat die huislike geluk en die landelike lewe bedreig. In die vyfde deel van hierdie siklus, "Visioen van 'n nasie", is daar sprake van 'n volk wat nooit "in Afrika onloënbaar" aangeland het nie, in alle opsigte "buitelands" dink en optree en tot "'n stukkie curiosum westers" gereduseer is.

Hierdie gedig kan in baie opsigte as 'n voorspel en sleutel tot Antjie Krog se jongste bundel, *Lady Anne* (Taurus, 1989, 108 pp., R18,99), beskou word. Terwyl die meeste digters in Afrikaans, wat aktuele boustof betrek, dit tot 'n bepaalde rubriek in 'n bundel beperk, is *Lady Anne* — soos trouens ook *Jerusalemgangers* — 'n bundel met die hedendaagse politieke aktualiteit as hooftema en word die historiese boustof en die "huishoudelike" aangeleentehede slegs onder dié noemer tuisgebring. Om gestalte te gee aan haar twyfel en vrese oor die blanke mens se voortbestaan in hierdie land en haar oortuiging dat die Westerling nooit werklik deel van Afrika geword het nie, gebruik Antjie Krog lady Anne Barnard as haar "vehicle", die Skotse vrou wat na haar jeugjare op die Balcarress-landgoed langs die Firth of Forth en feitlik twee dekades in Londen waar sy met William Windam en Henry Dundas — die latere minister van oorlog en kolonies — bevriend was, maar teen almal se verwagting in met Andrew Barnard, twaalf jaar jonger as sy en met min besittings, in die huwelik tree. As Brittanje die Kaap in 1795 beset, word Barnard aangestel as koloniale sekretaris en kom hulle saam op 4 Mei 1797 in Tafelbaai aan — in die geselskap van die goewerneur, lord Macartney, wie se eggenote hom nie vergesel nie en wat aan lady Anne die geleentheid bied om die funksie as eerste dame aan die Kaap te vervul. Dit doen sy voortrefflik deur luisterryke onthale en danspartye met allerlei eksotiese disse te reël, maar

ook deur kontak met die inwoners te maak en in Mei 1798 'n ooswaartse reis na die Drupkelders, Genadendal, Swellendam en Tulbagh te onderneem. Ten spyte van haar veelvuldige briewe aan Dundas en, na sy vertrek, aan Macartney, slaag sy nie daarin om haar man as goewerneur aangestel te kry nie. Nog voor die oornam van die Kaap deur die Bataafse Bewind keer hulle terug na Londen. As die Britte in 1806 weer die Kaap in besit neem, willig Barnard in om op 'n tydelike basis, hierdie keer sonder sy vrou, saam te gaan, maar in 1807 sterf hy tydens 'n reis na die binneland.

Antjie Krog het, soos 'n mens uit die datums bo-aan gedigte, verwysings na ou bronne en briewe, dagboekantekeninge en grepe uit die reisjoernaal van 1798 kan aflei, haar deeglik op die hoogte gestel van die lewensloop van lady Anne Barnard, die lewe aan die Kaap aan die einde van die agttiende eeu en politieke gebeurtenisse in Wes-Europa, soos die Franse Rewolusie, wat ingrypende veranderings in die maatskaplike bestel tot gevolg sou hê. Afgesien van dele II en III van *Lives of the Lindsays* (1849) waarin onder meer lady Anne se joernaal opgeneem is en wat 'n relaas van haar herkoms en voorgeslagte bevat, is haar briewe gepubliseer in *South Africa a century ago* (W H Wilkins, red., derde uitgawe, 1908), *Lady Anne Barnard at the Cape of Good Hope 1797-1802* (Dorothea Fairbridge, 1924) en *The letters of Lady Anne Barnard to Henry Dundas* (A M Lewin Robinson, 1973), terwyl Madeleine Masson in *Lady Anne Barnard* (1948) 'n hoogs leesbare lewensbeskrywing van haar gee. Selfs 'n kursoriese verkenning van hierdie bronne illustreer vir die leser die deeglike historiese onderbou van Antjie Krog se bundel. Lady Anne se aankoms in Tafelbaai vind byvoorbeeld neerslag op p. 17, 'n gedig wat gebaseer is op die inset van haar joernaal en wat selfs in klein detail die oerteks getrou volg. Lady Anne se verwysing na die newel oor Leeukop as “the necklace of vapours which encircled its stupendous throat”, word byvoorbeeld by Krog “die halssnoer van wolke om gestrekte keel”, terwyl “table mountain over which a white damask table cloth had been spread” neerslag vind in “die netjiese tateldoekplooï/ van damask”. Die nouste aansluiting by 'n oerteks is die vertaling van “Die ballade van ou Robin Gray” waarmee lady Anne as digteres 'n beskeie plek in die Engelse literatuur verwerf het en wat Antjie Krog getrou navolg, tot selfs in die nadruklike metrum en die gebruik van digterlike vryheid toe.

En tog het ons hier allermens met 'n blote beryming of verdigting van historiese materiaal te make. As lady Anne haar suidwaartse vaart na “vreemde waters” begin (p. 9), is dit duidelik dat sy haar Skotse “hooglandse herkoms” nie kan afsweer nie, dat sy — wat “vir kastele gepuur” is — hierdie “afwaartse” koers degraderend vind. Daarom dat sy die verskyning van 'n walvis waarop haar man skote vuur, feitlik — soos in die inleidende “Canto” in *Jerusalem gangers* as 'n Adamastor-figuur ervaar, die mitologiese horingdier wat aan die Kaap in 'n rotsblok verander is en ook in die poësie van Roy Campbell en D J Opperman telkens opduik. Ten spyte van die vrees van sy ervaar by die aanblik van die nuwe land, besef sy dat daar ook by haar 'n



verandering, 'n wesentlike gedaantewisseling sal moet intree. Vandaar dat Krog in die gedig op p. 10 'n passasie uit Ovidius se *Metamorfoses* (boek 3, reël 660–688) betrek en op haar “vehicle” van toepassing maak as lady Anne met afsku en belangstelling sien hoedat haar liggaam iets anders word, 'n gegewe wat ten nouste saamhang met die visbeelde in die gedig en wat aansluit by die basiese embleem van die vis wat as afbeelding op die titelblad en ook telkens later in die bundel verskyn. Die “Hippoglossus hippoglossus” wat in die afbeelding op die titelblad voorgestel word, is die heilbot of tarbot waarvan daar op p. 10 sprake is, 'n soort vis wat — volgens *The Aquarist's Encyclopaedia* van Günther Sterba — “have to go through a certain kind of *metamorphosis* before the function of the flanks is determined”. Vandaar dat lady Anne op p. 10 kan sê dat sy en haar man “stuk-stuk 'n toekoms op die suidpunt” probeer vasvang. Tog wil Afrika hom op p. 17 nie vir haar prysgee nie (“Die land hou hom geheim gehul”) en ervaar sy die Kaap in terme van 'n “halssnoer”, 'n “tafeldoekplooi/ van damask” en allerlei attribute van die Britse beskawing en Londense leefwyse wat sy met haar saambring. Al is daar dus by haar 'n begeerte om die land te leer ken en haar hand uit te steek na die “droë donkerte” (p. 18), sien lady Anne in haar uitheemse klere smalend neer op die inwoners en sit sy tydens haar termyn aan die Kaap basies 'n Europese leefwyse voort. 'n Mens sien dit in die onthale en disse wat sy voorberei (p. 21), die rose wat sy kweek (p. 27), die wyse waarop sy alle ervarings as “pragpoeëet” wil verwoord of in sketse wil vaslê (p. 42) en tydens haar reis alles deur Britse oë en vanuit 'n uitheemse perspektief ervaar (p. 45), neerbuigend die boere betrag (pp. 46 en 49) en hoogstens deur die rykheid van die Afrika-fauna meegevoer word (p. 46). Selfs as sy 'n weersin by die reuk van die mense van Genadendal ervaar en as gevolg daarvan 'n skuldbewussyn by haar opkom (“Hoe raak ek ontslae/ van hierdie eksklusiewe smet?”, p. 56), bly haar problematiek as kunstenaar vir haar primêr. Haar onvermoë om Afrika in kuns vas te lê, is hier 'n metafoor vir haar onvermoë om die vasteland in haar diepste wese op te neem (p. 57). Sy bly 'n reisiger, 'n besoeker wie se pen niks kan vermag nie en wat niks wesentliks omtrent die land kan sê nie — altyd is daar die “ruit”, die “afstand”, die futiele poging om “die land/ deur glas (te) bly waarneem (en) in prentjies en poësiejies (te) strik” (p. 57).

Ten spyte van hierdie onverbondenheid met Afrika beleef lady Anne tog 'n vreugde tydens haar reis deur die land en sou dit gaaf gewees het as die bundel, soos die “foutief” genommerde vyfde rubriek suggereer, op p. 58 kon geëindig het met haar terugkeer na die Kasteel in Kaapstad wat sy nou, hoe vreemd dan ook, “tog as tuis ervaar”. Op afdeling V volg egter nog IV en III. Wanneer Macartney by sy vertrek as goewerneur afskeid neem, is dit slegs van die stukkie Europa wat hy in Afrika bespeur: die rose en “die wit rotse by Schoenmakers Gat” (p. 62), laasgenoemde die Kaapse ekwivalent vir die “white cliffs of Dover”. Afrika stoot hom weg en daar is vir hom iets vyandigs aan die berg se “kurwes” (p. 62). By wyse van 'n terugflits beleef lady Anne 'n

ander afskeid: toe sy, voor haar vertrek na die Kaap, te midde van die Franse Rewolusie in Parys William Windam gaan groet het. Weer ontwaak 'n skuld-bewussyn by haar: dat sy d'urf treur het om 'n persoonlike gemis "terwyl rewolusie al geldende woord/ is", dat sy 'n "private ache" mag hê "terwyl vlugtelinge dans in tabberds met bloed" (p. 66). Na Macartney se vertrek is haar hele ingesteldheid steeds op Europa en die pos en koerante wat die bote bring (p. 78). As 'n slaweskip in Tafelbaai geanker lê en die opvarendes as gevolg van 'n epidemie onder hulle nie aan land mag gaan nie, kan sy die menslike ellende hoogstens op p. 79 — met 'n regstreekse vertaling uit *The prelude* (boek I, 374-400 van die 1850-versie) van Wordsworth — in die woorde van 'n ander digter ervaar — weer 'n aanduiding dat sy haar agter woorde en 'n "verlitteratuurdeid" verskuil en van die realiteit wegstroom. As sy op p. 80 die name van die politieke gevangenes verstrekk wat gehang gaan word — 'n lys wat vergelykbaar is met dié wat Breytenbach oor 'n kontemporêre situasie in *Skryf* gee — sien sy in die name net die musikale moontlikhede "vir die toonsetters", al voel sy op p. 84 tog 'n renons in die klein ambisies van die tyd, die afguns en die skinderstories — alles te midde van die mishandeling wat die slawe moet verduur.

'n Mens kan by voorbaat verwag dat Antjie Krog op die lange duur nie vrede met 'n "vehicle" soos lady Anne Barnard sal hê nie. As sy lady Anne aan die begin van die bundel feitlik soos die klassieke Muse in haar bundel welkom heet, vereer sy haar met 'n knieval, word sy formeel aangespreek en is die sprekende ek as "benarde bard" en feodale minstreel in 'n posisie van serviele afhanklikheid (p. 16). Tog blyk dit hier reeds waarom Antjie Krog lady Anne bo ander "vehicles" soos Augusta de Mist en mev. Koopmans de Wet (vgl. p. 15) verkies het: in haar lewe bespeur die digter die "didaktiese" moontlikheid om "akkoorde/ ... vir die wysie van ons Afrika kwart" te haal. Op p. 40 kom egter die onnugtering dat haar "vehicle" 'n "blote optekenaar" was, 'n "ligsinne dwaas" en "geslepe snob", iemand wat met haar "frivole lewe" vir die digter "as metafoor ... fôkol werd" is. Terwyl die stryd om vryheid, gelykheid en broederskap in Frankryk rewolusionêre afmetings aanneem, loop sy agter 'n man aan in Parys; terwyl die verontregting van die slawe aan die orde van die dag is, sit sy met haar onthale en swierige leefwyse 'n stukkie Europa aan die Kaap voort en beleef sy die ellende hoogstens — en helaas achronologies! — via Wordsworth. Daarom dat die "finale showdown" tussen lady Anne en haar "bard" na die einde van die bundel se kant toe uiteindelik kan plaasvind as die ouerwordende "vehicle" in laaste instansie in haar "totale stralende nuttelosheid" (p. 96) gesien word. Van hierdie katarsis af loop lady Anne en Antjie Krog se weë finaal uiteen. Die dood van Andrew Barnard, lady Anne se verdriet en die grafskrif vir haar man, het geen maatskaplike relevansie meer nie en is hoogstens "'n handvol relikwiesies" (p. 104). Tog bly 'n hegte band tussen die twee bestaan, want in die woorde van Paul Merchant in sy studie oor *The epic*, wat in die slotgedig met die

wysiging van “fame” na “destiny” figureer, is “the epic hero’s destiny ... directly linked with his bard’s”.

Die wyse waarop Antjie Krog lady Anne Barnard in haar bundel invoer en — om haar eie woord uit *Jerusalem-gangers* te gebruik — haplografeer, blyk duidelik uit die voorlaaste gedig in die bundel wat ek hier as illustrasie van haar werkwyse aanhaal:

Die leuse van my vader wil ek herhaal:  
hy wat versuim om sy lewe  
en dié se plek noukeurig te ondersoek,  
het die Skrywer van sy verhaal gefaal.

My pen tree vir my lewe in die bresse  
en teken aan die tye van rose  
en mirte tot nou waar koue  
en stilte lê langs rye sipresse.

Dié is saamgestel uit wat dagboeke  
en briewe rep: nie alles waar nie —  
ek moes baie jok en verkort, maar  
so pas dit beter tussen ander tekste  
wat self sal praat of verwerp in die web.

(p. 107)

Die eerste strofe van hierdie gedig steun op ’n regstreekse uitspraak van lady Anne wat in deel II van *Lives of the Lindsays* (p. 385) voorkom. “It was a maxim of my father’s”, sê sy, “that the person who neglects to leave some trace of his mind behind him, according to his capacity, fails not only in his duty to society, but in gratitude to the Author of his being, and may be said to have existed in vain.” Ook die tweede strofe steun op ’n uitspraak waarin sy verwys na die familie-kronieke waartoe sy met haar verslae ’n bydrae gelewer het. “To turn back in fancy to the season of rosebuds and myrtles, and to find oneself travelling on in reality to that of snowdrops and cypresses”, skryf sy, terwyl sy terugkyk op haar lewensloop — ’n gegewe wat Antjie Krog gebruik, maar wat sy deur die kontras tussen “rose” en “sipresse” sterker by die kringloop van geboorte en dood betrek. Selfs die werkwyse waarin daar in strofe 3 sprake is, kan teruggevoer word na die oerteks as lady Anne bely dat sy haar pen toegelaat het “to lop and abridge, in a manner that, I fear, has greatly injured the spirit and originality of the work” en dat sy dit aan “posterity” oorlaat “to value the web or not as it pleased”. Daarmee hou die ooreenkoms met die oerteks egter op en verdring Antjie Krog gaandeweg lady Anne. ’n Mens kan inderdaad sê dat die ek van die gedig, wat aanvanklik

op grond van die korresponderende oerteks lady Anne was, in die slotstrofe Antjie Krog word: die “bard” wat uit die dagboeke en briewe haar bundel saamstel en daarom “jok en verkort” — soos Opperman se amorele kunstenaar geen spieëlbeeld gee nie, maar die waarheid uit die werklikheid haal en nie aarsel om te steel en te verdraai nie.

Maar in die slotstrofe van dié gedig word daar ook gepraat van “ander tekste”. Lady Anne Barnard is maar deel van die “digte web” van hierdie bundel, want — soos die slotgedig in die bundel sê — “sovele stemme begin tussen-in praat” (p. 108). Naas die datums uit die briewe en kronieke van lady Anne is daar telkens by van die gedigte ook datums uit die onlangse verlede: private briewe en dagboekantekeninge van Antjie Krog oor haar werk aan die bundel en haar besoek aan die Balcarres-landgoed, toespelings op die hedendaagse politieke aktualiteit in Suid-Afrika, en, in aansluiting by die terugkerende vis-embleem, tekste aan die begin of einde van afdelings wat tipografies van die gedigte gedistansieer word. Hierdie tekste is in terme van die beeldwêreld van die bundel feitlik soos estuaria of riviermondings waarin die visse beweeg en die digter en sy objekte lewe, die gedagte-wêreld waardeer die digter sy verse stuur. Langsaan lady Anne staan Antjie Krog in hierdie bundel as die sentrale figuur van wie sy, soos Opperman se Marco Polo in *Komas uit 'n bamboesstok*, aan die slot afskeid neem, al is hierdie afskeid — anders as by Opperman — 'n minagtende verwerping. Naas die verwysend-historiese is daar dus ook die regstreeks-outobiografiese, 'n gegewe waarvan die ontginning op p. 13 met 'n heenwysing na haar vorige bundel 'n aanvang neem. Dit is 'n gedig wat die digaksie regstreeks as boustof betrek: die probleem om vanuit 'n nulpunt te dig vir 'n digter wat — tydelik altans — die stilte en skryflosigkeit ter wille van haar kinders verkies, volkome wil opgaan in die huislikheid en bly is om van die Oppermaniaanse spanning tussen impuls en verantwoordelijkheid ontslae te wees. As sy haar daarna tog vir die skryfdaad oopstel, is daar —naas die irritasie van die Coleridgeaanse “person on business from Porlock” wat die skryfdaad kan versteur (vgl. p. 14) — die gevaar dat die belydende (die “letsel”, die “rowe”, die bloedige “sweet”) om voorrang kan vra, 'n aandrift wat 'n digter uit die Opperman-skoling ten alle koste sal vermy. Daarom dat sy kan sê: “elke be-leef, elke buite-dig word deur binneplug eers bewillig”. Toegepas op dié bundel wil hierdie reël sê: Antjie Krog skryf oor lady Anne, maar daardie gegewe is alleen ter sake en kan alleen digterlike gestalte aanneem deur Antjie se beleving van die geskiedenis teen die agtergrond van haar eie tyd. In dié sin word lady Anne deur Antjie emblematisies benut, 'n procédé waarmee die wesentlike verskil tussen hierdie bundel en *Komas uit 'n bamboesstok* ook aangedui is.

Die verse oor die digaksie en die aarseiende, feitlik biologiese totstandkoming van 'n vers vorm 'n parallel met die geboorte van lady Anne en haar aankoms aan die Kaap, soos die verse oor die swierige feeste in die Kasteel (pp. 21–24) en die flitse uit haar lewe in Londen as sosiale vlinder (pp. 27–29)

'n feitlik kontrapuntale verhouding aangaan met die burgerlike lewe van Antjie (pp. 30-34), in die besonder die vredige Kersvierings wat met al die gebruikelike geykthede te midde van die verskrikkinge van die noodtoestand voortgaan — 'n burgerlikheid vergelykbaar met lady Anne se beheptheid met haar eie lewe en probleme terwyl Parys die geweld en bloed van die Franse Rewolusie beleef. Dit lei tot "Parool" (p. 35) wat feitlik as 'n ars poetica van die politieke vers gelees kan word, met as kernvraag of poësie "in die aangesig van soveel onreg" nie ook 'n luukse of 'n leuen is nie, of die digter die reg het om hom te verdiep in die "taalkoorde" en die worsteling om "presisie ... van klank" terwyl die land reeds "tot ruïne verbras" is. Ten spyte hiervan tree die outobiografiese ek met haar klein wêreld van digbundels (p. 68) en nuwe boekrakke (p. 69), haar klein besighede en doenighede (p. 70-71) en haar man en kinders (pp. 72-77) weer die bundel binne in 'n reeks verse wat 'n verwantskap toon met die "Ons dorp"-siklus en die daaropvolgende "huislike" gedigte in *Jerusalemgangers*, al is daar in hierdie verse op die periferie en soms nog sprake van die slagkretre van bevryding (vgl. "vryheid en broederskap" in reël 4 op p. 68). Die vryheid waarvoor sy veg, is egter helaas beperk tot die taal en die klank van haar woord; hoogstens is sy in staat tot "die demokratiese/ enjambement (wat) ... die hart (kan) losweek" (p. 68). Soos lady Anne is sy nie 'n feminis wat die absolute verdeling van man en vrou (p. 67) kan verwerp nie, maar 'n sagte, beskroomde vrou met haar eie onsekerhede. Soos lady Anne is ook sy "fôkol werd", maar met die verskil dat sy 'n helder insig in die tydstip van haar bestaan het en vanuit dié historiese bewussyn besef dat — met 'n toespeling op sowel die wit huidskleur as die tradisionele land van Kanaän — "ons ... die laaste (is)/ ... wat kinders teer laat verblond op melk en heuning", want

agter ons onder ons langs ons  
 stort met die sagte geluid van as  
 strukture wat ons soort in stand hou  
 in hulle maai. (p. 71)

Ten spyte hiervan is sy egter "tussen die rook en die slagkretende mond" met haar eie pyn en lyding 'n blote "irrelevante wond" (p. 75). Al troos en bemoeiding wat sy tog het, is dat by haar kinders in terme van die vis se aanpassingsmoontlikhede die metamorfose besig is om te voltrek en dat hulle donkerder begin pigmenteer (p. 93), 'n gedaanteverwisseling wat lady Anne ten spyte van die "verdonkering .../ van ... (haar) liggaam" (p. 10) nie kon ondergaan nie.

Die uiteenlopende tematiese velde en disparate gebiede waaruit Antjie Krog haar bundel opgebou het, vind ook neerslag in die groot verskeidenheid tradisionele en moderne versvorme wat sy gebruik en die verskeidenheid struktuursoorte wat sy in haar bundel aanwend. Wat die tradisionele vorme

betref, is daar — soos vroeër by herhaling in haar oeuvre — die reeks “verminkte” sonnette (pp. 30, 40, 67 en 74), meestal met ’n Shakesperiaanse slotkoeplet, soms met emendasies op die tradisionele rymskemas en altyd met een of meer aspekte wat die interne struktuur van hierdie verssoort sinvol in ’n “nuwe” idioom aanwend. Saam met die sonnette funksioneer die ballades wat ook in die verskillende afdelings van die bundel verspreid lê, feitlik as verstegniese ruspunkte en barometers tussen die verhaalgang op die histories-verwysende en outobiografies-persoonlike vlakke deur. Hierdie ballades wissel van die eenvoudige volksvertelling met sy springende gang (p. 25) en die Franse ballade met sy keerreël en l’envoi (p. 76) tot ’n ballade met ’n korter versreël wat met kruisrym begin, maar met die gebruik van “gebreekte” woorde en ’n binnerym wat na ’n sintaktiese ruspunt na die eindwoord van die strofe uitreik, vir ’n verwikkelde klankstruktuur sorg (p. 52). Tussendeur maak Antjie Krog gebruik van die liedvorm (p. 12), die koeplet (pp. 27, 29, 68, 69, 81), die tersine (pp. 70, 73, 75, 91), die kwatryn (pp. 46, 47, 49, 84), die sesreëlige strofe (p. 55) en die afwisseling van tersine en alleenstaande reël (pp. 13 en 95). In twee gevalle wend sy ou Franse vorme aan wat deesdae selde in die poësie voorkom. Op p. 22 volg sy die eksterne vorm van die villanelle wat uit die tyd van die troebadoers en minstrele dateer, wat uit vyf tersines en ’n kwatryn met net twee volgehoue rymklanke dwarsdeur die gedig bestaan en waarvan die eerste reël aan die einde van strofe 2 en 4 herhaal word, terwyl die laaste reël van strofe 1 weer aan die einde van strofe 3 en 5 voorkom en albei refreinreëls die gedig afsluit. Antjie Krog volg die eksterne vorm hier presies na en slaag daarin — soos Ottone M. Riccio in *The intimate art of writing poetry* na aanleiding van Dylan Thomas se “Do not go gentle into that good night” (die groot voorbeeld van die villanelle in die twintigste-eeuse Engelse poësie) opmerk — dat “the repeat lines, rather than serving as mere ornamentation, actually intensify the poem’s theme with every repetition” (p. 107). Daarteenoor gaan Antjie Krog betreklik vry om met die sestine-vorm, eweneens ’n digsoort van Provencaalse oorsprong, bestaande uit ses strofes van ses reëls elk met ’n sluitende tersine en in rymlose vorm maar met die herhaling van woorde wat ’n rym-effek skep. Alhoewel Krog meestal sesreëlige strofes gebruik, is haar gedig op p. 35 wesentlik ’n emendrasie van die sestine-vorm. In plaas van die regstreekse herhaling van woorde vind ons dat sy die sleutelwoorde van strofe 1 (botvier, woorde, eras, onreg en leuen), wat almal ook weer in die slotstrofe terugkeer, vir die hele duur van die gedig deur klankherhalings hoorbaar hou, ’n musikale kontinuïteit wat ’n vers met ’n verwikkelde klankstruktuur skep — ’n moderne ekwivalent vir die Rederykers se “ketendichten” en ’n tegniese kragtoer by uitnemendheid. Die verhaalgang van die bundel word in hoofsaak gedra deur ’n tipe vers wat sy telkens — op pp. 9, 12, 41, 45, 61, 78, 89 en 108 — gebruik en wat as ’t ware die stramien van *Lady Anne* vorm. Basies bestaan dit uit ’n agtreëlige tipe strofe wat sy van John Berryman se “Homage to Mistress Bradstreet” (1953) oorneem en wat

naas variasies hier en daar met die rymskema a b c b d d b a klankmatig siklies terugvou en musikaal 'n hegte eenheid vorm.

As 'n mens *Lady Anne* as 'n moderne epos beskou, en die verhalende inslag en die bemoëienis tussen "hero" en "bard" gee 'n mens die reg om dit so te lees, verskil Antjie Krog se bundel in bepaalde en definitiewe opsigte van die epiese vorme wat Van Wyk Louw met sy paarrymende vyfdelige *Raka* en Opperman met die kruisrymende kwatrynstrofes van sy eweneens vyfdelige *Joernaal van Jorik* vasgelê het. Met die wisseling tussen lady Anne en die outobiografiese ek, die teenstellende maar tog verwante wêreld en problematiek wat met hulle as konvergeerpunte betrek word, en die verskeidenheid dig- en verssoorte wat na die poëtiese dampkringe van lady Anne en Antjie Krog onderskeidelik te herlei is, gryp die bundel eerder terug na die vroeë Afrikaanse epe, in die besonder na die mosaïekpatroon van Totius se *Trekkerswee* wat uitstekend by die verskuiwende perspektief en wisselende aandag aansluit. Daarmee illustreer Antjie Krog dat Van Wyk Louw verkeerd was in sy uitspraak dat ons ouer digters nooit 'n vaste vorm vir die epos kon vind nie (kyk J.C. Kannemeyer, *Die galeie van Jorik*, p. 16). Die wisselende versvorm en prosodiese onrustigheid van *Lady Anne* is juis funksioneel ten opsigte van die stuwende en emosie wat ten grondslag van die verhaal lê. Om die rykheid en voortreflikheid van hierdie bundel verder te illustreer, kan 'n mens wys op Antjie Krog se sterk beelding, haar vermoë om disparate gebiede saam te dig en die funksieverwisseling van woorde wat tot haar verrassende seggingskrag bydra. Op p. 11 praat sy van die lang tradisie van die Lindsay-familie wat met "manjifieke gange van bloed/ ... die dood laat straal het onder die snerp/ ... van doedelsak en ongerepte sneeu", 'n passasie waarin die woord "snerp" in die betekenis van 'n skeerp, doodmakende klank gelees kan word en terselfdertyd assosiasies met koue het — 'n betekenis wat deur "doedelsak" en "sneeu" bevestig word en hier 'n beeld van die Skotse vegters gee. Op p. 15 roep die afwisselend inspringende reëls die musiek van Van Wyk Louw se "Ons is die geeste wat dwaal" uit *Alleenspraak* in die herinnering en toon die verbinding van die wêreld van die vrou, die seevaarder en die digter hoe verbluffend Antjie Krog uiteenlopende gebiede in haar beeldspraak kan saamvoeg: iemand "wat woord-tresse koord" en wat soek na 'n vrou "met taal en transparante see/wat kan droogdok op papier". En in die gelaai "Beesslag vir die kerkbasaar" (p. 70) werk sy met 'n hele katalogus gelaai beelde op tot 'n manjifieke slot wat funksioneel dubbelsinnig is: elke deel van die karkas word benoem voordat dit bevries word, maar die hele disseksie is in die bundelkonteks terselfdertyd 'n ander variasie op die bloedige rewolusie van die agttiende eeu én van ons eie tyd, en daarom boustof wat die digter kan "bevries in ink".

Die enigste ernstige bedenking wat ek by tye by die lees in verband met sekere gedigte gevoel het, is dat die spanning tussen sintaksis en versreël my nie altyd bevredig nie. Dikwels stort die versreël vir sy semantiese voltooiing oor die tipografies afgebakende grense heen en bring dit ongewone rus-

punte mee. Hierdie ineenvloeiing en verstrengeling van die sintaksis kom ook in T.T. Cloete se *Jukstaposisie* voor, maar by hom vind 'n mens dikwels 'n boeiende verbinding van verwagting en verrassing. Ook by Krog bring hierdie procédé dikwels 'n ryk en veelduidige teks tot stand, maar meermale werk dit vertroebelend en word die moontlikhede van die taal oorspan. Erger is die groot aantal spel- en taalfoute wat van 'n gebrek aan noukeurige redaksionele afwerking aan die kant van die uitgewer getuig. 'n Mens kan nog die foutiewe datum bo-aan p. 17 as 'n setfout en 'n glips van die proefleser verskoon, maar nie as die Franse volkslied "La Marseillaise" op p. 65 "La Marseillies" word nie. Ek vind dit ook hinderlik dat 'n mens nie altyd aan die begin van 'n bladsy kan aflei wanneer 'n nuwe gedig of gedeelte begin nie en noodgedwonge telkens na die inhoudsopgawe vir kontrole moet terugblaai. So 'n probleem kon tog seker tipografies opgelos gewees het.

Ten spyte van my bedenking oor die sintaksis is *Lady Anne* 'n grootse en veelvuldige bundel. Reeds met *Otters in bronslaai* en *Jerusalemgangers* het Antjie Krog een van die beduidendste stemme in die digkuns van die afgelope dekade geword, maar deur haar verbluffende beeldvermoë, trefseker woordgebruik, strukturele greep, sinvolle omgang met die historiese gegewe, berekende inskryf teen die tradisie van die epiese vers en visie op 'n hele stuk geskiedenis én die knellende eietydse aktualiteit is *Lady Anne* een van die grootste prestasies van die Afrikaanse poësie as sodanig, vergelykbaar met die groot bundels van Van Wyk Louw en Opperman. Sedert Stockenström se *Van vergetelheid en van glans* en Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok* weet ek van geen Afrikaanse digbundel wat *Lady Anne* oortref nie.

## Wilna Meyer

### Haiku

Dit gorrelreën deur die geut  
Sondagoggend se nabetragting  
van gisteraand.



## Henriette Roos (Outo)Biografiese feite en fiksie

Soos wat die stapel boeke<sup>1)</sup> waaroor hierdie leesverslag geskryf word hier voor my lê, lyk dit asof die publikasie-oes van 1988 een vol van verskeidenheid is. Waar mens begin gewoon geraak het aan die gereelde verskyning van kortverhaalbundels waarvan die uiterlike voorkoms lyk asof hulle dele van 'n beplande reeks is, is daar t.o.v. formaat en omvang by bg. vyf prosa-publikasies opsigtelike variasie. Benewens hierdie sigbare verskille gee die outeurstekke in byna elke geval 'n aanduiding van genre-onderskeidings; *Missionaris* word op omslag en titelblad eksplisiet as 'n roman omskryf, op dieselfde wyse is Van Heerden se *Die liggende trein* gekwalifiseer as *outobiografiese vertellings*. Die titel van Pienaar se bundel is "Die spieëlkepetsh en ander verhale", terwyl M.C. Botha in die voorwoord tot *Zambezi* praat van "hierdie boek, my *reisjoernaal*" (bl. 10). *Susanna* van Bakkes gee die mees omvattende genrebeskrywing: "Hierdie aangrypende roman ... geskryf vir die 150ste gedenkjaar van die Groot Trek ... gee 'n duidelike beeld van 'n ... tydperk in die Afrikaner se geskiedenis" (flapteks). Soos wat die verskene werke dan in die afgelope jaar geresenseer, gekoop en gelees is, wil dit lyk asof ook op verskillende leespublieke 'n appèl gemaak word met aan die een kant Bakkes en Pienaar se meer populêre prosa, en met die ander uiterste Elsa Joubert se besonder verwikkele *Missionaris*.

Daardie eerste indruk van hoe uiteenlopend van aard dié vyf tekste is, word egter baie gou ondermyn en uiteindelik verplaas wanneer mens begin lees en besef hoe 'n sterk gemeenskaplikheid daar inderdaad aanwesig is. Met die aanvanklike deurblaai, sien die leser fotokopieë van argiefstukke, roetekaarte, outentieke foto's en in die sleutelposisie van motto's en subtitels verskillende aanhalings uit historiese dagboeke. Die outeursaansprake op literêre vormgewing ("'n roman (van) vertolking", "Roman", "verhale", "vertellings", "*reisjoernaal*") moet dus binne die bepalende konteks van die reële, historiese gebeure begryp word sodat jy kan verwag dat in al die gevalle die skeidslyn tussen verbeelding en geskiedenis, tussen feit en fiksie en tussen literatuur en lewe baie vaag sal wees. Sodra mens begin lees, word 'n verdere gemeenskaplike aspek duidelik in tema en tegniek: die reis as werklike ervaring, as metaforiese begrip, selfs as titelmotief verbind die tekste onderling. En in die mate wat in elke prosawerk daardie reis verband hou met die karakter se verhouding tot en plek in sy tydgenootlike wêreld, word elkeen van die vyf prosas 'n unieke verkenning van hoe die mens in Afrika leef. Christine Pienaar se *Die spieëlkepetsh en ander verhale* is 'n debuutwerk, maar een wat heeltemal oorheers word deur die toon van nostalgie, vreemding en van afskeid. In die oorgrote meerderheid verhale is die vertelperspektief (eerstepersoonsvorm of 'n direk betrokke, derdepersoonsvertelvorm) geleë in 'n ouer vrou, iemand wat terugkyk op die kinder- en jeug-

jare nou dat die geborgenheid van daardie leefwyse deur tyd en afstand verplaas is. Die tegniek van agternaperspektief word besonder geslaagd ontgin in verhale soos “Die naweek toe die oorlog uitbreek het”, in die titelverhaal, in “Twee briewe oor ’n ouma”, “Die hertogin”, “Die verloëenaar” en “Diakensbesoek” — telkens is daar die kontras tussen waarnemings en insigte van die jong dogter wat gebeurde beleef het, en van die ouer vrou wat van belewenisse vertel. In elke verhaal bring die vertelling dan ook ’n mate van aftakeling mee, ’n onthullende insig in die eie en ander se feilbaarheid. Die titelverhaal met as kernbeeld die verbeelde voertuig waarmee die onbepaalde verbeeldingsreise van die jeug onderneem is, verwoord hierdie onafwendbare en ontluiserende lewensreis presies.

By ’n tweede groep verhale, “Aankoms”, “Vinjet”, “Dagboek in die vreemde”, “Die leeu” en “Ver” is dit weer die verteller/hoofkarakter wat ’n gemeenskaplike element vorm. Weer ’n ouer, blanke Suid-Afrikaanse vrou, iemand wat in die buiteland woon omdat sy met ’n diplomaat/sakeman getroud is, vreemd in die nuwe omgewing, al hoe meer vervreemd van die eie land. Die fokus val telkens op hoe ontuis die hooffiguur is — sowel met die sosiopolitieke realiteite van die vreemde land, as — in toenemende mate — met die aktuele situasie in Suid-Afrika. Dit is dan ook ’n opvallende aspek van die versameling se gelade styl dat in vertellings wat so sterk die aksent op die verbeelding en die fantasie plaas, die leser so duidelik van ’n persoonlike en ’n selfs outobiografiese toon bewus raak. En dis nie net die buitetekstuele feite wat in die opsig betekenisvol is nie (die outeur se jeugwêreld en haar huidige lewe as diplomaatvrou), maar ook die situasies en karakters wat verskillende verhale onderling verbind. Dis vertellings wat stylvolle en onderhoudende leesstof bied en dié leserreaksie word blykbaar gerugsteun deur inligting omtrent baie hoë verkoopsyfers. Maar ook deur die eie toon, die karakteristieke vertelwyse en die tematiek dui dit op ’n afgeronde, baie volwasse debuut, ’n aanslag wat in ’n vroeëre resensie<sup>2</sup> gunstig met die werk van Henriette Grové vergelyk is.

*Susanna die geliefde* is die jongste werk van Margaret Bakkes, ’n gevestigde skryfster met ’n uitgebreide oeuvre wat kan reken op ’n groot leespubliek. Terwyl daar verskillende aanduidings is dat hierdie nuutste publikasie — Bakkes se eerste volledige roman — as ’n opdragwerk begin is<sup>3</sup>, kan ek met eerstehandse en eie ervaring getuig dat dit ’n vlot en boeiende “storie” geword het. Dit is egter in die mate wat daar in die teks méér as (net) ’n goeie storielyn ontwikkel, dat my belangstelling werklik gewek is. Die eenvoudige kaarttekening op voor- en agterblad word betekenisvol benoem as “Susanna se pad (1799–1863)”, ’n duidelike teken dat dit nie die bekende historiese gegewe is wat in die kollig staan nie, maar dat die fokus primêr op Susanna (Maritz) Smit sal val. Susanna se lewensverhaal is redelik algemeen bekend: een van die dogters van die groot Oos-Kaapse Maritzgesin, die suster van die latere Trekleier, die kind wat op skaars 14-jarige leeftyd op aandrang van haar moeder met die 35-jarige sukkelaar Smit trou. Die twee se

lewe saam, 'n lewe van teleurgestelde ideale terwyl Smit as sendeling, eggenoot en vader misluk, vorm die chronologiese basis van die verhaal. Die vertelling word dan ook afgesluit wanneer die bejaarde egpaar kort na mekaar in Pietermaritzburg sterf. Teen die agtergrond van histories-kontroleerbare plekke, datums, name, gebeure en selfs uitsprake, is dit egter Susanna wat die sentrale rol speel. Die moeilike, byna-liefdelose kindjare word uitgebeeld d.m.v. 'n fiksionele herskepping — 'n tydperk waarvoor immers weinig dokumentêre getuienis bestaan — van die konflik tussen moeder en dogter; dit is 'n soort alomteenwoordige, verklarende verteller wat gedagtes en drome weergee, dialoog rapporteer en ook 'n oorsigtelike beskrywing van die tydgenootlike leefmilieu doen.

Na Susanna se gedwonge huwelik is dit steeds die vrou self wat die middelpunt is — haar optrede as eggenote en moeder op familie- en sosiale vlak is ondergeskik aan haar individuele belewenisse. Die (werklik-bestaande en nagelate) dagboeke wat sy as jong meisie begin skryf het, word dan die eintlike riglyn van die verhaalwêreld. Uittreksels uit dié dagboeke vorm die karakteriserende motto by elk van die agt hoofstukke, en die mistieke, visionêre aard van die inskrywings rig die verteller se perspektief op dié vrou. Dit is in hierdie verband dat Bakkes se boek die beperkinge van die Groot Trek-konteks heeltemal oorskry. Nie alleen Susanna se drome en 'gedigte' is bekende fenomene in religieuse literatuur wêreldwyd nie, maar die besondere aard van daardie visioene, die bevryding van die beklemmende heersende sosiale norme en dogmatiese moraal en die ekstatische toon, verbind haar met grootse visionêre vroue soos Hildegard van Bingen en Hadewijch. Natuurlik is Bakkes se werk minder kompleks, meer konvensioneel as die digterlike parallel van Antjie Krog se "Die leeu en die roos" in *Otters in bronslaai* (1981) wat ook oor Susanna Smit handel. Dit is 'n verhaal wat ook nie die meerduidigheid (wou?) kommunikeer van Joubert se *Missionaris* nie — 'n ander vertelling van 'n sukkelaar-sendeling, reise deur die Oos-Kaapse wildernis en van vreesaanjaende visioene. Maar met *Susanna die geliefde* word wel uiteindelik veel meer as 'n boeiende vertelling van 'n historiese tydvak gedoen. In die karakter van Susanna word deur haar mistiese ervarings, haar erotiese begeertes, haar hartstogtelike eise vir selfgeding op persoonlike en politieke vlak, 'n verslag gegee van die konflikverhouding tussen 'n (wit)mens en sy (Afrika)wêreld.

Hierbo is reeds Elsa Joubert se mees resente roman, *Missionaris*, vergelykenderwys vermeld. Die raaklyne tussen die twee werke kan skaars misgelees word — nie net die ooreenkomste tussen Smit aan die een kant en Joubert se sendelinghoofkarakter Aart van der Lingen aan die ander kant nie, maar ook die vermelding van die visioene van mej. Allegonda van Lier, en die rol van karakters soos eerwaardes Van der Kemp en Read val die leser op.

*Missionaris* speel af in die tydperk 1800-1818 en oorvleuel dus chronologies met die jare waartydens Susanna haar dagboekinskrywings begin.

Aart Antonie se sendelingslewe en die uitgebreide sendelingstogte word ook, volgens Joubert, gerekonstrueer op grond van geskryfte en dokumente wat "histories juis" is — maar in *Missionaris* word die leser met 'n geheel ander vertelstruktuur, 'n ander fokus en 'n ander interpretasie as dié van die Susanna-verhaal gekonfronteer.

Elsa Joubert se besondere statuur in die Afrikaanse prosawêreld hou na my mening primêr verband met die aard van haar oeuvre in die geheel gesien. Sedert sy in 1948 die reisverhaal *Water en woestyn* laat publiseer het, het elkeen van haar tekste 'n literêr-historiese baken daargestel — bakens op die vlak van 'n skrywer se unieke kreatiwiteit, sowel as op literêr-kritiese vlak t.o.v. eise gestel aan die leser se respons. Die tematiese innovasies teenwoordig in *Ons wag op die kaptein* en *Die swerfjare van Poppie Nongena*, die struktuur-tegniese eksperimentering met tyd- en ruimtelike elemente en veral die vertellersrol, en die hele karakteristieke Joubert-wêreld t.o.v. visie en toon, motiveer vir my so 'n baanbrekerstatuur. Dat die Hertzogprys ôf vir 'n enkelwerk ôf vir die hele oeuvre tot dusver nie aan haar toegeken is nie, is 'n aanduiding van gebrekkige insig en evaluasievermoë by die prystoekenners.

*Missionaris* is 'n verwikkelde, besonder veeleisende teks, en sonder twyfel weer 'n uiters belangrike werk in die Afrikaanse prosageskiedenis. Dit sluit byna vanselfsprekend aan by die unieke Joubert-aanpak: die uitbreiding op gedokumenteerde werklikheidsgebeure deur skrywersfantasie, die tegniese eksperimentering met veral die vertellersrol, die 'dialoog' tussen ordenende verteller en belewende karakter waarby ook die leser betrek word en boweal die hartstogtelike belewenis en intense ondersoek van "die kind (ers) van Afrika" en van Afrika self (bl. 2). Dat daar in *Missionaris* ook 'n eksplisiete persoonlike sowel as literêr-teoretiese besinning oor hierdie Afrika-belewenis en -ondersoek binne die tekssamehang ontwikkel, word deur Ena Janssen in haar boeiende resensie van die Joubert-roman oortuigend beargumenteer<sup>4</sup>).

Die multidimensionele vertellersoptrede waardeur verskillende teksvlakke, verhaalfases en toonverandering verwoord word, is een van die opvallendste struktuurverskynsels in die werk. Reeds in die proloog word deur retoriese vrae, dialoog tussen verskillende vertelfigure en 'n verstregeling van chronologiese en werklikheidsvlakke die kernaspekte van die vertelling beklemtoon. En hierdie kernaspek blyk die obsessie te wees van 'n ekverteller, "'n kind van Afrika", om te kan "deurbreek tot jou lewe, missionaris Aart Antonij van der Lingen, om by dié karakter soos 'n "skip wat in die newels lê te kom" (bl. 1), om só — deur interpretasie van 'n mislukte sendelingsbestaan — die onrustige, uitdagende Afrika-hede te kan herken en begryp, en dan Afrika as loog (bl. 2) en met "lewe-veilhebbende liefde" (bl. 189) te aanvaar. Hierdie ontdekkings- en ontwikkelingsproses is 'n moeilike een; die lewe van die hoofkarakter is 'n uitmergelende en aftakelende fisieke stryd, 'n verwilderende geestelike en emosionele konflik, en die

weergawe en interpretasie van daardie lang verbye gebeure vind aanselend, byna hortend plaas soos wat perspektiefwisselings, fragmente uit ou historiese dokumente, die vertelstyl belaaï met retoriese vrae en onklaar sinne en die intrede van 'n/verskillende redigerende verteller(s) met 'n 'epiloog' en 'n 'naskrif' die vertelproses markeer.

Om die verteltegniese aspekte as kernelemente uit te lig beteken egter nie dat dit 'n teks sonder "hart" is nie! Ek het die lang reis van Van der Lingen — vanuit Rotterdam, na Londen, die seereis Kaap toe en dan die asof nimmerindigende togte die harde binneland in — meegevoerd gelees. Joubert se vermoë om 'n atmosfeerbelaaide ruimte te verwoord, blyk weer eens. Die koloniale elegansie aan die Kaap (lees veral van Aart se eerste besoek aan mej. Van Lier se woning — bl. 26, 28, of van die kennismaak met Agatha, bl. 102–103) word so verbeeld dat die kontras met die verskriklike binnelandse reis byna sintuiglik ervaar kan word. Dit is dan ook veral skokkende kontraste wat Aart se binnelandse ervarings karakteriseer: die kontraste met sy eie agtergrond van "die lae wolkeplafon, die insirkelende grys kuslyn van die Nederlande, die beperkende wand-aan-wand, ieder-steunend-teen-die-ander geboue en huise (bl. 23)", maar veral die kontras tussen, aan die een kant, sy twyfels en selfbevraagtekening en onpraktiese idealisme, en, aan die ander kant, 'n wêreld waar die meisie wat met pokke besmet is, vasgebind lê om deur miere skoongevreet te word. Die kontraste tussen die twee belangrike vroue in Aart se lewe — die aardse Agatha en die mistieke Allegonda; tussen sy verskillende 'gemeentes' — die grensboere, die deftige Kape-naars, die Hottentot-korps; en die kontras tussen die dogma van sowel sendinggenootskappe en slawebesitters met dan weer Røad en Van der Kemp se oorgawe aan die land, dra alles by tot die sendeling se essensiële vreemdheid, sy onvermoë om — soos bv. Kok, Manenberg en Machteld Schmidt — van Afrika deel te word. Terug in Nederland, sterf die siek Van der Lingen in 1821. Dit is weer met kontrasterende, selfs paradoksale beelde dat die verteller hierdie laaste toneel weergee. Bedroef en diep bedruk, is Aart se laaste indrukke tog dié van "goue krone, overal krone van mimosablomme ... 'n gesig met pokke ontsier ... En dan die sagte vee van my hand oor die gelaat en 'n kus, mond op mond" (bl. 320).

Waar die hele teks 'n aanselende, moeisame konfrontasie met die self, die geloof, met Afrika, met die begeerte na singewende skepping is, verwoord ook hierdie laaste beeld vir my 'n aanselende, moeisame maar uiteindelijke bevrydende versoening van daardie konfrontasie uit.

Met as motto David Livingstone se beroemde laaste woorde, "You may go now", sluit M.C. Botha se *Zambezi* op verskillende maniere by die bogenoemde tekste aan. Volgens alle aanduidings 'n bona fide outentieke reisverslag, is hierdie een van die mees onderhoudende nie-fiksionele werke watek nog in Afrikaans gelees het. 'n Soort argelose naïwiteit onderlê die joernaal, sowel t.o.v. die wyse waarop die reisiger situasies ervaar asook die wyse waarop hy daardie ervarings weergee. Persoonlike voorkeure, en nie die

erkende besienswaardighede nie, bepaal sy roete en sy verblyf — daarom handel die langste en mees gedetailleerde hoofstukke dan ook oor veraf wildtuine en eensame wildwagters, terwyl hoofstede en wêreldbewoners baie bolangs bekyk en beskryf word. Botha sê dat hy gedurende die wekelange reis nie een enkele een van die beroemde Zimbabwe-ruïnes (by Mashingo of by Bulawayo) gesien het nie, maar wel orals die “ander soort — die murasies van ’n bang Rhodesiër se opstal” (bl. 93). Die leimotief in dié reisverslag kan dan ook beskou word as die skrywer se waarnemings van ’n vrye Zimbabwe — vry in terme van mense se interpersoonlike verhoudings én hulle belewenis van die natuur — in vergelyking met ’n onvrye, ommuurde, bevroese (wit) Suid-Afrika.

Hierdie soort waarneming kom egter nooit op grond van bewustelike konfrontasie met ’n sosiopolitieke opset of deur eksplisiete redevowering nie. Daardie argeloosheid waarna hierbo vermeld is, rig die hele toon van die verslag. Terloopse ontmoetings met ’n groep giggelende skooldogters, ’n lang(erige) verblyf in wildtuine met ’n Don Juan-wildwagter in die een en in die ander ’n neurotiese groentjie, toevallige gesprekke met klerke, polisiermanne en rylopers vorm sy indrukke van die mense en van die land. Verder is dit die indrukke van ’n alleenloper wat weergegee word: hy ry ver paaie plat, lees plaaslike koerante en luister na radio-uitsendings waarop die woedende berigte oor Samora Machel se dood die konflikte tussen Suid-Afrika en Zimbabwe ouditief tipeer. Met sy vertrek uit Pretoria (’n tussenstasie op die tog vanuit Kaapstad na die Zambezi) is hy ongevraag ’n paar stapels Bybels gegee, en dié word as ’n soort “touché” aan, vanaf vitterige doeanebeamptes tot ’n hoopvolle prostituut, uitgedeel. ’n Aanduiding dalk ook van Botha se besondere reisigersrol — geen missionaris, geen boodskapper, geen beoordelaar nie. Die vertelling word vanselfsprekend met anekdotes deurspek, maar ook dan is die aanslag lig, die fokus heeltemal weg van die eie ek. Dis opvallend dat in ’n verslag oor so ’n Afrikareis (en veral gesien die aantreklike omslagfoto) woordryke, uitvoerige natuurbeskrywings nie voorkom nie; dis ’n nugter belewenis van ’n harde land — die relaas oor die Victoriavalle is selfs ietwat ontluisterend. Die geografiese draaipunt van die reis is die Zambezirivier — blykbaar ook ’n emosionele ervaring wat op uitsonderlik meesleurende wyse weergegee word. “Die maan styg hoër en die bergpieke word helderder verlig ... Die rivier is soos bloed in my are, geen hart pomp dit nie, dit vloei vanself ... Ek aanvaar alles, alles soos dit was en alles soos dit nog sal wees” (bl. 65).

Die laaste vier hoofstukke is wel funksioneel in dié sin dat dit die komplekse gewaarwordings van terugkeer verbeeld — daardie gemengde gevoel van tuiswees in en anti-klimaks t.o.v. die bekende. Die terugrit illustreer dan ook die opvallende kontraste met Zimbabwe — maar miskien moes hierdie slotgedeeltes liever uitgelaat wees. Die laaste paar duisend kilometers, rye plattelandse dorpie en elkeen se eie “besienswaardigheid” word té kursories gelys en hierdie relaas is nie naby so onderhoudend as die werklike

Zambezi-deel nie.

Ek kon my vinger nie presies op die rede daarvoor lê nie, maar by my het Botha 'n besonder empatie met waaróór en hóé hy verslag skryf, bewerkstellig. *Zambezi* is 'n boeiende teks én van die beste prosa waarmee hierdie (veral vir sy kortverhale) bekende skrywer nog gekom het.

*Die liggende trein*, outobiografiese vertellings van die digter Ernst van Heerden, is wêreld verwyder van M.C. Botha se "budget" Camperreis. Van Heerden onderneem 'n deurgaans stylvol en verfynde, soms ietwat esoteriese herinneringstog, maar dan een waar in die aanvangsparagrafe van hoofstuk 1 tog ook die reuk en gesig van Afrika se bruin stormwaters sentraal gestel word.

Die titel dui alreeds op die kernrol van die *reismotief* (soos ook deur die motto met sy verwysings na "footfalls", "passage", en "... towards the door" wat klaarblyklik 'n metafisiese reis verbeeld) in hierdie outobiografie. Die konvensionele metafoor neem egter 'n besondere betekenis aan wanneer die skrywer direk na die bekende Totius-gedig verwys, waarin die verbyflitsende treinvensters waarna en waaruit mense kyk, hulle wedersydse onkunde omtrent en verlange na mekaar se leefwyses simboliseer (bl. 73).

Hoewel daar tog 'n oorkoepelende chronologie in die opeenvolgende (twaalf) hoofstukke aanwesig is, is die verligte treinvensters ook beeld van die gefragmenteerde en beperkte aard van die vertellings — beperk in dié sin dat dit geen oorsigtelike of volledige weergawe van Van Heerden se lewe is nie, maar eerder enkele flitse daaruit wat vir die leser sigbaar word. In 'n byna ou-wêreldse taal en toon en nie sonder 'n tikkie geregverdigde ydelheid nie, word van die belangrike gebeure en (uitnemende) mense wat tydens die digter se persoonlike en professionele lewe meegemaak is, vertel.

Eksel self het die laaste gedeelte van die boek, hoofstukke 9 tot 12, egter as die werklik aangrypende vertellings ervaar. Is dit dalk omdat 'n leser uiteindelik ook 'n voyeur is, iemand wat by die verligte vensters wil insien om die donker kamers daaragter te bekijk? Hoe ook al, in hierdie slotgedeeltes is die toon van bonhomie gedemp en kom dit voor asof persoonlike en intieme emosies ontbloeit word. Hierdie weergawe van die digter se slopende siekte, die verskriklike verlies van sy bene en die byna lakonieke manier waarop hy na sy eie reaksies verwys, is inderdaad outentiek. Soos wat die leser tipies-menslike reaksies van woede, eensaamheid, wanhoop en dankbaarheid vir klein gunsies herken, word die individuele ramp 'n refleksie van menslike tragedie in die algemeen. Dié dele bring egter nie net persoonlike onthulling nie, maar gee ook vir die poësiestudent nuwe insig in hoe die persoonlike ervaring verband hou met die uiteindelige gedig. In algemene sin word daar in dié bladsye ook 'n soort poëtika verwoord wat enige een wat in letterkunde belangstel, sal interesseer. Vir Ernst van Heerden word vrae soos hóé kom mens dig, waarna die digter streef, en wát hy dan bereik, beantwoord met dié insig: "die gedig word gedra en regverdig deur 'n begeerte tot blootstelling ... "to convert my experience into vision" (Lipkin) (bl. 143).

Dit is in hierdie selfde ontwapenende, eerlike toon dat ook die slotparagrafe gestel word — “Wat bly oor? Die liefde ... ons deernis vir mekaar. Dis ook genoeg” (bl. 158).

En so het Van Heerden se uitspraak vir my nog 'n gemeenskaplike kern in al die tekste verwoord. Die lotgevalle van al die verskillende karakters het dramaties getoon dat dit nie heroïese daad of selfs 'n grootse ideaal is wat die kwaliteit van lewe bepaal nie, maar uiteindelik ook net die deernis met mekaar.

## Universiteit van Suid-Afrika

1. Bakkes, Margaret. 1988. *Susanna die geliefde*. HAUM. R15,95 + AVB  
Botha, M.C. 1988. *Zambezi*. Human en Rousseau. R24,95 + AVB  
Joubert, Elsa. 1988. *Missionaris*. Roman. Tafelberg. R24,95 + AVB  
Pienaar, Christine. 1988. *Die Spieëlkepetsh en ander verhale*  
HAUM-Literêr. R17,95 + AVB  
Van Heerden, Ernst. 1988. *Die liggende trein*. Outobiografiese vertellings. Tafelberg. R27,95 + AVB
2. Roos, Henriette. “Kontreikuns oor 'n streek van die hart.” *Rapport*, 30 April 1989.
3. Roos, Henriette. “Dié Susanna se lief en leed sal bloei,” *Rapport*, 16 April 1989.
4. Jansen, Ena. “Missionaris se worsteling ook Joubert se selfondersoek?” *Die Suid-Afrikaan*, April 1989.

## D.J. Winterbach Spervuur

Dis nie ek wat nie meer vir jou  
hardop uit boeke wil voorlees nie  
rny mond het 'n blaffende bevel geword.  
Dis nie ek wat nie kaalvoetskoppend saam met jou  
deur reënplasse wil hardloop nie  
my voete is geharnaste stewels wat deur die sand strompel.  
Dis nie ek wat nie meer die uil in jou oë wil soek nie  
die oog is 'n infrarooivisie wat die nag en bos deurkorrel.  
Dis nie ek wat nie meer my hande om jou gesig wil vou nie  
hande is eksklusief vir klappe langs eie ore gereserveer  
om die gebulder uit G-5's te verdoof.  
Dis nie ek wat nie meer my arm om jou soepel lyf wil plaas nie  
beskerming is lemmetjiesdrade om skole en wagte by winkels.  
Dis nie ek wat die weemoedland geskep het nie  
maar dit is ek wat my weerhou  
van die kleingeweervuur binne-in jou.



## J.J. Brits

### Van my stoep af

#### Voor is 'n stopteken

“Jy kan kies,” het die dokter gesê toe ek wou beswaar maak dat ek my aktiwiteite drasties moes verminder.

“Jy kan kies, 'n klompie maande stil gedra, bietjie oefening, sit die meeste van die tyd op die stoep — dis 'n pragtige uitsig, dis somer en jy kan rustig die dae verwyd — of, nou ja, maak soos jy wil. Daar is natuurlik 'n ander plek waar jy permanent rustig kan wees. Daar is baie maats maar die geselskap min!”

Daar was natuurlik geen keuse nie. Die pomp in my borskas het my onverwags in die steek gelaat en het glo rus nodig. Die gevolg: nou sit ek die meeste van die tyd op die stoep, hier halfpad op teen die rant. Geen bure te naby nie, maar ek kyk op hulle huise en die voorstad, en waar daar baie beweging is soos die straat wat daar onder verby loop.

Die sterk verkyker wat ek lank gelede aangeskaf het en slegs gebruik het wanneer ek met 'n halwe skuldige gewete veertien dae van my bedrywigheid afknyp om my vrou tevrede te stel en sogenaamd by die see te ontspan, om dan oor die see na 'n verbygaande boot en af en toe na 'n skool spelende seeleue te kyk. Hy is nou my vaste stoepgenoot.

Die eerste paar dae was vervelig en doelloos en toe eendag kry ek nuwe perspektief. Ek begin die lewe as 't ware objektief sien. Die besige straat daar onder aan die voet van die rant kry betekenis. Die veraf gedreun, min of meer 'n ritmiese harder en sagter gedreun, stoot teen die rant op. 'n Reuse-vragmotor in die een baan se bestuurder speel op en af met die petrolpedaal op sy twee en dertig silinder kragbron wat gewilliglik donderend dreun en stil word. Op die ander baan langs die vragmotor laat 'n ongeduldige, haastige, gehelnde, swart-leerbaadjie met groot wit letters agterop beklede ryer sy motorfiets op en af ook brul, en versnel meteens spoed en jaag met 'n swaai-beweging voor die vragmotor in. Die straat is aanhoudend vol bakkies, busse, motors van alle groottes en kleure, 'n swart lykswa, 'n dwergmotorfietsie met 'n tengerige ryer — lyk soos 'n meisie — in die saal, byna vasgedruk in die immer voortsnellende verkeer na alkante. Skielik kom die hele verkeer tot stilstand, die anderkantse bane is vir enkele sekondes leeg. Die robot verder weg het sy werk gedoen en vir 'n wyle haal die straat asem. Stilstand. So het 'n bevel gekom.

Die straat. Die lewe? Gejaag van belangriks, haastig op reis na êrens. Nêrens? Die sestien of twee en dertig silinders, ongeduldiges, die intens nederige en klein, almal op pad in die oneindige stroom, elkeen 'n plekkie, al is dit vasgedruk in die menigte.

Ook die lykswa.  
Êrens voor 'n stop.

### **Die vakansie en daarna**

Sy weskaf gereeld agter haar huis in die tuin. Ek kan haar onbelemmerd hier van die stoep af sien. Dit lyk soos groentetuintjies. Die blomtuin is voor die huis aan die straatkant. Goed versorg kan ek sien as ek daar verbyry of enkele kere daar kom.

Vandat ek hier sit, merk ek vir die eerste keer hoe doenig sy werklik is. Buk hier en daar, seker om 'n onkruid uit te trek, verder aan met 'n grafie om die grond bietjie los te maak.

Sy kom regop en staan 'n hele ruk stil en tuur êrens heen net asof haar gedagtes haar aandag van die tuin afgetrek het en iets nader aan haar hart oorgeneem het.

Ek kan raai. Die eensaamheid. Sy is baie eensaam. Een van die dinge waarvoor ek so bang is.

Sy en my vrou is goeie vriende. Vertrap nie mekaar se drumpels nie, maar gereelde besoeke, veral die afgelope tyd, kom hulle meermale bymekaar. Vroeër het ek ook as die tyd toelaat, op 'n middag saamgegaan en met haar man 'n geselsie aangeknoop. Hy het baie selde sy opwagting hier by ons gemaak. Nie dat ek omgeegee het nie, want ek kon nooit 'n aanknopingspunt vir 'n lekker gesprek by hom kry nie. Dikwels lyk dit asof hy belangstelling verloor en sy gedagtes sommer so in die halfhartige gesprek wegdwaal. Sy vrou het altyd verskoning gemaak. "Oorwerk, te min rus. As hy by die huis kom van die werk af wil hy net slaap. Dit gaan ook nie aldag so voor die wind met sy saak nie." Dit het tog nooit gelyk asof hulle kort van geld is nie.

En toe eendag, sommer so uit die bloute, en dit nadat hulle 'n aangename oorsese vakansie gehad het: "ek wil alleen wees, sommer net om te dink, ja, werklik net om te gaan dink."

Hy het hom gaan tuis maak in 'n woonstel, naby sy werk, maar wou nie die adres gee nie, dan sal hy dalk gesteur word.

Toe ek dit hoor, het ek geweet en 'n ou suspisie bevestig. 'n Man van oor die vyftig met 'n mooi vrou, dierbare kinders, al is hulle al mondig, en 'n huis met al die geriewe, soek nie sonder baie goeie rede om "alleen te wees en te dink" nie.

Dit was dan ook nie lank nie toe moes dit uit. 'n Meisie, die helfte jonger as hy (en ek het geweet met baie planne in haar agterkop), het sy ego gestreel. Dit was meer as wat hy kon weerstaan dat hy, byna kaalkop met 'n duidelike uitgesproke boepie, nog so aantreklik is dat 'n betreklike jong dingetjie smoorverlief op hom kan wees en al haar jeugdigheid sonder voorbehoud hom aangebied het.

Met advies en beslisheid is daar voldoende finansiële en ander nodige dinge voorsiening gemaak vir haar wat saam met hom die beginjare swaar gekry het en hom bygestaan het in moeilike tye.

Sy hou haar nou besig met bietjie aandeel in vroue-organisasies; die geskokte kinders, familie en vriende kom haar besoek, daar is die tuin, en die dae het, alhoewel traag, darem verbygegaan.

Maar saans, saans as die buitedeur gesluit is en daar nie verwagting meer is van 'n lewensmaat wat vanaand of vannag of môre-oormôre weer tuis sal wees nie, dan het eensaamheid uit al die vertrekke en al die hoeke toegesak. As iemand uit die huis deur die dood weggeneem is, kan jy troos vind, het sy gesê ...

Sy het weer gebuk en met die grafie in die grond gevroetel.

## 'n Lastige haan

Liewe mense, daardie bure van ons, tweede naaste aan ons huis. Die man 'n suksesvolle professionele persoon, en sy vrou, 'n aktiewe wese, is sy sekretaresse. Bedags doenig in 'n ou huis wat hulle omskep het in vertrekke wat aan sy professionele behoeftes voldoen. As die kinders in die middag van die skole af kom, bly hulle gewoonlik daar, want daar is voorsiening vir kombuisgeriewe — net die twee oudstes kom direk huis toe, die dogter het al 'n besoeker in 'n geel Volksie, en die seun 'n ryding vir sy sportbedrywighede en, nou ja, miskien ander dinge.

Dit alles net terloopse agtergrond.

Die ding (eintlik twee dinge) waarom ek en my vrou dit bra moeilik het, is 'n hoenderhaan en 'n padda. Hy, die padda, is 'n ware onafgebroke luidkwakende gedierte wat van die eerste tekens van die lente af van vroeggaand tot laat middernag (miskien al oggend) tot byna middel van die winter, daar onder in die visdammetjie tekere gaan asof sy lewe daarvan afhang. Dit pla my bure nie. As ek net kon weet hoe ek hom kan bykom!

Dis eintlik die hoenderhaan. Sowat van kraai het ons nog nooit beleef nie. Ons is nie meer kinders nie en kom albei van boereplase af. Maar die ding slaap êrens op my buurman se voorstoep op 'n stellasië wat hy gemaak het vir rankplante, maar om een of ander onverklaarbare rede storm hy met sy twee hennetjies na die grasperk voor ons huis. Dis nog niks. Lank voordat die outydse plaashaan sou dink aan 'n tweede hanekraai, soos die ouer mense altyd gesê het, hoor jy hierdie ding, en hy kom vinnig nader, al kraaiende, en dit hou so aan totdat dit donker aand is — onafgebroke. Geen mens wat dit nie self gesien en gehoor het, sal dit glo nie.

Op 'n dag het ons dit terloops genoem aan my professionele buurman. Sy antwoord was professioneel: jaag hom weg! Net asof ons dit nie al duisende kere probeer het nie. Hy hardloop net 'n ent weg of gooi 'n paar jakkalsdraaie en kraai dan éérs, asof dit 'n wegjaagspeletjie is wat sy kraaiery spesiaal aanmoedig.

Sy kraaiery is so erg dat dit al gebeur het dat 'n gas in die middel van 'n sin asem ophou en met verbasing vraend na ons kyk oor die verskriklike deurdie-murg-snyende skelle geluid.

Maande, wat voel soos jare, het ons uitgehou om van lank voor dagbreek tot-

dat die donkerte saans toesak, deurentyd as't ware op ons tone te bly. En nou wil ons natuurlik nie kwaavriendskap met sulke liewe, goeie bure hê nie. Ons kan tog nie kort-kort oor kraaiende hane praat nie; die ding is dalk nog 'n troeteldiertjie van een van die kinders. Tog het dit darem begin lastig word, al is hulle ook vir hom lief. Noudat ek die meeste van die tyd op die stoep deurbring, is dit moontlik effens meer steurend. Geen menslike oërdrom kan onbepaald bestand bly teen sulke klanke nie. Op 'n Saterdagmiddag toe my vrou na die kafee toe is, en die bediendes weg vir die naweek het ek ... die papierkardoes styf toegebind en diep onder die kombuisafval in die vullisdrom geplaas. Twee van die drie windgeweerkoëltjies wat ek saamgeneem het, gaan terugsit in die dosie, die windgeweer wat ek van my kinderdad af vertroetel, gou op sy plek gaan neersit. Nou wonder ons almal wat sou van die haan geword het.

### Die oplossing

Baie aangename man, daardie oubaas so skuins oor die straat. Hy was hoogleraar aan 'n universiteit, 'n gesiene akademikus. Hy het langamerhand doof geword, allerlei apparaat probeer, 'n tydlank verligting gekry, maar naderhand het ook dit nie meer gehelp nie.

Gelukkig het hy aftreeouderdom bereik, en alhoewel hy nog kon aanbly in sy pos, het sy gestremdheid hom daarteen laat besluit.

Hy kon darem nog hoor as jy duidelik en hard praat, maar dit was ook lastig, want jy moes feitlik teen sy oor praat. Toe het hy op 'n blink gedagte gekom. Al sou dit nie altyd doeltreffend wees nie, en miskien frustrerend, was dit darem vir sommige mense 'n antwoord. Ander het met verbasing maar net stilgebly al wou hulle 'n besliste antwoord hê. Elke keer as hy nie gehoor het wat iemand sê nie, het hy net één antwoord gehad: "Ek verstaan."

Sy vrou, tant' Sarie, soos ons haar in noue vriendekring noem, is regop soos 'n kers met 'n oog wat 'n bars deur jou kan kyk, iemand met wie jy nie kan speel nie en orals in vroueverenigings 'n leidende figuur. Die feit dat haar man hardhorend geword het, het sy met moeilik bedekte ongeduld aanvaar. Dit was veral moeilik vir haar wanneer hulle tussen ander mense is en een uit die geselskap byvoorbeeld vra of sy boorgat se water nog hou en hy dan ewe gemoedelik antwoord: "Ek verstaan." Vies het sy dan sommer anderkant toe gekyk.

Op 'n dag het hy op haar aandrang 'n jong spesialis gaan spreek. En toe gebeur die wonderwerk. Na die operasie aan sy ore kon hy weer hoor. Dit was inderdaad wonderlik.

Toe steek 'n ander probleem egter kop uit. Na sy aftrede toe hy voltyds tuis was, was hy natuurlik doof en sy vrou se praterij en dinge buite sy bestaansveld. Nou skielik is hy konfronteer deur 'n woelige vrou, met 'n tong wat deur die jare redelik skerp geword het en wat sy leeglêery as uiters lastig beskou en dit onomwonde gesê het. En selfs al sê sy dit nie het hy dit aangevoel

op 'n manier wat hy nie gehad het toe hy doof was nie. Hy was beslis in haar pad in die huis.

Soos dit 'n erkende akademikus betaam, het hy 'n eenvoudige oplossing gesoek en gekry. Hy het langsaam, miskien ook nie so langsaam nie, begin doof word. Kort voor lang was hy terug by "ek verstaan". Uiteraard was sy vrou jammer vir hom, met 'n ou tikkie ongeduld. Die dokter het destyds gesê 'n tweede operasie is nie moontlik as die eerste nie suksesvol is nie. Die horlosie is toe weer teruggedraai na die dooftyd.

Hy was uiters op sy hoede, maar skrande vrou wat sy is, is haar suspisies op 'n dag onverwags bewaarheid. Die voordeur het 'n baie ligte skreeugeluid gemaak as dit oop- en toegemaak word. Op 'n keer was daar etlike besoekers en die deur moes kort-kort oop- en toegemaak word. En na die gaste vertrek het, het die oubaas 'n kannetjie olie gaan haal en die skarniere aanhou olie totdat die skreeugeluid weg was.

Ek het die dag daarna by hom gaan kuier wetende dat hy maar eensaam is. Hy was besig om denkbeeldige stoffies van sy nuwe, duur Duitse motor af te vee.

Ons het rustig tee gedrink in die sitkamer. Soos gewoonlik het ek hard gepraat. Somtyds het hy gehoor, ander kere was dit die ou storie.

Tant' Sarie het binnegekom, hom liggies op die skouer gedruk en met 'n heel normale stem gesê:

"Die motor is aan die brand!"

"Ek verstaan," begin hy en spring toe verskrik orent, "wat sê jy..." en ons twee storm die deur uit.

Bietjie later het ek iemand in die kombuis hoor lag.

Nou bring hy die grootste deel van die dag deur met sy groentetjies agter in die tuin en bly soveel moontlik uit die huis.

## Johan Kruger Blanko

Die donker klanke van Balêka en Joseph se stemme rol af in die geslotenheid van arkade G6, haal amper die hoek onder by die hysbakke waar die soldaat staan en sterf dan weg. Vir 'n oomblik is dit asof die stadsrumoer en die trappende skoene swyg; asof alles huiwer, wag op Tsekele se stem. Hoog, suiwer: Jesus loves me, this I know ... En die bas van Balêka en die bariton van Joseph bruis agterna, daar van waar die rooi letters teen die winkelvenster nooi: *lay byes accepted*. Die Wimpy-eienaar met die burgerbaken op sy bors, loer van die oorkant van G6 oor die toonbank na die drie, en sug. Die lawaai maak hom mal.

Nou en dan klink 'n muntstuk in Balêka se hoed wat gatomhoog aan sy voete lê.

En Tsekele en Balêka en Joseph bely téén die stad om van die stad te ontvang.

Eers toe die stad verstil soos 'n liggaam wat leegloop aan bloed, vul Balêka sy leë twaksak met die munte uit sy hoed. Hy tel dit nie. Die koper is altyd meer as die silwer: dit vat tyd. Dis vir vanaand. Hy vou die hoed 'n slag of wat en prop dit saam met die twaksak in sy jassak.

“Ons loop.” Winterveld is ver en die treine is vol.

Hulle stap hand aan hand met Balêka skuinsweg voor die twee blindes.

“Die meel lê laag, ons sal moet kry,” sê Balêka toe hy sy klein ekspedisie Bloedstraat inlei.

“Die sinkplaat is weer los”

“Die balk is vrot”

“Is al die hout dan nat?”

“Van die balk?”

“Van die vuur”

Nie een praat van die winterwind en die vuur wat meer rook as brand en die ontydige winterreën nie. Die eenvertrek-sinkgehuug hou so wat hy kan aan geroeste spykers en rookwolke.

Balêka pak die geld sorgvuldig in hopies op die grondvloer. Soos soldate in gelid staan die rye koper, driediep met die hophie silwerstukke eenkant in bevel. Die ander twee sit gehurk oorkant die konka, luister angstig hoe Balêka hardop tel, aan die geldstukke verskuif, weer tel. Uiteindelik is hy tevrede. “Vier rand twee en veertig,” sê hy. “Na môre se sing kan ons vleis kry.”

Tsekele glimlag wit in die gloed van die kole. Joseph trek die Pepkombes stywer om sy maer skouers, sê niks, soos sy gewoonte is.

Balêka gooi die hopies, behalwe een, terug in die twaksak. Sonder om na die ander twee te kyk, laat hy die silwer in sy broeksak gly. Dis tyd vir 'n nuwe

twaksak vol twak. Daar is genoeg oor vir vleis. Dan staan hy op, skuif aan die hout om meer vuur daaruit te kry en roer die pap in die swart pot. "Die pap is reg," sê hy vir die twee paar oë agter die rook. Die oë dink aan môre-aand se vleis.

Hy skep vir hulle met 'n plastiekpiering op 'n plat sinkplaat, plaas dit voor die hurkende figure neer. Hy sien hoe hulle eers voel, dan brei-brei begin rol en hap. Die kers het uitgebrand maar hy sê nie. Hy sien genoeg by die gloed van die kole.

Tsekele sluk. "Hoe lyk wit?"

Balêka kyk skerp deur die rook, maar Tsekele brei, rol en hap. Hy wag vir Balêka om te sê.

"Wat maak dit saak? Wit is wit en swart is swart." Tsekele vra altyd sulke snaakse goed. Seker weer iets by die comrades gehoor. Of iemand het weer iets oor hom te sê gehad.

"Maar hoe lyk wit?"

Verdomp, hy wil 'n antwoord hê. Weet hy nie dat hy self die antwoord dra nie?

"Soos pap," probeer Balêka.

"Soos pap?"

"Soos pap."

Tsekele rol die pap versigtig tussen sy vingers. Balêka kyk so fyn soos die kole en die rook toelaat, eers na die wit van die pap en die vingers, dan na die oë soos afgedopte eiers.

"Of soos 'n hoender se gekookte eier," sê hy.

Tsekele hap. "Wit is lekker," sê hy mondvol en hy lag. In sy rooi mondholte lê die pap soos etter in 'n wond.

Balêka spring op en slaan die los sinkplaat met sy vuus. Die ander twee hou op kou, luister skuinsverward.

"Jy raas te veel. Jy kap in my kop in," sê Balêka driftig.

Joseph trek die kombes stywer vas. "Ons moet slaap. Môre moet ons sing."

Tsekele begin weer rol aan die pap.

Balêka omarm die vrot balk waarvan die sinkplaat losgeraak het. Gee hy dit maar een pluk val die dak in sy moer. Hy kyk stip na die vrot splinters wat die balk aanmekaarhou. In die flou skynsel lyk dit beter as in die dag. Maar hy weet die einde is naby.

Toe Tsekele weer praat, gryp Balêka die balk vaster. Hy weet die vraag is weer vir hom bedoel. "Hoekom loop Baasandries anders?"

Sal die verdomde dom ding stilbly! Sy vingers strengel ineen agterom die balk.

"Snaakse naam. Baasandries. Maar hy sê dis sy naam."

"Hy's van die military van die office onder by die lifts." Joseph, die stil een, se stem baklei teen die wind. Praat kan hy nie praat nie, net sing kan hy sing.

“Hy’s ’n guard,” vul Balêka aan. Die sinkplaat tik-tik teen sy kneukels. Mis-kien sal hy vir hom en die blindes ’n ander plek moet soek. Vandat die military daar gekom het, kom daar minder mense verby.

“’n Guard.”

Tsekele dink skuinskop. “Dis hoekom sy skoene anders loop, op en af sonder wegloop. En swaar.”

Die skielike rukwind slaan die sinkplaat teen Balêka se kneukels. Die spiere in sy skouers trek saam.

“Ek wil slaap,” sê Joseph. Hy rol om langs die konka.

Hulle luister na die wind.

“Ek wens ek was soos pap,” sê Tsekele.

“Papkop,” praat Balêka onhoorbaar waar hy met sy volle gewig aan die balk hang.

Toe die laaste klanke van die lied wegrol deur G6, praat die stemmetjie skielik vlakby Tsekele. “Dis vir jou. Jy sing mooi.”

Tsekele draai sy kop skuins na onder van waar die soet stem kom. Die stem van die kind klink so mooi. Aan haar praat kan hy hoor dis ’n wit kind, ’n meisiekind.

Hy steek sy hand versigtig na haar uit, voel na waar sy moet wees.

“Maak gou, Marlene!” Die vrou is verder weg.

Baasandries is swaar op pad.

“Dè. Dis vir jou.”

“Kom nou, Marlenetjie!” Driftiger dié keer.

Tsekele voel hoe die sagte kinderhand sy hand aanraak, die muntstuk daarin druk. Hy wil die kind keer dat sy nie weggaan nie. Hy vat haar hand vas. Met sy ander hand voel hy na haar gesig. Onder sy vingers voel hy iets so sag soos hy nog nooit gevoel het nie: sagter as die gebreide karos waaronder hy soms as kind by sy ouma geslaap het.

“Kom nou! Los haar!”

Baasandries het gaan staan.

Tsekele se vingers gly deur die karoshare. Dis sag, dis mooi soos haar stem.

Hy lag wittand af na haar.

Die kind skrik, probeer wegbeur.

Sy vingers weier om oop te maak.

“Los my!”

Hy klou verbete. “Wit is mooi,” prewel hy toe die kind probeer losruk uit sy greep. Hy verloor sy balans, val half bo-oor die kind.

“Nee!” Haar gil dra paniek.

Die enkele skoot dawer oorverdowend deur die holheid.

Die albinokop ontplof rooi soos ’n kafferboom in blom.

Die vrou probeer verbete om die kind onder die liggaam wat bo-op haar geval het, uit te sleep. Die Wimpybaas duik agter sy toonbank in. Omstanders skarrel vervaard rond, koes, soek skuiling in die oop holheid.



Die vrou en kind se gille klink byna harmonieus een.

“Die wit bliksem!” skree onderkorporaal Andries Blankenberg bo die lawaai en hy haal sy geweer oor, gereed om weer te vuur, terwyl hy gebukkend en systappend (soos hy geleer is) nader storm.

Die vrou sukkel vergeefs om die vingers uit die kind se hare te ont-knoop.

“Ons sal ’n ander plek moet soek,” sê Balêka, en hylei vir Joseph weg van die lyf wat valswit in die rooi plas langs die gatomhoog hoed lê.

## S. Dönges Versoening

“Ek het gedroom dat my lewe ’n kind van my was ...”

— Arthur Miller —

jy kom slonsig in slierte aangedruil

voddig in ’n flodderbroek, lomp  
aan jou dik stomp voete. jou plomp  
lyf plons hom neer, die vlesige mond pruil

slym oor my. die plat neus word gesnuit  
in twee poffers, twee flappers wat vroetel  
en woel en alles bevoel en wriemel  
en ek gril, gil, wars van die geluid

van jou brabbeltong maar jy slurp my op  
jou slap pap oë gryp na my skoot  
en jy lag, ontbloot klonte brood  
tussen tande, hou my kwylerig dop:

ek moet jou soen, dat ons kan rus:  
buig vooroor in die walging van ’n kus.

## Christo van Staden Almal aan tafel lag

Fokof muntu! is wat Ma sê ek vir die Indiërbaba saam met my in die hospitaal in Salisbury gesê het. Ek was twee jaar oud en 'n gastro-epidemie het Rhodesië getref. Reguit dokter gewees, sê Pa. Hy't sonder om stories te maak vir my gesê: Some of them live, some don't.

Almal aan tafel lag.

My kinders het nog altyd vir hulle 'n plek in die lewe oopgeskree, sê Ma. Toe ons die aand by Christo kom, het hulle die klein koelie na 'n ander kamer geskuif.

(Van Rhodesië is ons na Vischat, my oupa se plaas aan die Palala, waar 'n groot swart mier my eendag aan die toon gebyt het en ek tjankend na Ma gehardloop het. Sy het die mier afgetrek soos 'n bosluis. Omtrent tien jaar later het ons weer daar gaan bly en al ses ons klein katjies het gevrek van Dieldrin wat Pa vir die miere uitgesit het.)

In Rhodesië stap 'n kind met 'n hond. Die hond is waarskynlik 'n Labrador Retriever en net so groot soos die kind. Die kind het klein waterskoene en 'n groen over-all aan. Die over-all is te groot en die broekspype sleep effens agter sy hakke. Die gras is lank, as ek reg onthou maak dit 'n dak bokant die kind en die hond.

Die kind se pa soek na hom, Rhodesië is nog wild in die vroeg sewentigerjare al het die oorlog nog nie begin nie (ek kan nie onthou dat dit het nie). Dit is nie duidelik of die kind se pa bang is vir wilde diere of kaffers nie — hulle het in elk geval nie later oor laasgenoemde rede teruggekeer Republiek toe nie.

Almal aan tafel lag oor die Rhodesië-stories. Pa en Ma vertel stories na ete in Pietersburg terwyl ek nog op laerskool is, later op die plaas in die Laeveld as ek op universiteit is en vir vakansies by die huis kuier.

Almal in Rhodesië het swart kokke gehad, sê Ma. Toe ons daar gekom het, het ons nog nie een gehad nie. Maar iemand het getrek en ons het hulle s'n geërf. Al die bediendes het wit oorpakke gedra. Hulle kon nie Afrikaans praat nie.

Ouma kuier by ons in Rhodesië. Sy en Ma sit in die sitkamer terwyl die meid kosmaak. Die meid kom in en sê: I think the meat is burned.

Dit gebeur elke middag. Ouma wil haar later doodlag as die kok in die middag in die sitkamer kom en sê: I think the meat is burned.

Jirre my kind, sê Ouma, móét die meid kosmaak?

Almal aan tafel lag.

Ouma kuier by ons in Pietersburg en die Laeveld. (Oupa ook; sy stories is interessant maar hulle het niks met dié verhaal te doen nie.)

Sy vertel dat ek my eie liedjie, Karoi se dam, gesing het en lag saam met almal omdat ek bry. Terwyl ons in Pretoria by haar kuier, wil sy weet of ek nog

Engels kan praat. Op laerskool kon ek nie, maar ek het glo in Rhodesië. Pa ner my Afrikaans leer vloek.

Hy vertel van die tuinwerker wat my spaarvark gesteel en die munte met 'n mes probeer uithaal het. Pa het hom gemoer en hy het nie wegge-loop nie.

Ma vertel dat sy malaria in Karoi gehad het terwyl sy swanger was en nie malariapille kon drink nie.

Na ete haal hulle bokse vol foto's uit. Of as ek verveela is krap ek in die studeerkamerlaaie en kry 'n skoendoos met foto's van perde, my kleinboetie met 'n Simmentalerbul aan 'n leiriem, my pa en nog iemand wat (waarskynlik in die vroeg sestigerjare) met kaal bolywe aan die enjin van 'n Bedford-vragmotor werk, ons huis in Pietersburg, Vischat en die Laeveld. Tussen die foto's is daar ook foto's van Rhodesië (so sê Ma toe ek by haar gaan hoor waar die geneem is, dit kon Potch ook gewees het). Daar is foto's van my en my sussie voor ons huis in Karoi, van my met 'n tuinslang en 'n groen over-all, van my op 'n driewiel en 'n Labrador en 'n Fox-terriër wat in die foto instap en van my wat een kersie op 'n koek doodblaas (dít was glo op Potch).

Die foto met die tuinslang gee my koue rillings. Op Vischat stap ek met 'n .22 om duiwe te skiet. Tussen die implemente staan swart kinders en lag vir my. Ek mik speels na hulle en maak of ek hulle gaan skiet (jisses, Pa of Oupa sou my gedonder het as hulle dit gesien het). 'n Paar treë verder hou ek die geweer na die grond en trek die sneller. Die veiligheidsknip was nie op nie en die koeël sing weg soos in 'n cowboy-fliek. As ek in die huis kom vra Ouma of ek iets geskiet het. Oupa luister rugby in sy studeerkamer. Na die tyd sê hy vir my dat Rhodesië Noord-Transvaal pakgegee het. Later sê hy dit was 'n grap, Noord-Transvaal het gewen.

Op laerskool raak ek gatvol vir Pietersburg. Ek droom dat ek 'n tenk en speelgoedsoldate vir Kersfees gaan kry. Ek maak vir my 'n geweer uit 'n gebreekte bouplank. Almal het al van die oorlog in Rhodesië gehoor — later sê Pa en Ma Suid-Afrika het 'n leier soos Ian Smith nodig.

Omdat ek gatvol vir Pietersburg is en oorlog wil maak, bind ek my klere in 'n bondel en maak dit aan die punt van my houtgeweer vas. Ma dink dis 'n grap en maak vir my roebroodjies.

Ek laai alles in die Volvo en probeer wegry, maar die stuurwiel het gesluit en ek gaan huil by Ma. Dis nie soos 'n swart mier wat mens soos 'n bosluis kan aantrek nie.

Almal lag later aan tafel daaroor, maar Pa was die hel in en het my amper gedonder. Ek onthou nog dat Ma gesê het: ek hoor oor die radio dat al die kinders hierdie Kersfees net oorlog wil maak, almal wil kanonne en gewere hê. Ek wonder wat is dit?

Ons het nie vir die oorlog uit Rhodesië gevlug nie — ek dink ons het padgegee omdat Pa gatvol was vir die swartes wat net Engels kon praat.

Hy vertel hoe ek die Rhodesiese swartes in Afrikaans gevloek het. In Pieters-

burg lê ek soos ek lag — die grootmense wat by ons kuier lag ook hard saam met Pa en Ma. Hulle lag omdat die swartes nie verstaan het nie en omdat die kind wat dit gedoen het net uit die doeke was.

Pa kan die woorde onthou — ek kan nie meer nie en daarom is dit nie in my storie nie.

In die Laeveld lag ek ook saam met die ander daaroor, effens verleë omdat almal dink dit is snaaks.

Oom Jaap vertel in Pietersburg wat hy met sy eerste terroris gemaak het. Hy het die gesoute, gebreide balsak oor die rathefboom van sy BMW gesit. Tot sy vrou agtergekom het wat dit is.

Niemand kan onthou datek en die hond weg was omdat ons na 'n kat gesoek het nie.

Pa vertel sy grappie van die veearts wat in Rhodesië gekom het en vir die swarte gevra het of hy weet wat klem-in-die-kaak is.

Ja, sou die swarte sê en vertel van die man wat deur 'n leeu gejaag word en by die naaste boom "klêḿ en hy kaak".

Toe niemand aan tafel meer lag nie, onthou ek hoe ek die swartes in Rhodesië sou vloek en begin onbedaarlik lēḗ.

Almal aan tafel is vererg omdat ek alleen lag. Dis slegte maniere om alleen te lag, sê Ma, vertel ons ook waaroor jy lag.

Ek skud my kop.

Toe seun, sê Pa, sê ons ook, dan kan ons almal lag. Maar ek wil nie vir hulle vertel hoe snaaks dit is as ek die Rhodesiese swartes in Afrikaans gevloek het en hulle nie 'n woord verstaan het nie, en lag meer tot die trane loop en lag en lag en niemand aan tafel lag behalwe ek nie.

## Louis Kotze in memoriam

willem jou bliksem hoor jy ons snikke  
daar tussen die klippe jannie malan sê  
jy lewe en ons is besig om te sterwe  
jou neelsie het die bal swart geverf  
die aand toe avbob jou kom haal daar  
was bloed op jou lippe en kalk aan jou  
snor ons mis jou gewig in die skrum  
jou plek aan die kant is nog oop  
dok sê jy is pure groen en goud  
die backline het gesing in die koor  
en die vories het jou graf toegegooi  
rapport sê jy het gebrul soos 'n leeu  
toe jy score neelsie het die bal op  
jou graf gaan plant en die doelskop was mis

## resep

sanctus sanctus teen die sondes  
van ons tyd 'n stukkie bach saam  
met die nagmaal en die wyn ameling  
vir die herder op die rots sanctus  
sanctus Hy het opgestaan vir jou  
en my die emperer vir die wederkoms  
pavarotti en freni vir die liefde  
callas vir die hartseer en verlange  
ave verum met gigli op die podium  
sanctus sanctus die ou jerusalem  
het verbygegaan kyk dis alles nuut  
beethoven vir die hartseer mozart  
vir die pyn callas vir die verlange  
'n stukkie bach saam met die nagmaalwyn

## Grazia Weinberg

### An interview with Dacia Maraini\*

Dacia Maraini was born in Florence in 1936. In the first decade of her life she lived in Japan with her family (her father being a well-known ethnologist), spending two years in a concentration camp for anti-fascist prisoners. She has been a close friend of Italian writer Alberto Moravia and is presently living in Rome.

Her novels deal with the condition of women in modern society. Denied a true historical perspective in the symbolic order, her female characters are constantly threatened by feelings of alienation. Her first novel, *La vacanza* (*The Holiday*), was published in 1961. In 1962, she received the International Prix Formentor for her second novel *L'et del malessere* (*The Age of Malaise*) which was subsequently published in thirteen foreign languages. Some of her novels which have been translated into English are *Memoirs of a Female Thief* and *Woman at War*.

Two films have been based on her novels: *Teresa la ladra* with actress Monica Vitti, and *Storia di Piera* (*Story of Piera*) with Hanna Schygulla and Marcello Mastroianni and directed by Marco Ferreri. She writes scripts for films and is at present working on Margarethe von Trotta's forthcoming film based on Chekhov's *The Three Sisters*.

Her career as playwright began in 1967 with the play *Una famiglia normale* (*A Normal Family*). In her plays she uses Brecht's ideas on the role of history in drama to further the aims of feminist emancipation. Like Dario Fo, her interest in popular theatre has prompted her to form her own company and she has staged many of her plays, often under her direction, in the working-class suburbs of Rome. In 1973, she established the first all-women theatre in Italy called "La Maddalena" with the intention of making the public aware of contemporary feminist issues. She has received many theatre awards for her achievements such as the Premio Riccione and the Premio Candoni in Italy. In 1982, she won the Sitges International Prize in Spain for her *Maria Stuarda* (*Mary Stuart*). *Dialogue of a Prostitute with Her Client*, written in 1976 and one of her most popular plays outside Italy, was staged by the Wits School of Drama in September 1987. Her plays have been performed in many parts of the world and in various languages such as English, Spanish, French, German, Dutch, Portuguese and Yugoslav.

\*Dr. Grazia Weinberg, senior lektrese in die departement Romaanse Tale aan die Universiteit van Suid-Afrika, het 'n transkripsie van haar onderhoud met hierdie wêreldbekende Italiaanse skryfster aan die redaksie beskikbaar gestel, en die redaksie het besluit dat dit in Engels geplaas moet word ten einde die gees van die oorspronklike behoue te laat bly. Dr. Weinberg se proefskrif, *Parola e impegno nelle opere di Dacia Maraini* ("Woord en betrokkenheid in die oeuvre van Dacia Maraini"), Unisa 1988, is die eerste monografie oor al Maraini se werk.

She has to her credit four collections of poems. The first, *Crudelt all'aria aperta* (*Cruelty Exposed*) was published in 1966 and her latest, *Dimenticato di dimenticare* (*Forgetting to Forget*), in 1982. The richness of imagery and the sensual baroque-type use of metaphor, have led some critics to single out her poetry as a rare example of erotic literature in Italy.

Dacia Maraini is also an essayist and a journalist. Her many articles on modern theatre and on social customs and attitudes which have appeared in books and in a number of daily newspapers and magazines reveal her commitment as a writer to issues related to contemporary society. She travels extensively, holding seminars on her works and on feminism. She has often been invited to attend the premieres of her plays abroad. During her travels in Africa she has made several documentaries on the condition of the African Woman which have been shown on Italian Television (RAI).

The present interview was recorded on 17th October 1987 during her visit to the University of South Africa as guest lecturer in the Department of Romance Languages.

**Q.** Dacia Maraini, would you call yourself a feminist writer?

**A.** If by feminist you are referring to a political activist whose only interest is in militancy, then, in this sense, I am not a feminist. If by feminist you are referring to someone who is on the side of women in whatever activity she is engaged in, then, in this sense I certainly am a feminist. My work, however, is not ideologically orthodox. I do not like ideologies; I do not like any form of constraint. However, I am always on the side of women, either when I am writing, or when giving lectures, or when researching a topic. I am looking for a feminine point of view. If this is what is meant by feminist, then yes, I am one.

**Q.** Do you feel that women use language differently? In other words, does the language of women writers have a particular characteristic, stylistically and otherwise?

**A.** I don't believe there is a different style. There have been theories, even by feminists, which seek to identify a feminine style, that is, a mode of writing which is more delicate, more intimate, more attuned to the details of life, more expressive of feeling, more sensitive. Frankly, I don't think these are absolute categories of what is truly feminine. To my mind, they are products of history. Nevertheless, there is a difference between male and female writing as far as perspective is concerned. Today much attention is given to point of view because it has been discovered that in literature, point of view is never anonymous, the angle of vision is powerfully determined by history. Moreover, there are many points of view; that of the author; that of the character; that of the reader; that of the various characters. It is an important topic for discussion. For me, the need to ascertain a truly feminine writing involves the search for a point of view which is none other than a vision of the world and not merely the adoption of one or other perspective; it means a comprehensive vision of the world which entails taking a particular stand with regard to

philosophy, history, religion, medicine, everything, including mythology. These various standpoints underly all assumptions relating to point of view. These assumptions are by their very nature historical and constitute the distinction that exists between a man who writes and a woman who writes. What is the reason for this? It is because men and women in history have had different experiences. Even if these experiences seem now to have happened a long time ago, we keep them inside ourselves, we carry them with us. They are experiences which have shaped our way of thinking. The seclusion of women, which I emphasise in my work, is an example of such an experience because it is a distinct feminine experience around which a psychological reality has come into being. A woman who writes must take account of it.

**Q.** Your answer explains why in your works the angle of vision is always that of women and why you always give emphasis to a female point of view. At the same time, your vision of history is idiosyncratic. You seem to recreate in each discourse, be it a novel, play or poem, a specific attitude towards history. Is there a reason for this?

**A.** There is a reason, but the reason is not always clear to the person who writes. Sometimes, you just follow your own idea, taking into account your situation, your character, and this gives rise to a certain use of time. I never look at my books theoretically and hence I am incapable of being more specific. Usually, the present gives a more powerful, dramatic weight to narrative structure. The present expresses the language of the witness — the witness of the present not of the past. The witness says “I see this”. The witness speaks in the present. But at the same time, I also feel the need to deal with the past. I think that writing novels has to do with the passage of time. The theatre, on the other hand, is much more linked to the present. It really closes an action and everything is there. There are some glimpses of the past but it deals with the present in all its integrity. The theatre is like that. By contrast, the novel shifts from one moment in time to another, you have the unfolding of time. In the novel there is a change, there are things that change, because time changes everything. A novel is a story about something that changes. Whilst novels do exist in which nothing changes — these might be called horizontal novels — they are an exception to the rule. Usually the novel tells a story with a beginning and an end and this necessarily involves a change. I think the novel is the instrument in literature which is more linked to the act of ‘becoming’, to the turning of time.

**Q.** You are a novelist, a playwright and a poet. Besides the specific requirements of each genre, how would you justify their employment in the light of your own commitment as a writer?

**A.** I do not justify them. They come. There is a moment for plays, a moment for poems and there is a moment for novels. They are separate. They are different languages. For example, I never take the same subject and turn it into different genres, that is, I never change a novel into a play, or a play into a



poem. Each genre is a completely different language, and in each I use a completely different subject. I never shift from one to the other. For me they are separate worlds. Let me use a metaphorical example. Constructing a novel is like building a house: you have to choose a place, then you have to dig, laying the foundation to support the whole frame. These basic structures are very important and the entire project is a long term one taking up to three, four or five years to complete. Then there is the writing of a play which is a short term project. It is like digging a well, it is something that goes deep and which, at the same time, has to follow strict specifications. You have to know, first of all, where the water is, then to have powerful machines to drill deeply into the earth, ensuring all the while that nothing collapses. It is a kind of engineering work, but it is not like building a house. It is different, it is more concentrated and more immediate. Writing a poem is like putting up a tent. You find a nice place, you like it, you feel that you want to stay there for a night, you put up your tent, then you take it away. It is an activity which is not so demanding in the sense of time, of a project, of engineering, of knowing about the place. My relationship with poetry is much more free and it cannot be forced. Poetry is like a song, a sort of musical instinct, a musical need to express yourself.

Writing a play, on the other hand, is something I can do on demand. A theatre company comes along and says, "We want a play on this subject" (as it has recently happened with my last play *Stravaganza*), or they might say, "You choose the subject, but we want the play for a specific date". I can write a play in a short time. It takes me four, six months, maybe, to write a play that is two hours long. This form of writing is linked to working with a group. I like to work with a theatre group, to see who they are and accordingly shape my play, rewrite it again and take suggestions from the actors. Play-writing is a collective enterprise.

**A.** How do you view your own writing? Does it, in your opinion, reflect society directly, and can thus be called another form of naturalism, or is your writing a tool for changing society?

**A.** It is not naturalistic because, you see, the principle of naturalism aims to reflect reality as directly as possible. Any form of intervention is forbidden. Yet even with naturalism you have to recreate the laws of nature, which is in itself a convention. Every time you write, you select, therefore naturalism is a convention like all the others. In its representation of reality my work aims to intervene. I recreate a lot, taking account not so much of ideology, but of my judgement of reality. I do not want to renounce the right to judge. Generally, I make a judgement. This judgement becomes flesh, becomes a character, becomes somebody, a personage. I would say that my writing is realistic in the sense that it is always linked to reality, but that it gives an interpretation of reality, a personal interpretation of it, making it clear that it gives this interpretation. It is not a hidden interpretation, it is an open invitation in the manner of narrating. I think it is important to make this clear.

My way of writing is not documentary. I am very preoccupied with the question of language because, you see, when you say that you are a realistic writer, people think that you just copy reality or that you write as you speak, or something like that. I do not agree with this view at all. Do you remember what I said yesterday, that you should be recognizable by your face, by your body in the middle of millions and millions of people. You may think it is so strange that we have a nose, two eyes, a mouth, and nevertheless we are all completely different from one another and you can recognize a person whom you know amongst thousands of others. Writing should be the same, it should be recognizable. You have to have style. To do that, you have to work on language in a personal way, you have to have your own face. So when I speak about my own writing, I am referring to a kind of realistic writing which is at the same time deeply concerned to experiment with language.

**Q.** In your works you seem to have gone through different stages: beginning with a literature which registers the alienation of women, your interest shifts to a literature of political and social commitment, and then, more recently, to a literature which reflects the complexity and the contradictions characterizing women's behaviour in our modern society. Am I correct when I say this?

**A.** I think that what you are saying is right because when I began writing I was in a state of shock. My childhood had been so terrible. I came out of it as if I were dumb. I really could not express myself. I could not speak. So for me writing was a way of trying to extract words out of myself, which I couldn't then. I had enormous problems. I felt paralyzed and I came out writing, because that was a way of speaking without having the person in front of me since that might have frightened me so much, because of my past experience (the war, etc.). I could not speak in front of people, I had to write letters to people. This is what writing meant for me at the beginning: a way of speaking to people. Later it became something else. So at the beginning, as a writer, I was very detached and very alienated. Gradually, I began to feel more at ease with my writing, more at home with it, more in my own skin, so I started to write in a more involved way. This moment coincided with my own political commitment and with great movements which were taking place in Italy. These were, of course, the anti-authoritarian movements of the Sixties. I got involved in feminist movements and though I never took an active part in other political groups, I nevertheless felt very much for them. I felt that making theatre in the suburbs of Rome was equally political. Speaking a new language, making contacts with people who were deprived of words and of culture was my way of being political. And then, my last period is a period that has to deal with defeat, not my defeat, but the world's. It is the defeat of some ideological certainties by reality. Reality is complex. We had a great dream in the Sixties; to change the world and, maybe, to change it quickly and easily. We found out that it was impossible. We found this out not because we thought about it but because we banged our heads against those enormous events such as the Vietnam war, the Chinese revolution, the Cambodian

situation and, of course, Cuba. These experiences were a terrible example of how politics can be carried out. It became clear that even when you make a revolution it results in some new problems, very deep and very complicated. So I think that now is the moment in which I intend to understand the complications and the contradictions we have encountered.

**Q.** This statement, of course, leads me to ask about another aspect of your present attitude towards writing. For example, you have touched often on a number of important myths. How do those myths relate to your particular standpoint as regards women?

**A.** Well, I think that especially in Greek mythology, which is the one we know best in our culture, we can find everything though sometimes I find very interesting things also in oriental mythology. The passage from the mother's right to the father's right, for example, is made absolutely clear in Aeschylus's *The Oresteia*. The Greeks were afraid of the battle between the sexes and they decided that the male sex had to be dominant. This came about because they wanted peace. In his work Aeschylus says: "It is necessary that people live well, that they do not fight. In order that we do not have fights, we must decide that the goddess of the night (a very powerful goddess who defended the rights of women) has to come to terms with a new democratic social order, and with a new God". Apollo is indeed a very wilful god, very violent, very aggressive who represented the new divinity. He was a completely new god in that he was against the ancient gods, because he knew that they wanted to maintain their old power, but he also knew that he could not govern unless he made them become powerless. The symbolic importance of this passage from the mother's right to the father is absolutely clear and well represented in Aeschylus. He did not invent it himself, this was what had been happening in Greek society for centuries. It was not a new thing. He simply registered it, giving wonderful words to it. Mythological history tells about this kind of struggle between man and woman which is a struggle for power. Everywhere in the world there are many legends about this. It is obvious that there has been this kind of passage and I am very interested in it because it is a symbolical moment in our history. Formal history, on the other hand, makes a record of dates and battles, and we, as women, feel completely out of that. History does not register everyday life which is the life of women. If you read history, women are not there because they are not involved, they are not making laws, they are not ruling their countries, they do not take decisions. So, where are they? History is a male concern. Mythology is something else and deals with women's life and thus offers many insights into what has happened in the past. Today we can make use of mythology symbolically, meaningfully.

**Q.** I know that you are an avid reader. Has any particular writer strongly influenced your thinking?

**A.** It is difficult to say who, because there are so many of them. I remember that at the beginning I was very much influenced by Faulkner. He was one of

my first loves in literature. I have never read children's books, not even *Pinocchio*, nothing. When I was a child I was in Japan and my mother used to tell me fables and sometimes she would invent them. Apart from these fables, I knew Japanese theatre, some Japanese stories and nothing else. Then I returned to Italy and when I started to read I read books for adults because our home was full of them and I was not interested in children's books. So I read Dickens, Dostoyevsky. For many years I was completely taken up with Faulkner, with his language and narrative structures. He was the first writer for whom I felt like that. Then came Conrad. I liked Conrad very much, even though he was so far away from a woman's world. I was naturally involved with Italian writers, that is, with some of their works, since these were prescribed by the school syllabus but usually the school succeeded in making you hate them. For example, at school I studied *I promessi sposi* (*The Betrothed* by Alessandro Manzoni), but it was only when I re-read it years later that I loved it. At school I also got to know the works of Ariosto and Boccaccio, the poems of Lucretius and Catullus, Greek lyricists such as Sappho and Italian poets like Leopardi who became very important to me. I used to learn Leopardi's poetry by heart, even though this was difficult for me because I do not have a good memory. Then came modern Italian writers. Before reading Moravia, I had read Elsa Morante and I was enchanted by her books. I read over and over again her first novel *Menzogna e sortilegio*. I was completely taken by it. I also liked Moravia very much but at the same time I was greatly influenced by Svevo. I was also very interested in Calvino. It is difficult to say who are the writers I have loved best. As far as their influence is concerned, I cannot tell.

**Q.** Speaking of love for books and writers and apart from the love between man and woman fraught with so many contradictions, let us speak also of love between woman and woman. Do you view love between women as a forceful way of overcoming historical injustices done to them?

**A.** I think that like all forms of oppression, male domination was based on the division of women. Women had to be good or bad and the good ones had to hate the bad ones. Women had to be either housewives or whores. This separation is clearly wanted by society. Women had to be rivals. I think that it is revolutionary for women to love each other and to pass through this division, this separation, hate, and so on. This is not easy to do because inside each woman there is a suspicion of other women. We do not trust other women. We do not trust women doctors, women scientists, we do not trust women writers. The majority of readers are women but they do not read books written by women. So there is a lack of trust. They feel that a man's book is more important, more prestigious, more serious. This means that women themselves believe that they are inferior and that their works, their minds, their thoughts are less important, less interesting than men's. It is very difficult to have love and trust among women. I think that you cannot love another woman if you do not love yourself. This is absolutely clear when one

sees that what emerges from a woman who is against another woman (i.e. contempt, bad feelings) is often something directed against herself. When you find a woman who acts like an enemy towards other women, you can rest assured that she is, in the first place, an enemy towards herself. One of the most important things which began as a feminist political act, that is to say that it is easy to love women, to understand them, to be at ease with them, is, I think, not easy at all. But to me it remains the most important aspect of feminist ideology.

**Q.** I find this all very interesting because, even among women, the despised roles of oppression that you find in heterosexual society make their re-entry into the group. Do you think that in this instance one is still dealing with domination; of the one dominating and the other being dominated?

**A.** Well, it can happen. I have had very good experiences with groups — not theatre groups because in theatre we had to deal with production and that had its own problems — groups dealing with raising of consciousness, study groups. I found it very good for women to be together, to speak to one another and the domination of which you speak did not take place. I know it can happen sometimes, yes, but I still think that the good points of being amongst women are greater than the bad ones. Some would say that if you love women, why don't you also love them physically. I mean, of course, making love to them and not only in a spiritual way, a platonic way. This is a very complicated issue because I do not think that we can be categorical about this. We cannot establish rules. If a woman feels that her love for another woman goes beyond friendship and becomes something more, like love between man and woman, then why should this not be so? It is completely good and natural. Maybe this woman can trust only another woman and, in this case, I think it is a good experience. I do not like it when this experience becomes an ideology, a closed ideology against other women who are involved with men, who are in love with men. You have to be understanding. I do not like this attitude of despising women who still have children, who are housewives. One must respect the woman's choice even if sometimes these are stupid choices or weak ones. It does not matter. If you are speaking about love, you cannot start judging or be cruel to other women in the name of some ideology. I am completely for tolerance, for trust, for love, even when women look silly. Let us take as an example the case of "Cicciolina"<sup>1</sup>. So many women in Italy are against her. They say that she is a shame, that she does not represent them. I do not agree with them. She is a woman and you have to understand her own rights and her own meaning for what she is doing. After all, her entire life has been spent working for something that does not belong to her; she is acting to arouse male desire and it is a job like any other. Society asks beautiful women to do just that, to be provocative, and she takes it to its very end. In this respect, I think she has a function. I usually like it when groups are positive, that is, when they try to see a positive side to a real life character and their

actions are based on love and not on strict ideologies, or on resentment and on the refusal of other women.

**A.** Considering that much of your work reflects your personal experience as a woman, would you envisage writing an autobiography?

**A.** I do not know. I have no such project right now. There are places in my books where you can find many of my own experiences which have been changed and placed in different situations. There is a great deal of it. My first collection of poems is very autobiographical. But for the moment ... I do not have an autobiography in mind. Maybe it will come.

---

<sup>1</sup> "Cicciolina" is the nickname given to Ilona Staller, a Polish strip-teaser and naturalized Italian, who stood as a candidate for the Radical Party in the last general elections and was elected as member of the Italian parliament in 1987. Ms Staller conducted her electoral campaign by means of an agent and in the same manner as her business promotions. Her nomination became world news creating a scandal among Italian politicians who see her presence as discrediting parliamentary prestige. Without changing her style of making politics, she is, to date, an active member of Parliament.

University of South Africa

## Fransien

Waar vat die swaeltjies die somerson heen,  
As hul, na baie weke  
Van beraadslaag op drade  
Skielik wegvlie in swerms — ná die laaste reën?

## Barend J. Toerien Moederstad: aand

Na die kort opdamming van motors in Oranjestraat  
loop die strate leeg, ook die lug, slykerig-blou  
en sypel die stad stil.

Die dag het nog lank tyd om te sononder,  
nog yler te word  
voor dit sy luike oopgooi  
vir die Suidoos om deur te loei.

Wat volg is die swalkings  
van die tam lig  
die spoelsels amber skadukolle teen Duiwelspiek  
skuiwend in die wind.  
Blare dryf so op water.

Later, met Oranjezicht toegewikkel  
vir die nag, strek skemervingers  
aaiend na my uit en na die middestad:  
Toe, toe. Genoeg nou  
môre is nog 'n dag  
en nog 'n dag. Kom,  
hier's julle goed vir julle-goed.

Skielik voel ek ingeskrik  
in dié meulrat se maling aan't gebeure  
die Suiderkruis se oopwaaier  
die melkweg se sproeireën,  
en altyd weer en altyd nog.  
Ook ek, ook ek.

## Die blareval

Die blare val, word rommel  
wat hulle in die leivoor inbed  
of spring lugtig oor die gras  
O die jare —

Laas Lente se láát-ryp is nog sigbaar  
vasgelê in hul kreukel-kante  
en die rooi somer is ingeblad  
met sy weerlig in die gevurkte are

Die blare ag die blare

Kyk! Soos hulle daar opkrul in glimlagge  
het hul nog kennis van ons  
rukkende raar oomblikke toe hul ontelbare hande  
oor ons gestrek in aaiing was.



Pieter J Fourie

# Telesie- en rolprentgeweld: enkele teorieë en bevindings

## 1. Inleiding

Die afgelope tyd word daar in die Suid-Afrikaanse media heelwat berig oor die moontlike skadelike invloed van telesiegeweld in die samelewing. Daar is ook sprake van moontlike regeringsoptrede en die daarstelling van rigiede riglyne vir die keuring van telesieprogramme. In Suid-Afrika is rolprentsensuur 'n realiteit wat aanleiding gee tot die irritasie van die ernstige rolprentkyker.

Wanneer dit om rolprent- en telesiesensuur gaan beroep sensors, amptenare van die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie, moraliste en politici hulle gewoonlik op die aanname dat veral telesie — en rolprentgeweld — en seks aanleiding gee tot soortgelyke geweld en “afwykende gedrag” in die samelewing.

Hierdie populêre standpunt berus op wanopvattinge wat nie rekening hou met wetenskaplike navorsing oor hierdie onderwerp nie.

Die bedoeling met hierdie artikel is om vanuit die perspektief van die kommunikasiekunde, waarin daar omvattende navorsing oor die aard en die moontlike effek van rolprent- en telesiegeweld en -seks gedoen is en word, aan te toon dat die besorgdheid oor die sogenaamde skadelike invloed wesentlik vergesog is. Wat volg is dus 'n oorsig van die belangrikste teorieë oor die aangeleentheid.

## 2. Effekteorieë

Navorsing oor rolprent- en telesiegeweld en -seks en die invloed daarvan op die gedrag word deur twee teorieë onderlê: die *katarsisteorie* en die *mimesisteorie*.

In die katarsisteorie is die basiese hipotese dat die uitbeelding van geweld in rolprente en in telesieprogramme tot 'n ontlading van aggressiwiteit by die kyker kan lei. Telesie- en rolprentgeweld word dus gesien as 'n “veiligheidsklep” vir die ontlading van negatiewe emosies.

Die kernhipotese van die mimesisteorie is dat die uitbeelding van geweld in telesieprogramme daartoe aanleiding gee dat kykers hierdie geweld in die werklikheid naboots en dit as 'n sanksionering vir hul eie geweld (aggressiewe gedrag) beskou.

In weerwil van die omvangryke navorsing oor hierdie onderwerp, kon nog nie een van hierdie twee teorieë onomwonde bewys of weerlê word nie. Die enigste gevolgtrekking waartoe tot nou toe gekom kon word is *dat sekere individue wat van nature aggressief is of wat ander vorme van afwykende gedrag vertoon, moontlik deur telesierolprentgeweld beïnvloed kan word*.

Die kern van die wetenskaplike beswaar teen die effektestudies is dat die rolprent- en televisiekyker as 'n geïsoleerde entiteit gesien word en dat daar nie rekening gehou word nie met:

- (i) die kyker se eie waardes, norme, menseverhoudinge, kulturele en opvoedkundige agtergrond wat as 'n buffer teen die sogenaamde negatiewe uitbeeldings van die televisie en die rolprent dien;
- (ii) die feit dat verskeie veranderlike faktore soos die persoonlike, opvoedkundige, kulturele en sosio-ekonomiese agtergrond van die kyker medebepalend is ten opsigte van die mens se uiteindelijke gedrag in en houdings en opvattinge oor die werklikheid.

Die meeste effektenavorsing oor rolprent- en televisiegeweld word trouens gerig deur die *beperkte* aanname

- (i) dat die kyker weerloos blootgestel en aan die televisie en die rolprent uitgelewer is, en
- (ii) dat die kyker in 'n magtelose stimulus-responsieverhouding met en tot hierdie media staan.

Boonop hou hierdie navorsing nie rekening met die kompleksiteit van die ervaring van iets soos vermaak nie: die *resepsie-estetika*, prosesse van *introjeksie* en *projeksie*, die *herinneringswaardigheid* van televisie- en rolprentbeelde, *begripsvermoë*, *identifikasiepatrone* en prosesse van *betekenisgewing* word buite rekening gelaat.

Navorsers hou deurgaans ook nie rekening nie met die feit dat:

- (i) die programme wat hulle ontleed in die genre van fiksie val waarin aan 'n fiksionele/fiktiewe wêreld gestalte gegee word, en
- (ii) dat daar 'n verskil in die kyker se ervaring van fiksie en sy ervaring van die werklikheid is.

## 2.1 Die “binne-aarse inspuitingsteorie”

Die mimesisteorie word veral deur die sogenaamde “*hypodermic needle*”-teorie”, of die “binne-aarse-inspuitingsteorie” ondersteun. In hierdie teorie word van die standpunt uitgegaan dat die media 'n “verbysterende” effek op die gedrag, waardes, houdings en oortuigings van die mediagebruiker het. (Vgl. bv. Cantril (1940) en Winslow (1944)). Die invloed van die media word gelykgestel aan die werking van 'n binne-aarse inspuiting. Die mediagebruiker word as passief en magteloos teenoor die invloed van die media gesien.

## 2.2 Tussenkomende faktore, gebruike en bevrediging en kultiveringsondersoeke

Gelukkig word daar vandag in die kommunikasiekunde aanvaar dat hierdie teorie 'n meganistiese en ongesofistikeerde teorie/benadering en denkwyse is, wat sy oorsprong gehad het in die pessimisme en bedreiging wat die snelontwikkelende massamedia aanvanklik ontlok het. Ongelukkig baseer

sensors, politici en moraliste hulle uitsprake oor die skadelike invloed van die rolprent en die televisie nog op hierdie verouderde teorie.

Na aanleiding van teorieë soos die “tussenkomende-faktore”-teorie (“mediating-factors” theory — vgl. bv. Schramm en Roberts, 1971) en die “gebruike-en-bevredigingsteorie” (“uses-and-gratifications” theory — vgl. bv. Rosengren 1973) word daar veral met betrekking tot geweld en seks (die politieke invloed van die media word hier buite rekening gelaat) besef dat media-effekte as gevolg van die groot hoeveelheid betrokke veranderlikes (“mediating factors”) moeilik betroubaar gemeet kan word.

George Gerbner (1970, 1976(a), 1976(b), 1979) van die Annenberg School of Communications, University of Pennsylvania, het in die sewentigerjare begin met ’n navorsingsprogram — die sg. “kultiveringsondersoeke” — wat selfs ’n groter holistiese karakter as die bogenoemde benaderings tot media-effek vertoon.

In dié ondersoeke word die media (en veral die televisie) as dié sosialiseringsinstrument en kultiveerder in die hedendaagse samelewing gesien. Die sentrale aanname is dat die waardes, menings, kennis en houdings van alle individue opgebou, onderhou, aangepas en verander word deur die uitruil van simbole (taal, beelde, ens.) — ’n taak wat in die moderne samelewing so te sê in sy geheel aan die massamedia as die dominante *openbare* kommunikasiekultuur van die laat twintigste eeu, toegewys is.

Gerbner se navorsing het reeds gelei tot die voorlopige bevinding dat die televisie (en ook die rolprent) ’n eie werklikheid skep: ’n sintetiese wêreld met ’n eie tydruimtelike dimensie, ’n eie atmosfeer, ’n eie “bevolkingsopbou”, eie norme en eie wette.

Hierdie bevinding bring die aard van die televisie (en die rolprent) en die kyker se ervaring (estetiese ervaring) daarvan, en dus die moontlike effek wat dit mag hê, veel nader aan die aard van fiksie en die kyker se ervaring en interpretasie daarvan.

Wat belangrik is, is dat Gerbner en sy span in weerwil van hulle omvattende navorsing ook nog geen patroonmatige kousale verband tussen televisie- en rolprentgeweld en geweld in die samelewing kon aandui nie. Sy bevindinge dat televisieprogramme gewelddadig is, is eintlik ooglopend, maar sê niks oor die kyker se werklike ervaring en die effek daarvan op sy gedrag nie.

### 2.3 ’n Nuwe dimensie

Dis egter veral J. Klapper wat reeds in die vyftigerjare (Klapper 1958) ’n nuwe dimensie aan die diskussie oor media-effekte verleen het deur daarop te wys dat daar in die ondersoek van en uitsprake oor media-effekte deurgaans rekening gehou moet word met die volgende faktore wat medebepalend is ten opsigte van menslike gedrag en waarde — oortuiging — en houdingverandering:

(i) die feit dat die mediagebruiker nie uitgelewer is aan die media nie, maar

- homself op grond van eie kennis, ervaring, agtergrond, opvoeding, kultuur, verwagting, ens. *selektief* daaraan blootstel;
- (ii) dat die gebruiker *selektief* waarneem. Vergelyk in hierdie verband ook die teorieë van Gombrich (1977), Wollheim (1970) en Berger (1972) oor die estetika van visuele waarneming. Hierdie teorieë bevestig dat alle waarneming selektief teen die agtergrond van persoonlike kennis, ervaring en verwagting geskied. Kortom: die mens sien wat hy wil sien;
  - (iii) dat die groep (familie, kollegas, medeskoliere, medestudente, ens.) waarin die mediagebruiker hom bevind sy interpretasie en ervaring van mediaboodsappe filter en as't ware as 'n buffer teen eensydige interpretasie beskou kan word;
  - (iv) dat daar in die samelewing meningsvormers ("opinion leaders", bv. ouers, dosente, onderwysers, predikante, ens.) is na wie die individuele mediagebruiker (bv. kinders) opsien vir die vorming van 'n bepaalde gedragspatroon, die ontwikkeling van waardes, houdings en oortuigings. Hierdie meningsvormers dien eweneens as 'n filter en 'n buffer vir die interpretasie en ervaring van mediaboodsappe;
  - (v) dat die media binne die kommersiële (kapitalistiese) sisteem (met sy vryemarkkompetisie) self verskillende en mededingende interpretasies van die werklikheid bied.

Teen die agtergrond hiervan kan die volgende met betrekking tot rolprent- en televisievermaak aanvaar word:

- (i) Rolprente en televisie is *gewoonlik* nie op sigself 'n noodsaaklike of 'n afdoende oorsaak vir gedragsverandering nie; dit werk hoogstens te midde van en deur intermediërende faktore en invloede.
- (ii) Die bestaan van identifiseerbare, meewerkende faktore hou in dat rolprente en televisie nie die direkte oorsaak van bepaalde gedragsvorme kan wees nie, maar wel 'n bydrae tot gedragsverandering kan lewer. In hierdie verband kan die rolprent en die televisie eerder versterkend ten opsigte van reeds bestaande gedragsvorme funksioneer.
- (iii) Waar dit wel gedragsverandering bewerkstellig, is daar geen intermediërende faktore nie. Indien daar wel sulke faktore is, blyk dit dat die bestaande intermediërende faktore self in die rigting van verandering werk.
- (iv) Die effek wat die rolprent en die televisie kan uitoefen is self aan veranderlikes soos situasie, tydsgees, konteks, ens. onderworpe.

Hierdie uitgangspunt en ondersteunende navorsing het gelei tot die nou al bekende uitspraak van Bernard Berelson oor die aard van media-effek:

*Some kinds of communication on some kinds of issues, brought to the attention of some kinds of people under some kinds of conditions, have some kinds of effects* (Berelson, 1959).

Bogenoemde uitspraak is al by herhaling in navorsingsprojekte oor rolprent- en televisiegeweld bevestig, onder meer deur die volgende twee bekende ondersoeke in die VSA.

### 3. Navorsingsprojekte: “Violence and the Media”, “Television and Growing Up” en “Television and Behavior”

Hierdie twee staatsgeïnisieerde ondersoekes het gespruit uit die buitengewone toename in geweld in die Amerikaanse samelewing in die sestigerjare, wat ook die tydperk van die Viëtnamoorlog was. Die Amerikaanse Kongres se “beheptheid” in hierdie tydperk met televisiegeweld is deur sommige sosiale wetenskaplikes vertolk as ’n poging van die Kongres om die aandag van die “werklike” geweld —die van die oorlog, af te lei (Vgl. Lowery en De Fleur, 1983).

Die verskynsel dat politici en moraliste in tye van konflik, politieke onstabieleit en verandering ’n swartskaaop soek om as ’n weerligafleier van die wesentlike probleme in die samelewing te dien, is al goed in die sosiale wetenskappe beskryf.

Hierdie verskynsel hou verband met die begrippe *anomie* (onsekerheid oor bestaande norme) en *anomalie* (teenstrydigheid van norme) wat dikwels die vorm van morele paniek aanneem. Vergelyk in dié verband die begrip *moral panic* (wat soos volg deur Watson en Hill (1984: 109) beskryf word:

*... individuals and/or groups who perceive certain activities as seriously subverting the mores and interests of the dominant culture. Such reactions are disseminated by the mass media usually in an hysterical, stylized, and stereotypical manner thus engendering a sense of moral panic.*

Vergelyk ook die bevinding van Howitt en Cumberbatch (1977: 9–30) dat die sogenaamde openbare diskussie en besorgdheid oor televisiegeweld eintlik slegs openbaar is in soverre dit in en deur die media self geskied en geïnisieer word; dat die publiek in beginsel geweld afkeur en veroordeel, maar in werklikheid die programme en rolprente waarin dit voorkom, geniet.

In Junie 1968 het President Lyndon Johnson die sogenaamde *Violence Commission* gestig om onder andere navorsing te doen oor “the root causes of crime”. Die bevindinge van hierdie ondersoek is ’n jaar-en-’n-half later in ’n verslag van vyftien dele onder die titel *To establish Justice, to Insure Domestic Tranquility* gepubliseer. Een van die sewe werkkomitees van die kommissie was die *Media Task Force* wat onder die redakteurskap van Robert Baker en Sandra Ball (1969) die deel *Violence and the Media* gepubliseer het.

Die ondersoek het bestaan uit:

- a. ’n kwantitatiewe inhoudsontleding van die uitbeelding van geweld in spytstyd televisieprogramme, en
- b. ’n nasionale meningsopname oor Amerikaners se werklikheidservaring t.o.v. geweld.

Met betrekking tot die *inhoud* van televisieprogramme het die navorsers die volgende bevind:

- (i) Ongetroude jong en middeljarige mans is meer gewelddadig as ander karakters.

- (ii) Geweld kan meer van nie-blanke en buitelanders as van blanke Amerikaners verwag word.
- (iii) Situasies waarin daar 'n konfrontasie met buitestaanders is, loop gewoonlik op geweld uit.
- (iv) Middeljarige en nie-blanke mans het 'n groter kans as jonger mans om in gewelddadige tonele te sterf.
- (v) Polisie is net so gewelddadig as die misdadigers wat uitgebeeld word.
- (vi) Die hede en die verlede word as gewelddadig uitgebeeld, maar daar is ook geen hoop op 'n minder gewelddadige toekoms nie.
- (vii) Die pyn en lyding wat met geweld en die dood gepaard gaan, word nie uitgebeeld nie.
- (ix) Mense wat gewelddadig is hoef nie oor straf bekommerd te wees of dit in ag te neem nie.
- (x) Geweld word uitgebeeld as 'n suksesvolle metode vir die bereiking van 'n doel. Die sogenaamde "good guys" gebruik daarom net soveel geweld as die sogenaamde "bad guys" (Vgl. Lowery en De Fleur, 1983: 309).

Oor die verhouding tussen televisiegeweld en die voorkoms van geweld in die samelewing is soos volg gerapporteer:

- (i) To the extent that mass media portrayals of violence contain rigid "good-guy"/"bad-guy", right/wrong, and either/or distinctions, young audiences are likely to develop and maintain psychological rigidity.
- (ii) Inaccurate portrayals of class, ethnic, racial and occupational groups in the mass media can be extremely damaging to communication between groups. When a group is portrayed as violent, members however, may react to members with hatred, fear, or other emotions, creating additional intergroup conflict and violence. Such portrayals are especially potent if members have no personal contact with one another.
- (iii) Both the extent and intensity of mass media portrayals of violence, especially on television, probably have the effect of creating and/or supporting a view of the world as totally violent. This world view tends to promote widespread toleration of violence, and a feeling that it is hopeless to try to control it, and the belief that individuals must be violent in order to survive in a violent world (Vgl. Lowery en De Fleur, 1983: 319).

As gevolg van hewige kritiek teen die metodologie wat in hierdie ondersoek gevolg is, (vergelyk De Fleur en Lowery, 1983: 296-324), het die Amerikaanse Sekretaris van Gesondheid, Opvoeding en Welsyn 'n *Scientific Advisory Committee on Television and Social Behavior* gestig. Die opdrag aan hierdie komitee was om wetenskaplik-verantwoorde navorsing te doen oor

*"... the harmful effects, if any, of televised crime and violence, particularly in leading to antisocial behavior and especially by children"* (Wright, 1986: 174).

Die resultate van hierdie ondersoek is in 1972 in ses dele onder die titel *Television and Growing Up: The Impact of Televised Violence*, gepubliseer. Die komitee som hul bevindings soos volg op:

*(There is) a preliminary and tentative indication of a causal relation between viewing violence on television and aggressive behavior; an indication that any such causal relation operates **only on some children (who are predisposed to be aggressive)**; and an indication that it **operates only in some environmental contexts** (Wright, 1986: 174).*

Hierdie bevinding herinner ooglopend aan die vroeër aangehaalde uitspraak van Berelson oor die aard van media-effek, en beklemtoon weer die vae empiriese bereik en geldigheid van hierdie soort navorsing en die resultate daarvan.

Die komitee wys ook op die volgende belangrike aspek:

*The real issue is once again quantitative: how much contribution to the violence of our society is made by extensive violent television viewing by our youth? The evidence (or more accurately, the **difficulty of finding evidence**) suggests that the **effect is small compared with many other possible causes**, such as parental attitudes or knowledge of and experience with the real violence of our society (Ibid: 176).*

Vroeg in die tagtigerjare verskyn daar onder die redaksie van Pearl, Bouthilet en Lazar (1982) 'n publikasie getitel *Television and Behavior: Ten Years of Scientific Progress and Implications for the Eighties*. Hierin word daar op oorsigtelike wyse 'n bestekopname van navorsing oor die verband tussen televisiegeweld en geweld in die samelewing gegee. Ook uit hierdie publikasie blyk dit dat die empiriese meting en beskrywing van die verband tussen televisiegeweld en geweld in die samelewing nog niks standhoudends opgelewer het nie.

'n Mens kan volstaan met Wright (1986: 176) se gevolgtrekking waarin hy by 'n reeds vroeëre uitspraak van Bogart (1973) aansluit:

*(The question): does exposure to TV violence lead children to specific acts of antisocial behavior?, does not reflect the most fruitful social and sociological approach to the problem, couched as it is in a stimulus-response paradigm. In real life communications do not work that way. The entire history of mass communication research has shown the tremendous difficulty of teasing out specific effects from the tissue of surrounding social influences. The significant question go beyond the short-run relationship between television violence and aggressive behavior in children. They concern the long-run influence of the mass media in shaping our national character. The detection and long-run influences are beyond the scope of most of the experimental studies. Their study remains a challenge today.*

#### 4. BBC- en IBA-riglyne oor geweld in televisieprogramme

In die voorafgaande bespreking is daar hoofsaaklik op Amerikaanse navorsing gekonsentreer. In Brittanje is daar ook 'n aantal privaatinstansies, universiteite, die British Broadcasting Corporation en die Independent Broadcasting Authority wat oor die onderwerp van televisie- en rolprentgeweld navorsing gedoen het. Die bevindinge van hierdie instansies ondersteun dié van die Amerikaanse navorsing, maar die feit dat televisiegeweld slegs in uitsonderlike gevalle tot gewelddadige gedrag kan lei, word beklemtoon (vgl Howitt en Cumberbatch, 1977).

Sedert 1960 handhaaf die BBC en die IBA kodes wat die uitbeelding van geweld in televisieprogramme reguleer. Hierdie kodes is die afgelope twee dekades telkens gewysig. Die publikasie *The Portrayal of Violence on Television: BBC and IBA Guidelines* (1980) het hier betrekking.

In die afdeling *BBC: The Portrayal of Violence in Television Programmes* word die moontlike nadelige invloed van televisiegeweld op "minderbevoorregte minderheidsgroepe in die gehoor, bv. kinders, onvolwassenes, emosionele versteurdes en diegene met eksterne aggressiewe neigings", erken, en word die volgende aanbeveel:

*There must be protection but not over-protectiveness: It is necessary to remove from programmes elements which might stimulate dangerous or irresponsible behavior, but at the same time, this protectiveness should be balanced by the need to portray courage, defence of the innocent, maintenance of law and order and rejection of tyranny.*

*TV should not be expected to turn its back on uncomfortable problems like the growth of violence in society. Above all, the portrayal of violence must be justifiable in the context of the programme: it is inexcusable to include violence if the reason is merely to give excitement to a dull piece of writing.*

*Particular care is needed in any treatment of sexual violence and all deviations about any portrayal of rape or reference to it have to be considered in the knowledge that it is likely to be deeply offensive to large sections of the audience and especially women (vgl. Watson en Hill, 1984: 175).*

Teen die agtergrond van hierdie beskouing word daar 'n aantal riglyne aan vervaardigers by wyse van sogenaamde leidende vrae verskaf.

Die vervaardiger moet hom telkens die volgende afvra:

- (i) Is 'n gewelddadige uitbeelding werklik noodsaaklik vir die verloop van die verhaal?
- (ii) Indien wel, hoeveel detail is nodig om die verhaal duidelik oor te dra?
- (iii) Word 'n gewelddadige toneel vertoon wat 'n nadelige effek op onvolwasse kykers, in die besonder op kinders, kan hê?



(iv) Word geweld bloot ter wille van die behoud van die kyker se aandag aangebied?

Deel II van die Verslag bevat die ITV-kode. Benewens die voorafgaande riglyne word die aandag ook op die onderstaande gevestig:

(i) Geweld is nie noodwendig slegs fisies nie. Dit kan ook verbaal, psigies en selfs metafisies van aard wees.

(ii) Geweld kan slegs deur die dramatiese konteks van die verhaal geregtig word.

(iii) Hoewel daar min geweld in 'n enkele program mag voorkom, moet daar rekening gehou word met die totale programme-aanbod en die uitbeelding van geweld in hierdie aanbod. Kykers kyk selde slegs na een program.

Hierdie kode is in 1983 hersien. Geen verdere aanbevelings is gemaak nie. Dit het geblyk dat die kode bevredigend toegepas word. Will Wyatt van die BBC (voorsitter van die ondersoekkomitee) het die heruitgawe van die riglyne soos volg ingelei:

*Programme-makers must keep in mind the knowledge that any elements of violence their programmes contain will depress some, will desensitize others, could encourage imitation by a few. However, if the programmes are made with sensitivity and care all this effect should be minimally and collectively much less important than the much more important task of broadcasting, namely to entertain, and inform and educate viewers about what is happening in the world (vgl. Watson en Hill, 1984: 176).*

## 5. Die sosiale betekenis van rolprent- en televisievermaak

Sedert die sewentigerjare is daar in 'n toenemende mate 'n verskuiwing weg van die negatiewe aspekte van televisievermaak na die positiewe aspekte daarvan. Die aard van die televisie as die dominante simboliese uitdrukkingsvorm van die laat twintigste eeu word redelik volledig beskryf. Die onderliggende waarde van televisievermaak as 'n sosialiseringinstrument wat heersende sosiale waardes en norme bevestig, word beklemtoon (vgl. o.m. Fourie, 1982, Goodlad, 1971; Fiske en Hartley, 1978).

Soos alle ander vorme van vermaak, het rolprent- en televisievermaak die volgende samelewingsfunksies:

(i) 'n sosiale funksie (in die tradisionele sin van die woord: "kuier en bymekaarkom"), en 'n dissiplinerende funksie in die sin dat dit die individu voorberei vir deelname aan die gemeenskapslewe deurdat die televisie aan hom die reëls van hierdie gemeenskap asook dié vir sosiale gedrag daarin toon;

(ii) 'n samebindende funksie: vermaak kan mense bymekaar uitbring en daardeur hul gemeenskaplike waardes en 'n gevoel van sosiale solidariteit bevestig en aanmoedig;

(iii) 'n herlewingsfunksie: ter wille van die instandhouding van die samele-

wing word lede van die samelewing bewus gehou van hul erfenis, tradisies, waardes en geloof; en

- (iv) 'n euforiese funksie: vermaak kan 'n toestand van persoonlike en sosiale genoegdoening skep, waaronder ook die aangename gevoel dat dit met die samelewing (en die mens) goed gaan.

Hierdie funksies manifesteer hulle op 'n ooglopende wyse in televisie- en rolprentvermaak. Analises van televisieprogramme toon aan dat televisievermaak altyd op een of ander wyse inligting bevat oor die waardes, houdings, en denke van die samelewing waaruit dit kom. Dit is altyd 'n model vir of van die werklikheid: hoe "oppervlakkig" hierdie programme ook al is, is hulle altyd sosiaal-moralisties van aard; hoe fiksioneel ook al is hulle altyd 'n visualisering van gedragsmodelle in die samelewing ten opsigte waarvan die kyker hom daagliks moet oriënteer. Verder verskaf hierdie programme inligting oor die waardesisteme van die samelewing en skep ideale waarmee die kyker kan identifiseer.

Die rolprent kan in 'n toenemende mate as 'n sintese van die kunste bestempel word. In dié verband bied veral die meer ernstige of die sogenaamde "kunsprent" (gewoonlik daardie prente wat onnodig versnipper word) op 'n diepsinnige vlak 'n visualisering van die mens se verhouding(s) met homself, met ander en met die werklikheid.

## **6. Slotsom: visuele geletterdheid**

Sodanige bewuswording en ontleding van die diepere betekenis en waarde van die rolprent en die televisie, vereis egter 'n basiese kennis en besondere ingesteldheid by die kyker. Hierdie kennis en ingesteldheid kan slegs deur die bestudering van die televisie en die rolprent as openbare kommunikasiefenomene en as simboliese uitdrukkingsvorme verkry word.

Die belang van sodanige bestudering word egter nog nie deur Suid-Afrikaanse onderwysowerhede erken nie. In die buiteland word televisie- en rolprentkunde, waarin die "taal" van dié media, hul kodes en onderliggende betekenis sistematies bestudeer word, reeds algemeen aangebied. Wetgewing oor televisieprograminhoud en verskerpte rolprentsensuur sal op betwyfelbare navorsingsresultate oor die verband tussen geweld en geweld in die samelewing gebaseer wees. Soos in die lande waarna in hierdie oorsig verwys is, behoort die verantwoordelikheid aan die vervaardigers, verspreiders en vertoners oorgelaat te word om hierdie aangeleentheid met sensitiewiteit te hanteer en te benader. Die owerhede in Suid-Afrika behoort soos in die res van die wêreld eerder aandag te skenk aan die belang van onderrig in en oor die aard en betekenis van rolprent- en televisiekommunikasie.

Kennis is immers die enigste vrywaring teen moontlik skadelike invloede.

Departement Kommunikasiekunde  
Universiteit van Suid-Afrika

## Geraadpleegde literatuur

### Bibliografie

- Baker, R. en S. Ball. 1969. *Violence and the Media*. Washington D.C.: Government Printing Office.
- Berelson, B. 1959. "The state of communication research". In: *Public Opinion Quarterly*. Vol. 23 (1).
- Berger, J. 1985. *Ways of Seeing*. Londen: BBC en Penguin Books.
- Bogart, L. 1973. Warning: The Surgeon General has determined that TV violence is moderately dangerous to your child's health". In: *Public Opinion Quarterly*. Vol. 26.
- Cantril, H. 1940. *The Invasion from Mars*. Princeton: Princeton University Press.
- Gerbner, G. 1970. "Cultural Indicators: The Case of Violence in Television Drama". In: *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Vol. 338.
- Gerbner, G. 1976(a). "The Scary World of Television's Heavy Viewer". In: *Psychology Today*. Vol. 9(2).
- Gerbner, G. 1976(b). "Living with Television. The Violence Profile". In: *Journal of Communication*. Vol. 26(2).
- Gerbner, G. 1979. "Television's influence on Values and Behavior". In: *Masscommunicatie*. Vol. 7(6).
- Fiske, J. en J. Hartley. 1978. *Reading Television*. Londen: Methuen.
- Fourie, P.J. 1982. *Beeldkommunikasie. Kultuurkritiek, Ideologiese Kritiek en 'n Inleiding tot die Beeldsemiotologie*. Johannesburg: McGraw-Hill.
- Goodlad, J.S.R. 1971. "On the Social Significance of Television Comedy". In: Bigsby, C.W.E. 1971. *Approaches to Popular Culture*. Londen: Edward Arnold.
- Gombrich, E. 1977. *Art and Illusion*. Londen: Phaidon.
- Howitt, D. en G. Cumberbatch. 1977. *Massamedia en Geweld*. Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum.
- Klapper, J. 1958. "What we Know About the Effects of Mass Communication: the Brink of Hope." In: *Public Opinion Quarterly*. Vol. 21(4).
- Lowery, S. en M. de Fleur. 1983. *Milestones in Communication Research. Media Effects*. New York: Longman.
- O'Sullivan, T., J. Hartley, D. Saunders en J. Fiske. 1983. *Key Concepts in Communication*. Londen: Methuen.
- Pearl, D., L. Bouthilet en J. Lazar. 1982. *Television and Behavior. Ten Years of Scientific Progress and Implications for the Eighties*. Vol. 1 en 2. Washington D.C.: Government Printing Office.
- Rosengren, K.E. 1973. *Uses and Gratification Studies: Theory and Methods*. Stockholm: Sveriges Radio.
- Schramm, W. en D.F. Roberts. 1971. *The Process and Effects of Mass Communication*. Champaign: University of Illinois Press.
- Stappers, J.G., A. Reijnders en W. Moller. *De Werking van Massamedia*. S'-Gravenhage: Staatsuitgeverij.
- Watson, J. en A. Hill. 1984. *A Dictionary of Communication and Media Studies*. Londen: Edward Arnold.
- Winslow, C.N. 1984. "Sympathetic Pennies: A Radio Case Study". In: *Journal of Abnormal Social Psychology*. Vol. 39.
- Wollheim, R. 1970. *Art and Its Objects*. Middlesex: Penguin.
- Wright, Charles. 1986. *Mass Communication. A Sociological Perspective*. New York: Random House.

## F.F. Odendal Wie/wat sing by dorpsdam?

Een van die gedigte uit Van Wyk Louw se *Tristia* wat — om uiteenlopende redes — nogal die belangstelling van meer as een gewek het, is *Karoo-dorp : someraand*. As nie-letterkundige sou ek my dit nie wou aanmatig om hierdie belangstelling te probeer verklaar nie. Wat my wel persoonlik steeds aange-trek het, was die “beelding”, “atmosfeer” — noem dit wat jy wil — wat jou meeneem, en — in ooreenstemming met Ernst van Heerden (1970: 9) en kontra Merwe Scholtz (1975: 71) — die skrynende, die patos van die slot. Dit egter nou daar gelaat.

Vanuit taalkundige kant is daar natuurlik allerlei wat interessant is. Ek noem net (1) die *Oum*-vorm van *Oum-Appie-Slagplaas* (vgl. ook *Oum Henrie* in *Tristia* XLV en besprekings van *Oum* by Du Plessis (1968: 70) en Snyman (1974: 31) (wat daarin 'n assimilasië van *ou oom sien*)); (2) die term oog vir “kroeg” wat sommer so vanselfsprekend aangebied word asof dit Standaard-afrikaans is; (3) *bordienghuis* wat eweneens aangebied word asof dit geen “Anglisistiese” probleem sou kon bied nie; (4) die fiets wat “vanself, moeg, voor die oog (kom staan)” wat vir sommige moontlik 'n semanties-sintaktiese probleem sou kon skep. En daar is meer. Is daar nie ook stilisties iets van 'n breuk tussen die eerste twee en die laaste twee strofes nie? Maar ook dit daar gelaat.

My belangstelling gaan uit na die eerste twee strofes en dan veral na die tweede reël van die tweede strofe, 'n reël wat ook reeds deur ander behandel is. Die res van die gedig is m.i. “af” en lewer nie werklik taalkundige probleme op nie (wel interessantheide soos hierbo aangetoon).

Dus die eerste twee strofes:

### **Karoo-dorp : someraand**

Die laat-middag het room geword  
en treine wat ver fluit  
en 'n wit-bont klaas-skáwagter  
wat wag-hou op 'n kluit

en rook uit die lokasie rook  
en by die dorpsdam sing  
en mense in tennisbroekies loop  
die koper skemer in

Die interpretasie van strofe een is seker nie onproblematies nie (en ek verwys nie nou na Schutte (1971) se “fantasieryke” bespreking van bv. “room” of “wit-bont klaas-skáwagter” nie). Ek dink Snyman (1974: 31) en Van Rens-

burg (1975:57) gee die juiste siening, wat ek maar soos volg sal opsom: die laatmiddag het 'n aantal dinge geword: room, treine (wat ver fluit), en 'n wit-bont klaas-skáwagter (wat waghou). Snyman praat wel van 'n "sintaktiese onvolledigheid" van die eerste groep sinne en effens later van "sintaktiese vaagheid". Wat my betref, is daar geen sintaktiese onvolledigheid of vaagheid in strofe een nie: alles voeg goed en dan semanties-sintakties soos deur Snyman en Van Rensburg geïnterpreteer. Ek kan ook nie regtig Merwe Scholtz (1975) se "swewende sintaksis" billik nie (behalwe dan wat die nog te besproke eerste verse van strofe twee betref). Ek begryp moeilik waarom hy daarvoor twyfel of *treine* in die genoemde gedeelte onderwerp of voorwerp is. As die interpretasie van Snyman en Van Rensburg aanvaar word, dan is *treine* duidelik voorwerp. Kom dit egter by die eerste twee reëls van strofe twee, dan haper dit wél:

en rook uit die lokasie rook  
en by die dorpsdam sing

Van Rensburg (1975: 57) het o.a. reeds daarop gewys ("Na een of ander kant voeg die materiaal nie in die drie beginstrofes nie"), maar was van mening dat daar "geen manier is om uit dié probleem te kom nie. Daarom word dit in die midde gelaat".

Merwe Scholtz se bespreking (1975) van die problematiese van die twee versreëls is — soos verwag kan word — skerpsinnig en individueel. Wat ek nie goed snap nie, is waarom gevra mag word waarom die klaas-skáwagter waghou maar nie wie by die dorpsdam sing nie. Net omdat dit nie gegee is nie, omdat, soos Scholtz dit stel, "die gedig" vir ons getoon het hy kan "die sintaktiese konvensies van onderwerp/gesegde" hanteer? (En onthou: Scholtz was self nie so seker oor die onderwerp/voorwerpstatus van *treine* nie.) Ek wil nie ongeregverdigde gevolgtrekkings maak nie, maar dié soort argument, deurgevoer tot sy volledige konsekwensie, lei vir my tot die volgende: wat in 'n gedig staan ("wat die gedig self sê"), is nie bevraagtekenbaar, of selfs nog verder: verbeterbaar nie. Dit kan tog nie, seker nie meer vandag nie!

Ek wil dus effens deurgaen en kyk of daar nog verdere sin gemaak kan word van die versreël

en by die dorpsdam sing

In *Tristia*-sketsboek staan daar, soos almal weet (ek wil amper sê "ongelukkig"; vgl. Odendal 1987: 21):

en by die dorpsdam sing dit

met die *dit* dan omkring en duidelik doodgekrap. (Daar was ook 'n poging:

“en agter by die dam sing” — ook doodgekrap en seker nie nou ter sake nie.)

Daar was dus by die maak van die gedig in een stadium 'n behoefte om 'n agens aan te dui. Na wie hierdie oorspronklike *dit* presies sou verwys, lyk my nie van belang nie: dit sou stellig 'n leë, onpersoonlike *dit* gewees het, wat so iets sou beteken het: “daar word by die dorpsdam gesing.” Hoe vaag die *dit* ook sou gewees het, dit sou in elk geval sintakties die reël voltooi het al sou dit semanties nog vaag, selfs problematies kon gewees het. (Terloops, hoe weet Scholtz so spesifiek ons mag nie vra *wie* sing nie: dit sou tog ook 'n *wat* kon wees.) Maar nou is *dit* geskrap en ons kan daar verder niks mee aanvang nie.

Wat kán nog as onderwerp dien by:

en by die dorpsdam sing

Die *laat-middag* wat so allerlei dinge “geword” het? Seker nie onmoontlik nie, maar dan sou die *laat-middag* ook rook uit die lokasie moes rook, wat sintakties met die eerste *rook* as onderwerp nie goed sou voeg nie. Sou die *rook* dalk as onderwerp kon dien, dus dat die rook sou kon sing? Maar die rook is by die lokasie en die singery by die dorpsdam. Dit lyk onwaarskynlik.

As ek Van Rensburg (1975: 57) reg begryp, dan sien hy die moontlikheid dat dit die klaas-skáwagter is wat sing ('n gedagte wat ook deur prof. Johan Combrink mondeling teenoor my geopper is.) Dit lyk na 'n oplossing uit hierdie sintaktiese klui. Maar dan staan:

en rook uit die lokasie rook

tussenin en “bederf” die hele poging. (Ek wil nie verder ingaan op die herhaling van *rook* in die bepaalde versreël nie: dit is na my mening nie die gelukkigste reël wat Van Wyk Louw geskryf het nie.)

Tot hiertoe kan ek dus nie anders as om te sê nie: ek dink daar is taalkundig fout. Wat wil sê: selfs Van Wyk Louw was maar 'n mens.

As 'n mens *per se* verder wil gaan, dan is daar nog twee verdere oplossings (waarskynlik meer — ek sien hulle net nie):

1. dat die twee reëls omgeruil kan word: dan sou die singery verbind gewees het met die klaas-skáwaater; of
2. dat “en rook uit die lokasie rook” tussen gedagtestrepe geplaas geword is.

Albei voorstelle is natuurlik ingrypend in die sin dat deur die leser voorgesê word hoe dit moes. Die tweede moontlikheid, dié van die gebruik van gedagtestrepe, sou egter nie so ongewoon gewees het in 'n gedig wat in sy

later strofes goed van leestekens voorsien is nie, en dit binne 'n bundel wat miskien selfs óórbeleesteken is.

Dat ek met sulke voorstelle iets soos heiligskennis pleeg, daarvan is ek my maar té bewus.

\* \* \*

Ek verstout my om te sê dat Van Wyk Louw ook elders nie altyd die kloutjie by die oortjie uitgebring het nie.

Iets soortgelyks as die bespreekte passasie kry ons in *H. Petrus*, ook uit *Tristia*:

My land, my dor, verlate land:  
iets wens olywe groei in jou:  
dat alles klein, Latyns gaan word  
en kalk-wit kerkies bou.

Wie gaan/moet die kerkies bou? "Alles"? Wat kan anders as onderwerp dien?

Randse Afrikaanse Universiteit

#### BIBLIOGRAFIE

- Du Plessis, P.G. (1968). *Die verwysing in die literatuur*. Elsiesrivier: Nasionale Boekhandel.
- Odendal, F.F. (1987). *Kort taalkundige reis deur Van Wyk Louw*. Publikasiereeks van die Randse Afrikaanse Universiteit A 180.
- Scholtz, Merwe (1975). Analise tot en met ... In: *1875-1975. Studies oor die Afrikaanse letterkunde*, 57-73. Johannesburg: Perskor.
- Schutte, H.J. (1971). Die oorgangsmotief in "Karoo-dorp: someraand". *Standpunte* 95, 29-42.
- Snyman, Henning (1974). Oor taal en motiewe in "Karoo-dorp: Someraand". *Standpunte* 95, 29-42.
- Van Heerden, Ernst (1970). In Memorium — N.P. van Wyk Louw. *Standpunte* 90, 1-10.
- Van Rensburg, F.I.J. (1975). *Sublieme ambag*. Kaapstad: Tafelberg.

## G.H. Hesse Die groteske in die dramas van PG du Plessis en Friedrich Dürrenmatt

Daar heers soms verwarring oor die betekenis en gebruik van die groteske in die letterkunde. Selfs Dürrenmatt, wie se dramas hoofsaaklik as grotesk beskryf kan word, gebruik soms in sy teoretiese werk "Theater-Schriften und Reden" die groteske en die paradoks as sinonieme begrippe.<sup>1)</sup> Peter Johnson kom dan ook in sy artikel oor die groteske tot die slotsom dat die groteske "is at best an untidy category, if indeed it forms a single category at all".<sup>2)</sup> Dit behoort dus lonend te wees om heel eerste 'n onderskeid te tref tussen die paradoks en die groteske as literêre begrippe.

By die paradoks het ons te doen met 'n skynbare teenstrydigheid, terwyl in die groteske juis teenstrydige elemente met mekaar verbind word.<sup>3)</sup> 'n Uitstekende voorbeeld van 'n paradoks is die godsdienstige stelling "die lewe is die dood en die dood is die lewe". Dit is dan ook veral in godsdienstig georiënteerde werke, waarin 'n nog heel wêreld veronderstel word, waar die paradoks gebruik word. Wat word daarenteen met die groteske in die letterkunde beoog? Arnold Heidsieck beweer tereg in sy gesaghebbende boek oor die groteske dat die groteske wêreldbeeld in die moderne drama 'n weerspieëling van ons groteske werklikheid is.<sup>4)</sup> Met behulp van die groteske word gevolglik die gebrokenheid van die wêreld vergestalt en beklemtoon.<sup>5)</sup>

Dat die groteske 'n duidelike neerslag vind in die dramas van beide, PG du Plessis en sy Switserse tydgenoot Friedrich Dürrenmatt, word reeds duidelik in hul gebruik van die tragikomedie, waar tragiese en komiese elemente in een dramavorm gekombineer word. Dürrenmatt word selfs erken as die leidende teoretikus van die moderne tragikomedie.<sup>6)</sup> In "Plaston:DNS-kind", "Der Mitmacher" en "Die Frist", die drie dramas wat vir die doel van hierdie studie ondersoek word, word ernstige of tragiese gebeure, te wete die moord op Plaston, huurmoorde as winsgewende besigheid en die stadige sterwe van 'n regeringsleier teen die agtergrond van 'n dreigende burgeroorlog, teenoor hoofsaaklik komiese taalgebruik gestel. Dit is insiggewend en interessant dat galgehumor wat eweneens grotesk is omdat dit bittere spot in 'n vertwyfelde toestand is, deel uitmaak van bogenoemde komiese taalgebruik.<sup>7)</sup> Aan die einde van "Plaston:DNS-kind" verlekker die inwoners van Aardendal hulle byvoorbeeld in Plaston se smart en dryf genadeloos met hom die spot omdat hy in 'n laboratorium geskep is:

"POS: Laat hom vertel van sy glasfamilie ...

PLASTON: Hy bespot my.

LET: Toe, vertel van jou pa. Pip-wat, Julius?



POS: Pa Pipet.

[...]

LET: [...] En jou ma, Plaston? Sy was nou weer 'n nooi wie, Julius?

POS: 'n Nooi Buis.

LET: Nou van watter Buise is dié?

POS: Die proefbuis.

[...]

LET: Julius, dit lyk my dit het maar rof gegaan op die plek.

POS: 'n Wilde plek, so 'n laboratorium, tant Let. As die professor loop, hoor jy net glas klap.

LET: Hy't seker maar 'n moeilike geboorte gehad. Glas rek mos nie" (bl. 53).

In "Der Mitmacher" kan Boss en Cop nie ooreenkom oor die verdeling van die winste wat hulle deur middel van hul misdadaandikaat verdien nie. Boss kla "wenn ich mit meinen dreissig Prozent noch die Bande und Mac bezahle, sitze ich auf dem trockenen." Lakoniek antwoord Cop: "Besser als auf dem elektrischen Stuhl" (bl. 27).

Uiters grotesk is die onheil wat deur die mens self veroorsaak word. Hierdie teenstrydigheid dat die mens self die skepper van sy eie probleme en selfs sy eie ondergang is, het natuurlik in ons twintigste eeu met sy twee wêreldoorloë sterk in die voorgrond getree. Hoe vind dit in die dramas van Du Plessis en Dürrenmatt vergestaltung? Eerstens word die mens deur sy medemens gedegradeer tot 'n blote voorwerp wat na goeddunke gebruik of selfs misbruik word. Die meisies in Aardendal buit die swaksinnige Joon uit en maak van hom 'n gek deurdat hulle hom belowe om met hom te trou indien hy vir hulle allerlei sleurwerkies verrig (vgl. bl. 20, 21, 22, 23, 39). Die biochemikus in hierdie drama misbruik sy eie skepsel vir sy egoïstiese strewe om as wetenskaplike aansien en roem te verwerf deur middel van toekomstige publikasies (vgl. bl. 33, 35, 37, 46). Dit word ook mettertyd duidelik dat Plaston nie die eerste probeerslag was om 'n mens kunsmatig te skep nie, maar dat daar nog ander is wat misluk het. Hulle word in die laboratorium weggesteek en aan die lewe gehou (vgl. bl. 37, 44). Verder word Saar deur die mans in Aardendal misbruik: haar seksuele swakhede word deur hulle uitgebuit ter bevrediging van hul eie seksuele behoeftes. So word sy tot algemene dorpsvoer gedegradeer (vgl. bl. 28, 29, 43, 46).

Dürrenmatt se Ann in "Der Mitmacher" is eweneens 'n prostituut wat deur Boss, die leier van die misdadargroep, aangehou word (vgl. bl. 29-35, 51). Hy noem haar neerhalend sy "plant" en "doos" (vgl. bl. 60). Ann se voorganger bedryf elders 'n bordeel wat gereeld deur die getroude Boss besoek word (vgl. bl. 52). Ook Doc neem die prostituut Ann na sy kamer nadat hy die eerste keer in jare sy skuilplek verlaat (vgl. bl. 30-33). Die hertogin van Saltovenia is in "Die Frist" so desperaat om as wenner uit die politieke magstryd te tree dat sy owerspel pleeg met die hoof van die geheime diens om so die geheime

diens aan haar kant te kry. Met afsku noem haar dogter haar 'n hoer (vgl. bl. 103).

Die deur die mens self veroorsaakte onheil word verder deur albei skrywers gedemonstreer aan die hand van die onnatuurlike dood, met ander woorde die dood wat nie natuurlik intree nie, maar telkens deur middel van moord bewerkstellig word. Die groteske aard hiervan word verder geïntensiver deurdat dit nie vreemdelinge is wat koelbloedig om die lewe bring word nie, maar eie mense, bv. vriende, familielede, geliefdes en sakevennoot. Plaston se dood word grotesk deur sy eie skepper bedink omdat eersgenoemde 'n gevaar vir die biochemikus se eksperiment en navorsing word (vgl. bl. 45). Hy eien hom die reg toe om Plaston uit die weg te laat ruim want "as ek 'n kleios gemaak het, kan ek hom breek" (bl. 47). Selfs Saar wat haar aanvanklik aan Plaston se kant geskaar het omdat sy insien dat hy werklik naïef en sonder skuld is (vgl. bl. 29), draai uiteindelik uit kleinlike jaloesie haatvol teen Plaston toe sy vasstel dat Plaston nie haar nie, maar Kotie verkies (vgl. bl. 42). Haar woorde "gaan vrek dan" (bl. 42) word later bewaarheid en sy is ook deel van die gemeenskap wat Plaston die woestyn indryf. Boss vermoor sy minnares Ann toe hy agterkom dat sy hom met Doc bedrieg (vgl. bl. 51). Wraak is egter nie die hoofmotief vir hierdie moord nie. Dit is veel eerder 'n taktiese daad om sy vennoot Doc en deur Doc sy mede-vennoot Cop te ruïneer (vgl. bl. 52-53). In hierdie werk word gedurig huurmoorde gepleeg. Op treffende wyse word die groteske waarheid gedemonstreer dat in ons geldbehepte moderne wêreld besigheid moord en moord besigheid is. In "Die Frist" word die ontstellende teenstrydigheid dat mense wat bymekaar hoort mekaar beveg en vernietig, op die spits gedryf deur 'n bloedige burgeroorlog wat dreig. Inwoners van dieselfde land wil mekaar die stryd aansê. Daar word getoon hoe die hertog van Saltovenia as groot sokkerentoesias in 'n sportmal wêreld bereid is om die polities geïnspireerde moord op die eerste minister te ondersteun op voorwaarde dat sy gunstelingspeler in die sokkerspan wat hy ondersteun, ingesluit word (vgl. bl. 102).

Die groteske aandeel van die moderne natuurwetenskaplike in die deur die mens self veroorsaakte onheil word deur albei gemeenskapskritiese skrywers sterk beklemtoon. Dit het natuurlik veral sy oorsprong in die splitting van die atoom en sy verskriklike gevolge: die atoombomontploffings op Hiroshima en Nagasaki in 1945 en die steeds groter wordende gevaar van 'n atoomoorlog wat die einde van die wêreld sal beteken. Die groteske aard daarvan lê veral daarin geleë dat die natuurwetenskaplike in weerwil van sy pogings om sy wetenskaplike kennis en navorsing tot heil en vooruitgang van die mensdom in te span, telkens juis die teenoorgestelde bereik.<sup>8)</sup> Soos ons reeds vasgestel het, eindig die ekspreiment van Du Plessis se biochemikus om 'n mens kunsmatig te skep in moord. Plaston erken ook op die indringende vrae van eerwaarde Genopen dat die professor nie slegs vir

hom geskep het nie, dat daar ook nog ander is, maar dat hulle mislukkings is. Op Genopen se vraag of hulle lewe, antwoord Plaston bevestigend, maar spreek terselfdertyd sy twyfel uit of 'n mens dit lewe kan noem (vgl. bl. 44). Terwyl die biochemikus dus daarna gestreef het om die volmaakte mens te skep (vgl. Genopen se redenasie op bl. 45 dat Plaston biologies geen deel aan die sondeval gehad het nie, dat hy nie in sonde ontvang en gebore is nie; op bl. 18 reeds stem die professor en die sosioloog saam dat Plaston 'n mooi seun is), was sy eerste probeerslae egter mislukkings: wat allerlei eties-morele asook praktiese probleme veroorsaak. Op die eties-morele problematiek word reeds aan die begin van die drama gesinspeel deurdat dr Ganske, die sosioloog, homself gedurig verspreek en in plaas van geheue van gewete praat (vgl. bl. 13, 16). Hy bring ook die kritiek wat ander wetenskaplikes oor hierdie eksperimente gehad het, te berde (vgl. bl. 19). Dr Ganske noem onder andere die beswaar van 'n persoon genaamd Wikar (vgl. bl. 19). Die naam Wikar het hier besondere betekenis en hang ten nouste saam met die eties-morele problematiek. 'n Wikar is 'n hulpprediker en dus geestelike. Hierdie eksperiment om 'n mens kunsmatig te skep, word gevolglik deur 'n geestelike bevraagteken. Ook eerwaarde Genopen het as geestelike ernstige bedenkinge daaroor en verwys na 'n vroeëre kerkvergadering wat sy kommer daaroor uitgespreek het (vgl. bl. 31). As gevolg hiervan steek die professor sy mislukte pogings in sy laboratorium weg (vgl. bl. 37). Die professor dink slegs aan homself, aan eer en roem wat hierdie werk hom sal besorg (vgl. bl. 37).

In Dürrenmatt se "Der Mitmacher" is Doc 'n bioloog, met ander woorde 'n wetenskaplike wat hom besig hou met die lewe, die lewensverrigtinge van mense, diere en plante. In sy openingsmonoloog stel Doc hom soos volg voor: "Ich bin Biologe. Ich wollte das Leben erforschen, seinen Aufbau ergründen, seinen Geheimnissen nachgehen" (bl. 13). Doc word egter deur 'n ekonomiese krisis werkloos en gedwing om 'n nie-wetenskaplike werk, nl. die van 'n huurmotorbestuurder, te aanvaar. Hy kan egter nie sy lot aanvaar nie en besluit uiteindelik om homself en sy wetenskaplike kennis aan Boss en sy moordsindikaat te verkoop: hy ontwikkel 'n proses waarmee die lyke van die huurmoordenaars se slagoffers onnaspeurbaar vernietig word (vgl. bl. 17, 25). Op hierdie wyse verloën Doc homself en sy wetenskap: hy wat homself as bioloog aan die lewe gewy het, hou hom nou op groteske wyse in die onderwêreld besig met die vernietiging van lewe. In Cop se "Makame von der grossen Korruption" (vgl. bl. 70-71) word die groteske waarheid duidelik dat die staat ten volle betrokke raak by hierdie moordbesigheid (edms) bpk: die staataanklaer eis 30% van die inkomste, die burgemeester 15%, die goewener 30% en die hoofregter 25%. So word die gemeenskap de facto tot moordorganisasie wat teen betaling lede van dieselfde gemeenskap vermoor, selfs hul eie staatspresident (vgl. bl. 67). In "Die Frist" word die moderne mediese wetenskaplikes gekritiseer omdat hulle dikwels min

begaan is oor die lot van hul pasiënte wat bloot gesien word as proefkonyne in mediese eksperimente.

In hierdie drama word 'n span toonaangewende mediese spesialiste vanuit die hele wêreld deur die regering aangesê om die lewe van die sterwende diktator kunsmatig te verleng ten einde 'n bloedige burgeroorlog te verhoed. Vir die medici is dit 'n skitterende geleentheid om met amptelike goedkeuring allerlei eksperimentele operasies op die politikus uit te voer. Van medelye is daar geen sprake nie. 'n Gesprek tussen twee spesialiste verloop soos volg:

“GOETHEL: Drehen Sie mal den Knopf, Gnägelmann, ob der Generalismus noch schön stöhnt.

*Gnägelmann dreht an einem Apparat. Durch einen Lautsprecher kommt Stöhnen.*

GOETHEL: Stöhnt eindrucksvoll, Gnägelmann. Tönt prachtvoll.

GNÄGELMANN: Und das nach mehr als drei Wochen.

GOETHEL: Toll. Kammerkomplex phänominal.

GNÄGELMANN: Nach einer Herztransplantation und einer Magenresektion.

GOETHEL: Chapeau. T-Wellen göttlich.

GNÄGELMANN: Die künstliche Niere zeigt wieder einmal, was sie kann.

GOETHEL: [...] Ich nehme eine kleine Leberprobe vor. Zwar nicht gerade nötig, aber nun, einen Helden haben wir halt nicht jeden Tag unter dem Messer” (bl. 79).

Albei dokters is deurentyd besig om sjampanje te drink. Die gesprek word derhalwe al hoe ligsinniger. Die einde van hul belangrike pasiënt word soos volg deur hulle waargeneem:

“GOETHEL: Beachten Sie den Blutdruck. Collega Gnägelmann.

GNÄGELMANN: Bei diesem Kammerflimmern!

GOETHEL: Im Gehirn is ooch nichts mehr los.

GNÄGELMANN: Mit Ihrer Leberprobe ist nichts mehr.

GOETHEL: Männeken. Züricher, der Exitus des Jahrhunderts wird 'ne Tatsache” (bl. 91).

Beide dramaturge wys op die groteske kloof wat weens die emansipasie van die moderne vrou (of ten spyte daarvan, volgens Dürrenmatt op bl. 12 in “Die Frist”) tussen die twee geslagte ontstaan het, selfs binne die huwelik. Die meisies Kotie en Saar maak die idioot Joon tot dienswillige slaaf deur leë troubeloftes aan hom te maak. Let het haar onderdanigheid aan haar man Lubbe prysgegee en tree as dominerende vrou op wat haar eggenoot hiet en gebied (vgl. bl. 26–30). Aan die einde van die drama speel Let 'n deurslaggewende rol in die moord op Plaston (vgl. bl. 51–57). Dürrenmatt dryf die groteske verwydering tussen die twee geslagte in “Die Frist” op die spits. In hierdie werk heers daar openlik vyandskap tussen die man en die vrou. Heel

eerste word die politieke arena oorheers deur die dominerende en mannetjesrige magshonger hertogin van Saltovenia en Valdopolo. Hulle verwys neerhalend na hul mans as “hansworse” en “domkoppe” (vgl. bl. 102). Die hertogin van Saltovenia bedrieg haar man en pleeg owerspel in haar stryd om die politieke mag te bekom (vgl. bl. 103). Op ’n ietwat bonatuurlike vlak tree nege oeroue lelike vroue wat onsterflik is, op. Daar heers ’n doodstryd tussen hierdie ou hekse en alle mans (vgl. bl. 30). Een van hulle sê van die sterwende regeringshoof: “Ein anständiger Mensch stirbt nicht, nur Männer sterben” (bl. 34). Hulle eis om die sterwende te sien want hulle wil “seinen Leib betasten, sein Fleisch riechen, seine Haut schmecken, seine Knochen brechen, seine Augen schliessen” (bl. 32). Vol afsku sê Rosagrande, die oudste van hierdie ou vroue:

“Besudelt, wir sind besudelt, vom Manne besudelt. Und dieser Gott da droben, dieser Götze in seiner Unendlichkeit hat es zugelassen, stur und blind. Aber er stirbt, er verurteilt sich selber am Jüngsten Tag, weil er ein Mannsgott ist und weil er die Männer erschaffen hat. Und er verurteilt sie, weil sie sein wollen wie er. Und Gott und die Männer fahren zusammen in die Hölle. Dann werden sie auferstehen nach unserem Tod, und es wird nur noch ein Geschlecht sein, ein Weltall voll Weiber” (bl. 37).

Rosagrande sê oor die dood van haar agterkleinkind, die regeringshoof: “Das Riesenherz des sturen, blinden Riesengottes schlägt nicht mehr, da oben. Gott ist tot, der Männergott, die Welt ist tot, die Männerwelt” (bl. 118). Die drama eindig in ’n met haat gevulde epiloog deur Rosagrande, waarin sy die man en God as mangod vervloek en die vrou verheerlik:

“O Welt der Männer und der Morde,  
Voll Schmach, voll Hass, voll grauser Tat,  
Hinunter schlingt jetzt deine Horde  
Der Hölle Maul samt deiner Saat.  
Was du seit Anbeginn verbrochen,  
Endgültig ist es heut vorbei.

[...]

Und mit dir muss auch er jetzt fallen,  
Der böse, sture, geile Greis,  
Sich Vater prahlend von uns allen,  
Verschmiert mit Blut und kalt wie Eis.

[...]

Urenkel starb, und Gott verreckte.  
Das Endliche, es wurde Nichts.

[...]

Erlöst von Spermien und vom Schlachten,  
Unsterblich wie wir selber sind,  
Noch ewiger als Sternenwind.  
Was nicht mehr ist, war nur Ereignis,  
Was nicht mehr wird, allein ein Gleichnis,

Das Weibliche, es hat zum Ziele  
Die Ewigkeit und das Sterile" (bl. 118-120).

In "Plaston:DNS-kind" en "Die Frist" word dit duidelik dat die Christelike godsdiens op groteske wyse deur die mens misbruik word, dat dit in baie gevalle slegs 'n middel tot 'n bose doel is. Toe die professor besef dat Plaston se bekendmaking van die eksperiment die hele toekoms van die eksperiment en ook van die professor self bedreig, besluit laasgenoemde om Plaston te laat sterf. Om nie die gramskap van die reeds ontstelde eerwaarde Genopen en die res van die gemeenskap op die hals te haal nie, besluit hy listig om Genopen saam met die hele Aardendal by sy moordplanne te betrek. Oor die geheime openbare luidspreker beveel die biochemikus die predikant om die vreemde bloed uit hul midde te weer, om te red wat te redde is, om Plaston te verwerp (vgl. bl. 48-49). Toe die professor oortuig is dat Genopen meen dat dit in werklikheid God is wat hierdie opdrag aan hom gee, sê die professor: "Verwerp die seun. Stuur hom die woestyn in. Laat hom sterwe. Swyg dan oor hom" (bl. 50). Daarmee bereik die bose wetenskaplike sy doel en Plaston word deur die mense die woestyn ingejaag om van dors om te kom. Die kerk in "Die Frist" raak by die politieke magstryd betrokke en gee langs hierdie weg sy geestelike opdrag prys (vgl. bl. 29, 50, 51). In plaas om die bevryding van sonde en ewige verdoemenis te predik, bemoei die kerk hom met die bevryding van die mens uit sy politieke bande en strukture. Dit lei op sy beurt daartoe dat die eerste minister dit nie kan waag om die kardinaal, sy politieke opponent, na die sterfbed van die regeringshoof te ontbied om soos gebruiklik die laaste salwing waar te neem en die sakramente vir outlaas te bedien nie. Daar word toe besluit om die toneelspeler Nostromanni as kardinaal te vermom en hom dan vir dié doel te gebruik (vgl. bl. 29). Op voortreflike wyse word gedemonstreer dat die kerk in 'n klug verander het. Die kardinaal erken uiteindelik self dat dit klaarpraat met die kerk is: "Erledigt. [...] die Kirche hat ausgespielt" (bl. 89). Vir die toneelspeler was die ewige godslasterende gevloek van die politiese kardinaal egter te veel. Na die dood van die regeringshoof sê hy beskuldigend aan die swetsende kardinaal:

"Vier Wochen musste ich vorher wie nachher aus Ihrem Munde, Eminenz, einen soinen Schwall grässlicher Flüche über mich ergehen lassen, dessen sich jeder Bühnenarbeiter geschämt hätte. Eminenz, als Katholik trat ich in Ihre Dienste ein, als Atheist verlasse ich Sie" (bl. 96).

Dit het dus duidelik geword dat deur middel van die groteske die werklikheid as irrasioneel gewys word. Die skisofrene aard van die moderne wêreld wat vol konflik, spanning, disharmonie en teenstrydighede is, word op hierdie wyse dramaties vergestalt. Die groteske maak by uitstek duidelik dat ons in 'n gebroke wêreld leef.

## Voetnote

1. Vgl. Friedrich Dürrenmatt, Theater-Schriften und Reden. — Zürich: Arche 1966, bl. 122.
2. Peter Johnson, Grotesqueness and injustice in Dürrenmatt. — In: German Life and Letters 15 (1962), bl. 264–265.
3. Vgl. Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur. — Stuttgart: Kröner 1969, bl. 307–308, 549.
4. Vgl. Arnold Heidsieck, Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. — Berlin, Stuttgart, Keulen, Mainz: Kohlhammer 1969, bl. 15.
5. Vgl. Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, bl. 308. Volgens Von Wilpert word die groteske veral in krisistye in die letterkunde gebruik, in tye waarin die geloof in 'n heel wêreld nie meer bestaan nie.  
Vgl. Hermann Stadler & Karl Dickopf, Literatur. — Frankfurt: Fischer, 1983, bl. 173. Stadler en Dickopf wys daarop dat die groteske in die letterkunde die disharmonieuse wêreld tot uitdrukking bring.
6. Vgl. Karl S. Guthke, Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1968, bl. 122. Guthke maak daarvan melding dat die Franse skrywer Victor Hugo in sy “La Préface de Cromwell” in 1827 homself bewys het as 'n voorstander van die tragikomedie as dramavorm. Guthke stem egter nie saam met Hugo nie wat die tragikomedie “grotesk” noem (vgl. bl. 109–110). Volgens Guthke is daar 'n verskil want die tragikomedie weerspieël slegs 'n wanordelike wêreld, terwyl die groteske drama 'n waansinnige wêreld daarstel (vgl. bl. 82). Guthke stel die groteske gelyk aan die absurde (vgl. bl. 80).  
Vgl. daarteen Friedrich Dürrenmatt, Theater-Schriften und Reden, bl. 186. Dürrenmatt beklemtoon die belangrikheid dat die wêreldmodel in die drama ook die werklikheid moet insluit, die “moontlike wêreld” van die drama moet ook die “werklike wêreld” bevat: “Die Fiktion darf nicht als blosse Absurdität konzipiert werden. Das Absurde umschließt nichts”.
7. Vgl. Annemarie Schöne, Das Spiel mit dem “horror” im Bereich der englischen Komik. — In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen; volume 194, jaargang 109, bl. 291–307. Schöne vestig die aandag daarop dat galgehumor die gebrokenheid van die wêreld tot uitdrukking bring.
8. Vgl. Arnold Heidsieck, Das Groteske und das Absurde im modernen Drama, bl. 115. Heel tereg beweer Heidsieck dat die gevorderde metodes van die fisika, chemie, biologie en genetica die potensiaal besit om die lewe van die mens grotesk te perverteer.

## Literêr-aktueel

### **Die vergete grootpad: berig oor poësiekompetisie**

Die Afrikaanse poësiekompetisie vir hoërskoolleerlinge wat in die *Tydskrif vir Letterkunde* van November 1988 aangekondig is, het ongelukkig weinig reaksie uitgelok. Enkele verse maar is ontvang. Vanweë die skrale belangstelling is besluit om geen pryse toe te ken nie. Ons plaas egter graag een verdienstelike gedig wat die kleine oes opgelewer het.

#### **Laatdag in Pretoria**

So speel die stad nou leeg, jy weet,  
en lek die sonskyn drup-drup terug  
van tussen blikkieskud straatsangers  
en bushaltebankies.

Nou lê die dag gepootjie oor die teer  
waar blinkrug motors sluimerend maal  
en verlaas nog groen en geel en rooi  
'n blikbevel die lig in gooi.

My hart het hoog bly hang, jy weet,  
soos duiwe en soos donderwolke  
as die effens smorend reuk van rook  
bollemakiesie deur die strate slaan.  
En met my huis toe gaan het ek  
in die wasem van my ruit geskryf:  
hierdie stad se hart is goed.

Ilse van Staden

St. 10

16 jaar

Hoërskool Pro Arte

Universiteitsweg 36

BROOKLYN

0181

### **Perskorprys vir jeuglektuur**

Die Perskorprys vir Jeuglektuur word weer in 1990 toegeken. Dié keer gaan dit gepaard met 'n jeugverhaalwedstryd. Altesaam tien pryse ter waarde van R24 000 kan gewen word. Hierdie is een van die grootste bedrae nóg vir 'n wedstryd van die aard in Suid-Afrika.

Dit is ook die eerste keer dat 'n jeugverhaalwedstryd vir alle taalgroepe aangebied word: skrywers in Afrikaans, Engels en enige van die agt Swart tale wat plaaslik gepraat word, kan meeding.



Die verhale sal aanvanklik in drie kategorieë beoordeel word: Afrikaans, Engels en Swart tale. In elke kategorie is 'n eerste prys van R1 500, 'n tweede prys van R750 en 'n derde prys van R500. Die sameroepers van die drie keurpanele sal daarna 'n vierde paneel vorm om uit die drie wenverhale 'n algehele wenner te kies.

Dié gelukkige skrywer kry twee retoerkaartjies in die ekonomiese klas na enige bestemming in Europa (waarde R11 000) geskenk deur die Suid-Afrikaanse Lugdiens, 'n persoonlike rekenaar (waarde R4 000) geskenk deur Punch Line Rekenaars en R2 000 kontant.

Indien daar in enige kategorie manuskripte voorgelê word waarvan die gehalte nie 'n eerste prys regverdig nie, sal die prys gelykop tussen die ander twee wenners in daardie kategorie verdeel word.

Perskor onderneem om al die wenverhale te publiseer, terwyl dié in Swart tale ook in Afrikaans of Engels vertaal en gepubliseer sal word.

Die doel van die wedstryd is om jeuglektuur in Suid-Afrika te bevorder en skrywers en voornemende skrywers aan te moedig. Deur die wenverhale in die kategorie vir Swart tale in Afrikaans of Engels te vertaal, sorg die uitgewers dat dié verhale wyer gelees word. Dit bied blanke lesers ook die geleentheid om kennis te maak met die Swart skryfkuns.

Enigeen mag deelneem behalwe die organiseerders en beoordelaars van die wedstryd en hul gesinne. Verhale moet tussen 20 000 en 30 000 woorde bevat. Enige onderwerp mag as tema gebruik word solank dit goeie verhandelende lektuur is. Dit moet 'n oorspronklike werk wees. Die sluitingsdatum is 1 Mei 1990.

Voornemende deelnemers kan die reëls van die wedstryd kry deur (011) 776-9111 bylyn 364 te skakel of te skryf aan: Die Organiseerder, Perskor-prys vir Jeuglektuur, Posbus 845, Johannesburg, 2000. Dit is in Afrikaans en Engels beskikbaar.

### **'n Voetnoot by Breyten se *Judas eye* (Londen: Faber. 1988)**

Barend J. Toerien skryf:

Aansluitend by my resensie van Breyten Breytenbach se vertaalde keuse uit sy *Ongedanste dans*, nl. *Judas eye* in Rapport van 15 Januarie, volg hier 'n lys van die gedigte daarin opgeneem. Dit sal navorsers baie tyd bespaar.

Dit wil amper voorkom asof hy hierdie gevangenis-reeks as voltooid beskou. Hy verklaar in die "Afterword" dat hierdie gedigte 'n uittreksel is uit die vyf Taurus-bundels, maar ons weet tog dat daar net vier was. En as mens die gedigte nagaan vind jy dat die Perskor-bundel, *Voetskrif*, ook gelykstaande aan die ander bundels verteenwoordig is. (Sien Francis Galloway in *Tydskrif vir Letterkunde* 23(4): 82. Nov. 1985; André Brink in *Rapport* 1.5.1983).

Die Engelse vertalings, of "transformations" soos Breyten dit wil, is deurgaans van titels voorsien in *Judas eye*, terwyl hulle oorspronklik dikwels titelloos was. Weg is ook die hakies omsluitend die titels.

Hier dan die lys, met die bladsynommers in *Judas eye*.

<i>Voetskrif</i>	
“ek onthou nou”	7
“ek het gedroom”	9
“(noodlot? en waarom?)”	10
“daar is oorlog”	13
(mikpunt — ’n Canto vir E.P.)	14
(die wyse dwaas en ars poetica)	24
(mitemosaiëk)	37
“vir die sangers”	45
“hy sal onthou”	57
vir Oub	77
vir Oun	80
“jou brief is wonderlik”	92
(vers as boodskapper)	94
(soos die wiel)	98

### *Lewendood*

“ons kan nie terug na die woestyn”	8
“ek vermoed”	22
(gedig)	26
“Milady, en om te dink”	29
“buite was die hemel deurgaans”	33
“deur die gevangenis gaan die gerug”	38
(vriespunt)	39
(vir frans viljoen)	52
(wit vers)	62
“Schluf mine faygele”	71

### *Buffalo Bill*

desember	19
(— ’n spieëlvars —)	40
in die middel van die nag	43
die veroweraars	48
oordeel	65
op die heuwel	67
die boom	73
(dophou oor die muur)	86
die waarheid	87
minataur	100
winter 1	101
omtrent die skadulyn	106
op weg na ku	108
my erfgoed	119

## *Eklips*

"dit reën: reën dit dan .....	28
gevangene .....	31
naakwees .....	35
jaar is lewe .....	36
(vrylating) .....	53
transit .....	59
toevlugsoord .....	63
chopin se vingers .....	75
"toe my moeder sterwende was" .....	82
"in die dae van die profete" .....	83
"met reën het die winter gekom" .....	84
"om te lewe is om te brand" .....	110
(vrylating) .....	113

## *("yk")*

IED .....	3
die lang arm .....	42
hulle sal kom .....	50
by suidheuwel .....	61
feedback .....	69
besoek 12-12-80 .....	79
isis .....	88
jantra .....	91
ryliedjie van die bruidegom .....	96
op papier .....	102
wat tel .....	105
"72 maande reeds" .....	111
ykoei .....	114

## Wium van Zyl

### Drie susters en die problematiek van menswees

Anton Tsjechov se *Drie susters* (1901) is al dikwels beskou as 'n profetiese stuk. Die rigting- en energielose intellektuele of kwasi-intellektuele Russiese personasies uit bevoorregte kringe hou hulle telkens in die stuk besig met die toekoms waarvan hulle vermoed dat dit groot veranderinge inhou. Hulle is egter te vasgevang in hul opvoeding om die inisiatief te neem.

Dit is inderdaad moeilik vir 'n hedendaagse toneelkyker of leser om na die Russiese letterkunde van voor die Oktober-Revolusie (1917) te kyk sonder dat dié gebeurtenis sy resepsie beïnvloed.

Etlieke dele in die dialoog by *Drie susters* lok 'n mens ook as't ware uit om die verbande te lê. Vgl. maar die woorde van die idealis Tussenbach wanneer hy al vroeg in die eerste bedryf daarteen uitvaar dat sy ouers hom teen werk "beskerm" het: "Tye verander. 'n Rotsstorting is besig om op ons toe te sak. 'n Yslike storm steek op (...). En oor vyf-en-twintig, dertig jaar gaan almal werk" (p. 4).<sup>1)</sup>

'n Drama bly egter 'n geval van kommunikasie tussen dramaturg en gehoor. By *Drie susters* was dié kommunikasie noodwendig op sy outentiekste toe die stuk in Januarie 1901 in die Moskouse kunsteater opgevoer is. Die gehoor waarop Tsjechov hom uiteraard moes rig, het bestaan uit die relatief klein en bevoorregte opgevoede klas.<sup>2)</sup>

Wat was die sosiaal-politieke situasie in die Rusland van 1901?

Historici wys daarop dat daar voor die teenslae van die Russiese Leër in die oorlog teen Japan (dus vanaf 1904) min tekens bestaan het dat die ou tsjaristiese bedeling op 'n revolusie afstuur.<sup>3)</sup> Trouens sonder die ingrypende effek van die Eerste Wêreldoorlog — wat nòg Tsjechov nòg sy gehoor in 1901 kon voorsien — was die Oktober-Revolusie waarskynlik onmoontlik.<sup>4)</sup>

Dit sou foutief wees om die futloosheid wat Tsjechov by die verteenwoordigers van die hoër klasse na vore laat kom, te isoleer van die "fin du siècle" (die einde-van-die-eeu-gees) wat op hierdie stadium in Europa vaardig was en wat op literêre gebied o.m. na vore gekom het in die sg. "Dekadente" stroming — 'n veelseggende term, gemunt deur vyandige kritici.

So laat die Nederlandse skrywer Louis Couperus die Eline Vere-figuur in sy gelyknamige roman (1989) as't ware aan hierdie tydsges streef en bevolk hy o.m. sy *Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan* (1906) met futlose, ligtelik histeriese personasies. Van der Wurff en Martens-Busser (1982) toon aan dat nagenoeg elke Europese letterkunde in die laaste kwart van die 19de eeu sy Eline Vere-figuur opgelewer het.<sup>5)</sup>

*Drie susters* is nie 'n eenvoudige drama wat 'n enkele idee kommunikeer nie. Uit die eerste bedryf ontwikkel bv. minstens drie handelingslyne wat daarna bedryf vir bedryf gevolg kan word tot by die "ontknoping". Ons staan ver-

volgens kortliks by elkeen stil omdat dit 'n goeie houvas bied by 'n analise van die stuk.<sup>6)</sup>

### **Natasja vs. die Prozorofs**

In die eerste bedryf word Natalja Iwanowna<sup>7)</sup> aangebied as buitestaander (sy kom o.m. eers later op) wat as “onmodieuse dorpsmeisie” nie pas in die huis wat in alle opsigte deur die smaakbewuste Prozorofs beheers word nie. Die skrywer bevestig dit finaal deur haar teen die einde uit die geselskap te laat weghardloop.

In die tweede bedryf is die toneel steeds “dieselfde as die vorige”, maar Natasja is die eerste wat verskyn. Van die begin tree sy nou ook op as beheerder van die omgewing. Sy maak seker dat niemand 'n lig laat brand het nie en sy praat in terme van iemand wat bevel voer oor die bediendes. Sy roer ook die kwessie aan van die karnaval-party wat sy wil afstel — al beklemtoon Andrei dat dit die susters se huis is. Voordat sy afgaan, kom nog 'n manier waarop sy die huis wil inneem, ter sprake: sy wil Irina se kamer hê vir die baba (p. 17).

Wanneer sy terugkeer op die verhoog, sorg sy dat die vrolike sfeer versteur word en gebruik sy dokter Tsjeboetikin om almal weg te stuur. Die skrywer laat Masja die ware toedrag beklemtoon: hulle word eintlik “uitgesmyt” (p. 27).

Met haar laaste verskyning in die bedryf, roer sy die kwessie oor Irina se kamer aan. 'n Antwoord van Irina bly uit, maar as die gordyn in die derde bedryf oopgaan, blyk dat sy ook in dié opsig gewen het. Die gehoor word nou geplaas voor Olga en Irina se gesamentlike slaapkamer — as't ware 'n laaste vesting vir die susters.

As Natasja binnekom, ontstaan 'n argument oor die ou bediende Anfisa. Die mensliker Olga is nie teen Natasja opgewasse nie. Sy bevestig hier nie slegs dat haar gesag nou die hele huis geld nie, maar wil ook Olga uit haar ou kamer dryf na “die onderste kamertjie”.

Verderaan in die bedryf (p. 36) blyk dat ook Andrei steeds meer beheer verloor. Die dokter laat uitglip dat sy 'n verhouding het met Protopopof en later verneem die gehoor dat Andrei met sy dobbelary (kennelik uit huweliks-frustrasie) deur verbandneming alreeds afstand gedoen het van sy (en die susters se) regte op die huis.

Wanneer die susters in die laaste deel van die bedryf intiem en desperaat oor hul lewens sit en praat, laat die skrywer vir Natasja ineens weer oor die verhoog beweeg, kers in die hand (p. 38). Kritici het al daarop gewys dat dié handeling nie as realisties beskou moet word nie en Tsjechov self maak in 'n brief aan die regisseur Stanislafski 'n opmerking van die aard. Dit is asof sy (in die slaapkamer) as 'n soort skrikbeeld te midde van hul gesprek opdoem, nogeens 'n bevestiging dat sy die huis totaal begin beheer.

Die vierde bedryf toon Natasja se volledige oorwinning. Irina (ook sy staan op

die punt om die huis finaal te verlaat) se woorde bevat die eerste teken daarvan: Protopopof wat sy en Masja nie wou uitnooi na haar partytjie in die eerste bedryf nie, is nou iemand waarin sy haar “gedurig ... vasloop” in die huis (p. 44). Net daarna blyk dat Olga by die skool inwoon. Uit Anfisa se woorde (p. 49–50) kan die kyker aflei Olga het ter wille van háár tot die stap oorgegaan. (Haar skoolhoofskap lyk weer na ’n komplot tussen Natasja en Protopopof om haar die huis uit te kry.)

Nog ’n oënskynlik terloopse teken van hierdie aard is dat Andrei met ’n kinderwaentjie verskyn. Masja se woorde is in die hieropvolgende gesprek eweneens veelseggend: “Ek gaan nie in die huis nie — ek verstik daar” (p. 46, vgl. ook p. 51).

Ook die verskuiwing van verhoogtonele deur die loop van die stuk lig hierdie ontwikkeling uit. Die Prozorofs, wat in die eerste bedryf feestelik binne kon verkeer, is nou letterlik na buite verdryf.

Wanneer sy ten slotte op die verhoog verskyn, wil sy haar stempel selfs op die tuin afdruk: “Die eerste ding wat ek wil doen, is om die spul bome te laat afkap”!

Hiermee is die proses voltooi.

’n Mens kan jou afvra wat die stryd werklik inhou? Die antwoord hierop hang af van die waardes wat aan die partye in die stryd gekoppel word.

Dit blyk al in die eerste bedryf dat die susters buitengewoon ontwikkelde mense op sowel akademiese as geestelike gebied is. Hul geestelike peil word in gesprek na gesprek bevestig. Hulle soek steeds na die skoonheid en sin in die lewe. Ook Andrei pas hier in as “die slim Prozorof” (p. 8) wat hulle hoop professor gaan word en hulle gaan terugneem na die verfynde kringe van Moskou.

Natasja word weer verbind met die “kultuurlose honderdduisend of wat inwoners” (p. 10) van die dorp. Etlke kere word na haar verwys as “vulgêr”, sy is steeds selfgesentreer en oppervlakkig as sy aan die woord kom. Van die potensiële professor maak sy ten slotte ’n kinderoppasser.

Verfyndheid en ontwikkeltheid swig dus voor onontwikkeltheid en vulgariteit.

### **Irina, Tusenbach en Soljoni**

Ons het hier in wese te make met ’n tipiese driehoeksverhouding: sowel Tusenbach as Soljoni wil Irina hê en wanneer e.g. wen, word hy dit nie gegun nie. Tsjechof laai hierdie ontwikkeling egter met betekenis en laat dit uitstyg bo die tradisionele.

Irina is in die begin in wit geklee en verteenwoordig dan kennelik die vreugde en jeug na ’n tydperk van rou. Dit is vroeg-Mei, die begin van die lente.

Tusenbach en Soljoni betree die verhoog al met ’n onderlinge onenigheid (p. 2) — iets wat dwarsdeur die bedryf gehandhaaf word.

Die skrywer bring die verhouding tussen Tusenbach en Irina teen die einde van die bedryf op die voorgrond as hulle alleen in die sitkamer oorbly (p. 13).

(Dié tegniek met die beligting van afsonderlike verhoudings terwyl die groep in die agtergrond bly, gebruik die skrywer telkens in die eerste twee bedrywe — iets wat die verhooginrigting uiters sinvol maak.)

Tusenbach verklaar hier klaarblyklik nie die eerste keer sy liefde aan haar nie. Hy gee min aandag aan haar vriendelike afwysing, en soos ook later in die drama praat hulle eintlik by mekaar verby. Haar samevatting oor haar en haar susters se situasie sluit by implikasie haar betrekking met Tusenbach en Soljoni (en Protopopof) in: “die lewe het ons versmoor soos onkruid ’n tuin versmoor”.

Haar en Tusenbach se entoesiasme oor werk, bly ’n verbintenis.

In die tweede bedryf tref ons haar aan as iemand wat wel dié strewe opgevolg, maar nog geen geluk daaruit geput het nie. Tusenbach wil nou ook die werk-ideaal navolg. ’n Mens moet sy keuse om uit die Leër te bedank, ook in historiese verband sien. In die Rusland van die 19de eeu het dit ’n groot statusverlaging beteken.

Sy vervolgense filosofiese uitsprake weeg goed op teen dié van Wersjinin. Hy is bereid om die lewe te aanvaar soos dit is en die geluk in die hede te soek, terwyl die romantieser Wersjinin (gesteun deur Masja) dit eerder in ’n verre toekoms sien. Hy is geneig om die vraag na die sin van die lewe onder te beklemtoon (p. 22).

Hiermee word waarskynlik die kern van die probleem aangeraak waarom hy en Irina mekaar nie op geestelike gebied kan vind nie. Ook sý rig haar eerder op die toekoms en ’n romantiese ideaal asook op die soeke na sin in die lewe terwyl sy nie die hier en nou wil aanvaar nie. Die strewe na geluk deur hardwerkendheid beteken dus vir elkeen van hulle iets anders.

Hierdie bedryf bring ook die driehoek na vore: Soljoni kry Irina oënskynlik toevallig alleen en maak haar die hof. Dat sy hom afwys, is nie verbasend nie — reeds in die eerste bedryf het sy haar afkeer in hom uitgespreek (p. 13).

Soljoni se benadering moet die kyker noodwendig sien in die lig van sy vorige optredes en uitsprake. Sy belydenis dat hy hom in geselskap “selfbewus en dwars” voel (p. 25), is tot dusver telkens geïllustreer. Dit dra trouens by tot die voorstelling van Tusenbach as figuur met goeie eenskappe dat hy steeds die vriendskap probeer handhaaf. Soljoni se optrede word egter in ’n groot mate verklaar as hy homself die “Lermontoftipe” noem (p. 25). Hy strewe daarna om hierdie rol te speel. (Lermontof, 1814–1841, was ’n romantiese digter wat in sy kort lewe nie geskroom het om met andere te bots nie. Hy word etlike kere verban, o.m. weens deelname aan ’n tweegeveg. Hy was versot op tweegevegte en sterf uiteindelik in een. Ook die hooffiguur in sy maatskaplik-kritiese roman, *’n Held van ons tyd*, is rusteloos, sinies, soms wreed en ’n ontroue vriend. In sy voorwoord tot die roman sê Lermontof hy wil daarmee sorg vir die bitter medisyne en harde waarhede wat die samelewing nodig het.)

Dit motiveer dus Soljoni se onaangename optrede, hoewel die skrywer hom

kennelik die rol op 'n onbeholpe manier laat vervul. Die reukwater wat hy aan sy hande smeer, hou enersyds verband met sy kunsmatige optrede, maar andersyds is dit al 'n voorspel op die moord wat hy gaan pleeg (vgl. uiteindelik p. 46).

'n Mens kan jou afvra of sy toenaderingspoging tot Irina nie gesien moet word as deel van sy Lermontof-rol nie. Sy dreigement ("Ek duld geen konkurrente nie") is dit wel. Die held in Lermontof se roman raak telkens gou uitgekuier van sy minnaresse.

Hoewel die gehoor Soljoni se dreigement op hierdie stadium beswaarlik ernstig kan opneem, is Irina se terloopse woorde teen die einde van die bedryf en die feit dat die skrywer haar alleen op die verhoog laat, al 'n voorspel op haar uiteindelige lot: "Almal weg. Niemand oor nie" ... (p. 29). As Soljoni in die derde bedryf opkom, stuur Irina hom weg. Sy reaksie bevestig egter sy jaloesie.

Dit blyk dat sy nou by die dorpsraad werk — en weer eens die betrekking verag. Olga gee vervolgens vir haar die raad om met Tussenbach te trou: "nie vir liefde nie, maar uit pligsbesef" (p. 37). Die gesprek beklemtoon nou egter meer as ooit dat Tussenbach alles behalwe die man is wat Irina kan bemin. Masja het hom al kort tevore afgejak (p. 36) en Olga noem hoe "potsierlik" hy gelyk het toe hy die eerste maal in burgerdrag verskyn het.

Die vierde bedryf laat blyk dat Irina inderdaad Olga se raad gevolg het. Dit beteken ook 'n nuwe beroep vir haar — dié van onderwyseres.

Sy doen navraag oor die voorval tussen Tussenbach en Soljoni die vorige aand. Terwyl die gehoor op die hoogte gestel word oor die komende tweegeveg, word die inligting van haar weerhou.

Tussenbach se uitweiding hierna oor sy onbeantwoorde liefde vir Irina (p. 47) versterk enersyds die suggestie dat hy eintlik 'n patetiese figuur is, maar binne die situasie voeg dit ook 'n tragiese element toe. Wanneer hy weer op p. 48 aan die woord kom, word min twyfel aan die gehoor gelaat dat dit hier gaan om 'n afskeidsblik, dié van iemand wat weet hy gaan binnekort opgeneem wees in die natuur; "Mooi, mooi bome. En die lewe naby sulke bome behoort ook mooi te wees. (...) Ek moet nou gaan. Kyk, daar's ander. Dit voel vir my asof ek ook soos die boom nog deel sal hê aan die lewe, al is ek dood. Vaarwel, Irina."

Irina se beskrywing van haar verhouding tot hom, staan enersyds in die teken van haar gevoelvolle eerlikheid. Andersyds is die tragiek daarin geleë dat selfs dié nie-ideale huwelik haar nie beskore is nie: "Ek kan dit nie help nie. Ek sal jou vrou word en gehoorsaam en getrou aan jou wees, maar ek kan jou nie liefhê nie, al wil ek ook. (...) Ek was nog nooit verlief nie, nooit. O, ek het na die liefde verlang, dag en nag daarvan gedroom. My siel is soos 'n waardevolle klavier waarop niemand kan speel nie, omdat die sleutel verlore is." (p. 47)

Na dese is die bevestiging van Tussenbach se dood slegs 'n formaliteit. Die nuus word byna alle sensasie ontnem deur Irina se gedempte, hoewel



treurige reaksie, 'n reaksie wat kontrasteer met haar veel heftiger verset teen haar lewenslot vroeër in die stuk. Wanneer sy vir laas aan die woord kom, gryp sy weer die moontlikheid van werk aan, maar nou volkome sonder die jeugdige entoesiasme van vroeër. Dit kry hier die waarde van 'n soort verdowingsmiddel: "Die winter kom. Ek sal werk, werk, werk" (p. 53).

Die skrywer laat vir Irina alles deurgaans stel teenoor die begeerte om na Moskou te gaan. Moskou word vir haar — en van tyd tot tyd ook vir Olga en Andrei — sinoniem met 'n plek waar hulle hul ideale kan verwesenlik, maar ook 'n steeds onbereikbare paradys waar geluk moontlik is. Ironies genoeg is die stad elke keer minder bereikbaar wanneer sy daarna verwys.

T.o.v. die ontwikkelinge rondom hierdie liefdesdriehoek neem Tsjeboetikin 'n merkwaardige posisie in.

Eensyds laat die skrywer hom na vore kom as 'n aartssinikus, iemand wat alles onbelangrik vind binne die groot stroom van die tyd wat hul lewens meesleur. Andersyds, en eintlik in kontras met hierdie lewensbeskouing, heg hy gereeld besondere waarde aan Irina.

Daar is verskeie tekens dat hy die moeder op wie hy verlief was, verbind met Irina. Die gehoor kry geen besonderhede oor hoe ver hierdie verhouding met die moeder ontwikkel was nie. Allerlei moontlikhede bly oop. Een daarvan is dat hy deur Irina ná aan hom te hou, die moeder wil probeer behou.

Dit open die moontlikheid vir die kyker dat ook die susters se moeder vasgevang was in 'n smorende huwelik net soos Andrei en Masja. (Lg. bespreek ons hierna.) Tsjeboetikin se optrede ten opsigte van genoemde verhoudings asook t.o.v. Tussenbach se poging om met Irina te trou en moontlik nóg so 'n toestand te skep, kan dan gesien word as opstand teen hierdie patroon.

Hy doen niks om die tweegeveg te keer nie en weerhou die inligting daaromtrent van Irina wat dit kon stopsit. Vgl. ook sy onsimpatieke houding teenoor Tussenbach: "een baronnetjie meer of minder op aarde . . . wat maak dit tog saak?" (p. 45) Ten slotte is dit selfs of hy hom by voorbaat daarin verlekker dat Soljoni die baron gaan doodskiet:

"Ja.

'Nog voordat hy ai, ai kan sê,

sal 'n beer hom in sy wurggreep hê.'" (p. 47)

(Dit is 'n aanhaling uit 'n gedig van Lermontof.)

Die goedmoedige, verstrooide dokter van die begin, is ten slotte glad nie meer so 'n skadelose figuur nie.

### **Masja, Koelighin en Wersjinin**

Die verhouding tussen Masja en Wersjinin neem veel stadiger vorm aan as dié wat hierbo bespreek is, maar bring daarteenoor veel meer emosionele intensiteit op die toneel.

Die eerste bedryf toon vir ons slegs die ontmoetingsituasie en die gehoor word hier nog nie gewaarsku oor wat gaan kom nie.

Die bedryf bevat wel eerste tekens van Masja se belangstelling in Wersjinin (sodra hy aan die geselskap begin deelneem, verander sy bv. haar besluit om te loop, p. 10). Belangriker is egter die tekens omtrent haar verstikkende huwelik.

Die eerste aanduiding in die verband is die woorde van die liedjie wat sy sing en neurie: “'n Groen eik bloei, daar by die see, en om die stam 'n snoer van goud, en om die stam 'n snoer van goud” (p. 4). Dit is die beginreëls van 'n romantiese gedig deur die groot Russiese digter Alexander Poesjkin (1799–1837). Die skrywer laat haar dit steeds herhaal deur die loop van die drama en dit kry só 'n refreinfunksie en 'n eie betekenis. Vgl. maar die betreklik uitgebreide aandag daaraan tydens die afskeidstoneel in die vierde bedryf (p. 51). Masja worstel dan met die betekenis wat dit kan inhou (bv. “Wat beteken dit: 'n snoer van goud?”). Die gehoor het egter genoeg gegewens om dit nou te kan interpreteer: die eik is sy self wat in haar ontwikkeling en geestelike groei geknel word deur die metaalband. Die snoer van goud sinspeel op haar trouing, simbool van die troubelofte.

Dit is egter deur die optrede van haar man, Koelighin, dat die skrywer haar probleem vir die gehoor uitlig.

Sy toetred tot die gesprek in die eerste bedryf is bv. in absolute kontras met dié van sy latere opponent. Die aard van die boek wat hy vir Irina gee (oor die skool se geskiedenis) vorm 'n skerp teenstelling met die universele sake waarvoor Wersjinin gepraat het. Dit is boonop 'n groot flater omdat hy die boek al vir haar as Paasgeskenk gegee het!<sup>6)</sup>

Sy verwysing na Masja se liefde vir hom, word geplaas te midde van sy gebabbel oor matte, gordyne en skoolsake. Dit alleen al suggereer 'n oppervlakkige verhouding. Dit is egter Masja se kortaf en daarna “kwaai” weiering om die middag saam te gaan op 'n kennelik vervelige skooluitstappie wat die probleem in hul huwelik finaal vir die gehoor openbaar. Wat sy hierop teenoor andere sê (p. 12), asook die tafeltoneel, bevestig die toestand. Die skrywer laat vir Irina die probleem saamvat: “Sy was maar net agtien toe sy met hom getrou het. Sy't gedink hy is die slimste man in die wêreld. Nou weet sy van beter ...” (p. 13).

In die tweede bedryf het sake heelwat verder gevorder: Die skrywer laat Masja en Wersjinin saam opkom en bied die gehoor daarna 'n kort blik op 'n belangrike intieme moment tussen hulle, kennelik sy eerste liefdesverklaring (p. 19).

Intussen herhaal Masja byna presies Irina se bg. formulering van die huweliksdilemma (p. 18). Na die liefdesverklaring bou die skrywer allerlei tekens van 'n positiewe emosionele ommekeer by Masja in (bv. dat sy saggies lag) teenoor die moedeloosheid en tekens van irritasie wat haar optrede in die vorige bedryf oorheers.

Wersjinin word later in die bedryf én in die derde bedryf weer teenoor Koelighin geplaas: steeds in situasies waar die verskil in e.g. se guns geak-sentueer word. In die derde bedryf word die onderwyser se byna hanswors-

agtige optrede (teenoor Tsjeboetikin) opgevolg met 'n illustrasie van die wyse waarop hy Masja se talente onderdruk. Selfs die moontlikheid dat sy in 'n liefdadigheidskonsert mag klavier speel, wil hy eers aan die skoolhoof voorlê.

Die wedersydse singery tussen Wersjinin en Masja staan in die teken van die grootste moontlike harmonie in hul verhouding — in teenstelling tot haar ligte botsing met Koelighin as dié sy geluk beklemtoon: “En ek is verveeld, verveeld, verveeld” (p. 36).

Wanneer Masja hierna haar buite-egtelike liefde teenoor haar susters bieë, is sy nie optimisties en romanties daaroor nie. Sy vind dit eerder haar “noodlot” (p. 38).

Die vierde bedryf sorg vir 'n heftige, maar tog ook ingehoue afskeidstoneel. Die fokus val telkens op Koelighin met wie Masja na dese weer volledig opgeskeep sal sit. Die skrywer laat hom hier selfs onaantrekliker lyk as vroeër: hy is nou sonder sy snor. Die leuenagtigheid van sy gereelde stellings dat sy huwelik gelukkig is, word opvallender as ooit.

Masja is eers gelate oor haar verlies en beskryf haarself as iemand wat “krummeltjies geluk” opgepik en skielik alles verloor het. Wanneer die finale oomblik aanbreek (p. 51), stort sy nagenoeg ineen en moet Wersjinin haar aan Olga oorgee.

Die ontwikkeling van hierdie verhouding is van die begin af uitsigloos, in teenstelling met die twee ander liefdesgeskiedenis. Ironies genoeg word dit die enigste wat wel 'n bietjie geluk oplewer.

### **Samevatting oor die handelingslyne**

Die skrywer laat hierdie lyne steeds beurtelings op die voorgrond en dan weer na die agtergrond verskuif. Die gehoor kan dus beswaarlik met net een van die personasies simpatiseer. Vergelyk ook hoe die ontwikkeling t.o.v. elk van die lyne telkens inderdaad verbreek word. Die gehoor moet later steeds self invul om by te bly.

Die gehoor word só eerder gelaat met 'n indruk van 'n breë stroom van gebeure wat op die verhoog verbyvloei en waarin ooreenkomstige sake steeds op die spel is.

### **Temas**

Watter gemene delers is daar tussen dié handelingslyne?

'n Mens kan hieroor natuurlik verskil. Die volgende onderwerp word in elke lyn en deur 'n verskeidenheid personasies aangeraak: tyd en tydsverloop, geluk, werk, die spanning tussen kulturele ontwikkeltheid en vulgariteit of onopgevoedheid. (Vgl. die bespreking van die eerste handelingslyn t.o.v. die laaste tema.)

Die skrywer laat byna alle personasies op stadiums uitsprake maak in terme van tyd. Ons sien by al die Prozorofs in 'n meerdere (Andrei) of mindere (Olga) mate 'n vernietiging van hoop vir die toekoms, 'n hoop wat ontstaan

het uit 'n positiewe verlede. Wersjiniin het 'n abstrakter tydsbenadering: hy dink aan positiewe menslike ontwikkeling en in eeue. Ook Tussenbach dink nogal histories, maar nie in sulke groot tydsafstande nie. Hy is die enigste wat tóg idealisties is oor die hede. Hy sien tyd ook as iets wat bestaan uit eendelose sikluse eerder as wat dit verloop in die sin van menslike ontwikkeling na 'n punt toe. Byna slegs Natasja “bestaan” slegs sonder nadenke oor tyd.

Geluk is 'n kwessie wat eweneens by byna al hierdie personasies opduik. Daar word dikwels aktief oor gefilosofeer, soms in terme van tyd, soms in terme van die werk-idee. 'n Mens kan jou afvra of die drama nie 'n uitspraak maak oor die onvolkomenheid van die huwelik as instelling en menslike verhoudings in die algemeen by die skep van geluk nie. Koelighin se telkense beklemtoning van sy huweliksgeluk word in die proses 'n refrein wat juis die teenoorgestelde beklemtoon.

Die werk-tema is met ironie omgewe. Olga kla reeds vanaf die begin dat haar werk haar onderkry. “Moegheid” word juis danksy háár een van die herhalende elemente, iets wat die skrywer ook vir Koelighin laat eggo. Hierteenoor staan Irina en Tussenbach se oordrewe entoesiasme omtrent werk in die eerste bedryf. Albei probeer toetree tot die werkende klasse. Die fokus is in dié opsig op Irina wat haar telkens vasloop in die frustrasie wat dit meebring. Olga se lot suggereer al by voorbaat dat Irina ook nie in die onderwysberoep waarop sy haar ten slotte wil stort, vervulling sal kry nie.

Net so ironies is Natasja se houding: sy kom self uit die werkende klas, maar werk word uiteindelik vir haar iets wat andere moet doen en sy word veel strenger as die tradisionele bevoorregtes.

Die grootsheid van *Drie susters* is uiteindelik daarin geleë dat dit die gehoor konfronteer met verskeie universele menslike probleme wat nogtans só aan mekaar gekoppel is, dat die stuk 'n eenheid bly.

Dit alles neem nie weg dat Tsjechof op 'n indirekte wyse tog ook sinspeel op toestande in die Rusland van sy tyd nie. Die neerdrukkende gesagstruktuur in die skole, word d.m.v. Koelighin aangeraak en bespotlik gemaak.

Wersjiniin se woorde (p. 10) oor die invloed wat opgevoede enkelinge op die onkundige massa kan hê, hou verband met 'n siening wat Tsjechof meermale geopper het omtrent sy land se intelligensia. Op universiteit was hulle volgens hom idealisties, het hulle hoop gegee t.o.v. die toekoms. Sodra hulle in die praktyk gevestig was, het hulle egter verval in materialisme en luiheid. Daarom het hy hulle as groep verwerp en sy hoop eerder geplaas op energieke individue: hulle moes uiteindelik die land ophef *ondanks* die intelligensia!

### **Komiese invoegings**

Volgens die regisseur Konstantin Stanislafski was Tsjechof, toe hy die stuk die eerste maal op die planke sien, uiters verbaas dat *Drie susters* 'n tragedie

is. Hy was nl. vooraf volkome seker dit is 'n vrolike komedie, byna 'n klug!

Dit is inderdaad 'n eienskap van die stuk dat die erns afgewissel word met ironies-komiese of byna suiwer komiese elemente. Hiermee word die gehoor se aandag terselfdertyd verseker en eenselwigheid voorkom. Trouens op die verhoog wissel die tonele (d.w.s. die kombinasie personasies wat die geselskap op die voorgrond vorm) mekaar besonder vinnig af.

'n Eerste voorbeeld van so 'n deels komiese, deels ironiese invoeging vind ons al heel in die begin van die eerste bedryf. Olga en Irina gesels terwyl Tussenbach, Tsjeboetikin en Soljoni op die agtergrond die balsaal binnekom. Olga se byna liriese uitweiding oor die lente eindig met die eerste van die reeks versugtinge na Moskou in die stuk: "O, ek moet teruggaan Moskou toe, huis toe!" Hierop volg ineens Tsjeboetikin se uitroep uit die konteks van 'n heel ander gesprek: "Nie 'n hoop in die hel nie!" (p. 1).

Wanneer Irina voortgaan om hul wense uit te spreek, wissel die skrywer dit ook nog af met die aanwysing: "Tsjeboetikin en Tussenbach lag" (p. 2).

Dieselfde effek word kort daarna weer bereik wanneer Olga die aangenaamheid van die huwelik besing: "Ek dink tog, as ek getroud was en elke dag tuis kon bly, sou dit nog saliger wees. (Pouse) Ek sou my man liefhê." Ineens volg Tussenbach se woorde (aan Soljoni): "Ag, jy praat kaf" (p. 2)!

Die res van die drama maak hierdie oënskylik irrasionele onderbrekings uiters sinvol.

Sowel Soljoni as Tsjeboetikin sorg veral in die eerste bedrywe vir tussenvoegings wat bots met die strekking van die gesprek op die voorgrond. As Soljoni die eerste maal opkom, val hy as't ware die geselskap binne met 'n teorie oor menslike krag. Tsjeboetikin weer is met sy binnekoms, soos etlike kere later, besig met sy koerant en hy sorg vir net sulke losstaande opmerkings as Soljoni. Dit lei nogtans hier al tot sy later herhaalde standpunt oor die lewe: "Ag maak nie sâak nie" (p. 3). In albei gevalle word die gehoor aanvanklik só mislei t.o.v. die ernstige ingrepe waarvoor die twee uiteindelik sal sorg.

Die invoegings en afwisselinge in die begin van die stuk het dus enersyds 'n ironies-voorbereidende funksie, maar andersyds dien dit weer as misleidingsmiddel wat latere verrassings moontlik maak.

Wanneer Natasja in die tweede bedryf uitwei oor die deugde van Bobik terwyl die gehoor weet sy is eintlik besig om die partytjie te kelder, laat die skrywer juis vir Soljoni op 'n skerp, maar komiese wyse met haar bots. Anders as op die meeste ander plekke in die drama, het die skrywer gesorg dat Soljoni se ongepoetsheid die steun van die gehoor het: "as dit my kind was, het ek hom in 'n pan gebraai en hom opgevrete!" (p. 23)!

Nog 'n figuur in wie se optrede die komiese en onderliggende erns (lg. ten opsigte van Masja se lot) vermeng word, is Koelighin. Dit geld ook in die kritieke vierde bedryf. Vgl. byvoorbeeld die skrywer se fyn ironisering as dié hom laat verwys na die Orde van St. Stanislav waarmee hy "vereer" is en dan

sorg vir die toevoeging “— tweede klas” (p. 44)! Met sy vals baard en snor bring hy nog so ’n afwisseling wat selfs Masja ’n oomblik laat huiwer (vgl. “Dis waar, jy lyk soos die Duitser”, p. 52) voordat sy weer begin huil.

Selfs in die ernstige slottoneel met die drie susters op die voorgrond, word Koelighin woordeloos, maar “met ’n vrolike glimlag” binnegebring terwyl Tsjeboetikin al koerantlesend sy filosofie opper: “Om’t ewe. Alles om’t ewe” — kennelik as deel van sy vrolike liedjie: “Taraboemdery, ek gaan nog ’n drankie kry” (p. 54).

Die verwickeldheid van *Drie susters* is dus nie beperk tot die intrige en die tematiese aspekte nie.

## Voetnote

1. Alle aanhalings uit die dramateks in hierdie artikel kom uit Robert Mohr (1989) se Afrikaanse vertaling. (Daar is tekens dat Mohr se vertaling hoofsaaklik gegrond is op Ronald Hingsley (1964) se Engelse vertaling.)
2. Oor politieke betrokkenheid, as die hedendaagse term hier gepas is, spreek Tsjechof hom soos volg uit in ’n brief aan A.N. Pleshcheyef op 4 Oktober 1988 (Yarmolinsky 1974): “I am afraid of those who look for a tendency between the lines and who insist on seeing one as necessarily either a liberal or a conservative. (. . .) I regard trade-marks and labels as prejudicial. My holy of holies is the human body, health, intelligence, talent, inspiration, love, and absolute freedom — freedom from force and falsehood, no matter how the last two manifest themselves. This is the program I would follow if I were a great artist.” Daar is min tekens dat hy teen 1900 toe hy *Drie susters* geskryf het, van mening verander het.
3. Henri Troyat (1960) laat bv. sy beskrywing, *Zo leefden de Russen ten tijde van de laatste tsjaar*, om dié rede in 1903 plaasvind, “het jaar dat de laatste mooie dagen van het absolute aangeeft”.
4. Karl Marx het ’n kommunistiese revolusie voorspel in hoogs geïndustrialiseerde lande met ’n uitgebreide arbeidersklas soos veral in die 19de-eeuse Brittanje en Duitsland bestaan het. Die kwalik geïndustrialiseerde Rusland het kennelik daarbuite geval. Troyat (1959: 96) noem o.m. dat Rusland teen 1903 nie meer as 2½ miljoen arbeiders uit ’n totale bevolking van 129 miljoen gehad het nie. Selfs Lenin het, toe hy in 1917 deur die Duitsers Rusland binnegesmokkel is as deel van ’n soort sielkundige oorlog, nie die sukses verwag wat hy behaal het nie.
5. Die simptome van Eline Vere en van hierdie ander figure is in die verlede wel deur ondersoekers verbind met bekende psigologiese siektetoestande. Bg. twee ondersoekers gebruik bv. die term “schizoïde”. Ek wil glad nie beweer dat iets van die aard in *Drie susters* voorkom nie. Dit gaan vir my om die algemene tendens wat hier ook opduik.
6. Ek bou hier ’n bietjie verder uit aan ’n indeling wat Pitcher (1973) maak.
7. Een van die tipiese Russiese elemente wat probleme mag oplewer, is die gebruik van dubbele name. Dit is nl. ’n Russiese gewoonte om iedereen met sy eie én sy vader se voornaam gelyktydig aan te spreek. Andrei Sergejewitsj beteken dan Andrei, seun van Serge en Natalja Iwanowna weer Natalja, dogter van Iwan.
8. Hy is die een figuur met wie regisseur Stephan Bower in sy SAUK TV-opvoering (1984, heruitgesaai in 1989) m.i. fouteer. Ernst Eloff maak die rol nie stompsinnig genoeg om Masja se dilemma duidelik te stel nie. Ook Alex Heyns in die rol van Tsjeboetikin en Alida Theron as Natasja speel deurgaans net te goedig.

## Bronne

- Bruford, W.H. (1947): *Chekhov and his Russia*, London.
- Colton, J. (1967): *A history of the modern world*, New York.
- Hingsley, R. (1964): *The Oxford Chekhov*, vol III, London.
- Pitcher, H. (1973): *The Chekhov Play, a new interpretation*, London.
- Stroeve, M.H. (1967): "The Three Sisters in the production of the Moscow Art Theatre", in: Jackson, R.L.: *Chekhov, a collection of critical essays*, Englewood Cliffs.
- Troyat, H. (1960): *Zo leefden de Russen ten tijde van de laatste tsaar*, Baarn.
- Tsjechov, A. (1989): *Drie susters, vertaal en ingelei deur Robert Mohr, eerste uitgawe 1977*, Kaapstad.
- Van der Wurff, M. en Martens-Busser, E. (1982): *Tussen droom en daad*, ongepubliseerde doktoraalskripsie, Instituut voor algemene literatuurwetenschap, Utrecht.
- Yarmolinsky, A. (1974): *Letters of Anton Chekhov*, London.

M.J. Prins

## Die funksie van die s-herhaling in *Joernaal van Jorik*

Klankherhaling, veral alliterasie, is 'n besonder opvallende verskynsel in D.J. Opperman se *Joernaal van Jorik*. Dit word reeds deur die titel gesinjaleer. Ook die eerste reël en die res van die eerste strofe stoot hierdie aspek van poëtiese taalgebruik op die voorgrond. In hierdie bespreking sal ons ons slegs tot een klank in die ryk klanktekstuur van die gedig beperk, naamlik die s. Hierby sal ons steeds prof. Ina Gräbe se slotsom in haar proefskrif *Aspekte van poëtiese taalgebruik* (1984: 326) in gedagte hou: “. . . (E)ksploitasie van die klankaspek in die poësie is nie 'n selfgenoegsame verabsoluttering van die klank ter wille van die klank alleen nie, maar eerder 'n funksionele vooropstelling van die klankmatige as 'n integrerende aspek van die geheelstruktuur van die gedig en as sodanig een van die middele wat in poësie-analise tot 'n ontsluiting van die uiteindelijke betekenis van die gedig kan lei”.

Die s-herhaling releveer 'n aantal kernbegrippe in die gedig, begrippe wat 'n sleutelrol speel by die ontsluiting van die moontlike betekenis van *Joernaal van Jorik*.

### 1. See

In die heel eerste strofe van die gedig staan miskien die kernwoord van die hele epos, nl. *see*. Hierdie woord word reeds binne die mikrokonteks van die reël waarbinne hy voorkom deur die s in “waaireëns” en in “uitsak” voorberei en gekontinueer. Dieselfde gebeur in die res van die eerste onderafdeling, van die eerste afdeling en tot aan die einde van die gedig. Deur die klankherhaling word 'n klankverband tussen “see” en die ander s-terme in die gedig gelê, waardeur hierdie terme gereleveer word, maar ook semanties met mekaar en met die waarskynlike betekenis van die teks in verband gebring word. In die eerste onderafdeling staan byvoorbeeld ander belangrike s-terme soos “weerligstraal”, “engelvisse”, “geheimenisse”, “eierstok”, “staalvlies”, “skraal skipper”, “slaap”, “slym”, “storms” en “skoppensboer”.

Jorik kom uit die see, wat dikwels in die literatuur die simbool is van sake soos die kollektiewe onbewuste met sy argetipes, die oerbron van alle dinge, die Groot Moeder, die primordiale wêreld ens. As 'n mens die teks verder lees, besef jy dat die see-simbool in *Joernaal van Jorik* al die genoemde betekenis het. Wanneer ons in die vierde strofe van die eerste onderafdeling lees dat die see “'n ewige eierstok” is (4), word daarmee op metaforiese wyse een van die simboolwaardes van die see in die teks aangedui. Die s-klank vestig hier die aandag op die metaforiese relasie tussen “see” en



“eierstok”, tussen die vergelykte (of tenor) “see” en die vergelyker (of vehicle) “eierstok” van hierdie metaforiese konstruksie. Die see, waaruit Jorik te voorskyn kom, is die bron van vrugbaarheid en van alle lewe, soos dit die groot baarmoeder is waaruit Jorik gebore word.

## 2. Straal

’n Ander semanties belangrike s-term wat reeds in die eerste strofe voorkom, is “straal”, die tweede stam van die woord “weerligstraal”. wat as rymwoord in die derde reël figureer. Hierdie terme word in die tweede strofe op bl. 4 herhaal, waar ons meegedeel word dat die lig in die duikboot “melkig straal”. Die liggegewe dui hier indirek op die skeppingsgedagte: “Laat daar lig wees!”. Dis ook van belang dat die lig in die duikboot metafories as “melkig” gespesifiseer word. Deur hierdie adjektief word die baba- of geboorte-isotopie in die gedig gekontinueer.

Ook in die eerste onderafdeling van *Kamera* kom die term “straal” voor, en wel twee keer in die tweede strofe op bl. 16: “O Fort, Kasteel, vyfpuntige gebou / straalsteen in die suidelike donker, / strale van Oranje, Buren en Nassau, / Leerdam, Katzenellenbogen — flonker”. In die eerste plek word die term “straal” hier binne die mikrokonteks van die strofe klankmatig voorberei deur die s van “kasteel” en voortgesit deur die s in “-steen”, “suidelike”, Nassau” en “Katzenellenbogen”. Binne die sintaktiese verband van die sin wat tot aan die einde van die volgende strofe strek word die s-klank ook nog in “see en see”, “strek”, “giddster”, “stryd” en “Sy (naam)” aangetref, sodat die term “straal” in ’n semantiese relasie met al hierdie begrippe te staan kom.

Op hierdie plek in die fabel ervaar Jorik weer sy ontdekkingstaak as ’n Goddelike roeping, as ’n stryd om “binnelande” in Christus se naam te ontdek. In hierdie verband moet die Fort en die Kasteel dan as “straalsteen” en “gidsster” dien. Die Fort en die Kasteel mag dus nie in diens staan van ’n eng nasionale heerserskap en stryd nie, maar van die kerstening van die land.

Die konstabel wat Jorik in die slotonderafdeling van *Kamera* so skuldig laat voel, het “knope waar die somerson uit straal” (22). Hierdie konstabel tree dan ook as ’n “Goddelike agent” op om Jorik aan sy eintlike vaderland te herinner. Van die dansers in *Granaat* merk die verteller op: “hoe eenders, eenders straal die oop gesigte” (28). Hier openbaar die ontdekkende lig die gesigloosheid van die stadsmens in sy plesiersug. Dit is ironies dat Jorik as gevolg van sy opgaan in die tydelike en die eng aardse juis sy individualiteit as mens verloor.

## 3. Sterre

Die sterre waarvan ons in *Joernaal van Jorik* lees, staan ook enersyds in verband met die kosmiese, bo-tydelike en buiteruimtelike. Voor hy aan land gaan, sien Jorik by die lig van die sterre en die maan spookskepe uit die

wrakke op die bodem van die see na die oppervlak kom (6). Hierdie gesig van die spookskepe behels 'n transending van die hier en die nou.

In *Kamera* fokaliseer Jorik die aarde as 'n nietige ster in die groot kosmos, nadat hy hoog in die lug gesien het hoe 'n aantal valkies "in die lug / soos stipfels in rooi kringe om en om / beweeg, nes sterre in die Melkweg pas" (18). Jorik ervaar hier op verbysterende wyse die nietigheid en onbestendigheid van die aarde en die aardse. Die term "ster" wat as metaforiese ekwivalent vir hierdie ervaring dien, is dan ook opvallend teenwoordig (a) deur die woordherhaling "sterre/ster" en (b) deur die herhaling van die klanke van "sterre" in woorde soos: "stippels", "slegs", "beskryf", "gras" en "krys".

In haar weergawe van die stryd van die Afrikanervolk verklaar Wiesa o.a.: "En soos mense snags in dieptes van die Baai / se waters sien hoe skommel ster en lampe, / so in 'n donker kol van hierdie volk, swaai / beelde nog van Konsentrasiekampe" (21). Vir Jorik was dit die sterre self (die aarde ingesluit) wat uiters onbestendig en onstabiel was. Vir Wiesa is dit die weerkaatsings in die water wat onstabiel is en as sodanig metafoor word (tesame met die uiters aardse lampe) van die onbestendigheid of onrus (die "trauma") wat die Anglo-Boereoorlog in die gedig diensbaar gemaak aan die gedagte van sekularisering of "vertydeliking" wat so 'n groot rol daarin speel.

In *Granaat* vind die dan's plaas onder foelie wat "in sterre-stringe" hang (27). Die term "stringe" herhaal hier vier van die klanke van "sterre", t.w. die s, die t en die [ə]. Die klank releveer hier die kunsmatige of mensgemaakte sterre wat kontrasteer met die natuurlike of Godgeskape sterre elders in die gedig. Ons het hier 'n soort parodie van die kosmiese perspektief waarmee die sterre in verband staan. Onder hierdie "sterre-stringe" beweeg "alle ondermaanse dier en dinge / . . . deureen met masker en ballon" (27).

In die eerste onderafdeling van *Beuel* besef Jorik dat sy verraad daarin bestaan dat hy te vas aan die aardse dinge ("sy malva en sy mens" 55) geraak het, maar dan verklaar hy: "Tog eensaam tussen die sterre en wiere / dwaal ek . . . (56). Sterre en wiere is hier twee metafore vir die buite-tydelike metafisiese of ewige waardes waarteen Jorik verraad gepleeg het. Maar hierdie verraad is die gevolg van sy menswees, die feit dat hy nie die eensaamheid daarvan kon verduur om tussen "die sterre en wiere" te dwaal nie, d.w.s. getrou te bly aan sy "hemelse" herkoms nie.

#### 4. Slaap

Wanneer ons Jorik die eerste keer ontmoet, lê hy in 'n opklapbed binne-in die duikboot en slaap (4). Deur hierdie verhaalisotopie word die abstrakte isotopie "voorgeboortelike staat, staat van onkunde en onskuld" voortgesit. Aan die ander kant vorm Jorik se slapery 'n ironiese kontras met die dramatiese gebeure in die ruimte om hom heen. Die semanties pregnante term "slaap" word goed voorberei deur die klank. Die s en die l van "slaap" kom byvoorbeeld in hierdie selfde onderafdeling van *Duikboot* ook in woorde soos

“weerligstraal”, “engelvisse”, “stil”, “straal”, “staalvlies”, “hartslag”, “slym” ensovoorts voor.

Nadat hy wakker gemaak is, dink Jorik aan vroeëre ontdekkingsreisigers, van wie Dias die grootste was. Laasgenoemde fokaliseer hy as “. . . (H)y wat ongeëer / in windsels van die suiderwaters slaap”. Binne dieselfde sinsverband word die term “slaap” (wat hier ook in die rym staan) klankmatig voorberei deur “windsels” en “suiderwaters” en gekontinueer deur “Stormkaap”, “verskrikkinge”, “blits”, “swartste”, “spits”, “Sint Elmsvuur”, “Kruis”, “Santa Cruz”, “seevisse”, en “strome”. “Slaap” is hier natuurlik ’n metafoor vir “doodwees” of “begrawe wees”. In ’n sekere sin is die vergelykte (die tenor) vir die vergelyker “slaap” hier presies die teenoorgestelde as in die vorige geval wat ons bespreek het. Die dood is een van die Dabordinge in die gedig en, soos hier die geval is, word die Manuel- en die Dabordinge dikwels deur dieselfde terme aangedui, soos prof. Cloete in sy Blokboek aange-ton het.

In haar oorsig van die geskiedenis van die Afrikanervolk vertel Wiesa hoe sy een oggend uit die konsentrasiekamp gestap het en haar verbeel het sy sien ’n duisend skaap wat op die vlakte in hopies lê, tot sy tot die besef kom: “Dis mos waar dooies slaap” (21). Weer staan die term “slaap” dus in verband met die doodsisotopie in die gedig en dra dit die teenstelling tussen lewe en dood verder.

Na die “oorlogsdans” gaan Jorik saam met Erna na haar woonstel waar hy by haar slaap. Die slaap wat Jorik hier slaap (29), is die seksuele byslaap as resultaat van sy oorgawe aan die sinnelike en die aardse. Hierdie slaap verteenwoordig ’n dieptepunt t.o.v. sy verankering in die aardse en tydelike.

## 5. Stad

Soos elders in die poësie van Opperman, is die stad in *Joernaal van Jorik* ’n belangrike gegewe. Dit is veral die stadsmilieu (soms metonimies verteenwoordig deur die straat) wat Jorik van sy ewige herkoms en bestemming laat vergeet en hom verlei om op te gaan in die hier en die nou.

Reeds voor hy aan wal gaan, verklaar Jorik dat hy besig is om sy “uur” tegemoet te gaan terwyl “. . . (S)nags nog die kliphoring ruim en boeg / van soekers na die Goue Stad tot repe / ruk en skeur, en voor die oggend vroeg / die wit skelet van aardgebonde skepe // . . . terugsak na soutwit been en silwerlinge” (10). Die Goue Stad is hier metafoor vir die materiële of stoflike waardes. In plaas van om ontdekkingsreisiger in diens van God en daarom van die onstofflike, geestelike waardes te wees, word die mens verlei om ’n soeker na die Goue Stad van die materiële waardes te word. Jorik se voorgangers het op aardgebonde skepe gevaar, skepe dus wat nie in diens van die “hemelse” gestaan het nie. Die klankherhaling bevestig binne die mikro-konteks van die versreël die semantiese relasie tussen “soekers” en “Stad”. Verder stel die klankrelasie die semantiese relasie tussen hierdie twee terme

en "skeur" "skelet", "(aardgebonde) skepe", "soutwit", en "silwerlinge" voorop. Die aardgebonde soeke van die mens eindig onvermydelik in die dood. Daarom vra Jorik homself af of hy 'n nuwe Jan van Riebeeck moet wees wat moet geboorte gee aan 'n nuwe mensheid. Die finale s-term van hierdie onderafdeling is dan ook "sade", wat die gedagte van 'n nuwe lewe of hergeboorte metaforiseer.

Aan die einde van *Duikboot* hoor Jorik hoe die mishoring "oor die waters, die stad met sy torings // en dakke . . ." roep en dan verdwyn hy "langs die lampe van 'n straat, / langs die busse en motors . . ." / soos enige man met koffer en kaart, / tussen die mis en die mense . . .". Deur hierdie gegewe word reeds metafories aangedui dat Jorik deur die aardse en materialistiese verswelg gaan word. Iets van die oorheersende aanwesigheid van die stad word reeds hier gekommunikeer deur die wyse waarop die s, die t en die a van "stad" in die volgende woorde gekontinueer word: "bees", "mishoring", "afgebroke", "hees", "waters", "torings", "dakke", "straat", "busse", "motors", "mis" en "mense".

Dit is veelseggend dat Jorik later die stad fokaliseer as 'n bedreiging nie vir die geestelike of ewigheidswaardes nie, maar slegs vir die voortbestaan van die Afrikanerrepubliek, soos uit die tweede afdeling van *Silwerlinge* blyk. Hy voel dat die masjienkultuur die Afrikanerstaat bedreig. Die stadsmilieu word in hierdie afdeling metonimies aangedui deur 'n aantal s-terme: "staal en stoom", "ysterstruik", "skares" en "stukke sellofaan".

## 6. Stroom

Die matrikssin, die "baarmoeder" waaruit die hele *Joernaal van Jorik* m.a.w. gebore is, is waarskynlik die volgende: "(A)lles stroom deur grens en eeu aaneen" (15). Die s-term "stroom" sou ons goedsikks die kernwoord van die hele gedig kon noem. Jorik se verraad bestaan dan daarin dat hy juis gaan vergeet het dat "niks in sy tyd en stof gesluit is (nie), maar (dat) dat alles deur grens en eeu aaneen" stroom (15) en dat hy in die "tyd en stof" verstrik geraak het. Let op hoe die twee binne die konteks van die gedig semanties teenstellende terme "stof" en "stroom" deur die klankherhaling vooropgestel word.

Wanneer Jorik in *Granaat* na sy vliegtrit saam met Renier weer na die aarde terugkeer, fokaliseer hy hoe die aarde "bruin-groen verby die glas (stroom)" (31). Dit is ironies dat Jorik hier vir 'n oomblik die aarde (aardse) waarin hy toenemend vasgevang raak as "stromend" (vervlietend) ervaar. Die s-herhaling releveer vyf belangrike terme in die betrokke strofe, nl. "sak", "stroom", "strate", "spinnerak" en "vas". Die ganse spanning in die strofe (en in die gedig as geheel) staan dan ook uitgedruk in die twee "dinamiese" terme "sak" en "stroom" enersyds en die drie "statiese" terme "strate", "spinnerak" en "vas" andersyds. Soos die vliegtuig hier vasgevang word deur die aardse strate, so raak Jorik toenemend verstrik deur die "tyd en stof". Die voegwoord *maar* dien as "skarnier" tussen die twee "helftes" van die strofe:

die “sak”/“stroom”- of dinamiese helfte en die “gryp/vas”- of statiese helfte.

’n S-term wat veelvuldig in die gedig voorkom en wat semanties verwant is aan “stroom” is “skommel”. Albei terme staan naamlik in diens van die isotopie “onvas, onseker, tydelik” in die gedig. Die term “skommel” staan dan ook twee keer in die slotstrofe, iets wat ons nie sal verbaas nie, as ons in gedagte hou dat die slotstrofe of -reël van ’n gedig dikwels ’n soort “slot-som” bevat.

In die genoemde slotstrofe skommel en lui ’n klokboei, voordat dit teen ’n rots stamp, bars en in die water wegsink. Hierdie klokboei metaforiseer op ironiese wyse die onvaste en onseker van aardse sekuriteit en veiligheid. Die twee keer voorkomende term “skommel” allitereer in die slotstrofe met die semanties en sintakties daaraan verwante “stamp” en “sink”.

## 7. Storm

Voordat hy aan land gaan, smee Jorik in die duikboot om God se genade en beskerming teen die dood. Dabor knipoog dan en verklaar grinnikend: “Ja, storms woed / ver bo, maar ons loop nou gelyk, ou maat!” (5). Terwyl Jorik dus hier sy afhanklikheid van God bely, spot Dabor as duiwel (teenstander van God) daarmee en verklaar openlik dat hy sy hoop op die menslike tegnologie vestig.

In haar weergawe van die Afrikaner se stryd, verklaar Wiesa dat die Afrikanervolk “in windoop ruimtes van ’n land gevorm (is) / . . . waar God praat in die weerlig en die storm” (19). Sy sluit natuurlik hier aan by die ou Afrikaner-opvatting (wat ook by ander volke voorgekom het) dat die storm (donderweer en bliksemstraal) die “stem van God” is. Miskien het ook Dabor aan hierdie opvatting gedink, wat trouens gebaseer is op Bybelse gegewens. In sy *Dictionary of symbols and imagery* vestig Ad de Vries (1976: 297, 466) die aandag daarop dat donderweer in die Bybel as “voice of the supreme deity” beskou word, terwyl weerlig ’n wapen van sowel Jahwe as van Satan is. Let egter daarop dat Wiesa hierdie “praat” van God enigsins eksklusief in verband bring met die wording van die Afrikanervolk.

In sy demagogiese toespraak gaan Jorik ’n entjie verder wanneer hy verklaar: “God het mos in die storm / ons volk se leiers tussen klip en blits / met baarde, Bybel en sambok gevorm” (31). Hy gebruik hier die term “storm” kennelik metafories. Die dubbelpunt na “Rebellie” sinjaleer dat “storm” hier ’n vehicle is vir die tenor “opstand”, soos aangedui deur die verwysings na die mynstaking van 1922 en die Rebellie van 1914. Dit gaan dus hier om ’n heel sekulêre, trouens mensgemaakte “storm”, wat deur God as instrument aangewend is.

In die hierbo aangehaalde gedeelte uit Jorik se toespraak lê die s-klank binne die strofekonteks ’n verband tussen “storm” en “sambok”, waardeur verder geïmpliseer word dat die Afrikaner in ’n sekere sin sy “heersersreg” (soos gesimboliseer deur die sambok) direk van God ge kry het.

Die sekularisering van die storm-metafoor in *Joernaal van Jorik* word nog verder gevoer wanneer die direkteure van Jorik se koerant, ten einde hom aan te spoor om die sirkulasiesyfers op te stoot, besluit dat hy gewys moet word “. . . (o)p die naderende storm/ tussen die Kruis, die Hamer en die Sekel, / en hoe ons Swartes die voorhoede vorm” (46). Ook die “Sanhedrin” gebruik hier die term “storm” metafories. Hierdie “storm” is glad nie meer ’n handeling van God nie, hoewel die Sanhedrin daaraan ’n religieuse dimensie probeer verleen. Ten einde Jorik tot hulle sienswyse oor te haal, gee die “Sanhedrin” voor dat dit vir hulle suiwer om die handhawing van die Christendom gaan, waarby hulle dan op listige wyse die kommunisme en die “Swart gevaar” betrek. Weer word die sleutel terme “storm”, “Kruis”, (die Hamer en die) Sekel” en “Swartes” deur middel van klankherhaling op mekaar betrek en vooropgestel.

## 8. Skepe

In sy *Blokboek* staan prof. T.T. Cloete uitvoerig stil by die simboliese betekenis van die skepe in die gedig. Hy stel dit opsommenderwys “dat die skepepassasies ’n verloop uitwys vanaf godsdienstige tot aardse tot weer godsdienstige betrokkenheid” (1968: 20).

Voordat Jorik aan wal gaan, staan hy in die uitkykhok van die duikboot en sien “. . . (uit elke wrak / diep onder uit die bodem van die see / styg wit spookskepe na die oppervlak / en seil weer op verbeelde winde mee” (6). Die s-herhaling releveer hier twee werkwoorde (“styg” en “seil”) en twee selfstandige naamwoorde (“see” en “spookskepe”). Die werkwoorde beklemtoon die rustelose aktiwiteit van die spookskepe. Die klankverband tussen “see” en “spookskepe” releveer die semantiese verband. Hierdie spookskepe is afkomstig uit die see, behoort dus tot die ewige, bo-tydelike wêreld. As “spookskepe” transendeer hulle die tyd.

Voor sy geestesoog sien Jorik ook die talle skepe wat deur die “horingdier van berg” tot sink gebring is: “. . . (e)n elke skip / wat hom in hierdie modderstiltes steur, / skep hy op die neushoring van skerp klip / dat suidooswinde waters skuim en skeur // en skip na skip wegsink tot soutwit bene . . .” (9). Tydens sy “geboorte-uur” is Jorik intens bewus van die dood. Hy besef ook dat om ontdekkingsreisiger te wees lewensgevaarlik kan wees. Ook daarvan is hierdie spookskepe die bewys. In die hierbo aangehaalde reëls kommunikeer die s-herhaling hoe allesoorweldigend die werklikheid van die dood is. In die eerste plek releveer dit die “geweldswoorde”: “skep”, “skerp”, “skuim”, “skeur” en “wedsink”. In die tweede plek berei die klankspel die metonimia “soutwit bene” voor waardeur die dood aangedui word.

Die spookskepe “sny snags elke golf se kam / . . . (m)et skatte van die Ooste in die ruim: // diamante, naeltjies en kaneel / silwer en die tapyt met goud borduur” (9). Hierdie skepe het dus in diens van die materialisme en die stoflike rykdom gestaan (soos o.a. aangedui deur die s-terme “skatte en silwer”).

Daarom word hulle ook veelseggend beskrywe as “aardgebonde skepe” en moet hulle “terugsak na soutwit bene en silwerlinge” (10). Dit is ’n ironiese paradoks: Selfs in die buite-stoflike wêreld bly hierdie skepe (instrumente van die menslike hebsug) uiteindelik gevangenes van die dood en die stoflike. Dit is ironies dat Jorik, ten spyte van die insig wat hom hier gegun word, uiteindelik self prooi word van die aardgebondenheid en slegs deur die redende genade van Manuel verlos kan word van ’n soortgelyke einde. In hierdie verband is die kort eerste onderafdeling van “Silwerlinge” (let reeds op die titel van dié afdeling) van belang waar beskrywe word hoe (werklike) vrag skepe na alle wêrelddele vaar terwyl Jorik, wat in die vorige afdeling wel deeglik in die aardse hier en nou opgegaan het, lê en slaap. Hierdie vrag skepe “sny . . . (d)eur die suidelike nat / . . . (m)et skatte van die wêreld in die ruim” (41).

Wanneer ons die “skatte” wat hier opgenoem word, vergelyk met dié in die spookskepe-passasie, merk ons dat *goud* die enigste konstante is. Hierdie vrag skepe dra origens ’n “moderne” vrag: wolfram, olie, asiteleen, uraan, salpetersuur. Wolfram word o.a. gebruik vir die drade van gloeilampe. Oor die rol en betekenis van olie in die moderne nywerheidswêreld hoef ons glad nie uit te wy nie. Asiteleen is ’n kleurlose gas wat hoofsaaklik vir verligting en verhitting gebruik word. Maar dit is veral die verwysings na uraan en salpetersuur wat aan hierdie “skatte van die wêreld” ’n sinistere kwaliteit verleen. Uraan is naamlik noodsaaklik vir die vrystelling van atoomenergie, terwyl salpetersuur gebruik word vir die vervaardiging van plofstowwe. Met laasgenoemde twee terme word dus enigszins vooruitgegryp op die slagskepe van die vierde onderafdeling van “Silwerlinge” (49). Die hebsug van die mens lei tot verraad teen God (“Het ek aan daardie tafel brood gekies?”) en tot oorlog teen die medemens: Dit is nou “spookskepe met krygstuie van die dood”.

## 9. Soek

Om in narratologiese terme oor *Joernaal van Jorik* te praat: Wat is die objek van Jorik se strewe as subjek? Presies waarvoor kom hy na Suid-Afrika? Hieroor bestaan daar nogal meningsverskil tussen die literatore.

Een ding is duidelik: Jorik kom na ons land as “ontdekkingsreisiger”. Daarmee is waarskynlik nie juis veel insiggewends gesê nie, want wat behels die term “ontdekkingsreisiger” in hierdie grootse metaforiese gedig presies? As ons op die spoor van nog ’n s-term (nl. “soek”) langs lees, help dit ons miskien ’n bietjie om bostaande vraag te beantwoord. Wiesa verklaar byvoorbeeld: “En volke het om hierdie land van ouds / gevaar en in gruisgate rond gesoek / soos erdvarke; maar die Stad van Goud / moes ons klein volkie later vind . . . tot vloek!” (21). Wiesa fokus hier op die materialistiese doelwit van die strewe van die ou ontdekkingsreisigers en koloniale moondhede. Volgens haar het dit bloot om dierlike hebsug gegaan (let op die veelseggende vergelyking met erdvarke. Hou daarby in gedagte dat die *erd*-van

“erdvarke” verwant is aan die woord “aarde” en ons is weer terug by die isotopie “aardgebondenheid”.) Die hoofletters in “Stad van Goud” dui daarop dat hierdie soekers die materiële dinge gaan vergoddellik het; daarom was dit volgens Wiesa eintlik ’n “vloek” vir die Afrikanervolk om in hierdie strewe te slaag. Dis dan ook funksioneel dat “soek” en “vloek” deur die rym op mekaar betrek word.

Volgens Wiesa se fokus lei die ontdekkingsstrewes van die mens tot rampspoed as dit bloot materialisties gemotiveer is. Wat sou dan die regte motief vir hierdie strewe wees? Wanneer Jorik in die eerste gedig wakker gemaak word, verklaar hy dat hy op reis is “na ’n vreemde doel in ’n vreemde land” (5). In hierdie stadium begryp hy dus *self* nie die doel van sy koms na Suid-Afrika nie. Net voor hy aan wal gaan, vra hy homself af of hy weer “Reiger na die onbekende” is, ’n “skip” dus wat “(o)nbewus in boeg en lende / die sade van ’n volk in my bewaar?” (10). Hy wonder dus hier of hy (soos Jan van Riebeeck) eintlik onbewus is van die werklike gevolge van sy koms na Suid-Afrika. Kom hy dalk ook hierheen as oorsprong van ’n nuwe “volk”?

In sy afskeidswoorde verklaar Manuel egter dat Jorik homself “ter wille van die doel / . . . (s)oons ek eenmaal, gewillig (moet) offer” (12). Weer word die “doel” nie nader gespesifiseer nie, hoewel dit duidelik met die offer van Christus in verband gebring word. Wanneer Jorik dan soggens van die losieshuis af vertrek, sien hy “’n hele wêreld wat hy moet ontdek” (15). Ook hier word die presiese aard en inhoud van die term “ontdek” aanvanklik nie nader gespesifiseer nie. ’n Entjie verder word egter meegedeel dat dit gaan om “die groot stryd / van binnelân in Sy (*Christus* se M.J.P.) naam ontdek” (16). Dit wil dus per slot van rekening lyk asof Jorik hierheen kom op ’n religieuse missie, ’n “Christelike ontdekkingsstog”, of ’n kersteningstog (dalk “sendingopdrag”?) In ’n insiggewende opstel skryf Ria Smuts oor die parallelle tussen Jorik en Faust en verklaar dan in verband met die strofe in *Beuel* wat deel vorm van Jorik se selfondersoek oor sy mislukte strewe: “Het ek die bygelowe van die gees . . .” ens. (58): “As Jorik in hierdie oomblik van groot vrees en groot helderheid homself vir die eerste keer met Faust vereenselwig, dink hy hom terug deur die gestaltes van ander dualistiese God / goud — soekers tot by Judas” (1988: 50). Jorik moes dus eintlik God kom “soek” het hier in Suid-Afrika.

Ons kan dit ook in die terme van die gedig so stel: In plaas van om God te probeer “ontdek”, soek die mens na allerhande ander (aardse) dinge. Jorik “soek” dan ook byvoorbeeld na ’n banale, verslawende sigaret (29); of spoor sy mede-Afrikaners aan om (as aktivistiese nasionaliste) doppies bymekaar te “soek” (32); of om (op ironiese wyse) “voorbeelde van die verraad (dié teen die Afrikanerrepubliek) te soek (hy wil dus die “verraad” buite homself vind, al weet hy goed dat dit “diep in die klier en hart (skuil)” (44). Uiteindelik bly daar vir hom slegs oor om te “soek . . . (n)ā ’n bondel papiere” ten einde “. . . (s)



naam by die baie name te voeg” van die soekers na die tydelike en stoflike wat hom vooruitgegaan het.

## Bibliografie

1. Antonissen, Rob. s.j. Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede. Kaapstad: Nasou.
2. Cloete, T.T. 1980. Joernaal van Jorik. Reuseblokboek II. Pretoria: Academica.
3. De Jong, C. 1984. Joernaal van Jorik. *Klasgids*, Oktober: 85-90.
4. De Vries, Ad. Dictionary of symbols and imagery. Amsterdam: North-Holland.
5. Gräbe, Ina. 1984. Aspekte van poëtiese taalgebruik. Departement Sentrale Publikasies: P.U. vir C.H.O.
6. Grové, A.P. (red.) 1974. D.J. Opperman — dolsgooier van die woord. Kaapstad: Tafelberg.
7. Hugo, D.J. 1981. Die geval Olaf Andresen. *Standpunte*, Junie: 31-33.
8. Kannemeyer, J.C. 1983. Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 2. Pretoria: Academica.
9. Marais, G.F. 1983. Joernaal van Jorik. *Tydskrif vir letterkunde*, Augustus: 146-150.
10. Smuts, Ria. 1988. Binne 'n ligblou middeleeuse nag. *Tydskrif vir letterkunde*, Februarie: 45-51.
11. Van Heerden, E. 1980. Die wordende Jorik. *Standpunte*, Mei: 25-32.
12. Van Heerden, E. 1983. Jorik en die ou seevaarder. *Standpunte*, Oktober: 60-64.

# Intekenvorm

Aan: Tydskrif vir Letterkunde  
Posbus 1758  
Pretoria  
0001

Hiermee teken ek in op Tydskrif vir Letterkunde vir een jaar van die  
Februarie 19 .....-uitgawe af. R15,00

(Los nommers verkrygbaar teen R4,00 stuk)

Ek sluit 'n tjek/posorder vir R ..... in.

Naam: .....

Adres: .....

.....

.....

.....

Poskode: .....

Datum: .....

Handtekening: .....

Tydskrif vir Letterkunde verskyn vier keer per jaar: Februarie, Mei,  
Augustus, November.



