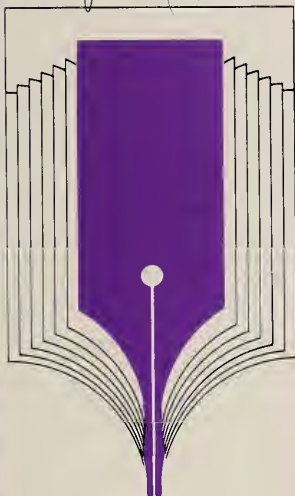


TYDSKRIF
VIR
LETTERKUNDE

XXXI: 4 November 1993

N. J. Snyman



Hennie Aucamp: Die Letzte
Lieder-kompetisie

•

George Weideman: Van
halfmense en volmense

•

Verhale van Irna van Zyl,
Dolf van Niekerk,
Sunita Keyser,
Hannes Stander

•

Verse van Ilse van Staden

ISSN 0041-476X

Tydskrif vir Letterkunde verskyn kwartaaliks — in Februarie, Mei, Augustus en November.

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

Voorskrifte aan medewerkers

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

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

H.J. Pieterse
(Hoofredakteur)

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

Skakelredaksie: J.J. Brits Rika Cilliers W.A. de Klerk Louis Esterhuizen
Tom Gouws Joan Hambidge Marcel Janssens Charles Malan Eben Meiring
P.J. Nienaber Alexander Strachan



REDAKSIE- EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

Posbus 1758

PRETORIA 0001

INTEKENGELD:

R20 per jaar. Los nommers: R6,00 per eksemplaar.

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

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 mondstuk dit is.


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

ISSN 0041-476X

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

Inhoud

Hennie Aucamp	Die Letzte Lieder-kompetiesie 1
George Weideman	Van halfmense en volmense 6
Sunita Keyser	Die toutjie 15
Willie Burger	Van "Lag vir die waarheid" tot "Postmodernistiese hoop" 21
Irna van Zyl	Piet-se-bos 34
Ilse van Staden	Verse 38
Salomé Combrink	Noodgeval 41
Hannes Stander	Oom Kapel se laaste reis 43
Godfrey Meintjes	Aantekeninge oor die funksie van poësie in 'n Boerneef-prosateks 48
Dolf van Niekerk	Spookland 54
Heinrich Ohlhoff	Kanon en kanonvorming 58
Willie Burger	'n Nuwe gig 67
Gunther Pakendorf	Om geweld te skryf 69
Elizabeth Rhoodie,	
Jan Keyter van Niekerk,	
Louis J. Pieters,	
Annatjie Botha,	
Engemi Ferreira,	
Johann Schutte,	
G.J.H. Sauermann	
Loes Nas	Verse 74
C.P. van der Westhuizen	Het vertellersperspektief in Martinus Nijhoffs "Awater" 78
Gretel Wÿbenga	Hokus-pokus 86
Literêr-aktueel	Wie is blind? Hy wat nie ander wêreld kan sien nie 89
Elsabe Steenberg	Erelidmaatskap van die Afrikaanse Skrywersgilde aan Beyers Naudé en Jan Rabie; Elize Botha: By die bekendstelling van Bonaventure Hinwood se <i>Psalms en lofgesange</i> 93
J.P. Smuts	'n Reusagtige kinderboek 99
P.A. du Toit	Drie Sanlamprysweners 102
Ria Smuts	Die tortels van die modder: "Paddas" van D.J. Opperman 107
Salomi Louw	Vertelhouding in <i>Die leeukuil</i> van Klaas Steytler 113
Lys van nuwe Afrikaanse boeke - April tot Junie 1993	'n Duiwel uit 'n bos: "Die gog" deur Chris Barnard 118
Erratum	Die verbeeldingswêreld van Lafras Verwey 124
	136



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

Hennie Aucamp Die Letzte Lieder-kompetisie*

Prof Libby het sy bynaam te wyte aan studente van 'n bepaalde geneidigheid. Hulle het hom snags op die onmoontlikste tye op die stasie en in nabygeleë klubs en dagga-joints sien kamp; en soms het die ondernemendste hom op 'n afstand gevolg op sy triestige roete van park tot park, tot aan die gevaarlike Dieretuin-meer.

Dit is hoe die legende ontstaan het van "die klein mannetjie met die helse libido".

Natuurlik het Prof Libby van sy bynaam gehoor, en dit nogal van die studente self; want hy glo nie aan vals distansiering nie. Hy het 'n ironiese glimlaggie onder sy skamele snorretjie laat sprei, en met 'n oordrewe aksent gesê: "Tjá, wat men overhoudt is dorst." (Wat die studente vertolk het as: Hy kan nooit genoeg kry nie.)

Met sy intellek is nooit gespot nie. Selfs in die Senaat is daar na hom verwys as "die klein mannetjie met die groot intellek".

Wat die studente nie geweet het nie, is dat die periodes tussen sy liefdes al hoe langer geword het; eers maande, later jare. En dis in hierdie periodes dat sy artikels en skeldrubrieke 'n besondere skrilheid ontwikkel het, byna te skerp vir die menslike oor.

In sy ballingskap-periodes het hy onrusbarend maer geword. Om Totiaans te raak: 'n asempie wind kon sy vlerkies breek. Ná sy jongste minnaar, ene Michael, sy goedjies opgepak het, het Prof Libby en die katte behoorlik honger gely. As dit nie vir sy moeder se tweeweeklikse besendings beskuit uit die Ou Kolonie was nie, het hy sweerlik voor 'n klas in duie gestort.

Prof Libby het uitgerekend wat al sy katte hom die maand kos. Te veel, het hy besluit, dié geld kan liewers na Operasie Honger gaan. Een van sy min oorblywende vriende het die katte kom haal en na 'n veearts geneem, want Prof Libby moes kwansuis dié oggend deurskiet Soweto toe. "Libby lyk maar so hardegat," het die vriend aan gemeenskaplike kennisse vertel, "eintlik het hy 'n baie, baie klein hartjie."

Met die katte uit die huis uit, het Libby se lewe rustiger geword, maar ook eensamer. Hy het oor pyn op sy maag begin kla en knaende sooibrand. "Dis maar opgekropte gewete se manier", het 'n AWB-er agter Libby se rug geproes, en sy dokter weer het oor sy halfmaan-brilletjie geloei en vermaan: "Van beskuit alleen sal die mens nie leef nie. Dink aan die arme president Steyn in die veld."

Michael was nou wel 'n crushing bore, peins Libby terwyl hy huis toe ry

* Uit die bundel *Gewis is alles net 'n grap en ander stories* wat in 1994 by Tafelberg-uitgewers verskyn.

ná 'n lesing voor die ALV, maar daar was altyd nice goodies in die vrieskas. En die kombuis was altyd netjies. En die kabinet vol drank. Prof Libby hou by 'n drankwinkel stil. Hy het heeltemal uit drank geraak met al sy onlangse besoekers. Daar was die werkersunie van Tweed en Tweed. Daar was die jong digters van die townships en die suburbs. (God, móét ongevormde digters al so baie suip?) En daar was Adriaan Versluys uit die Lae Lande. En daar was 'n paar one night stands. Prof Libby pak liters en liters dooswyn op sy trollie. By die duur whiskeys kom hy in die versoeking, soos eenmaal Eva voor Die Boom. "Met my maag kan ek tog nie aanhou met die rou plaaslike produk nie," dink hy. "En om 'n lesing in AB-Afrikaans te lewer is verdomp anstrengend."

Prof Libby steek sy hand uit na 'n bottel met 'n onreëlmatige vorm. Daar is drie diep duike in die bottel, asof dit in 'n loutervuur was. 'n Net van die fynste gouddraad span om sy rondings. Vyftien jaar oud. Libby sug diep en plaas die bottel op sy trollie, waar dit soos 'n dandy tussen arbeiders staan. Of dit nou sy dokter se opmerking was, of 'n onredelike verlange na sy oorle' Oupa, maar ná 'n stewige glas Dimple gaan sit Libby voor sy PC en begin werk aan die lesing wat hy voor 'n studiegroep van GRAU moet lewer. Sy gehoor sal hopelik oer-Afrikaans wees, vars van die platteland, en vir hulle dié sweepsag: *Die narcissisme van nostalgie*. Sy refrein sal wees: "Is kultuur onthou?" En hierop sal hy hoonlag en afgemete laat volg: "Magtag, mense, moenie dat hierdie vals profete, hierdie bliksemse estete, julle teruglei na doodlooppaadjies nie." En só tevrede is Libby met sy eie retoriek dat hy opstaan en nog 'n dop vyftienjaaroud skink, dié keer sonder ys en water.

By GRAU die aand loop dinge byna skeef.

Prof Libby se ensemble is nie reg gekies nie. Sy sishempie in Griekse styl is te dun vir 'n winderige aand en sy koper- en kraalarmbande dwing al om oor sy polse te gly.

"Hierts, Mabalêl," skree 'n moeilikheidmaker in die agterste ry.

Gedempte gelag.

Die belhamel probeer weer: "The struggle is on, boys!"

Dié keer het hy meer sukses. Die voorsitter wil ingryp, maar Prof Libby beduie in sy cool cat-styl: laat dit aan my oor. Hy glimlag vergoelikend: "Ek is verheug dat GRAU oor humor beskik; 'n mens sou dit nie uit julle instituut se naam afgelei het nie."

Beleefde applous.

Dan begaan Prof Libby 'n taktiese fout. Hy begin met die sin waarmee hy deesdae al sy openbare lesings oor die Afrikaanse letterkunde open: "Sal ek Engels of Afrikaans praat?" vra hy.

Maar die GRAU-studente weet kennelik van sy ideologiese handgreep.

"Wat van Xhosa?" skree iemand uit die middelblok.

"Of Nederlands?" vra 'n ander heethoof. (En dan is sy kop nog wragtig rooi ook, dink Libby.)

“Julle moet julle nie so gou laat uitlok nie,” sê Prof Libby, en sy beroemde ironiese glimlag ontplooi onder sy snorretjie. “Natuurlik gaan ek Afrikaans praat.” Maar daar is nogtans ’n nábroemery in die agterste ry. (’n Close shave, dink Libby.)

Prof Libby kan nie seker wees dat sy lesing ’n sukses is nie. Daar word wel gelag by sy goed ingestudeerde refrein: “Is kultuur onthou?”, maar soos die aand vorder, kry hy die gevoel dat daar vór hom gelag word eerder as saam met hom.

Vraetyd bevestig sy duisterste vermoedens.

Een van die belhamels in die agterste ry wil weet of hy al ooit die konsentrasiekamp-grafte in Aliwal-Noord besoek het.

“Wat het dié vraag met die prys van eiers te maak?” vra Prof Libby skril.

“Sies!” skree ’n ander belhamel.

“Alles,” antwoord die vraagsteller stil. “Alles.” En hy gaan sit.

’n Skraal meisietjie in die voorste ry, Joods van voorkoms, word aangepor om ’n vraag te vra.

Libby moedig haar aan: “Spit it out!”

“Is dit waar,” vra sy met ’n dik Duitse aksent, “dat u genomineer is vir die Nadine Gordimer Prys vir Vrede?”

Die gehoor lag lekker en die meisietjie weet dat haar vriendinne haar vir die gek gehou het. Sy verberg haar gesig in haar hande.

Libby se wange begin gloei. “Kan ons vrae met gehalte kry, asseblief?”

Nog ’n hand word opgesteek. Dis die besproete hand van die rooikop.

“Het u al ooit die Vrouemonument in Bloemfontein besoek?” vra hy ’n iets te kalm. “En die Museum daar naby?”

Prof Libby besef dat skel hier nie die aangewese strategie gaan wees nie. “Die museum,” sê hy, “net een maal. Om skelm te vry.”

“Wat was sy naam?” skree ’n dik lummel. (’n “Geplante” AWB-er?)

Die gehoor lag bulderend en Prof Libby weet dat hy vinnig moet padgee.

“Dis tyd dat ons huis kry,” sê hy so joviaal moontlik, “en ’n dop gaan steek.”

“Is dit al wat jy gaan steek?” skree die pokkel.

Die vergadering ontbind in wanorde.

Prof Libby probeer wegkom, maar twee mense hou hom teë: die Joodse meisietjie wat ekskuus wil vra, en die voorsitter van die studiekekring.

Die voorsitter maal en maal: “Sekere elemente wat die kampus ’n slegte naam gee... Nie verteenwoordigend van die deursnee-student nie... Raka in ons midde...”

Libby beduie met ’n gerinkel van armbande: “Ja, ja, ja, it takes all sorts, maar nou moet u my regtig verskoon.”

Hy haas hom na sy motor wat eenkant geparkeer staan. ’n Gestalte tree hom tegemoet uit die skaduwee van ’n roosmarynheg.

“O-ô-ô,” dink Libby benoud, “die donners gaan my nog staan en opneuk ook.”

Maar daar is net een donner; die rooikopseun van die vergadering. Prof Libby kyk met die spreekwoordelike gemengde gevoelens na die seun. Met smagting, ongetwyfeld, maar 'n smagting gedemp deur melancholie. Hulle is die werklike aliens, dink Libby, hulle, die jong mense. Dis of daar 'n spesiale osoonlaag om hulle is waarbinne vel, hare en tande vir altyd en altyd jonk bly.

"My ma het u goed geken," sê die seun.

"Ja-a-a?" vra Libby.

"Sy was sowat sewe standerds voor u."

"Haar naam?"

"Elsie. Sy was toe nog 'n Meyer."

Elsie Meyer? Elsie Meyer? Libby veins geheueverlies. Natuurlik onthou hy haar. Rooi hare wat soos 'n rolbos op haar kop sit. 'n Bleek meisie, maar mooi. En sy het nog mooi gesing ook, altyd duette op konserte, met Lila Zietsman. "Die brug op ons plaas" en "Die bootjie na Kammaland" en "Annie Laurie". ("Daar het gewoon my Annie Lourens...") "Hoe gaan dit nou met jou ma?"

"Sy is dood. Dood in daardie bomontploffing op die stasie."

Die rooikopseun kyk hom stil aan. Libby voel of hy oor 'n visier dopgehou word.

Prof Libby begin bloos sonder om te weet waarom.

"Ek is jammer om dit te hoor," stotter hy.

"Is u?"

"Ek het haar tog geken. Sy's nie net 'n abstraksie nie."

Die seun glimlag asof hy 'n ronde gewen het.

"Ook witmense het 'n verantwoordelikheid teenoor hul dodes, weet u?"

En die seun se glimlag dring jou wragtag deur tot in sy stem.

Skielik is die seun weg, sommer tussen roosmarynbosse deur, wég.

Ek kon hom vir 'n drankie genooi het, dink Libby, en besef dan hoe absurd so 'n voorstel sou gewees het.

Tuis trek Libby sy kaftan bo-oor sy pajamas aan. Dis nog lank nie lente nie; hy voel bewerig en koud. Vanaand gaan hy nie verder werk nie. Vanaand gaan hy 'n slag musiek luister, *Vier letzte Lieder* maar eers moet hy 'n dop in sy hand kry.

Op soek na die *Penguin Book of Lieder* trek hy sy vinger oudergewoonte oor die Versamelde Van Wyk Louw en die Versamelde Opperman. "Wie twee maal sterf die sterf nie meer," improviseer Prof Libby, en voel skielik opgelug.

Libby gooi 'n dubbeldop. Dis of die kuile in sy duur whiskeybottel al dieper intrek in die glas.

"Wie sal ek dié keer ontmasker en afmaai?" wonder Prof Libby. "Wat van die lewendes, just for the hell of it? Eybers? Maar wag, daar is darem haar vers oor Biko. Stockenström? Schoeman? 'Maai die hoogste are af', het daardie ou in Zaïr gesê, 'as jy 'n kultuur gou in sy moer in wil

stuur.”

Prof Libby ledig sy glas met een teug.

Fok vanaand se studente. Fok die AWB en die Nasionale Party. Fok die rooikopseun.

Libby trek sy hand oor sy nat snorretjie.

En fok... Maar hy kan sy gedagte nie end-uit voer nie. Al waaraan hy dink, is haar hare. Was dit met haar dood nog altyd rooi?

Libby pak al sy plaat- en CD-opnames van *Vier letzte Lieder* op sy geelhouttafel uit. Twee opnames skuif hy eenkant toe: Anna Tomowa-Sintow en Heather Harper is darem werklik te onbekend om oorweeg te word. Kiri Te Kanawa? Pragtig; maar sy sing “Beim Schlafengehen” en “Im Abendrot” ’n iets te jonk. Lisa Della Casa? Libby kyk misprysend na die omslag van die Della Casa-plaat: ’n herfsbos, ’n grafsteen in die kreupelhout, ’n paar verdwaalde skoenlappers. Dis presies die goedkoop simboliek waarvoor jou Aucamp-tipe sal swig.

Aucamp beweer mos dat die Della Casa-opname die allernaaste aan Strauss se bedoeling kom, want sy het die *Vier letzte Lieder* onder die maestro instudeer. Della Casa, sê Aucamp, het die Lieder “gekreëer”. God, hoe pretensieus kan ’n mens raak! Stel jou voor: “gekreëer”.

Libby strik sy mond kwaai toe. ’n Oomblik lank lyk sy mond nie na ’n mond nie. Dit lyk na iets anders.

Almal weet tog dat dit tussen Janowitz en die verruklike Jessye Norman lê. Almal wat iets, maar ook iets, van musiek af weet.

Libby smyt die Della Casa op sy sofa neer.

Wanneer gaan daardie ou troglodiet uit die Stormberge terugklim in sy molteno-bedding? Sy feite is verkeerd en sy romantiek verouderd. Hy staan in die pad van ons jonges. En God, wanneer gaan die geswemel en die geteem oor die Boer, sy Taal en sy Kultuur dan nou end kry? (By elke hoofletter krul Libby se bolip met gepaste veragting.)

Maar die noodlot, ook bekend as Skoppensboer, is van beroep ’n spelbederwer. Hy was die heel aand al op die loer, en nou het sy wagwoorde geval: “ons jonges”. Hy druk hom styf teen Libby se kaftan vas, en praat verleidelik by sy oor:

Hoe lank is dit nou al dat jy jou slape en jou balhare kleur?

Libby se lus vir letzte Lieder is daarmee heen. Wat hom nou oorweldig, is die dieper dors.

George Weideman

Van halfmense en volmense*

"Die bloed van jou broer roep van die aarde af ..."

- Gen. 4:10b

"Hulle gee om vir die halfmens, maar wat van die volmens?"

- Richtersveld, 1989

*"Ek is daarvan oortuig dat die aarde behoort aan één
ontslaglike groot familie van wie baie al dood is, 'n paar
nog lewe en ontelbares nog ongebore is."*

- Nigeriese stamhoof

Die oorkoepelende tema van vanjaar se Skrywersgildeberaad - "Opstand teen verskillende vorme van mag/gesag" - impliseer polarisering: 'n mag- of gesagsentrum met 'n gemarginaliseerde periferie wat in 'n posisie van onderworpenheid, bevraagtekening of weerstand ten opsigte van die sentrum staan. In gewone Afrikaans is iets figuurlik gesproke marginaal wanneer dit op die kant of rand geplaas word: maar óók in die betekenis van onveilig, onseker, ongeborge. Opsy geskuif. Miskien. Marginalisering dui egter nie noodwendig 'n statiese gesteldheid aan nie: randgroepe kan óf verdwyn óf sterker word. Dis dieselfde met tale. Dis so met die magspel van leiersfigure en ideologieë. En dis so met literêre verskynsels (kanonisering, "hoog" teenoor "laag", ens.) Ook in die besinning oor die verhouding tussen mens en natuur word sekere sake "sentraal" geplaas en ander uitgeskuif.

Hoe raak hierdie dinamiese proses die skrywer?

1.

Ter illustrasie: twee verhaaltjies - twee "geskiedenis". Die eerste het (voorlopig) 'n gelukkige einde; die tweede eindig tragies.

'n Deel van die Richtersveld is onlangs tot Nasionale Park verklaar. Dit is Suid-Afrika se enigste woestynpark, en dis een van die min "wildernis-gebiede" wat - miskien vanweë die afgeleëheid en ontoeganklikheid daarvan - betreklik ongeskonde gebly het. Die gebied is ryk aan minerale, unieke geologiese formasies en rare vetplante. Die meeste mense assosieer die Richtersveld dan ook met die halfmens - die *!khureb* of *Pachypodium namaquanum* - 'n eienaardige woestynplant wat net in dié gebied aard. Maar min mense besef dat daar ook mense bly. Dis trouens - op enkele ander uitsonderings na - die enigste streek binne Suid-Afrika waar nog Nama gepraat word. Die min of meer 3000 Richtersvelders maak hul bestaan uit veeboerdery volgens die kommunale stelsel. Geslagte lank al. En toe, op 'n dag, raak iemand in

* Referaat gelewer by die beraad van die Afrikaanse Skrywersgilde, April 1993

Pretoria of Kaapstad skielik bekommerd oor die botaniese wondergebied en sê dis nou tyd vir draadspan. Toe kom tree die Parkeraad eensydig op deurdat hulle slegs met die owerheid en met die sogenaamde Bestuursraad van die gebied skakel, met ander woorde: 'n manipuleerbare groepie wat oor gedelegeerde gesag beskik, besluit toe dat van die boere moet padgee, die grond word onteien. En daar word nie met die werklike bewoners van die gebied onderhandel nie. Een van die Richtersvelders het dit dan ook só gestel: "Hulle gee om vir die halfmens, maar wat van die volmens?" Die gemeenskap het dit nie daar gelaat nie en 'n interdik is in Maart 1989 aangevra. Dit het gelei tot 'n morele oorwinning vir die Richtersvelders: nie alleen kon hulle daar bly nie, maar hul voorstel dat hulle inspraak in die administrasie van die park verkry, is aanvaar (Fig 1991: 118-121). So het die Richtersvelders - wie se voorgeslagte daar in volledige harmonie met die natuur gebly het - ook 'n sosio-ekologiese en 'n volkskulturele oorwinning behaal. Wie ken die gebied beter as hulle wat al meer as 'n eeu daar bly en wie se unieke kultuur en tradisies en bestaanswyse ingebed is in die gebied se ganse kwesbare ekosisteem?

Nou die tweede "verhaal", een met 'n ironiese kinkel aan die einde. 'n Ander groepie het dit nie so gelukkig getref nie. In 'n ander uithoek, verder ooswaarts en dus hoër op met Grootrivier, presies daar waar die loodlyn van die Namibiese grens aan die rivier raak, is 'n plek met die mooi naam Riemvasmaak. Die verhaal speel in 1973 af; tewens: in hierdie jaar kom die verhaal eintlik tot 'n einde. Die "Rieme" se swak ekonomiese omstandighede is as rede aangevoer vir die verskuiwing. (Fourie 1985: 62-63). Maar daar is ook 'n ander kant van die storie: Die sogenaamde Bosoorlog (in Namibië) was toe reeds aan die gang, en die Suid-Afrikaanse Weermag kon die afgesonderde en nou onbewoonde Riemvasmaak-gebied strategies benut. Die "verskoning" daarvoor is deur die sg. Odendaal-plan voorsien; hierdie hervestigingsplan was 'n voortsetting van die tuislandbeleid in die ou Suidwes. Daar is summier aangeneem dat hierdie mense almal Damaras is wat eintlik in Damaraland moet gaan bly, 1600 kilometer ver. Op 'n plek waar nie een van hulle ooit tevore was nie. Oor die res van sy bedrywigheede het die Weermag 'n sluier getrek. Hoe presies die soldatestewel die ekosisteem geraak het, is nie bekend nie. Wat wel waar is, is dat die Riemvasmakers (andersins kultureel verwant aan die Richtersvelders) almal Afrikaanssprekendes was. Dis ook waar dat hulle wel, met droogtehelp, 'n ekonomiese bestaan sou kon maak voor hul uitsetting. Na onbehoorlike onderhandeling - "die meerderheid van die afgevaardigdes het gevoel dat hulle geen aandeel aan die besluit gehad het nie ... (en) op 25 Oktober 1973 moes die eerste 127 Riemvasmakers uit die omgewing van Melkbosrand, Blouyfer, Waband (Wabrand? - GHW) en Blok 2 onder die leiding van Gawie Adams na Khorixas vertrek" - was 'n volks-

verhuising 'n feit. Inderdaad is "belangrike aspekte betreffende die groep se bestaande kultuur en taal en herkoms (...) buite rekening gelaat toe besluit is om die Riemvasmakers in Damaraland te hervestig." (Fourie 1985: 63-64). Die hele eens hegte groep is tans kultureel versplinter, hul taal - Afrikaans - word gestigmatiseer en bedreig in 'n gebied waar hoofsaaklik Damara>Nama gepraat word, en hul groepsidentiteit is sterk in die gedrang. Alle aanduidings is dat hulle, soos die Richtersvelders, vroeër in volledige harmonie met hul omgewing gebly het. En nou die ironiese stertjie. Pas is bekend gemaak dat die Parkeraad die Augrabies Nasionale Park so uitgebrei het dat dit die Riemvasmaak-gebied insluit en dat 'n skaars en bedreigde renostersoort daar "hervestig" word. Hulle kom juis uit Namibië. As die Riemvasmakers, wat vandag verspreid deur Damaraland woon, daarvan moes hoor, sou hulle seker kon sê: "Hulle gee om vir die renosters, maar wat van die Rieme?"

2.

Dié stukkies minder bekende (?) geskiedenis is vir my simbolies of simptomaties van 'n verskynsel wat bepaald ook ons denke oor die letterkunde - en die relasies tussen letterkunde, gemeenskap, politiek en die omgewing - raak of beïnvloed. Die program van die beraad dui noodwendig marginalisering, afkamping en versplintering as ideologiese konsepte aan. Dis die marginaliseerders en versnipperaars wat mense soos vlaggies op 'n kaart rondskuif, of ekologiese kwessies in isolasie beskou.

Voorbeelde van marginalisering as 'n ideologiese verskynsel is volop. Wie het dit sterker aan die lyf gevoel as die Afrikaner in en na die Tweede Vryheidsoorlog? En vandag leef ons in 'n tyd waar die Afrikaner - ironies genoeg, met só 'n naam! - gemarginaliseer word, uitgeskuif word tot op die rand van die afgrond, en waar 'n skynbare gebrek aan leiersvisie die Afrikaner steeds blindelings laat rondtas en kleitrap: in plaas daarvan om 'n dag van rou af te kondig met die begrafnis van Chris Hani, marginaliseer en isoleer Afrikanerleiers hulself verder deur voort te gaan asof niks gebeur het nie. Militantes se uitsprake help óók nie juis om groter vastigheid te gee nie. Mens gly naderhand op clichés. Miskien troos dit om te sê: Hoe nader jy aan 'n (politieke) oplossing kom, hoe dieper lyk die afgrond. In so 'n tyd dink diésulkes egter nie daaraan dat hulle voorheen die stewels gedra het wat grypende hande in die aarde getrap het nie.

Hierdie aandrift tot marginalisering word op baie vlakke aangetref, en dit word gevoed deur baie dryfvere: vooroordele, eiebelang, geldsug, magswellus, separatistiese denke, onverdraagsaamheid. Ons het hier, kortom, te make met 'n al duideliker-wordende verval van (mede-) menslike waardes en, veral, 'n gebrek aan 'n holistiese visie. Anders gestel: ons beleef 'n tydvak waarin die gevaar steeds bestaan dat jy as

gewone mens óf verblind word deur die utopiese ideaal dat almal mekaar in 'n soort eenheidstaat sal vind, óf so verdoof en verdwaas word deur vryheidskrete dat jy jouself steeds verder wil isoleer en afsonder. En dan is daar die spreekwoordelike derde hond wat betyds met die goeie been padgee. Aan kompromieë word glad nie geglo nie; die rede word volkome deur die kragte van uiteenlopende emosies oorheers.

Hierdie selfde gebrek aan 'n holistiese visie word - hoewel dit moeiliker definieerbaar is - in die breë kulturele lewe gemanifesteer. 'n Voorbeeld daarvan is die kloof tussen eurosentrisme en afrosentrisme; die -ismes dui al die polarisasie aan. So lank as wat mense geneig is om aan hulself 'n bepaalde historiese ruimte toe te ken *ten koste van of téénoor* ander mense, so lank sal ook die Afrikaanse letterkunde - as één van die kulturele uitdrukkingswyses - verhinder word om werklik te groei en *organies* deel te word van die groter geheel.

So tree vervreemding in tussen ras-, taal- en kultuurgroepe terwyl hulle in werklikheid gepredisponeer is om *aanvullings* vir mekaar te wees. Belangriker nog: terwyl dit so beskik is dat hulle dieselfde stukkie van die aardbol deel. Daarby is baie verstedeliktes verwyderd van die *aarde*, vasgevang tussen vibracrete en sinkplaat.

Hoe opvallender hierdie vervreemding, hoe verder in die verskiet lyk die uitreik na mekaar. Dis sekerlik vir die *skrywer* nóg moeiliker, maar tegelykertyd uitdagender, om oor die moontlikheid van 'n nuwe Orde te skryf as oor die Chaos.

3.

Dat dit in die Afrikaanse letterkunde sêlf dikwels nie gebeur het nie, blyk duidelik uit die talle voorbeelde van vroeë romans waar die natuur selde as 'n geïntegreerde aspek van menslike samesyn gesien is. In ouer Afrikaanse romans, byvoorbeeld, is dikwels klem gelê op arbeids- of natuurverheerliking (wat positief óf negatief gesien kan word), of op die mens se *stryd* met die natuur. Daar is selde sprake van 'n soort lotsverbondenheid, van 'n werklik simbiotiese bestaan. Daarnaas die verheerliking van "arbeid" - maar dan binne die kader van plaasuitbreiding, uitbuiting, inhaling van andermansgrond. Titels soos *Die meulenaar* (volgens Kannemeyer 1988: 73 die "eerste Afrikaanse plaasroman"), *Die bergstroom ruis*, *Vlam van die Suurveld* en *Over-die-berge* (Malherbe), asook *Op die plaas*, *Somer*, *Laat vrugte* en *Droogte* (Van den Heever), en *Die plaasverdeling* (Jonker) dui al op hierdie gerigtheid. So sien die Amerikaanse digter en eko-sosioloog Gary Snyder die verband tussen mens, natuur en eksploitasie:

"The natural world, as anyone should see, is being ripped off, exploited, and oppressed just as our brothers and sisters in the human realm is being exploited and oppressed." (1980: 145).

N.P. van Wyk Louw se afwysing van die gemoedelik-lokale realisme (1973: 66-67) het dalk daartoe bygedra dat skrywers hul rûe op die aarde gedraai het: meteens was enige teks waarin die verhouding tussen mens en land(skap) ondersoek is, 'n bietjie verdag. So is die moderne, denkende mens se groeiende bewustheid van wat reeds met die aarde gebeur het, en nou nog vinniger aan 't gebeur is, nie 'n plek in die letterkunde gegun nie; en in slegs enkele gevalle is die komplekse verhouding tussen mens en land as subtema of sydelings ondersoek, maar dan wesenlik onkrities (die *Toiings*-trilogie, asook *Basjan Bastiaanse* van Mikro).

4.

Vir die gewone Afrikaanse leser lyk dit egter dikwels of die skrywer só vasgevang is in die realiteit dat hy/sy nie die toestand van die groter geheel - die aarde - raaksien nie, wél: die wêreld as slagplaas, 'n wêreld waaruit afskeid en vertrek ál moontlikheid blyk te wees, 'n wêreld waarin die kreef gedwing word om maar gewoon te word aan vervolging, 'n wêreld waarin wanhopig gesê word 'ons is nie almal so nie', 'n wêreld waarin jy maar jou skouers ophaal en campari drink terwyl die Casspirs dreun, 'n verdwaalde land, 'n moerland. Opgemoer, sou mens kon sê, met die sprankies hoop dat daar êrens weer 'n somer soos dié van '36 kan wees, dat niks dálk verlore mag gaan nie, dat sprokies tog mag werklikheid word.

Die letterkunde, synde 'n barometer, registreer maar net die tydsgees.

5.

Maar daar is ook belangrike winste. Wegwysers. Maniere van doen wat skrywer en navorser mag inspireer. Natuurlik word die verheerliking van die landelike soos by Stijn Streuvels en C.M. van den Heever nie hier bedoel nie. Mens dink hier aan die sentrale tema van die verkenning van die aarde by Jan Rabie, die ontginning van die verhouding tussen mens en land in *Kroniek van Perdepoort* van Anna M. Louw, die relasie tussen hulle wat éérste op die land gebly en dit werklik met hul voetsole geken het, en dié wat later gekom en skoene gedra het (*Houd-den-bek* van André P. Brink). So ook Brink se *'n Oomblik in die wind* en *Gerugte van reën*; asook, in 'n mindere mate, Joubert se *Die swerfjare van Poppie Nongena*. Dieselfde aspek word met 'n soort apokaliptiese visie verbind in Leroux se *Magersfontein o Magersfontein!* met sy "verwoeste landskap" en Brink se *Gerugte van reën*. Daarby sou 'n mens nog Stockenström se *Uitdraai* en *Die kremetartekspedisie* kon noem, asook verhale van Henk Rall en Piet Haasbroek, en die bodembewustheid in sommige tekste van Eleanor Baker en Jan van Tonder. En natuurlik, by uitstek, die "bos-romans" van Dalene Matthee. Maar die wesentlike gesteldheid van die verhouding mens en aarde is in Afrikaans nog nie

so ondersoek as in, byvoorbeeld, Walschap se *Houtekiet*, Richard Llewellyn se *How Green was my Valley*, sommige romans van John Steinbeck of in die magies-realistiese werk van Jorge Amado, Garcia Marquez of Isabel Allende nie. Dan praat 'n mens nie eens van die immer moderne uitbeelding van 'n siek mens in 'n siek wêreld soos in Jos Vandelloo se *Het gevaar* nie. Maar dan ook weer: is daar in die nie-Afrikaanse letterkunde 'n eweknie vir die magiese verbinding tussen menswees en natuur soos by Aucamp se *'n Bruidsbod vir Tante Nonnie?* Dit lyk asof apartheid, wat ons denke versplinter het, die Afrikaanse mens - en dus ook die skrywer - nie net van medemenslike vervreem het nie, maar ook van die aarde waarop ons woon.

6.

Wat die poësie betref, is dit interessant dat Eugène Marais in hierdie opsig waarskynlik nader aan die ideaal staan met gedigte soos "Die dans van die reën" en sy sogenaamde Boesmanverse as Leipoldt met sy enumerasies van blom- en dierename - en ek sê dit met groot piëteit, want ek is 'n Leipoldt-aanhanger. Maar teenoor die volledige integrasie van landskap, mens en kultuur soos wat jy dit by "Hart-van-die-dagbreek" of "Die vaal koestertjie" (en dan natuurlik ook in die seminale *Dwaalstories*) kry, lyk Leipoldt se natuurverse soms oppervlakkiger. Miskien is dit die nuwe romantisering wat my vandag pla; dan praat ek nie eens van die nabootsings hiervan by I.D. du Plessis, W.E.G. Louw, Watermeyer (en seer sekerlik in sommige van my eie jeugverse) nie. Dis eers weer gedigte van Phil du Plessis, Breyten Breytenbach en Petra Müller (*Liedere van land en see* en veral *My plek se naam is Waterval*) wat begin deurding tot die essensie van mens en natuur se interafhanklikheid.

Dit lyk dus wel asof meer en meer digters van die komplekse verhouding tussen mens en aarde bewus word. Die bundel *Groen* het ongelukkig die effek van 'n geleentheidsbundel gehad, en in die jongste tyd is daar die bewustelike gerigtheid op die ekologie by Johann Lodewyk Marais, terwyl T.T. Cloete se *Met die aarde praat* beslis as 'n soort wegwyser vir 'n meer holistiese beskouing gelees kan word.

7.

Op die terrein van die drama is daar Reza de Wet se dapper ondersoek van, onder andere, die taal verbroke relasie tussen die Afrikaner en die aarde. Terselfdertyd sny De Wet se dramas wortel toe juis omdat dit die eng, klein, lokale, Ou-Testamentiese wêreldjie van mense wat één dat hulle hul klein stukkie aarde onderwerp of besit, so skrywend ontbloot. Selfs die titels wys dit: *Diepe grond*, *Op dees aarde* en, nou pas, die moderne mirakelstuk getiteld *Mis*.

8.

In die jeugliteratuur staan die jagverhaal en natuurverheerliking van 'n P.J. Schoeman (wat myns insiens wel 'n positiewe houding ten opsigte van die relasie tussen mens en natuur kon skeep) en die tipiese "plaas-jeugverhaal" (by P.H. Nortjé) skerp in kontras met tekste van Chris Barnard (*Danda, Voetpad na Vergelegen*).

Daar is dus in die jongste jare toenemend tekens dat die skrywer by die blote verset-teen verbyskryf en minstens bewus word van groter verbande, van die mens se lotsverbondenheid met die aarde, en van 'n etos van mens en aarde. Terug wortels toe: waar die ware bemagtiging lê.

9.

Volgens die holistiese model is die afsonderlike elemente nie belangriker as die geheel nie; maar die afsonderlike elemente is ook nie oplosbaar in die geheel nie. Dit geld ook die verhouding tussen "dialektiese vorme" en "standaardvorme" in die taal. Durf 'n mens die *samehang* tussen die fasette, die lotsverbondenheid van die verskynsels, miskyk? Juis die boek, die storie, die gedig en die drama is van oudsher af modelle van eenvoudige holistiese konsepte. Hoe outyds ook al: die funksionele samespel tussen karakter, gebeure en omgewing bly onteenseglik die basis van 'n goeie roman. Dis 'n kwessie van simbiose, van die sáámbestaan van eenhede en gemeenskaplikhede. Dis eenvoudig dít: dat alles wat ons sê en skryf en doen op die ou end met ons plek - ons bestaansruimte - binne die groter geheel te make het. Daardie groter geheel is lééfomgewing - dis ruimte vir die Self en ruimte vir die Ander. Om te skryf, is om óm te gee. Vir die "volmens".

10.

Kompartementalisering in die letterkunde - en die onnodige komplisering van letterkunde-studie op skool en universiteit - lei dikwels daartoe dat studente 'n baie smal, eensydige blik op die wêreld deur die oë van die boek kry - soos 'n huis met baie vensters, maar daar word maar toegelaat om deur een smal gleufie te kyk. Later aanvaar jy dat daar geen ander vensters bestaan nie - net hierdie smal visie. (Die vereensydiging van geweld op TV het dieselfde uitwerking.)

Maar een van die lastige aspekte van isolasie-denke op die gebied van die letterkunde lê in die aandrang wat met toenemende verstedeliking gepaardgaan: ek praat van die aandrang op 'n letterkunde wat die grootstad, die binnestad, die Parows en die Tiervleie weerspieël - pryse, wedstrydreëls, kommentare en resensies en veral die media moedig dit aan. So word 'n kunsmatige verwagtingshorison geskep. Terwyl dit inderdaad waar is dat die Afrikaanse letterkunde as geheel gesien die "stad" verwaarloos het, kan ons ons ook nie juis roem op 'n letterkunde

wat die landskap - die "landelike" - as bio-ekologiese en geopolitieke verskynsel behandel nie. Ons doen nie dieselfde as wat die ou reisbeskrywers en sendelinge en kunstenaars tóg met soveel noukeurigheid gedoen het nie: die (op)tekening van landskappe en diere; méér nog: die beskrywing van mense wat eenvoudig en met respek met die aarde omgaan. John Berger se skerpsinnige uitbeelding en vertolking van die "dorpsetos" in 'n *peasant village* in Frankryk is hier toepaslik: "The life of a village, as distinct from its physical and geographical attributes, is perhaps the sum of all the social and personal relationships existing within it, plus the social and economic relations - usually oppressive - which link the village to the rest of the world. But one could say something similar about the life of a large town. What distinguishes the life of a large village is that it is also a *living portrait of itself*: a communal portrait, in that everybody is portrayed and everybody portrays. (...) Every village's portrait of itself is constructed, however, not out of stone, but out of words, spoken and remembered: out of opinions, stories, eye-witness reports, legends, comments and hearsay. And it is a continuous portrait; work on it never stops." (1979: 9)

Ek wil dus 'n pleidooi lewer vir perspektief en balans, ook - en veral - waar dit "groen" kwessies aanbetref.

Ten slotte weer terug Noordweste toe. Ter illustrasie. Die Noordwest-Kaap is 'n streek met bepaalde geografiese, demografiese en kulturele eienhede wat dit 'n unieke bio-ekosisteem maak. Gewoonlik dink mense bloot aan die wonder van blomme wat die streek se woestynagtige voorkoms vir drie tot vier weke in 'n blomparadys verander. En dit is inderdaad 'n besondere ekosisteem. Maar mense kyk nog hoofsaaklik deur 'n kameranale lens of met 'n toeristebriël, of hulle dink aan die eiesoortige streekspraak van die Namakwalander as iets komies (vergelyk die openbare reaksie oor stigmatisering in die TV-reeks "Manakwalanners"). Elke streek, elke groep, elke gemeenskap wat gemarginaliseer word, verdien groter bemagtiging.

Ook diegene wat belang het by hul eie onmiddellike ekosisteem, juis hulle wie se wortels daar lê, moet dus in verzet kom teen enige vorm van nie-holistiese denke. "Biogeography," sê Gary Snyder, "is political. It destroys the national state's pretensions. It cuts off exploitation. It discourages senseless travel-for-sensation." (1980: 23)

Namakwaland is net so groot soos Nederland, maar daar bly maar 'n raps oor die 60 000 mense in die streek - in vergelyking met Nederland se 15 miljoen. In demografiese terme verteenwoordig die streek dus 'n minderheidsgebied, en, soos wat dit met alle minderhede gaan, word hulle maklik oor die hoof gesien. Belangrike werk word tans deur Welma Odendaal en haar medewerkers gedoen met die gemeenskapskoerant *Namaquanus* om mense te bemagtig om uit hierdie minderheidsindroom los te breek. Om hulself en hul verhouding met die streek - hulle "sense

of place" (Snyder) te verstaan. Gemeenskapskoerante vervul vandag, kultureel gesproke, dieselfde funksie as "Di Patriot", "Ons Klyntji", "Die (ou) Huisgenoot", "Brandwag", ens. in vroeër tye.

Maar dán nog is 'n globale bewuswording en erkenning van die funksie en plek en gebiedstrots van die streek as onderdeel binne die geheel noodsaaklik om stigmatisering en eksploitasie - ook binne 'n nuwe bedeling - teen te werk. Dit is seer sekerlik waar van alle bio-ekosisteme. Wat nodig is, is 'n holistiese benadering by almal wat enigsins in die bewaring van die natuur en die (verbandhoudende) kultuur belang stel. Ek pleit vir 'n erkenning van historiese en regionale entiteite - iets wat in hierdie tye in die land self skromelik ontbreek. Ek pleit vir die "ontginning" van die wesensaard van die streek, iets wat M.I. Murray (*Witwater se mense*), A.A.J. van Niekerk en Theuns Kotzé in hul beste "kontreiverhale", Thomas Deacon en Donald Riekert in hul poësie en - in die jongste tyd, E. Kotze in haar kortprosa reeds gedoen het. Ongelukkig is "streekskuns" of "kontreikuns" vanself marginaliserende terme.

Skrywers en opvoeders durf nie hul verantwoordelikheid ten opsigte van die toekoms ontken nie. Toe die Afrikaanse letterkunde nog "half" was, is die boer/Boer as held en die ander as "vyand" of, hoogstens, die werker as marginale figuur uitgebeeld. So is gehelp om 'n verwronge wêreldbeeld te skep. Die patetiese Ampies was *wit* bywoners. Toe daar oor verstedeliking geskryf is, het dit hoofsaaklik 'n "wit" perspektief gegenerer (enkele uitsonderings daar gelate). Toe Van Wyk Louw se raad gevolg is, het skrywers - na 'n kort, eksperimentele en selfbewuste fase - algaande 'n mensliker pad begin loop, en het die literatuur "voller" geword, vollediger. In die sewentigs is politieke werklikhede gekarteer. Maar in die tagtigerjare het die skaal begin oorhel, en nou dreig 'n nuwe soort vereensydiging. 'n Breër, volledig-mensliker visie is nodig, en ons is dit verskuldig aan hulle wat nog kom dat daardie visie die simbiotiese verwantskap tussen aarde en aardbewoner en aardbewoners onderling minstens as 'n soort matrys - juis, volgens die Grieks: baarmoeder - voorstel.

Verwysings

- Berger, John. 1979. *Pig Earth*. London: Writers & Readers Publishing Cooperative.
- Fig, David. 1991. "Flowers in the Desert: Community Struggles in Namaqualand", in Cock, J. & Koch, E. *Going Green*. Kaapstad: Oxford University Press.
- Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*. Pretoria/Kaapstad: Human & Rousseau/Academica.
- Louw, N.P. van Wyk. 1973. *Vernuwing in die prosa*. Pretoria/Kaapstad: Human & Rousseau/Academica.
- Snyder, Gary. 1980. *The Real Work: Interviews & Talks, 1964-1979*. New York: Wm. Scott McLean.

Sunita Keyser Die Toutjie

Almal is weg lande toe om te werk, Soos elke ander oggend. Net sy nie. Rondom haar kleihuis streep die veemerke van 'n grasbesem. Stukkies brandhout en 'n hopie stronke lê langs 'n opgebrande konka. In die driepoot klou 'n lagie koue pap. 'n Kunsmisak bol in die flenter ruit om die winternagte te keer. In die vroegson skrop 'n kapokken saam met haar kuikens. Die spoor van oggendvure hang nog blou in die lug. 'n Ontydige windjie lig die kuikens se dons en dra 'n sproeisels as by die oop deur in. Die vlokkes as verdwyn in die nat kol op die kleivloer.

Thonaka leun teen die eikehoutkas met haar kop in haar arms. Haar oë is toe. In haar hand hou sy 'n skropborsel. 'n Seepstroompie drup stadig op die vloer. Die aanraking met die eikehoutkas kon haar vader se arms gewees het. *Pa ek verlang na jou.* Van hóm het sy net die verniste eikehoutkas oorgehou. En die raad wat hy haar kleintyd gegee het. Wanneer hy met haar wou gesels, het hy hom altyd sit gemaak teen die populier, en tabakkrulle oor 'n vierkantjie koerantpapier bymekaar gejaag om 'n rookding te draai. Hy het stadige skywe getrek, ver gekyk en met haar gepraat: "Kind, jy moet die klein dingetjies in die lewe oppas, dan kom die grotes eendag self."

Die raad het gemaak dat Thonaka nooit by 'n optelling verbyloop nie. Spykers, skroefies, ou knope met barsies, kopspele, stukkies tou en ander negosie word uit beginsel vergaar. Ry op ry rangskik sy hulle in die kas. Dun toutjies en dik toutjies, skoon toutjies en vuil toutjies, elkeen met sorg om haar voorvinger gedraai en in 'n bondeltjie staan gemaak vir wanneer sy dit mag nodig kry. Hoe ver kan eendag nog wees? Die *eendag* wat pa van gepraat het. Die *ééndag* wanneer die verkeerde dinge by my en Leggema verby sal gaan. Dié dag wanneer ons ook iets sal hê? *Eéndag* ... met vier of vyf of ses kinders wat om my huis sal speel en saans met krummelbekke om die pappot sal sit. Ek sal hulle vet maak met *meroho* en suurpap. Ek sal hulle grootmaak om vir my te werk.

Dit is die vark wat die breekpunt in haar bring. Die sog met die swaaitepels stoot met 'n vroetelneus teen die sinkdeur en snuf agter die bloedspeer aan. Haar bloed en die baba se bloed. Die langhaarvark is honger. Deur haar trane storm sy teen die walm in en gooi hom met die skropborsel teen die kop. Die vark snork en draf 'n paar lui treë weg. Hy draai om en kyk haar stip in die oë. In sy skreefoë sien sy die spot van die mense: "Jy is getoor, jy is mos getoor." Sy soek na nog iets om hom mee te gooi. "Voertsek, jou honger gemors. Jy sal 'n mens ook vreet as jy net die kans kry."

Shushu was 'n mooi baba. Hy het haar skoot en hulle harte vol gemaak.

Hy was 'n stil kind, maar hy word ook stil groot. Die dokter het gesê 'n kind se hoor en praat loop saam en dat haar kind altyd anders sal wees. "Doof en stom." Niks gaan by sy ore in nie en niks kom by sy mond uit nie. Haar liefde en jammerte vir die seun is baie groot. Sy verstaan die kind, maar sy verstaan nie waarom h  r kind so moet wees nie. Die ander mense verstaan ook nie.

Op 'n dag het sy gehoor die mense praat dat die bouse gees in haar is, oor die kind wat net geluide maak. "Julle moet oppas vir daardie vrou. Haar stat is getoor. Dis daardie gebrekklike kind. Die een wat by haar kom, sal ook getoor word." Toe sy die vrou hoor praat, het Thonaka geskrik en die vlakke gevat. Sy was al 'n ver ent met die rivierpad af, voordat sy weer kon dink, maar sy het gew  t. Nou sal niemand met my iets te maak wil hê nie.

Thonaka tel die borsel op. Verder skrop sal nie help nie. Die bloed het die kleivloer gevlek waar sy die kleintjie gekry het. Sy sal dit moet oor smeer. Sy was alleen toe die kind wil kom. *Modimo*, is daar nie een mens wat my kan help nie? Ons is vas aan mekaar, ek en die kind. Sy het op die kleivloer gelê en krul en kerm. Lekgema, jy gaan my hier dood kry lê. Eindelijk het sy oor 'n meelsak gehurk en haar hande styf om die stoel se rugleuning geklem. Haar oë was oop, maar sy het die nag gesien. Die gladde lyfie het op die sak geval. Sy het wild agteroor geleun om 'n toutjie in die kas te kry. Sy het die string afgebind en onsiende die nat lyfie teen haar vasgedruk.

Die droom oor   ndag neem soms vir Thonaka weg na 'n steenhuis met regte verf aan die mure. Ek is moeg vir *marella* smeer wat met elke reën groen en blou die sand in loop. Ek wil 'n regte wasgoeddraad hê. 'n Lang, gladde draad, wat so hoog is dat die beeste en dorings nie aan die klere sal vreet nie. Ek wil 'n kraan met water binne in my huis hê. Eendag.

Sy gaan lê met haar warm lyf teenaan die baba op die bed. Sy streel oor die nuwe kleertjies en woel haar voorvinger tussen die klein handjie se vingers in. Haar trane land op die kleintjie se voorkop en loop 'n biggelpaadjie langs die neusie af. "My *ngwanana*, ek het so lank vir jou gewag. *Ngwanana*, ek is baie lief vir jou." Lank lê hulle so.

Thonaka se oog vang die wakker op die tafel. Dit is laat. Sy m  t vandag in die dorp kom. Sy staan moeisaam van die bed af op en druk die lapkometers styf weerskante van die baba se lyfie in en soen haar saggies op die voorkop. Hoepelrug dra sy waswater, emmer vir emmer, van buite af, na die sinkbad aan. Die koue maak haar vel knoppiesrig soos dié van 'n slaghoender. Die rooi seep skif in die water. Sy smeer die Vaseline net hier en daar aan haar bene. Vandag ry die vragmotor vir my weg. Sy sit 'n lap in om die bloed te keer en trek haar enigste romp en bloes aan. Sy neem haar beursie en hulle boekies uit die kas, kyk vir oulaas deur die vertrek en laat haar oë 'n oomblik op die dogtertjie rus.

Thonaka moet ruk aan die sinkdeur om dit los te kry. Die huis is skeef getrek en die deur skree in die kleispoor. Sy skrik, soos vir 'n slang in die voetpad. *Amper vergeet ek die toutjie.* Sy wurm haar seer lyf deur die skreef van die halftoe deur, gryp die dosie met die toutjie van die tafel af en glip dit in haar rompsak. Sy draai die deurknip met 'n draad vas. As die vark vandag hier inkom, kry hy my kind in die hande.

Die vragmotor staan nog by die land. Sy vat kortpad na die grootpad toe. Sy druk die middeldraad van die draadheining so ver af as wat sy kan en stoot haar voorbeen deur. Sy maak holrug, maar die doringdraad se tand gryp in die lap van haar bloes. Hulpeloos, soos wasgoed in die westewind, sit sy daar. Sy lig haar kop en haar oë soek na iemand om te help.

Sy sien die twee vroue sit, nie ver daarvandaan nie. Die een is haar buurvrou, maar dié kyk aspris by haar verby. Thonaka gee 'n effense pluk met haar lyf. Dit is net soos gistermiddag toe sy na die vrou geroep het. Sy het gehoor, maar nie gekom nie. Net die Here weet nog ek is nie getoor nie. Die draad vreet in haar rug. Haar bloes skeur.

Sy soek 'n skoon graspol om op te sit en wag. Sy vroetel met haar hand agter haar rug om die skeur te voel. My nuwe bloes wat Lekgema met ons bêregeld gekoop het. As ek tog net nie toordokter toe gegaan het nie!

Thonaka het verlang na 'n kind. Hulle het baie mane sien kom en gaan voordat Shushu gekom het. Dit is oor die doofstom kind dat hulle so swaar kry. Wie die stories oor die bose gees in haar begin rondvertel het, sal sy nooit weet nie. Dat almal dit glo, weet sy ook. Haar vriende het al minder geword, soos koringare voor 'n haelstorm. Die mense is bang vir haar. Bang dat die bose gees ook in hulle statte sal trek en die ongeluk oor hulle sal bring.

Nie één vrou wou vir Shushu oppas sodat sy weer kon gaan werk nie. Dit is swaar om so eenkant te leef, soos 'n mens vir wie die lewe in die tronk gesit het. En die gespot van kinders wanneer hulle in 'n kring om hom dans:

“Shushu is getoor, Shushu is getoor,

Die gees is in sy oor,

Shushu kan nie hoor.”

Dit was nie vir Thonaka 'n maklike besluit nie. Maar dit was die enigste uitweg om die vloek af te gooi. Lekgema het probeer keer: “My vrou, jy 'n kind van die Here en jy wil jou voete gaan vuilsmeer op die toordokter se vloer? Jy weet hy is die duiwel se helper.”

“Lekgema, as 'n man die mes teen jou optel, help dit nie om met die hand terug te baklei nie. Die mense wat die toorstories glo, verstaan net die toordokter se taal.”

“Los die mense met die toorstories uit. Ek en jy, ons ken mos mekaar, ons het mos vir mekaar.”

“My dae is leeg, my skoot is leeg. Ek maak heeldag net kleidonkies of speel handjieklop met die kind. Die vrouens by die kerk het my ook weggestoot?”

Thonaka het toordokter toe gegaan. Sy het gesit soos ’n kuiken voor ’n muishond. Dit het sleg geruik in sy plek. Bene en ander toorgoed het op ’n sak voor hom gelê. Kraalpatrone op sy rooi hemp het soos slange oormekaar gekrul. Skrefieoë het deur ’n vet gesig na haar gekyk. Sy moes praat, maar het vas gevoel soos ’n esel met ’n keelriem om. Die dam om haar gemoed het gebreek en sy het vertel. Hy het snuif by sy groot neus ingetrek en bene rondgegooi. “Die bouse gees sit in jou klere. Bring al jou klere vir my en ek sal hulle met die volmaan brand. Die *modemona* sal hardloop. Dan sal jou kind se hoor en praat en jou vriende terugkom.”

Die twyfel was in haar en sy het vir Lekgema vertel van die toordokter se plan.

“En waar kom die geld vir jou klere vandaan? Dit is ék, ja ék, wat onder die son en onder die maan op die trekker sit om dit te kan koop. Jy wat aldag praat oor ’n steenhuis en seep wat soos die reënboog lyk? Hoe sal ons bêregeld meer word as jy ons goed wil verbrand? Los asseblief die toordery. Ons kind, Shushu, die Here het hom so gemaak.”

Thonaka het vorentoe en agtertoe gedink soos ’n wiel wat vassit in die sand. Haar gedagtes het vaster en vaster gedraai. Vir wie moet ek luister? Sy het haar klere in ’n bondel gemaak en vir die toordokter gaan gee.

Toe het sy gewag vir die eerste volmaan. Haar man het nie meer met haar gepraat nie. Vir haar het hy doof en stom geword, net soos hulle seun, want hy was kwaad.

Die volmaan het gekom en die volmaan het gegaan. En Shushu het nóg geluide gemaak en nóg met sy arms beduie en kon nóg nie skool toe gaan nie. Thonaka het geweet dat sy meer as haar klere verloor het en het bang geword dat selfs tot aan die uur van haar dood, haar droom, háár eendag, nooit sou kom nie. Die toordokter was niks meer as ’n skelm nie. Dit het Thonaka geweet toe sy, lank na die volmaan, die toordokter se suster sien loop met háár beste rok aan die lyf.

Thonaka se verdriet en weerloosheid was só groot dat Lekgema haar vergewe het. “Daar is net een manier om hierdie ding reg te maak”, het hy gesê en haar hand gevat terwyl hulle oor die twee kombuisstoele gekniel het. “Here, vergewe die vrou van my omdat sy soos ’n moeder met hotomdraad geword het; dat sy in ’n mensegod geglo het. Neem haar verdriet weg en gee haar iets om oor bly te wees. Slaan asseblief die toorstories dood.”

Die gebed het vrede tussen haar en haar man en haar kind gebring. Sy het haar ééndag weer weggeskuif en die lewe het sy loop geneem en sy het steeds optelgoed vergaar.

Een middag laat, toe Leggema van die lande af kom en sy kop by die deur insteek, kon hy nie glo wat hy sien nie. Thonaka het bene gekruis bo-op die ysterkatel gesit met 'n jongvrouglimlag soos wat hy dit al vergeet het. Om haar was bont lappies gestrooi en sy was besig om met die naald te werk.

“Raai wat?”

“Nee, ek kan nie raai nie. Maar dit moet iets baie mooi wees wat jou soos 'n vetplant laat blom?”

“Ek en jy gaan weer 'n kind kry. Een wie se stem en ore helder soos die van 'n tortelduif sal wees. Die toorstories gaan weggraak, want die mense sal mos sien dat die waarheid nie in hulle is nie.”

Leggema was saam met haar bly, maar, in sy hart het 'n vrees kom skuil. Sê nou hierdie kind van ons is ook doof en stom. Hy het nie vir sy vrou van die vrees vertel nie.

Die wagtyd was vir Thonaka mooi. Sy het die mense in die oë gekyk, met die wete: in my groei daar een wat alles sal regmaak. Die dae en maande het vinnig geloop tot die kind moes kom.

Die vragmotor ry die dorp stadig binne. Thonaka klim by die fabriek af en stap die laaste ent dorp toe. Sy dink aan haar man en seun op die land en haar baba in die kleihuis. Alles kon so anders gewees het; as Shushu net kon verstaan en kon gehoor het.

Thonaka het vir Shushu by die deur uitgestoot. Sy het met haar hand beduie in die rigting van die land waar Leggema grondbone trek. “Gou, gaan roep jou pa. Ek voel die kind wil kom!” Shushu het sy draadkar gegryp en gemaak dat hy wegkom. Thonaka het inmekaar getrek van die pyne en geroep na die vrou langsaan. “Asseblief, kom help, die kind wil kom.”

Sy het die baba alleen gekry, Toe Leggema laatmiddag van die werk af kom, het hy vir Shushu gekry waar hy langs die pad speel met sy draadkar. Van sy ma se nood het hy niks verstaan nie.

Die mense staan drie diep in Cohen se winkel. Dit koop en verkoop en praat oor en weer. Thonaka staan agter hulle en wag haar beurt af. Sy byt aan haar vingers. Sou die vark nie dalk weer by haar huis se deur gelol het nie? En die baba?

Sy skrik as die man met haar praat. “Ja, kan ek jou help?”

Thonaka sukkel om haar gedagtes terug in die winkel te kry. “Meneer,.... meneer, ek soek 'n kas.”

Die man beweeg agter die toonbank uit en wink haar agter hom aan na waar drie hangkaste sy aan sy staan. “Honderd Rand vir een,” sê hy en sluit een deur oop sodat sy binne kan sien. Die man het haar nie reg verstaan nie. “Ag, meneer, ek het verkeerd gepraat.”

“Nou wat wil jy dan hê? Moet net nie my tyd mors nie. Jy kan mos sien ons is besig.”

Die huil steek vlak agter haar oë vas.

"Meneer, ek moet ek soek ... 'n doodskas."

"Nou hoekom sê jy dan nie so nie?"

Sy deins voor die ongevoeligheid. "En 'n doodslap ok."

"Jy soek 'n kis vir 'n dooi mens? Hoe groot moet hy wees?"

"Dit is vir my kind, meneer. My kind wat alleen daar by die huis lê."

"Jong, nou hoe groot is die kind? Een jaar of ses jaar of twaalf jaar?"

Die angs maak haar vingers dom. Sy vroetel in haar rompsak om die dosie raak te vat. Sy stoot die dosie halfoop en ryg 'n vuil toutjie aan sy een punt uit. Sy kniel moeisaam en span die toutjie oor die koue sementvloer.

"Ek het die kind gemeet. Die kop lê by hierdie punt en die voete by daardie punt." Sy wys met haar oë langs die toutjie af.

Met die wit kisse onder haar arm vind sy die pad tussen haar trane en die mense by die winkel uit.

By die magistraat se kantoor neem die klerk die besonderhede.

"Maria Olive Kubu", herhaal hy die kind se naam agter haar aan.

"Wanneer is jou kind gebore?"

"Gistermiddag toe die son water trek."

"Waar is jou kind gebore?"

"Binne by my huis."

Haar gesig kreukel. Op die toonbank streep die veemerk van haar sakdoek oor die trane.

Oorsake van dood: Doodgeboorte. Die klerk voltooi die vorm.

Thonaka probeer vinnig die dorp uit stap om die vragmotor terug plaas toe te haal. Die wit doodskis is onder haar arm vasgeknyp. Sy kyk om. Sy hoor dan voetstappe agter haar. Voetstappe soos dié van 'n bese gees. Daar is niemand nie.

Ver in die pad agter haar lê 'n vuil toutjie.

Willie Burger

Van "Lag vir die waarheid" tot "Postmodernistiese Hoop"

Lied van die Boeings vs Lig in die tunnel

1. "Lag vir die waarheid"

Postmodernistiese tekste word oor die algemeen gekenmerk deur superieure ironie en sinisme wat deur middel van parodie enige geloof in "dié waarheid", in 'n singewende eenheidsvisie, ondergrawe en belaglik maak. In hierdie sin word 'n krisisfase in die Modernistiese paradigma van die Rede deur postmodernistiese tekste blootgelê¹.

Lyotard (1984) wys in sy *Postmodern condition* daarop dat geen "grand narratives" (les grandes récits), wat eens gedien het om ons te help om sin te maak uit die lewe, nou meer vertrou kan word nie. Hierdie verlies aan 'n eenheidsvisie, van "dié waarheid", word by uitstek in postmodernistiese fiksie weerspieël. Waarheidsaansprake word nie in postmodernistiese fiksie geduld nie. Die gronde waarop enige waarheidsaanspraak gevestig word, is juis die teiken van ondermyning en bespotting. Hierdie tekste is gevolglik deurtrek van ontologiese twyfel². Vir Vanheeswijk (1991)³ bly daar in 'n wêreld waarin die bestaan van "dié waarheid" betwyfel word, alleen die moontlikheid van parodie, spot, lag oor. Hy verwys na Eco se roman *The name of the rose* waarin William van Baskerville vir Adso teen waarheidsaansprake waarsku:

Fear prophets, Adso, and those prepared to die for the truth, for as a rule they make many others die with them, often before them, at times instead of them. Jorge did a diabolical thing because he loved his truth so lewdly that he dared anything in order to destroy falsehood (1984:491).

Daarom beveel William aan dat daar vir die waarheid "gelag" moet word: "Perhaps the mission of those who love mankind is to make people laugh at the truth, *to make truth laugh*, because the only truth lies in learning to free ourselves from insane passion for the truth" (1984:491). In verskeie Afrikaanse tekste van die tagtigerjare word hierdie passie vir die waarheid ondergrawe, word vir die waarheid gelag⁴.

2. "Postmodernistiese hoop"

In teenstelling met hierdie soort postmodernisme wat alle waarheidsaansprake, alle hoop op singewing laat vaar en bespot, staan 'n teks soos Etienne van Heerden se *Casspirs en Campari's*. Hierdie teks toon steeds die spektrum van kenmerke van postmodernistiese tekste (soos hieronder aangedui word), maar daar is 'n opvallende verskil van tagtigertekste wat "lag vir die waarheid". Daar is ook blyke van hoop in

hierdie liegfabriek bestaan.

Casspirs en Campari's illustreer dat tekste wat nie 'n eenheidsvisie duld nie, nie noodwendig swartgallige nihilisme tot gevolg het nie. In hierdie artikel word aangetoon dat daar juis iets soos 'n "postmodernistiese hoop" bestaan. Dit is 'n hoop wat nie die naëwe eenheidsvisie van modernistiese romans bied nie, maar wel 'n metafisiese (selfs irrasionele) hoop.

"Postmodernistiese hoop" lyk na 'n paradoks. In 'n sekere sin hoort hoop tuis in die Modernisme. In *Casspirs en Campari's* word die tunnel (metafoor van hoop) iets wat aan Erwin se bestaan sin gee - wat sy lewe "die moeite werd maak" (406)⁵; wat kan lei tot die land se bevryding (38). So 'n idealistiese hoop is vreemd vir die postmodernisme wat eerder deur ironie en sinisme gekenmerk word.

In *Casspirs en Campari's* val die hoop egter buite die Rede; dit is 'n irrasionele geloof. Hari noem inderdaad die naamgee van hulle dogtertjie 'n geloofsbelofte (594). Hoop is dus metafisies van aard; dit is 'n religieuse kwessie; dit kom naëf voor in die siniese wêreld van die liegfabriek. Uiteindelik mond die tunnel uit in die klooster waar die priester altyd boodskappe oor hoop lewer (354). Die religieuse aard van die hoop word daardeur bevestig. Die "geboorte" uit die tunnel hou dus iets van die geheimenis van die Bybelse "wedergeboorte" in. Dit is geen rasonale waarheid, geen nuwe ideologie of meesternarratief nie. Die hoop word 'n metafisiese gryp verby die Rede.

Die hoop is nie 'n naëwe hoop in die sin dat dit nie van probleme bewus is nie. Die toestand van die land word eksplisiet betrek - die teks is immers ten nouste gemoeid met die geskiedenis; "'n historiese entertainment". Die skrywers wat in die tagtigerjare publiseer het, kon, in die woorde van Erwin, bloot siniese versplinterings van hierdie vreeslike werklikheid gee. Hierdie hoop ontken nie die werklikheid nie (daarvan getuig byvoorbeeld al die verwysings na persone wat in aanhouding sterf, na politieke figure, na die skrikwekkende realiteite van townships en oproer, diensplig en korrupsie) en ontken ook nie die tekstualiteit van selfs hiërdie gebeurtenisse nie (bewys deur die erkenning aan die einde - al die persone wat dood is se name is ook maar slegs teks en word in die teks saam met die fiktiewe doodsberg van Seun opgeneem), maar om ook nie só daarin vasgevang te raak dat alleen sinisme oorbly nie.

Die aanwesigheid van metafisika in die vorm van 'n metafisiese hoop ontken juis Modernistiese rasionaliteit. Die superieure ironie en sinisme, kenmerkend van postmodernistiese tekste, bly (soos hieronder aangetoon word) aanwesig. Trouens, in hierdie teks word "vir die waarheid gelag" net soos in ander postmodernistiese tekste. Nietemin oorheers hier uiteindelik 'n hoopvolheid wat afwesig is in die meeste postmodernistiese tekste.

3. Casspirs en Campari's: 'n postmodernistiese teks?

Vir McHale (1987) word modernistiese tekste gekenmerk deur epistemologiese vrae terwyl ontologiese twyfel voorop staan in postmodernistiese tekste. Bertens en D'Haen (1988) sluit hierby aan en verduidelik hoedat die konvensionele ooreenkomste tussen die teks en leser in postmodernistiese tekste verbreek word. Hulle wys onder andere op die uitwissing van ontologiese skeidslyne tussen vertellers, karakters en persone uit die werklikheid. Ook ander konvensies soos ontkenning, vooroorde en naskrifte wat normaalweg dien om die verband van die teks met die werklikheid te verduidelik, word deel van die fiksie. Hier word kortliks gewys op 'n aantal maniere, tipies van postmodernisme, waarop ontologiese onsekerheid in *Casspirs en Campari's* uiteindelik uitloop op die onhoudbaarheid van 'n eenheidsvisie.

3.1 Verteller

3.1.1 Selfbewuste vertelling

Die verteller in 'n postmodernistiese teks is dikwels bewus van sy onseker greep op die werklikheid - dat hy bloot 'n linguïstiese rol speel. Die verteller (skrywer) Erwin erken sy eie onsekerheid rakende sy vermoë om enigiets in taal weer te gee: "Ewenwel, hier, opsetlik as tussenwerpsel ingevoeg tussen die wheelings en dealings van die liegfabriek, volg die verhaal van Seun en Beverley, en hoe hul lewens, uiteindelik, bepalend was vir my en Hari se lewens, en hoe dit alles gelei het tot hierdie woorde wat ek nou so versigtig, so selfbewus en onseker, vir u neerskryf:" (48).

3.1.2 Stereotipes en clichés

'n Vertelwyse wat berus op die vestiging van stereotipes en clichés, is 'n eienskap van postmodernistiese tekste (Bertens, 1988:165). Die teks word 'n collage van alledaagshede - dikwels van dinge wat eerder geassosieer sou wees met die popkultuur - waaruit die postmodernistiese teks se gerigtheid teen eliteliteratuur blyk. Die verteller soek aansluiting by so 'n wyd moontlike leserspubliek deur brokstukke uit almal se kultuur te betrek. In *Casspirs en Campari's* kan in hierdie verband gewys word op die belangrike rol van reklame, reklameklingsels en bekende handelsname uit die leserspubliek se kultuur ("Have you driven a Ford lately" (175). Die wyse waarop al die karakters in die 'rolverdeling' (ix-xi) *geadverteer* word sluit aan by die TV-, video- en filmbedryf se manier van kommersiële bemerking.

Die gebruik van die kodes van pop- en mediakultuur lei dikwels tot die humor en sentimentaliteit wat kenmerkend van postmodernistiese tekste is. Hierdie sentimentaliteit sluit aan by die styl van 'soapies' of liefdesverhale. Humor grens dikwels aan die banale. Ernie se reklame-loopbaan begin op die toilet (72)⁶.

3.1.3 Verskillende vertelstemme

Bertens (1988:161) wys daarop dat verskillende 'vertelstemme' dikwels toegeskryf kan word aan tipiese, individualistiese bourgeoise figure, met die doel om daarmee bloot te lê dat die vertellers vanuit voorafvervaardigde ideologiese raamwerke vertel en nie vry individue is nie. Dit is die geval met byvoorbeeld Ernie se 'vertelstem' wat by voorbaat bepaal word deur 'n allesoorheersende behoefte om geld te maak; 'n tipiese raamwerk van ekonomiese pragmatisme. Sarel word op sy beurt bepaal deur 'n raamwerk van inersie, sinisme en relativisme; 'n raamwerk wat in *Casspirs en Campari's* 'die lied van die Boeings'-leefwyse genoem word (244) en waarmee Sarel op selfbewuste wyse assosieer (194).

3.1.4 Outobiografiese vertellers

Ontologiese verwarring word onder andere, volgens Bertens (1988:160), teweeggebring deur verwarring op die vlak van biografie en outobiografie. Wanneer die reële outeur die wêreld van fiksie betree, ontstaan ontologiese verwarring. In *Casspirs en Campari's* word ooglopende parallele tussen die karakter, Erwin ('n bekende Afrikaanse skrywer) en Etienne van Heerden (die reële outeur en ook bekende skrywer) gelê. Erwin het eers regte studeer en later by 'n reklamefirma begin werk. Hy is 'n bekende skrywer en praat onder andere met die ANC tydens die Watervalberaad. Hy word onder huisarres in die noorde van Natal geplaas. Die reële outeur, Etienne van Heerden, het ook regte studeer en later vir 'n reklamefirma in Kaapstad gewerk voordat hy 'n tyd lank woonagtig was in Noord-Natal. Daar word selfs eksplisiet na Etienne van Heerden verwys, wat ook by 'n reklamemaatskappy gewerk het, voordat hy weg is na Noord-Natal (395).

3.1.5 Weersprekende vertellers

Talryke, dikwels weersprekende vertellers word deur Hutcheon (1989:159) as kenmerk van postmodernistiese prosa genoem. Seun word as verteller, op selfbewuste wyse deur Erwin geskep en is nie self aan die woord nie⁷. Die betroubaarheid van die visie van Seun word hierdeur ondermyn. Uiteindelik word ook die betroubaarheid van Erwin as verteller ondermyn deur Sarel se verduideliking van wat eintlik met die verdwyning van Erwin-hulle gebeur het en dat hulle ge"frame" was deur Seun en Beverley - wat dan 'n verdere onbetroubaarheid plaas op Seun as verteller. Hierdie doelbewuste ondergraving van een verteller deur 'n ander, het uiteindelik ontologiese twyfel tot gevolg.

Ander vertellers (byvoorbeeld Ernie) word deur Erwin geskep tydens sy gevangenskap in Zoeloeland. Hy is doelbewus besig met die skryf van 'n boek, waarin hy self en Hari en die Amptenaar, almal karakters in die boek, self ook voortdurend besig is om die manuskrip te lees. Hulle is dus terselfdertyd karakters in die verhaal en die lesers en vertellers van

die verhaal. Op hierdie wyse word die problematiese aard van die grens tussen fiksie en werklikheid beklemtoon en dit word ook bevestig wanneer Erwin die lewe vergelyk met 'n "verminkte roman"; "'n boek waaruit die draad van die storie, die spanning en verligting, die vreugde en leed, gehaal is" (37). Die vervaging van die grens tussen fiksie en werklikheid is kenmerkend van postmodernistiese tekste en lei tot ontologiese twyfel.

3.2 Realiteit en fiksie

"Hoe sal ons ooit onderskei tussen ons klein rolletjies en die groot rol van die lewe?" (114)

In postmodernistiese tekste word die leser dikwels daaraan herinner dat wat hy lees, bloot fiksie is. Karakter, ruimtes en gebeurtenisse uit die reële werklikheid word dikwels vermeng met fiksie. In *Casspirs en Campari's* is daar talle verwysings na figure uit die Suid-Afrikaanse samelewing (Mandela, Adriaan Nieuwoudt, Pierre de Villiers, Barend Strijdom, Clive Rice, John Vorster). Deur die "rolverdeling" aan die begin van *Casspirs en Campari's* word die leser "gewaarsku" daarteen om die teks as 'n realistiese weergawe van die werklikheid te beskou. Die leser word daarvan bewus gemaak dat die karakters bloot "rolspelers" in 'n fiksieteks is.

Die Suid-Afrikaanse realiteit word reeds deur die titel betrek (*Casspirs* verwys na die polisievoertuie waarmee in "onlussituasies" opgetree word). Op die stofomslag word een van hierdie voertuie afgebeeld in 'n collage waarin ook foto's van mnr. P.W. Botha en mnr. N. Mandela voorkom (saam met foto's van 'n prikkelbladmeisie, 'n betogende skare, bottels Campari en 'n aantal monde). Die collagetegniek word dikwels as tipies postmodernisties beskou. Die hele teks is inderdaad op dieselfde wyse "saamgestel" uit kort "fragmente" waarvan sommige reeds as kortverhale of rubrieke gepubliseer is⁸. Groot Bill steek dus byvoorbeeld die grens tussen verskillende fiktiewe werklikhede oor. Sodoende word hierdie grense op die voorgrond geplaas wat lei tot die oorfleueling van fiktiewe werklikhede en uiteindelik tot ontologiese twyfel (McHale, 1987:34).

Die verwysings na persone wat in polisieaanhouding dood is, wat soos koerantknipsels ingevoeg is in 'n collage (volgens die erkenning op p.640 inderdaad geneem uit die *Tribute* van September 1989), betrek die Suid-Afrikaanse realiteit gedurig in die fiksie. Fiksie en feite word sodoende op dieselfde wyse as in die collage op die omslag vervleg. Die grens tussen feit en fiksie word ook beklemtoon deur die feit dat hierdie knipsels wat na werklike persone verwys (volgens die erkenning (640), op dieselfde wyse in die teks opgeneem word as die kennisgewing wat na 'n

fiktiewe persoon se dood in aanhouding verwys (643). Die grens tussen feit en fiksie word dus van weerskante geskend: enersyds word die werklike sterfgevälle in die fiktiewe teks opgeneem; andersyds word die dood van Seun ('n fiktiewe karakter) op dieselfde wyse as die lys name uit die *Tribute*, in die teks opgeneem.

Die problematiese skeiding tussen werklikheid en fiksie word verder gedemonstreer deur die "liegfabriek". "Werklikhede" word voortdurend vir die mark geskep. Dit is ironies dat die fiktiewe "werklikheid" wat deur die liegfabriek geskep word, vir Shahied werklikheidsgehalte verkry. Die kunsmatigheid van die strandtoneel van die Ford-advertensie word bevestig deurdat juis Lena, ("designer"-meisie en "phoney") op die perd ry. Hierdie kunsmatigheid word verder beklemtoon deur die feit dat dieselfde toneel elf keer verfilm moet word. Dit doen egter geen afbreuk aan die gevoel wat die siniese Shahied daarvoor kry nie. Vir hom is juis hierdie momente van kunsmatigheid, werklikheid: "...and it's just so...so...true..." (175).

Thinus is op soek na 'n manier om aan sy angs uitdrukking te gee. Hy voel dat realiteit beter is as dit waaraan kuns kan uitdrukking gee en maak daarom 'n film van realiteit (475). Hierdeur wil hy die onderskeid tussen lewe en fiksie uitwis. Die verlies van hierdie grens noop uiteindelik vir Marthinus daartoe om selfmoord te pleeg voor die kamera, soos in 'n inge oefende toneelstuk, met 'n uitgesoekte agtergrond en geklee in die regte kostuum (477).

Deur die grense tussen fiksie en fiksie, en tussen fiksie en werklikheid voortdurend te oorskry, word die rame, die meesternarratiewe waardeur fiktiewe werklikheid en reële werklikheid bepaal word, op die voorgrond geplaas, met uiteindelik ontologiese onsekerheid tot gevolg.

3.3 Metafiksie

In metafiksionele tekste word die leser daarvan bewus gemaak dat kuns kuns is en nie die "werklikheid" nie. Die werklikheid kan immers nooit in taal weergegee word nie. Die titel van een van die eerste afdelings in die teks verwys reeds na Erwin se skryf van die roman: "Erwin vermink die roman". Erwin word ook byvoorbeeld in literêre terme beskryf: "'n Tweede hy; 'n subteks wat nooit tot uitskryf kom nie." (92).

Sarah Laizen (1986:94) wys daarop dat 'n paar metafiksionele momente in 'n teks die teks nog nie noodwendig metafiksie maak nie. 'n Tekst kan as metafiksie beskou word wanneer 'n oorvloed van metafiksionele grepe op sistematiese wyse aangewend word⁹. 'n Paar metafiksionele momente kan moontlik die leser effens skok of amuseer, maar die teks is eers werklik metafiksie wanneer die ingrepe so sistematies en gereeld voorkom dat juis selfrefleksie die "boodskap" van die teks word en die leser sodoende bewus word van die kunsmatigheid van die teks.

Hutcheon erken dat postmodernistiese fiksie baie gerig is op introversie

- 'n selfbewuste rig op die skryfaksie self, maar sy beweer dat dit ook veel meer as dit inhou. Vir Hutcheon is dit van groot belang dat ons die wêreld slegs deur narratiewe kan ken. Postmodernisme vestig die aandag daarop dat die verlede en die hede altyd reeds onomkeerbaar gekontekstualiseer is:

After all, we can only "know" (as opposed to "experience") the world through our narratives (past and present) of it, or so postmodernism argues (Hutcheon, 1988:128).

Die verteller (Erwin) herinner die leser voortdurend aan die tekstuele aard van sy vertelling: "Ewenwel, hier, opsetlik as tussenwepel ingevoeg tussen die wheelings en dealings van die liegfabriek, volg die verhaal van Seun en Beverley, en hoe hul lewens, uitendelik, bepalend was vir my en Hari se lewens, en hoe dit alles gelei het tot hierdie woorde wat ek nou so versigtig, so selfbewus en onseker, vir u neerskryf:" (48). *Casspirs en Campari's* is verder ook selfreflekserend ten opsigte van die postmodernistiese aard van die teks. Daar word deurgaans op ironiserende wyse verwys na postmodernisme en postmodernistiese prosa. Erwin weier byvoorbeeld om die roman 'n "designer novel" te maak volgens die voorskrifte van die modegier van postmodernisme deur die roman te vermink (37).

3.4 Intertekstualiteit

In postmodernistiese tekste staan die aanvaarding dat 'n teks nooit die buite-talige werklikheid kan reflekteer nie voorop. 'n Teks kan op sy beste bloot ander talige benaderings tot die buite-talige werklikheid 'parafraseer'. Die opvatting dat 'n outeur die oorsprong van 'n vaste betekenis in 'n teks is, word verwerp. Sodoende word die aandag weggelei van die idee van 'n enkele subjek (outeur) agter die teks, na die nosie van tekstuele produktiwiteit. Uiteraard word ook die opvatting dat 'n teks 'n outonome entiteit met immanente betekenis is, op hierdie manier vernietig¹⁰.

In postmodernistiese tekste word die leser bewus gemaak van intertekstualiteit. Bewustheid van intertekstualiteit is nie alleen nuttig op hermeneutiese vlak - om die leser bewus te maak van die tekstuele 'spore' van die literatuur en geskiedenis - nie, maar ook om die leser bewus te maak van die manier waarop hierdie spore (deur ironie) hanteer is. "The reader is forced to acknowledge not only the inevitable textuality of our knowledge of the past, but also the value and the limitation of the inescapably discursive form of that knowledge" (Hutcheon, 1988:127). *Casspirs en Campari's* word, op selfbewuste wyse, gestel teenoor die literêre tradisie, die tekste wat dit voorafgegaan het, veral dan die

literatuur van die dekade tagtig. Erwin weier om sy roman te “vermink” en sodoende ’n “designer novel” te skep (37). Ook die alternatiewe musiekbeweging (Johannes Kerkorrel van die *Gereformeerde Blues Band* - 185; Clara Krimpelene - 262) en teater (bv. *Piekniek by Dingaan*) van die tagtigerjare word betrek.

Die postmodernistiese literatuur van die tagtigerjare word pertinent betrek (deur onder andere verwysings na die *Weekly Mail*-boekweek). Die literêre wêreld van die tagtigerjare ontnugter Erwin sodanig dat hy nie meer lus het om te skryf nie: “Sy nuwe ding is dat hy so disgusted is met die stukkende klomp mense in die letterkunde dat hy nie wil skryf nie... so ek weet nie... hy sê dis net ’n derm-uitrygery en groupies...” (411). Nie alleen letterkunde word intertekstueel betrek nie, maar ook die geskiedenis. *Casspirs en Campari’s* is immers, volgens die subtitel, “’n historiese entertainment” en in ’n ontkenning voorin word die omgaan met die geskiedenis soos volg beskryf:

Daar is ruim - en onverantwoordelik gesmous - met “historiese feite”: “Of course it happened. Of course it didn’t happen.” (vii).

Erwin beseft dat dit onmoontlik is om die geskiedenis weer te gee soos dit werklik was wanneer hy poog om Seun se geskiedenis te skryf (314). Elke verhaal is reeds vasgevang in soveel ander “romantiese voorverhale”. Dit is nie moontlik om oorspronklik te wees of om waarheid te skryf nie. Die werklikheid word deur die mens “as regisseur van herinnering” (478) op willekeurige wyse ingeklee.

Die getekstualiseerde nuus, geskiedenis en literatuur word, in postmodernistiese fiksie, bykans altyd deur parodie by die hede betrek. Hierdie postmodernistiese intertekstualiteit het ten doel om die nuus, verlede en literêre kanon in ’n nuwe konteks te plaas.

3.5 Intrige

3.5.1 Diskontinuiteit

Die intrige van postmodernistiese tekste word dikwels gekenmerk deur diskontinuiteit¹¹. In *Casspirs en Campari’s* word die leser dikwels met blywende onsekerhede gelaat weens diskontinuiteit. Die teks wat die reële leser uiteindelik lees, word as Erwin se teks aangebied. Hy laat egter hierdie teks agter wanneer hulle ontsnap en nadat hy dus opgehou het met skryf, word die res van die roman nog voltooi. ’n Oplossing word nooit gebied vir die bewerings wat Sarel maak dat Erwin en Hari ge“frame” is deur Seun nie.

In postmodernistiese tekste gaan dit nie soseer oor ingewikkelde obskureiteite wat deur studie opgelos kan word nie, maar oor blywende onsekerhede (met ontologiese twyfel tot gevolg). Lodge (1977:43)

verduidelik dat geen studie kan lei tot die ontrafeling van die ingewikkelde verwickelingsstrukture (“plots”) en vertellers in postmodernistiese tekste nie, omdat hierdie tekste ‘doolhowe sonder uitgange is’.

3.5.2 Teksgenres

Naas die realisme wat in die literêre kanon (van Realisme en Naturalisme) sentraal staan, is ook baie ander romanvorme beoefen. Westerns, speurverhale, wetenskapfiksie, gotiese verhale, sprokies en fabels, is eintlik *onrealistiese* genres. Die postmodernisme skuif hierdie genres, wat altyd tot die periferie behoort het, na die sentrum van die literêre sisteem. Dit gebeur egter nie sonder meer nie, maar slegs wanneer hierdie vorms geparodieer of metafiksioneel aangewend word (alle Westerns is immers nie nou skielik postmodernisties nie). Die gevolg hiervan is verruiming van die kanon. Die tradisionele kanongrense vervaag. In *Casspirs en Campari’s* is daar ’n rolverdeling soos in ’n dramateks. Die opskrifte van verskeie gedeeltes herinner telkens aan lokfilms of flaptekste van byvoorbeeld Westerns. Die Western-genre word betrek met die opskrif: “*Erwin! Ernie! Die Vaandrig en Bernie! in: The Last Showdown*” (597).

4. Onmag en inersie: Die lied van die Boeings

Tipies van die postmodernistiese denke is ontologiese twyfel. Ernie beseft dat die reklamewese geen vaste grond het nie; dat daar geen wetenskap onderliggend aan die reklamewese is nie (78); dat alles eintlik maar “bullshitting” (78) is.

Die gevolg van ’n verlies van meesternarratiewe is dat dit nie meer moontlik is om aan iets te glo nie, dat daar nie meer hoop is op singewing nie. “Diep binne ons almal, dink ek, was daar ’n leë kern en ’n onvermoë om in iets te glo”, verduidelik Ernie (399).

Die belangrikste kenmerk van hierdie “tekste van die dag”, is die “afwesigheid van aanspraak op ewigheid” (296). Dit is ook hierby wat Erwin aansluit in sy lesing by die *Weekly Mail*-boekweek (194). Hierin sit hy uiteen dat die generasie van tagtig die mees siniese generasie van Afrikaners is en dat dit daarom nie van hulle verwag kan word om ’n visie te gee, in lang romans, van dit wat ná tagtig voorlê nie. Hierdie generasie is te sinies om vas in enigiets te glo.

Al spreek Erwin die hoop uit om ’n roman te skryf en met ander woorde die inersie van die tagtigergenerasie te deurbreek, erken Sarel dat hy homself nie kan vereenselwig met daadkragtige optrede soos dié van Erwin nie: “ek weet ek is té passief vir Afrika” (194). Sarel, ’n tipiese tagtiger-skrywer, beskou homself as kosmopoliet - inwoner van die global village (561). Vir hierdie “postmodernistiese discours junkie” is alles wat gebeur deel van ’n herhalende patroon en dit is nie die moeite werd om daarby betrokke te raak nie: “Ek gaan nie van ’n tydelike teks ’n totale waarheid maak nie” (562).

In die lig van 'n beskouing dat alles teks is (soos Sarel inderdaad verduidelik - 193) word alles daarom gerelativeer met die uiteindelijke gevolg dat geen waarheid as die enkele waarheid beskou kan word nie; dat geen waarheid 'n mens kan motiveer tot optrede nie. Enige gemotiveerde, doelgerigte optrede word as naïef beskou.

Sarel som die "verhaal van Erwin en Hari" op (617) en gee as titel daarvoor die naam van die dekade waarin dit aangespeel het: "Tagtig". Tipies van die postmodernistiese tekste en die literêre teorie van hierdie dekade, beskryf hy dit alles in terme van "spel", "teks", "subverhale", ens. In hierdie opsomming word eerder nuwe moontlikhede oopgemaak as wat daar tot 'n slotsom gekom word. Die moontlikheid dat Seun en Beverley gebruik is om Erwin en Hari in die moeilikheid te laat kom, word aangeroer. So 'n moontlikheid plaas die hele teks op losse voet; 'n tipiese tegniek van die postmodernistiese literatuur. Niks kan dan uiteindelik vertrou word nie (617).

Hierdie gebrek aan 'n singewende eenheidsvisie, 'n ondermyning van enige waarheidsaanspraak en die weiering om 'n visie, 'n ideaal te stel, is een van die belangrikste kenmerke van die postmodernistiese literatuur. Juis hierom is daar uiteindelik slegs ontologiese twyfel oor (McHale), word vir die waarheid gelag (Eco) en is daar geen ontsnapping uit die doolhof van pluraliteit nie (Lodge). In *Casspirs en Campari's* word egter nie alleen vir die waarheid gelag nie; teenoor die "Lied van die Boeings" staan die hoop van die tunnel.

5. Lig voor in die tunnel

Hierbo is na enkele van die tipiese tegnieke van postmodernistiese tekste gekyk, waaruit blyk hoedat die hoop op 'n eenheidsvisie, 'n meester-narratief, nie meer moontlik is nie.

Die tunnel word 'n belangrike metafoor van hoop. Die grawe daarvan is in die eerste plek ondergraving. Die gesag van die Amptenaar, die staat wat vir Erwin en Hari in die huis gevange hou, word ondergrawe. Erwin bespiegel selfs dat die gat (republiek onder die grond) die put sal word waarin die amptenaar hom miskien eendag disnis sal val (84). Dit word 'n ondergraving van alle gesag in Suid-Afrika:

Dit word die Republiek self wat ek nou oopgrawe: die wurms van die amptenaar, die oorkruipers van die politiek, die miere van die weermag: die hele nes ontbloom ek, trap daaroor, skuif my lantern hot en haar, verbete; ek sal opruim en ledig, ek sal bevry en begenadig. (38)

Dit is 'n ondergraving van die geskiedenis, van dit wat deur die voorouers tot stand gebring is. Die stof onder die vloer is die hele geskiedenis van al die vorige inwoners (70). Erwin pak die ondergrondse grawery aan met dieselfde ywer as wat sy voorouers die land bogronds verower het. Erwin se tunnel is egter nie bloot ondergraving nie. Dit is 'n doelgerigte proses. Die tunnelgrawery word 'n reis in Afrika in. Dit is 'n reis in die

geskiedenis van beskawings wat hom voorafgegaan het (356). Die tunnel word 'n grawe na mense toe: "Mense, besef ek, is waarheen ek grawe" (532). Hierdie mense is die inwoners van Afrika. Die grawe van die tunnel word in soveel woorde genoem 'n "grawe na hul mede-Afrikane" (535). Met dieselfde verbetering waarmee Erwin se voorouers die land verower het, is hy nou besig om ondergronds te tunnel na sy mede-Afrikane. Die stryd teen die Afrikane is bogronds gevoer. Die stryd om uiteindelik deel te kan word van Afrika moet ondergronds gevoer word (535).

Die tunnel word 'n "nat geboortekanaal" genoem (540). Om deur die tunnel te ontsnap is dus 'n geboorteproses. Die nuwe geslag word in Afrika in gebore. Uiteindelik is die hoop gevestig op 'n nuwe begin; die einde van die tagtigerjare en die begin van die negentigerjare. Hierdie verband tussen die tunnel en die geboorte van Nomso Naomi word verder versterk wanneer Hari vergelyk word met "nat aarde"; die kind word dus gebore "uit die aarde van Afrika" (589). Hari en Afrika word gelykgestel. Hari word die Aarde - die "Draaiende groen planeet: moeder" (541). Die hoop is geleë in Hari, in Afrika. Daar is alleen hoop op 'n "wedergeboorte" in Afrika in.

Hierdie hoop is nie 'n hoop met 'n seker afloop nie. Erwin stel 'n heildronk in op Hari: "Met dank en waardering vir jou geloof in onwaarskynlike ondernemings" (261). Die tunnel word juis as "onwaarskynlike onderneming" beskryf.

Die naam van die kind is Afrikagebonde en getuig van hoop: Nomso Naomi. Die name is 'n artikulasie van die hoop wat Erwin en Hari het: "Ons bevestig iets, ons bely 'n geloof, artikuleer 'n hoop!" (594)¹².

6. Gevolgtrekking

Postmodernisme word dikwels beskou as 'n voortsetting van die Modernisme omdat die rede deur middel van die rede ondergrawe word - dat dit dus nie werklik 'n breuk met die Rede is nie. Dit is waar dat die postmodernisme in hierdie opsig nie werklik 'n breuk met die Modernisme verteenwoordig nie. Die "lag vir die waarheid" in postmodernistiese fiksie lê die tekortkominge van die Modernisme bloot. In hierdie tyd wat die tekortkoming van die natuuroorheersende rede al duideliker word, word ontologiese vrae, die metafisika (in teenstelling met rasionaliteit) op die voorgrond geplaas. *Casspirs en Campari's* bly nie alleen by die "lag vir die waarheid" nie. Daar word 'n metafisiese hoop, wat hierdie "lag vir die waarheid" transendeer, gevestig. 'n Gryp van hoop verby die grense van rasionaliteit. Daar is lig voor in die tunnel.

Teenoor 'n siniese lag word in *Casspirs en Campari's* hoop gevind. Reeds die motto (p.vii) hou iets in van 'n hoop wat uitreik verby die huidige situasie. Daar word gehoop op geboorte, met 'n belofte van verlossing, wat na die donker uur volg. Hoop word die motivering van karakters se optrede (Hari en Erwin). Dit is egter nie 'n naïewe hoop nie. Dit kan 'n

“postmodernistiese hoop” genoem word: *postmodernisties* in dié sin dat twyfel in enige sinvolle daad, in enige singewende model teenwoordig bly; *hoop* omdat hierdie wantroue nie lei tot sinisme, relativisme en inersie nie. In *Casspirs en Campari's* is nie alleen sprake van lag vir die waarheid nie, maar van 'n lag *vanuit* hoop.

Aantekeninge

1. In hierdie verband kan verwys word na Hutcheon (1988), Bert Olivier (1991), Kirsten (1988).
2. McHale (1987) sonder ontologiese twyfel uit as die gemene deler van kenmerke van postmodernistiese literatuur (hy gebruik Jacobson se term 'dominant').
3. Vanheeswijk vergelyk die werk van Havel en Kundera. Die romans van Kundera beskryf hy as 'n lag vir die waarheid en Havel se werk as 'n "lach vanuit de waarheid".
4. In hierdie verband kan gewys word op die werk van André Letoit en Koos Prinsloo.
5. Bladsyverwysings sonder datum en outeur verwys telkens na: Van Heerden, E. 1991. *Casspirs en Campari's*. Kaapstad: Tafelberg.
6. Ernie se ontvlugting saam met Lena word beskryf met die woord "WHAMI" - 'n woord uit strokiesprente wat herinner aan die pop-art van Roy Lichtenstein (629-630).
7. Dit is interessant om daarop te let dat De Villiers en Britz (1991:91) dit as 'n tekortkoming van die teks beskou.
8. Hier word verwys na 'n rubriek wat Van Heerden vir *De Kat* geskryf het en na die kortverhaalbundel, *Liegfabriek* (Van Heerden, E. 1988. *Liegfabriek*. Tafelberg: Kaapstad).
9. Patricia Waugh (1984:2) gebruik ook die term metafiksie vir romans en verhale wat *opsetlik* en *sistematies* die aandag op die kunsmatige en fiktiewe aard daarvan vestig en sodoende die verhouding tussen fiksie en realiteit aan die orde stel.
10. Hutcheon (1989) sluit aan by Kristeva (1969) en Barthes (1977) se opvatting van intertekstualiteit: "It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance" (Hutcheon, 1988:126).
11. Onder andere Hassan (1987), Lodge (1977).
12. Nomsa kom waarskynlik van die taamlik algemene Zoeloenaam Nomsa, wat afgelei is van uMusa, wat "genade" beteken. Die Hebreeuse naam, Naomi, beteken "blydschapdraer".

Bibliografie

- Bertens, H. en D'Haen, T. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- De Villiers, P. & Britz, E. 1991. Casspirs se Ernie praat. *De Kat*, September: 90-92.
- Eco, U. 1984 (1980). *The name of the rose*. London: Secker & Warburg.
- Fokkema, D.W. 1984. *Literary history, modernism, and postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins.
- Hassan, I. 1987. Making sense: the trials of postmodern discourse. *New literary history*, 18(2) 437-459, Winter.
- Hutcheon, L. 1989. *A poetics of postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Kirsten, J.M. 1988. Die postmoderne projek: Aspekte van die hedendaagse afskeid van die moderne. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte*, 7(1): 18-36. Feb.
- Lauzen, S.E. 1986. Notes on metafiction: Every essay has a title. In: McCaffery, L. *Postmodern fiction: A bio-bibliographical guide*. New York: Greenwood Press.
- Letoit, A. 1989. *Suidpunt-jazz*. Pretoria: HAUM-literêr.
- Lodge, D. 1977. Modernism, antimodernism and postmodernism. *The New Review*, 4(38): 39-44.

- Lyotard, J. 1984. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Vertaal uit Frans deur Geoff Bennington en Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.
- Malan, C. 1989. Literêre sirkus daar om geniet te word! *Beeld*:3, Jul.3.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist fiction*. London: Routledge.
- Olivier, B. 1991. Wanneer grense vervaag: die implikasies van die huidige paradigmaverandering vir die (Afrikaanse) letterkunde. *Stilet*, 3(2): 105-118, Sept.
- Van Heerden, E. 1991. *Casspirs en Campari's*. Kaapstad: Tafelberg.
- Vanheeswijk, G. 1991. De lach en de waarheid. *Streven*: 996-1009. Aug-Sept.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction: the practice and theory of self-conscious fiction*. London: Methuen.

Irna van Zyl Piet-se-bos

Hy klim tot op die boonste sport. Vinnig en rats klim hy. Sy bruingebrande bene waarop klein blonde haartjies glinster wanneer hy naby genoeg aan haar staan, is sonder huiwering. Hy het die uitdaging aanvaar. Sy hou hom dop.

Hy is een van die mooiste seuns in die klas. Mooieste, het sy besluit, al gebruik mens die woord aantreklik vir mans. Hy gaan van heel bo af spring sand toe. Sy besef dit net voordat Una hardop en half gespanne dieselfde ding sê.

(Hoekom is hy vir Anri so mooi? Omdat sy lyf se gladde spiere nog nie deur vet, ouderdom en te veel bier begin uitsak nie? Sy spiere soepel van swem en atletiek? Sy lyf tussen dié van man en seun? Maar dit weet ons hoofkarakter, Anri, nie want sy is self te jonk om die jeug te kan waardeer soos wat sy later in haar lewe sou.)

Hulle sit op die sand by Grotto Beach voor die kinders se speelparkie wat bestaan uit 'n klimstellasie, swaaie en 'n wipplank. Die weddenskap gaan oor wie van die hoogste plek op die stellasie kan spring en op sy voete in die sand land sonder om sy balans te verloor. Anri sit saam met Petro en Una en ander nuwe vriendinne van hul matriekvakansie by die see en kyk na wat die seuns doen. Nou en dan giggel hulle of sê een iets soos "hy gaan dit sowaar doen".

"Kyk, Paul gaan sowaar van daar bo af spring."

"Hy sal sy nek breek."

"Net by wyse van spreke," sê Anri toe Paul, sonder om sy ewewig te verloor, in die sagte sand land.

Dis nog vroegaand en hulle wag op die strand dat die laaste grootmense wat met hul honde kom stap het, huis toe gaan sodat hulle hul Oujaarsfees kan begin. Dis die tradisie en dit is waarteen die meeste van hulle se ouers hulle elke jaar sedert die begin van hul hoërskooljare waarsku.

Anri is baie opgewonde. Matriek is verby en hier is die eerste grootmensgeleentheid. Nie soos die matriekafskeid nie. Hare was in elk geval onopwindend saam met Sarel. Sarel wat sy te goed ken en met wie sy net hande wou vashou.

Maar daar is Paul nou. Paul sien haar nie raak nie. Het haar tot dusver nie raak gesien nie. Sy wat spesiaal haar nuwe groen en rooi kikoi oor haar swembroek gedraai het soos wat sy gesien het ander meisies by die see doen.

Dis toe Paul ná sy groot sprong by hulle kom sit dat sy opspring en sê: "Ek gaan nou swem, wie kom saam?" So asof sy 'n inspuiting van selfvertroue gekry het wat kom van haar nuwe klere en goed getroetelde

sonbrand en 'n verdere 3 kg wat sy sedert die laaste skooldag verloor het. Sy is dus net effens verbaas toe Paul eerste sê “ek kom saam” en agter haar aan hardloop see toe. Hulle twee heel voor met die ander agterna.

Dis al sterk skemer toe Pieter hulle klomp uit die water kom roep, bier in die hand. “Die kampvuur brand al,” sing hy spottend. “Die kampvuur brand al hoog.”

(Dis mos eienaardig hoe 'n mens weet. Weet wanneer jy 'n gebaar in iemand se rigting maak, dit gesien gaan word vir wat dit is. Hoe jy amper vooraf kan weet, soos wat Anri seker was die oomblik toe sy opspring en reguit vir Paul gekyk het.)

“Wil jy liewer 'n Coke hê?” vra Paul toe hy langs haar by die braaivleisvuur kom sit met 'n bier vir hom en een vir haar in sy hande.

Nee, 'n bier is goed. Dis hoe dit mos hoort. Tog is sy nou skielik skaam vir hierdie seun wat langs haar sit. Byna onvanpas met sy kaal bolyf en sy in haar swemklere met die kikoi om haar onderlyf gevou. Sy mooi, bruingebrande bolyf met die gladde spiere waaroor sy skielik haar hande wil laat gaan. Amper soos wat sy nou die dag 'n meisie met 'n pienk bikini en blonde hare sien doen het. Sy het gewonder hoe dit moet voel. Die seun en meisie het só naby mekaar op die strand gelê. Skuins voor haar sodat sy nie kon help om te kyk nie. Die meisie se kop half op haar vriend se bruingebrande skouer. Later het hy op sy sy gedraai en sy wat Anri is, kon sien hoe die meisie met haar hande oor sy bors streek. So asof sy dit 'n paar uur tevore ook gedoen het, maar op 'n plek waar hulle baie meer privaat was as op die strand.

En nou sit Paul hier langs haar met sy soutbesmeerde seehare en sy groen vlooiemark-swembroek en sy wil aan hom vat. Dis amper asof hy presies dit weet, want hy steek sy hand uit. “Kom ons gaan stap 'n entjie. Dis nogal mooi hier onder die bosse.”

Hy trek haar op en vir 'n oomblik staan sy in die holte van sy arm voordat hy haar los en hulle begin aanstap, dieper die bos in, terwyl dit al hoe sterker skemer word.

Vroeër die middag toe hulle nog almal op die sand in die son gelê het, lank voordat Pieter met die biere en brandewyn aangekom het, lank voordat die seuns in die kinders se speelparkie begin afwys het en lank voor sonder en hierdie donkerte onder die bosse, het sy die son op haar lyf gevoel en gedink aan 'n tyd toe sy nog so klein was dat sy met opblaasvlerties moes swem. Sy en haar ouers was die dag saam met vriende by die Palmietrivier-piekniekterrein anderkant Kleinmond. Dit was die dag waarop sy vir die eerste keer vir 'n kort rukkie alleen mag geswem het. Sy het die hele dag in die rivier se bruin, helder water deurgebring.

Sy dink nou weer vlugtig daaraan terwyl sy en Paul hand aan hand dieper die bos in stap. Eers af van die sementpaadjie op die grondpaadjie

tot hier waar daar 'n lêplek onder 'n bos is. Hy wat eers styf teen haar kom sit en sê: luister, luister na die hamerkop, en toe sy bier neersit en haar soen en dit is anders, o baie anders as op die rugbypaartie in stander nege toe sy nie wou gehad het Sarel moet sy tong in haar mond sit nie. Sy voel die opwinding in haar maag toe sy met haar hande oor sy borskas begin streef en die son op haar lyf die middag onthou. Hier waar ander paartjies ook al gelê het soos hy nou hier halfpad bo-op haar. Al vroetelend met haar T-hemp, haar bikini-bostuk, haar bikini-broekie. En dan sy broek. Net vir 'n oomblik onthou sy hoe iemand vanmiddag gesê het dis 'n wonderlike dag, amper soos in Chris de Burgh se "Perfect Day" en toe voel dit vir haar asof iets wil skeur. Nie wil meegee nie. Hier binne-in haar. En sy sê nee Paul, nee Paul, Paul nee, dis seer. Toe hy eenkant toe rol, bly sy stil lê, te onseker om eerste te beweeg of te praat. Was dit Okay vir jou? vra hy ná 'n ruk. Ja, sê sy, ja, Paul en steek haar hand uit na sy gladde lyf terwyl sy dink nee Paul, het jy dan nie gehoor nie? Weet jy dan net so min soos ek hoe hierdie goed werk? Dis hy wat op die ou einde eerste opstaan. Hy trek haar aan die hand op, maar dié keer voel die holte onder sy skouer anders, al hou hy haar daar, al begin hulle so arms om mekaar aanstap. Skielik weet sy nie of daar werklik iets tussen hulle verander het en of dit net sy is nie.

Terug by die vuur tref hulle 'n groter verdeling van paartjies en groepe aan. Van die seuns staan 'n ent weg in 'n bondel en van die ander dans. Reg langs die vuur sit Petro en Una nog. Paul stap weg na die seuns in die bondel wat hom oproerig nader roep en Petro begin vertel van Pieter en die zol wat hy saamgebring het. Anri gaan soek nog 'n bier in die koelsak onder die bome en wonder of sy ooit weer gaan voel soos vanmiddag voordat sy en Paul die bosse in is. Sy kan sy blonde kop nou duidelik in die middel van die kringetjie sien uitsteek. Wat het gebeur? Wat gaan nog alles vannag gebeur?

"Wil julle nie dans nie. Dit maak seker nie saak as ons alleen dans nie?" Dis Petro wat opspring en Una wat bly sit, maar Anri raak gou moeg en maak verskoning. "Ek gaan stap. Ek moet net 'n bietjie wegkom onder die bosse en bome uit." Sy voel benoud. Dis asof alles nie verloop soos sy gedink het dit sal nie. Of wou gehad het dit moes nie.

"Is jy Okay?" roep Una nog agter haar aan. "Wil jy hê ek moet saamkom?" Maar sy's al op die paal-bruggie wat strand se kant toe loop, oor die teerpad en verby die speelparkie tot op die sagte koel wit sand en Grotto Beach. Grotto Beach, waarheen sy ook al saam met haar ouers gekom het. Hulle het een dag van die Paarl af gery tot hier by Piet-se-bos, en amper op die presiese plek waar hulle groot Oujaarsvuur nou brand, vleis gebraai. Ná die ete het hulle ver strand langs gestap in die rigting van Gansbaai tot by die rivier se mond en terug. Sy loop nou ook amper outomaties in daardie rigting.

Dis nou drie dae dat hulle hier op Hermanus is. Sy, Una en Petro, waar

hulle saam met Una se ma en pa in hul strandhuis op Voëklip kuier. Oor 'n maand gaan hulle universiteit toe. Petro eers George en dan UPE toe en sy en Una gaan Maties word.

Hoekom wil sy nou nie meer universiteit toe nie? Dis asof iemand 'n deel van haar brein weggesaag het en sy nie helder kan dink nie behalwe om bewus te wees van die pyn in die helfte wat oorgebly het. Hoekom onthou sy nou net die donkerte van die bos en Paul wat aanhou en aanhou en sy wat dit eers wil hê en dan wens dat hy in hemelsnaam tog asseblief net moet ophou en hy dink dit is vir haar lekker en sy kan of het nie die moed om vir hom te sê dit is nie hoe sy wou gehad het dit alles moet gebeur nie?

(Later in haar lewe sal Anri Joyce Carol Oates se *Black Water* lees en onthou van hierdie aand saam met Paul. Sy sal wonder oor Kelly Kelleher, wat as steun gedien het vir die senator toe hy uit die sinkende motor gebeur het deur teen haar lyf vas te trap. Deur Kelly se hand waarmee sy sy enkel vasgegryp het, terwyl die donker water om hulle toesak, weg te skop en homself teen haar te stut kon hy aanhou leef. Kon hy voortgaan met sy suksesvolle openbare loopbaan terwyl haar verdrinking net 'n donker kol in sy verlede word. 'n Insident wat die ligsinnige en maklik beïnvloedbare massas vinnig sou vergeet.)

So loop sy. Al langs die wit sand en die water wat soms tot teen haar voete spoel.

Van ver af kom twee figure aangestap. Twee vroue, lyk dit vir haar. Albei het kort hare, kortbroeke en T-hemde aan. Sy kyk gefassineerd hoe hulle ingehaak stap, hand om die lyf. So by mekaar soos die seun en die blondekop-bikinimeisie van die ander dag op die strand.

Dan is dit asof sy opnuut fokus. Hulle is nou naby genoeg dat sy kan sien dit is 'n man en vrou wat verbygestap kom sonder om 'n woord vir haar te sê. Net vlugtig na haar kyk en dan terug na mekaar.

Sy moet teruggaan na die partytjie toe, maar sy wil nie. Sy wil nog 'n rukkie hier onder op die sand bly. Hier waar sy nou vanuit die donkerder dele van die strand kan sien hoe die groep seuns by die lewensredders se uitkyktoring saamdrom. Hoe Paul eerste met die leer uitklim. Hoe hy met 'n wye gebaar aan die leertjie swaai met net een hand wat vashou en een voet op die trappie. Sy ander hand hou die bierbottel vas en sy regterbeen skop wyd deur die lug. Sy sien hoe hy heelbo in 'n duikposisie gaan staan en hoe Pieter besef wat Paul gaan doen en vorentoe begin hardloop, sy mond wyd oopgerek soos hy skreeu. Maar sy kan nie hoor wat Pieter gil nie want haar oë is nou vasgenaël op Paul en sy is seker sy kan hoor hy roep "kyk, kyk ek kan vlieg". Op daardie oomblik toe sy voete die platform verlaat en hy sy arms wyd oopsprei bokant die sementblad waarop die lewensredders se uitkyktoring staan.

Ilse van Staden My oumas drentel

My oumas drentel (amper
in die hemel)
met waterkannetjies en groeivriendelike
gieters tussen plante wat horrelpoot
in erdepotte hurk
my oumas nader
aan die swaartepunt
en sing in infraklank
die groen tekstiel
waarna plante luister
my oumas (amper
van hul wortels afgesterf)
en neurie woordeloos
hul potplante gelukkig.
Waar het ek hul groen vingers
so uitgesproke misgeërf?

Vingers

vyf vertakkings in gelid
soos beplande groenhoutbreuke
wat nog onhandig op aandag staan
of traag die pas makeer
soms somer sit

daarmee trek ek
tot gebroke guerrillastryde op
die ander handvol 'n leeftyd lank verslaan
maar diplomaties régter
as dié vyftal gebek.

Skynbaar skadubaar

Dit was 'n boom, was dit nie,
wat hom terug gestik het
toe die groot stad Nineve
se waters teen hom kiel?
En dit nadat hy koelte
in 'n vis kon vind vir sy siel.
Maar almal weet tog
mens kan plante met aas
(soos wurmpies byvoorbeeld)
ook vir skaduwee vang.
Dis net,
Jona was 'n bietjie bang.

Aantying teen Jona

Toe móés sy spoeg
oor die vlerkgeklap in haar keel,
een grootvis gaap
tussen tande, plankton
en verbaasde skelvisfilette
- dié God sal Hom wat verbeel
om al om die derde dag
so klimtol deur haar bek te speel.

Hy het jou elders nodig?
dus nie met my tevrede
as kort kulinêre verblyf.
Jy met jou ontydige teenstrydige gebede
veroorzaak soutsee-ontsteltenisse,
en jy maar net 'n stokkielekker
van God en sy stormwatervisse.

Bousel

Bou vir jou 'n lapa
teen die kens wind se middagstappie
as hy saam met die bure
by jou werf inloer
terwyl jy dit omspit soos 'n bosvark
op soek na knolle.

Bou vir jou 'n leunplek
om die koue weg te lieg
wat saans soos 'n maer kat
teen jou enkels kom skuur

en bou dit hoog en dig
en bou dit lewend

met steggies van 'n wildevy
en van dikbas en maroela
sodat die takke wang aan wang
in die grond in drup
en jy elke môre 'n nuwe uitloop
groen soos die opkomson
in die muur van jou lapa kry.

Salomé Combrink

Noodgeval

Hy is op pad huis toe toe sy noodroep-radio drie dringende bliepgeluide maak. Die pad is vol verleggings en die skerp reuk van vars teer dring selfs deur die toegedraaide vensters tot in die motor.

Die pastor is moeg en het uitgesien na 'n glasierooiwyn voor die geselligheid van sy studeerkamerkaggel. Outydse warmte as luukse en as troos: 'n kaggelvuur in 'n koue voorstedelike huis. Hy vryf teen sy grys slape toe die volgende noodsein dringender as die eerste een piep, en skakel die masjientjie gelate aan.

“U word dringend benodig vir bystand in Saal 4 Intensief. Ek herhaal: U word versoek om dringend by Saal 4 aan te meld.”

Hy verminder spoed en druk die antwoordknoppie: “Boodskap ontvang. Ek is op pad.”

Ná die donker buite is die hospitaalligte skerp en hy kry skielik koud. Dis 'n kilheid wat hom beetpak dieper as die atmosferiese temperatuur in die hospitaal self.

Die Suster by Intensief kom haastig uit Saal 4 net toe hy in die gang afstap. Sy lig hom ietwat kortasem in oor die grusame ongeluk en die jong vrou se ontstelde familie. Dis waar sy professionele trooswoorde nou so dringend benodig word.

Wanneer hy deur die swaaideure van die kamer stap, sien hy 'n magdom pype en binnearse toestelle. 'n Monitormasjien se rooi lig flits dringend terwyl 'n onverstaanbare grafiek op 'n skerm neergekrabbel word. Verwese familielede hou eenkant aan mekaar vas.

Naby die bed ruk 'n warm skok deur sy lyf. Hy voel 'n begeerte teen sy ferweelbroek stoot wat hom styf en ongemaklik tot stilstand laat kom - en terselfdertyd 'n afkeer wat sy bene lam maak.

Op die bed lê 'n jong vrou naak oorgespaak en aan honderde drade en pype gekoppel. 'n Gekruisigde vroue-christus uit 'n verdraaide Middeleeuse skildery. Nog nooit tevore het hy so 'n volmaakte liggaam gesien nie. Fantasieë en golwende orgasmes wat voel of dit nooit weer sal kan ophou nie, spoel binne sekondes deur sy kop.

Daar is verbande oor haar hele kop gedraai sodat net 'n stukkie neus en haar blou mond uitsteek: 'n draderige, bloederige kreet. Soos 'n collage op doek is dié sataniese humor as 'n onuitwisbare stillewe in sy brein geprent. Hy voel aan die Bybeltjie in sy sak en stap nader om die familie uit die Woord te bemoedig.

Dié nag droom hy lank en sweterig: 'n gietsel swart teer stol om 'n vrou se borste. Net die puntige rooi tepels bly parmantig uitsteek. Die teer vloei af tot by haar heupe. Dit loop af: óm, agtertoe, teen haar rug af en vorm 'n swart korset. Soos 'n rugstut ná 'n rugoperasie, waarmee 'n

man se vrou vir weke en maande en jare loop. Waarmee sy slaap. Wat sy vir altyd en altyd bly dra.

En net wanneer dit by toenaderingstyd kom, groei die swart korset af, áf. Die liefde bedek alles. Behalwe die rooierige tepels se uitnodiging en die ingeduike naeltjie wat soos 'n hol oog nie vol teer geloop het nie. Hy wil daarna gryp: die tepels wat soos sappige donker bessies gloei. Hy probeer dit streel, en sy hande troetel die gestolde borste. Van baie ver af in sy eie kop klink sy kanselstem hol oor 'n leë kerk. Eggo's uit sy Hooglied-reeks waaroor veral die jongmense so gaande was: jou slanke gestalte is/ soos 'n palmboom/ jou borste soos druiwetrosse/ ek dink ek gaan/ teen die palmboom opklim/ en sy trosse gryp/ laat jou borste vir my/ soos trosse druiwe wees/ die reuk van jou neus/ soos dié van appels/ Die krielrige reuk in sy neus is dié van verrotte appels, gestol tot swart stukke teer. Kroeserige swart ketoba-druifies met teeromhulsels is onder sy hande.

As hy klam wakkerskrik, sien hy die bedliggie langs sy vrou se bed is aangeskakel. Sy sukkel met 'n pyntrek om haarself hoër op teen die gestapelde kussings te stut. Haar hare lank en los om haar verrimpelde nek.

Hannes Stander

Oom Kapel se laaste reis

'n Storie uit Boesmanland toe motors nog net

'n gerug en spoke nog harig was ...

Oom Kapel Nolte is dood. Nuus versprei vinnig hier in Boesmanland. Dit rol as't ware soos Augustusmaand se rolbosse van plaas tot plaas, tot in die dorp.

Toe Koos Loots laatmiddag met sy donkiekar die doodstydning bring, het die ganse dorp dit al geweet. Maria Human het, opnuut bedroef, die leë melkemmer neergegooi en huilend die straat afgehardloop, Lettie, haar sinnelose dogter, agterna.

"Oom Kapel is afgesterwe aan die hart hy's nou by voorheen se mense," het Koos uitasem geroep so ver hy gery het.

Dit was 'n groot oomblik vir Koos. Die doodstydning is 'n verantwoordelikheid en hy het gevoel hy is daarvoor bevoeg. Johannes Trompsgraf het nie verniet vir hom uitgesonder vir die taak nie.

"Oom Kapel is afgesterwe," het Maria gehuil-skree so ver sy gaan. Ondanks haar moeisame draffie het Koos gesukkel om by te bly. Die frustrasie het vlak in hom kom lê: het die vrou dan geen respekke nie? Dis mos sy werk dié.

Die son was al agter die rante toe hy die donkies voor oom Piet Olivier se huis tot stilstand bring. Oom Piet is 'n kerkman en 'n man wat Sondae voor sit en insit. Hy sou die reëlings vir oom Kapel se bêreslag tref. Oom Kapel het geweier om onder dieselfde kaiings as Vlam Hugo te lê. Op die dorp wou hy lê en so sou dit wees.

"Innie poorte," het oom Piet geprewel, terwyl hulle buite die huis gesit het. "Hoe gouer ons hom stuur hoe beter."

Oom Piet sou die begrafnis reël vir Saterdag. Die Karooson laat nie op hom wag nie en oom Kapel wil loop lê.

Koos moes vir Oom gaan haal. Die kis was reeds gereed in die ou hoenderhok op die plaas: Oom was mos lank met die hart in die bed en die mense kon gereed maak. Koos het belowe om die volgende dag vir Oom dorp toe te bring sodat die mense Saterdag kon begrafnis hou.

"Dit pas goed," het oom Piet gesê. "Dit is Sondag Nagmaal en boonop is die akkerbaat-ongediertemense hier. Ons gaan hom mooi bêre: bring jy net vir Kapel."

Die begraafplaas se sipresse het soos swart kerse teen die laaste lig gestaan. 'n Yskoue rilling het langs Koos se murg afgekriewel. Die verlepte asters het kop-onderstebo gehang. Tant Magriet het snuif-snuif vir hulle koffie aangedra.

Douvoordag die volgende oggend het Koos in die pad geval. Die veld

net nog sterk geruik na die vorige week se goeie landsreën. Die gannas het amper ongemerk weerskante verbygeskuif. Die donkies ken die pad terug Trompsgraf toe.

Die son het reeds van bo gebak toe Koos by die plaas aankom. Daar het 'n ongewone stilte oor die werf gehang. Selfs die kinders het hulle speel geken. Die somerson het 'n bars gebak. Selfs die windpomp langs die leidam was doodstil.

Koos het op sy tone verby oom Kapel se kamer gesluip. Tant Julie was daar binne aan die werskaf. Hy het op sy bed gaan sit. Nou en dan kon hy tant Julie se sisrok hoor ritsel. Hy het opeens vreemd gevoel in die huis wat die afgelope aantal jare sy en oom Kapel se tuiste geraak het. Alhoewel hulle slegs bywoners was, was dié huis hulle enigste tuiste.

Die rit dorp toe het soos die Beyersberge self voor hom kom lê. Koos het skielik van die bottel genadegawe onder die skuur se vloerplank onthou. Oom sou hom 'n doppie of twee gun. Het oom Piet dan nie self gesê dat oom Kapel mooi en vreugdevol gebêre moet word nie?

“Innie poorte,” het oom Piet nog gesê. Oor watter poorte hy van gepraat het, het Koos maar net stilweg oor gewonder. Het oom Piet dan vergeet van die bakleiery met die skaapskêr en die gelollery met Vlam se vrou? En wat van die gedoente met die Oorle Onding? Koos het weer hoendervleis uitgeslaan.

'n Paar slukke later het Koos stukke beter gevoel. Hy het op 'n wolbaal gaan sit. Sy kop het effens gedraai en die wol-olie se reuk het swaar in sy neusgate opgekriewel. Hy was skielik lus vir begrafnis hou.

Deur die venster kon hy die groothuis mooi dophou. Daar was iets aan die gebeur: deur die hittenewels kon hy die hoenders sien rondskarrel dat die vlerke so klap. Oom Johannes-hulle was besig om vir oom Kapel uit te dra. Koos het hom skoon nugter geskrik toe hy sien dat oom Kapel sommer so sonder 'n deksel op die wa gelaai word. 'n Vreeslike lamte het in sy lyf kom sit.

Die waarheid het eers later jare uitgekom toe Deeg Olivier oorle Oom se kisdexsel in die wilgerboom ontdek het. Teen daardie tyd was Klein Johannes al te groot vir die lat. En hout vir 'n boomhuis in die Karoo is maar skaars.

Omdraai was daar nie meer nie. Koos het moedig nader gestaan. Oom het mooi stil in sy kis gelê. Gelukkig het die wit doodskrok sy nek goed bedek.

Koos het opgeklim en gegroet. Die donkies het traag aan die gang gekom. 'n Paar lastige honde het om die wa bly kef-kef. Agter hom het die opstal agter die kriedorings ingeskuif. Trompsgraf se mense het bly wuif tot hulle agter die bult verdwyn het. Hulle sou eers die volgende oggend kom respekte toon.

En nou is dit net Koos en oom Kapel. Die son lek-lek reeds aan Uintjiesberg doer op die vlak se rand. Was dit nie vir die vloed wat die

perde saamgevat het nie, was hulle nou al vergeet op die dorp, dink Koos. Hy korrel uit die hoek van sy oog na Oom, maar dié se kop knik net op en af wanneer die donkies aan hulle stange pluk. Dit is komplete asof hy wil sê: “Koos Loots, ken jou manier of ek kry jou later.”

Klein warm windvlagies torring skielik aan Koos se hoed. Die middag word al dynseriger. Vuil vliese dryf oorheen en maak hopies oor die Beyersberge. ’n Verlate stoftregter fynkam die brakkamp. “As daai ding oor jou gaan, vat hy jou saam,” het oom Kapel altoos gesê. “Dis verlore gees daai.” Die son wil-wil kop intrek. Koos raak benoud. Hy wou vir Oom nog voor donker oor die Beyersberge hê, maar kyk net hoe laat die Here se ryperd hom vandag in die steek.

Toe Koos die eerste skurwe rantjies van die Beyersberge aanpak, is dit al sterk skemer. Hy bemerk skaars die kanniedood en kankerbos se rooi blomme. Sy gedagtes bly maal om Oom hier agter en wat met hom en Dawid Sputpoort gebeur het ...

Toe Koos verby Gembokfontein se afdraai ry, voel dit komplete of Oom vir hom loer. Hy kyk vinnig om, maar sien net ’n amper-volmaan in die verte wieg. Oom lê nog mooi stil.

Koos se gedagtes hardloop nou wye draaie. Vir oom Kapel het hy meer as net respekte gehad. Hy was nou sommer pebliek bang vir hom. Die ou man kon jou so middeldeer kyk. Hy was so skerp soos skaapskêr, sowaar. En dan het hy die arrige merke om sy mangels gehad. Sewe jaar onder die Oorle Onding is ’n vreeslike lyding.

“Hiert jou satang!” gil Koos toe die donkies skielik halsstarrig ruk. “Ken julle manier of ek slaan dit vanaand in julle in.” “Ko-ghôk, ko-ghôk”, skree ’n korhaan toe dit vanagter ’n asbos uitvlieg.

Koos leun bewurig terug. Teen die grensdraad staan ’n paar dorpers en kou. Die Christene onder die diere, dink hy. Skaap is saghartig, maar bok hy’s ’n satang. Hy’s kop in een mus met die tokkelos en dié loop ernstig hier rond.

Dit was ’n vreeslike ding wat Oom oorgekom het. Die mense het tot in Vosburg en Carnarvon daarvan gepraat. Oom was nog ’n jong man toe hy die dag tussen Stamvlei en Sondaar op die Beyersberge ’n pap wiel kry. Dit is toe net daar wat die ding hom oorgekom het. En die merke aan sy mangels het hy nou nog, soos hy nou koud in sy kis lê.

Die Oorle Onding is ’n satangding. Hy maak versoekings, veral met mense wat hulle siele verwaarloos. Net een mens het egter vir oom Kapel durf vra wat met hom bo in die Beyersberge gebeur het: Dawid Sputpoort. Skeertyd was pas agter die rug en daar is springbok in die kalkkamp geskiet. Die vuur het al kole gemaak en die dop het getrek. Sels Deeg Olivier se draailag het stilgeraak toe Dawid die vraag waaroor almal altoos gewonder het aan oom Kapel stel.

Oom Kapel het eers ’n paar diep trekke uit sy pyp gevat en toe gesê: “Dawid, as jy dan moet weet: daai ding toor jou. Hy’s lank, drie kriedorings

hoog en sy arms sleep op die grond. Hy vat ver. Hy's nie man nie, maar hy's ook nie vrou nie, hy's van albei nasies. Sy kombers is sy hare. En slang is sy sambok. Hy vat jou van agter en toor jou dat jy vir hom moet werk. Toe ek my die dag kom kry, gryp die Oorle Onding my so by die mangels. My keer wou nie help nie."

Dawid het kort daarna spoorloos verdwyn. Spuitpoort se mense het die sleepmerke gevolg tot waar dit weggeraak het tussen Aasvoëlkop se ysterklip en harpuisbos. Toe weet almal dat hy deur die Oorle Onding gevat is.

Koos voel hoe die karwats in sy hande bewe. Die dop is lankal op. Vir tokkelos sien hy nog kans, maar Oorle Onding is 'n anderste ding. Tokkelos is 'n harige mannetjie wie se kop so net-net bo die gannas uitsteek. Sy lyf is baie kleiner as Oorle Onding s'n. En as hy homself wegtoor, weet jy hoe om hom te kry: jy gooi die klippe so net 'n paar treë voor die honde. Die bed moet op bakstene staan anders kom maak hy saans moeilikheid terwyl jy slaap. Die dorpsmense sê daar was jare gelede 'n makgemaakte Oorle Onding op die markplein. Maar dié wil hy nog eers sien.

Koos moor nou die donkies met die karwats, maar hulle is so goed soos dood. Hulle is nou reg bo-op die Beyersberge. 'n Skielike flits in die weste trek sy aandag: 'n ster wat verskuif. Hy skyn nou verder op 'n ander plek, dink Koos. Net die drie konings loop saam. Hulle trek nie. Die donkies het ook die lig gewaar en het botstil gaan staan. Iewers skaterlag 'n bakoor, elders roep 'n uil. Agter Aasvoëlkop se kranse kan Koos reeds die nuwe dag se lig gewaar. Verder is alles stil. Koos voel hoe oom Kapel hom aanstaar. Hy draai stadig om. Die maan bars skielik deur die wolke. En dan kyk Koos vas in oom Kapel se wrede oë wat hom nou stip aanstaar.

Koos se gille laat 'n verskrikte ystervark onder 'n bos uitpeul en tussen die donkies se bene inhardloop. Met 'n jammerlike gebalk kom hulle aan die beweeg. Die wa ruk gevaarlik, maar wat klou, is Koos. Sy gille weergalm in die klowe af. Die wa hardloop al hoe vinniger en vinniger. Van die nagmerrierit kon Koos later nie veel onthou nie: net dat hy by Dompietersfontein 'n perdekar verbygesteek het. En hoe hy op 'n stadion soos die profeet die draaie luglangs gesny het.

Toe Koos die dorp injaag, sien Biempie Olivier dadelik dat iets vreesliks moes gebeur het. Koos lyk kompleteet nie mens nie en die donkies hardloop dat die skuim en salpeter so spat. Haar geskree bring die diere tot bedaring. Gou versamel 'n see van gesigte rondom die doodskar.

Koos sit daar soos 'n lyk. Hy sukkel selfs om te bewe. Dit is eers toe oom Piet langs hom kom staan dat hy tot sy sinne kom. "Waar is Kapel?" wil dié vir die soveelste keer weet.

Koos draai stadig om. En sowaar: agterop die kar lê die kis op sy sy. En Oom: van dié is daar geen tyd of teken nie. Vir Koos is dit die laaste

strooi. Hy dop om en val van die wa af. Was dit nie vir Maria Human se grote boesem nie, was sy nek sweerlik morsaf.

Heelwat versterkwater later word Koos uiteindelik oorreed om saam met die mans vir Oom te gaan soek. Die vrouens en kinders sal na die groot tent op die markplein gaan.

Bo-op die Beyersbergpas kry hulle vir oom Kapel, somer so neffens 'n kraalbos in die stof. Koos staan ver eenkant. Vir Oom het hy 'n grote vrees, lewend of dood. Weer eens word Oom op die doodskar gelaai vir sy laaste reis. Koos kan sweer daar is nuwe merke aan Oom se nek. En oom Piet dink verniet dat hy hom nie sien spore doodvee nie: spore wat te groot is vir rooikat of ongediertes van dié kontrei, spore wat lei in die rigting van Aasvoëlkop se kranse waar twee berghane nou draai. Om en om en om. Almal is diep onder die indruk van die gebeure. Louis van Zyl verbreek die stilte toe hy sê: "Dit is van betekenis."

Laatmiddag toe oom Kapel uiteindelik toegegooi word, sê Dominees De Vries: "'n Mens vergeet swaar 'n man soos oom Kapel."

En sowaar, daarteen gaan niemand stry nie.

Godfrey Meintjes

Verlewendiging of funksioneel?: Enkele aantekeninge oor die funksie van poësie in 'n Boerneef-prosateks

1 Inleiding

Die prosateks "Oor Swartrug" opgeneem in Boerneef (1979) se bundel *Boplaas* is 'n vertelling oor 'n "Duusman" (bl. 34)¹ en 'n paar plaasarbeiders wat met hul skape vanaf die Koue Bokkeveld vir die winter na die warmer Karoo toe trek.

By die laaste stilhouplek voor hulle bo-op die berg kom, neem Pensverniel, een van die werkers, op poëtiese wyse afskeid van sy kontrei. Sy afskeidsgroet eindig só:

"Blommetjie soet van geur, blommetjie gedink aan my,
blommetjie van kust en keur" (bl. 33).

Die feit dat Pensie, een van die werkers, by meer as een geleentheid in die teks in poësie begin praat, of bloot rympies begin opsê, laat ontstaan vrae oor die funksie van hierdie gedeeltes in die teks.

2. Verlewendiging?

In sy MA-verhandeling oor die aard van volkspoësie sê Van Zyl (1975: 7) die volgende: "Boerneef haal vroeg reeds stukkies van dié soort poësie (dikwels egte volkspoësie) aan ter verlewendiging van sy prosa. Sy meer bewuste poësie, byvoorbeeld "Namakwalandse rympies" uit die prosa - en versebundel *Teen die helling* en daarna vyf agtereenvolgende bundels, openbaar 'n eie, maar volkse poësiestyl". Wát Van Zyl bedoel met "verlewendiging van sy prosa" is moeilik bepaalbaar. Ook is dit baie moeilik om dié stelling te evalueer, aangesien hy geen aanduiding gee van presies waar in Boerneef se prosa dié soort poëtiese "verlewendiging" sou voorkom nie. As hy bedoel dat hierdie soort poësie in Boerneef se prosatekste as versiering dien, dan sou die stelling hoogs debatteerbaar word. Boonop verduidelik hy hoegenaamd nie waarom sekere verse in Boerneef se oeuvre, volgens hom, "meer bewuste poësie" sou wees nie. Wat "bewuste" poësie sou wees, bly ook 'n raaisel.

In "Oor Swartrug" sou die leser met die eerste oogopslag verlei kon word om te dink dat Pensie se groet aan Boplaas, die Bokkeveld en sy Mietjie en die drinkrympie wat later volg "onbewuste" poësie "ter verlewendiging" van die prosateks kon wees. Juis dié gedeeltes toon egter, by nadere ontleding, aan hoe bedrieglik Boerneef-tekste kan wees. Nou ontstaan die vraag: Wat sou die strukturele belang van hierdie poësie

in die prosateks "Oor Swartrug" wees? 'n Intertekstuele leesbenadering mag 'n antwoord op dié vraag bied.

3 Intertekstualiteit

In haar bespreking van Boerneef (1977: 63 e.v.) se poësie-bundel *Malle mole* verwys Edith Raidt (1962: 44) na "skerwe van bekende liedjies, gesange, ens." Hierdie "skerwe" is presies waarna Roland Barthes (1981: 39) verwys wanneer hy sê:

"... any text is an intertext; other texts are present in it, at varying levels, in more or less recognisable forms: the texts of the previous and surrounding culture. Any text is a new tissue of past citations. Bits of codes, formulae, rhythmic models, fragments of social languages etc. pass into the text and are redistributed within it ..."

Die reël "blommetjie gedink aan my" wat hierbo aangehaal is, kom voor in Pensie se groet in "Oor Swartrug", in "Dirk Ligter 1" (bl. 495) en later in die vers "Aandblom is 'n wit blom" (Boerneef 1977: 50). Van Zyl (1975: 30-31) wys daarop dat dié reël ook in ander tekste buite die Boerneef-oeuvre voorkom en hy noem dit 'n "swerfreël".

Aan die einde van die teks "Oor Swartrug" is die dag se werk agter die rug en die gekleurde arbeiders kry elkeen 'n aansopie. Pensie begin spontaan 'n dogrym opsê:

"-Toe ek hom hotagter uittrek, sê ek: ja hom, tier,
smelt hom, tier.
Willem Koeberg breek yster en staal.
Waar is die vier-en-twintig rooi witkoposse?
Daar is hulle, Baas.
Loop haal hulle, Klaas.'

Ou Pensie vat die eerste slukkie, probeer op sy manier snaaks wees en rammel nog 'n paar rympies af soos hy alleen dit kan:

'Ek sou graag wou weet wat dit was,
al was dit net 'n halter met 'n las.'
'Dis die was en die lap en die harekam
en die skimmelkop daarby.'
'Akkeldissie semeltou,
Jakkals lê met sy harige hakskeen
viervoet in die wapad vasgemaak.
Geelwater wegblaas, nog 'n dop asseblief, my baas.'"

(bl. 33-34).²

Hier sou die versoeking kon ontstaan om die aangehaalde poësie-gedeeltes as "verheldering", versiering of, op sy beste, as bloot milieuskeppend te sien. Struktureel dra dié verse egter op 'n besondere wyse by tot die kode wat deur die teks as 'n geheel verteenwoordig word, want dié teks - en inderdaad die hele Boerneef-oeuvre - be-teken,

onder andere, hoe die mens in 'n etos vasgevang word. Die narratiewe wêreld wat aangebied word, skep juis 'n beeld van verbondenheid; verankertheid; eenheid en vergroeiheid van mens en wêreld en mens en medemens. Pensie word teken van dié verbondenheid en juis sy taal - selfs sy spontane poëtiese uitings - verbeeld sy onlosmaaklike verweefdheid met sy wêreld. Sy poësie is nie die oorspronklike skepping van 'n verwyderde digter nie, maar eerder die ooglopende eggo van bestaande taalskeppings. Sy poësie word die saamrym van bestaande taalkodes, 'n praat vanuit 'n hele bestaanswyse of wêreld.

Pensie se rympte begin so: "Toe ek hom hotagter uittrek, sê ek: ja hom, tier, smelt hom, tier" (bl. 33). Dié reël bevat flardes van 'n doprym wat volgens Van Zyl (1975: 77) in die Sederberge bekend is. Die Sederbergse doprym lui, volgens Van Zyl, so:

"Rooi donker soos donkerland
Blesman se maat
Sêman en snyman
Veld en flier
Ja hom tier (my kursivering - W.G.M.)
Hollandse liefhêer
Opsteker en toldraaier
dis die langdoringlap
dis die symde koppie
maar net 'n ander stap".

Pensie gebruik dus 'n gedeelte uit 'n doprym wat aan hom bekend was. Die res van Pensie se rympte stem weer ooreen met 'n ander rympte wat volgens Van Zyl (: 77) in die Bokkeveld bekend is:

"Akkedissie semelto
Kat se klou
Waars die vier-en-twintig witkoposse Klaas
In die boskaasleegte baas".

Pensverniel se versie lui so:

"Toe ek hom hotagter uittrek, sê ek: ja hom tier,
smelt hom, tier.
Waar is die vier-en-twintig rooi witkoposse?
Daar is hulle, Baas.
Loop haal hulle, Klaas" (bl. 33).

Wat hier plaasvind toon ooreenkomste met 'n prosedure wat Kristeva (1980: 15) soos volg beskryf:

"... the transposition of one or more systems of signs into another, accompanied by a new articulation of the enunciative and denotative position".

Hier val die klem op “Loop haal hulle, Klaas”. In die aangehaalde Bokkeveld-rympie word “Klaas” nie beveel om die osse te gaan haal nie. En in ’n latere vers van Boerneef wat in *Op die flottina* verskyn, gebeur dit ook nie. Dié vers lui so:

“dissie ditsimding virrie eerste ding
toe ek hom hotagter uittrek sê ek
ja hom tier smelt hom tier
Willemkoeberg breek ysterenstaal
kyk hoe nakend staan ambraal
waars die vierentwintig rooiwitkposse Klaas
tussen die ghwarries in boskaasleegte baas
akkeldissiesemeltou die katseklou
soetland hoe trek my dop vernôre
hou die koesnaatjie tot naasoormôre” (bl. 158).

Binne die teksstruktuur is dié transformasie sinvol. In die prosa van Boerneef word die etos van Boplaas as feodaal aangebied. Die hiërgargiese aard van die Boplaaswêreld waar “Klaas” juis deur “Baas” bevele gegee word, word deur die transformasie wat hierbo aangedui is, tekstueel geënkodeer. In die daaropvolgende “poëtiese” gedeelte is daar blykbaar ’n vervloeiing van dopryme. “Ek sou graag wou weet wat dit was, al was dit ’n halter met ’n las” word gekoppel met: “Dis die was en die lap en die harekam en die skimmelkop daarby”. Dié gedeelte kom ooreen met die Afrikaanse volksliedjie:

“Jy hou jou lyf so lam en tam van al die was en harekam”.

Hierna volg ’n gedeelte wat weer ooreenkom met die Bokkeveldse rympie wat hierbo aangehaal is:

“Akkedissie semeltou,
Jakkals lê met sy harige hakskeen
viervoet in die wapad vasgemaak,
Geelwater wegblaas, nog ’n dop asseblief, my baas.”

Die laaste reël stem weer ooreen met ’n doprym wat volgens Van Zyl (1975: 76) wyd verspreid voorkom:

“Aghoes Aghas
Vaalwater wegblaas (ook geelwater)
Asseblief, nog ’n dop my baas”.

Pensie se “verse” is dus, om met Genette (Bal 1981: 118-119) saam te praat, transtekstuele skeppings. Hierdeur word nie net Pensie se verbondenheid met sy omgewing nie, maar die mens se verbintenis met sy medemens en sy wêreld verbeeld. Pensie, soos alle mense op Boplaas; soos inderdaad alle mense op aarde, is onlosmaaklik deel van

'n milieu; van 'n etos; en selfs die táál wat hy gebruik is bewys hiervan. Die taalgebruik self is beeld van hierdie allesomvattende etos, want "fragments of social languages etc. pass into the text." (Barthes 1981: 39). Pensie be-teken egter véél méér as sosiale verbondenheid en uitgelewerdheid aan 'n bestel. Weer eens is dit die aktivering van die poësie in die teks waardeur Pensie, as teken, groter resonansieruimte verkry. Op pad Karoo toe groet hy sy kontrei op die volgende wyse:

"'Dag, Bokveld', skree Pensverniel; 'dag my grootbaas en my grootnô; dag, al die kleinbasies en kleinnonnies, en ... dag, Mietjie ... hou maar die blinkkant bo ... daar is nie nog so 'n kleinmeid soos jy in hierdie hele kontrei nie. Blommetjie soet van geur, blommetjie gedink aan my, blommetjie van kust en keur'" (bl. 33).

En met hierdie afskeidsgroet word Pensverniel teken van die mens. Die feit dat juis Pensverniel verteenwoordiger van die mensdom moet wees, is struktureel verantwoord. Dit gaan hier immers om die klein mens in die ontsaglike ruimte. Pensverniel staan, binne die sosiale struktuur van die groepie trekkers, op die heel laaste of laagste stratifikasie-sportjie en die feit dat van ál die karakters in die vertelling hý die volledigste tekendraer van die méns word, is sinvol, aangesien die verhaal primêr die mens in sy kleinheid, maar ook sy mens-lik-heid, en daarom sy gróótsheid, belig. Pensverniel is die mens wat na 'n Mietjie kan uitreik en wat kan liefhê. Sy emosies word in poësie uitgebeeld: "Blommetjie soet van geur, blommetjie gedink aan my, blommetjie van kust en keur" (bl. 33). In die voorafgaande teks in die *Boplaas*-bundel is dit oom Karel, die blanke patriarg, wat teken van die mens word. Hier is dit, binne die narratiewe opset, juis my mindere wat tekendraer van die mens word. Heel vroeg in die Boerneef-oeuvre is hier dus 'n wending of klemaanpassing. Tot hier toe word die gekleurdes as "ou Moos", "ou Dikvreet" en "Pensverniel" (bl. 33) aangebied. Binne die naamkode in hierdie bundel is dié benamings insiggewend. "Ou Moos", met die pejoratiewe "ou"-adjektief gekoppel aan die eienaam, staan polêr teenoor 'n naam soos "baas Karel Boplaas" (bl. 22). So word die sosiale standorde in die Boplaas-milieu deur die naamkode aangedui. Die eksplisiete leser (Segers 1978: 16) sal hier nie bewus wees van 'n perspektiefverskuiwing nie, maar die implisiete leser (Iser 1972: 8-9) wat by wyse van spreke oor die skouer van die verteller en die eksplisiete leser loer, mag hier bewus word van 'n ironiese spanning tussen Pensverniel se be-naming en sy be-tekenis. Só groei die teks as volledige kode uit die onderlinge spanning tussen die verteller en die eksplisiete leser en die implisiete leser. Die teks kommunikeer dus heelwat méér as wat deur die verteller aan die aangesprokene in die teks oorgedra word. Binne die narratiewe opset is dit dus ironies en veelseggend dat Pensie, die mindere, as tekendraer van die mens 'n groter resonansieruimte verkry as oom Karel. Te midde van die stryd en swarkry is daar ook, in hierdie teks,

geleentheid vir die menslike gees om hom te laat geld. Pensverniel begin spontaan in poësie praat. So ontstaan 'n poësie-kode wat struktureel singewend is; nie net vir hierdie teks, of die bundel nie, maar regdeur die Boerneef-oeuvre. Dit is veral opvallend wanneer die prosa in die bundel *Teen die helling* (bl. 459 e.v.) in die afdeling "Namakwalandse rympies" in suiwer poësie-tekste uitkristalliseer.

Juis deur die ontginning van die poësie in die teks word Pensie teken van die mens: die mens wie se gees hom ten spyte van sy uitgelewerdheid aan 'n bestel, in staat stel om bo die sleur van werk en eet en stry en diskriminasie uit te styg: die mens wat kon voel, liefhê en dig. En so word juis hý teken van die paradoksale grootsheid van die klein mensie.

4. Slotsom

Die poësie-gedeeltes of rympies in "Oor Swartrug" is integrale komponente van 'n proses van be-tekening en die geheelduiding van die teks word in 'n groot mate deur die funksie van die rympies bepaal. Van blote verlewending is hier geen sprake nie; van integrasie en funksionaliteit; wel.

5. Aantekeninge

- 1 Bladsynommers tussen hakies ná aanhalings uit Boerneef-prosatekste verwys na Boerneef 1979.
- 2 Bladsynommers tussen hakies ná aanhalings uit Boerneef-poësietekste verwys na Boerneef 1977.

6. Bibliografie

- Bal, Mieke. 1981. *Literaire genres en hun gebruik*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Barthes, Roland. 1981. *Theory of the text*. In: Young, Robert (red): *Untying the text: a post-structuralist reader*. Londen: Routledge en Kegan Paul.
- Boerneef. 1977. *Boerneef versamelde poësie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Boerneef. 1979. *Boerneef versamelde prosa*. Kaapstad: Tafelberg.
- Iser, W. 1972. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyon bis Beckett*. München: W. Fink.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.
- Raidt, Edith. 1962. "Malle mole" deur Boerneef. *Inset* jg. 2, nr 3. September.
- Segers, R.I. 1978. Grondslagen van de receptie-estetika. In Segers, R.T. (red.): *Receptie-estetika: grondslagen, theorie en toepassing*. (Amsterdam): Huis-aan-de-drie-grachten.
- Van Zyl, Willem Jacobus. 1975. *Die Afrikaanse Volkspoësie*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.

Dolf van Niekerk Spookland

Die geloei van die wind dryf hom laatnag uit die huis. Drie dae en drie nagte suis dit om elke hoek, in die dak, om elke stukkie brouwerk aan die huis. Die gekletter van deure en vensterrame word getuigenis van die droogte, van die stof, van die plaas se vrotsigheid.

Die wind druk hom met agterdeur en al terug. Hy beur vorentoe, glip uit en word deur die wind meegevoer. Hy sien nie die lendelam draadheining om die huis nie maar weet waar die hek se opening moet wees. Asof hy dit sal kan sien, kyk hy in die rigting van die ou opstal wat hy moet ontruim toe sy ma besluit het om terug te keer plaas toe.

“Jy bring al’s deur,” hoor hy haar bo die wind. “Dís nie waarvoor ek en jou pa geswoeg het nie. Ek gaan nie toelaat dat jy ’n woestyn van die plaas maak nie!”

Haar woorde is soos die stof tussen sy tande. Die stof word ’n muur tussen hom en sy ma - hy is bly hy hoef nie te hoor wat sy agter die vensters sit en dink terwyl die wind aan die plaas vreet nie.

Ver weg klink die geskuur van die windpomp se wiel op. Hy sal die rēm moet gaan vasdraai voor dit ’n breekspul afgee. Sy ma is juis so heilig op die windpomp.

Die flits se lig maak ’n flou baan deur die warrelende stof. Hy herken nouliks die bitterbosse voor sy voete. Hy hoor nie hoe breek die bitterbosstamme onder sy stewels nie.

’n Oomblik lank jaag die wind die wolke voor die maan weg. Maar die maanlig dring net effens deur die stoflaag. In die bietjie lig wat deurkom lyk die wêreld spookagtig bleek, lyk dit of alles in die lug sweef en maal. Meteens is dit of die stof digter raak. Dit slaan teen sy gesig, teen die kakiebroek se pype, teen sy hande.

Hy weet hy is in die mielieland.

Sy keel wil toetrek. Die mielieland waai onder sy voete uit. “Dié is nie ’n ploegplaas nie,” hoor hy sy pa. “Poortjie is ’n plaas vir diere.”

Hy was maar ’n kind. Hy en sy pa by die windpomp. Omring deur skape wat by die krip kom suip of aan die groenerige grassprietie om die nat soom peusel.

Die mieliestamme is van hulle blare gestroop. Stokkies in die sand, plek-plek ’n knopperigheid aan ’n stam - die begin en einde van ’n mieliekop. Hy hoor nie hoe die omgewaaide mieliestoppels onder sy stewels knars nie.

Nie ’n ploegplaas nie, eggo die wind.

Jy bring al’s deur, eggo die stof.

Here! Sê die aanmeakaargeknoeide huisie dit nie ook nie? Die draad om die simpel werfie, die wind en stof wat net die grond het om weg te vat.

En sy vrou, sy vrou...

Die windpomp skreeu maar dit is of hy nie kan vorder nie. Die maanlig verdof, hy skakel die flitslig aan.

Word hy bang vir die nag?

Die wind tel die mielieland se grond voor sy voete op. Half bevange lig hy heen en weer. Die aarde word opgelig en in troppe stof gejaag, soos kuddes oor die land geroer.

Sy pa se skape.

Sy pa se skape wat hy verkoop het.

“Maar Frans, is jy mal?”

“Ek gaan saai - ek het nie tyd om te sukkel nie.”

“Maar wie de hel saai in óns wêreld?”

“Herklaas Kriel saai, en hy't hom ryk geoes!”

“Twee jaar uit tien, ja! Maar het hy jou sy stofkomme gewys?”

Hy het nie eens gekyk toe hulle sy skape uit die vendusiekrake jaag nie; hulle in die pad opdruk, oor die spoorlyn en weg van hom af.

Digter wolke en stof bedek die maan. Die skape verdwyn, die geblêr wat soos prieme in sy ore gesteeke het, verdof. Die windpomp skreeu harder, kraak terwyl hy al kan hoor hoe die lemme die wind sny.

Die flitslig se skynseltjie verskraal, doof byna uit. Hy loop teen die wind in in die rigting van die windpomp. Gou kan hy niks meer onderskei nie.

Hy laat sy kop vooroor sak om sy oë teen die stof te beskerm.

Tevergeefs. Die wind pluk aan hom, druk aan hom; toets hom, terg hom. Gaan lê, bliksem!

Stof lê skielik in sy mond en die smaak van sy eie grond walg hom.

Met geslote oë beur hy vorentoe. Sy skoene is swaar van die waaisand, dit voel vir hom of die grond onder hom bokspring, hom kniehalter.

Hy gaan staan.

Wat soek ek hier?

Sy skoene trap diep in die sand in.

Wat de hel soek ek hier?

Die maan kom skrams uit en belig sy woorde.

Die windpomp skreeu asof dit 'n noodkreet uiter.

Hy beur teen die wind en stof in. Sluit sy hand oor sy oë. Hy is so woedend dat hy half blindelings voortstropel. Die grond is ongelyk gewaai, kort-kort wil hy sy balans kwytraak. Dan voel hy meteens hoe iets grofs aan sy hande skuur, teen sy klere. Hy steur hom nie daaraan nie - hy weet dit is die duisende dooie sonneblomplante. Maar die plante versper sy weg en hy moet gaan staan. Hy kyk om hom heen. Hoog bo die stof hang die maan soos 'n waterblasie.

'n Rilling trek deur sy lyf. Só lyk die son bedags as die stofwolke die aarde verdonker. 'n Nag van 'n ander wêreld.

Duisende swart sonneblomkoppe het vooroor geknak. Duisende swartgeklede roubeklaers buig oor die aarde, buig oor die misoes na

die stof toe.

Ja, ween, ween! roep die wind.

“Wat sien jy, Amos?”

Wat moet ek sien?

“Ek sien ’n mandjie met somervrugte.”

Ek sien bôkkerol!

“Sê vir my volk ek sal hom nie meer verbygaan nie.”

Hy beur vorentoe asof hy die uitgedorde plantstede aanval. Loop ’n pad deur hulle, slaan en trap die nuttelose stengels om hom weg.

“Moet hieroor die aarde nie bewe en elke inwoner daarvan nie treur nie?”

Wat weet jy van saai af? Jy was ’n verdomde skaapboer!

“Die son het op die middag ondergegaan. Dit het duister geword terwyl dit dag is.”

Hy vervloek sy behepthed met Amos die afgelope tyd; sy gekarring wat nou in flarde en byna so erg soos dié helse wind na sy verstand toe terugkeer.

“In dié dag sal die mooi jongdogters en die jongmanne van dors beswyk...”

Dié het ek ook nie! Sy is so bar soos die verdomde mielieland.

Hy word hom bewus van die windpomp se lawaai naby hom. Hy skakel die flitslig aan al weet hy die lig sal niks bereik nie. Die maanlig skyn ’n kort rukkie op die sonneblomland en die windpomp. Die draadheining wat die sonneblomland en die veld skei, is byna deur die sand toegewaai. Al langs die draad het ’n duin gevorm, maar voor hy die hoogte daarvan kan skat, raak die maan weer weg. Hy kan nie meer onthou waarom hy ooit die windpomp laat draai het nie. Die suipkrip het lankal uitmekaar gebars, die water loop waar dit wil.

Is dit oor sy pa? Oor sy ma se oë wat hom soos sy skaduwee volg? Vir wie het hy gelieg?

Hy beweeg nader na die windpomp toe. Maar hy loop hom weer in sonneblomme vas. Maar dié plante is anders, hulle buig. Hy tas na die koppe. Daar is saad. Die koppies is klein, half verpot. Maar daar is saad! Hy breek ’n koppie af, knak dit oop, gryp van die swart sonneblompitte en druk dit in sy mond. Hy kou en spoeg die vesel uit. Die sonneblomsmaak bly in sy mond agter.

Hy draai die breek van die windpomp. Binne sekondes pak die stof om sy mond en oë. Die breek is droog en taai.

Die staallemme kap in die suisende wind in. Dit klink soos ’n geveg tot die dood toe. ’n Geveg bo hom tussen wind en stofhemel. ’n Geveg wat hy nie uit sy gemoed kan hou nie.

Die briekmeganisme wen die bloudraad wat aan die wiel gekoppel is, stadig op. Te stadig. Hy lek die stof van sy lippe af, sy hande weet meer as sy oë.

Die briekdraad trek styf.

Hy kan gladnie sien of die wiel stadiger draai nie. Maar die gekap in die suisende wind is nog daar. Hy wil na die wiel kyk, probeer die stof uit sy oë vee. Die maan sit iewers agter die lemme wat half kwaadaardig in die wind byt.

Hy draai die breek met al sy krag. Meteens is daar geen weerstand meer nie.

Hy het nie gehoor hoe die draad breek nie.

Die breek draai los in sy hand.

Ontsettende woede pak hom. Hy gryp die los bloudraad, buig dit met sy kaal hande heen en weer. Die draad word warm, brand sy vingers. Maar sy woede is groter. Hy buig die draad asof dit lap is - tot dit knak.

Hy klim teen die windpomp se leertjie op. Sleep die los draad agterna - die wind slaan dit teen die windpomp se raamwerk. Die wind pluk aan sy klere, druk hom teen die yster vas. Hy beur boontoe. Kort-kort voel dit vir hom of die staal sy greep wil afskud. Die geraas van die wiel en die wind is soos 'n helse werweling om sy kop wat hom saam met die windpomp wil opsuig maan toe. Vat jou vat, wind! Vat al's wat Frans Lotter het! Vat die grond, vat die hele gemors!

Ja, Ma! Lag agter jou venster daar onder. Jy't mos gesê! Jy's mos God - jy weet alles!

Hy skakel die flitslig aan. Geen lig nie. Hy laat die flitslig grond toe val. Ja, lag, gusooi! Lag vir die lande wat net so droog en bar soos jy is! Ja, dor uit in jou droë kooi!

'n Bietjie maanlig help hom om te sien wat hy doen. Die wind waai standvastig uit 'n westelike rigting. Hy draai die bloudraad se punt om een van die windpomp se pilare. Hy wil hom op die houtplatform hys, maar die wind druk hom terug. Woede gee hom krag. Dit is hy teen die wind, teen die stof, teen die nag en almal wat die woestyn voorspel het. Teen God.

Net toe hy met albei knieë op die platform staan, gee die hout onder hom mee.

Hy val op die sagte duin wat die wind met sy ploeglande se bogrond teen die draad gewaai het.

Heinrich Ohlhoff

Kanon en kanonvorming

1. Inleiding

Een van die aktuele navorsingsterreine in die hedendaagse Literatuurwetenskap is die aard, funksie, plek en legitimiteit van literêre kanons en die meganismes wat werkbaar is by die totstandkoming daarvan. Wat die VSA betref, skryf Rainey (1991: 99) byvoorbeeld dat toekomstige historici mag besluit om die kulturele lewe van die tagtigerjare te beskryf as “the decade of the canon-debate’.” Ook in die bestudering van die Afrikaanse en Suid-Afrikaanse literatuursisteem is dit van groot belang, onder meer omdat daar allerlei veranderings op politieke, sosiale, ekonomiese en opvoedkundige terrein plaasvind en vrae oor die relevansie van kanons meermale in sulke krisissituasies gestel word (kyk Fokkema (1985/6) se siening waarna daar later verwys word). Daarom is wye en diepgaande ondersoek op hierdie terrein nodig¹, uiteraard met die volgende opmerkings van Fokkema (1993: 21) in gedagte:

...a distinction must be made between, on the one hand, the empirical question of how to establish what, under certain conditions, a particular canon consists of, and on the other, the normative question of which texts *should* be part of the canon.

In hierdie artikel word aandag gegee aan enkele belangrike opvattings, verskynsels, teoretiese uitgangspunte en raamwerke.

2. Die term “kanon”: herkoms en omskrywings

Etimologies kan die term “kanon” teruggevoer word na die betekenis “reël”, “rigsnoer”, “maatstaf” - ’n betekenis wat sterk figureer in die teologiese gebruik van die woord vir die kanonieke boeke van die Bybel (in teenstelling met die sg. “apokriewe” boeke). Om hierdie betekenis van die term met sy implikasies van gesaghebbendheid en afgeslotenheid net so in die literatuurstudie oor te dra, skep bepaalde probleme. Harris (1991: 110) skryf byvoorbeeld in hierdie verband: “...the criteria for selecting literary texts are derived not from authority but from chosen functions.” Die literêre kanon is volgens hierdie soort siening in beginsel nie onaantasbaar nie, terwyl dit by kanonvorming ook nie soseer gaan oor die aanvaarding van ’n teks binne ’n rigiede stel gesaghebbende tekste nie, maar eerder oor die opname daarvan in ’n voortgaande

1. Die Letterkundedosente en ’n aantal nagraadse studente van die Departement Afrikaans aan die Universiteit van Pretoria is dan ook besig met uitgebreide navorsing op hierdie terrein.

kritiese gesprek (dink byvoorbeeld aan tekste van Van Wyk Louw, Opperman, Breytenbach en Leroux, om maar 'n paar te noem). Trouens, iemand soos Kermode gaan van die standpunt uit dat tekste nooit die kanon kan binnekom sonder 'n konstante vloei van interpretasies nie, en dat hulle ook nie sal oorleef as hierdie interpretasies tot 'n einde kom nie (kyk Fokkema 1993: 24).

Tog vertoon omskrywings van die begrip "kanon" meermale oorblyfsels van die oorspronklike idee van die gesaghebbendheid van een stel tekste: "Een verzameling van literaire werke, die in een *samenleving* als waardevol erkend worden, en dienen als *referentiepunten* in de literatuurbeskouwing (met name in de literaire kritiek) en in het onderwijs (en daar dan ook onderwezen worden)" (Mooij 1985/6: 23); "those authors whose works, by a cumulative consensus of authoritative critics and scholars, as well as by their conspicuous and continued influence on later authors, have become widely recognised as 'major'" (Abrams 1988: 20); "Those literary works that at any given moment in a culture's history are regarded by educated people as the best their culture has to offer" (Tompkins 1989: 441). Daarnaas en selfs daarteenoor staan die volgende: "Een canon is een verzameling van werke en auteurs die door een sociale groep of literair circuit als waardevol erkende worde, en die als referentiepunt voor die sociale groep of dat literair circuit fungeer" (Moerbeek 1992: 342). In hierdie geval word die feit dus wel in berekening gebring dat sekere instansies in 'n bepaalde geval verantwoordelik is vir die keuse van tekste wat as waardevol beskou word, dat sekere onderwysers/dosente en sekere onderwysvlakke ter sprake is, en dat sekere kritici 'n bydrae lewer: "One could argue that each intellectual community selects its own canon, or even that one single person may wish to resort to different canons for different purposes" (Fokkema 1993: 24; kyk ook Harris (1991) se sienings later).

3. Kanons: stabiliteit en verandering

Sekere geleerdes meen dat 'n sekere stabiliteit in die samestelling van kanons gewaarborg en genoodsaak word deurdat literêre tradisies gewoonlik geassosieer word met die aard en ideale van etniese en sosiale groepe. Tog tree daar ook verandering in omdat die kanons historiese en kulturele veranderings weerspieël - 'n feit wat soms duidelik blyk uit die keuses wat vir verskillende uitgawes van dieselfde bloemlesing gemaak word. In hierdie verband skryf Tompkins (1989: 442) die volgende: "Since literary works embody the values of the society that produces them, and since such values are almost always in dispute, the question of which books ought to be accorded canonical status is frequently a subject of controversy." In so 'n siening gaan dit dan by implikasie nie (net) oor sogenaamde "klassieke" tekste nie, maar word die kwessie van kanon en kanonvorming as 'n sosiale

aangeleentheid en proses gesien waarby verskillende instansies binne die literatuursisteem 'n rol speel (vgl. Mooij 1985/6: 25).

Uit wat hierbo gesê is, ontstaan dan minstens twee vrae, te wete hoe stabiel/veranderlik kanons is en wie verantwoordelik is vir die "toelating" van tekste tot die kritiese gesprek. Ook hieroor stem alle navorsers nie saam nie.

4. Die studie van kanonvorming, soorte kanons

Deur die eeue heen was daar verskil van mening oor watter tekste tot kanons toegelaat behoort te word en watter nie, maar die studie van kanonvorming, met ander woorde die vraag *hoe* en *hoekom* sekere tekste opgeneem word en ander nie, is 'n redelik onlangse verskynsel. Fokkema (1993: 22) wyt hierdie toedrag van sake aan die lang oorheersing van die literêre toneel deur die formalistiese benaderings wat die literêre werk as monument beskou en die historiese konteks van lees as van min of geen belang beskou het. Hierby sluit die volgende siening van Rainey (1991: 100) oor die situasie in die VSA aan:

Any number of reasons could be cited to explain why discussions about the canon acquired such urgency in the 1980s. Inside the university, interest in the issue accompanied a broader shift in critical focus, a turn away from the systemic and linguistic paradigms of American deconstruction, and a renewed attention to issues of sociohistorical context that fueled the interest in New Historicism. But this development may only have been part of a wider change: in American society at large debate about the canon was part of a perceptible politicization of discussion about art and culture... (Kyk ook Stevens & Stewart 1992: 55).

Oor kanonvorming as navorsingsterrein maak Tompkins (1989: 442) die volgende insiggewende opmerkings:

Students of canon formation investigate the mechanisms that create and sustain or, alternatively, abort or destroy a literary work's reputation, and attempt to account for changes in the literary canon over time by delineating the emergent conceptions of literature and literary value that accompany such changes, as well as the historical processes in which they are embedded.

So wys Fokkema (1985/6) op drie belangrike krisissituasies m.b.t. die kanonbegrip, nl. die oorgang van die Middeleeue na die Renaissance, die oorgang van die Klassisisme na die Romantiek en die oorgang van die Confucianistiese na die moderne Sjina, en verbind dit met wysigings in byvoorbeeld die plek van die kerk, politieke sisteme en historiese en maatskaplike bewussyn. Vir hom is 'n funksie van kanons om modelle te bied vir die oplossing van probleme binne en buite die literatuur. Daarom: "Discrepantie tussen een canon waaraan nauwelijks maatschappelijke behoefte bestaat en een corpus niet-gecanoniseerde teksten dat op maatschappelijke behoeften inspeelt, leidt op den duur

onvermijdelijk tot aflassing of wijziging van de canon" (Fokkema 1985/6: 11). Hy wys egter daarop dat die estetiese effek van literêre tekste nie onderskat moet word nie (kyk Fokkema 1993: 25).

Ook Goedegebuure (1985/6: 32) gaan van die standpunt uit dat kanons soms radikaal kan verander as hy ten opsigte van die Neerlandistiek op die nuwe evaluering van Bilderdijk en Multatuli wys en tot die volgende gevolgtrekking kom: "Hier werd onmiskenbaar getornd aan de canon van die Nederlandse literatuur, en wel zo dat de zaken ten opzichte van die bestaande hiërarchie radicaal op hun kop kwamen te staan." Mooij (1986/6: 27) meen op sy beurt dat die uiteenlopende uitgangspunte wat by kanonvorming 'n rol speel nog nie tot uiteenlopende tekskeuses hoef te lei nie. Die resultaat is volgens hom dikwels eerder 'n ander hiërgargie tussen 'n kerngroep erkende tekste en outeurs, alhoewel skermutselings op die kanongrense uiteindelik wel tot deurbrake in die kanon-samestelling kan lei.

Tot op sekere hoogte sluit Mooij aan by wat Tompkins (1989) die tradisionele siening van die kanon en kanonvorming noem en wat o.m. die politisering daarvan wil teenwerk deur van die standpunt van universele waarde uit te gaan:

From the traditional perspective, works now in the canon are assumed to reflect not the workings of a political process but the judgment of generations of readers who have responded to the work's intrinsic superiority...This standard conception of how canons are formed rests on a definition of literature that emphasizes its timelessness and universality...To preserve literature from politization, proponents of the traditional view seek to preserve the existing canon on the grounds that it represents enduring values" (Tompkins 1989: 442-443).

Teenoor die pogings om kanons te depolitiseer is daar die siening dat literêre kanons nie 'n neutrale aangeleentheid is nie, maar 'n ideologiese strydperk waar verskillende wêreldbeelde om heerskappy stry. Aanhangers van hierdie beskouing wil dan deur die studie van kanonvorming aantoon dat die kanon elitisties is en deur maghebbers gebruik word om hulle gevestigde belange te beskerm en die samelewing se waardesisteem te beheer. Tompkins (1989: 443) skryf die volgende hieroor: "In this view literary texts enter the complex interaction of social and institutional structures that mutually reinforce one another. The correlation between the behavior, manners, customs, and vested interests of the dominant social class and the standards of critical judgment ensures that only works written by people with access to certain educational and social opportunities will be able to compete." Een van die gevolge hiervan is dat daar 'n verskraalde en vertekende beeld en begrip van 'n bepaalde literatuur tot stand kom (kyk Stevens & Stewart 1992: 93).

Dit gaan hier egter nie net om die aantoon van "leemtes" in die

tradisionele kanon nie, maar ook om aktiewe pogings om ruimte te skep vir verskynsels wat verwaarloos is, soos populêre kultuur (kyk Easthope 1991: 5-7), asook vir die werk van groepe wat nog nie erkenning gekry het nie, nie "hoorbaar" was nie, byvoorbeeld mense uit die werkersklas, vroue en persone wat tot etniese minderhede behoort. Daarom word daar vandag soms van byvoorbeeld (die skepping van) 'n feministiese kanon gepraat. Harris (1991: 118) wys egter daarop dat om alle seleksie van tekste en outeurs tot die invloed van mag te herlei erg simplisties is, tensy mag en invloed so wyd gedefinieer word dat dit alle sosiale motivering insluit. Maar dit is volgens hom wel so dat daar altyd kompeterende kanons sal wees. Meer nog: "Whatever the motivation of canon selection, it remains important to contest the constructive tendencies of the critical and pedagogical lists. Given the forces generating the professional recirculation of texts, we risk intellectual stagnation if we do not champion new selections based on new criteria" (Harris 1991: 118). Dieselfde soort gedagtegang vind 'n mens in Lenta (1992) waar sy pleit vir 'n skoolkanon of -sillabus wat saamgestel is uit tekste wat op 'n bepaalde stadium debatteerbaar is, diskussie kan uitlok. Die implikasie hiervan is dan dat so 'n kanon nie veranderlik is en nie gebaseer op die "permanent and undoubtable 'greatness'" van die betrokke tekste nie (Lenta 1992: 5).

Van die literatuurwetenskaplikes wat tot dusver ter sprake gekom het, wys ook op die feit dat daar met verskillende soorte kanons rekening gehou moet word wat telkens anders saamgestel is omdat dit 'n ander funksie vervul. Harris (1991: 112-113) onderskei onder meer die *potensiële* kanon, wat die hele skriftelike en mondelinge korpus tekste omvat, die *toeganklike* kanon, wat dié gedeelte van die potensiële kanon bevat wat op 'n bepaalde tydstip beskikbaar is, die *selektiewe* kanons, wat lyste outeurs en tekste insluit soos dit byvoorbeeld in leeslyste, bloemesings en sillabusse voorkom, *persoonlike* kanons, wat slaan op tekste wat aan individuele lesers bekend is en deur hulle waardeur word, *literêr-kritiese* kanons wat bestaan uit dié (dele van) tekste wat gereeld in kritiese artikels en boeke bespreek word, en *pedagogiese* kanons, wat dui op dié tekste wat dikwels aan sekondêre en tersiêre inrigtings voorgeskryf word. Dijkstra (1989: 160) praat ook nog van die *historiese kanon van klassieke tekste*.

Wat die *selektiewe* kanons betref, wys Harris (1991) op verskillende funksies wat 'n rol by die keuses kan speel. Ek noem net vier. Dit kan wees dat tekste gekies word om basiese kulturele erfgoed te kan oordra ('n funksie wat ook by pedagogiese kanons nie 'n geringe rol speel nie). Tekste kan ook gekies word om as gemeenskaplike raamwerk vir 'n groep interpreteerders ('n interpretatiewe gemeenskap) te dien. Soms kies die voorstanders van 'n bepaalde literêr-teoretiese of -kritiese rigting tekste wat die sinvolheid of krag van hulle benadering kan bevestig (iets

wat onder meer die New Critics, die Russiese Formaliste en die Dekonstruksiekritici gedoen het). In aansluiting by wat hierbo gesê is, kan selektiewe kanons ook die funksie van “pluralisering” hê, dit wil sê die verruiming van die kanon deur aan miskende groepe erkenning te gee. Sake wat hiermee verband hou, is die aard van sekere literêr-kritiese rigtings, asook die rol van wat Lefevere (1992) herskrywers noem. Wat eersgenoemde betref, word die verwaarlosing van die swart Amerikaanse skrywers byvoorbeeld soms gewyt aan ’n tradisioneel formalistiese benadering:

In ‘Black Literature and the Critic,’ for example, Davis faults the new Critics for engaging in a ‘narrow formal analysis’ that leads them to overrate some writers and underrate others. Misled by an exaggerated ‘affection for the tight structure and the well-integrated rhetoric’ of poets such as Donne, the New Critics fail to appreciate works that incorporate ‘matter defying easy ordering, matter that often has a source in popular culture.’ Such critics will find it very difficult to understand black literature, which often draws on such ‘folk materials’ as sermons, worksongs, and jazz (Stevens & Stewart 1992: 94).

Herskrywers sluit onder meer kritici, vertalers, literatuurhistorici en die samestellers van bloemesings in, want hulle is almal betrokke by die weergawe van tekste in ander as hulle oorspronklike vorm, die maak van keuses en die plasing van tekste binne ’n bepaalde raamwerk. Vrae wat die navorser oor herskrywing kan stel, is dan die volgende: wie herskryf, waarom, onder watter omstandighede en vir watter teikengroep. En dit is belangrike vrae, want volgens Lefevere speel herskrywers ’n dominante rol by die kanonisering of niekanonisering van literêre tekste en skep hulle bepaalde beelde van ’n skrywer, werk, tydperk, genre en selfs ’n hele literatuur.

5. Kanoniseringsprosesse en -meganismes

Oor die vraag hoe dit gebeur dat sekere tekste en outeurs in die kritiese gesprek opgeneem word en ander nie, is hierbo al die een en ander gesê. Dijkstra (1989: 160) wys in hierdie verband daarop dat die literêre praktyk van kanonvorming ’n *aktiewe* en ’n *passiewe* komponent vertoon: “De actieve component betreft het samenstellen en het overdragen van de canon door instituties als de literaire kritiek, het literatuuronderwijs en de academische studie; de passieve component van de literaire praktijk is het leespubliek dat op school en bij het lezen van de boekenbijlagen van de kranten met deze gecanoniseerde teksten te maken krijgt.” Fokkema (1985/6: 4) noem dan vereenvoudig verskillende toegange tot die kanon waarby verskeie instansies ’n rol speel: die redaksies van literêre tydskrifte selekteer die nuwe tekste, dag- en weekblaaie verskaf met hulle kritiek ’n eerste “goedkeuring”, bespreking in die wetenskaplike pers lewer ’n verdere regverdiging vir uiteindelijke opname

in die kanon, en vermelding in skoolboeke en opname in bloemlesings is 'n volgende stap in die rigting van kanoniserings. Hierby sou 'n mens ook nog bespreking in literatuurgeskiedenis en die toekenning van literêre pryse kon voeg.

In haar verdere bespreking toon Dijkstra aan hoe daar empiriese ondersoek gedoen kan word oor die *literêr-kritiese* kanon soos dit in dagbladresensies voorkom. Sy werk hoofsaaklik met twee soorte gewens: kwantitatiewe kanonaanduiders en kwalitatiewe uitsprake. Onder eersgenoemde ressorteer onder meer die ruimte wat aan 'n bepaalde skrywer (relatief tot ander) afgestaan word en die literêre verwysingsraamwerk. Hier gaan dit oor die assosiasie van die bespreekte outeur met een of meer ander outeurs (byvoorbeeld 'n verwysing na Van Wyk Louw in 'n bespreking van Antjie Krog se *Lady Anne*). Die ander outeur(s), wat dan as vergelykingsmateriaal dien, staan as 'n "vermelding" (Eng. "mention") bekend en is vir die kritikus klaarblyklik (nog) ter sake in die betrokke letterkunde: "Het corpus mentions, afgeleid uit literaire kritieken in een bepaalde periode is dan op te vatten als de literairkritische canon uit die tijd. Door het meten van mentions in verschillende periodes, kunnen verschuivingen in de canon worden waargenomen" (Dijkstra 1989: 162). So sou 'n mens byvoorbeeld kon nagaan hoe Opperman se posisie op die oomblik vergelyk met sy posisie in die vyftigerjare.

Wat kwalitatiewe uitsprake betref, onderskei Dijkstra (1989) vier soorte vermeldings: waardetoekennend (*skrywer X is so goed soos skrywer Y*); waardevergroterend (*skrywer X is beter as skrywer Y*); waardeverkleinerend (*skrywer X is nie so goed soos skrywer Y nie*) en eksplisiet kanoniserend (*skrywer X pas in die tradisie van skrywers Y en Z*). In laasgenoemde geval word daar dus 'n groep gekanoniseerde skrywers veronderstel en gesê dat X by hulle hoort.

'n Moontlike raamwerk waarbinne die kwessies van kanon en kanonvorming bestudeer kan word, is die sisteemteorie. Sy eie keuse om 'n sistemiese benadering te volg, motiveer Lefevere (1992: 9-10) deur onder meer die volgende uitgangspunte:

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

Meer spesifiek is daar die polisisteemteorie soos dit deur Even-Zohar ontwikkel is en wat onder meer van die standpunt uitgaan dat literatuursisteme nie staties is nie, maar dinamies en dat verhoudings belangriker is as essensies. Hy onderskei dan tussen gekanoniseerde

en niegekanoniseerde strata: "In such a view, by 'canonized' one means those literary norms and works...which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage. On the other hand, 'non-canonized' means those norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate and whose products are forgotten in the long run by the community (unless they change their status)" (Even-Zohar 1990: 15). Volgens hom wil dit voorkom of die afwesigheid of onderdrukking van subkulture - sodat daar geen werklike druk op die gekanoniseerde kultuur bestaan nie - tot doodsheid en "versteendheid" by laasgenoemde lei.

Verder maak hy 'n onderskeid tussen statiese en dinamiese kanonisiteit. In eg. geval word slegs 'n teks tot die kanon toegevoeg, maar in lg. geval "a certain literary model manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter's repertoire" (Even-Zohar 1990: 19). In die dinamika van die sisteem is dinamiese kanonisiteit van kardinale belang en trouens die manier waarop die sisteem gegeneer word. Dit sou ook beteken dat 'n outeur, om steeds erkenning te geniet, nie maar net nuwe tekste op die ou patroon moet skryf nie, maar steeds nuwe *modelle* in die sisteem bekend moet stel - iets wat Van Wyk Louw en Opperman byvoorbeeld gedoen het.

Uit hierdie vlugtige oorsig blyk dit dat daar oor sekere aspekte van die kanonbegrip en kanonvorming verskil van mening bestaan, en dat daar, ook wat Afrikaans betref, nog baie boeiende navorsing gedoen moet word. Hier dink 'n mens aan die rol van herskrywers en van verskillende instansies soos opvoedkundige instellings, voorskrifkomitees, uitgewers, redakteurs, die Publikasieraad en die media (om maar enkeles te noem), asook literêr-interne prosesse soos intertekstualiteit in al sy verskeidenheid. Deur deel- en oorkoepelende studies kan dan algaande 'n beeld opgebou word van kanons en kanoniseringsprosesse en 'n verklaring gevind word vir situasies van stagnasie en verandering. Die probleem van hoe 'n bepaalde kanon "moet" lyk, lê egter op 'n ander terrein.

Bronnelys

- Abrams, M.H. 1988. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Dijkstra, K. 1989. Canonvorming in de literaire communicatie. *Spectator*, 18:3, p. 159-168.
- Easthope, A. 1991. *Literary into Cultural Studies*. London: Routledge.
- Even-Zohar, I. 1990. Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11:1, p. 9-26.
- Fokkema, D.W. 1985/6. Inleiding. *Spectator*, 15:1, p. 3-4.
- Fokkema, D.W. 1985/6. De canon als kritisch en didactisch instrument: een historische analyse. *Spectator*, 15:1, pp. 5-15.
- Fokkema, D. 1993. A European canon of literature? *European Review*, 1:1, p. 21-29.
- Goedgebuure, J. 1985/6. Canonvorming na Knuvelde. *Spectator*, 15:1, p. 32-40.

- Harris, W.V. 1991. Canonicity, *PMLA*, 106:1, p. 110-121.
- Lefevere, A. 1992. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lenta, M. 1992. Literature is DEBATABLE - gender studies and the canon. *Crux*, p. 2-9.
- Moerbeek, J. 1992. Hoe elastisch is de canon? *Spiegel der Letteren*, 34:3-4, p. 333-357.
- Mooij, J.J.A. 1985/6. Noodzaak en mogelijkheden van canonvorming. *Spectator*, 15:1, p. 23-31.
- Ohlhoff, H. 1993. Kanon en instansies - 'n Afrikaanse perspektief. Ongepubliseerde referaat gelewer by die SAVAL-kongres, Potchefstroom, 26 Maart.
- Rainley, L.S. 1991. Canon, Gender, and Text: The Case of H.D. In: Bornstein, G. (ed.). *Representing Modernist Texts. Editing as Interpretation*. Michigan: University of Michigan Press, p. 99-123.
- Stevens, B.K. & Stewart, L.L. 1992. *A Guide to Literary Criticism and Research*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich.
- Tompkins, J. 1989. Literary Canon. In: Barnouw, E. e.a. (eds.). *International Encyclopedia of Communications*. New York: OUP, p. 441-444.

Willie Burger 'n Nuwe gig

Dis nie so bad om blind te wees nie. Dis baie erger om nie te kan beat hou nie. Check maar vir Stevie Wonder; sy musiek is nie juis great nie, maar hy kan darem beat hou. Nie soos die drummer van die revivaltent nie. Dit was die ergste ooit! Hy speel die tromme, maar die poepol kan nie eers die beat hou nie. No wonder the people didn't go there.

Ons het 'n onderwyser gehad wat vir 'n band gespeel het. Nogal geskiedenis. Maar hy het tromme verstaan. Hy't nie gemind dat ek op sy stel oefen nie. Hy't my die little drummergirl genoem en gesê ek gaan die wêreld se beste tromspeler wees. Hy het later ook gatvol geraak vir skool en toe jazz gaan speel in Jo'ies. Maar hy't sy stel vir my gelos. Ek het baie geoefen - Queen oor die headphones, dan speel ek saam. Toe ek by Roy-hulle ingetrek het, het ons 'n vaste gig gehad. Jis, dit was 'n rave. Ons was die best in town. Jy weet hoes die Durban crowd; as hulle support, dan support hulle. En skielik een aand dan is hulle nie meer hier nie, maar almal gaan weer soontoe. Maar hulle 't ons gesupport, sê ek jou. Dit was die tyd van Ballyhoo en ons wou ook 'n local success wees. Daar was even gepraat oor 'n recording toe Roy verdrink het!

Jy sien, in die seventies was die surfing-scene anders as nou. Die surfers is nou meer macho en gym en fitness en so. Daai tyd was dit meer vir die jol. Hy was te gerook en dit was nog nag ook. Hulle het gesê dit lyk asof sy bord hom teen die kop gevang het. Ander ous is ook al so uitgeknoek, maar hulle was nie alleen en in die nag nie.

Hy was verskriklik wit. Daar was sand in sy oë, en in sy neus, en in sy mond, en in sy ore. Die life-guard het wise probeer wees oor irresponsibele surfers, toe bliksem Dave hom en die poot moet net keer. Toe loop ek.

Later het ek in my witness gesê dis tóé wat God my geroep het, maar ek weet nie of dit so was nie. Ek meen, niks het gebeur soos met Paul on his way to Damascus nie. Maar toe ek hulle later by die fellowship vertel het dat ek net wou weg van die sand in sy oë en die pote en die medics en die life-guard, even van Dave en die res van die crowd, het hulle gesê dit was die Spirit that moved me om weg te turn van my old life en om a new life te start in Jesus. Ek het dit soort van geglo toe.

Maar dit was toe ek so wegloop dat ek verby die tent geloop het. Ek sou seker nie eers die tent gesien het nie, as dit nie was vir die patetiese drummer daar binne nie. Dit was nog vroeg, daar was niemand op die strand behalwe die klompie daar om Roy nie. En hulle was nog net 'n klein bondeltjie daar op die North Beach. Maar dié ou oefen, maar jy kan sommer hoor dat die ou niks beat het nie. Toe ek in die tent inkom,

sien hy my. Ek het seker erg gelyk. Hy't my gesig afgedroog. Hy was kind of sensitive-like. "God loves you," het hy gesê. "Come to Jesus." Die aand het ek die tromme vir die gospeltent gespeel...en die volgende aand en toe sommer die hele week. Ons het sommer daar in die tent gebly. Ons het elke dag fellowship gehad en hulle het baie vir my gebid. Die aand na Roy se cremation het Dave my goed uit die flat gegooi. "We've got no place for a gospel junkie." Almal het in elk geval hulle eie pad gevat; Dave kan nie 'n band lead nie. Gary het my goed met die *Jesus Crusade*-bussie kom oplaai.

Ons het so in 'n kring gestaan met ons arms om mekaar en toe sing hulle vir my "We love you with the love of the Lord." Toe het ek begin huil en ek kon net nie weer ophou nie. Ek was genuine happy. Gary het gesê dit was die Spirit wat my rebirth gegee het. Ek kon 'n nuwe start maak het hy gesê. Die volgende dag was alles nog steeds so lekker. Ek het nie meer gemind oor die band of die recordings nie. Die aand het ek 'n solo gespeel that brought the house down. Toe vra Gary of ek nie sal witness nie.

Dit het gevoel soos die most natural ding op aarde. Ek wóú graag witness! Ek het almal vertel van my pa en van die band-scene en van die jols wat ons gehou het, en van hoe Jesus my geroep het daar by Roy se wit lyk, en van die liefde en fellowship. "The Spirit changed me into a drummer for the Lord!" Almal het gecheer en ek het weer gehuil. Hulle het later gesê ek was gefill met die Spirit.

Elke week het ons tent op 'n ander plek gestaan. Ek het orals gewitness. Na elke aand het mense met my kom praat en turned themselves to Jesus. Gary het my the Lord's little drummer genoem. Hy het gesê ek was anointed. Hy't gesê hulle was blessed the day I walked into that tent in Durban; that I was sent in answer to their prayers.

Ons was presies 'n jaar later weer in Durban. Ek weet, want ek ken die datum. Gary het gesê ek moet die datum altyd in my witness sê. Toe ek weer my witness gee, het ek daai eerste een onthou en hoe ek gehuil het. Ek kon dit al in my slaap opsê. Gary was na 'n Bible-school in Oos-Transvaal en na die show het Robbie gesê my witness werk nie meer so goed nie en dat ek weer soos daai tyd met 'n dun T-shirt moet speel wat bietjie meer wys as dit natgesweet raak. "That gives credibility to your witness, it turns the ous on and then they believe you when you tell them about the jols of your life."

Ek bel toe na die Bible-school. Hulle sê toe nooit, he hit it off met some estate agent girl van White River en verkoop nou timeshare vir 'n game reserve daar rond. Toe loop ek weer net weg. En die keer is ek seker niemand roep my nie. Ek fokof net; weg van die tent en die witness en die alewige gospel songs. Het jy al ooit geluister na hierdie gospel songs se beat? Dis 'n disgrace vir enige drummer - nes country of Bles.

Gunther Pakendorf

Om geweld te skryf*

Vooraf

Daar is iets onwerkliks daaraan, en dis trouens iets van 'n vermetelheid, om tydens 'n beraad van die Afrikaanse Skrywersgilde by 'n ontspanningsoord in die Vrystaat 'n akademiese betragting oor die verskynsel van geweld te lewer terwyl die land bloei en naakte geweld orals hoogty voer. Dit is nodig om dié groter konteks te noem en die lyding waaraan so baie mense blootgestel is, by die volgende gedagtes rondom die tema van geweld steeds voor oë te hou.

*

Die begeerte om met die woorde wat jy op papier sit, die wêreld te beïnvloed, die werklikheid dalk selfs te verander, is 'n droom wat seker so oud is soos die skryfdaad self. Die werklikheid wat die skrywer met sy/haar skrywe esteties transformeer sodat dit taal word en binne 'n geskrewe teks met 'n bepaalde diskursiwiteit hokgeslaan word, moet dus as't ware soos 'n feniks, in 'n vernieuende en getransformeerde gestalte uit die smeulende as herrys. Skrywers is idealiste, en selfs die mees siniese onder hulle glo aan een of ander direkte verband tussen woord en werklikheid. Sedert Aristoteles se dae glo hulle hardnekkig dat die kuns die lewe kan naboots en sedert die Verligting van die 18e eeu het die geloof hom boonop ingeburgerd dat die kuns die wêreld kan, of selfs moet, verander. En aangesien die skrywer in ons samelewing in wese 'n intellektueel en boekemens is wat, soos ander van die garde, hom in sy bloedleë ivoortoring aan die *vita contemplativa* toewy, voel hy¹⁾ minderwaardig, selfs gebrekkig, teenoor diegene wat d.m.v. daadwerklike optrede en aksie skynbaar onmiddellike gestalte aan die lewe gee. Diep verskuil binne die skrywer is daar 'n gefrustreerde aktivis met 'n primordiale hunkering om uit sy kerker te ontsnap en die daad by die woord te voeg. In hierdie sin is sy woord sy daad, sy teks is aksie, en die strategieë, hoe genuanseerd en esteties verfynd ookal, wat hy aanwend om sy leser vir sy saak te wen, is basies niks anders nie as 'n retoriek van geweld.

In hierdie verband het André Brink in sy intrede by die Universiteit Kaapstad van die "violence inherent in the process of interpenetration between text and reader" gepraat (1991: 9), 'n dialektiese proses waarby die teks deur die teks uitgelok en "oorrompel" word. Hiervolgens is die skryfdaad dus óók 'n daad van geweld. (Ek wil nie hier op die onderliggende problematiek van Brink se eie poststrukturalistiese diskoers ingaan nie, behalwe deur daarop te wys dat die metafoor van "penetrasie" wat Brink,

* Referaat gelewer tydens die hoofberaad van die Afrikaanse Skrywersgilde, Maselspoort, 23 April 1993.

toegegee, in sy wederkerige vorm gebruik - tog praat hy van die geweld van skryf en nie van lees nie ! - , aan die (manlike) diskoers van seksualiteit ontleen is waardeur gesuggereer word dat die teks die "manlike" rol van die agerende subjek oorneem wat "besit neem" van die leser wat op sy beurt 'n passiewe "vroulike" rol speel en eers ná en a.g.v. die "penetrasie" van die teks veranderend op die teks inwerk.)

Skrywers is in die meeste gevalle vredeliewende mense wat die pen bó die swaard verkies. Maar daar is natuurlik wel diegene wat inderdaad na 'n soort aksie oorgaan, in die sin dat hulle hul lessenaar en woordverwerker dikwels met 'n politieke platform verruil, aan massavergaderings deelneem en met hulle gedigte agitatie en propaganda bedryf. Met die ongekende politisering van groot dele van die bevolking het Suid-Afrika in die onlangse verlede dan ook 'n ongehoorde toename van hierdie soort optrede en, meer algemeen, die ontstaan van 'n nuwe politieke kultuur beleef - die woord "politieke kultuur" is tewens self 'n produk van hierdie proses - waar drama, poësie en musiek 'n fundamentele rol speel.

Die retoriek van geweld wat altyd latent in die literêre diskoers aanwesig is, word hier eksplisiet verwoord, ja geweld word hier so sterk geaktiveer dat dit die hele wese van hierdie tekste - in hoofsaak gedigte - determineer in 'n soort poëtiese "overkill" wat Stephen Watson verlede jaar by die Grahamstadse Fees beskryf het as "words swollen with blood and tears, and often quite empty in proportion as they were swollen". (1992: 45) In sy klag en aanklag jeens hierdie soort poësie en hierdie soort digters gaan Watson uiteraard van die idealistiese vertrekpunt uit dat daar 'n direkte verband tussen woord, werklikheid en uitwerking bestaan - en dat die digter dus sy woorde moet tel. Hy sê:

Today we can also see - perhaps for the first time - the degree to which many a writer, poet, and critic has also been implicated (hy bedoel hier benewens die politici) in what is now known numbly, helplessly, as the "spiral of violence". For the last ten to twenty years dozens of poets, black and white, have been chiefly engaged in paving the road to the cemetery, verbally aiding and abetting the murderous climate that now prevails in this country. (1992: 42)

Ek wil geensins beweer dat die taal en boodskap van 'n opruiende politieke gedig nie inderdaad soos 'n suurdeeg op die breër politieke rede kan inwerk nie, of dalk selfs soos 'n sweeplag of 'n gewoenskoot 'n groep mense se emosies kan laat ontvlam nie. Die plofkrag van politieke slagspreuke en liedere is allerweë bekend - elke revolusie of massabeweging het sy eie voorraad daarvan voortgebring - en hulle effek resulteer immers vanuit dieselfde retoriese tegnieke as dié van 'n politieke gedig.²⁾ Maar om dié digters aandadig te wil maak aan bloedvergieting en halssnoermoorde, en dan boonop te wil suggereer dat die huidige klimaat van geweld alleen deur linkse politieke bewegings veroorsaak is, is uiters aanvegbaar, simplisties en eensydig.

'n Mens behoort eerder omgekeerd te vra of die retoriek van geweld waarmee die leiers en sprekers van die struggle hulle saak so dikwels stel, nie eerder 'n reaksie was op die immanente, of dan: "strukturele", geweld van koloniale baasskap nie. (Dit maak geweldpraatjies vanselfsprekend nie aanvaarbaar nie, dit plaas Watson se argument net in die nodige breër konteks.) Wat hierby bowendien maklik misgekyk word, is dat die stryddae en ander saamtrekke van die regsies net soveel gebruik maak van 'n eksplisiete taal van mag en geweld. 'n Mens hoef net na Eugene TerreBlanche te luister, én te kyk - hy wat self ook sy lyf digter hou! - om die retoriek van geweld in sy fascistiese gewaad te beleef. En onthou, die Groot Trek-feesvierings van die KP-AWB-alliansie in 1988 is ook met die opvoering van 'n toneelstuk afgesluit - weliswaar nie Brecht nie, maar Van Wyk Louw ...

En daarmee is ons dan by die Afrikaanse letterkunde. Ek vind dit altyd vreemd wanneer kenners van die Suid-Afrikaanse letterkunde - en Stephen Watson is ongetwyfeld 'n kenner - veralgemenings maak oor "die" Suid-Afrikaanse literatuur en dit uitsluitlik op Engelstalige tekste baseer. Indien Watson die Afrikaanse letterkunde ook in aanmerking sou geneem het, sou hy kon vasstel dat geweld al baie lank deel uitmaak van sy tradisie.³⁾ Daar is enkele berugte voorbeelde van bloeddorstige verse, byvoorbeeld:

en as my hande wurge, o God, rondom 'n keel eendag, wees U die bloed, wees U die spier, wees U my greep se krag. 4)

Ek vind dit nietemin betekenisvol dat strydgedigte met 'n soortgelyke suiwer oproep na bloed en geweld eerder 'n rare verskynsel in die Afrikaanse poësie is en dan eintlik net tot die periode voor 1948 beperk is. Wat tema en inhoud aanbetref, het Afrikaanse skrywers van die jare dertig tot sewentig hulle in hoofsaak polities afsydig gehou en hulle gemoedelik lokaal met die fyn net van die woord besig gehou. Eers daarna het geweld al hoe sterker as tema na vore getree, maar dan interessant genoeg - en in teenstelling met die Engelstalige struggle-literatuur van dieselfde tydvak wat verkieslik van poësie gebruik gemaak het - in die prosa, eers by John Miles en P.J. Haasbroek en sedert die tagtigerjare in 'n magdom kortverhale, veral in die kader van die grensverhaal.

'n Interessante verskynsel in verband met die tema van geweld in hierdie meer resente verhale is die afsydigheid en onbetrokkenheid, die kliniese detail waarmee dié tema meestal behandel word. In 'n kortverhaal wat sy "n outobiografiese steekproef" noem, het Riana Scheepers 'n ruk gelede 'n onderskeiding gemaak tussen hierdie onemosionele, bykans gevoellose manier waarop gewelddadige gebeure oorgedra word en wat sy noem "die pornografie van geweld". (1990) Die strekking van haar gedagtegang is dat die skrywers wat hulle lesers wil skok met bloeddorstige en wreedaardige gebeure hulleself aan 'n soort pornografie skuldig maak, waarmee sy

vermoedelik bedoel dat dié weergawe van geweld die wellus van die leser op 'n onbetaamlike manier tot 'n soort *Ersatz*-bevrediging kan stimuleer. Daarteenoor is die onbetrokke weergawe van geweld - sy gebruik Gawie Kellerman se *Wie de hel het jou vertel* as voorbeeld - volgens Scheepers meer verdienstelik omdat dit glo nie kant kies nie: "(d)it beeld die mens se universele weerloosheid teenoor mag en geweld uit", sê sy. (1990: 73) Die agnostiese benadering tot geweld is egter m.i. nie minder problematies nie. Dit impliseer naamlik dat die outeur 'n posisie inneem wat bó die gebeure verhewe en nie deel van die partye is wat by die geweld betrokke is nie. Maar hoe onpartydig kan 'n beskrywing van geweld dan werklik wees? Asof dié gewaande objektiwiteit nie ook 'n politieke standpunt is nie! En is 'n uitbeelding van geweld wat dan kwansuis objektief is, soos die oog van die kamera wat alles sien sonder om skynbaar deel daarvan te wees, nie maar net 'n ander vorm van pornografie nie, naamlik 'n voyeuristiese een?

Die tipiese vertelhouding van die Afrikaanse kortprosa van die jare tagtig wil juis die gebeure van buite en van bo weergee, waarmee èn 'n soort morele verhewenheid èn 'n politieke onbetrokkenheid gesinjaliseer word. Die beskrywing van veral oorlogsgebeure vanuit die hoek van die gewone soldaat wat 'n blote rat in 'n groter masjien is wat hy nie verstaan en waarvoor hy nie juis omgee nie, is seker so oud soos die oorlogsverhaal self. Die tema van die mens se weerloosheid teenoor geweld het 'n vaste en ook absoluut legitieme plek as topos van dié literatuur. Nietemin vind ek dit uiters betekenisvol dat die sg. grensoorlog wat immers tot die hele subgenre van grensliteratuur aanleiding gegee het, deurgaans vanuit dié agnostiese hoek beskryf - én in dié sin melioratief - deur die kritiek beoordeel is.

Maar om terug te keer na die geweld van die skryfdaad self: Die Afrikaanse letterkunde is diep gewortel in die Afrikaners se strewe na 'n eie identiteit as 'n afsonderlike volk. Hierdie identiteit het veral deur die geskrewe woord sy beslag gekry. In tallose tekste van 'n groot verskeidenheid is die wese van die Afrikaner gedefinieer en bevestig. Maar identiteit van die eie is slegs moontlik as dit teenoor dít afgebaken word wat nie die eie is nie. Die identiteit van die blanke setlaars in Afrika as 'n afsonderlike groep met 'n aanspraak op 'n aparte nasieskap was egter so broos dat dit eerstens as uiters eksklusief voorgestel is en tweedens aggressief teenoor alle buitestaanders en selfs teen dissidente van binne afgebaken is.

Die identiteit van die Afrikanervolk is dus altyd met diskursiewe, ideologiese of dan: strukturele en ook fisiese geweld in stand gehou. Die beleid van apartheid het op literêre vlak sy teenvoeter in die insulariteit van die boereplaas in die prosa of die estetiese ivoortoring van die liriese gedig. Slegs die aggressie en geweld na buite kon skynbaar die vrede en harmonie na binne verseker. Dit is nie toevallig dat die "oopmaak" van die literatuur eers in die sestigerjare moontlik geword het nie, nadat die

politieke hegemonie skynbaar verseker was. Maar elke opening het weer na pogings tot toestop gelei, die beweging na inklusiwiteit het verbete reaksies tot gevolg gehad om eksklusief te bly. Dit is geen toeval dat die geweld wat in 1976 in Soweto losgebars het, onder andere ook 'n reaksie teen hierdie inherente geweld van Afrikaner-eksklusiwiteit en sy troetelkind, die Afrikaanse taal, was nie. Die sg. spiraal van geweld waaraan ons sedertdien al so gewoon geraak het, het die Afrikaner, sy magspesialisering en sy eie persepsie van sy aparte identiteit al hoe meer uitgedaag en permanent op die verdediging geplaas. Dis al lankal net die "lunatic fringe" van die verregses wat hoegenaamd nog aggressief, en nou net nog met naakte fisiese geweld, 'n aparte Afrikaner-nasieskap en alles wat daarmee saamhang, wil volhou. En die skrywers wat die situasie wil weergee, het toeskouers geword, wat nie kan of wil kant kies nie.

Die geweld wat ons vandag beleef, is in wese teengeweld, in reaksie teen die geslagtelange pogings aan die kant van die setlaars uit Europa om die ander inwoners van hierdie land as die "Ander" te stigmatiseer, hulle uit te skuif, in die gheto's van apartheid te marginaliseer en die weiering om 'n volle menswaardigheid aan hulle toe te ken.

Ek dink dis Stokeley Carmichael wat in die sestigerjare gesê het: "Violence is as American as apple pie". 'n Mens kan net so goed die bewering maak dat geweld so Suid-Afrikaanse soos pap en boerewors is. Die aandeel wat die letterkunde in hierdie verskynsel gehad het en nog het, kan nie oorskakel word nie.

Notas

- 1) Ek gebruik eenvoudigheidsonthulwende deurgaans die manlike vorm *hy* as generiese term vir die skrywer. Die implikasie is geensins dat vroueskrywers nie oor geweld skryf nie.
- 2) Dis nie net Stephen Watson wat bekommerd is oor die onbesonne en ligsinnige gebruik van opruiende taal nie; kyk bv. die artikel van Shaun Johnson (1993) waar hy dit reguit stel: "In a country where words can kill it sometimes pays to shut up ..."
- 3) Voorbeelde hiervan vind 'n mens bv. in Coetzee 1976.
- 4) Uittreksel uit: N.P. van Wyk Louw, *Gedagtes, liederes en gebede van 'n soldaat*.

Bronne

- Brink, André P. 1991. *An Act of Violence: Thoughts on the Functioning of Literature*. Inaugural Lecture, University of Cape Town: New Series No. 165.
- Coetzee, A.J. 1976. *Poësie en Politiek. 'n Voorlopige verkenning van betrokkenheid in die Afrikaanse poësie*. Johannesburg: Ravan.
- Johnson, Shaun. 1993. Careless talk can turn words into bullets. *Weekend Argus*, 17/18 April.
- Scheepers, Riana. 1990. "Oor die pornografie van geweld in die Afrikaanse prosa: 'n outobiografiese steekproef". In: Riana Scheepers, *Die ding in die vuur*. Pretoria: HAUM-Literêr: 67-74.
- Watson, Stephen. 1992. The Rhetoric of Violence in South African Poetry. *New Contrast* 20(2): 37-54.

Elizabeth Rhodie hoe gaan dit by die huis

om 'n ronde tafel
sê ons: daar's dinge wat
ons vandag vir mekaar moet sê
reguit, padlangs praat-

sê ons: van vorm K 1 wat nuut ingestel is
van muurspieëls wat nie meer diplomatieke
toerusting is nie; besparingsaksies
wat ook elektriese toestelle so onvermydelik raak:
matwassers, poleerders, stofsuikers
vir die staat se saak

maar hoe gaan dit by die huis?

- is daar hoop op reën
- is daar nog 'n meerkat in die geelhaak by die stoep se hoek
- is daar nog smorens koffie
vir johannes en frans voor hulle
die bees laat suip

sê ons: dat ons versigtig moet wees vir die oor-
vloei van die golf
skoonmakers wat arabies van oorsprong is
vir die ambassade van qatar
siamees aan ons gebonde

verwys ons
ten slotte
ligtelik na ons volgende vergadering
in 'n wêreld dalk
heeltemal verskillend van nou

maar dit gaan goed by die huis

- 15 distrikte is as rampdroogtegebiede verklaar
- die bontkat bly in die geelhaak by die stoep se hoek
- in sebokeng is johannes en frans oopgekloof
om te bevestig dat
hulle hart nog warm klop
vir die regte saak

Jan Keyter van Niekerk Môre is gister se vandag

Met afgemete tred, in uitgerekte linie,
stamp die blink metaallywe bionies voort,
hitte-soekend, radar-tastend,
op soek na die vae figure,
die produk op soek na sy prooi,
elektroniese brein stil effektief.
Tussen bouvalle identifiseer kop en liggaam,
geweer blits knetterend
en skroei tot as die beeld van sy skepper.

Louis J. Pieters Die laaste trompet

Son tussen wolke en seun in boot
geteken op die watervlak,
word deur die spaan se lig, en sak
versteur tot 'n flitsende rimpelvloot
wat weer, keer op keer
koggelend, in dowwer kleure
skets, die onderstebo gebeure,
van seun in boot wat roeikuns leer.
Hierdie is net 'n dowwe beeld
van die absolute, ware
wat ons, ons lot reeds bedeed
aan die einde, in klare
openbaring sal aanskou,
en nie deur 'n raaiselspieël, soos nou.

Johann Schutte Nog 'n dag word uit sy nes gesteel

Nog 'n dag word uit sy nes gesteel
en skreeuend in 'n sak gestop
langs die spruit lê hy oopgekap
die kinders kom na skool
en verskree die lekkende tonge van honde
hulle krap in die ding met stokkies
aan tafel sê hulle niks
nie eers as die son kop onderstebo verbystap
en die grootmense vir mekaar kyk nie.

Annatjie Botha Laaste dae

Pred. 12

handevoue oor-
mekaar geplooi
liggame ineen-
geseën een x een
bewende wagters artrities
verkramp

in die helder najaar
is die stoot en stamp van soort
teen soort van mens
teen mens mos nou verby
'n groter een behoue
deur skade ramp en
baie lag

luister nou agter poort
geslote na die hamerslag
van die wag

Engemi Ferreira Die digter gee 'n lesing (vir Johann de Lange)

Die digter sit asof geslote agter glas
almal skuifel rond
maak gereed vir die uiteindelijke reis
deur sy aars poetica. Dan stilte...

Die digter praat;
iemand kug in afwagting...
gaan hy die wond ontbloot?
Die mite waarheid maak

Die digter waarsku:
Elke gedig is 'n ontdekkingstog
met horisonne en verlange;
geen skryf kan losstaan van die lewe.

Eerlikheid, sê hy,
lê nie in feite nie,
maar in die digter se ervaring van 'n feit;
as die leser lesend glo, dán is dit werklikheid

Een vir een
vernietig hy die toehoorder verwagting -
ontbloot elkeen as saamgeflanse teks:
'n takelwerk (of skuiwergat?)

Lesende roof elkeen,
maar in die luister skryf ons saam:
wordende teks; bly onvoltooide wêreld -
die digter word 'n mens.

G.J.H. Sauermann Iedeprediker II

ek is naak gemaak
en by ontskeping
die enigste kleding
los getorring
 geknip
'n bondel weerlose klank

sedertdien gepynig
'n uitrafeling
deur kriek en mot
'n lossny van derms
veselflarden

'n afgevaardigde om
die woestyn in te neuk
'n dorre sending
om vir kamele en sandpans
tam te preek

Loes Nas

Het vertellersperspectief in Martinus Nijhoffs "Awater"

Dat "Awater" van Martinus Nijhoff, dat in 1934 verscheen in de bundel *Nieuwe gedichten*, een gedicht is dat zelfs na ruim vijftig jaar zijn fascinatie blijft houden, blijkt wel uit de grote hoeveelheid publicaties die specifiek over dit werk verschenen zijn. In 1981 bracht Dirk Kroon alle tot dan toe verschenen essays, in totaal 24, bijeen in een dikke bundel die ongeveer 400 pagina's beslaat, een unicum in de Nederlandse letterkunde. Er was slechts een essayist geweest die geweigerd had zijn beschouwingen over "Awater" te laten opnemen; dit was Kees Fens. Volgens Sötemann (1985: 53) was de weigering van Fens gelegen in het feit dat diens algemene these over "Awater" in zijn *Merlyn*-artikel in de loop van de tijd onhoudbaar bleek te zijn, ondanks het feit dat hij in zijn beschouwing heel wat belangrijke observaties had verwerkt (*1). Op deze observaties van Fens bouwt Sötemann in zijn artikel voort.

Na 1981 verschenen nog drie artikelen over "Awater", een in 1983 van Em. M. Rutten in *Spiegel der Letteren*, een in 1985 van de hierboven reeds genoemde A.L. Sötemann in *De nieuwe taalgids*, en meest recent, in 1989, van Theo de Boer in *De Gids*. Over Nijhoffs andere werken zijn teveel publicaties verschenen om op te noemen; een uitzondering wil ik echter maken voor *Een dichter schreit niet* van W.J. van den Akker, verschenen in 1986. Hierin gaat de schrijver in op Nijhoffs opvattingen over poëzie zoals hij deze buiten zijn gedichten om heeft kenbaar gemaakt.

In deze bespreking van "Awater" zal ik aandacht schenken aan het vertellersperspectief, een onderwerp dat mijns inziens tot nu toe te weinig aandacht heeft gekregen in de vakliteratuur. Verder zal ik aan de hand van de twee laatst verschenen essays over "Awater", nl. van de hand van Sötemann en van De Boer, die mij beiden als "reisgenoot" zullen dienen, aantonen dat "Awater" gelezen kan worden als een meta-gedicht dat zijn eigen ontstaansgeschiedenis tot onderwerp heeft.

Bij eerste lezing van het gedicht valt het verschil tussen het Awater-gedicht en het Awater-verhaal onmiddellijk op. Het Awater-verhaal is ingebed in een proloog, waarin de dichter de "allereerste geest" (r. 1) als ware het een Muse aanroept, en de epiloog, waarin de dichter zich direct tot een tweede persoon richt, die aangesproken wordt als "u" (r. 256) en "gij" (r. 264). De daartussenin gelegen strofen wijken van hiervan af.

De tweede persoonsvorm komt in de laatste strofe niet als een echte verrassing; deze vorm is al eerder indirect aanwezig geweest in de tweede "laisse" (*2). In r. 14, de openingsregel, doet de dichter de mededeling een man te hebben gezien. Deze mededeling veronderstelt de aanwezigheid van een tweede persoon, een "jij" of "u", tot wie hij deze mededeling doet;

de aansporingen “geef hem” in r. 15, “zie hem” in r. 21, “lees maar” in r. 36 en zelfs de vraag “hoe laat is het?” in r. 44 lijken dit te ondersteunen. De dichter kan in dit geval in termen van Jakobsons model gezien worden als zender van een boodschap, gericht tot een ontvanger van deze boodschap. En zelfs wanneer we hier uit zouden gaan van een monoloog, dan nog is er sprake van een communicatieve situatie. In dit geval zouden de eenheden zender en ontvanger dan in een persoon verenigd zijn (*3).

Het is echter ook mogelijk bovengenoemde aansporingen in collectieve zin op te vatten, d.w.z. “geef hem” zou dan niet als een adhortatief gericht tot een tweede persoon of zichzelf gelezen moeten worden, maar eerder als een adhortatief gericht tot een collectief waarvan ook de dichter zelf deel uitmaakt en waarbij de dichter zich met de lezer identificeert. “Zie hem” zou dan gelezen kunnen worden als: laten we, d.w.z. jij, lezer, en ik, dichter, hem samen bekijken. Deze gedachte lijkt ondersteund te worden door r. 15, waar de dichter spreekt over “ons aller voornaam,” waar wij een identificatie zien van dichter en lezer(s). Uit bovenstaande volgt dan dat de aangesproken personen in de tweede en laatste strofe zich duidelijk van elkaar onderscheiden. De voorlopige conclusie die we dan hieruit kunnen trekken, is dat het Awater-verhaal is ingebed tussen proloog en epiloog en een andere status heeft dan het Awater-gedicht.

Een andere ondersteuning voor deze zienswijze kan gevonden worden als we naar het gebruik van de eerste persoonsvorm in het gedicht kijken. De ik-vorm komt niet in de proloog voor. In de epiloog is wel sprake van een ik-vorm: in r. 268 en r. 269 lezen we “k werd bestuurd” en “ik was geen dupe,” maar de ik-vorm die hier gebruikt wordt, is een andere “ik” dan die in het Awater-verhaal, waar de “ik” in persoon deelneemt aan de handeling. De “ik” in de epiloog is een indirecte afleiding van de aangesproken tweede persoon, “gij” in de twee regels ervoor (r. 266), ingeleid door “te weten.” Het puurste geluk dat voor een individu lijkt te zijn weggelegd, aldus de dichter in deze regels, is de wetenschap “bestuurd,” r. 268), en “niet om niet” geleefd te hebben (r. 269). Met andere woorden, de “ik” in de laatste strofe kan niet vereenzelvigd worden met de “ik” in de strofen van het Awater-verhaal. We hebben hier met twee verschillende entiteiten te maken. De aanwezigheid van de “ik” in het Awater-verhaal dient, net als die in proloog en epiloog, ook nader gequalificeerd te worden: we kunnen onderscheid maken tussen de verschillende vormen van de ik-vorm zoals gebruikt binnen het Awater-verhaal. De “ik” waarmee strofe twee opent in “Ik heb een man gezien” (r. 14), is een passieve “ik” die observeert. De “ik” uit de eerste regel van de derde strofe (r. 49) daarentegen, is een actieve “ik,” die planten water geeft en vertelt hoe hij voornemens is Awater van kantoor te gaan halen: “toen ik voor ’t raam de bloemen goot, is het voornemen in mij opgekomen Awater te gaan halen van kantoor” (r. 48-50).

In de volgende strofes zien we hoe hij inderdaad in het voetspoor van

Awater door de stad trekt. De vraag die wij ons dienen te stellen is of de "ik" in de tweede strofe dezelfde "ik" is als de "ik" die vanaf de derde strofe tot aan de epiloog in persoon deel zal nemen aan de handeling. Mijns inziens hebben we hier te maken met het verschil tussen wat André Brink in *Vertelkunde*, gebruikmakend van Genette's begrip-penapparaat (*4) heeft aangeduid als een "vertellende ek en een vertelde ek" (1987: 157), d.w.z. er moet in dit geval onderscheid gemaakt worden tussen de "ik" in de tweede strofe die in de tekst louter als verteller fungeert, en de "ik" in de volgende strofes die zowel verteller is als deelneemt aan de handeling als persoon. Sötemann stelt dat de "ik" die Awater in persoon volgt, gebonden is aan normale menselijke beperkingen: "het is ons niet gegeven te weten wat zich in de geest van iemand anders afspeelt" (1985: 55). Met andere woorden, wanneer de "ik" in de tweede strofe zich wel bewust is van wat zich in Awaters geest afspeelt (bijvoorbeeld: Awaters gelaat is "roerloos" ontroerd, r. 43 en zijn "hoofd voelt zwaar", r. 44), moeten we tot de conclusie komen dat we hier met twee verschillende eenheden te maken hebben, die allebei met hetzelfde "ik" worden aangeduid. Sötemanns verklaring van deze twee-eenheid is simpel: "niet Awater wordt van binnen uit getoond maar we krijgen hier te zien hoe de 'ik' zich hem voorstelt; hij projecteert in Awater dus de eigenschappen van de gezochte reisgenoot. In de volgende scenes tracht deze 'ik', door Awater te schaduwen, na te gaan of zijn veronderstellingen kloppen met de werkelijkheid" (1985: 55).

Sötemann blijkt Awater dus te zien als een projectie, of een "hersenspinsel" (*5) van de ik-figuur. Het drama dat zich op deze zomeravond voltrekt, is in Sötemanns visie niets anders dan een eenzaam avontuur van de ik-figuur (*6). Hij gaat zelfs zover te stellen dat de gedachte aan het overlijden van de moeder niet in Awaters geest bestaat, maar alleen in de voorstelling die de ik-figuur van hem maakt. Sötemann gaat dus blijkbaar van de veronderstelling uit dat Awater een overeenkomstig verlies geleden zal hebben, ook al geeft het gedicht daarvoor geen enkele aanwijzing. In zijn interpretatie wordt het perspectief van de alwetende verteller in de tweede strofe gereduceerd tot het personale perspectief. Sötemann maakt onderscheid tussen de "feiten", die iedereen, inclusief de ik-figuur, kan zien, en de "toevoegsels" of interpretaties. Awaters handelingen zijn niet ongewoon, maar zij worden "opgeladen" door de ik-figuur, die zijn of haar eigen ervaringen op Awater projecteert (1985: 63).

De Boer is het oneens met Sötemanns projectie-theorie. Een uitroep als: "O Awater, ik weet waarvan gij peinst" in r. 96, is zijns inziens in Sötemanns visie een onmogelijkheid, omdat hier sprake zou zijn van interpretatie, en niet van waarneming. Een vergelijking als in r. 210 en 211 bijvoorbeeld, waar Awater, "als een pop, als een pop die te zwaar is voor zijn eigen mechaniek", aangeslagen naar de uitgang van het restaurant waggelt, is het voorbeeld van zo 'n waarneming. De Boer maakt duidelijk onderscheid tussen waarneembare feiten en interpretaties daarvan. De ik-figuur in het

gedicht oppert aan de hand van wat hij waarneemt voortdurende vermoedens die hij daarna probeert te verifiëren. Hij verwerft of gegronde kennis of geeft zich aan eigen verzinsels over (1989: 951). Alleen de concrete tekst kan ons duidelijk maken of we te doen hebben met feit of interpretatie. Vanwege de omvang van dit essay zullen we ons beperken tot de café-scene in de vijfde *laisse*.

In de café-scene, waar Awater op een gegeven moment een zakschaakspel uit zijn zak haalt (r. 150) en gaat schaken, wordt Awater geobserveerd door de ik-figuur. Volgens Sötemann is Awater zo op het spel geconcentreerd dat hij niet aan zijn glas (r. 156) en aan zijn brandende sigaret (r. 157-158) denkt; beiden blijven onaangeroerd. Hij trommelt met zijn vingers op tafel (r. 152) en verzet een stuk (r. 155). "Dat zijn de feiten," zegt Sötemann, pas daarna "slaat de 'ik' ... aan het interpreteren" (1985: 62).

Volgens De Boer slaat Sötemann hier de plank mis. Als Awater met zijn vingers op de tafel trommelt, en als zijn ogen "koel en stroef" (r. 151) staan en hij "iets droevigs" (r. 163) over zich heen krijgt, is het volgens De Boer aannemelijk dat Awater zich juist niet met een schaakprobleem, maar met een probleem van veel grotere orde bezig houdt. Want, zo zegt hij, "als Awater alleen maar schaakproblemen heeft, is de eenzaamheid van de ik-figuur onherstelbaar. Wat heeft hij nog bij Awater te zoeken?" (1989: 953). Met andere woorden, De Boer ziet Awater als iemand die met zware innerlijke problemen worstelt, waarvoor het schaakprobleem als een analogie geldt. De regel "Het spel wordt tot een nieuw figuur gevoegd" (r. 155) zou dus metaforisch opgevat dienen te worden; het zou een voorbeeld kunnen zijn van wat wel "lateral thinking" genoemd wordt, waarbij men langs verschillende wegen tot de oplossing van een probleem probeert te komen. De veranderde opstelling van de schaakstukken op het bord zijn een gevolg van een besluit tot handelen, in dit geval nl. het verzetten van een of meerdere stukken; als Awater erin slaagt een schaakprobleem op te lossen, kan de ik-figuur er misschien ook in slagen zijn eigen problemen op te lossen. Deze problemen hangen volgens De Boer samen met het verlies van de door de ik-figuur geliefde broer. De regel "een sneeuwvlok dwarrelt tussen droppen bloed" (r. 154) zou ook in deze richting wijzen. Het zal later duidelijk worden dat het schaakprobleem niet gezien moet worden als een analogie voor de problemen veroorzaakt door het verlies van de broer, maar eerder dat het als een *mise-en-abime* functioneert voor het creatieve probleem waarmee de ik-figuur worstelt.

In het lied dat Awater later op de avond zou zingen, krijgen we Awater voor het eerst zelf, zij het op indirecte wijze, aan het woord. Wat we tot nu toe van hem wisten, was afkomstig van de verteller, die Awater vergezelt. Awaters lied, dat de vorm heeft van een sonnet, en dat volgens Sötemann een vertaling is van een sonnet van Petrarca (1985: 63), wordt ook voorgedragen vanuit het perspectief van een 'ik.' Hoewel Awater het lied zingt, dient de ik-

figuur in het lied niet met hem vereenzelvigd te worden. De ik-figuur in het sonnet, een minnaar, krijgt van zijn aanbedene te horen dat zij zich uit deze wereld heeft teruggetrokken en dat hij iedere hoop haar weer terug te zien, maar beter kan laten varen (r. 207).

Awater is aangeslagen door de inhoud van het lied: de ik-figuur, die hem gadeslaat, observeert dat Awater tot graniet verstijft (r. 208). De ik-figuur ziet Awaters verdriet; het is een registratie en geen interpretatie. Hiermee zou Sotemanns projectie-theorie dat Awater een hersenspinsel is van de ik-figuur, komen te vervallen. We hebben hier te maken met een bestaand figuur die door emoties overmand is, zozeer dat hij de controle over zijn eigen bewegingen bijna verliest.

Volgens De Boer zien we hier een vorm van plaatsvervangend lijden. Awaters lijden moet in zijn visie niet gezien worden als een geprojecteerd lijden van de ik-figuur, maar als een lijden ten behoeve of misschien zelfs wel ten bate van de ik-figuur. Awater lijdt en heeft dit overwonnen door erover te zingen, iets waartoe de ik-figuur zelf tot nu toe niet in staat is geweest. Met andere woorden, Awaters zingen, of om het duidelijker te stellen, de woorden van het lied, of misschien nog duidelijker, artistieke vorm, hebben Awater bevrijd van angst door een artistieke expressie aan deze angst te geven. De ik-figuur zou hetzelfde kunnen doen, maar dit inzicht breekt pas in de laatste twee regels (r. 246-247) van de zevende *laisse* tot hem door. De ik-figuur blijft nl. Awater volgen, maar wanneer deze blijft staan (r. 246), loopt de ik-figuur door. Awater heeft zijn functie vervuld, het is nu aan de ik-figuur om zelf tot handelen over te gaan.

In mijn visie vervult Awater niet zozeer, zoals we in de door Kroon gebundelde essays kunnen lezen een dubbelganger-, spiegelbeeld-, projectie-, of zoals De Boer stelt een plaatsvervangerfunctie van de ik-figuur, in het verlengde van Vestdijks interpretatie van Awater als middelaar en verlosser, maar heeft Awater eerder een functie als katalysator. Door Awater en zijn lied wordt de dichter zich er op schokkende, pijnlijke wijze van bewust dat hij door middel van taal zijn "leegte-angst" (*7) zal kunnen bedwingen. De lezer wordt hier opnieuw met een *mise-en-abime* geconfronteerd. Awater heeft de ik-figuur middels taal aangegeven dat emoties via een literaire vorm, in zijn geval het Petrarcaanse sonnet, overwonnen kunnen worden. We zouden dus voorzichtig kunnen stellen dat "Awater" op zelfbewuste wijze het ontstaan van een letterkundig werk tot onderwerp heeft, zodat we hier, met andere woorden, te maken hebben met een meta-gedicht.

De reis van de ik-figuur is al eerder met taal geassocieerd geweest. In 1954 (1977) omschreef Anthonie Donker Nijhoff als een ontdekkings-reiziger in de taal. Donker echter associeert het reizen in de taal met het vernieuwende element van het modernisme dat Nijhoff in zijn beeldend taalgebruik introduceerde: "Reizen is zich vervreemden en zich vertrouwd maken met het onbekende. Reizen kreeg voor Nijhoff de betekenis van een essentiële

levenshouding - men kan hem ontdekkingsreiziger noemen in de taal, hij was bovenal een levensreiziger, dat was zijn levenskunst" (1954: 44). Deze beschrijving van de poetica van Nijhoff past in het beeld van de overgang van de positivistische ingestelde 19e eeuw naar de moderne 20e eeuw (*9). Donker omschrijft Nijhoff als een modernistische dichter die "niet water in wijn (heeft) veranderd, maar de oude zakken van de taal waarin hij zijn nieuwe wijn stortte als door een wonder weer nieuw gemaakt. Hoe beeldend de taal is, heeft geen dichter zozeer als hij ontdekt" (1954: 46).

Nijhoff is echter veel verder gegaan dan het vernieuwen van de taal door het zoeken naar nieuwe beelden. Het Awater-gedicht houdt zich in mijn visie niet alleen bezig met het op originele wijze uitbeelden van de geestelijke verscheurdheid van de moderne mens, maar heeft het artistieke scheppingsproces *zelf* tot onderwerp. In zijn beschouwing "Over eigen werk", oorspronkelijk een voordracht voor de Volksuniversiteit in Enschede in 1935, vinden we duidelijke aanwijzingen voor deze hypothese. Op de eerste plaats heeft het essay zelf een meta-karakter, omdat de openingspagina's zich bezighouden met de vraag hoe een lezing te houden. Nijhoff beschrijft hoe hij aan een vriend advies vraagt: "Ik vroeg hem: 'Hoe doe je zoiets?' Hij vroeg: 'Wat?' Ik zei: 'Een lezing houden.' Hij begon: ... " (1961: 7). In de loop van het verhaal zien we dan de lezing ontstaan die later als een beschouwing over eigen werk gepubliceerd zou worden. Een andere aanwijzing treffen we aan in de reden waarom hij *Ulysses* van James Joyce zo bewondert: "de lezer leeft niet enkel het gebeuren, maar ook hoe het geregistreerd werd, mee. Het boek wordt boeiend door de activiteit die het in de lezer opwekt" (1961: 28), schrijft hij. En dit is precies wat er gebeurt als de ik-figuur luistert naar het lied van Awater. Pas op het moment dat de ik-figuur door het lied van Awater op katalytische wijze tot het inzicht gekomen is dat woorden, poëzie, vorm, hem over zijn tot dan onnoembare verdriet heen kunnen helpen, heeft het leven weer zin ("niet om niet", r. 269) voor hem. Dit "verleggen van de inhoud naar de vorm" heeft Nijhoff, zo lezen we in de volgende paragraaf, zelf tot het schrijven van poëzie gebracht:

Kort en goed, dit verleggen van de inhoud naar de vorm, dit bewustzijn, dat de vorm niet de inhoud van het ding omklemt, maar juist de toestralingsomtrek is van het heelal en dit bepaalde ding, bracht mij tot de poëzie, de geëigende uitdrukkingvorm voor het evenwicht tussen heelal en op een voorwerp, figuur of emotie geconcentreerde aanschouwing. Poëzie sluit terstond al zulke min of meer onduidelijke diepzinnigheden buiten. Lees een gedicht en gij hebt ze ondergaan, maar probeer het niet in gedachten over te brengen. Een gedicht bestaat uit woorden, niet uit gedachten (1961: 28).

Het inzicht in de laatste regel, "een gedicht bestaat uit woorden, niet uit gedachten", bevat in mijn visie de sleutel tot de katalysator-functie van Awater en daarmee het meta-karakter van "Awater".

De vorm van de epiloog ondersteunt deze lezing van "Awater" als meta-gedicht. De laatste strofe, die zoals boven betoogd samen met de proloog afwijkt van de rest van het gedicht, is het resultaat en daarmee tevens het literaire bewijs van de les die de dichter van Awater geleerd heeft. De epiloog is het directe gevolg van de weg die Awater de ik-figuur gewezen heeft: alleen in taal en via taal is de dichter in staat verdriet te overwinnen en het leven te "zingen": "zingen is slechts hartstocht van een zweer" (r. 7).

De Oriënt Express, die omhuld door wolkenkluwen op het perron staat te dampen in afwachting van haar vertrek, moet in deze opvatting dan gezien worden als een metafoor voor taal of de artistieke uiting hiervan, literatuur, die individuen "het puurst geluk" (r. 276-277) kan laten smaken dat voor hen is weggelegd. In deze lezing is de "gij" uit r. 265 dan niet alleen de lezer die aangesproken wordt door de dichter, zoals ik op pag. 2 betoogde, maar ook vooral de dichter die zichzelf toespreekt. De dichter is door Awater tot inzicht gekomen dat als hij zichzelf en zijn diepste emoties laat "besturen" (r. 268) door de Oriënt Express van de taal, het leven "niet om niet" (r. 269) geweest zal zijn: "Awater" zelf is hiervan het meest tastbare bewijs. We zouden gebruikmakend van door Steven Kellman geïntroduceerde Engelse term (*8) zelfs van een "self-begetting" gedicht kunnen spreken, een gedicht dat zijn eigen ontstaansgeschiedenis tot onderwerp heeft.

Als we "Awater" tenslotte schematisch en chronologisch samenvatten vanuit het vertellersperspectief, kunnen we stellen dat die proloog gezien kan worden als het artistieke credo van de dichter. Als de dichter een chronologische volgorde zou hebben aangehouden, zou de proloog eigenlijk na de epiloog geplaatst moeten worden. Het Awater-verhaal is in deze redenering de aanleiding voor de openbaring van het dichterschap, het "bestuurd" zijn, aan de ik-figuur; het Awater-lied is de "besturing", de openbaring van de mogelijkheden van taal; de epiloog een eerste resultaat van dit "bestuurd" zijn en de proloog zijn artistieke credo, waarin hij uiteenzet wat dit "bestuurd" zijn inhoudt: "elk woord vernieuwt de stilte die het breekt" (r. 10), zoals Awater met zijn lied duidelijk gemaakt heeft.

Noten

- *1. Het andere artikel van Fens over "Awater" verscheen in *De Tijd/De Maasbode* van 20 augustus 1966. Dit was een recensie van Wenseleers' *Het wonderbaarlijk lichaam*.
- *2. In "Over eigen werk" schrijft Nijhoff bewust voor een oud-Europese vorm, "de vorm van het Rolandslied" (1961: 24) gekozen te hebben. Sötemann wijst er in dat verband op dat Nijhoff gebruik maakt van middeleeuwse "laises monorimes". Dit zijn, zo schrijft hij, "assonerende strofen van ongelijke lengte, ontleend aan het *Chanson de Roland*" (1985: 55). Het aanroepen van de allereerste geest in r. 1 heeft Nijhoff door terug te grijpen op oude poëtische vormen ook letterlijk in de praktijk gebracht.

- *3. Cf. Yuri Lotmans theorie hierover in *The Universe of the Mind* (Bloomington, Indiana University Press, 1990: 21-22). Hij onderscheidt twee typen boodschappen, een in de "ik-hij/zij"-richting en een in de "ik-ik"-richting. Het eerste type is uiteraard het meest voorkomende. Hier zouden we dan te maken hebben met een "ik-ik"-boodschap.
- *4. Brink baseert zijn verhandeling op Gerard Genette's *Narrative Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1980: 252 vv.
- *5. Cf. De Boer, 1989: 950.
- *6. Volgens De Boer wordt Awater, afgezien van het door Nijhoff zelf aangedragen "reisgenoot", ook vaak aangeduid als het spiegelbeeld van de dichter, diens alter ego of dubbelganger. Ook zijn functies als gids, profeet en prototype genoemd, en Vestdijk gaat zelfs zo ver om Awater aan te duiden als middelaar en verlosser. De Boer zelf refereert plaatsvervanger (1989: 946).
- *7. De term "leegte-angst" is terug te vinden in Nijhoffs *Verzameld Werk* (Amsterdam, 1982), p. 1067v.
- *8. Steven Kellman heeft in zijn boek met dezelfde naam de term "self-begetting novel" gegeven aan dat type roman dat zijn eigen ontstaansgeschiedenis beschrijft (1970).
- *9. Zie de twee artikelen van Karel Meeuwese in Kroon (1981). Deze artikelen zijn eerder gepubliceerd in de zestigste jaargang van *De nieuwe taalgids* (1967).

Bibliografie

- W.J. van den Akker. *Een dichter schreit niet: De poetica van M. Nijhoff*. Utrecht, Veen, Uitgevers, z.j. (1986).
- W.J. van den Akker. *Een dichter schreit niet: De poetica van M. Nijhoff. Aantekeningen*. Utrecht, Veen, Uitgevers, z.j. (1986).
- Theo de Boer. "Awater als plaatsvervanger". *De Gids*, 152, 12 (1989): 946-958.
- André Brink. *Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria, Academica, 1987.
- Anthonie Donker. *Nijhoff de levensreiziger: Een schets van zijn dichterschap*. Oorspronkelijk uitgegeven in 1954 door de Arbeiderspers. Heruitgave: Utrecht, Uitgeverij Reflex, 1977.
- J. van der Elst e.a. (red.). "Nijhoff en die moderne tyd". *Momente in die Nederlandse letterkunde*. Pretoria, Academica, 1988: 461-476.
- Kees Fens. "Awater, leven en leer". *Merlyn*, 4 (1966): 361-382.
- G.P.M. Knuvelde. "Martinus Nijhoff". *Beknopt Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. 's-Hertogenbosch, Malmberg, 1962: 696-703.
- Dirk Kroon (red.). *Nooit zag ik Awater zo van nabij: Teksten omtrent "Awater" van Martinus Nijhoff*. 's-Gravenhage, Uitgeverij Bzztoh, 1981.
- Martinus Nijhoff. "Awater". *Nieuwe gedichten*. Amsterdam, Em. Querido, 1934.
- Martinus Nijhoff. "Over eigen werk". *Lees maar, er staat niet wat er staat: Keuze uit de oorspronkelijke gedichten*. Den Haag, Bert Bakker/Daamen N.V., 1961: 7-32.
- Em. M. Rutten. "Achtergronden van de Oriënt-Express als mythe bij Martinus Nijhoff". *Spiegel der Letteren*, 25 (1983): 278-307.
- A.L. Sötemann. "Awater" na vijftig jaar". *Die nieuwe taalgids*, 78, 1 (1985): 52-68.
- Willy Spillebeen. *De geboorte van het stenen kindje: Thematische analyse van het scheppend werk van Martinus Nijhoff*. Nijmegen, Gottmer, 1977.
- Luc Wenseleers. "Awater". *Het wonderbaarlijk lichaam: Martinus Nijhoff en de moderne westerse poezie*. Amsterdam, Bert Bakker & Daamen N.V., 1966: 159-230.

Universiteit van Kaapstad

C.P. van der Westhuizen Hokus-pokus

Die stilte was skielik daar, asof dit altyd daar was, asof dit gehoor het. Alles en almal kon dit hoor, selfs die dowes, selfs die dooies.

Kort nadat Hy gekruisig is, het 'n huilende seun 'n dooie hond aan sy nek met 'n tou in die stofpad afgesleep. Agter hom was 'n bleek vrou en haar ma en dié se ma en dié se ma en dié se ma en hulle mans besig om bloeisels oor die hond se stofstreep in die pad te strooi. Dit was net hulle wat nog tyd gehad het vir grappies.

Judas Iskariot was besig om homself af te droog toe hy die stoet deur sy badkamervenster gewaar. Het hy toestemming verleen vir 'n straatbetoging? Ja, maar nie hierdie een nie, nie een met bloeisels nie. Waarheen is hulle op pad? En die kind? Dit alles vra hy homself af. 'n Mens wil amper huil omdat hy nie die belangrikste vraag vra nie: Die hond?

Om 'n lang storie kort te maak knoop Judas die handdoek om sy middel vas en leun by die venster uit en verloor sy balans en val homself onder in die straat voor die huilende seun te pletter. Só kom Judas Iskariot aan sy einde en gaan die betoging voort. Alles en almal kon dit sien, selfs die blindes, selfs die dooies.

“Alle grappies op 'n stokkie!” skreeu die toeskouers en sewe swaar gewapende Romeinse soldate reageer dienooreenkomstig. Die stokkie breek net mooi toe hulle 'n mate van balans vind en sewe dapper manne mindervuldig tot een potsierlike plas pis en bloed wat dorstig deur sewe lewendige honde opgelek word.

Sy voorlaaste gedagte, so met die valslag deur die venster, is oor sy maltese poedel wat hy die oggend 'n oordadig wrede loesing gegee het oor dié met sy modderpote oor die handgeweefde bokhaarmat geloop het. Die hond het dit nie verdien nie, weet hy te laat. Die einde van sy frustrasies met mense se eiewaan is sy laaste gedagte. Die hond se onbegrypende oë word sy oë wat na die sewe gulsige honde staar.

Daarom sleep die seun die hond huilend voort, onbewus van die genetiese kettingreaksie wat elke tree ontketen. Uit die grafte verrys al die geslagte alfabeties volgens elkeen se geboortedatum, uit die dood tot in die voortstuwende stoet gedryf deur 'n dieper instink. Niks en niemand kon enigiets ruik nie.

“Baie navorsing is al oor hierdie onderwerp gedoen,” sê Judas sewe verdiepings van die grond af. “Geen resultate is egter opgelewer nie, net enkele leidrade,” sê Judas drie verdiepings van die grond af. “Maar alle paaie lei...” Nou sal ons nooit weet nie, dink die seun.

Hulle wat nog lewe, dink Adam heel agter in die stoet, neem alles te ernstig op. Geen sin vir pyn nie, geen waardering vir die droom nie.

Weet hulle dan nie dat hul plekke voor in die stoet bespreek is nie? "Ag, jy's laf!" sê Eva, want sy vind Adam se gedagtes verwarrend.

Judas het altyd geweet sy voorlaaste gedagte gaan sy voorlaaste gedagte wees, maar hy het nooit kon dink die hond sou hom verraai nie. Aan 'n tou om sy nek voor 'n onwettige betoging? Dit is eers wanneer Judas by homself in die stofpad verbystap, dat hy besef dat dit nie 'n betoging is nie.

Aha, daar val Hitler ook nou agter die huilende seun in die stoet, sy regterhand skouerhoog gelig. Hy wil omswaai, die mense agter hom met bevele verskree, hulle met vrees verlam. Maar sy leierskap is van korte duur, want voor hom verskyn 'n onbekende man, 'n onbekende vrou, daarna dertig kinders uit 'n skoolbusongeluk, die eerste ongeïdentifiseerde vigsslagger, Verwoerd, 'n paar miljoen natuurlike sterfgevallen waaronder Suid-Afrikaanse huursoldate, Vorster, die eerste geïdentifiseerde vigsslagger, Leroux, te veel om op te noem en dan, kennelik, jy.

Judas Iskariot is die eerste persoon wat sy voorafbepaalde plasing in die stoet verontagsaam. Hy strompel val-val by die mense verby; sy rooi hondoë soos vlymskerp kruise in die rigting van die huilende dief en sy hond gerig. Judas se hond. Teen die tyd wat hy Nelson Mandela verbygaan, is die kind nog nie in sig nie, net Ronald Reagan wat van ver af flambojant groet en 'n Madonna-grap luidrugtig vertel. Die grap ketting in die stoet af tot dit Madonna se ore heelwat vorentoe bereik. Sy vererg haar so bloediglik dat sy onmiddellik 'n liedjie komponeer wat sy met weergalose vulgariteit aan Reagan opdra. Dit is in hierdie stadium dat die Arabiere, Egiptenare en Palestyne in die stoet hulle geduld met Idi Amin se obsene roggelgeluide verloor.

Daarom sleep die seun die hond huilend voort, onbewus van die chaos wat intussen agter hom in die stoet losgebars het. Jy stap onseker voort soos iemand wat die semiotiek verstaan; die bestemming begin alreeds op die horison skitter. Daar is bekende en vreemde kleure wat roerloos in die lug hang, die onverwagse reuk van vars perlemoen en bowenal die oorverdowende stilte in die verte wat amper sigbaar is.

'n Paar internasionale deurbrake volg. 'n Skietstaking tussen die Bloubulalliansie en die Green Consciousness Party in Suid-Afrika word deur die tussenkoms van die VVO bewerkstellig. Op aandrang van dr. Grozo Matanzizi van Uganda word wêreldwye sanksies teen Engeland ingestel as strafmaatreël vir die historiese skepping van spanning in Suid-Afrika. 'n Kuur word vir vigs gevind, maar ses nuwe ongeneeslike siektes breek verwoed op die aarde los en die stoet word langer en die bestemming al nader. Niemand besef dat die stoet in werklikheid stilstaan nie en dat dit aanvanklik net die huilende seun en die dooie hond is wat al vinniger voor die groeiende punt beweeg nie. En Judas?

Daar is 'n paar dinge wat die verloop van gebeure aansienlik bemoeilik,

byvoorbeeld die heptagonale vooraansig van die honde wat Judas uit die stof oplek. Elke keer as hulle hom klaar opgelek het, moet hy weer deur die badkamervenster val sodat hulle van voor af kan begin. Hierdie ritueel verg al Judas se energie. Dit is voor-die-hand-liggend dat hy vir ewig so sal kan aanhou.

Iets anders wat stremmend is, is die vreesbevange Jode wat hulleself in Hitler se gesigsveld bevind. Om tyd te bespaar, versmoor minstens die helfte hulleself met behulp van *Kadac*-gasbottels wat oral langs die stofpad te koop is. Dan is daar nog natuurlik koning Hammoerabi se tandlose onderdane wat mekaar se oë met messe uitsteek. Om nie te praat van Dingaan wat Retief weer en weer ore aansit en Eugène Terre'blanche wat soos 'n skaaphond sewe swart mense in 'n trop bymekaar jaag voordat hy van sy wit perd afval en die ritueel dan weer volledig herhaal nie. Van die Filistyne sê ek liever niks nie.

Tog moet 'n mens iets oor die einde sê. Die moment toe die stoet sy bestemming bereik, hou die seun met die dooie hond op met huil en 'n vreemde stilte breek deur die geweld van die diskordante klank wat so eie aan hierdie verhaal is. Alles en almal kon dit hoor, selfs die dowes, selfs die dooies. Die stilte voor die storm, want, sien, die seun begin soos 'n verwilderde leeu bulder:

“P-e-l-o-t-o-n-! O-m-k-e-e-r-!”

En Judas die Doper val homself op die paradegrond te pletter vir volk en vaderland, want alle paaie lei na Upington se skroeiende son wat in die suide opkom en in die noorde ondergaan solank dit net die wil van die Heer is dat die korporaal se maltees sy been teen ons boots lig wanneer ons op aandag staan.

Die seun en sy hond het verdwyn en 'n menigte van bekommerdes, familie, vriende, dissipels, politici, oëdienaars, teoloë, argeoloë en ander hoopvolles het oor die eeue heen hulle lewens daaraan gewy om hom te soek.

Soek en jy sal vind. Soek in die donker en jy sal sy silhoeët onder 'n doringboom in die Bosveld langs 'n helder kampvuur aantref; selfs iewers in 'n verlate motel op pad na Damaskus; by 'n klein tafeltjie in 'n donker kroeg in New York. Maar bedags vind jy net die dooie hond wat nog steeds sy blinde baas aan 'n tou oor 'n besige straat na veiligheid lei.

Gretel Wÿbenga

Wie is blind? Hy wat nie ander wêrelde kan sien nie

In Junie vanjaar het Elsabe Steenberg 'n welverdiende erepenning van die Akademie ontvang vir haar bydrae tot kinder- en jeugliteratuur. Haar lys publikasies laat die woord "produktief" na 'n eufemisme klink.

Uit haar pen het, behalwe twee boeke en verskeie artikels in versamelbundels óór kinderliteratuur, drie kleuterverhale, 20 kinder- verhale (die laaste *Hopgalop oor die blink water* pas by Tafelberg), 12 jeugromans en 2 eenbedrywe, asook 7 romans vir volwassenes verskyn. *Klawervyf* (1976) het die J.P. van der Waltprys, *Eending met lang bene* (1979) het die Tafelbergprys en *Boom bomer boomste* (1980) die Sanlamprys ontvang. Haar boeke is wyd voorgeskryf aan skole, universiteite en kolleges. Hierbenewens het sy besonder produktief bygedra in literêre tydskrifte (één blik in die *Tydskrif* se indekse is oortuiging genoeg) en is ook vaste medewerker vir *Tydskrif vir letterkunde*, *Tydskrif vir geesteswetenskappe* asook vir die SAUK vir die bespreking van kinder- en jeugboeke.

Verder tree sy op as keurder vir toonaangewende uitgewers en het sy ook 'n hand gehad in die keuring van kinderbydraes vir drie kinderkoerante, wat sedertdien deur geldelike probleme gekelder is.

Onder Steenberg se aanvoerwerk het die eerste nagraadse kursus in Afrikaans en Nederlandse kinderliteratuur aan die PU vir CHO ontstaan. Taalbegaafde kinders het ook sedert 1982 die voorreg om weekliks (en jaarliks sedert 1986 gedurende die winterskool) onder haar leiding die Afrikaanse letterkunde te bestudeer. En al is dit nog het einde niet, is dit sekerlik meer as voldoende motivering vir die toekenning, veral as die hoë peil van haar werk in ag geneem word.

Dit is nie 'n maklike taak om na gemene delers tussen die buiteblaaie van so 'n uitgebreide lys publikasies te soek nie. Tog, soos by die meeste skeppende kunstenaars, is daar "iets" tiperend, dieselfde "iets" wat jou Mozart met Haydn nie sal laat verwar nie: 'n één en enige snaar wat soos 'n Skotse dreunbas voortdurend onderliggend aan alles opklink. Selfs die grote Leonard Bernstein het teen die einde van sy lewe gesê dat hy dieselfde ding oor en oor in sy komposisies gesê het. Binne die yslike omvang van eie skeppende werk, is daar tog by Steenberg sprake van 'n soort kontrapuntale samespel: één welluidende musiek waarvan belangrike motiewe in bykans elke publikasie optree. Met *Skuilte tussen riet* (1993) as uitgangspunt word hierdie motiewe in breë trekke aangetoon.

Dié jeugroman is die derde in 'n reeks van HAUM-literêr wat dit oor aktuele sake, soos tienerswangerskap en selfmoord (*Pot vol winter* - Maretha Maartens), en die dood van 'n geliefde (*Spore op die maan* -

Eleanor Baker) het. Die vierde, 'n vertaalde werk, *Die rooi sirkel* van Maria Verheij het pas verskyn.

In *Skuilte tussen riet* gaan dit oor kindermolestering binne die gesin, 'n probleem wat volgens statistieke in Suid-Afrika skokkende afmetings aangeneem het. In 'n ouer bedeling het ons dié soort problematiek weggeswyg en dan, ironies, juis teenoor die prooi daarvan, die kinders. Gelukkig het die “nuwe” openheid en eerlikheid wat tans so hoog in die mode is, ook na die kinderliteratuur oorgespoel. 'n Mens kan Steenberg net bewonder dat sy die moed gehad het om so 'n “gevaarlike” onderwerp aan te pak, en dan boonop met die kinderleser as teikengroep: só maklik kan dit hier ongemerk oorskuif na die sensasionele, selfs die pornografiese. Net 'n ervare skryfster en 'n deurwinterde mens sou hierdie turksvry so sonder handskoene kon aanpak, maar Steenberg se deernisvolle en terselfdertyd sobere aanslag gee die deurslag.

Skuilte met sy traumatiese gegewe, is nie regtig 'n uitsondering in Steenberg se werk nie. Nog nooit het sy die aardse bestaan, soos so baie ouer skrywers vir kinders, voorgehou as puur paradyslik nie. Die dood van 'n ouer (in *Waar is Pappa se panfluit?* reeds in 1981, en nog ander); die afwesige ouer en kindereensaamheid (*Hendri uit die water; Tjerik in die denne*, ens.); alkoholisme (*Pik=swart*). Nêrens bly die probleemsituasie bloot 'n uiterlike gegewe nie. Die buitewerklikheid word altyd getransformeer na binne, sodat geen verhaal sy spanning primêr genereer uit die oppervlakgegewe nie.

'n Kernegegewe in, vir my, al Steenberg se werk staan vervat in die Oosterse spreuk in *Wêreld in wêreld deur*: “Wie is blind? Hy wat nie ander wêreld kan sien nie.” Om te kan groei en nie aan stiksienigheid en selfsug onder te gaan nie, is dit noodsaaklik om denk-, gevoels- en kultuurwêreld (*Van motho en van mens*) anders as jou eie te kan akkommodeer. In *Wêreld in wêreld deur* was dit die Oosterse mediese wetenskap van die radionika waarby ook 'n sesde sinuig (dus vanuit die tradisioneel Westerse beskouing, iets irrasioneels) betrokke is; in *Skuilte* kon Leenster eers word “soos sy bedoel was om te wees” (83) toe sy haar kon inleef in haar pa se verwonding wat “sy lewe lank rou gebly het” (79) en haar eie wrok en pyn kon loslaat; in *Môre was dit somer* en *Boom bomer boomste* moet Stefan en Philla onderskeidelik begrip ontwikkel vir dié wêreld waarin mense doodgewoon nugter met die werklikheid omgaan.

'n Belangrike “ander wêreld” waaraan die werk van Steenberg hoë prioriteit gee, is dié van die fantasie (in 'n niefiksionele publikasie *Fantasie en die kinderboek* het sy dit breedvoeriger hieroor). Reeds in die boektitels is die irrasionele speels doenig. In hierdie onmoontlike moontlike wêreld wat die kinder karakter met sy “binne-oë” (*Môre was dit somer*) beleef, word belangrike lewenskewessies vir hom uitgewoeker (*Ken jy die weerligvoël?; Waar is Pappa se panfluit?; Slapende honde*

miaau nie; Boom bomer boomste, ens.). Hierdie wêreld dra hom deur die donker bos van sy dilemma.

Dikwels vervul die binnegedagtes van die jong protagonis dieselfde rol. In *Skuilte* vind Leenster dit gemakliker om in gesprek te tree met die wildekanarie in sy hok as met 'n sielkundige, ook omdat sy met die voëltjie identifiseer: hy is, soos sy, vasgekeer; hy verveer en is dus, soos sy, met 'n proses van vernuwing besig; hy is 'n "stomvoël" (24): net so is sy verstar van pyn. Dieselfde soort binnepraat kom al voor in *Eending met lang bene* (1979), en in *Môre was dit somer* (1989) word die noodsaaklikheid om in voeling met hierdie wêreld te bly, onderstreep in die hartseer oupa wat toegang tot sy binnewêreld verloor het: "Sy binne-ore is pottoe."

In alle gevalle raak die kind uiteindelik versoen met die werklikheid; nêrens word die binnewêreld van fantasie of gedagtes 'n verabsoluteerde ontvlugtingsoord nie, maar oral 'n broodnodige "skuilte". In *Skuilte* word Leenster se terugkeer na dié bestaan volvoer as sy die geliefde kanarie wat deur 'n rot opgevrete is (soos sy deur haar pa verniel is) begrawe in die madeliefbedding: "dan groei daar iets van sy geel in die blomme en word hulle ... kanaliefies" (83). Haar vriend, Migal, maak dit af as "vroumenssentiment", maar "kanaliefies" is ikonies gelyk aan groei wat voortkom uit pyn. Die gebruik van die vier onderafdelings: *Desember, Vroegherfs, Laatherfs en Winter* roep Van Wyk Louw se jaargetysonnette op waarin pyn as louteringsmiddel ook voorop staan. Uiteindelik kan Leenster nie langer "wegkoes van *Desember*" (60) nie; haar skuilte moet sy verlaat om weer in die lewe in te stap.

Steenberg se, om die minste te sê, onortodokse kinders, haar "buiteperde" (een van dié "Struwelpeters" ontvoer haar oupa met 'n kruywa uit die hospitaal!) vind almal ten einde 'n rusplek vir hulle voet. Behalwe in 'n ingebedde fantasie- of gedagte-wêreld kry hulle ook uitermate troos uit die natuur. Veral bome ("God het bome gemaak as die kroon van alle natuurdinge" staan dit in *Boom bomer boomste*), voëls, met 'n besondere voorkeur vir die wildekanarie, en musiek, met 'n voorkeur vir die rietige klank van die panfluit. Ek het nie 'n enkele boek van Steenberg gelees waarin die natuur nie in een of ander vorm 'n hawe was nie; in die natuur word God sigbaar. Dit word in *Boom bomer boomste* byna tot religieuse ekstase gevoer.

Die natuur en 'n fantasiewêreld het ook dikwels die funksie om op te tree as teëvoeter vir die eksplisiet materialistiese en onmenslikende. Soos die gif word "geldvrates" en "nuusvrates" (*Blou is 'n bokkie*) en mense wat aan jou menswaardigheid peuter, beveg. In *Skuilte* kruip Leenster ook weg vir die mense wat van haar 'n "storie" wil maak (63). En Philla (*Boom bomer boomste*) ontvoer haar oupa sodat hy met waardigheid in sy bos kan sterwe.

Steenberg se papiermense vind ook dikwels 'n uitkoms op hulle aardse

“dubbeltjiepad” (53) daarin dat hulle skeppend doenig is: hulle maak musiek (*Môre was dit somer, Skuilte* en vele ander); hulle teken (*Eendag die weerligvoël, Boom bomer boomste*, ens) maar veral is hulle, soos Leenster, woordbegaafd (*Waar is Pappa se panfluit?; Slapende honde miaau nie*, ens.). Dit is ook opvallend hoe dikwels ou mense, en dan veral ou mans, simpatieke begeleiers vir die kinders word.

Van meet af aan openbaar Steenberg ’n besondere sensitiewe t.o.v. die hantering van perspektief. Sy sorg dat die kind se oog in die middel van die teks lê, sodat hy sy menswaardigheid kan behou. Nooit pleeg sy die sonde om ’n kinderboek te skryf wat eintlik bedoel is vir ’n grootmens om hom te verkneuter in die “oulike kleingoed” nie, ’n tendens wat selfs by bekende veral ouer kinderboekskrywers dikwels aan die orde is (Mikro vat hier die spreekwoordelike koek!)

Verder benut Steenberg dikwels ’n bepaalde oogpunt tematies. In *Skuilte* bestaan die meeste teks uit Leenster se intense derdepersoons-fokalisering. Haar selfgesentreerde oog is soos ’n draaiwind wat alles en almal om haar opeis. Terselfdertyd bring die derdepersoon hier afstand van haar traumatiese ervaring. Eers as sy kans sien om dit in die eerste persoon te herleef, weet die leser dat sy ’n mylpaal op haar pad bereik het. Haar direkte identifisering met die kanarie vind op manjifieke wyse in ’n perspektiefverandering, byna soos by die deurbraak van ’n buffer, gestalte: “Niks het hom laat vermoed dat ’n rot (wolf) hom gaan aanval en beveel dat *ek* kom bad nie” (79). Eers hierna beleef sy haar eie verkragting volledig in die eerste persoon en vind bevryding. In *Boom bomer boomste* kry die minder opvallende newekarakter, Helet, die “bevoorregte” ek-perspektief. Dit is asof die skryfster, deur die derdepersoon aan die sterk en weerbarstige Philla te gee, wil sê: Philla sal wel kompenseer met haar kragtige persoonlikheid. Dus ’n gelykmakende versoenende aksie uitgespeel in die hantering van perspektief.

Want uiteindelik gaan dit by Steenberg om versoening met die onvermydelike of die anderse, nie deur bloot boedel oor te gee nie, maar met die insig en wysheid wat kom as jy, vergesel van baie genades op jou stekelrige pad, jou perspektief wyer kan maak as net jou eie twee oë. Haar papierkinders is almal begeesterd met ’n soort visie wat hulle nie laat tou opgooi nie. En só is dit ook met die mens, Elsabe Steenberg, gesteld (dit is nie meer so oudmodies om die mens agter die boek by te haal nie; vra maar vir Kannemeyer). Al beleef sy daagliks vir baie jare reeds die ongerief en pyn van liggaamlike gestremdheid, en al het sy steeds nie gekry wat beloof is nie, het sy dit soos die gestorwe aartsvaders “uit die verte gesien en daarvoor gejuig” (Hebr. 11:13).

Literêr-aktueel

Alexander Strachan

Die Afrikaanse Skrywersgilde –

Erelidmaatskap aan dr Beyers Naudé, September 1991

Kyk 'n mens terug oor die sestienjarige bestaan van die Afrikaanse Skrywersgilde, dan bevind ek my vanaand in 'n baie bevoorregte posisie. Nie alleen omdat dit die eerste keer is wat die Gilde erelidmaatskap toeken nie; ook nie net omdat dit juis tydens my voorsitterstermyn gebeur nie. Maar meer nog: die toekenning van die erelidmaatskap aan 'n persoon met die statuur van Beyers Naudé, is iets waaraan elkeen wat die doelstelling van die Gilde nastreef, met groot vreugde deel sal wil hê.

Die Afrikaanse Skrywersgilde is 'n skrywersorganisasie. In die grondwet word genoem dat dit vir spraak- en skryfvryheid ywer, asook vir die afskaffing van enige vorm van sensuur. Binne hierdie strewe wil die Gilde 'n vrye Suid-Afrikaanse kultuur bevorder... 'n kultuur waarin sleutelbegrippe soos nie-rassigheid, nie-seksisme en demokrasie kan seëvier.

Dit is dan ook teen hierdie agtergrond wat daar tydens die Gilde se Jaarberaad 'n sterk stem opgegaan het om met die strewe van Beyers Naudé te vereenselwig... die man wat onlangs in die media bestempel is as banneling-Boer, Godsman en vryheidsvegter.

Tydens sy lang en omstrede loopbaan het Beyers Naudé met meer as een establishment-instelling gebreek, is hy dikwels verwerp en is hy ook vervolg. Deurentyd was hy egter een van ons voorste kampvegters vir die vryheid van spraak, godsdiensvryheid en nie-rassigheid. Met sy volgehoue ywer het hy op onverskrokke wyse die tradisie van verset teen apartheid in die Afrikaanssprekende geledere help vestig. Terselfdertyd het hy gehelp om uiteenlopende groeperings saam te snoer, het hy oor wye grense heen gewerk, soos ook onlangs nog geblyk het tydens die samesprekings rondom die Grootte Schuur-minuut.

Sy lewensbeskouing is iets waarmee die Afrikaanse Skrywersgilde graag identifiseer. Soveel so dat hy in 1989 op uitnodiging die Jaarlikse Beraad geopen het. Ook gaan sy verbintenis met die Afrikaanse letterkunde (wat al tot nagraadse studie gelei het), en sy liefde vir en die handhawing van die Afrikaanse taal, nie ongemerk verby nie.

Maar presies hoe, sou u verder kon vra, beskou die Gilde 'n persoon wat die organisasie se erelidmaatskap ontvang? In die eerste plek waarskynlik as 'n vlagskip... iemand wie se ideale ook ons s'n is. So 'n persoon is in 'n sekere opsig 'n koersaanduier, iemand wat 'n rigting ingeslaan het, wat, volgens ons, strook met die uitdagings van die tyd.

Met sy aanvaarding van die hierdie erelidmaatskap word oom Bey as 't ware 'n veer in die veelkleurige hoed van die Skrywersgilde.

Abraham de Vries

Commendatio gelewer tydens die toekenning van erelidmaatskap van die Afrikaanse Skrywersgilde aan Jan Rabie, 23 April 1993

In *Die Huisgenoot* van 21 Desember 1945 verskyn 'n gedig wat só eindig:

“O blinde tog oor donker see

Waar staan die helverligte huis, waar gee
die pad sy wit draai na die hart?”

Dit was vir my 'n aanduiding van hoe om vanaand te sê waarom Die Afrikaanse Skrywersgilde besluit het om sy hoogste en skaars eer toe te ken aan die digter van hierdie reëls, Jan Sebastian Rabie. Dis slegs die tweede maal in sy bestaan dat die Gilde iemand op hierdie manier vereer. En die eerste maal dat dit 'n skrywer te beurt val.

Dit is redelik maklik om vol lof te wees vir Jan Rabie. 21, maar ook die vroeër geskrewe en later gepubliseerde *Mens-Alleen*, was immers die eerste radikale vernuwing. Dis immers Rabie wat die Afrikaanse prosa wakker geskud het met die almag van die droom en die droom se surreële eenheid van vernietiging én teerheid, gruwel én liefde, verskrikking én mistiek. Selfs toe hy nog in Parys gewoon het, was Jan se Onrus digby Hemel en Aarde. Dis ook hy wat op 20 Mei 1953 in sy dagboek aanteken (ek verkort): “Ek weet nou wat Europa my geleer het, dat ek deur 'n aanvanklike estetisme getas het na dit waarvoor ek eintlik bestem is: l'engagement.” In geen party of groep, maar teen l'injustice et le malheur (teen ongeregtigheid en ellende) en wat daarna die Afrikaanse prosa onherroeplik betrokke gemaak het in die stryd téén die Afgod van apartheid. As taalpatriot was Jan Rabie een van die eerste skrywers wat gewaarsku het dat Afrikaans eendag die prys sal moet betaal vir Apartheid. Die formulering in die Grondwet van die Gilde dat Afrikaans die taal is van almal wat dit praat, skryf en lees (dus nooit van enige eksklusiewe groep wat dit om magsgewin misbruik nie) is van hom. Hy het aangedring op die regte van bruin Afrikaners toe 'n politikus nog kans gesien het om hom daarvoor die Leviete voor te lees. Jan is die enigste van wie ek weet wat al iemand uitgeskel het vir 'n witmens. (Toe iemand sy hond op Onrus by die karavaanpark met 'n klip gegooi het, was sy moedelose skelwoorde: “Wat maak jy nou, jou, jou...witmens!”) Betrokkenheid, engagement, maar ook 'n soektog na wortels in *Bolandia*, *Klipwieg*, *Elounda*. Die onderwyser van Umtata en Knysna uit 'n onderwysgesin het in wese onderwyser gebly. Hy bring bymekaar die opwindendste wat Europa kon bied en dit wat Suid-Afrika die nodigste gehad het. Jan Rabie is aanwesig in die werke van 'n hele generasie

skrywers vir wie hy stimulus, leermeester en voorbeeld is.

Miskien is dit nou die geleë tyd om te onthou dat dit Jan was wat die eerste gesê het (dit was op 'n jaarvergadering van die Gilde): “Meer Afrika, minder Europa”. As wyse raad, as vonk, as besieling, “nooit prekerig of bevelend nie”, soos André Brink hom al beskryf het, en allermins besete met die selfsensuur van latere net Afrosentriese verkrampes en ideoloë wat juis Jan se taai eerlikheid én sy ruim menslikheid nie het of sou kon waardeer nie.

Alles wat u kan lees in Dekker, Antonissen, Kannemeyer, Brink, Nienaber en selfs Hansard oor Jan Rabie se romans, sy kortverhaalbundels, reisboeke, polemiese geskrifte, sy vertalings van Vercors, Camus, Daudet, Simenon, Kondulakis en Ilias Venezis, sy ruimtefiksie, sy jeugboeke en jeugboekvertalings, was redes vir die Gilde se besluit om dié stigterslid te vereer. Jan is een van dié min skrywers van wie 'n mens met stelligheid kan beweer dat hy nie net 'n barometer is van sy tyd nie, maar iemand wat kreatief die geestesklimaat van sy tyd help vorm.

Maar daar is ook 'n ander, ewe belangrike rede. En dis waar die pad van my woorde dan sy draai moet vat na die hart toe. Hiervoor, ten slotte dan, haal ek my teks uit Nietzsche, sy bekende woorde: “Broeders, bly die aarde getrou.”

Erelidmaatskap van Die Afrikaanse Skrywersgilde is nie 'n eerbetoen soos 'n Akademiese toekening of 'n literêre prys nie. Dit is die eerbetoen aan 'n skrywer deur mede-skrywers. Literêr en literêr-histories gesproke, dit weet ons almal, Jan, is jy die radikale vernuwer in ons prosa, die herout van Sestig, die intens betrokke Afrikaanse stem téén ons eie ancien regime, maar ook teen elke ander buitensporigheid wat menswaardigheid skend.

Maar skrywers oordeel nie net literêr nie. Skrywers sê met dié eer ook: jy, jou boeke, Jorie en Onrus is vir ons waterput, koelteboom, inspirasietuin. Daarom wil ons ook sê: ons het 'n heilige respek vir die manier waarop jy getrou bly aan wat Camus genoem het “hierdie onvervangbare aarde”.

“Ek voel skaam vir al my abstraksies as ek saam met Jan iewers loop,” sê Johan Degenaar. “Hy ken als se name en hoe dit werk en hoe 'n mens dit kweek en hoe 'n mens dit eet, hy is so entoesiasties en vol piëteit, as ek saam met Jan stap, laat hy my elke keer die aarde núút beleef.”

Om hom dan te vereer vir sy onbetwisbare statur as skrywer en vir sy intense menslikheid, waarmee hy ons almal al soveel jare verryk, versoek ek u, geagte Voorsitter, om nou die Erelidmaatskap van Die Afrikaanse Skrywersgilde te oorhandig aan Jan Sebastian Rabie.

Elize Botha

Die kragtige werking van die w/Woord:

By die bekendstelling van Bonaventure Hinwood, OFM, *Psalms en lofgesange*, 21 September 1993

Ons bevind ons in 'n tydperk in die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse samelewing waarin daar ywerig, selfs angstig, dikwels byna desperaat, gesoek word na *bindinge* vir die groot diversiteit van mense binne hierdie samelewing. Daar is volop pogings om hierdie bindinge in uiterlike strukture, instellings en organisasies te bewerkstellig.

Maar sulke bindinge dra die merk van tydelikheid, toevalligheid. Ons almal, soos ons hier byeen is as letterkundeliefhebbers, as Psalmlesers, weet dat ons soeke moet plaasvind op 'n vlak waar ons essensieelste menslikheid ontdek en erken kan word, en kan groei.

deur politieke en ander leiers word ons dikwels na die band van "gemeenskaplike waardes" verwys, maar nie altyd word uitdruklik gesê hoe ons hierdie begrip met betekenis moet vul nie. Gaan dit om dit waarop ons 'n (materiële) prys stel? dit waaraan ons "glo"? dit waarin ons "geluk", "voorspoed" sal vind?

Daar word gesê dat daar, genadiglik, middelpuntsoekende kragte in ons samelewing werksaam is. Wanneer die gelowige, en spesifiek, as ek uit eie ervaring praat, 'n Afrikaanse Protestantse gelowige, die woord "middelpunt" hoor, dan spreek die liturgie; dan dink 'n mens aan een van ons mooiste geestelike liedere, Gesang 130:

Middelpunt van ons verlange,
U bring rus in ons gemoed ...

en die eerste reëls van die tweede strofe, wat dié inhoud in wese herhaal:

Heiland, U's van ons verlange
middelpunt en verste vlug ...

En dan word die gedagtes gelei na daardie Bybelboek wat deur ds. Danie du Toit in 'n preek van Sondag 19 September (1993) 'n versameling van liedere van verlange, van smagting na die lewende God, genoem is; die Psalms.

Dat Bonaventure hom juis in hierdie tyd gewy het aan die verwerking van die Psalms, is vir my van groot betekenis. Ons gekwelde eeu ken vele ómdigtings van die Psalms, maar Bonaventure het nie, soos 'n Ernesto Cardinal, van hierdie verlangepoësie verskerpte aanklagte gemaak om uiting te gee aan verontwaardiging oor eietydse onreg nie (hoe geregverdig dié aanklagte ook al sou wees). Hy het die Psalms verwerk in vloeiende heffingsverse, om, mondvriendelik en tongwelgevallig, in gesamentlike gebed en gesang opnuut, en in 'n heel nuwe

omgewing, in Afrikaans te klink. Daarmee het hy die saambindende en middelpuntsoekende krag van hierdie liedere opnuut vrygestel. 'n Eenvoudige en tog aangrypende illustrasie van hierdie krag vind die Afrikaanse leser in die vroeë Afrikaanse prosa, dié van Ou Oom Jan, ds. Jan Lion Cachet, in *Sewe duiwels en wat hul gedoen het* en daarin in “Di Praatduiwel”, wat oorspronklik as bydrae in *Di Patriot* in 1884 verskyn het. Die toneel is mnr. Telheim se winkel op 'n klein plattelandse dorpie wat Praatville heet, volgens die ergste onhebbelikhede van die inwoners daarvan. Dit is 'n Nagmaalnaweek, en daar is gerugte van oorlog: die winkel is vol luidrugtige pratere. Oom Karel van der Boom wil vir sy dogter Mimie (klaarblyklik weinig begaafd) 'n “musiek” by Telheim koop, maar wil “eers hoor hoe die ding skree”. 'n Nuwe, skugter intrekker, mej. Wilson (nee, sy is nie, soos oom Karel aanvanklik gemeen het, “sommer 'n Engelse ding” nie) word gevra om die orreltjie op die proef te stel. Sy speel 'n bekoorlike wysie, maar oom Karel sê: “... dit is maar Engelse goed wat jy speel. Speel nou 'n psalm.” En dan speel mej. Wilson “die heerlike musiek” van die 42e psalm, wat Bonaventure só omdig:

Soos 'n wildsbok smag / na 'n lopende bergstroom / so verlang my hart /
na U, my God.

En Ou Oom Jan vertel hoe hierdie psalm 'n magtig invloed uitoefen, almal laat stil word, die besigheid laat ophou en vir Telheim (juis vir Telheim) uit die gewoel wegvoer na 'n kinderherinnering: “... dit was vir hom net of hy weer in Duitsland was en 'n klein kerkie tussen dik bome sien waarheen 'n bejaarde vrou met 'n klein seuntjie aan haar hand gaan ...” (Ou Oom Jan 1940:80).

Bonaventure bewerk die Psalm in Afrikaans hier aan die einde van die 20e eeu, om op 'n nuwe wyse gebid en gesing te word, in opdrag van die Suider-Afrikaanse Katolieke Biskopperaad. Byna 120 jaar gelede skryf dr. Arnoldus Pannevis sy kommervolle briewe aan *De Zuid-Afrikaan* en aan die Britse en Buitelandse Bybelgenootskap, dat die Bybel in Afrikaans vertaal moet word vir die geestelike heil van die Suid-Afrikaanse mense wat die Engelse en Hollandse Bybel nie kan verstaan nie. Die Afrikaanse Bybelvertaling word een van die sterk faktore in die vestiging van Afrikaans as skryftaal, literêre taal, kultuurtaal. So bind Afrikaans as voertaal dié wat soek na geestelike heil vir die sprekers daarvan, soos ook Abu Bakr vanaf 1862 reeds Afrikaans gebruik het vir sy religieuse geskrifte ten bate van die Kaapse Maleiers (vgl. L.T. du Plessis, 1986).

Daar is nog meer bindinge waarvan ons bewus word by die beskouing van Bonaventure se werk. Soos die taalgebruik daarin ons terugvoer na die vroeë geskiedenis van Afrikaans as skryftaal aan die suidpunt

van Afrika, so herinner die konteks waarin dit onder andere gebruik sal word, die Katolieke Kerk in Suider-Afrika, aan die sfeer waaruit Afrikaanslesendes se oudste literêre erfenis gegroei het: die Nederlandse letterkunde van die Middeleeue, die ryk skat aan geestelike liedere daarin en onvermydelik, *Beatrys*, die juweel by uitnemendheid van die middelnederlandse letterkunde. Noudat ons die Psalms in gebed en gesang, soos dit by die misoffer gebruik sal word, in Afrikaans hoor klink het: het die inlewing in die lot van die klein kosteres in haar klooster wat sy uit liefde sou verlaat, om weer berouvol terug te keer na die middelpunt van haar verlange, nie hierdeur makliker geword nie? Daarby het Bonaventure vir die ritmiek van hierdie bewerkings die vorm van die heffingsvers gekies, en daarmee aangeknoop by die Germaanse maatval, wat Simon Vestdijk genoem het “een eerwaardige traditie die zich in de nacht der tijden verliest” – ritmiese patroon van die oudste bekende Germaande poësie (Vestdijk 1950:53). Daarom is daar 'n ervaring van tydloosheid in die eietydse taalvorm waarin hierdie Psalmwerking van Bonaventure tot ons kom. Baie dankie dat dié ervaring vir ons moontlik gemaak is.

Bronnelys

- Du Plessis, L.T. 1986. *Afrikaans in beweging*. Bloemfontein: Patmos.
- Hinwood, Bonaventure, OFM. 1993 *Psalms en lofgesange*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Ou Oom Jan. 1940 (veertiende druk). *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het – Sketse uit die Afrikaanse buitewêre*. Bloemfontein/Kaapstad/Pretoria: Nasionale Pers, Beperk.
- Vestdijk, Simon. 1950. *De glanzende kiemcel – beschouwingen over poëzie*. 's-Graveland: Uitgeverij De Driehoek.

Boekbesprekings

Elsabe Steenberg 'n Reusagtige kinderboek

Dis nie net vanweë die swak ekonomie dat kinderboeke - anders as kleuterboeke - min vertaal word nie: dit verkoop nie goed nie. 'n Uitsondering, glo ek, gaan *Die GSR - Die Groot Sagmoedige Reus* wees. Die vertaling het lank by die uitgewers bly lê, maar omdat die werk in Maart 1993 as toneel in die Baxter-teater opgevoer is, is die boek oplaas publiseer om daarmee saam te val.

Roald Dahl, baie bekende en suksesvolle skrywer (van wie die kleuterboek *Where the wild things are* ook in Afrikaans vertaal is) word as die gewildste kinderboekskrywer ter wêreld bestempel. Hy slaag daarin om die gruwelike en bese só in 'n storie aan te bied dat nie die gevoeligste kleintjie dit onhanteerbaar vind nie. Die rede is dat dit, veral in die boek onder bespreking, so skreeusnaaks en humoristies, met tinte van die groteske en satire, gestalte vind.

Soos die geval is met 'n kinderboek van gehalte, spreek dit nie net kinders as sodanig aan nie maar ook volwassenes wat die literêre kwaliteite bewus kan waardeur én plesier vind in die onmiskenbare wyse waarop die bese oorwin word.

By hierdie teks kan eerder van 'n omsetting as 'n vertaling gepraat word, 'n aanpassing in die Afrikaanse idioom van die reus se uiters oorspronklike manier van woordvervorming, vondste na aanleiding van bestaande uitdrukkings en die omdraai van begrippe. Daardeer eis die taalgebruik vir homself ook aandag en verseker dat stadig en proe-proe gelees word.

Die titel spot, eerder op volwassene- as kinderyse, met die gebruik van beginletters om na verenigings en organisasies te verwys. Die GSR is weliswaar nie gewigtig en geleerd nie, maar hy beïndruk onwillekeurig met sy vier meter lange profiel en wil van die wêreld 'n beter plek maak. Die struktuur is goed beplan om van die verhaal 'n diggeweefde eenheid te maak. Die eerste hoofstuk (daar is 24, ongenommer maar elk met 'n spitsvondige titel) heet *Die toweruur*, wat dadelik fantasie suggereer. Drie hoofstukke het 'droom' in die titel ('n *Besoek aan Droomland*, *Drome* en *Die aanmaak van 'n droom*) wat ook die feit beklemtoon dat die sekondêre werklikheid die kern vorm.

Albei prominente karakters, Sophie en die sagmoedige reus, is out-siders. Die agtjarige Sophie is bysiende en moet 'n bril dra; daarby bly sy in 'n weeshuis en verset haar teen die onsinnige reël dat kinders nie in die nag mag opstaan as hulle dalk wakker is nie. Maar wat haar uitsonderlik maak, is veral haar vermoë om 'n ander dimensie te

verstaan, daarom sien sy die reus in die maanlig rondsluip met die instrument waarmee hy drome vir mense blaas. Dit maak haar ontvoering deur die reus noodsaaklik: sy mag niemand van hom vertel nie.

Primêre en sekondêre wêreld vind aansluiting by mekaar as Sophie bereid is om die droomblasende reus te help teen sy mensvreter-makkers. Of om in sy taal te praat: sy wil help planne maak dat die nege woestelinge kan ophou om mensdomme te gopsel!

Eers weet Sophie nie dat die GSR nie vleis eet nie en soebat sy hom om haar nie vir sy ontbyt te gebruik nie. Dit laat die reus oorverdowend lag en homself deur sy verduideliking karakteriseer: "Net omdat ek reus is, dink jy ek mensgopselend kannibul! Jy bietjie reg! Reuse almal kannibulle en vreet almal mensdommes!" As uitsonderingsfiguur op sy eie vlak het hy respek vir lewe en verafsku die ander reuse (wat agt meter lank is teen sy vier). Dié spul het elk 'n eie voorkeur; so verkies die Beenknenser byvoorbeeld mense van Turkye. Met skalkse humor wys die skrywer dat Sophie nogal afgehaal voel en wil weet wat miskien met Engelse verkeerd is? Die reus verduidelik: "Beenknenser sê Turke proesel lekkerbekkiger en slapsoeteriger as ander. Hy sê Turke proesel van vye." Wat 'n leser assosiatief laat dink aan turksvye ...

Met volgehoue humor word na die ander reuse se voorkeure verwys as die GSR verduidelik: "Wanneer warm soos koekepan, galop hulle miskien na vrieslike Noorde vir lekker Eskimo of ses. Lekker vrieslike Eskimo proesel net so smaakheerlik soos ysroom vir jou" (p. 22).

Die reus teken homself in gesprekke met Sophie: dis oortuigend, want as lewendige, nuuskierige dogtertjie wil sy alles van hom weet. Sy vind dus deur vrae uit dat hy baie oud is, en volgens sy eie opvatting "verkrummel". Soos die ander reuse het hy net ontstaan. Verontwaardig brei hy uit: "Reuse nie gebore! Reuse net hier! Kom net hier soos son en maan en sterre" (p. 34). Omdat hy nie mense eet nie, is hy aangewys op snorkommers wat baie sleg is: "Dit besmetterend ... Dit siekhelpens! Dit vrotterig! Dit maaierig!" (p. 36). Hierdie proesel wat smaak soos "kottrokke en slymende knewels" (p. 36) vorm 'n motief wat baie ondeund deurgevoer word en 'n rol speel in die afronding van die verhaal. Op sy manier is die reus 'n filosoof; hy raak lewenswaarhede kwyt wat in kinderlesers se gedagtes mag vassteek. Sy beskouing oor mense is in wese 'n ernstige aanklag: "Mensdomme maak mensdomme vinniger dood as reuse" (p. 59). Oor musiek is hy op dieselfde bladsy darem toegeeflik: "Die musiek praat met mensdomme. Mensdomme bestaan nie altyd boodskap, maar tog liefie hulle musiek."

Ook sy volgende kritiek wys op 'n algemene lewensbenadering wat eng en konkreet is: "Die moeilikheid met mensdomme: hulle weier om te glo wat hulle oogkykers nie sien" (p. 60). Sonder aanvaarding en gebruikmaking van die sekondêre werklikheid kan Sophie nie die bose verslaan nie - trouens, die bose kom self uit hierdie sekondêre dimensie.

Alleen kan sy ook niks vermag nie; sy het fantasie nodig in die gedaante van die reus wat 'n droomvanger is en wat omvattende kennis besit, soos van nagherries en etterkette en strompetters.

Met durf en visie betrek die skrywer die Koningin van Engeland, die einste Elizabeth, by sy storie. Sy wat oor 'n primêre land regeer en haar sekerlik net aan vatbare sake steur, word met 'n mengsel drome gevoer sodat sy bewus kan word van die reuse wat in verskeie lande mense laat verdwyn. Sophie word as intelligente dogtertjie gebeeld as sy in fyn besonderhede uitwerk hoe die reus drome moet meng om met realiteite saam te val en 'n onfeilbare resultaat verseker. Spanning bou al sterker op, maar dit bly vir kinders hanteerbaar deurdat dit getemper word met wat die reus grapperasies noem.

Die gewaagde opset word volgehou as die leër en lugmag ingespan word om die reuse te gaan vang. Maar voor die operasie uitgevoer word, word intrige verbreek as die reus saam met die koningin ontbyt nuttig. Dis snaaks eerder as humoristies, op 'n manier wat volwassenes moontlik nog meer as kinders sal geniet. Vir die eerste keer maak die reus kennis met ander soorte kos as snorkommers; met 'n tuinvurk gooi hy spek, eiers en wors saam met 'n groot hoop gebraaide aartappels in sy mond - en vra of die "piepelklein byt" nie darem aangevul kan word nie.

Met fyn insig gaan die skrywer só te werk dat die bose nie totaal vernietig word nie: die reuse moet vir altyd in 'n groot gat bly, en natuurlik snorkommers eet. Jong lesers sal deel in die reus se genoegdoening as die GSR dit op p. 172 vir die koningin beskryf: "Dit viesaanligte snorkommers, Majestator ... Dit proesel van varkvelle en sjiesiefoefies." Hy kan genoeg plantjies Engeland toe bring dat daar durend voldoende sal wees vir "viesaanligte foeibare reuse se gopselkos".

Die verteller laat meestal vir Sophie fokaliseer; soms word wel ook oorgeslaan na die reus en 'n keer kom selfs die Koning se oogpunt in die fokus. Hierdie verteller bly as 'ek' baie betrokke. Aan die slot maak hy die onverwagte kinkel bekend dat die reus self die boek geskryf het; so word kinderlesers speel-speel bewus gemaak van die rol van 'n werklike én fiktiewe outeur.

Roald Dahl slaag daarin om deur hierdie storie oortuigend aan te dui dat daar meer as 'n reële dimensie bestaan, en dat juis hierdie ontasbare dimensies meer, en dikwels prettige, sin gee aan die bestaan. Die leeservaring word verryk deur die uitstekende illustrasies van Quentin Blake.

In hierdie tyd van onsekerheid en geweld het jong en veral volwasse lesers dit nodig om deur Storie teruggelei te word na die oortuiging dat die bose lafhartig en pateties is en ten laaste sál oorwin word.

Roald Dahl. 1993. Die GSR - Die Groot Sagmoedige Reus. In Afrikaans vertaal deur Mavis de Villiers. Tafelberg.

Drie Sanlamprysweners

Vir 1992 se Sanlamprys vir Jeuglektuur moes skrywers die stad as ruimte gebruik. Twee van die weners kies die hede se kontemporêre problematiek as verhaalstof; die ander een laat gebeure vroeër afspeel - maar só dat dit vir tienerlesers van die negentigs veel te sê het.

Die brons toekenning is gewen deur Maretha Maartens vir haar verhaal *Spinnekopsomer*. Die hoofkarakter Leendert assosieer die verwarring wat hy as stander 8-seun ervaar met 'n spinnekopnes wat hy vroeër in die veld oopgekrap het sodat "duisende pasgebore veldspinnepkoppe begin uitpeul" het (p. 53). Die verwarring en lewensonsekerheid word ontketen wanneer Leendert se meisie vermoedelik by 'n misdaad betrokke raak en haar ma in die hospitaal beland.

Baie sterk word gesuggereer dat daar 'n skietery was; spanning word volgehou totdat veel later onthul word dat Erika se pa, 'n belangrike en gesiene man, haar ma gereeld aangerand het totdat sy probeer selfmoord pleeg het deur pille te drink. Erika se enigste aandeel is dat sy die polisie gebel het; die verwagting van gewelddadigheid waarby Erika self betrokke was, word dus valslik geskep. Daardeur word die selfmoordpoging waaroor dit uiteindelik gaan, 'n antiklimaks. Die geweeskote wat gevuur is, word flouerig verklaar as in die lug afgevuur uit woede omdat Erika die polisie gebel en so 'n huwelikskrisis openbaar gemaak het. Nie haar of Leendert se skokoptredes is binne die opset oortuigend nie.

Rassespanning speel 'n rol deur verwysing na 'n koerantberig waarin swartmense deur 'n berserker afgemaai is; daarby is die swart seun Derrick tot die blanke skool en koshuis toegelaat en is hy en Leendert vriende. Die gemene deler van die tema van huweliksprobleme en kinders se lyding as gevolg daarvan, en die kleurkwessie, is dat daar in elke geval 'n gebrek aan kommunikasie is wat tot ongeluk en verwarring lei.

Die swart seun Derrick en sy vriende Louis en Rudolf - aldrie ook Leendert se maats - reageer gewelddadig as Derrick se duur klankversterker opsetlik gebreek word; dit gebeur terwyl Leendert onwettig na Erika gaan soek. Hulle kry dieselfde straf: 'n skryfopdrag oor die kookpotsindroom. Dit gee die skrywer die geleentheid om tieners se magtelose frustrasie oor lewensomstandighede ook deur geskrewe belydenis weer te gee.

Elke seun is slagoffer van bepaalde huweliksprobleme - dis in die huidige samelewing moontlik, maar verhaalgewys word dit net te veel sodat 'n toon van bitterheid en sinisme in die werk oorheers. Weliswaar word 'n korrekatief gegee as Leendert 'n liefdestoneel tussen die huisvader en sy vrou heeltemal toevallig aanskou: "Hy sien hoe ou Pappatjie opstaan hoe sy vrou die koppies koffie op die lessenaar neersit, 'n stapeltjie

boeke opsy stoot en self skuins-skuins op die kant van die lessenaar gaan sit. En skielik sien hy hoe sy haar arms oopmaak en hoe ou Pappatjie reg in haar omhelsing stap” (p. 56).

Hierdie positiewe beelding word ongelukkig nie opgevolg deur innerlike groei tot groter balans en insig by die hoofkarakter nie. In plaas daarvan word Leendert en sy maats na die hoof se kantoor ontbied ná inhandiging van hul kookpot-opstelle (wat Leendert self stilletjies gelees het) vir ’n preek oor hensoppers. Sterk, oortuigende taal word gebruik om te wys op hul gesindheid wat dié is van esels wat “die littekens weer stukkend (skop) totdat alles van voor af weer bloei” (p. 64).

Maar dis moralisasie, lewer geen bydrae tot enige literêre gehalte wat die verhaal kan hê nie. En of dit nie genoeg is nie, vertel die huisvader daarna nog ’n eweneens moralistiese storie oor drie sakke waarin elke mens sy lewensbagasie dra. Teen die slot skryf Leendert self ’n stukkie oor God wat ’n dwerg teëkom: dis ook gevaarlik prekerig, maar meer aanvaarbaar omdat dit op groter begrip dui waartoe Leendert van binne gegroei het.

Oor die algemeen wil-wil ’n leser Leendert se oorreaksie op Erika se optrede bevraagteken. Sy verbittering omdat sy ouers te belangrik geword het om tyd aan hom af te staan, en sy gevegte met die Here, is wel oortuigend - wat laasgenoemde betref, is daar ontwikkeling.

Soos in die ander twee verhale, word Engelse woorde dikwels in dialoog gebruik. Dit, soos kragwoorde wat voorkom, is funksioneel. Origens word taal goed en vlot aangewend. As geheel ly die werk egter onder die invloed van moralisasie.

George Weideman, bekende digter en kortverhaalskrywer, het ’n silwer toekenning gekry vir *Los my uit, paloekas!*

Deurgaans is ’n veertienjarige seun met die ongemaklike naam Archie Appelgryn die fokaliseerder. Hierdie naam laat hom baie spot verduur sodat hy wens om net uitgelos te word soos die titel aandui. Ook die dogter Eileen snou hóm ’n keer toe: “Los my net uit!” (p. 51). Maar deur wie hulle wesenlik uitgelos wil word, is paloekas - enige mans sonder ware begrip.

Die verhaal begin in 1959 en loop oor na Maart 1960. Hoofstukke is nie genommer nie maar verwys elke keer na ’n datum. Soms speel twee stukke op dieselfde dag af; dit gebeur veral na die einde waar spanning al hoër loop. Aanvanklik, as Archie en sy ouers met ’n swaar gelaaide bakkie op pad is na ’n plaas net buite Kimberley, word net sy gedagtes gegee, wat ’n statiese indruk maak.

’n Beeld word gegee van die invloed van apartheid op die landsbestel. Onderbeklemtoon is daar verwysings na ’n swart vrou wat aangerand word, ’n swart man wat ’n bril steel, gearrester en met ’n swepie geslaan word - dinge wat Archie sonder begrip waarneem maar wat hom voorberei op eie betrokkenheid by die kleurkwessie.

Eileen kom gou op die toneel en daar word gesuggereer dat sy, 'n kinderhuiskind wat vakansies op 'n plaas kuier, weggehaal word omdat sy nie blank is nie. Archie raak betrokke omdat hy van haar hou en glad nie die intriges verstaan wat met haar skoolbywoning en huislike omstandighede te doen het nie. Indirek word dit bygehaal deur die opstand en geweld wat uitbreek vanweë die dra van pasboeke.

Wat dit vir 'n moderne geslag wil sê, is dat wette verander het, maar nie noodwendig mense se houding of gesindheid nie. Dit geld meer as net die kleurkwessie: ook verhoudings tussen geslachte en generasies beïnvloed lewenskwaliteit en -ervaring. Archie ontwikkel verdraagsaamheid teenoor sy pa wat 'n swak boer is en tog 'n besondere onderwyser en 'n vaardige goëlaar, sodat hy ophou om aggressief te dink: "Los my uit!" Dat sy ouers gedurig rusie maak, is nie so erg soos hy altyd gedink het nie: "Sy ma en pa het 'n lewenslange argument, maar mens raak gewoon daaraan" (p. 118).

Dis Archie se ma wat sy oupa nie kan vergewe omdat hy met 'n vrou saamwoon wat jonger as syself is nie. Archie kom self goed met die vrou oor die weg - en Marge help om sake op te klaar as Eileen uit die skool padgee. Wanneer sy oupa oplaas wettig met haar trou, is sy ma ook tevrede. Met sy oupa het Archie van die begin af 'n goeie verhouding, maar die ou man se begrip en hulp as Eileen met die skoolowerhede bots, verdiep sy waardering: "'n Oupa...is een van die wonderlikste goed wat daar is" (p. 105).

Teen die slot sien hy, na eie ontwikkeling, in dat daar mense is met begrip, en ander wat sonder insig onhoudbaar bevooroordeel is: "Want daar is mense wat paloekas is, of hulle nou in grys pakke rondloop, en of hulle groen sokkies en fietskettings dra" (p. 123).

Al is die slot oop - die leser weet nie seker of Eileen weer tot die blanke skool toegelaat gaan word nie - word versoening gesuggereer deur Marge se woorde aan Eileen: "Ons het baie om oor te praat" (p.125). Hierdie moontlikheid van groter wedersydse begrip deur kommunikasie sal jeugdige lesers na hulle eie omstandighede en dié van die land kan deurtrek.

Al speel die verhaal dus dekades terug af, juis om afstand te skep en evaluering van 'n vroeër tyd met ander persepsies moontlik te maak, sal 'n tiener hom tog met die hoofkarakter kan identifiseer en sowel persoonlik as literêr deur die boek aangespreek word.

Die wenner van die goue toekenning in die Sanlampryswedstryd, Barrie Hough, se werk *Vlerkdans* het reeds baie aandag getrek omdat dit die eerste keer is dat vigs betrek word in 'n tienerverhaal.

In die eerste persoon beleef Hannes Bezuidenhout, 'n standaard negeleerling, sy stadsbestaan as ontluikende skilder. Soos in Hough se eerste boek, *My kat word herfs*, is ma en seun in dieselfde kunsoort geïnteresseerd: daar was dit die teater waar die ma as aktrise gepresteer

het terwyl die seun vanweë sy hakkelp probleem net moes toekyk. Hier is Anna 'n gevestigde skilder en Hannes begin sy eie pad oopverf. Soos in die eerste verhaal word spanning gesuggereer deur Hannes se optrede teenoor sy ma en opmerkings soos "Ek wens sy wil my uitlos" (p. 2).

Die afwesige pa is weer 'n gevoelige faktor. In genoemde eerste werk is die ouers geskei; in *Droomwa* laat 'n geliefde pa se dood die hoofkarakter emosioneel sterk reageer en later ontwikkel. Opmerkings wat Hannes maak en wat tot 'n heftige uitbarsting lei, dui daarop dat hy sy dokter-pa verwyrt omdat hy nooit dáár was toe sy seun hom nodig gehad het nie. Tog word die vader simpatiek geteken: hy doen baie moeite om na Hannes te kom as dié hulp vra en erken dat hy nooit tyd gehad het om pa te wees nie.

In tien hoofstukke, veral die laaste baie kort, word vigs as siekte wat 'n vriend het uiters gevoelig en eerlik benader. Dis gemotiveer dat Hannes, wat oorbewus is van sy skraal liggaam, by 'n gimnastieklub aansluit en daar kennis maak met Anton wat pragtig gebou is en gewillig om as model vir Hannes te sit. As danser is hy 'n kunstenaar in eie reg: daardeur vind die seuns geestelik aanklank by mekaar.

Die ontwikkeling van vigs gaan met bedekte ironie gepaard: Anton kry dit nie van seks nie maar van vuil naalde wat hy gebruik het tydens 'n fase van eksperimentering met dwelms. Hy verloor sy wonderlike dansvermoë - waarna die titel verwys, soos implisiet ook na die vlerke van 'n feniks. Dié mitiese voël sou hy in 'n dans uitgebeeld het, maar hy sterf voor dit kan gebeur en staan as't ware, soos die feniks, uit sy eie as op deur wat hy vir Hannes beteken het, en deur in hom verder te lewe.

Anton se toenemende swakheid en uiteindelijke dood word oortuigend gebruik om Hannes te laat ontwikkel. Hy word van die begin afgebeeld as 'n skilder wat sintuiglik baie bewus is van wat hy waarneem; die geringste detail is belangrik, soos wanneer hy by sy sussie Nina se kamer inloer: "Haar gesig is na die lig toe gedraai. Die fyn hare wat oor haar oorskulp hang, blink in die lig. Haar hande lê slap op die kussing" (p. 13). Dat hy Anton aanvanklik sonder letsels teken, wys dat hy die lewe nog wil dwing om perfek te wees en sy ma se ryper oordeel verwerp. Ná sy vriend se dood skilder hy Anton sonder model: "Vir die eerste keer teken ek die litteken op Anton se skouer" (p. 68).

Die skildery bring hom en sy ma nader aan mekaar; die stuk word ook vir 'n uitstalling aangevra. Op dieselfde wyse laat dieper begrip van menswees hom sy pa vergewe omdat hy met 'n mooi tweede vrou getrou het.

Klein motiewe vind positiewe afronding deur Kobus se aanraking met lyding en dood. Hy begryp nou dat Anton se ma, op die oog af 'n koelkop-prokureur, haar diep gevoel net wegsteek, daarom kan hy haar teen die slot "Tannie" noem. 'n Lamp wat in hulle huis altyd gebrand en wat vir

Kobus geborgenheid beteken het, kan hy afskakel wanneer hy sy ma se opregte begrip eers aanvaar. Innerlike onsekerheid laat hom pas voor die verhaal begin 'n oorbelt insit om homself te bewys; die slotsin lui gemotiveer: "Ek haal my oorbelt af en laat val dit in my sak" (p. 85). Die erns waarmee tieners die lewe in die negentigs aanvat, word oortuigend in hierdie verhaal oorgedra. Ook die skrywer se vertrouwe dat jongmense positief kan ontwikkel as volwassenes hulle ondersteun, spreek uit die aanbieding. Dit sê veel vir die jeugskrywers se geloof aan die krag van kommunikasie dat Hannes se pa hom teen die slot nooi - in dieselfde gees as Marge in Weideman se werk: "Praat met my, Hannes. Ek is hier - om te help" (p. 76).

Die verhaal is sonder opsmuk en met kennis en begrip geskryf. Saam met die ander twee verryk dit die Afrikaanse jeugliteratuurskat.

J.P. Smuts

Die tortels van die modder: "Paddas" van D.J. Opperman

"Paddas" is die laaste gedig in D.J. Oppermanse bundel *Blom en baaierd*. Literatoure het al meermale daarop gewys dat hierdie bundeltitel die pole van die versameling aandui: aan die een kant skoonheid en orde en aan die ander kant verval en chaos. Die woord *baaierd* word gewoonlik in verband gebring met die skeppingsgeskiedenis soos dit gegee word aan die begin van die Bybelboek Genesis. Volgens Van Dale is *baaierd* die ongevormde elemente waaruit, volgens die boek Genesis, die aarde geskape is. Die WAT beskryf dit as die ongevormde mengelklomp waaruit die wêreld sou ontstaan het. As jy in gedagte hou dat die skeppingsproses ondermeer ingesluit het dat die waters onder die hemel op een plek versamel het sodat die droë grond sigbaar geword het, moet jy aflei dat die oerchaos, hierdie primordiale vermenging van water en aarde, 'n modderige substansie moes gewees het. Terloops, die woord *baaierd* staan in nóg die ou, nóg die nuwe Bybelvertaling. Die woord het vir die eerste keer in die sewentiende eeu by veral Hollandse skrywers begin opduik. Dit gaan waarskynlik terug op die identiese woord in 'n ouer vorm van Nederlands wat dui op 'n kranksinnige gestig, waarvandaan dit dan die betekenis van *warboel* of *chaos* gekry het (De Vries 1973, 31).

Na 'n eerste deurlees van die gedig het die leser genoeg aanduidings dat dit nie hier om bloot 'n natuurgedig oor paddas in die reën gaan nie. Die paddas in die gedig is byvoorbeeld in staat om God se gees te ervaar, om Sy bevel te hoor en om met Hom in gesprek te probeer tree. Op grond van hierdie ongewone vermoëns van die paddas sal jy moontlik eerder besluit dat die paddas op die een of ander manier met die mens geskakel moet word en dat hulle waarskynlik simbool van die mens is. Hierdie aanname is sekerlik nie verkeerd nie, maar dit sal verarmend wees om met hierdie enkele en daarby ongenuanseerde verklaring te volstaan. As 'n beginpunt sal dit verstandig wees om na 'n simboolwoordeboek te gaan en te kyk watter tersaaklike materiaal daarin oor paddas gevind kan word omdat dit vir jou verdere interpretasie-moontlikhede kan open. Die volgende simboolwoordeboeke, J.E. Cirlot se *A dictionary of symbols* (1962: 109), Ad de Vries se *Dictionary of symbols and imagery* (1974: 204-205) en Tom Chetwynd se *A dictionary of symbols* (1982: 155-156) se inskrywings onder die trefwoord *frog* bring 'n paar relevante aspekte na vore.

Die eerste saak wat deur al drie genoem word, is vrugbaarheid, en daaraan gekoppel kreatiwiteit. Omdat die padda 'n water- en 'n landdier is en ook 'n modderdier, word hy geskakel met die Bybelse

skeppingsgeskiedenis. Hy behoort tot 'n laer orde en streef na 'n hoër orde, na wysheid en kennis. Van die padda word verder gesê dat hy 'n kragtige stem het en geen krag nie en hy word ook geskakel met poëtiese inspirasie. Bewapen met hierdie inligting kan ons nou na die gedig kyk. Reeds in die eerste reël is daar aansluiting by die Genesis-gegewe: dit is nie reën wat uit die lug val nie, maar waters wat uit die hemel sak. Hierdie interpretasielyn vind bevestiging in die gedig. Die verwysing in strofe 2 na God se gees wat in die begin uitgesweef het en na die tweede plaag wat in Eksodus 8 beskryf word in strofe vier, bring die paddas in verband met die skepping en ook met 'n keer in die geskiedenis toe God aan hulle 'n opdrag gegee het. Dit was dus 'n moment toe God duidelik met sy skepsels gekommunikeer het.

Die openingswoord *as* kan op twee maniere geïnterpreteer word. Dit kan beteken *wanneer of indien*. In die tweede geval geld dit as 'n duidelike voorwaarde vir die koer van die paddas. Die eerste beweging kom dus uit die hemel, en dit veroorsaak 'n reaksie van die paddas as wesens op die aarde. Eers wanneer en indien dit reën, begin hulle reageer. Die reaksie uit die hemel is 'n omvattende beweging, want die woord *waters* impliseer dat dit baie water is wat val.

Die reën val op blaar, sambreel en dak. Drie soorte beskutting teen die reën word genoem. Die eerste beskerming word deur die natuur gebied, die ander twee is deur die mens gemaak. Die sambreel beskut die enkeling, die dak die groep. Alle wesens wat onder blaar, sambreel en dak skuil teen die reën, sluit hulle af van die direkte kontak met God se gawe. Die paddas se terrein, waar plasse vorm en moerasse is, is egter oop na bo.

Die derde reël kan op twee vlakke gelees word omdat daar geen komma gebruik word om die bystelling "deur die reën ontroer" aan weerskante af te grens nie. Dit is bekend dat paddas in staat is om in droogtetye onder die droë modder te hiberneer en weer aktief raak as dit gereën het, die grond sag is en hulle na bo kan kom. Die voorvoegsel *ont-* dui dikwels op die begin van 'n handeling. *Ontroer* kan dus gelees word as *begin roer*. Die *diep* kan slaan op die paddas wat diep onder die grond is. Die leser sal egter *diep ontroer* waarskynlik eerder figuurlik as letterlik wil lees, naamlik dat die paddas emosioneel diep aangegryp is deur die koms van die reën. Met hierdie emosionele reaksie wat die paddas toon, word daar 'n eerste teken in die gedig gegee dat die paddas nie as bloot paddas gesien moet word nie, maar wel as gestaltes van die mens.

Die paddas verskyn in alle plasse en moerasse. Hulle is oral, en hulle is almal betrokke. Die plasse is deur die reën geskep, en die moerasse is aangevul deur die reën. Die belangrike verskil is dat plasse skoon, vars water impliseer, al is dit nie noodwendig helder water direk na die reën nie, terwyl moerasse onsuiver water bevat (vergelyk woorde soos *slym* en *borreling van die moeras* in die laaste strofe). Die paddas is dus in alle soorte water, skoon en vuil, teenwoordig. Die paddas se gekwaak

word verder gelyk gestel met die sang van duiwe. Let daarop dat die paddas akoesties reageer, dat hulle paddataal praat. Die duif pas ook in binne die verband van water soos dit vroeg in die Bybel op 'n ander plek na vore kom: in Genesis 8 word die sondvloed beskryf toe die aarde as't ware weer baaierd geword het. Uiteindelik het Noag 'n duif uitgestuur om vas te stel of die water op die aarde opgedroog het.

Die duif kom ook elders in die Bybel voor. Die duif is soms as offer gebruik in die plek van 'n groter dier. Dit het dus die vermoë gehad om as medium te dien om die mens van sy sondes te verlos. Dit is gevolglik 'n dier wat kontak tussen die mens en God kan help bewerkstellig. Belangrik is ook die verskyning van die duif by die doop van Jesus (vergelyk Matteus 3: 16 en Johannes 1: 32). Direk nadat Johannes die Doper vir Jesus gedoop het, het Jesus uit die water gekom. Op daardie oomblik het die hemel bokant Hom oopgegaan en het die Gees van God soos 'n duif op Hom neergedaal en op Hom gebly. Let daarop dat die kontak tussen die Gees en Jesus blywend was. Die gedig wys verderaan uit dat die paddas hierdie durende kontak met God ontbeer. In die tweede strofe word die paddas se ervaring tydens die reën geskakel met die belewing wat die paddas gehad het in die moment toe God hulle geskape het: toe het hulle God van naby ervaar, en as die waters uit die hemel sak, gebeur dit weer. Die reën, die aksie van God, wek reaksie by sy skepsels. Soos die derde reël van die eerste strofe kan ook die derde reël van die tweede strofe op twee vlakke gelees word. *Uit die eerste modders opgewek* kan beteken dat die paddas na die reën uit hulle slaap ontwaak as die eerste modder ontstaan, maar dit kan ook dui op die skeppingsmoment - die meervoudsvorm *modders*, wat korrespondeer met *waters*, is hier 'n belangrike leidraad. Dit skakel met Genesis 2: 6-7 waar die skepping van die eerste mens beskryf word: "Maar 'n mis het opgetrek uit die aarde en die hele aardbodem bevochtig. En die Here God het die mens geformeer uit die stof van die aarde." *Stof van die aarde* hoef hier sekerlik nie gelees te word as fyn droë grond nie, maar wel as dat grond die materiaal of substansie is waaruit die mens gemaak is. As die hele aardbodem bevochtig is, kan daar trouens nie sprake wees van droë stof nie - eerder van modder. Laastens is daar in *opgewek* ook die insluitende betekenis van vrolikheid en blydskap wat die paddas ervaar as hulle God se gees opnuut ervaar.

By die ervaring van God se teenwoordigheid hervat die paddas 'n gesprek met God - dit is dus 'n ou gesprek wat onderbreek is en nou verder gevoer word deur die paddas. In hierdie gesprek word al die twyfels, verlangens en verset, al die ontsag en bewondering vir die Skepper, in taal uitgedruk. Daar word dus opnuut in die gedig bevestig dat die paddas ook die mens kan wees. Let daarop dat daar in die reël "hervat ons klein, onwys" nie 'n komma voor "klein" staan nie. Dié gedeelte kan dus gelees word as dat die paddas klein en onwys wesens

is, of dat hulle die onvoltooide groot gesprek klein en onwys, dus beperk en sonder insig, voer.

Die gesprek bestaan uit skel én prys - die koer van vroeër kry dus nou 'n nuwe dimensie by. Enersyds gee die gesprek uiting aan verset, andersyds loof dit God. Die gesprek waarin daar geskel en prys word, word aangedui as die groot onvoltooide gesprek. Dit is die gesprek tussen skepsel en skepper, en daarom is dit die grootste gesprek wat gevoer kan word. Omdat dit 'n gesprek is oor die onpeilbaarheid van God en die raaiselagtigheid van die menslike bestaan en dit onmoontlik is vir eindige om die oneindige te begryp, bly hierdie gesprek oor die lewe, strewe en sterwe van die mens 'n onvoltooide gesprek.

Wat hier van die paddas gesê word, korrespondeer ook in 'n groot mate met een van die simboliese waardes wat aan paddas geheg word wat vroeër genoem is, naamlik dat hulle van 'n laer orde is en streef na wysheid en kennis.

Die derde strofe gee op eerste vlak 'n volgende stadium na die reën: daar is tydsverloop, en die aanvanklike helder water word bedek met slyk - ook die vroeëre skoon plasse kry 'n moeraskwaliteit. As 'n mens aanneem dat die paddas in die slykbedekte water is, beteken dit ook dat hulle nie langer kan sien nie en dié moontlikheid op kontak na bo nou uitgeskakel is. *Helderhede* kan uiteraard ook meer figuurlik gelees word. Die verdwyning van die helderhede kan ook aandui dat insig verlore raak en daar 'n geestelike troebelheid kom, m.a.w. dat die sekerheid verdwyn. Hierna volg daar as die laaste vier reëls van die derde strofe 'n breed uitgewerkte en uiters verwickelde metafoer. Letterlik kan dit ongeveer gelees word as dat die paddas hulle stringe eiers tussen die biesies in die moeras lê. Daar word egter gepraat van die biesies van die stede en die lang nagwaak terwyl die ander slaap. 'n Mens sou kon argumenteer dat die groter wêreld van stad en land hier betrek word, en dat die biesies van die stede metafoeries dui op iets soos die lamppale (vergelyk "stringe liggies") of miskien die toringgeboue in die stede, dié dinge wat die natuur in die onnatuurlike opset van die groot stad verdring het - sake wat skakel met blaar, sambreel en dak in die inset. Terwyl die ander slaap, waak die paddas as nagdiere, is hulle wakker, pas hulle op.

Die gedig kan egter ook op metafiksionele vlak gelees word. Uit hierdie hoek gekyk, gaan dit hier dan oor die digter wat in die nag, terwyl die ander slaap, besig is om te skryf. Hierdie proses van gedig maak is 'n kreatiewe daad en daarom ook 'n proses van lewe wek. Dit verg sensitiewe en noukeurige arbeid - vergelyk die reël "ryg" ons die stringe liggies van die kuit". Op hierdie punt lok "Paddas" vergelyking uit met 'n ander Opperman-metateks, naamlik "Digter", waarin die maak van die gedig vergelyk word met die moeisame bou van 'n skippie in 'n bottel. Vergelyk "en in die geel gloed van die kers / snags deur die smal poort / van die wonder elke woord / laat skik tot klein stellaties vers".

Strofe vier plaas ons opnuut terug binne die Ou Testament, en dan spesifiek Eksodus 8 waar die tweede plaag, die paddas, beskryf word. Terwyl die paddas besig was met hulle alledaagse bedrywighede en stryd om te bestaan, het hulle groot oomblik in die geskiedenis aangebreek. God het hulle as werktuig gekies om Sy uitverkore volk te help verlos uit die greep van Farao. Die paddas se taak was om Farao bewus te maak van God deur die huishouding te versteur en tot nagmerrie te word. Farao is God se opponent, en in dié sin is hy die duiwel. So gesien, word die gevange volk meer as net die Israeliete.

Wat belangrik is, is dat die paddas op daardie oomblik toe hulle die opdrag gekry het, intieme kontak met God gehad het, Metafiksioneel wys hierdie gedeelte die taak van die digter uit: hy moet die mensdom ontstel om hulle tot denke en besinning te bring. Dit impliseer ook dat die digter 'n goddelike opdrag het om uit te voer.

In die slotstrofe omskryf die paddas self hulle posisie en funksie. Hulle verkeer in die slym, hulle is heel onder in die troebel en onsuiver water. Daar is trouens nie meer sprake van helder water nie - alles het tot moeras geword. Uit hierdie moeras berym hulle berg en ster. *Berg* is die verhewe aardse plek en *ster* behoort tot die hemelse. Die proses dat daar uit die slym berym word, kan enersyds gelees word as dat daar vanuit die slym, dus uit 'n bepaalde ruimtelike plasing, berym word. Maar dit kan ook geïnterpreteer word as dat die gedig die slym self, die onsuiverheid dus, as boustof het.

Die woord *berym* bevestig die metafiksionele vlak van die gedig wat in die derde strofe uitgewys is en brei dit uit. Die digter is as mens gevange binne die onsuiver aardse bestaan. Hy is nie net ín die moeras nie, hy is ook ván die moeras. Uit hierdie posisie rig hy hom op die verhevene met die woord, met die gedig, waarmee hy die genuanseerde gesprek voer.

Uit die slym roep die paddas oor die borreling van die moeras. Dit kan verstaan word as dat die paddas se geroep bo-oor die borreling van die moeras heen klink. Hierdie gedeelte kan egter ook gelees word as dat die borreling self, die gisting en onrustigheid dus, die onderwerp van die gesprek is, dat dít is waaroor daar geroep word. Hierdie siening van die aard en funksie van die poësie sluit aan by idees wat Opperman self na vore bring in sy bekende opstel "Kuns is boos!"

Die gesprek duur deur die eeue heen. Dit is in werklikheid 'n gesprek wat van altyd af, sedert die skepping, aan die gang is. Dit kom via ou kulture en leef in ons liedere of verse. Dit sal ook nooit voltooi word nie, want dit is die gesprek oor die lewe en die ewigheid. Dié gesprek word as 'n dialektiese proses van tese, antitese en sintese aangebied: daar is sange, toesang en teensange. Enersyds sluit dié patroon aan by die klassieke patroon van die koorsang in die Griekse tragedie en later by Vondel, maar andersyds wek die keuse van *toesang* en *teensange* die indruk dat daar meer protes as lof is, iets wat aansluiting vind by die

skel en prys van vroeër. Maar in die slot kom daar 'n verdere perspektief, naamlik dat sange, toesang en teensange sáám, dus alle reaksie op God, die groot hosannas vorm.

Die woord *hosanna* dui op 'n jubelkreet - dit is die woord wat die skare vir Christus by sy intog in Jerusalem toegeroep het. In die ou vertaling staan daar in Matteus 21: 9 "Hosanna vir die Seun van Dawid" en "Hosanna in die hoogste hemele". Dit is egter belangrik om daarop te let dat die betekenis van *hosanna* oorspronklik was "ons smeeek, red ons nou" (*Woordeboek van die Afrikaanse taal*, 1961). Die hosannas is dus smeeekroep én lofprysing, afkomstig van die nederige skepsels van God met hulle beperkte insig in hulle eksistensiële probleme. Ten spyte van hulle beperktheid is hierdie skepsels nietemin in staat om hulle ambivalente ervarings oor hulle aardse bestaan en hulle beleving van hulle skepper te artikuleer.

By die beskouing van hierdie gedig kan 'n mens met vrug enkele ander tekste byhaal. Die ekstase oor die koms van die reën word ook in twee vroeë Afrikaanse gedigte tot tema gemaak, naamlik Jan Celliers se "Die vlakke" en Eugène N. Marais se "Die dans van die reën". Binne Opperman se eie oeuvre belig "Digter", "Oud-digter", "Ou non" en "Nagweg" almal sake wat ook in "Paddas" na vore kom.

"Paddas" is 'n gedig waarvan elke onderdeel verantwoord is en wat 'n besonder ruim wêreld skep. Dit bied 'n uitstekende voorbeeld van Opperman se werkwyse op sy beste. Hier is nie langer sprake van eers 'n beeld en dan 'n afsonderlike toepassing soos in "Slaap" van D.F. Malherbe of "Vroegherfs" van N.P. van Wyk Louw nie - die verskillende vlakke van die gedig word simultaan ontwikkel. Dit sal moeilik wees om 'n beter gestruktureerde gedig in Afrikaans uit te wys en ook een wat binne kort bestek so 'n rykdom aan betekenis oordra.

Bronnelys

- Chetwynd, Tom. 1982. *A dictionary of symbols*. Londen: Paladin Grafton Books.
- Cirlot, J.E. 1962. *A dictionary of symbols*. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- De Vries, Ad. 1974. *A dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- De Vries, J. 1973. *Etymologisch woordenboek. Waar komen onze woorden vandaan*. Utrecht: Het Spectrum.
- Opperman, D.J. 1956. *Blom en baaierd*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Rykheer, Gloudina. 1961. Digter in die reën. *Inset* 1 (2): 3-11.
- Van der Merwe, P.P. 1962. *Vers en simbool*. 'n Ondersoek na die simbool in sy betrekking tot die poësie. D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Van der Merwe, P.P. 1969. Die simboliese in "Paddas" van Dirk Opperman. *Standpunte* 23(2): 23-30.
- Woordeboek van die Afrikaanse taal*. 1961. Vol 4. Pretoria: Staatsdrukker.

Universiteit van Stellenbosch

P.A. du Toit

Vertelhouding in *Die leeuuil* van Klaas Steyler

1. In gedagtewisseling oor literêre werke is dit dikwels die meer intense uitsprake wat aandag afdwing. Uitsprake wat dadelik oordrewe of kras lyk, grens dikwels aan evaluering of selfs kanoniserings. Hoe groot en glad dié baan is, word saamgevat in 'n oorsig van Hein Viljoen (1992: 110-117).

Sterk bewoorde positiewe of negatiewe kommentaar dwing die leser om standpunte teen mekaar op te weeg en self na die teks terug te keer. 'n Bekende voorbeeld is dié van Merwe Scholtz wat gereageer het op die ontvangs wat 'n roman van J.C. Steyn te beurt geval het: "Tot dusver het Steyn se *Dagboek van 'n verraaier* die wind, met wisselende sterkte, nog byna pal van voor gekry." (1978:123) Scholtz voer dan gesprek oor die resensies van Lindenberg, Brink, De Vries en Van Rensburg.

'n Besondere aanprysing in *Tydskrif vir Letterkunde* (Febr. 1993), dié van Martie Muller, is 'n prikkel om Klaas Steyler se roman *Die leeuuil* weer op te neem en kommentare te vergelyk. Haar inset lui soos volg (met weglating van enkele sinne): "Dikwels gebeur dit dat mens ná die lees van 'n verhaal die gevoel kry van 'iets hierin is goed, dit is baie goed, maar ek kry dit nie mooi vasgevat nie.' (lets soos die gees van 'n werk? P.d.T.) (...) So voel mens na die lees van sommige van die groot wêreldromans. So het ek ook gevoel na die lees van *Die leeuuil* (...) Dit is 'n dieptreffende ironiese verhaal waarin twee bewegings in die teks op mekaar inwerk: 'n 'utopiese beweging' en 'n 'noodlotsbeweging'. Die skreiende ironiese inwerking van hierdie twee bewegings op mekaar veroorsaak dat jy as leser diep emosioneel betrokke raak (...)."

Van die verdienstes wat Kerneels Breytenbach (1982) in *Die leeuuil* uitwys, is: die fyn uitgewerkte verwickeling, die prikkelende vertelwyse, die gebrek aan pretensie, die gehalte van die personasies se menslikheid; die hofsak wat die leser dwing om na te dink oor wat hy reeds gelees het en "die laaste, emosioneel oorweldigende stuk".

Ook André P. Brink en Abraham H. de Vries het ten dele waardering vir *Die leeuuil*. Brink (1982) skryf dat Steyler 'n gedurfde kombinasie van helle- en hemelvaart aanbied, dat sy nuwigheid lê in die manier waarop die hellebeeld handomkeer ómgedraai kan word om die hemelse daarin te onthul. Hy sien 'n hoogtepunt in hoofstuk 6 waar in die toneel saam met die ou swart nagwag die roman 'n werklike surrealistiese allure kry waarin hel en hemel tegelyk teenwoordig is: as die kind sy hele familie om hom versamel en met hul skimme begin praat. Hiervandaan voort, sê Brink, bly die roman op hoë peil: deur die gruwelike ironieë van die hoftoneel tot by die gedronge styl van die slothoofstuk waar die

ondeurgrondelikheid van menslike motivering skrywend belig word. De Vries (1982) (wat redes noem waarom *Die leeuikuil* verwant is aan middelmoolliteratuur) wys op groter subtiliteit in die slottoneel waar die atmosfeer werklik beklemmend word. Daar skemer skielik iets onverwags deur die “maskers en maskerades”. De Vries het nie maar ter wille van sy resensie geles nie; hy het betrek geraak by die verhaal.

2. Op struktuurvlak is daar egter ’n aspek van *Die leeuikuil* wat literêr-krities ondersoek kan word, naamlik die styl en die vertelhouding wat daarmee saamval. Brink noem dit die boek se “grootste probleem”: dié van ’n “onverstootbare, alwetende derdepersoonsverteller” wat heeltyd tussen leser en verhaal staan. Hy is ook van mening dat die dialoog stroef is en dat daarin te weinig onderskeid is tussen die taal van Sakkie en dié van Daniël; van die begin af. (Dat Steytler wel dialoog kán skryf, volgens Brink, blyk uit die tonele in *Lep se huis*, pp. 78-80, en in die *hospitaal*, pp. 106-108.) Ook De Vries wys op die eenderse praat van Sakkie en Daniël.

Vervolgens word kortliks aan een van hierdie struktuurkwessies aandag gegee, naamlik die vertelhouding. Om die vertelhouding te probeer peil, word hier na vier vorme van mededeling verwys.

2.1 ’n Eerste vertelwyse is die verteller se *ruimtebeskrywings*, byvoorbeeld: “Regs in ’n wye portaal is ’n aantal spykertafels met ’n klein klompie jeugdige in jeans wat met die toestelle vry. Aan die oorkant die loket en agter die glas-afskorting ’n vet vrou met rooi henna-hare. Sy sit ’n fotoverhaal en lees; ’n sigaret in haar té rooi geskilderde mond stuur ’n lintjie rook langs ’n half toegeknypte oog boontoe.” (55) Anders as hierdie realisties-satiriese detail is daar die fynsinnige beskrywing van die reën in die begraafplaas waar Maryna tussen die boomlanings staan: “...hier en daar is poele water waarop watersirkeltjies blom”. (183)

2.2 ’n Tweede vorm van mededeling is *kommentaar op of beskrywing van die gespreksituasies* waarin karakters hulle bevind, byvoorbeeld ’n gesprek tussen Sakkie en Daniël: “Hulle is toevallig ook op ’n sub-area van Daniël se belangstellingsveld en die tyd in stad toe word heeltemal in beslag geneem deur ’n bespreking van esoteriese aspekte van die motorbedryf tussen 1940 en 1955.” (31)

2.3 ’n Derde: Die *vertolking van ’n karakter se reaksie* in ’n dialoogsituasie: “Hy (Sakkie) is reeds lank genoeg saam met sy seun dat hy die verskille in die toonaard van Daniël se innerlike kan agterkom.” (54); “Dit is half asof Sakkie ’n transformasie ondergaan het (...) Daniël bemerk dadelik die verandering in die sleutel waarin sy pa se stem oorgegaan het, al asof hy hom instem om by ’n ander groep sangers of

musiekmakers aan te sluit.” (74)

2.4 'n Vierde mededelingstegniek is dié van die *vrye indirekte rede* (“Erlebte Rede”), waardeur die verteller die gedagtes van 'n karakter verwoord (vgl. Bronzwaer 1977: 241, 246). In die voorbeelde wat hier gegee word, het elke aanhaling die voorkoms van direkte vertellers-kommentaar, maar bevat tegelyk ook aanduidings van die gedagtegang van die karakter: “Hy (Hugo) is een van die uitvoerende direkteure van 'n groot finansieringsbank in Johannesburg en sy (Maryna) weet dat hy met die hulp van absolute doelgerigtheid, goed ontwikkelde ambisie en die bystand van 'n skerp, indringende en analitiese verstand die posisie verdien wat hy beklee”. (33)

“Daniël vind die hele situasie (met Sakkie aan die woord) te breedsprakig; dit wil nie by 'n finale punt uitkom nie. As sy stiefpa praat, is hy dadelik by die punt.” (71)

“Terwyl hy (Sakkie) wag op die koms van die hysbakke, dink hy wat hy vir Daniël kan opdis. Hy het 'n gawe vir blitsimprovisasies, maar hy weet dit sal moet goed wees anders sal hy dit waarskynlik moet oordoen.” (132)

2.5 Om die funksies van hierdie vertelstrategieë te bepaal, is dit nodig om vooraf die aard, die “status”, van die verteller en die karakters wat hier ter sake is te bepaal.

Die vertelinstantie in *Die leeukuil* is 'n eksterne verteller wat “buite” die storiewêreld van die Morgan-Van Wyk-personasies staan. Deur sy verwysingsveld, soos weerspieël deur sy woordeskat en beelding, gee hy implisiet 'n aanduiding van sy voor- en afkeure. Hy sou dus in 'n sekere sin selfs 'n implisiete outeur genoem kon word. (Vgl. Brink se kommentaar op die eksterne/ekstradiëgetiese verteller in *Ampie*; 1987:152.) Vanuit hierdie vertelhoek is die vertelhouding in die aanhalings onder 2.1 hier bo dus goed verantwoord. Die verteller is 'n skerpsinnige waarnemer van patrone en tipes uit 'n bepaalde milieu en in die begraafplaastoneel 'n romantiese waarnemer van natuurbesonderhede.

Op personasievlak is *Die leeukuil* eerder 'n verhaal van menslike verhoudings as dié van 'n bepaalde hoofkarakter. In die slot, soos in die begin, is dit Maryna en Sakkie wat in 'n polêre spanning teenoor mekaar staan. Maryna (vgl. voorbeeld een onder 2.4 hier bo) behoort tot die elite van die Johannesburgse sakelui, danksy haar man se direkteursposisie in 'n groot finansieringsbank. In die aanhaling onder 2.4 is daar wel die gemengde diskoers waarna Uspenskii verwys) 'n fusie van vertellerstek (idioom) en personetek (die idiolek of sosiolek van Maryna), maar die oorheersende indruk is dat hierdie geëmansipeerde siening dié van Maryna is. (Vgl. Lanser 1981: 186 en Bronzwaer 1977:

248.) Sakkie aan die ander kant is 'n variasie van die subkultuur-mens. Oor P.W. Botha en Jimmy Carter vra hy: "Wie's daai javels?" (52) Eers in die slot toon hy beduidende verandering, ontwikkeling, wanneer hy as Maryna se geestelike meerdere verskyn.

Daar is dus 'n groot kultuurgaping tussen Sakkie en Maryna in die verhaalhede. Daar kan gevra word of die tronklewe Sakkie se taal en styl só banaal verander het. Die implikasie vir die vertelhouding is dat Sakkie se taal en styl dalk te drasties afgeskaal is, te veel getipeer is, en soos Brink en De Vries uitwys, nie voldoende geïndividualiseer is nie.

Daniël is in 'n sekere sin 'n katalisator in die lewens van Sakkie en Maryna. As siek kind en as Hugo se stiefseun leef hy eensaam in 'n geslote wêreld waar sy doen, dink en praat gaandeweg deur dié van sy ouers beïnvloed word; al rebelleer hy ook. Tog moet sy taal volgens die feite oorwegend dié van 'n dertienjarige wees (al vertoon hy in die nag saam met sy pa eerder die spelende onskuld van 'n voorpuberteit-stadium, van 'n tien- of elfjarige).

Die verteller beweeg dus in die verhaal meesal saam met die sosiaal-welwende vrou, die pas vrygelate gevangene (uit die tronk, wat 'n leeu kuil is) en die seun vir wie die nag saam met sy pa 'n bevrydingstog na 'n paradys is. Die afstand tussen die verteller en Maryna is dus wat ontwikkelingspeil betref relatief kort. Die gekultiveerdheid van die verteller word deur sy visie en op taalvlak deur sy woordeskat weerspieël: "esoteries" (31), "toonaard" (54), "monoloog" (70), "transformasie" (73), "uitgemikrofoon" (130), "histrioniese" (5), "Apolloonse" (118), "alchemie", "sommambulisties" (125), "kafee-spykertafelpaleis" (32), ens. Deur sy retoriese vaardigheid en erudisie wek die verteller dan wel vertroue.

Tussen die verteller en Sakkie is die afstand egter groter; so ook tussen die verteller en Daniël. Hierby is daar in die vertelhouding onder meer twee opsies. Die verteller kan, soos dit uit die voorbeelde hier bo onder 2.2, 2.3, en 2.4 blyk, 'n meer ouktoriële vertelhouding handhaaf - soos wat hy deurlopend in die roman doen. Die ander opsie is om nader aan die twee karakters te beweeg, meer dikwels in hulle "skaduwee" te loop; om minder óór hulle te rapporteer, meer dikwels vanuit hulle gedagte- en gevoelswêreld te onthul - dus in 'n figurale of persoonlike vertelling, en in styl wat nader verwant is aan dié van die karakter as aan dié van die verteller.

Bronnelys

- Breytenbach, Kerneels. 1982. Só moet 'n mens skryf! *Die Leeu kuil* is aangrypend. *Die Burger*. 28 Okt.
- Brink, André P. Vader en seun op helle- én hemelvaart. 1982. *Rapport*, 19 Sept.
- Brink, André P. 1987. *Vertelkunde; 'n inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- Bronzwaer, W.J.M. e.a. 1977. Over het lezen van narratieve teksten. *Tekstboek algemene*

literatuurwetenskap. Baarn: Amboboeken.

De Vries, Abraham H. 1982. 'Middelmoet'-literatuur: 'n lekker storie vir een sit se deurlees. *Die Vaderland* 25 Nov.

Lanser, S.S. 1981. *The narrative act: point of view in prose fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Muller, Martie. 1993. *Die leeuikul*: 'n ironiese, utopiese roman - Klaas Steytler. *Tydskrif vir Letterkunde* 31:1, Febr.

Scholtz, Merwe. 1978. *Die teken as teiken; opstelle oor beduidende Afrikaanse literatuur*. Kaapstad: Tafelberg.

Steytler, Klaas. 1982/1989. *Die leeuikul*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.

Viljoen, Hein. Evaluering (literêre). 1992. In: T.T. Cloete (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria, ens.: HAUM-Literêr.

Ander bronne

Du Plessis, J.N.S. 1987. 'n Literêr-logiese benadering tot die onderrig van *Die leeuikul* (Klaas Steytler). *Die Unie*. Febr. (Vgl. ook Junie, 1987: Vrae vir bespreking oor *Die leeuikul*.)

Matthee, F.C. 1990. Vrae met moontlike antwoorde oor *Die leeuikul* deur Klaas Steytler. *Klasgids* 25:4 Okt.

Van Zyl, Anna. 1982. Leeuikul is 'n beeld van literêre eenheid. *Die Volksblad*. 26 Okt.

Ria Smuts

'n Duiwel uit 'n Bos:

“Die gog” deur Chris Barnard

1. “Die gog” is een van nege verhale in Chris Barnard se bundel *Duiwel-in-die-Bos* wat in 1968 verskyn het.

Duiwel-in-die-Bos kan bestempel word as 'n eenheidsbundel, d.w.s 'n geheel wat opgebou is uit onderdele wat selfstandig kan bestaan, maar tog binne die geheel wyer resonansie verkry as wanneer hulle in isolasie bestudeer word. Dit is 'n tipe bundel wat êrens op 'n delikate grens tussen die siklus en die versameling lê. Daar is byvoorbeeld nie, soos dikwels in 'n siklus, opvallende woordeliks herhalende motiewe wat in die komponente nagespeur kan word of name van personasies wat telkens voorkom of selfs 'n lokaliteit wat 'n konstante faktor bly nie. Die tematiese kern waarop die komponente inspeel, is in sommige gevalle net by implikasie te agterhaal. En tog is daar sterker verbande tussen die tekste onderling as in die geval van die versameling.

Dit is nie moontlik om presies aan te toon waar die grens tussen die betrokke bundeltipes lê nie en vir die doel van hierdie bespreking is verdere presisering nie nodig nie. Ons weet buitendien vandag dat afbakening en genre-tipering 'n betreklik futiele bedryf is, aangesien teksgrense voortdurend verskuif en vervloei. Al wat vir die doel van dié betoog van belang is, is die besef dat Barnard in die organisasie van sy bundel daarin geslaag het om sy tekste met mekaar te skakel en elkeen van hulle weer in verband te bring met die bundel se titel — alles op so 'n wyse dat dit die geheel verryk, en tog nie die onderdele moeilik interpreteerbaar vir die leser maak nie. Die bundeltitel is 'n soort magneet, 'n kern van energie, wat elkeen van die komponente na hom toe aantrek en die individuele tekste in 'n subtiële web van interafhanklikheid betrek. Die bundel is dus besonder ryk aan interpretasiemoontlikhede. Omdat die bundeltitel 'n sleutel tot die individuele verhale - ook dus “Die gog” - kan verskaf, is dit nodig om vervolgens daarby stil te staan.

2. “Duiwel-in-die-Bos” is “kosmos” (*Cosmos pinnata*), 'n pragtige veelkleurige blom wat groei waar mense die grond bewerk het. Dit is opvallend ironies dat iets so tradisioneel moois deur iets so tradisioneel boos benoem word. Die blom het ook meer romantiese en misterieuse name soos “Aprilblom”, “murasieblom”, “reënblom” en “liefde-in-die-mis”. Maar, kosmos ís ook 'n onkruid. Dit is trouens 'n plaag, vandaar die ander benaming “mieliepes”. “Duiwel-in-die-Bos” is tydens die Anglo-Boereoorlog die land binnegebring saam met die perdevoer. Waar die Engelse soldate se perde gestaan het, het blomme opgekom. Ook hierin

is 'n paradoks geleë. Die blomnaam roep dus baie duidelik assosiasies met konflik, met stryd op.

Dit kan die leser baat om nog fyner na die samestellende dele van die titel te kyk, aangesien dit 'n rol kan speel in die interpretasie van die verhaal. Die woord "duiwel" kom van die Grieks "diablos" wat "lasteraar" beteken. Die duiwel is die teenparty van God, die gevalle engel, die slang, die vors van die duisternis. Een van die kragtigste middele waaroor hy beskik, is dat hy mense verlei deur prikkeling van die lae drifte. Sy motiewe is jaloesie, wellus en heerssugtigheid. Volgens Johannes 8:44 is hy sondaar, leuenaar en moordenaar van oudsher. 2 Kor. 11:14 noem spesifiek sy kuns van veins. Hy is die heer van die verderfengele, Lucifer (ironies "ligbringer"), Beëlsebub ("heer van die vlieë"). Alles wat teen die lewe gerig is, is van hom afkomstig, ook die dood (vergelyk Joh. 8:44, Hebr. 2:14, Hand. 10:38).

"Bos" is ryk aan simboliek. Mites en sprokies speel dikwels in dié ruimte af en dit is enersyds romanties, andersyds gevaarlik. Omdat die bos gewoonlik gesien word as die plek waar lewe gedy, 'n vrugbare teelaarde, word dit simbolies dikwels in verband gebring met die vrou. In talle ou godsdienste is bosse toegewy aan die kultus van die gode en offerandes is dikwels aan bome opgehang. Dit verteenwoordig baiekeer die onderbewuste en is tradisioneel die woonplek van bonatuurlike wesens. Die interpretasiemoontlikhede wat deur die titel gesuggereer word, wek verwagtinge wat vir die leser leidrade kan wees by sy ondersoek van die bundel. Dit is deel van wat René Wellek die "circle of understanding" genoem het: "It proceeds from attention to a detail to an anticipation of the whole and back again to an interpretation of the detail" (Wellek, 1960: 419). Hiermee dui hy aan dat daar 'n vorentoe-en-terug-proses van verbandlegging van die leser vereis word.

Teen hierdie agtergrond word "Die gog" nou noukeuriger bekyk.

3. Die "titel" "Die gog" kan positief sowel as negatief geïnterpreteer word. Dit kan 'n soort speelse, amper kinderlike benaming wees vir 'n insek of 'n vreemde diertjie, of selfs 'n troetelnaam. Dink 'n mens aan *gogga*, kan jy 'n verband lê met *bos*, want dit is 'n plek waar baie goggas (party onskuldig, maar party giftig, selfs dodelik) woon. Maar *gog* kan ook skakel met *Gog* (en *Magog*), wat in Openb. 20:7-10 as veldhere van Satan optree.

Die verhaal word terugskouend vertel. In die eerste twee paragrawe word vertel hoe die twee mense na die reën gaan stap het en by die bome gerus het. Hy sê: "Ons moes in 'n goeie luim gewees het, want ek herinner my ons het gelag..." Dit wek die indruk dat "ons" toe reeds nie altyd in 'n goeie luim was nie. As die diertjie uit die stam val, skei die rolle en word duidelik "ek" en "sy" (Stapelberg, 1970: 43). Op enkele uitsonderings na, word "ons" verder in die verhaal net gebruik waar die

diertjie se belange ter sake is.

Die diertjie wat uit 'n hol boomstam val, wek die vermoede dat hier 'n soort ontaarde "skeppingsgeskiedenis" voltrek gaan word. Die boom is mitologies 'n besonder gelade simbool. Binne die Afrika-opset skakel 'n mens dit onder ander met "Sprokie van die spikkelkoei" van D.J. Opperman en die skeppingsmite wat onder die Ovambo's bestaan. Hulle glo dat die eerste mense uit die omumborombongaboom gekom het. In *Die kremetartekspedisie* benut Wilma Stockenström ook dié mitologiese simboliek. Bome is sleutelsimbole in onder andere die Keltiese, Noorse en Indiese mitologie en uit die Klassieke ken ons die verhale van Attis en die den, Osiris en die seder en Jupiter en die eik. Binne die konteks van die bundel is daar klaarblyklik 'n verband met die tuin van Eden waar die boom van kennis van goed en kwaad gegroei het (Gen. 2:9). Aanvanklik is die twee mense op 'n onskuldige wyse bekoor deur die vreemde dingetjie. Hulle is versigtig en hanteer hom nie direk nie. Maar op pad terug is hulle reeds stiller. Hy tas hulle verhouding tot mekaar dus onmiddellik aan. Die eerste aand sit hulle hom in 'n skoendoos wat met watte uitgevoer is, en daar is byna iets van ouerskap in die toneel waar hulle lank na "die vreemde bondeltjie" staan en kyk; ook later wanneer die man stilletjies die skoendoos gaan oopmaak en inloer en dan daarvan bewus word dat die vrou ook oor sy skouer loer. Dit word egter spoedig duidelik dat daar 'n groeiende bondgenootskap tussen elkeen van hulle en die dier is, ten koste van hul verhouding tot mekaar. Twee groeiprosesse word tegelyk in die verhaal voltrek: die geleidelike grootword van die diertjie en die ontwikkeling van die vervreemding tussen man en vrou. Die diertjie is aanvanklik sonder sinsorgane. Hy het 'n onderskeibare bokant en onderkant op grond van sy stekelrige pennetjies wat, hoewel hul aanvanklik net kordaat lyk, tog reeds onheilspellend pers en blou en groen skyn. (Dalk gaan dié interpretasie te ver, maar 'n mens herken die kleure van 'n brommer, wat geassosieer word met Beëlsebab, heer van die vlieë. In van die ander verhale in die bundel word insekte duideliker met die indringing van die bose geskakel.) Sy onderkant is skynbaar onskadelik, maar die "hulpelose akkedispootjies" aktiewe tog iets van die reptiel, d.w.s. die tradisionele bondgenoot van Satan. Die slang, die verleier, word hierdeur onopvallend in die vooruitsig gestel.

Die verleidingsproses toon 'n boeiende ooreenkoms met die sondeval van die eerste mensepaar. Soos destyds, is die vrou aanvanklik die prooi van begoëling. Die verleier kom hier ook in die gedaante van 'n dier en die man word deur die vrou ingetrek by die verval: dis sy wat voorstel dat hulle die dingetjie moet saamneem huis toe. Dit is dan ook die vrou wat eerste aan die diertjie vat, geluidjies uit hom lok, hom later loslaat in die kas en uiteindelik die kombuiskas oopmaak om hom vrye toegang tot hul leefruimte te gee. Die man vertoon aanvanklik

weerbaarder, want hy sê: "...die gedagte het my gehinder dat ons die vreemde ding die huis kon inneem". Soos Adam, beskuldig hy uiteindelik sy vrou. Hy sê: "Ek het my humeur heeltemal verloor en haar begin verwyt en verneder." En, soos vir die paradyspaar, gaan 'n gelukkige toestand vir ewig verlore, en bly hul oor met die wete van die kwaad: "...altyd die huis vol. Altyd oral."

Die dier dring van meet af hul privaatlewe binne. Reeds die eerste nag in die bed hou "die ding" hul gedagtes besig en as hulle praat, is dit oor hom. Die dier is aanvanklik net 'n "swyende teenwoordigheid". Tog wys dié formulering reeds dat hulle hom as meer as dier ervaar. Die pennetjies word eers bleker, maar kry dan 'n "oranjerige skynsel" aan die puntjies. Die dier word iets van 'n gloeiende aanwesigheid. Hoe opvallender hy word, hoe minder praat hulle openlik oor hom. Ook teenoor ander mense verswyg hulle sy bestaan. Wanneer hulle wel na hom verwys, is dit as "die ding", later "die gogga" en uiteindelik "die gog". In dié benoeming lê heelwat ironie opgesluit, want dit lyk na 'n speelse noemnaam, die soort onskuldige gesinsgrap wat nie vir buitestanders toeganklik is nie. En juis in hierdie "troetelnaampie" lê die essensie van die probleem: die bose word so dierbaar, so deel van die gesin, dat hy sy ware aard kan verdoesel en hulle syne. Hierdie verhaal toon 'n subtiele skakeling met "Ballade van die bose" van N.P. Van Wyk Louw: die bose skuil ook hier so na aan die lig. Weer lê die onkenbaarheid van die duiwel dus in sy mooiheid - en dit sluit ten nouste aan by die bundeltitel.

Die naam "gog" moet hier in verband gebring word met Esegïel 38 en 39 en Openbaring 20 waar die listigheid en vermoë tot verleiding van Satan, en die Gog en die Magog as sy bondgenote, prominent na vore tree. Veral Esegïel 38:10 en 11 is ter sake: "...In dié dag sal daar gedagtes in jou hart opkom, en jy sal 'n listige plan beraam en sê: Ek sal optrek teen die land wat ooplê, ek sal kom by rustige mense wat in veiligheid woon; wat almal woon sonder muur en geen grendel of poorte het nie..." Die parallel tussen die mense van die verhaal en die mense wat sonder muur is "en geen grendel of poorte het nie" is ooglopend. Die "listige plan" waarvan Esegïel 38 praat, skakel met die optekening van die sondeval in Genesis 3. In die eerste vers staan daar: "Maar die slang was listiger as al die diere van die veld wat die Here God gemaak het." 'n Belangrike oomblik is die man se ontdekking van die diertjie se oë, want van daardie oomblik af is hulle nie meer waarnemers nie, maar waargenomes. Dit gee aan die gog 'n aktiewe rol. Hy hou hulle nie net dop nie, maar groei in hul ruimte in. Hulle ervaar die alomteenwoordige blik van die bose; die oë wat altyd kyk. Dit is ook na die ontdekking van die oë dat hulle konflik op die spits gedryf word en daar tekens van geestelike onthegting kom. Wanneer die man haar vra of sy die ding verskuif het - 'n onbenullige besonderheid in elk geval - ontwyk sy die vraag met 'n teenvraag. Sy ontken dat sy die oë al tevore gesien

het en dit lok by hom 'n oormatige, irrasionele reaksie uit.

Die verleiding van die vrou verloop op fisieke en geestelike vlak. Sy praat al minder en hy betrap haar waar sy sit met haar hand in die skoendoos by die diertjie wat piepgeluidjies maak. Geleidelik word sy ook sigbaar slordiger. Die aand wanneer dit blyk dat die dier uit die skoendoos gelaat is, sit sy vermoeid en verval langs die tafel, iets van 'n geperverteerde seksobjek. Die begoëling werk ook deur na haar onderbewussyn, soos blyk uit haar angsdrome en onkiese erotiese mompelinge.

Die man se aftakeling kry momentum wanneer hy die dier se ligblou oë ontdek. Hy ondergaan dieselfde parallelle aftakelingsproses: die verloor van geestelike beheer en die liggaamlike slordig word, wat by die vrou te bespeur was. By hom is daar veral die verlies aan wilskrag: hy het "keer op keer weer uitgestel". Hy verloor ook algaande sy skuldgevoel en beken dat sy gewete hom al minder gekwel het.

Die dier se aggressiwiteit neem toe. Dis egter ironies dat die spreker dit self onderbeklemtoon. Soos by die naamgewing, is hier weer die skynbare onskuld wat die groot bedreiging vir hulle onsigbaar maak. Hy sê die dier "het 'n bietjie haantjie-uitnek begin word". Selfs wanneer die dier openlik sy aard wys, lawaai opskop en vyandig snork, troos hulle hulself: "...ons het presies geweet waar hy is, en ons het geweet hy kan nie daar loskom nie. Ons kon sy bewegings in toom hou." Die ironie is veral dat hulle dink omdat hulle hóm fisiek inperk, het hulle beheer oor hom. Hulle besef nie dat hy lankal 'n abstrakte indringing geword het nie.

Die ooplaat van die kombuis kas se deur is 'n formaliteit. Daarom word daar nie oor gepraat nie. In hierdie bestel het die woord lankal sy funksie verloor. (Vergelyk die verlore gaan van die woord in *Raka*.)

Die verlies aan woorde, die onderwerping aan die gog se piepgeluide en die oorgang na stilte is 'n proses wat dui op 'n terugsak na 'n absolute nulpunt, 'n staat wat was vóór die begin, want "In die begin was die Woord, en die Woord was by God, en die Woord was God" (Joh. 1:1). Hierdie deelwoord van 'n kosmiese stilte, die uiterste verlatenheid waarin die mens uitgelewer staan aan die bese, is 'n proses wat ook in van die ander verhale in die bundel voltrek word.

Uiteindelik is tyd en ruimte volledig deur die bese dier ingeneem. Hy is "altyd" en "oral". Die gog word die duiwelse alsiende oog waaronder hul leef, 'n aanwesigheid wat sterk herinner aan dié van *Raka*. Hy is 'n teenstander wat kan vernietig, maar sonder wie die twee mense ook nie kan leef nie. Die verteller rasionaliseer dat daar iets gerusstellends is in die alomteenwoordigheid van die bedreiging. Die argelose verteltrant bevestig sy instelling teenoor die ding wat met hulle gebeur het.

In die slot word die man verkondiger van die Duiwel-in-die-Bos-paradoks: in die onkenbaarheid van die bese lê sy verraderlikheid. Hy sê dit egter

nie met die ontsetting van iemand wat die gevaar besef nie; hy ervaar dit as troostend. Hy praat met die stem van die bose. Dit wys dan dat die gog inderdaad "n groot buit" gemaak het (Esegiël 18:13).

Simboliek is een van die kenmerke van die moderne kortverhaal. Richard Kostelanetz (1976:214) het van die nuwe soort kortverhaal gesê: "...it is more metaphoric than the novel. In the great modern short stories, the techniques of representation stem not from realism, which emulates reportage, but from symbolism, which descends from poetry."

Maar simboliek kan opsigtelik word. In hierdie verhaal móét die surrealistiese diertjie vir iets staan. Dit kom miskien te na aan die soort simbolisering wat Opperman (1959: 32) by Totius gekritiseer het. Hy het dit vergelyk met die Nederlandse emblematakuns wat die "waarheid" opvallend by die prentjie aangebring het en te min gevind van "die suiwer simbool of gestalte wat sonder toeligting vanself sy dieper waarheid aan ons openbaar". In van die latere verhale in die bundel, veral "Hoogsomernag", kom Barnard nader aan hierdie ideaal. Aan die ander kant kan geredeneer word dat hierdie verhaal die eksplisietheid van die fabel of gelykenis het omdat dit doelbewus dié oervorme navolg. Só gesien, sou die deursigtigheid van die simboliek as funksioneel kon geld.

Bronnelys

Aucamp, Hennie. 1978. *Dagblad*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Kostelanetz, Richard. 1966. Notes on the American short story today. In: May, Charles. E. (red.) *Short story theories*. Columbus, OH: Ohio University Press, 214-225.

Opperman, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasou.

Smuts, Ria. 1982. *Duiwel-in-die-Bos* (Blokboek). Kaapstad: Academica.

Stapelberg, Maria Magdalena. 1970. *Die ontluisteringsprosesse in enkele werke van Chris Barnard*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Pretoria.

Wellek, René. 1960. Style in literature, closing statement. In: Sebeok, Thomas A. (red.) *Style in language*. Cambridge, MS: Technology Press & John Wiley & Sons, 408-409.

Voetnote

- 1 By "liefde-in-die-mis" is die naam vermoedelik uit onkunde oorgedra op die kosmos, want dit is eintlik 'n benaming vir 'n blom van die geslag *Nigella*, wat ook bekend staan as "duiwel-in-die-bos". Dié blom is 'n fyn blou of wit blommetjie met varingagtige blaartjies, wat 'n groot ronde peul, omring deur haaragtige blaartjies, vorm.
- 2 Aucamp het die bundel gekarakteriseer as Barnard se "ballades van die bose".
- 3 Ek gebruik deurgaans die vorige Bybelvertaling, want dit is die teks wat beskikbaar was toe Barnard die verhaal geskryf het.

Universiteit van Stellenbosch

Salomi Louw

Die verbeeldingswêreld van Lafras Verwey

1. Inleiding

1.1 Terme

Die onmiddellike ruimte waarin 'n karakter fisies teenwoordig is en sy handelinge uitvoer, staan bekend as die *mimetiese ruimte*: dit wat gewys, voorgestel of deur ostensie uitgebeeld word, (wat ouditief en/of visueel kan wees.) Dit is *fisies-mimeties* as dit op die werklikheidsvlak van die drama is, waar die karakter in sy alledaagse of werklike lewe 'n bestaan moet voer. 'n Karakter se fantasieë, drome en verwagtinge kan óók mimeties uitgebeeld word asof dit nou en hier plaasvind; die karakter is egter nie *in* hierdie tydruimte aanwesig nie, maar die tydruimte is *in hom* aanwesig. Dit is dus nie fisies-mimeties nie, maar *psigies-mimeties* (Louw 89: 266-268).

'n Karakter kan ook praat oor tydruimtes wat nié mimeties teenwoordig is op hierdie stadium in die gang van die drama nie (alhoewel dit op 'n ander stadium wél uitgebeeld kan word): omdat dit slegs deur die dialoog oorgedra kan word, word dit as *diëgetiese ruimte* benoem (Louw 1989: 268).

1.2 Lafras Verwey se ruimte- en tydsbeleving

In Chris Barnard se radiodrama, *Die rebellie van Lafras Verwey*, het Lafras Verwey 'n ryke verbeelding. Omdat hy op die werklikheidsvlak van die drama: kantoor, straat, woonstel, ens., so onsuksesvol is, kleur sy verbeelding die omstandighede anders, wat oorsaak is van die talle leuens wat hy vertel, maar wat hom selfvertroue gee of 'n rede om aan homself te glo, om sy lewe só sinvol te maak. Terwyl hy in 'n hede en 'n spesifieke ruimte bestaan en optree, praat hy oor sy (verwagte) toekoms en sy verlede (en vertel hieroor leuens).

Lafras klee sy verbeelding op drie maniere in: hy praat (diëgeties) oor 'n verlede toe dinge met hom goed gegaan het - hy vertel dus 'leuens'; hy praat (diëgeties) oor die toekoms soos hy hom dit voorstel, maar sommige van hierdie episodes vervloei met die hede wanneer dit in sy verbeelding uitgespeel (mimeties voorgestel) word. Daar is ook die huidige verbeeldingswêreld (bv. Smit se stem as brommergeluid) wat direk met die werklikheidsvlak van gebeure verbind (huidige verbeeldingswêreld mimeties voorgestel).

Sy 'leuens' uit die (verre) verlede is hoofsaaklik oor 'n groot woonstel waar hy baie keer mense onthaal het; oor sy trek na die klein woonstelletjie om aan sy vriende te ontvlug sodat hy kan studeer; en hy sê hy moet wéér 'n yskas aanskaf, met die veronderstelling dat hy vroeër

een gehad het. Ook oor die onmiddellike verlede vertel hy leuens: hy was by die bank en geld is nie 'n probleem nie, daarom kan hy en Petra uitgaan. Dit is juis op grond van hierdie tipe leuens, wat mimeties ánders aan ons voorgestel is, dat ons weet Lafras is 'n onbetroubare verteller.

2. Smit se kommentaar

Vroeg in *Die Rebelle van Lafras Verwey* bring die kantoortoonbaas, Smit, vier areas van Lafras se verbeeldingswêreld onder bespreking. In sy betigtiging van Lafras wat nie sy werk doen nie, sê hy: "Die eerste keer wat ek jou weer vang waar jy besig is om geheime aantekeninge te maak of met motortjies te speel of vir die vensters te dirigeer of 'n peloton te drill - wááí jy!" (3:8). Die feit dat Smit bewus is van (1) die *geheime aantekeninge* wat Lafras maak, (2) *motortjies* waarmee hy speel, (3) *musiek* waaraan Lafras hom oorgee, en (4) die *militêre agtergrond* waarteen talle van Lafras se verbeeldingsepisodes afspeel, dui daarop dat hierdie 'tweedegraad-klerk' gedurig hierdie fantasieë tot die kantoortoonwerklikheid laat deurdring.

Direk voor hierdie spreekbeurt het Smit gespot deur te vra of Verwey toekomsplanne het: "Hoof van die Weermag? Minister van Verdediging? Eerste Minister? Ek hoop jy ken my nog as jy die dag bewind oorneem" (3:6), wat aansluit by (4) die militêre omgewing, en by (1) geheime aantekeninge.

3. Lafras se verbeeldingswêreld

Die verbeeldingswêreld waarin Lafras bestaan, of wat vir hóm bestaan, vervleg met mekaar: die toekoms word deel van Lafras se huidige tydsbeleving; twee of meer verbeeldingstye en -ruimtes bestaan vir hom terselfdertyd of om die beurt en kan in dieselfde spreekbeurt aangeroe word; en die 'huidige' verbeeldingservarings is toekomsgerig.

3.1 Geheime organisasie

Die 'geheime' of 'ondergrondse organisasie' (37:18) waaraan Lafras behoort, beplan die groot revolusie (41:11) waardeur die wêreld beter gemaak sal word (45:15), want dis die 'grootmenere', 'die ekstra spesiale kokkedore wat die wette gemaak het' wat afgemaak moet word omdat hulle die gewone mens verhinder om iets te bereik (37:20). Die organisasie se optrede is gemik teen diegene 'wat jou laat beland het waar jy is' (38:10), sê hy aan Petra, want daar word op die 'gewone ouens' wat die 'vuil werk doen' getrap (37:20). In hierdie 'nuwe wêreld' na afloop van die revolusie, 'die grootste rebellie in die hele geskiedenis' (39:10), gaan hulle 'hierdie land/die hele ou spul oorneem' (37:18; 6:24) en 'die diktatore soos 'n sweer uit sny' (39:10) waarna hulle die 'oorhand' sal hê. Dan sal 'die land hulle s'n wees' omdat hulle 'die stryd volstry' het (7:17). Lafras se organisasie gaan 'hulle plaskiet' (39:10) en dan

gaan hy 'een van die voorstes' wees wat 'die wêreld omlaag bedags' en 'snags kajuitraad hou' (39:12). Dit is vir hom van groot belang dat hulle hom genader het om betrokke te raak by die organisasie (37:18) en hy is nou 'n 'geheime agent van die revolusie' (38:8), wat sal 'sorg vir 'n beter wêreld' (45:15). Sy 'hart is in die revolusie' en 'hy wil nie geld hê daarvoor nie' (27:9).

Intussen hou die 'geheime komiteevergaderings' (5:5-12; 15:19; 16:15) met die 'kamerade' (8:8; 26:9; 28:1) hom so besig dat hy nie kan studeer of leer klavier speel of veerpyltjies met sy kollegas kan speel nie. Lafras 'moet allerhande geheime dokumente en aanvalsplanne vir die netwerk uitsmokkel' (39:20) en glo sy 'lewe is op die spel' (6:12). Hy wil hê dat die leier van die organisasie - die 'Grootbaas' (7:11) - van hom moet kennis neem. Die Generaal wêet van hom en het geweet hy sou die 'baie gevaarlike werk' kon doen (39:18), sê hy later, en na die rebellie gaan hy 'langs die Generaal stap' (39:12) terwyl die orkes speel.

Ná 'n (toekomstige) vuurpeloton waar die Klerk gefussileer word, moet 'n bestuurder Lafras 'hoofkwartier' toe neem omdat die 'Krygsraad' op hom wag (25:6). Lafras gaan so 'n goeie posisie beklee dat selfs gerekende staatsmanne soos 'De Gaulle' en 'Churchill' aan hom ondergeskik sal wees (1:3).

Terwyl die polisie 'tien teen een nie eers weet wat aan die gang is nie' (47:11), is hy darem bang dat die 'veiligheidspolisie' (7:8; 26:3) dalk 'n 'lokval' kan stel (7:8) en hulle kan hom dalk 'in die tronk smyt' (6:20), maar hy sal nie die 'kosbare saak' verraai en 'hoogverraad' pleeg nie (46:23). Hy skryf wel geheime aantekeninge' (3:8,16) wat hom so opbeur en inspireer dat hy dit teenoor die ontvanger van die pakkie aanhaal (12:6-13:1) en ook daarmee vir Petra wil oortuig (38:12).

Lafras gee aanvanklik teenoor Petra voor hy 'is maar sommer net 'n ou' (14:27). Later, op grond van sy liriese voorstellings van waar hulle sou kon gaan stap, vra Petra of hy baie keer droom (32:17), maar Lafras ontken dat 'dit' 'n droom is en verseker haar dat 'alles nog sal kom' (32:20). Hierdie fantasie is vir hom so 'n ernstige saak dat hy nie die ironie insien wanneer Smit hom uitvra oor sy toekomsplanne (3:6) of wanneer 'n klerk hom spottend 'generaal' noem nie (21:2).

3.2 Motors

Nadat Smit gepraat het oor Verwey wat 'met motortjies speel' (3:7), kom die fietser se behepthed met 'n motor, wat nie net 'n beter vervoermiddel nie maar ook 'n teken van status is na vore: die eienaar van 'n sportmotor of 'n renjaer is, in Lafras se oë, iemand van spesiale status en 'n (sport)held.

Terwyl hy op pad is om die pakkie af te lewer, neem die wêreld van renmotors oor en word hy deur die skare toegejuig (8:8; 22:11). Hierdie fantasie word meer mimeties voorgestel wanneer Petra hom vra wat hy

graag wil hê (33:6). Hy het ook 'n 'sportmotor bestel' 'van oorsee af' omdat hy 'so deelyds' 'n 'renjaer' wil word (15:15; 29:19; 32:25).

Om 'n renjaer te wees, is een manier waarop hy die eerbied en aandag van die skare, die mense wat hom vertrap, kan kry. Indien hy 'n geleentheid sou kry, glo hy, sal hy kan bewys dat hy net so goed of beter as iemand anders is.

Nadat hy Petra in sy vertrouwe geneem het, lyk dit asof hy nugterder word, asof haar nabyheid en invloed sy fantasie temper; aan haar vertel hy dat hy 'n 'ordentlike motor' sal hê as 'dit' eers verby is (40:12). Dit is die laaste keer wat enige tipe motor aangeroei word. Selfs wanneer hy haar hospitaal toe neem vir die bevalling (43:14-23) praat hy nie van 'n motor of taxi nie; hy sal haar met sy fiets neem.

Die fantasie oor 'n motor is nie so oorheersend soos die 'revolusie' of sy musiek nie. Wanneer die fantasieë later inmekaar vloei, word hierdie een nie ingesluit nie.

3.3 Musiek

Louw (1989), maar ook en veral Smuts (1990) het reeds geskryf oor o.a. die simboliek van die *Luitenant Kijé-suite* wat in Lafras se kop draai. Hierdie musiek sluit aan by die militêre aard van 'n groot deel van die verbeeldingswêreld. Die eerste klanke van die hoorspel is 'n trompet (soos die talle trompette van die Kijé-suite) wat die taptoe blaas - maar hierdie trompetklank is psigies-mimeties omdat dit slegs in Lafras se verbeelding bestaan, soos ons eers later uit die teks sal aflei.

Die Kijé-suite is deurgaans van groot belang. Dit word, volgens die nie-verbale teks (aanwysings) deurgaans 'as oorgangsmusiek' gebruik (2:1). Dit is musiek wat deur Lafras 'uitgedink' is (12:11): miskien het hy dit voorheen gehoor, maar kan dit nie onthou nie (11:6 se laaste nie-verbale teks op bl. 12); nou is dit **sy** musiek. Onder aansporing van Petra raak hy wel sekerder van homself en dié musiek (42:2). Dit is die musiek wat sy verbeelding oorheers (vanaf 2:1 kort-kort tot 47:4), die musiek waarvan hy graag die note sou wou neerskryf; dit is dié musiek wat hy, as toekomstige dirigent, met 'n orkes wil instudeer en dirigeer (6:11; 12:1). Dit is ook hierdie musiek wat hom lei tot 'n vergelykende beskrywing van homself - as gesplete persoonlikheid (41:23): die fluit wat dartel en 'alles regkry', wat 'allerhande wonderlike dinge' doen, is die Lafras van sy eie verbeelding; en die tuba wat moeisaam agterna kom, is die deel van Lafras (die werklikheid in die drama) wat 'in die staatsdiens' werk, met 'n 'trapfiets ry' en 'in 'n stink klein losieshuisie' woon, die sukkelende personasie wat gespot en vertrap word, wat nie bo kan uitkom in die lewe nie. Die fluit wat 'vlieg...vlieg... oor die wêreld' verteenwoordig die vlug van Lafras se verbeelding.

Die troumars speel ook 'n belangrike rol nadat Lafras vir Petra ontmoet het. Hy dink vir geen oomblik dat hy hierdie musiek ook 'uitgedink' of

geskep het nie; hier gaan dit om sy hoop op die toekoms te simboliseer: om met Petra te trou en haar kind groot te maak en dalk nog 'n kind van sy eie by haar te kan hê. Ook vir Petra se kind het hy musiekfantasieë: hy 'sal vir hom 'n klavier koop' en 'sorg dat hy leer speel' (45:17), sodat die kind 'al die deuntjies kan speel wat (Lafras) uitgedink het' (45:21). Smit, wat so vervelig voortgaan om Verwey uit te trap, klink vir Lafras soos 'n brommer wat aanhoudend en irriterend maal en dié gedagte word musikaal vervang (musiekmetafoor) deur die *Vlug van die hommelby* (22:10). Hierdie musiek moet dus vir hom bekend wees.

Lafras het beslis 'n luister- en/of lees kennis van musiek. Hy sê dat hy 'deurdrenk is van musiek' (16:19); hy praat van 'Beethoven, Chopin, Strauss, Bach' en wéét dat die pianis by die mallemeule hopeloos speel (34:6-7). Hy sou graag die note van die melodieë wat gedurig in sy kop maal, wou kon neerskryf (12:1); en een van sy toekomsdrome, wat hiermee gepaard gaan, is om 'n vleuelklavier te besit (18:4; 29:19; 32:25). Hy kán dus nie onkundig wees oor musiek nie. Hy erken darem dat hy 'nie eintlik' kan 'sing' nie (18:5-6; 41:19).

Aan Petra sê hy dat hy 'leer vir 'n dirigent' (15:15; 29:19) en 'eintlik 'n komponis' wil word (18:4). Die musiekfantasie hou ook verband met die feit dat groot komponiste of dirigente applous van die skare/gehoor ontvang en gesien word as 'helde' of 'sterre' (12:1) terwyl mense soos hy self 'altdy tweede' kom (37:16) deurdar ander hulle 'probeer belaglik maak' (38:10). Deur homself in so 'n posisie in te dink, kom die 'ovasië' (12:1) hóm toe - hy kry dus erkenning. Hy verseker homself en Petra dat hy, wanneer 'dit verby is', wél gaan leer vir dirigent (40:12); hy sal in 'n posisie wees om 'n klavier te kan koop en tyd te hê vir komponeer; hy sal leer klavier speel (41:11), dan gaan hy al die 'wysies en goeters' waarvan sy kop vol is, neerskryf (40:14).

Vir Petra is hierdie droom van Lafras 'n positiewe punt en wanneer hy aan haar erken dat hy nie kan klavier speel nie (41:6-7), maar graag wil leer (41:11), raai sy hom aan om nou reeds te leer klavier speel, want die revolusie gaan nooit plaasvind nie en 'die wêreld sal nooit verander nie' (41:12,14), maar Lafras glo dat die opstand sal plaasvind. Dit is belangrik vir hierdie intens belewende man dat, wanneer hy aan die Generaal se sy deur die strate stap sodra 'die rook weer soort van gaan lê het', 'die orkes sal speel' (39:12).

3.4 Militêre gebeure

Lafras se militêre fantasieë hou verband met die revolusie, die 'geheime' of 'ondergrondse organisasie': tydens die bewindoorname sal daar noodwendig van geweld gebruik gemaak moet word; daarna sal geweld die ongewenste elemente uitwis. Hierdie geweld is in militêre baadjie geklee deur die protagonis.

Die 'militêre maneuvres' waarna Smit spottend verwys (2:6), is van

aanvang tot einde vir Lafras 'n lewende fantasie en word dikwels mimeties voorgestel.

Die drama begin met 'n redelik onskuldige militêre oefening: die toekomstige 'generaal' is besig om 'n peloton te dril. Van sy onderhoriges in hierdie drilsessie is 'De Gaulle', die bekende figuur van die Franse *maquis* wat 'n generaal en later President van Frankryk geword het en die Eerste Minister van Brittanje, Winston 'Churchill'.

Weens spioenasie kan Lafras, nadat hulle in sy verbeelding die bewind oorgeneem het, vir Smit tereg stel omdat hy 'op sy werknemers gespioeneer het' en hom tot fusillering veroordeel (2:1). Sy beheptheid met hierdie tipe 'militêre maneuvres', wat deurbreek in die werklikheidsvlak van Lafras se bestaan, veroorsaak egter dat Smit 'n vermoede het van die speletjies waarmee Lafras hom besig hou om die werklikheid te ontvlug en hy spot met hierdie prentjie wat Lafras vir homself voorhou (3:6). Vir Lafras hou dit soveel erns in dat hy plegtig aan Petra verklaar dat die 'baas', Smit, al gewonder het waar hy gaan eindig: "Minister van Verdediging of Eerste Minister of so 'n ding" (15:21). Lafras se betrokkenheid by die denkbeeldige rebellie of revolusie, veral ten opsigte van die militêre optrede van en oorname deur dié groep, is so intens dat hy aan die 'agent' vra of die 'Grootbaas' 'n rang het soos 'Generaal of iets' (7:22), en daarna is die baas van sy verbeelding 'n 'generaal' langs wie hy kan stap na afloop van die rebellie.

Hy sal natuurlik (volgens sy fantasie) ook dan kan afreken met al die mense wat hom probleme veroorsaak het. So word onder meer die Klerk wat hom nie geld wil leen nie, gefusilleer (24:16-17:3).

Vir die 'oorname' is geweld nodig en die revolusie gaan 'n 'oorlog' wees (23:12). Hiervoor benodig die rebelle "Vuurpelotons. Bomme. Gif. Alles. Net wat voorkom" (38:6) terwyl hulle 'soos rysmiere' uitbreek en 'hulle platskiet' (39:10).

Lafras sal daarna in 'n posisie wees om hom te wreek op almal wat hom uitlag: "Ons sal sien wie lag die laaste" (20:12): wie op hom trap (24:6), sal voor die vuurpeloton beland (24:16-25:6); ook die kantoorbaas, Smit (2:1; 8:8); terwyl hy Vaatjie Vorster sal 'laat hang' (5:16; 8:8).

Hierdie man wat soek na erkenning en aanvaarding vertel aan Petra dat hy 'n ou 'masjiengeweer' by 'n 'pandjieswinkel' gekoop het om te help met die revolusie (40:6-10) en dit is hierdie masjiengeweer wat Lafras gebruik wanneer hy homself in sy woonstel verskans terwyl Petra 'n kind in die wêreld bring (48:7-10; 51:3-4).

Die kind wat Petra gaan baar, gee vir hom eksistensiële werklikheid; wanneer sy hospitaal toe gaan, is die kind, en dié toekoms, vir Lafras op die voorgrond (waardeer sy menslike behoeftes en sug na aanvaarding blyk): nou gaan die 'revolusie' daarom om vir die kind 'n 'beter wêreld' daar te stel en 'vir hom' te baklei (45:15-17) en hy wil selfs vir die kind 'n 'klavier koop' as alles deur die gebruik van geweld

verby is. Wanneer die hospitaalsuster hom weens sy ongebreidelde optrede met die polisie dreig, laat hy haar ook (gewelddadig) fusilleer in sy verbeelding (45:22). In sy fantasieë is dit 'n maklike oplossing van probleme en die persone wat dié probleme - wat hy nie op werklikheidsvlak kan hanteer nie - veroorsaak.

Met sy teruggaan na die woonstel ontmoet Lafras die agent wat hom waarsku teen die polisie se kennis van die dwelmm netwerk (wat vir Lafras nie bestaan nie), en hy dink hom in in 'n situasie van revolusie, daarom praat hy van 'hoogverraad' (46:23). Lafras Verwey glo steeds dat die (denkbeeldige) revolusie 'sal seëvier', want dit gaan om 'die vryheid' en 'n stryd tot die 'bitter einde' is geregverdig (47:4). Hy is dus bereid om 'die laaste een' wat teenstand teen die revolusie bied, te skiet (47:8) al 'weet hulle tien teen een nie eers wat aan die gang is nie' (47:11).

Lafras se hoop is gevestig op die tyd ná die revolusie, 'as alles verby is', want dan sal hy kan doen waarna hy nog altyd hunker: musiek skryf (11:5). Hy droom selfs daarvan om sy dogter by Petra 'so mooi (te leer) klavier speel' (50:11).

3.5 Vrou en kind

Dié laaste verbeeldingsarea het klaarblyklik aanvanklik nog nie by Lafras posgevat nie. Dit word in die onderonsie tussen Smit en Lafras aangeroei deur die baas wanneer hy praat van Lafras se 'vrou en kinders' en die aangesprokene dit negeer (2:8,9). Na sy kennismaking met die swanger Petra raak die idee van 'n eie gesin al dringender.

Wanneer Petra vertel dat die welsyn haar kind wil wegvat van haar af omdat hy nie 'n pa sal hê nie (14:16-22), bied Lafras aan om haar te beskerm en die kind te versorg (14:27) en noem dat hy self met haar sou getrou het 'om die kind soort van te help' (15:1). By hom sal die kind veilig wees (15:10). Die idee groei so snel dat hy hier reeds sê: "Ons sal hom grootmaak en ek sal vir hom skoene koop en speelgoed en lekkers en alles wat hy wil hê". Kort hierna begin die troumars in sy gedagtes spook (17:16-20:3). Nadat Lafras vroeër gebieg het dat hy 'ook maar net saans tuis sit' (15:3), raak hy opgewonde oor die vooruitsig van iemand in sy lewe om te bederf, te onthaal, mee te gesels en lief te hê. Met sy tuiskoms nadat hy geld by die agent gekry het, is hy 'onseker' by die gedagte dat Petra dalk wel weggegaan het (28:4) - dit sou vir hom ondraaglik wees om weer alleen te wees nadat iemand (al is dit net vir so 'n kort rukkie) sy woonstel en lewe gedeel het. Hierdie episode toon sy diep behoefte aan menslike kontak en kommunikasie. 'n Mens sou egter kon vermoed dat, indien sy wel sou weggaan, hy haar vertrek ook sou fantaseer om dit vir homself aanvaarbaar te maak.

Hennie, die vader van Petra se kind, stel duidelik nie meer in haar belang nie (36:11-32) en sy is aangewys op Lafras se hulp, wat hom in sy verbeeldingsvlugte sterk - veral nadat hy haar as sy eggenote ("Mev. P.

Verwey"; 44:17) by die hospitaal kon laat opneem. In sy konfrontasie met die polisie is dit die gedagte aan Petra wat hom sterk en hom gelukkig maak: hy verkeer deurgaans met haar in 'n toekomstige gesprek, bv. "Ek was alleen in daardie ou woonstel van my" (49:3) en "Dit was jy wat my laat moed hou het" (49:7). Lafras se laaste bewus-wees is van hoe hy en Petra mekaar liefdevol nag sê (50:6-8; 52:5-6); die ontvanger kan dus met rede aanvaar dat Lafras gelukkig en glimlaggend sterf.

3.6 Lafras se 'toekoms'

Lafras se verbeelding is toekomsgerig. Daar is eerstens die rebellie (hy berei hom voor deur 'n ou masjiengeweer by 'n pandjieswinkel te koop) waardeur die bordjies verander sal word. Hy gaan in 'n magsposisie wees (ter voorbereiding werk hy solank toesprake uit), 'n 'generaal' wat mense kan laat hang of fusilleer, wat wraak neem op al die mense wat hom kleiner het en die plekke waar hy belaglik gemaak is. Hierna gaan die goeie dinge wat hom altyd ontsê is, vanself gebeur: hy gaan 'n goeie woonstel/huis bewoon, 'n motor besit, 'n klavier aanskaaf wat hy sal kan speel, hy gaan studeer en musiek skryf. Laastens is daar die toekoms na afloop van die revolusie met sy eie vrou wat hom gaan bewonder, en ten minste een kind (moontlik 'n dogter) van sy eie.

4. Slot

Lafras se verbeeldingswêreld, wat mimeties aangebied word asof dit fisies is, maar wat in werklikheid psigies is, is alles toekomsgerig. Ook wanneer die fantasieë in diëgese (dialoog op werklikheidsvlak) ter sprake kom, gaan dit oor die toekoms, die 'beter wêreld' wat in die vooruitsig gestel word.

Die enigste toekoms wat onder hierdie omstandighede vir Lafras Verwey bestaan op die werklikheidsvlak van die drama, is sy eie ondergang in die dood (katastrofe) wat deur sy eie oordeelsfoute (hamartia) bewerkstellig word. Ons kan egter aanvaar dat hy gelukkig sterf, want vir hom het die 'grootste rebellie' uitgebreek, hy staan midde-in die 'oorlog' (fisies teen die polisie, maar hy besef nie dit is om die verkeerde rede nie). Na die revolusie sal alles beter wees, het hy telkemale vertel, en die einde is vir hom salig omdat dit 'die einde...() die begin' is en Petra se (denkbeeldige) liefde hom steun.

Bibliografie en verdere leeslys:

- Barnard, Chris. 1970. Die hoorspel - 'n wêreld in klank. In: *'n Stasie in die niet*. Kaapstad: Tafelberg.
- Barnard, Chris. 1971. *Die rebellie van Lafras Verwey*. Kaapstad: Tafelberg.
- Barnard, Chris. 1971. Chris Barnard in gesprek met A.J. Coetzee. In: *Gesprekke met skrywers 1*. Kaapstad: Tafelberg; pp. 13-39.
- Barnard, Chris. 1987. Die doodsklok lui nog nie. (Afr. Skrywersgilde) *Insig* September: 60.

- Barnard, Chris. 1987. Literêr-aktueel: Met die oorhandiging van die eerste prys vir die hoorspelkompetisie van die Afrikaanse Diens van Radio Suid-Afrika. *Tydskrif vir Letterkunde* 25/2: 101-102 (Mei).
- Barnard, Chris. 1990. So het ons 'n nuwe SA help nader bring. *Insig* Junie: 45-46.
- Brink, André P. 1986. *Aspekte van die Nuwe Drama*. Tweede, hersiene uitgawe. Pretoria: Academica; pp. 165-166.
- Louw, S. 1989. Ruimte in die drama: 'n uitgebreide terminologie. *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 5(3/4): 262-278 (Desember).
- Malan, Charles (red.) 1987. *Spel en speël: besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater*. Johannesburg: Perskor (Studia-reeks nr. 4).
- Odendaal, L.B. 1967. *Prinsipes van die radiodrama, soos afgelei van enkele Afrikaanse radiodramas*. (M.A.: UP. ongepubl.)
- Schutte, H.J. Die radiodrama: 'blind' met klank en ideëryk. In Malan, Charles (red.) *Spel en speël: besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater*. Johannesburg: Perskor; pp. 165-177.
- Schutte, H.J. 1987. Dramakroniek (o.a. Barnard Lafras Verwey). *Tydskrif vir Letterkunde* 25/1: 95 (Feb.).
- Schutte, Jan. 1978. Die radiodrama. In: *Beeld en bedryf* (J.H. Senekal, red.) Pretoria: Van Schaik; pp. 137-156.
- Senekal, J.H. (red.) 1978. *Beeld en bedryf*. Pretoria: Van Schaik.
- Smuts, J.P. 1980. Drama. In: Cloete, T.T. (e.a) (reds.) *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou; pp. 27-114.
- Smuts, J.P. 1990. Die musikale interteks by *Die rebellie van Lafras Verwey*. *SATJ* 4/1: 149-158 (Mei).

Universiteit van die Noorde

Lys van Nuwe Afrikaanse boeke - April tot Junie 1993

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

Romans

Baker, Eleanor: Die nes. Human & Rousseau, 1993.	R49,99
Behr, Mark: Die reuk van appels. Queillerie, 1993.	R39,95
Bergh, René: Plek van die poue. Van der Walt, 1993.	R25,95
Bierman, Ettie: Lang week in September. (Grootdruk) Makro, 1993.	R25,00
-: Liefde op vlug JA 032. Van der Walt, 1993.	R29,95
Blighnaut, Toek: Omdat jy myne is. (Grootdruk) Makro, 1993. (s/b)	R25,00
Bloemhof, Francois: Die duiwel se tuin. Tafelberg, 1993. (s/b)	R39,95
Burger, Sophia: Ruitglas van roet. Van der Walt, 1993.	R30,70
De Villiers, Frieda: Debora se dogter. Van der Walt, 1993.	R30,70
Du Toit, Tryna: Die nimmer-nimmer-berge. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1993.	R41,95
-: Die towerstaf. (Grootdruk) Kennis Onbeperk, 1992.	R41,95
Fritz, Bennie: Anderkant die newels. Van der Walt, 1993. (s/b)	R25,95
Griessel, Nita: Indringer op Dassiedraai. President-Boekklub, 1993.	R30,70
-: Indringer op Dassiedraai. (Grootdruk) Van der Walt, 1993. (s/b)	R39,90
Haasbroek, P.J.: Lem. Human & Rousseau, 1993.	R59,99
Heine, Mike: Êrens is daar lente. Van der Walt, 1993.	R30,70
-: Klein Jerusalem van geluk. Van der Walt, 1993.	R30,70
Henning, Nan: As die liefde kom. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1993.	R41,95
-: Die lag van die sonneblom. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1993.	R41,95
-: Met 'n lied in die hart. (Grootdruk) Makro, 1993. (s/b)	R25,00
Jooste, Jo: In alle geregtigheid. Van der Walt, 1993. (s/b)	R25,95
Kirsten, Carin: Ontmoeting in Parys. Treffer-Boekklub, 1993.	R30,70
Kock, Nelmar: Reik na die verste ster. (Grootdruk) Makro, 1993. (s/b)	R25,00
Lingua, Susanna M.: 'n Duisend sterre. Van der Walt, 1993.	R30,70
-: 'n Duisend sterre. Van der Walt, 1993 (Grootdruk) (s/b)	R39,90
Mans, Villa: As die liefde wink. Treffer-Boekklub, 1993.	R30,70
Martin, Wille: Maanlig oor die Cordilleras. Benedic Boeke, 1993. (s/b)	R25,00
-: Ontmoeting op Polkadraai. Van der Walt, 1993.	R29,95
-: Sterre in jou oë. (Grootdruk) Makro, 1993. (s/b)	R25,00
Meiring, Stephanie: Die blinde sirkel. (Grootdruk) Makro, 1993. (s/b)	R25,00
Murray, Ena: En die klippe sal uitroep. Tafelberg, 1993.	R34,95
Pieterse, Annemarie J: Nag in Saréda. Van der Walt, 1993.	R30,70
-: Nag in Saréda. (Grootdruk) Van der Walt, 1993.	R33,95
Strydom, M.: Augustuswinde in Oktober. (Grootdruk) Makro, 1993.	R25,00
Swart, Lize: Een vir my. (Grootdruk) Makro, 1993. (s/b)	R25,00
Uys, Liesbet: 'n Liedjie van gister. Van der Walt, 1993.	R30,70
Van Niekerk, Kobie: Ankers teen die stormwind. Van der Walt, 1993.	R30,70
Van Schalkwyk, Nickey: Die derde seisoen. (Grootdruk) Makro, 1993.	R25,00
-: Indringer op ou werf. (Grootdruk) Makro, 1993. (s/b)	R25,00
-: Ringmure om Savarin. (Grootdruk) Makro, 1993. (s/b)	R25,00
-: Waar die paaie kruis. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1992.	R41,95
Van Vuuren, Annico: Splinters van spieël en klip. Tafelberg, 1993. (s/b)	R34,95

Van Wyk, Schalkie: Dennewoud van drome. Treffer-Boekklub, 1993.	R30,70
–: Man langs die pad. (Grootdruk) Makro, 1993. (s/b)	R25,00
Van Zyl, Theresa: Die maan sal getuig. President-Boekklub, 1993.	R30,70
–: Die maan sal getuig. (Grootdruk) Van der Walt, 1993. (s/b)	R33,55
Venter, F.A: Die rentmeesters. (Grootdruk) Makro, 1993. (s/b)	R34,00
Wolmarans, Vera: Die ander suster. Treffer-Boekklub, 1993.	R30,70

Kortverhale, essays, briewe, ens.

Chittenden, Anita: O vet! Eva aan die woord. Tafelberg, 1993. (s/b)	R34,95
Fourie, Corlia: Die wit vlinder. Tafelberg, 1993. (s/b)	R29,95
Joubert, Elsa: Dansmaat. Tafelberg, 1993. (s/b)	R39,95
–: Uit die dagboek van 'n ma / saamgestel deur Gerda Middelberg. SAVF Transvaal Ouerleiding, 1993. (s/b)	R10,00
Van Biljon, Madeleine: Mevrouw, jy's lastig! (Grootdruk) Makro, 1992. (s/b)	R27,50
Van Deventer, Hennie: Scoops en skandes. Tafelberg, 1993.	R39,95

Poësie

Breytenbach, Breyten: Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde. Hond / Intaka, 1993. (s/b)	R63,00
Dekker, Ben: Baai besoekers: ter nagedagtenis van Bartholomeu Dias 505 ND (Na Dias). Outeur, 1993. (s/b)	
Du Toit, Thomas: Africana album: 121 lewensverhale in rym. Outeur, 1993. (s/b)	R39,00
Gouws, Chris: Klein liriek. A.C. Gouws, 1993.	
Le Roux, Frances: Maria. Outeur, 1992. (s/b)	R20,00
Nel, Gert Vlok: Om te lewe is onnatuurlik. Tafelberg, 1993.	R34,95
Nuwe verseboek vir juniors / saamgestel deur H.S. Wolvaardt. Tafelberg, 1993. (s/b)	R22,95
Sauermann, Lieb en De Jager, Johann: Tandem. A.V., 1992. (s/b)	R25,00
Titus, Marius: Dwangherfs. Outeur, 1992. (s/b)	
Van Blerk, H.S.: Biegeverse uit die dodesel. Outeur, 1993.	
Van Heerden, Ernst: Najaarswys. Tafelberg, 1993.	R39,95
–: Sportgedigte. Tafelberg, 1993, (beperkte sirkulasie)	R95,00

Letterkunde

: Jangroentjie, saamgestel deur J.P. Smuts en Ria Smuts: 'n studiegids. Guidelines, c 1992	R18,39
: Kinders van die aarde: D.E.T. / N.S.C. 1993 - 1996: 'n studiegids. Guidelines, c 1993.	R18,39
Lindenberg, Ernst: Groot ode: 'n leesverslag. Human & Rousseau, 1993. (s/b)	R29,99
–: Die nagvalke deur Dirk de Beer: 'n studiegids. Guidelines, c 1992. (s/b)	R18,39
Spies, Lina : Kolonnade. Human & Rousseau, 1993. (s/b)	R64,99

Taalkunde

Basson, H.N., Gaqavu, J. en Xayimpi, E.: Xhosa vir Afrikaans-sprekende leerlinge. Module 2, Ungubani wena? Shuter & Shooter, 1993. (s/b)	R8,95
Cronje, A.H.: Begrip- en taalvaardigheid; hersieningsoefeninge, voorberei vir Afrikaans tweede taal HG st. 10: 'n studiegids. Guidelines, c 1992 (s/b)	R24,95
Grobler, Hilda: Praktiese werkboek vir Afrikaans. Academica, 1993. (s/b)	R39,00
–: Die OXFORD kortspelgids. Oxford University Press, 1993.	R25,99

Kinder- en jeugverhale

- Combrink, Jan: Die vrolike 5 en die satelietgeheime. Van der Walt, 1993. (s/b)
Du Preez, Hanneke: Tsau word 'n man. Horne & De Villiers, 1992. (s/b) R15,60
Keyter, Anton: Jantjie. Unibook, 1992. (s/b)
Schröder, Brenda: Makossie. Van der Walt, 1993. R32,95
Vermeulen, Renette: Die onheilsdeur. Van der Walt, 1993. (s/b) R24,80

Vertaalde kinder- en jeugverhale

- Arnott, Kathleen: Vyf Zoeloe-verhale; vert. deur Lydia Snyman.
Anansi, 1992. R37,95
Bang, Molly: Tien, nege, agt; vert. deur Lydia Snyman. Anansi, 1993. R37,95
Barasch, Lynne: Kallie se storie in 'n storie; vert. deur H.J.M.;
Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1993.
Biro, Val: Die drie varkies; vert. deur Linda Rode: OUP, 1992. R28,99
Bottriel, Joan: In die Krugerwildtuin; vert. deur Linda Steyn.
Perskor, 1992. (s/b) R16,99
–: Die Robbe van Robbe-eiland; vert. deur Linda Steyn.
Perskor, 1992. (s/b) R16,99
–: Die sirkusmense: vert. deur Linda Steyn. Perskor, 1992. (s/b) R16,99
Christopher, Wendy: Sipho se nuwe skoene. Garamond, 1992.
Dahl, Roald: Die GSR: die groot sagmoedige reus;
vert. deur Mavis de Villiers. Tafelberg, 1992. (s/b) R29,95
Gertz, Susanna: Die teddiebere en die verkouekuur;
vert. deur Rietjie du Plessis. Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1993.
–: Husse met ore: ou-ou stories; vert. deur Marie Gerber. Tafelberg, 1993. (s/b)
Kerr, Judith: Die tier wat kom tee drink het; vert. deur Linda Rode.
Human & Rousseau, 1993. R34,99
Klipp, Veronica: Die hadeda wat bang was vir donderstorms;
vert. deur Francois Loots. Gecko Books, 1993. (s/b)
Mark, Jan: 'n Storie van stuitige sterte; vert. deur Linda Rode.
Human & Rousseau, 1993. R34,99
Prokofiëf, Sergei: Pieter en die wolf; vert. deur Lydia Snyman. Anansi, 1992.
Turkington, Nola: Thabo red 'n sokkerheld; vert. deur
Annelene van der Merwe. Human & Rousseau, 1993. (s/b) R19,99

Verseboeke vir kinders

- : VERSIES is warm kombesies / red. Roelf van Rensburg.
Van der Walt, 1993. R36,95

Ander werke van belang

- : PERSPEKTIEWE op taalbeplanning vir Suid-Afrika /
onder redaksie van P.H. Swanepoel en H.J. Pieterse. UNISA, 1993.

Heruitgawes

- Conradie, P.J.: Hoe om 'n drama te ontleed. Human & Rousseau,
1993. (s/b) (3de uitg.) R15,99
De Villiers, Reinette: Liefdeslied. Drommedaris, 1993. (s/b) R24,99
Immelman, Doc: Die leeu van Okurasewa. Human & Rousseau,
1993. (s/b) (2de uitg.) R25,00
Krog, Antjie: Jerusalemangers. (2de uitg.) Human & Rousseau,
1992. (s/b) R34,99
Louw, N.P. Van Wyk: Die held. Perskor, 1993. (2de uitg.) (s/b)
Pauw, Nanda: Waar die wit valk vlieg. Drommedaris, 1993. (s/b) R24,99

Schoeman, Karel: 'n Lug vol helder wolke. Human & Rousseau, 1993. (2de uitg.) (s/b)	R29,99
Smuts, J.P.: Hoe om 'n roman te ontleed. (3de uitg.) Human & Rousseau, 1993. (s/b)	R15,99
Smuts, Margie: Die donker skaduwee. Drommedaris, (s/b)	R24,99
Spence, Ela: Die mooiste melodie. Van der Walt, 1993. (2de uitg.)	R30,70
Van Rensburg, Roelf: Die vuurfontein. (2de uitg.) Van der Walt, 1993. (s/b)	
Van Schalkwyk, Nickey: Maar een dra 'n masker. Human & Rousseau, 1993. (2de uitg.) (s/b)	R25,00
-: Terug na Tevrede. Human & Rousseau, 1993. (2de uitg.) (s/b)	R25,00
Viljoen, Rachie: Bruid op sig. Drommedaris. 1993. (s/b)	R24,99

Erratum

Op p. 4 van die Augustus-uitgawe van *Tydskrif vir Letterkunde* het die drukkersduiwel ingesluit: Lena Spies moet natuurlik lees: Lina Spies.

GEDRUK DEUR V&R DRUKKERY, PRETORIA