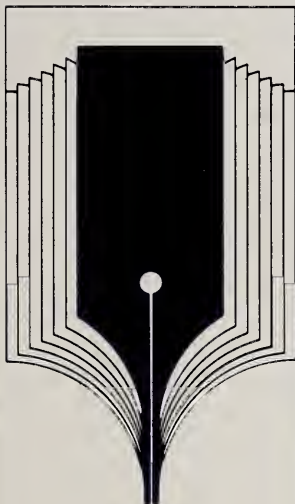


TYDSKRIF  
VIR  
LETTERKUNDE

XXXI: 2

Mei 1993



Prosa van P.J. Haasbroek

•

Ferdinand Deist oor  
Salman Rushdie  
Die absurde is 'n tagtiger:  
Ionesco (1912-)

•

Verse van Ton Luiting,  
Daniel Hugo

•

Verhale van F.C. Aylward,  
Pieter Verster en  
Cornelia de Kock

ISSN 0041-476 X

*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**

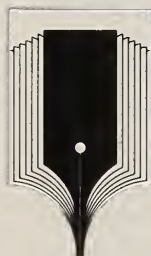
1. Manuskripte moet in getikte vorm voorgelê word, in dubbelspasiëring en slegs op een kant van die bladsy getik.
2. Twee kopieë van elke manuskrip moet voorgelê word.
3. Die outeur se naam en adres moet op die eerste bladsy vermeld word; in die geval van gedigte op elke afsonderlike bladsy.
4. Die manuskripte 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 koewert vergesel word.* Ongelukkig kan geen korrespondensie oor afgekeurde bydraes gevoer word nie.
9. Kopiereg berus by die outeurs.

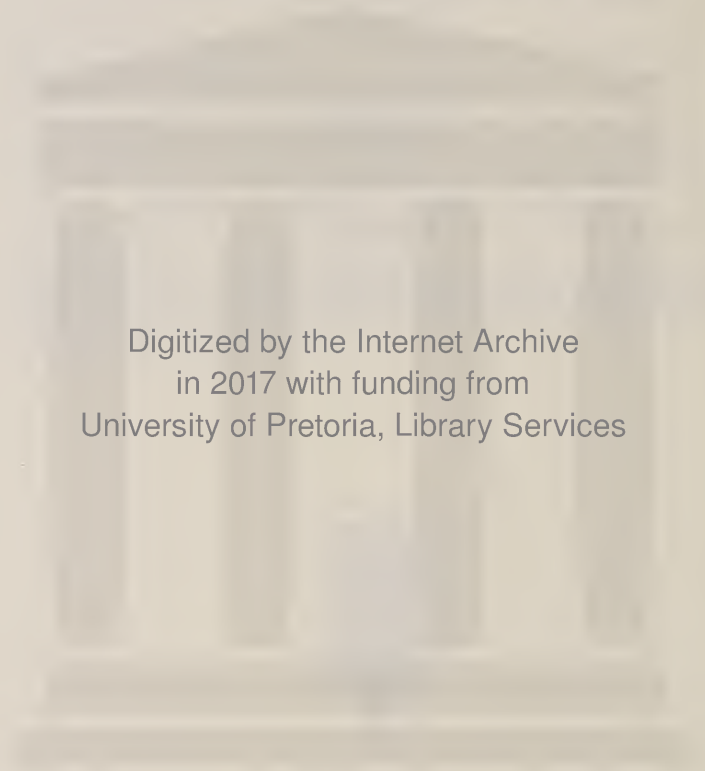
# TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

**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





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

# Inhoud

**P.J. Haasbroek  
Eben Meiring**

**Daniel Hugo  
Chris Claassen  
Ferdinand Deist**

**Ton Luiting  
F.C. Aylward  
Helize van Vuuren**

**Daniel Hugo, Joan Hambidge,  
Roger Wastijn  
J.L. Coetser  
Pieter Verster  
Cornelia de Kock  
Marguerite Enslin, Pieter Verster,  
René Bohnen, Cornelius  
van der Merwe  
H.J. Schutte**

**Literêr-aktueel**

**la van Zyl  
Elsabe Steenberg  
Francois Bloemhof**

**Tineke van Rooyen**

**Susanne van Deventer**

**Nuwe Afrikaanse boeke — Oktober tot Desember 1992 131**

*Uit: Lem* 1  
Die absurde is 'n tagtiger: Eugène Ionesco (1912-) 8  
Die radelose rymer 19  
'n E16 vir Fast Shoes 22  
Salman Rushdie en die verhalende literatuur van die eerste testament 25  
Verse 38  
Bande 41  
Rilke en Breytenbach: twee digters in Parys 45  
Verse 52

*Asterion: 'n Interpretasie* 56  
Gif 56  
Ek het nie geweet dis so nie 68  
Gedigte 71

Verwerking en vernuwing — 'n verdere blik op die Afrikaanse drama in die jare tagtig 74  
André Demedts 1906-1992; Navraag oor S.A. vrouedramaturge 86  
Prosa-oorsig 89  
Sprokies in die letterkunde 102  
Enkele aspekte in Hennie Aucamp se "'n Bruidsbed vir Tant Nonnie" en Jan Rabie se "Die man met die swaar been" 106  
"Een God" (George Louw), "Klein vrede" (Antjie Krog), "Een middag by 'n swemgat" (Wessel Pretorius) en "Wat is 'n gewone man" (D.P.M. Botes) 116  
Karakters, beelde en temas in Jos Vandeloop se *Het gevaar* 123



## P.J. Haasbroek

### Uit: *Lem*\*

Op die warmste uur van die dag bereik ek my bestemming. “Die boskollege,” onthou ek het hulle die plek genoem, hierdie enersale lesingsale op die bult tussen twee valleie. Die son skroei tussen die geboue, regaf op my kop en skouers. Ek loop in die oopte oor die witgebrande grasperk. Ek is nie haastig nie. Daar is genoeg tyd om na die kampus van die universiteit te kyk wat Botha vir die Zoeloes gebou het.

Dit lyk oud en gevestig; die geboue en die tuine. Asbesdakke, donker gevlek deur die reën, vernis wat opskilfer op die houtwerk; slagspreuke op die mure, die een weersprekend bo-oor die ander. Die krotonvlamme en die dieprooi gloed van die biblioteek se vensters herinner my dat die universiteit al gebrand het.

Hulle het die administrasiegebou en die nuwe kerk afgebrand, maar ondanks al die boeke op die vloer, wou die biblioteek nie vlam vat nie. Só het ek gehoor.

Die studente het gesê dat na ek by twee lesingsale verby is, ek by ’n wildevyboom sal kom. ’n Groot boom, waar ek regs moet draai. Ek het gemerk hoe argeloos hulle beduie, sonder enige blyke van nuuskierigheid oor wie ek is. Die twee mans moes my vir ’n nuwe student aangesien het, of ’n klerk in die administrasiegebou met my wit hemp en das. “Loop net só en só, en jy sal daar uitkom.” Toe ek omdraai, hoor ek hulle sit hulle gesprek voort.

Is dit so maklik om anoniem te bly?

Ek is te vroeg. My boodskap was dat ek tussen een- en twee-uur sal kom. Ek gee nie om om in die wildevy se skaduwee te wag nie. Dis koel onder groot groen blare wat so dig oormekaar vou dat die son nêrens deurskyn nie. Die gebou voor my is lank en laag, nes die ander geboue wit-en-swart versier met ’n tradisionele motief. Die derde deur wat op die stoep oopmaak, is dié van die taallaboratorium.

Tussen die lesingsale wys die Ngoyaberge in die weste, blou gelap deur wolkskaduwees. Vroegoggend, toe ek met my laaste skof begin het, was dit koel daar. Ek het my skoene uitgetrek en my broekspype opgerol, want ek wou nie dat dit nat word van die dou nie. Ek het in ’n bospaadje gehou onder die kronkeling van bobbejaantoue deur, en daarna in die denneplantasie al langs die meer af tot by die wal in die Umhlatuzi. Dit was heelyd koel, tot ek in die son gekom het. Daar het ek ook die eerste mense gesien, vroue wat onder die oorloop van die wal water skep. Dit het my geskok toe hulle na my kyk; hulle oplettendheid na my lang skuiltoeg deur die woud! Ek weet hoe gou ’n vreemdeling in die gebied aangemeld word. Hulle roep van heuwel tot heuwel.

---

\* *Lem* verskyn binnekort by Human & Rousseau

Die boswerkers was al reeds iewers in die klowe aan't saag. Sover ek geloop het, kon ek die kettingsae hoor kerm en brom, hoër en laer, en later, toe ek nader aan die dorpie kom, ook die skril skreeu van die saagmeule se groot sirkelsaag.

Die mense van die dorpie sou sekerlik oor my praat soos hulle oor alle vreemde delinge praat, maar hulle kon moontlik dink dat ek maar net 'n student was wat iewers vir 'n meisie gaan kuier het. Al een wat hier van my weet, is die Mchawi.

Die derde deur swaai na binne toe oop, en 'n groepie studente kom op die stoep uit, gevolg deur nog meer uit die ander lesingsale. Hulle praat hard en lag, seker bly dat die lang warm oggend verby is, en hulle kan gaan eet. Min van hulle kyk na my kant toe, en dan ook net terloops. Ek glimlag. Voorlopig is dit goed dat die studente hulle nie aan my steur nie.

Dan verskyn daar 'n witman op die stoep tussen die studente. 'n Groot man, 'n kop langer as almal om hom. Hy het 'n liggrys safaripak aan, en sy gesig en arms is bruingebrand. Hy kom met lang gemaklike treë nader, boeketas in die hand.

Ek beskou die man met 'n gevoel van ongemak. 'n Boer, het ek dadelik gedink, 'n agent van die regering. Ek het gehoor daar is baie van hulle in die universiteit geplant, dosente en studente wat inligting aan die polisie verkoop. Hý wat soos 'n soldaat loop, is beslis een. Die vyandigheid verminder nie die ongemak wat ek voel nie. Dit is asof ek betrap gaan word deur hierdie man wat al nader kom. Ek kan nie wegkyk nie.

Die witman se gelaatstrekke is grof; 'n groot, dik neus onder die oorhang van sy voorkop; been en spier wat uitbult in hoë oogbanke en 'n breë ken; 'n reguit ernstige mond. Sy oë lyk blou, donker geskreef teen die skerp lig; dit is moeilik om te bepaal waarna hy kyk. Hy het 'n blywende frons; tussen sy oë keep twee diep plooië boontoe, asof sy neus bo in sy voorkop begin. Dit lyk nie asof hy ergerlik is nie, eerder ingedagte. Sy groot bruin gesig is stil en seker; die studente om hom gaan hom nie aan nie; hy is op 'n bekende koers. Dit is egter nie die witman se byna primitiewe gelaatstrekke wat my die meeste opval nie, maar die indruk van sy groot krag. Hy is in sy vroeë dertigs, en sy safaripakbaadjie span oor sy bors en gespierde skouers, en vlek donkergrys waar die sweet deurslaan onder sy arms. Hy kan 'n bokser wees met sy dik, swaar arms, gevaarlik as hy kwaad raak; maar weet hy hoe om sy krag te gebruik?

Dan kom ek agter dat die witman my opgemerk het. Ek kan nie sy blik peil nie, en draai instinktief my kop weg, verontrus deur die man se onverwagse aandag. Dit voel asof die middag gloed die gloed van my verleentheid is, van die skande om die witman se oë so lafhartig te ontwyk. Ek is verneder, en ek haat die witman hiervoor. Ek besef dat ek hom sal onthou, maar dat ekself, onopvallend tussen die studente, nie weer deur hom herken sal word nie. Die gevoel dat my teenwoordigheid onder die wilde vyeboom vir die witman betekenisloos is, versterk my gevoel van wrewel. My herkoms en die belang-



rikheid van my sending troos my nie; ek wil hê die witman moet van my weet. Magteloo sien ek hom om die hoek van die lesingsaal verdwyn.

\* \* \* \* \*

Die kamer is donker. Hendrik Mpele het die lig afgeskakel kort na die ander twee opgedaag het, en waar hy langs Kazi op die bedjie sit, kan hy deur die venster die donker tuine sien. In die blou wit keël van 'n enkele hoë lig flits insekte geruisloos om en om. Hy probeer Xamca se argumente onthou. "Al pad vir ons," het Xamca gesê, "is die een wat ons self maak," en: "Ons is die skoffelpik wat die land skoonkap, sodat die mielies kan groei. Ons kan nie anders nie. Ons doen net wat ons moet. Die kweek wurg die oes. Die kweek moet uitgekap word, want die kinders is honger, en saans huil die vroue omdat hulle nie melk het nie."

Dit klink reg as Xamca dit sê. Maar Xamca weet nie hoe om iets so te sê dat jou kop aanmekeer ja knik nie. Hy stotter as hy na die regte woorde soek. Maar wie is wat? Die hand swaai die skoffelpik, en die hand luister na die gedagte. Die mielies sal mooi groei as die kweek eers uit is. Só sê die gedagte. Xamca ken die gedagte; hy het ons geroep. "Die kinders en die vroue sal bly wees. Hulle sal weer lag," het hy gesê. "Ons moet net eers die land skoonmaak."

Hendrik kyk na Xamca. Hy sit voororgeleun met sy elmoë op sy knieë, en vat nie sy sigaret voor sy lippe weg nie. As hy die rook insuig, verlig die gloed van die kool sy hande, en skyn sy oë rooi stippels. Xamca se hande is stil; hy is kalm. Kazi is ook kalm. Hendrik is bewus van Kazi se groot, warm werkerslyf langs hom soos van 'n mak dier, 'n bont Ngunibul of 'n perd; hy kan hom hoor asemhaal, hy kan sy oorpak hoor vou, en die skuur van sy vel in sy mou en kraag.

Hulle praat nie. Xamca het gesê hulle moet stilbly en aan die taak dink wat vir hulle voorlê, maar Hendrik het na die geritsel van die insekte buite begin luister, na die klaende geroep wat aanhou, en dan skielik, ontstellend, afbreek. Net om weer elders te begin. Dit voel vir Hendrik asof hy in die patroon van die insekte se onderbreekte geluide die sluipende gang van 'n onbekende vyand kan bepaal. Maar die beweging van die motte stel hom weer gerus. Hulle swaai steeds doelloos heen en weer in die vanghoek van die straatlig.

"Dit is amper tyd," sê Xamca. "Ons moet klaar rook."

Hendrik druk sy sigaret op die vloer dood, en die kool breek in stippels rooi. Hy draai sy hak daarop. Die beweging wring deur sy bene tot in sy maag, en die naarheid stoot dik en taai soos slym in sy keel op. Hy byt op sy tande. "Kom ons loop," sê hy. "'n Kwartier vroeg maak nie verskil nie." Sy stem voel styf in sy keel asof 'n hand daarom klem. Hy staan op, en sien dat dit buite begin reën het, 'n fyn misreën wat disteldons om die straatlig hang.

"Ons moet nog die boks kry," sê Kazi.

“Goed. Net een van ons moet gaan. Hendrik?”

Die angs ruk in Hendrik se bors. “Laat Kazi dit gaan haal,” sê hy. “Hy weet waar hy dit weggesteek het.” Hy onthou hoe hy eenmaal ’n bottel drank uit die wegsteekplek op die plafon gaan haal het. Hy moes op die wasbak staan, met die een hand aan die deur vashou, en toe met die ander deur die luik in die stowwerige donker rondvoel.

Kazi stap sonder teëpraat by die deur uit. Sy seilskoene maak suiggeluide op die sementvloer. As hy terugkom, dra hy die skoendoos in albei hande. Hy sit dit versigtig op die tafel neer.

“Gee aan die sak,” sê Xamca, en lig vlugtig met sy flitslig.

Hy vat die sportsak by Hendrik, en sit die skoendoos versigtig onderin. Rondom en bo-op druk hy ’n handdoek in. “Ons maak beurte om dit te dra,” sê hy.

“Het jy jou vuurhoutjies, Kazi?”

Kazi knik net.

“Jy ken die goed,” sê Hendrik. “Netnou maak ons fout, en dan?”

“Niks kan foutgaan nie.” Xamca stotter so toe hy dit sê dat dit klink asof hy homself nie glo nie.

“Dit reën. Ons kan gly en val in die donker. Nou die aand toe ons geoefen het, was daar darem nog ’n maan.”

“Kak, man, dis goed verpak. Julle het gesien ons hoef nie haastig te wees nie. Ons loop net versigtig. Wat’s dit nou so anders?”

“Ons weet wat daardie ding kan doen,” sê Kazi. “Dit is nie twee bakstene nie. Dit sal maak dat ons baie stadig loop.”

“Dan loop ons baie stadig. Al kom ons ook ’n uur later daar aan, wat maak dit saak?” vra Xamca vererg. “Loop solank, Kazi. Gee ons die teken as alles reg is.”

Kazi verskyn skuins onder die straatlig langs ’n krotonstruik. Hy vroetel aan sy broek en pis teen die blare, en stap toe stadig oor die grasperk weg. “Goed, kom ons gaan,” sê Xamca.

Die gangligte is af, maar hier en daar skyn daar nog lig in ’n studentekamer. “As ons daar kom, sal daar nog van die studente wakker wees,” fluister Xamca ingenome. “Hulle sal hoor. Julle gaan ’n groot ding doen, vanaand.”

Al het hy en Xamca donkerblou sweetpakke aan, en seilskoene, en stap hulle doodluiters oor die wye grasperk asof hulle op pad is om te gaan oefen, voel dit vir Hendrik asof hulle dopgehou word. Kazi sluit by hulle aan. “EK’t niks gesien nie,” sê hy.

Solank as wat die ry hoë straatligte agter hulle is, sodat hulle skaduwees voor hulle uitskuif oor die gras, stap hulle maklik, maar waar die grasperk teen die hoë draadheining eindig, is dit donker. Hendrik en Kazi klim by ’n paal tot bo-op die draad en omdat dit skuins na buite wys, moet hulle spring. Xamca skuif die sak onder die draad deur. “Vat, Kazi,” beveel hy. Voor hulle val die hang van die heuwel in die nag weg, af in digter ruigtes na die moerasagtige rietvlei en die rivier. Die aanhoudende geroep van die paddas en krieke

styg uit die kloof na hulle toe op.

Kazi dra die sak. Hy hou sy bolyf so stil as moontlik met die sak in altwee sy hande voor sy bors, en loop met kort skuifelende treë. Hy klim so stadig teen die skuins helling af, dat Xamca kort-kort moet stop en op hom wag. Hendrik loop agter. Sy oë brand soos hy dit oopsper om Kazi in die donker voor hom te sien. Sy mond is droog. Hy dink aan wat sal gebeur as hy teen Kazi vasloop, of as Kazi val, en loop nog stadiger. Sy hand raak kort-kort aan Kazi se rug. Hoe gaan hulle die voetpad in die donker kry? Hulle sal daar bo-oor loop sonder dat hulle dit sien.

Xamca wag op hulle. "Ons moet eers die pad kry," sê hy sag. "Nou-nou's ons in die rivier."

Hendrik wag met die sak, terwyl Xamca en Kazi in die donker wegstap, sleepvoet deur die welige gras, om die voetpaadjie te soek. Hy kan nou die sak neersit, dink Hendrik, en omdraai sonder dat hulle hom sal sien. Kazi fluit soos 'n naguiltjie: hy het die paadjie gekry. Xamca lig vinnig met sy flits, en Hendrik sien waar Kazi staan. Hy tel die sak op, en hang dit versigtig oor sy skouers. Hy moet sy hande vry hou om te keer as hy wil val. Die sak is hard waar dit teen sy blad druk. Soos hy stap, stamp 'n punt van die sak sag en dreigend teen hom, en die vrees word hol in sy maag. Hy vee die sweet uit sy oë, en hou die klein ligkolletjie voor Xamca se voete dop. In die voetpaadjie gaan dit makliker, al het Xamca weer die flits afgeskakel. Xamca maak die fluit van 'n boompadda na; dit help hulle om in die dik, klewerige donker bymekaar te bly, af tussen die riete tot by die glibberige klipbank.

Die lig van die flits spring skielik oor die water, en weerkaats teen die geilgroen riete op. Onmiddellik is daar 'n hewige geritsel in die riete. Xamca se hande ruk boontoe, rig die flits, en roerloos in sy regterhand, sy kortlooppewolwer.

'n Groot likkewaan skarrel uit die riete tot op die klipbank, en plons dan in 'n vlak poel. Kazi lag saggies, en wys na die geelbruin reptiel wat kronkelend swem, sy spits kop bokant die water. "Hy's al een wat ons gesien het," sê hy. "As jy met daai sak val, Hendrik, sal net hy weet wat gebeur het." Hendrik steek verskrik vas. Hoe kan Kazi so 'n ding sê? En is 'n likkewaan nie dalk 'n ongeluksteken nie?

"Ek het hom ver genoeg gedra," sê hy. "Dis weer jou beurt, Xamca."

"Ek vat hom die laaste ent. So't ons afgespreek."

Hulle trap versigtig oor die gladde rotse. Die reuk van die moerasse is in die lug. Modder, verrotte plante, groen slyk. Dan is hulle oor, en klim teen die oorkantste wal uit. Xamca stap voor met die lig vlak voor sy voete. Hendrik hou die vlek lig dop, probeer elke klip onthou waar sy voete nog moet trap. Die reën begin weer neerstuif, tik klamkoel op die rugkante van sy hande en teen sy gesig. Dit ruis in die gras. "Hoe ver nog?" vra hy.

"Gee maar," sê Xamca. "Lyk my jy het vergeet." Hy kry die sak by Hendrik, en swaai die lig vinnig oor die hang bokant hulle, soek heen en weer met die straal waarin die reën blink strepe trek tot dit op die hoë kragpaal skyn. Hy

skakel nie die flits af nie, en loop hardop en praat asof hy skielik nie meer omgee wie hom sien of hoor nie, asof hy juis gesien en gehoor wil wees. "Die lyn dra al die krag vir die groot aluminiumfabriek by die hawe," sê hy. "Dis soveel soos vir 'n groot stad. As die krag stop, stol al die gesmelte aluminium in die oonde. Jy kry dit nie weer daar uit nie. Met die aluminium bou hulle hulle vliegtuie. Ons gaan die vliegtuie stop."

"Hulle sal jou hoor," sê Kazi. "En sit af daardie lig. Wil jy hê hulle moet kom?"

"Nee wat, dis so veilig soos haasjag. Niemand sal kom nie. Die Boere verwag nie so iets nie." Xamca draai uit die voetpad uit, en stap met lang treë deur die gras. Die kragpaal staan strak en hoog bokant hulle op die rug van die rant. Xamca se lig skuif van die vierkantige betonvoetstukke teen die grysgeverfde staal op na die dwarsarms waaraan die dik kabels hang. "Julle sal nou sien hoe maklik dit is," sê hy, en haal die skoendoos uit die geruite seilsak uit. "Die paal lyk so sterk, maar as jy reg kap met dié byl, val hy. Dis soos alles van hulle is. Jy moet net reg kap. Kyk mooi. Ek leer julle nou 'n ding wat julle volgende keer self kan doen."

"As die krag vir hulle só nodig is, waarom pas hulle nie die lyn op nie?" vra Kazi.

"Die lyn is lank. Die soldate kan nie orals wees nie."

"Hulle is slim. Ek is seker hulle is reg vir so 'n ding."

"Nee, hulle verwag niks nie." Xamca maak die skoendoos oop, en pak die steentjies plastiese springstof op een van die betonvoetstukke, haal 'n skuimplastiekdosie uit die sak, en plaas dit langs die steentjies. Die slagdoppie en rolletjie lont is in die dosie verpak. Hy druk die lont se punt in die slagdoppie in. Hierna pak hy die steentjies plofstof teen twee bene van die kragpaal, net waar die staal uit die beton kom, maak versigtig 'n gaatjie in die steentjie met sy balpunte, en druk die slagdoppie in.

"Nou kort ek net 'n bietjie grond," sê hy. "Mens moet dit goed vaspak."

"Hoe lank brand daai tou?" vra Kazi.

"Lank genoeg," sê Xamca.

Hendrik en Kazi voel in die nat gras rond. Die grond is hard en klipperig. Hulle soek al verder weg; kry uiteindelik klei in die uitgespoelde voetpaadjie. "Dis 'n gevaarlike ding dié," sê Hendrik. "Ons moet gou maak."

"Hulle sal baie kwaad wees."

"Xamca sê dit sal die vliegtuie stop."

"Hulle sal tussen ons kom soek."

"Wat kan hulle by ons kry? Ons vat mos nie hulle goed nie."

"Ons breek hulle paal. As jy hulle goed breek, daar waar jy werk, is daar altyd kak. Die voorman soek jou bloed, al is dit nie sy masjien nie."

"Wie sal vir hulle sê dis ons?"

Hulle dra elkeen twee bakhande klei na Xamca toe.

“Gaan haal nog,” sê hy. “Hoe meer, hoe beter. Ons moet seker maak.” Hendrik grawe die taai kleierige grond uit die wal van die uitgespoelde voetpaadjie uit. Dit kleef aan sy hande. Kazi is al weer op pad terug met ’n dubbelbakhand vol. Hendrik sien hoe Xamca die hompe grond by Kazi neem, en in die wit skynsel van die flits teen die voet van die kragpaal vaspak. Sy hande grawe en grawe, maar die grond gee nie mee nie.

Hulle buk oor die wit skynsel van die flits by die voetstuk oor hulle hophie nat klei. Bokant hulle verdwyn die hoë toring in die donker. Dit lyk asof Xamca en Kazi bid; twee priesters wat in die reën by ’n klei-altaartjie kniel wat hulle aan die voet van die toring gebou het, krom en stomp in gebed, hulle koppe, arms en hande weg in die ligskynsel op die klei. Xamca staan op, en kom na Hendrik toe aangestap. “Toe maar, ek dink dis genoeg grond,” sê hy. “Steek aan, Kazi!”

Hendrik kom regop met die hophie kleierige grond in sy bakhande. Dan vonk die swaai van ’n vuurhoutjie en ’n vriendelike geel vlammetjie skyn tussen Kazi se hande aan die voet van die kragpaal.

Oombliklik is daar ’n suigegeluid, en dan spring die wit lig wyd uit die klei. Die lig bars oop, hoog in die reën, breed oor die hang van die heuwel. Dit knak die sagte spriete van die reënhalms, en brand sy flitsbeeld onuitwisbaar in die rivier en die likkewaan se oë.

In die kloue ruk die knal aan die geelhoutblare, stamp teen kranse, slinger heen en weer oor die nat rûe van die heuwels verder en terug, verder en terug, al sagter tot ’n trommegeroffel oor die Ngoyaberge in die Weste, en ’n paar motte breek uit die greep van die ligte op die kampus los.

## Eben Meiring

### Die absurde is 'n tagtiger: Eugène Ionesco (1912- )

En toe kom Ionesco, 'n bles Roemeen met 'n hansworsgesig en 'n ikonoklastiese toneelpen.

Eugène Ionesco was in November verlede jaar tagtig. Hy is in 1912 uit 'n Franse ma en 'n Roemeense pa in Roemenië gebore, het sy kinderjare in Frankryk geslyt en sy jeug in sy geboorteland, vóór hy in 1938 voor die Nazi's padgegee en hom vir goed in Parys gevestig het.

Ionesco het die feit van wees gedramatiseer soos geen ander toneelskrywer nie, met die moontlike uitsondering van sy "mede-absurdis", Samuel Beckett.

Met Ionesco het die toneel 'n aggressiewe nie-literêre *happening* van woord en gebaar bygekry. Het toneel 'n nuwe beeldstormende manifes geskryf. Het die buitestaander/outsider/absurde rebel hom onherroeplik op die naoorlogse verhoog tuisgemaak. Het taal 'n verrinneweerde hortende werktuig van ons eksistensiële krisis geword.

Ionesco se werk was 'n totale aanslag op die "ou" verhoog. Na sy debuutstuk kon toneel nooit weer dieselfde wees nie. Want die Paryse première van *La Cantatrice chauve* (*Die kaalkop Prima Donna*) op 11 Mei 1950 sou die wêreldverhoog vir goed oopmaak vir die idioom van die absurde en diep op ons eie Afrikaanse teater ingryp.

Dié stuk, die produk van Ionesco se pogings om Engels uit 'n Assimilhandboek te leer, was 'n eersteklas debakel. Mense het gekul gevoel. Ná ses weke het die spelers tou opgegooi. Resensente het Ionesco uitgeskel vir 'n niksbeduidende rareiteit, 'n kuller, 'n poetsbakker.

Hoekom die bohaai?

Omdat *La Cantatrice chauve* 'n abstrakte stuk is wat die irreële meer werklik maak as die reële.

Omdat die Smiths 'n "Engelse" aand tuis deurbring, met "Engelse pantoffels", 'n "Engelse pyp", Engelse ditte en datte, en die dialoog ontaard in 'n lang, monotone "praterij" oor groente, vis, bier, kinders, folkloristiese joghurt; oor Bobby Watson, die naam van 'n hele Engelse clan. Omdat die bediende, Mary, ook Sherlock Holmes speel. Omdat die kuiergaste, die Martins, in diesefde bed slaap maar mekaar nie dadelik as man en vrou herken nie, en 'n brandweerman op soek is na 'n vuurtjie. Omdat daar nie eers 'n sangeres is nie, laat staan nog 'n kaalkop een. Omdat die stuk karikatuur en mimiek is, poppekas en Chaplin-klug. Omdat taal ontaard in 'n fragmentariese, robot-agtige, kakofoniese spel met grammatika.

Want *La Cantatrice chauve* was 'n totale *anti-stuk*: anti-intrige, anti-personasie, anti-psigologie, anti-taal, anti-alles. Met dié “sangeres” was die Absurde Teater onderweg. G'n wonder nie “sy” is al die afgelope 35 jaar, saam met *La Leçon (Die Les)*, in die Huchette-sakteater van die Latynse Buurt op die planke.

Die Smiths en Martins is potsierlik, grotesk. Maar ons herken hulle as karikature van onself. Hulle is die wegbereiders van die dramaturg se latere buitestaanderheid, Bérenger.

Die “hy” en die “sy” op Ionesco se verhoog reik verby hulle marionetagtigheid na 'n universele simboliese geldigheid. Hulle is ook Adam en Eva.

Kritici kon nog nooit saamstem oor 'n etiket om op Ionesco se toneel te plak nie, selfs nie die een van Absurde Teater, wat veral deur Martin Esslin gepopulariseer is, en waarmee die dramaturg self hom in elke geval nie vereenselwig nie. Neo-realisties, surrealisties, irrasioneel, anti-bourgeois, anti-naturalisties, anti-Sartre, anti-Brecht, nihilisties, teologies, religieus, mitologies, ontologies, metafisies, dié byvoeglike naamwoorde is al almal by sy teater geskryf.

Maar die een wat Ionesco die raakste karakteriseer, omdat hy hom met die grondtema van menswees bemoei, is “metafisies”. Sy werk is sigbaar geïnspireer deur eksistensialistiese grondbeginsels. Wanneer hy vertel hoe hy wakker word met 'n bewustheid dat hy *is*, dat hy *bestaan*, dat hy omring is deur dinge en dat alles vir hom “vreemd en onbegryplik” lyk en hy hom verwonder oor die feit van lewe (Ionesco 1966: 141), reik hy inderdaad terug na Heidegger en Sartre. Ons herken die Heideggeriaanse kernbegrip van *Dasein*, van “dáár-wees”, “in die wêreld-wees” en die ambivalente gewaarwording van *Angst*. Eksistensie vóór essensie, in Sartre se taal, d.w.s. ek *is* voor ek *iets* is. Sartre het die filosofie van *L'être et le néant (Wees en Niksheid)* o.m. in *La Nausée (Walging)* geïllustreer. Dis wanneer Roquentin skielik sy mes in sy bord laat val dat hy besef: “Ek bestaan — die wêreld bestaan ...” (Sartre 1938: 173).

*Angst* à la Heidegger dui op 'n ervaring van die werklikheid, op 'n openbaring van die mens se *situasie*. *Angst* is verhoogde bewustheid, bewustheid van die waarheid van bestaan sonder 'n blinddoek, bewustheid van die werklikheid van niksheid. Die mens is dáár, hy is *vry* en hy is *niks*. *Angst* kombineer *wéés* met *niksheid*. Dit stel vryheid gelyk aan *eksistensie*. 'n Ervaring van vryheid doen wel opwindend aan, maar eksistensiële vryheid dwing hom ook op as 'n onontkombare, selfs dreigende *verantwoordelikheid*: “*Angst* reveals man to himself, it shows him that he exists, in other words, it faces him with his ontological bounds, it disconcertingly outlines the limits of the box into which he has been thrust. *Dasein* or being-there means being hemmed in on the one hand by birth, on the other, by death ...” (Dobrez 1986: 167). Wanneer *Dasein* oorgaan in *Angst*, wanneer “dáár-wees” sinoniem word met kunsmatigheid en leegheid, prikkel dit 'n ineenstort van die normale, die alle-

daagse los, slaan gemeensaamheid oor in vreemdheid.

Dis in dié ambivalensie dat die dubbele fundamentele bewustheid van Ionesco se toneel wortel: “’n bewustheid van verganklikheid en vastigheid, van leegheid en oordadige teenwoordigheid, van die onwerklike deurskynendheid van die werklikheid en duisterheid, van lig en dik donkerte . . .” (Ionesco 1966: 169), ’n dualiteit wat terugreik na kinderdae-ervarings en -visies (Ionesco 1968:228-9). Daarom skommel sy toneel tussen twee pole, twee uiterstes, die euforiese en die kloustrofobiese. Dié word beduidend deur Béranger in *Tueur sans gages* (*Die Moordenaar*) geïllustreer. In altwee gevalle ervaar hy die wêreld met ’n sensasie van verbasing. Die euforiese Béranger herinner hom ’n wonderwêreld van lig en verlossing. Hy was alleen in ’n straat met die son en die blou lug. “Ek was diep bewus van die unieke vreugde van leef . . . Skielik het die vreugde nog intenser geword, deur alle grense gebars! . . . Die lig het al skerper geskitter . . . dit was so dig dat jy dit kon inasem . . . jy kon dit drink soos helder water . . . Dit was asof daar vier sonne in die lug was . . . Ek het die heelal met ’n eteriese lewenskrag gevul . . . Ek het gestap, gehol, geskreeu: ek is, ek is, alles is, alles is . . . O, ek is seker ek kon weggevlug het, so lig het ek geword . . .” (Ionesco 1958: 38-41). Die kloustrofobiese Béranger, weer, betrag die inwoners van die vals “glansryke stad” in al hulle hopeloosheid en eendersheid, iets waartoe hulle self nie in staat is nie. Hy sien hoe die werklikheid opbreek, hoe normaliteit in ’n nagmerrie van aggressie en irrasionaliteit verval.

Gewaarwording van lig en vreugde, *Angst*, euforie, kloustrofobie, dié dubbelhede is al sigbaar in Ionesco se debuutstuk. Meer nog. *La Cantatrice chauve* is die vertrekpunt van die twee opponerende kampe waarin Ionesco sy personasies huisves, dié van aanrander en slagoffer, ’n tema wat dwarsoor sy toneel reik en dwarsdeur sy dramaturgie *veruiterlik* word.

Ionesco (en sy “mede-absurdiste”) se nuutheid is nie dat hulle dié absurde op die verhoog huisves nie. Dié is al ruim genoeg gedoen deur die filosowe van die absurde en die eksponente van die eksistensialisme, soos Camus en Sartre. Maar lg. het die mens se bewustheid van die irrasionele in helder, logiese taal verwoord. Ionesco-hulle se andersheid lê in hulle teatrale dramatisering van die menslike staat in die *idoom* van die absurde, sonder ideologiese of sosio-politieke *betrokkenheid*. “Ideologie is ’n verwringing van die mitiese waarheid”, glo Ionesco (Bonney 1977: 43). Dis nie die sosiale of ekonomiese staat wat ter sprake is nie, maar dié van menswees. En omdat die mens taal is, in Heidegger se woorde, omdat dáár-wees en taal sinoniem is, omdat taal ’n vorm van aksie is (Dobrez 1986: 264), is die skryfdaad sêlf hoofsaak. By Ionesco, nes by die romansiers van die Nouveau Roman, is die skryfdaad self — die *écriture* — die boek, die toneelstuk. Soos Walker opmerk: “Not for nothing did Robbe-Grillet once declare that in his novels ‘le mouvement de l’écriture est plus important que celui des passions et des crimes’ . . .” (d.w.s. die ‘beweging van die skryfdaad is belangriker as dié van hartstogte en misdade’ — E.M.) (Walker 1987:45). Robbe-Grillet se romans



is eintlik 'n "skryfavontuur" eerder as die "skryf van 'n avontuur" (Ricardou 1967: 47). Barthes sê weer die vraag "Hoe skryf ek?" is tegelyk 'n vraag na die waarom en die hoe van bestaan (Barthes 1964: 149). Wat daarop neerkom dat "betekenisse ("signifiés") vorms is" (Barthes 1984: 144). "Taal is in sigself 'n ideologie" (Barthes 1964: 236).

Ionesco was Barthes se stelling in *Le Monde* van 10 Januarie 1977 dat taal "wetgewing (is) . . . onderdrukkend . . . fascisties" jare vooruit. Sy hele toneel is 'n manifest van wantroue in die woord, die gemeenplasinge, geroetineerde, sinledige woord. Daarom laat hy sy personasies so versmoor onder 'n proliferasie van woorde. Taal is nie bedoel om waarhede te verwoord of verhoudings te vestig nie, maar om die werklikheid weg te steek — 'n werklikheid wat gaandeweg ineenstort en 'n gevoel van ontsetting, in Heidegger se Angst-trant, loslaat. Taal word geleedig van denke, word 'n "dooie liggaam, 'n lyf sonder kop", in Ionesco se woorde (Dobrez 1986: 155). Deur taal konfronteer Ionesco se toneel die enkeling met die kollektiewe. Ons krisis van menswees, suggereersy teater, is eintlik 'n krisis van taal: "Ek sterf, hoor julle, ek wil sê ek sterf, ek kry dit nie gesê nie, ek maak net literatuur . . . Bestaan is 'n woord, sterf is 'n woord, formules, idees!" (Ionesco IV 1966: 43). (Die dramaturg self verkies om te praat van "taalontsporing" eerder as "taal-krisis") (Bonney 1977: 123).

Daarom het Ionesco-hulle die teater laat wegswenk van woord en betoog na spel en demonstrasie, ontleen aan 'n lang tradisie van mimiek en pantomime, *commoedia dell'arte* en sirkus, klug en stilprent. Hulle toneel wil die groot waarhede van leef, liefhê en sterf *suggereer* en *veruiterlik* eerder as *debatteer* en *bepaat*.

So het toneel by Ionesco dan opnuut *spel* geword, suiwer illusielose spel, allegoriese spel, tragiese poppekasspel, klugspel. En agter dié lê weer 'n lang tradisie van *litére spel*, via Molière, Musset, Pirandello, Artaud, die surrealisme. Ionesco se klugspel is 'n soort spieëlbeeld van sy "aanklag" teen die lewe as 'n "klug van God" (Ionesco 1979: 194). Die poppekas, weer, waaraan hy hom as kind in die Luxembourgtuin vergaap het, was sy vroegste ervaring van toneel. Daarby klop die masjinale geharwar, koddige figure en burleske vaartversnelling van sy stukke opvallend met dié van Boulevard-dramaturg Georges Feydeau.

Vir Ionesco was die skryfdaad eintlik dubbeld, nee, driedubbeld, 'n *ludiese* avontuur. Want sy werk kry nog 'n hoogs persoonlike *inkantasiewaarde* by deurdat hy geskryf het om sy vrees vir die dood — een van vele outobiografiese grepe — te besweer (Ionesco 1987: 58). Voorts: watter yslike ironie dat hy toneel begin haat het toe hy sy ongekunsteldheid verloor en dat hy die teater eers leer begryp het toe hy met dié die gek wou skeer! (Coetsee 1991: 40-1).

Die komiese is vir hom 'n kunsgreep om die tragiek van bestaan draaglik te maak (Ionesco 1966: 206). Dit roep die woorde van Nell in Samuel Beckett se *Fin de partie* (*Eindspel*) op: "Niks is koddiger as verdriet nie . . . dis die

komieklikste ding ter wêreld” (Beckett 1957: 33–34). Agter Ionesco se absurde klugtigheid skuil ’n swart pessimisme: “om te leef is om iets ondraaglik te aanvaar; die menslike staat is onaanvaarbaar” (Mask 1987: 13). Hy kan nie gewoon raak aan die lewe nie, kla Bérenger in *Rhinocéros* (Ionesco 1959: 19). “Ek is weerloos in die lewe. Ek is ’n wanaangepaste”, kreun Amédée (Ionesco 1954: 269). “Ons is sterwendes wat nie kan aanvaar ons sterf nie” (Bonneyoy 1977: 78). Daarom is die dood ook so ’n obsedende tema in Ionesco se werk. Daarom, het hy teenoor my gebieg, skryf hy uit ang — en nostalgie, uit heimwee na ’n verlore paradys. Hy is ’n “angsmens”. Saam met die lesse van Heidegger en Sartre se eksistensialisme het hy die menswees wat *Macbeth* verwoord ideëel en *visueel* sy eie gemaak: “. . . it is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing”. (Alexander 1962: 1025). In sy teater soek ’n mens verniet na “Roem, Heroïek of Liefde met hoofletters” (Coetsee 1991: 35).

Aan die einde van sy stuk *L'Impromptu de l'Alma* (*Die Alma-impromptu*) sê die Ionesco-personasie: “Vir my is teater die projeksie op die verhoog van die binnewêreld; dis in my drome, in my angste, my obskure begeertes, in my innerlike teenstrydighede dat ek my die reg voorbehou om my toneelstof te put . . .” (Ionesco II 1958: 57). Hiermee vat die dramaturg sy tegniek haarfyn raak. Met sy “projeksietegniek” materialiseer hy die innerlike, konkretiseer hy die abstrakte, veruiterlik hy die droom.

Die projeksie van droom en beeld (soos lig as simbool van verlossing, donkerde en modder as dié van dood), die beswering van die reële met die irreële, is ’n mistieke terugryp na die mitologiese, na die argetipes van die waarheid wat in ons “buitebewustheid” lê. “Droom is dieper, meer waar, meer outentiek as die werklikheid” (Bonneyoy 1966: 10). Droom is denke in beeld; dit vergestalt die onkommunikeerbare en onuitdrukkebare. “Logika is die oppervlak van bewustheid. Droom is diep wesenlike bewustheid” (Bonneyoy 1977: 77).

Natuurlik had Bertolt Brecht vóór Ionesco al met sy epiese toneel en sy sg. *Verfremdung* en sy wegbreek uit die retoriese woordryke teater van idees en sy opeis van ’n semiologiese status vir die teater dié help revolusioneer. En Ionesco is hom inderdaad veel verskuldig. Maar met die soort didaktiese distansieringsdramaturgie wat hy in Brecht sien kan hy hom nou eenmaal nie versoen nie, en met dié steek hy heerlik die draak. In *Impromptu de l'Alma* word die Ionesco-personasie deur drie tirannieke, dogmatiese, naragtige doktors, Bartholomeus I, II en III, geteister. “Jy het nog altyd die fout gemaak om jouself te wees . . . Om Ionesco te wees en nie Ionesco nie . . . Kyk na jouself met een oog, luister na jouself met die ander!” (Ionesco II 1958: 59). In ’n latere stuk, *La Soif et la Faim* (*Dors en Honger*), word die absurde held, Jean, deur ’n ander nartiguur met die naam Brechtoll geteister.

’n Ionesco-stuk begin met ’n doodgewone gemeenplasinge gebeurtenis wat gaandeweg tot ’n nagmerrie van woord en materie groei: ’n aand tuis, ’n les, ’n gewag op gaste, ’n argitek en sy stadsontwerp, ’n gesprek by ’n kafeeterras,

'n familierusie, dié loop op tot groteske taal- en psigodramas wat hulle via dodelike reken- en taalkunde, messe en moordenaars, paddastoele, renosters, brood, aartappels, ens. voltrek.

Toe ek in 1987 in Parys met hom gesels het, het Ionesco bevestig dat hy in sy debuutstuk vir eers sy sin vir verwondering, wat hy as die bron van sy kuns sien (Ionesco 1967: 181), wou uitdruk, sy "ontdekking" van die feit van wees, tot in die gemeenplasingste detail, van eet tot skoenrieme vasmaak. Maar dié eksegese verhoed ons nie om in die stuk ook die vertrekpunt te sien van die mens se stryd teen masjinale eendersheid nie, van die "ek" teen die massa, of, soos Ionesco dit stel, van "die argetipe teen die kollektiewe stereotipe" (Mask 1987: 15). Die aggressie van taal en cliché maak dat die Smiths en Martins mekaar op die ou end byna letterlik met brokke woorde gooi, vóór die stuk van nuuts af — sirkulêr — begin met die twee pare in omgeruilde rolle. Met die skryf van die stuk, vertel Ionesco, het sinne op 'n vreemde wyse verwronge geraak, woorde sinledig, personasies leeg (Ionesco 1966: 184). Dis die dramaturg se vroegste "les" in die relatiewiteit van dinge, van identeiteite en tyd.

In sy tweede stuk, *La Lecon*, word 'n mooi naïewe leerling deur haar onderwyser se despotiese, irrasionele gemeenplase geterroriseer. Sy kom studeer vir haar "totale doktorsgraad" (optel en aftrek en "al die grondbeginsels van die linguïstiese en komparatiewe taalwetenskap van die neo-Spaanse tale", wat binne 15 minute bemeester kan word) (Ionesco 1954: 64, 75), tot haar groeiende tandpyn, simbolies van haar kondisionering, haar professor tot wanhoop dryf en hy haar met 'n onsigbare mes doodsteek. Sy ontaard in 'n willose voorwerp, hy in 'n moordende dier. *La Lecon* is kenmerkend van Ionesco se sg. "taalperiode": taal word 'n werktuig en wapen en simbool van anti-geestelike magte, magte wat "depersonaliseer" en ontmens. "Ek praat nou van die Spaanse tale wat 'n mens tog onderling kan onderskei danksy hulle onderskeie kenmerke, wat absoluut onbetwisbare bewyse is van daardie merkwaardige ooreenkoms . . . (en) differensiasie . . ." (Ibid: 76). 'n Voortrefflike demonstrasie van taal wat inhoudloos, teenstrydig en niksseggend geword het. En tegelyk 'n stuk "tragiese poppekas", 'n hekeling van die onderwys en wetenskap, 'n metafisiese klug en 'n draakstekery met dik-tatuur.

Die Ou Man en Ou Vrou van *Les Chaises (Die Stoele)* sit in 'n toring op 'n eiland en wag dat 'n klomp onsigbare gaste en 'n misterieuse spreker opdaag. Die spreker, wat uiteindelik 'n halfstom mompelende orator blyk te wees, gaan die Ou Man se "boodskap" oordra. Intussen hou dié 'n parodiese toespraak — voor rye en rye leë stoele. Die hooftema van die stuk is die "uitdruk van leegheid d.m.v. taal, gebaar, spel, rekwisiete" (Ionesco 1966: 199), die *afwesigheid* van mense, die *afwesigheid* van God, die *afwesigheid* van materie, die onwerklikheid van die wêreld, *metafisiese leegte*, die *niks*. Die *niks* word gekonkretiseer: die onsigbares moet toenemend *dáár* wees, toenemend *werklik* wees. Die twee oues se burlieke doen en late moet by

hulle die illusie skep dat hulle bestaan — nes Wladimir en Estragon se swart klugspel in *En Attendant Godot (Afspraak met Godot)*.

Die “glansryke stad” in *Tueur sans gages* word geteister deur ’n reeks geheimsinnige moorde. Op die oog af net nog ’n speurdrama. Maar dié moordenaar se identiteit, adres, tydtafel, ens. is bekend, sy foto pryk op die mure. En tog moor hy ongestraf voort; die polisie kyk anderpad. Want die “glansryke stad” waarheen Bérenger se soeke na warmte en lig hom lei is ’n leë, vals stuk argitektuur, die werk van die sinistere Argitek en sy Administrasie van logika en statistieke wat mense programmeer en breinspoel — eggo’s van Orwell se *Nineteen Eighty-Four*. Die kruinpunt van regimentering klink op uit Moeder Pyp se mond, wanneer sy die volk met haar totalitêre Orwell-agtige clichés opsweep: “Ons sal mense nie meer koloniseer nie, ons sal hulle beset om hulle te bevry. Ons sal mense nie eksploiteer nie, ons sal hulle laat produseer. Gedwonge werk sal ons vrywillige werk noem. Oorlog sal ons vrede noem. Herstelde tirannie sal ons orde en vryheid noem.” (Ionesco 1958: 151–2).

In *Rhinocéros* sien ’n bedrukte, jansalie-agtige Bérenger, wat sy menswees met die bottel probeer vergeet en ’n kwaai sedeles by sy korrekte, formele vriend Jean kry, hoe ’n renoster skielik verby sy plattelandse kafeeterras storm. In ’n crescendo van gedaantewisselings verander Bérenger se kollegas die een na die ander in renosters. Op die ou end bly net Bérenger oor, nes in die eerste Bérenger-stuk, *Tueur sans gages*. Dis net Bérenger wat “nee” sê vir die konformisme en kondisionering van renosteritis. Bérenger is die buitestaander, die outsider, die anti-held wat hom bewustelik en illusieloos verset teen die magte van ontmensing: “Ek is die laaste mens, ek sal dit enduit bly!” . . . (Ionesco 1958: 199).

*Rhinocéros*, met sy fenomenologiese beskrywing van ’n kollektiewe metamorfose, demonstreer hoe die mens, die identiteitlose gewoontemens, die kleinburgerlike “slagspreuk-mens” (Ionesco 1966: 67), gehipnotiseer, geterroriseer en ritueel gesloop word deur materie en gemeenplase. Dié is konkreet en simbolies werksaam in die tirannisering van vrye denke deur ideologiese histerie, deur die programmering van die gees, deur die -ismes van onverdraagsaamheid. Daarby baljaar Ionesco nog eens heerlijk met taal en formele logika as werktuie van ontmensing. Die dogmatiese Logikus vertel bv. sillogismes: “Alle katte is sterflik. Sokrates is sterflik. Dus is Sokrates ’n kat.” (Ionesco 1959: 39). Dis Ionesco se wraak op ’n gekategoriseerde stelsel van pasklaar waarhede.

*Le Roi se meurt (Die Koning Sterf)* is die seremoniële, illusielose doodgaan van koning Bérenger op die verhoog. Bérenger moet sterf wanneer die opvoering klaar is. Bérenger is een van die groot anti-helde van die absurde. Hy is die Chaplin én die Koning Lear van die Absurde Teater.

*Le Roi se meurt*, ’n stuk binne ’n stuk, nes *La Soif et la Faim*, wys hoe komies-heroïes, plegstatig-snaaks, koddig en aangrypend die Absurde Teater die aksent verskuif van *literatuur* na *spel*. Doodgaan is ’n opvoering waar die

koning aan die einde sterk; doodgaan is om 'n eksamen te skryf wat jy nie kan drui nie; doodgaan is om 'n rol te speel wat jy nie instudeer het nie. In dié koninkryk van die absurde verkrummel vooropgestelde logika van taal en tyd en wees saam met Béranger se paleis en sy persoon . . . Ionesco se totale "absurde" aanslag, via sy projeksie van die innerlike, is onmiskenbaar werksaam in die Afrikaanse drama van Sestig, langs veral Beckett se "Wasteland"-impak.

Sit 'n mens Ionesco-toneel en Sestigerdrama langs mekaar, kom jy op 'n lang katalogus raakpunte af: spel, personasie as uitdrukking van die misère van menswees, inhokkende ruimte, beheptheid met tyd (wag, daadloosheid, teruggryp na kinderdae), kompensasie van die werklikheid met droom, herhalende motiewe (dié van tirannisering en bevryding, soos donker, lig, swaargeheid, ligtheid, papiere, tasse, lyke, reis, e.s.m.).

Ionesco se "absurde" invloed slaan uit die staanspoor deur in die *spel* wat hy met sy "tragiese poppekas" speel en wat hom o.m. uit in die groteske Ubuagtige posture en manewales van die Oues in *Les Chaises*, waar die Ou Man "sy kop krap soos Stan Laurel" (Ionesco 1954: 133); in die klugtige pantomime en "verspotte dans" van die Jacques- en Robert-gesinne rondom seun Jacques en sy bruid Roberte II met die drieneusmasker (Ibid: 127); in die karikaturale geharwar van 'n Choubert en 'n Amédée; in Béranger (*Tueur sans gages*) se leegmaak van 'n geheimsinnige briewetas, "soos die bodemlose sakke van goëlaars" (Ionesco 1958: 130), ens.

Brink se *Bagasie* reik terug na "'n vroeë vorm van drama, toe alles louter spel was . . . amper-allegoriese spel . . . sonder rasonale betekenis . . . tegelyk komies en tragies" (Brink 1965: Nota). Die Klerk in *Die Koffer* het "die spierwit", maskeragtige gesig van 'n mimikus." Die Man en Vrou beweeg "soos marionette". Die Man snuffel deur "'n duisternis sakke" (Ibid: 13, 15, 22). In *Vlieër* is daar o.m. Org en die Vrou se masjinale opsêery en Org se spel met die bandmasjien en sy groteske (en simboliese) sprong tot op sy ma se skoot, "voete en al" (Barnard 1964: 25-6, 33). Dieselfde element van spel (mimiek, maskers, ens.) en komiek van die absurde is o.m. ook in *Die Keiser*, van Bartho Smit, werksaam, hoewel die allegoriese spel in *Putsonderwater* nou weer 'n stewiger koppelteken na Dürrenmatt spel.

Die personasies in *avant-garde*-stukke slaan jammerlike figure, fisiek én geestelik. Hulle is oues, moeës, eensames, lydendes, siekes, verminktes, ontredderdes, gestremdes, sukkelaars, gekluisterdes, verlamdes, gekruisigdes, slagoffers van die lewe. Geboortesertifikate en identiteitsdokumente is skaars op beide Franse en Sestigerverhoë. Ionesco, Brink en Barnard se personasies ly aan uitruilbare identiteite, anonimiteit, gespletenheid. Bartholomeus I, II en III, die Ou Man, die Ou Vrou, Jacques-seun, Jacques-moeder, Jacques-vader, Jacqueline, "Mallot met 'n t" (Ionesco 1954: 198) en ander is die voorouers van Brink se Man, Vrou, Dame, Heer, Man I, Man II, Odet, Odette ("dis net 'n tee en 'n ee wat jou anders maak as ek") (Brink 1965: 42), van Org, die Vrou en die Man in *Vlieër*. Org ontvang 'n telegram gerig aan Org

Verwey deur Org Verwey (Barnard 1964: 18). Wanneer Org se stem op die band deur die Man s'n vervang word, verduidelik dié: "Dis nie net my stem nie — dis ons almal s'n . . ." (Ibid: 74). ("Hy" en "Sy", AA, BB, ens. noem die dramaturg bloot sy personasies in *Op die Pad na Acapulco*). Die tema van verwarde identiteite is ewe sigbaar in die moederkompleks. Dit manifesteer o.m. in *Les Chaises* wanneer die Ou Vrou die Ou Man "liefkoos soos mens 'n kind liefkoos" (Ionesco 1954: 132), by *Vlieër* se Vrou in haar "Siembamba"-agtige gewieg van Org op haar skoot. (Barnard 1964: 33). Odet wonder weer of Odette, by wie hy slaap, nie sy ma is nie (Brink 1965: 43).

Baie van Ionesco se personasies, soos in *Les Chaises*, *Les Victimes du Devoir* (*Slagoffers van Plig*), *Amédée* is verflenter, verkreukel, nors en stuurs. Die Man en Vrou wat op die verhoog van *Die Trommel* verskyn, is "oud en geboë, hul klere vervod" (Ibid: 13). *Vlieër* se mense is verslete kleinburgerlikes, die Vrou 'n rystoelkarakter. Ens.

Ionesco se individu word knaend geterroriseer deur materie en die kollektiewe: die Leerling deur die Onderwyser, Ionesco deur die Bartholomeusse, Bérenger deur o.m. die Argitek, die Moordenaar, die Dood, logika en renosters, die Jacques van *Jacques ou la soumission* (*Jacques se Onderwerping*) deur aartappels, konformisme en familie, Choubert in *Les Victimes du Devoir* deur die Polisieman en modder, Amédée en Madeleine deur 'n groeiende lyk, Amédée deur Madeleine en sy onvermoë om te skep en verlossing in die skryfdaad te vind, ens. Die Odet van *Bagasie* word getiranniseer deur sy pa se lyk in die trommel, deur die Klerk; die Org van *Vlieër* deur die Man. Die lyke waarmee Ionesco en Brink "spog" is 'n veruiterliking van angstoeënde. Die liggaam wat al vyftien jaar uit Amédée-hulle se slaapkamer groei, vergestalt hulle gestorwe liefde en sonde en skuld. Die pa se lyk in *Die Trommel* versinnebeeld Odet se vrees vir afrekening, sy skuldgevoel en vergeefse soeke na sin. Daarteenoor gebruik Ionesco en Barnard weer die simboliek van vlieg om eksistensiële misère met droom en verbeelding te besweer, kompleet met reisemotief en droommeisie en blou lug. Amédée en Bérenger (in *Le Piéton de l'air*, *Die Vlieënde Voetganger*) se vlieëry en die belofte van 'n vlieër in *Vlieër* is ooglopende vorms van bevryding en verlossing.

By al drie dramaturge word personasies geëntimideer en gekondisioneer deur burokrasie en papierwerk en eksistensiële rommel. Die Argitek (en Administrasie) in *Tueur sans gages* wys vooruit na Brink se despotiese Klerk met sy reëlboek: "Ons weet jou ouderdom. Dis op jou indekskaart aangeteken. Ons het al die lêers" (Ionesco 1958: 22). In *Rhinocéros* staan "rye stowwerige boeke en dossiere" (Ionesco 1959: 76). Jean (*Tueur sans gages*) se briewetas vol eindelose foto's en voorwerpe word by Brink bondels papiere en 'n "trommel vol rommel" (Brink 1965: 46) en by Barnard "'n warboel van deur die tyd opgestapelde rommel" (Barnard 1964: 3). *Die Trommel* se versameling papiere en *Vlieër* se stapels koerante en briewe en simboliek van rekenings en lêers is Afrikaanse verlengstukke van Ionesco se ontmensende "massategniek". Oigens besig sowel Franse as Afrikaanse per-

sonasies 'n idioom van skynbaar eidelose, werktuiglike, gemeenplasinge "praterij" en rituele gekyf.

Al drie toneelskrywers se figure sit vas in 'n siklus van benouende, slopende tyd en 'n nimmereindigende ritueel van wag, nes Beckett se boemelaars in *En Attendant Godot*: Amédée en Madeleine wag al vyftien jaar; Brink se Man en Vrou sewentig, sewentig jaar se "spul gisters" (Brink 1965: 19, 15). In *Les Chaises* vertel die Ou Man al vyf-en-sewentig jaar dieselfde storie terwyl hy op onsigbare gaste wag. In *Vlieër* wag Org op iemand wat hy nie ken nie, wat nie laat weet wanneer hy kom nie; hy leef tussen die visuele somtotaal van vyf-en-veertig jaar se onverbiddelike eendersheid en vergeefse probeer. Hulle haal asem in 'n atmosfeer van hermetiese alleenheid. Die Absurde Teater se stukkie grond, sy geslote ruimte, sy afgesonderde kamer/vervalle vertrek/doodse doenekantoor, sy kale verhoog en somber dekor is simbolies van vereensaming en ontreddering. Van Ionesco tot by Brink en Barnard. En van Beckett tot Pinter en Fugard. Broeders in die idioom van die absurde. Ad absurdum.

### Bronnelys

- Alexander, P. 1962. *William Shakespeare: The complete works*. Collins: London & Glasgow.
- Barnard, C. 1964. *Pa Maak vir my 'n Vlieër Pa*. Afrikaanse Pers-Boekhandel: Johannesburg.
- Barthes, R. 1981. *Essais critiques*. Seuil: Paris.
- Barthes, R. 1984. *Le bruissement de la langue*. Seuil: Paris.
- Beckett, S. 1952. *En Attendant Godot*. Minuit: Paris.
- Beckett, S. 1957. *Fin de Partie*. Minuit: Paris.
- Bonnefoy, C. 1966. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Pierre Belfond: Paris.
- Bonnefoy, C. 1977. *Eugène Ionesco: Entre la vie et le rêve*. Pierre Belfond: Paris.
- Brink, A.P. 1965. *Bagasie — Triptiek vir die toneel*. Tafelberg: Kaapstad.
- Coe, R.N. 1971. *Ionesco: a study of his plays*. Methuen: London.
- Coetsee, R. 1991. *Ionesco: l'homme derrière l'absurde*. M.A., Stellenbosch.
- Deshoulières, C. 1989. *Le Théâtre au XXe siècle en toutes lettres*. Bordas: Paris.
- Dobrez, L.A.C. 1986. *The Existential and its Exits*. The Athlone Press: London.
- Ionesco, E. 1954. *Théâtre I*. Gallimard: Paris.
- Ionesco, E. 1958. *Théâtre II*. Gallimard: Paris.
- Ionesco, E. 1958. *Tueur sans gages*. Gallimard: Paris.
- Ionesco, E. 1959. *Le rhinocéros*. Gallimard: Paris.
- Ionesco, E. 1963. *Théâtre III*. Gallimard: Paris.
- Ionesco, E. 1966. *Notes et contre-notes*. Gallimard: Paris.
- Ionesco, E. 1966. *Théâtre IV*. Gallimard: Paris.
- Ionesco, E. 1967. *Journal en Miettes*. Mercure de France: Paris.
- Ionesco, E. 1968. *Présent passé, passé présent*. Mercure de France: Paris.
- Ionesco, E. 1977. *Antidotes*. Gallimard: Paris.
- Ionesco, E. 1979. *Un homme en question*. Gallimard: Paris.
- Ionesco, E. 1981. *Théâtre VII*. Gallimard: Paris.
- Ionesco, E. 1987. *La Quête intermittente*. Gallimard: Paris.
- Jouve, V. 1986. *La littérature selon Barthes*. Minuit: Paris.
- Martin, E. 1963. *Le Théâtre de l'Absurde (The theatre of the absurd)* (uit die Engels vertaal deur M. Buchet, F. Del Pierre, F. Frank). Buchet/Chastel: Paris.
- Mask, A.K. 1987. *Ionesco et son théâtre*. Éditions Caractères: Paris.
- Meiring, E. Franse Familie Opgespoor? Die Burger, 9-30 Maart & 6 April 1966.

- Sartre, J.-P. 1943. *L'être et le néant*. Gallimard: Paris.
- Sartre, J.-P. 1938. *La Nausée*. Gallimard: Paris.
- Sénart, P. 1964. *Ionesco*. Editions Universitaires: Paris.
- Smit, B. 1977. *Die Keiser*. Perskor: Johannesburg.
- Thomas, D.C. 1986. *Les aspects métaphysiques du théâtre de Ionesco*. M.A., Rhodes.
- Walker, D.H. 1987. *Alain Robbe-Grillet: Le rendez-vous*. Methuen: London.

Universiteit van Stellenbosch



## Daniel Hugo Die radelose rymer

Die Afrikaanse digter wat wil rym, het dit moeilik. Sy medium is 'n rymarm taal. Nie verniet nie laat D.J. Opperman vir Periandros van Korinthe in Afrikaans sê: "Die rym neem ook 'n hele lewe in beslag". 'n Tegnies vaardige digter soos Lucas Malan sukkel in sy jongste bundel (*Kaartehuis*) om die sonnet-rymskema vol te hou in "Alfresco":

daar was 'n tuin net buite die stad  
met ruiende eike en ag, allerlei bome  
wat sterf ná die somer. En daar, plat  
op die grond kon hul praat, onbeskrome.

Daardie "onbeskrome" wys hoe weerbarstig Afrikaans is. (Beskeidenheid weerhou my daarvan om voorbeelde van rymdwang uit my eie werk aan te haal.)

Daar is verskeie redes vir Afrikaans se rymarmoede. Dit het byvoorbeeld 'n veel kleiner aktiewe woordeskat as sy bekkige ouboet, Nederlands. Wanneer 'n digter dan uit radeloosheid 'n ongewone of vreemde woord gebruik, trek die rymposisie soveel aandag op dié woord dat hy die gevaar loop om onbedoeld 'n komiese effek daarmee te verkry. Die bekendste voorbeeld in Afrikaans is sekerlik A.G. Visser se in alle erns bedoelde liefdesgedig "Laetitia", met sy ekstatiese Latynse aanspreekvorme vir die beminde: Laetitia Dulcissima, Laetitia Bellissima, Laetitia Carissima en Laetitia Beatifica! Visser het dié rymgruwels ongetwyfeld as rymvondse beskou. Dit vorm dan ook telkens die klimaks van die afsonderlike strofes. Die vreemde woord in rymposisie is uiteraard 'n ou goëlkunsie van die speelse digter. Visser self het dit baie effektief aangewend, onder andere in "Canto Lamentoso".

Op woordbouvlak het ons in Afrikaans byna alle verbuigings en vervoegings verloor. In Nederlands kan die werkwoordstam "slaap" byvoorbeeld vyf verskillende vorme aanneem: slaap, slaapt, slapen, sliep en sliepen. En met elkeen kan die digter rym. In Nederlands doen die woord dus sy werk — al slaap die digter ook. Uit salige ervaring praat P.C. Boutens van "het in den slaap gevonden rijm". In Afrikaans verskaf die woord *slaap* die sufgesoekte digter net één rymklank (-aap). Dit laat voel hom soos 'n skaap.

Afrikaans is nie net arm ten opsigte van sy woordeskat en sy morfologiese vorme nie; op die sintaktiese vlak is hy ook versonvriendelik. Ek praat van die dubbele negatief wat elke ontkennde sin hals-oor-kop op 'n "nie" laat eindig. Dit is 'n aanvaarde digpraktyk in Afrikaans om in rymende verse die tweede *nie* weg te laat. Dit bly egter 'n opvallende kunstmatigheid wat wesenlik nie verskil van foute soos rym- of metrumdwang nie. N.P. van Wyk Louw

het 'n interessante oplossing vir dié probleem in *Tristia* uitprobeer. In die openingsgedig van dié bundel ("Voorspel 1950") maak hy nog van die weglaatkonvensie gebruik:

Miskien sal ek die wingerd prys  
en nooit meer van hom drink  
en net in 'n verbeelde glas  
die koel gedagte skink.

Later in die bundel voeg hy die *nie* doodgewoon by die rymwoord, soos in:

Mens moet nooit foute weerlê *nie*:  
mens moet net waarheid sê.

T.T. Cloete weer verskuif die lastige *nie* na die volgende versreël. Hy laat hom dus enjambeer:

die sonwyser in hulle tuin tel *nie* ure en dae  
*nie* maar eeue en ewighede

(uit *Driepas*).

Een van die mees gebruikte tegnieke om die gebrek aan volryme in Afrikaans te omseil, is die aanwending van halfryme. In Karel Prinsloo se debuut (*Tussen grensligte*) wend hy die assonansrym patroonmatig aan. In die volgende strofe uit die gedig "Vliegkuns" gehoorsaam dit die skema abab:

'n Swaeltjie klouter wind op  
swiep dan weer maklik neer  
staan hoog en stol, vonk die lug vol  
streef met sag kweel.

Dat hy die halfryme -o- en -ee- hier *nie* uit onmag gebruik *nie*, word bewys deur die vol binneryme (stol/vol, streef/kweel). Dit is miskien eerder 'n geval van rymverdoeseling as van rymradeloosheid. 'n Blatante, "korrekte" rymery raak maklik voorspelbaar, vervelig en eentonig. Dit is die ander sy van die klinkende rymmunt.

Wanneer 'n Engelse digter moeg word vir die dreunklank van volrym of *nie* 'n rymwoord kan vind *nie*, gebruik hy oogrym. Dit is woorde wat net op sigwaarde — maar *nie* hoorbaar *nie* — rym. Boonop is dit 'n teken van die tyd. Die moderne poësie word vir 'n leser geskryf, *nie* vir 'n hoorder *nie*. Dit bestaan primêr as 'n gedrukte teks en *nie* as 'n voordragwerk *nie*. In C. Day Lewis se "Come, live with me" laat "rym" hy byvoorbeeld die woorde "prove" en "move" op "love". Vir die oor is dit heeltemal laf. Die oog laat hom egter maklik ore aansit. Só kan die Afrikaanse digter sy leser *nie* mislei *nie*. Ons besit byna geen homografe *nie* — dit is woorde of lettergrepe wat dieselfde

gespel maar verskillend uitgespreek word. Ons spelling is daarvoor té foneties.

Of 'n taal nou rymarm of rymryk is, om die regte woord en klank te vind bly 'n stryd wat die ernstige digter sy lewe lank sal besig hou. Daarvan getuig die volgende speelse sonnet (of "klinkdicht") van Gerrit Komrij. Hy noem dit "Angst":

Heel argeloos begin je een gedicht.  
Een aantal letters, aangenaam van vorm.  
Het gaat vanzelf. Er slijben regels dicht.  
Ze zwijgen nog. Ze wachten op de storm.

Uit dode krullen, schreven, lijnen, halen  
Ontstaan — geen mens die weet waaraan het ligt —  
Schermutselingen tussen de vocalen.  
De consonanten brommen mee, ontsticht.

Pas dan ontpopt zich iets als een bericht.  
Een S.O.S. uit een ver paradijs.  
De voorhang scheurt. Je schrikt van het gezicht.

Doe dicht je ogen. Raak niet van de wijs.  
Tart niet de woordeloze bliksemschicht.  
Bepaal je tot je e's en o's en ij's.

## Chris Claassen 'n E16 vir Fast Shoes

Die vier lede van die Gold Dollar Gang sit en gesels in 'n kring in die woonkamertjie van die tweevertrekhuis in White City: Amos, The Knife, Jacob, No Mercy, Papadi, The Kid en die leier, Solomon, The Boss. Hipnotiserende reggae-musiek speel eentonig aanmekaar. 'n Daggapyp word rondgestuur. Blou walms vul die stinkende vertrek.

"Fast Shoes wil 'n E16 hê," sê Amos in Xhosa. (Drie van die vier is Xhosas. Papadi, die Sotho, sukkel 'n bietjie, maar hulle verstaan hom.)

"Is hy nie meer tevrede met die Speedwagon wat ons laas maand vir hom afgelewer het nie?" vra Solomon. Hy kyk nie op van sy naels nie, wat hy sorgvuldig skoonmaak met die lang dun lem van sy mes. Die vuilheid onder die naels kom in swart repies uit, wat teen die rusbank met die lem afgevyf word.

"Nee, hy's tevrede. Maar hy wil uitbrei," sê Amos, en trek eers diep aan die pyp voordat hy dit aanstuur en verder praat. "Hy soek net 'n E16." dit is hulle naam vir 'n bepaalde model Toyota-minibus met sitplek vir 16 mense.

*le-siekstien*, sê hulle.

"Hy raak nogal kieskeurig, hê," sê Solomon, "sal hy nie eers 'n E20 vat nie?" Hy hou sy linkerhand in die lug om te sien of die naels skoon genoeg na sy smaak is. As hy tevrede is, begin hy met die naels van die regterhand. Hy kyk nie een keer vir die ander nie.

"Wat betaal hy?" vra Papadi.

"Twenty, straight," antwoord Amos. Hy kyk die ander vraend deur. Die betaling vir 'n gesteelde bussie wat afgelewer word, begin 'n kontensieuse saak raak. Die bendes voel dat hulle 'n groter deel moet kry. Hulle het die risiko om gevang te word, of om met hulle lewens te betaal, want dit is 'n saak van eer vir die Gold Dollar Gang om nie oor te gee aan die polisie nie, maar om weg te jaag of te skiet. Die bussies kos al by die sestigduisend rand, sodat twintigduisend maar 'n kleinerige deel is. Die taxibase redeneer weer dat hulle kontant op die plek betaal, die bussie is van die bende se hande af, en hulle moet die bussie in stukke laat opkap, of die heelyd die risiko dra van rondry met 'n gesteelde voertuig.

"Wie dink Fast Shoes is hy?" vra Jacob kwaad, "een van die dae gaan maak ek skoon daar by sy taxi-staanplek. Twenty, straight, verbeel jou! Ek blaas hom nog tussen die oë." Hy neem die swart 9 mm-pistool wat op die tafeltjie tussen hulle lê, en tol dit soos in 'n Wilde West-rolprent om en om in sy hand. Hy gryp die hef vas, rig die pistool op Amos en maak of hy skiet: "Ka. Ka. Ka. Tussen die oë." Die ander drie lag met groot wit tande vir sy vertoning. Maar Solomon weet dat hulle nie sal kibbel nie. 'n Mens moet Fast Shoes aan

jou kant hou. Hy besit die Golden Wings-sokkerklub, 'n paar sjebeens, al die minibusse in White City. Almal in White City ken hom. As Fast Shoes eers teen jou is, is jy dood. Jy sal in elk geval nie meer 'n kontrak vir 'n minibussie kry nie, en dit is wat die Gold Dollar Gang so goed aan die lewe hou. Solomon luister na die ander wat aan die stry gaan.

“Kan ons nie aan iemand anders verkoop nie?”

“Dan gaan hy ons eers kry.”

“Kom ons hou die ding vir onself.”

“Wat maak ons met drie motors?”

Solomon bekyk sy regterhand se naels teen die lug. Hy is tevrede, en dan gryp hy in: “Genoeg. Ons verkoop aan Fast Shoes.”

“Maar, Boss,” protesteer Jacob.

“Genoeg!” sis Solomon. Vir die eerste keer kyk hy weg van sy hande af. Hy hou die lang dun lem van sy mes dreigend teen die kuiltjie onder Jacob se strottehoof. “Genoeg!”

“Jammer, Boss.”

“Amos, watter E16s het ons op die boeke?” vra Solomon. Amos is die verkenner wat geskikte minibusse in die voorstede moet identifiseer. 'n Netwerk helpers — vriende, tuiniers en huishulpe — voorsien hom van inligting.

“Twee goeie day times. Een in Northcliff, een in Morningside. Altwee bitches wat nie werk nie.” Die inligting is so volledig, dat die beste tyd vir 'n diefstal ook bekend is.

“Dan slaan ons vanoggend. Is alles reg?”

Hulle gaan hul toerusting na: messe, skroewedraaiers, sleutels, elektriese kables, klapmusse, die pistool.

Die agtsilinder-Cortina met die vier insittendes se enjin ronk saggies as hulle by die hek uityn in die rigting van die groot geboue op die horison. Agterop die Cortina staan geskryf “V8 TwinCam” en buffergraffiti op 'n goedkoop plakker: “Dont' laugh, it may be your daughter inside.” Dit is 'n helderblou Novemberoggend.

Die huis in Northcliff lyk verlate. Hulle ry 'n slag of twee stadig verby en gaan hou onder 'n boom laer af in die straat stil. Papadi stap terug, bespied weer die wêreld en klim oor die hek. Hy loer by 'n kantvenstertjie van die motorhuis in.

“Leeg. Die bitch het seker gaan shop in Rosebank,” lag hy.

“Haar gelukkige dag,” merk Jacob op.

“Probeer Morningside,” sê Solomon.

Hulle sukkel eers om die regte straat te vind. Die geluk tref hulle: die minibus staan in die oprit geparkeer. Hulle hou twee huise verder aan in die straat stil, maar sluit nie die enjin af nie.

“Maak gou,” sê Solomon vir Papadi en Jacob. Papadi is die kundige om motors aan die gang te kry, terwyl Jacob hom met die pistool beskerm. Solomon en Amos bly in die ontsnapmotor agter.

Papadi werskaf by die slot van die regtervoordeur. Jacob staan by die bussie se agterkant die omgewing en bespied. 'n Vrou in haar dertigerjare met Joodse gelaatstrekke kom skielik om die hoek van die motorhuis gestap. Sy het 'n bos sleutels in haar hand.

"Sorry, can I do something for you?" vra sy in 'n kwaaijerige stemtoon.

"No, Mam," sê Papadi, "I was just . . ."

Die eerste skoot tref haar in die keel, sodat bloed met 'n boog uitspuit oor die linkervoorruit van die bussie. Die tweede skoot is mis en skerm weg van 'n muur die tuin in. Die derde verpulp haar linkeroog tot 'n bloederige massa, versplinter die skedel daaragter. Die donkerkopvrou stort vooroor en lê roggelend agter die linkervoorwiel van die bussie.

Jacob gryp die sleutels uit haar lewelose hand en gooi dit vir Papadi.

"Ry!"

Die kombi bokspring bo-oor die vrou se liggaam en jaag die straat af.

"Mommy, are we going now?" vra die vrou se dogtertjie, wat met 'n pop in die hand om die hoek gestap kom. Sy is verbaas om haar ma so uitgestrek op haar maag te sien lê.

"Ai, my bra, was dit nodig dat jy haar skiet?" vra Papadi later vir Jacob as hulle Soweto binnery.

"Wit bitch," sê Jacob.

Hulle hou by 'n kafee stil om 'n pakkie sigarette te koop.

## Ferdinand Deist

### Salman Rushdie en die verhalende literatuur van die eerste testament<sup>1</sup>

In die geesteswetenskappe is daar 'n groeiende bewussyn dat die Suid-Afrikaanse samelewing behoefte het aan, wat Rossouw (1992: 5) noem, "'n lewensoriënterende konsensus" wat mense kan help om weer sin en rigting te gee aan hulle lewens (vgl. Leatt 1992: 5). Prozesky (1992: 9) sê in dié verband:

Here, amidst the carnage, cruelty and wastage of South African society, we need to prize and foster and focus carefully upon the person-making processes at work around us . . . Anything that helps make for better people — more caring, more informed, more reasonable, more responsible, more apt to be moved by beauty and repelled by ugliness — anything that can do this is justified and valuable.

Terselfdertyd maak die verbruikersgemeenskap en verbruikersgerigte owerhede soms 'n skerp onderskeid tussen "welvaartskeppende en welvaartabsorberende werksaamhede" (De Wet 1992: 15; Rossouw 1992: 1). Akademie aktiwiteite wat nie op die redelike kort termyn sigbaar welvaart skep nie, word in dié kringe as welvaartabsorberende luukses en daarom as maklike teikens van rasionalisasie beskou. Een van dié kwesbare aktiwiteite is die terrein waarmee 'n vakgebied soos Ou Nabye Oosterse Studie hom besig hou, naamlik die bestudering van antieke kulture en hulle literêre nalatenskap. Onder dié literatuur tel natuurlik ook die verhale van die Hebreuse Bybel.

Eerder as om 'n akademiese apologie te lewer vir die relevansie van antieke kulture en hulle literatuur vir ons samelewing, gaan ek Salman Rushdie (1991) se verhaal *Haroun and the Sea of Stories* as allegorie gebruik.

#### **A. Khattam-Shud en tegnokratiese utiliteit**

*Haroun and the Sea of Stories* handel oor die baasverteller Rashid Khalifa wat saam met sy vrou Soraya en hulle seun Haroun in die mistroostige dorpie Alifbay gewoon het. Vir 'n Suid-Afrikaner is Alifbay nie 'n vreemde plek nie. "Black smoke poured out of the sadness factories and hung over the city like bad news . . . The poor lived in tumbledown shacks made of old cardboard boxes and plastic sheeting, and these shacks were glued together by despair" (Rushdie 1991: 15, 18). Dit was in dié omgewing dat Rashid se verhale mense dermate tot verbeeldingryke idees geïnspireer het dat hulle hom "the Ocean of Notions" genoem het. Ook die politici het hom dikwels genooi om by hulle vergaderings te kom stories vertel om die skare te vermaak, want (Rushdie 1991: 20)

Nobody ever believed anything a politico said, even though they pretended as hard they could that they were always telling the truth . . . But everyone had complete faith in Rashid, because he always admitted that everything he told them was completely untrue and made up out of his own head.

Op Haroun se knaende invraery oor waar Rashid aan al sy stories kom, het Rashid geantwoord dat hy ingeteken het op toevoer uit die See van Verhale. 'n Watergees het toe 'n onsigbare kraan in hom geïnstalleer waaruit die verhale vloei. En as Haroun protesteer dat hy nog nooit so 'n watergees gesien het nie, antwoord Rashid:

You're never up in time to see the milkman, but you don't mind drinking the milk. So now kindly desist from this lffing and Butting and be happy with the stories you enjoy (Rushdie 1991: 17-18).

In die verdieping bokant die Khalifa's se woonstel het ene meneer Sengupta en sy vrou Oneeta gewoon. Sengupta het die altyd singende Khalifa voortdurend getreiter met opmerkings soos: "That husband of yours, . . . got his head stuck in the air and his feet off the ground. What are all these stories? Life is not a storybook or joke shop . . . What's the use of stories that aren't even true?" (Rushdie 1991: 19-20) — 'n opmerking wat, as dit vertaal word, skerp na tegnokratiese utiliteit<sup>2</sup> ruik. In die woorde van Rossouw (1992: 5):

Vrae wat nie deur empiries-analitiese ondersoeke beantwoord kan word nie en probleme wat nie deur . . . rasionele berekening en . . . tegnologiese beplanning en toepassing opgelos kan word nie, word na die ryk van die illusie verwys. Maar so word die problematiek waarmee die humaniora hulleself besig hou, as 'n skynproblematiek gediskrediteer, en die humaniora self as 'n nuttelose en irrelevante bedrywigheid afgeskryf.

Op 'n dag het Soraya Khalifa voor dié argument geswig, in die middel van 'n sin opgehou sing en saam met Sengupta weggeloop. Op 'n afskeidsnota aan Rashid het sy geskryf: "Your brain is full of make-believe, so there is no room for facts. Mr Sengupta has no imagination at all. That is okay by me."

Hartseer en moedeloos vra klein Haroun dan óók vir sy pa: "What's the point of it? *What's the use of stories that aren't even true?*" (Rushdie 1991: 22). En toe dit lyk of Sengupta se mentaliteit hom ook van Haroun begin meester maak, verloor Rashid sy vermoë om stories te vertel. Tog aanvaar hy 'n uitnodiging om by 'n politieke vergadering in 'n verafgeleë distrik te gaan stories vertel en neem Haroun saam op sy tog. Na vele wedervaringe kom hulle in die betrokke dorp aan en gaan die nag slaap.

Hulle het pas gelê of Haroun hoor 'n gewerskaf in die badkamer. By ondersoek betrap hy 'n watergesie op heterdaad waar hy besig is om Rashid Khalifa se storietoevoer met 'n bobbeljaansleutel af te draai. Haroun gryp die sleutel by die watergees en ná 'n vergeefse gestoei om die sleutel by Haroun af te neem, besluit lff, die watergees, om Haroun die See van Verhale waarop



sy pa ingeteken was, te gaan wys. Saam vertrek hulle dan op die rug van Butt, die hoep-hoep voël, na die land Kahani (d.i. "Storie") en bereik die See van Verhale. Maar, vertel Iff vir Haroun, deesdae is iets vreesliks met die See van Verhale verkeerd. Verhale wat 'n gelukkige einde moes hê, eindig tragies of absurd, terwyl standaardstoriefrases in omgekeerde betekenis verskyn. Op Haroun se navraag na die rede vir dié toedrag van sake, vertel Iff hom van die verskriklike besoedeling van die See van Verhale — "and obviously if the filth gets into the stories, they go wrong" (Rushdie 1991: 74).

Maar waarom die besoedeling? wil Haroun weet. Dan vertel Iff hom van die probleem in die Ou Sone by die suidpoolstreek van Kahani.

... Iff grudgingly explained that the Old Zone in the southern polar region of Kahani was an area to which hardly anybody went any more. There was little demand for the ancient stories flowing there. 'You know how people are, new things, always new. The old tales, nobody cares' (Rushdie 1991: 86).

Die Ou Sone, min of meer die gebied waarmee Ou Nabye Oosterse Studie hom besig hou, word deesdae ook nie meer alte druk besoek nie.<sup>3</sup> Trouens, wanneer dit by sake van die Ou Sone kom, word mense selfs afgeraai om moeite te doen daarmee, want — so word gevra — wat kan jy tog daarmee gaan *doen*? Wat kan jy *doen* as jy ou Sumeriese en Egiptiese en Hebreeuse verhale ken, waarvan die meeste mites, sages en legendes is wat in elk geval nie eens waar is nie? *What's the use of stories that aren't even true* (vgl. Lasine 1984)?

Tog, so verduidelik Iff, is die Ou Sone juis die Bron waar alle verhale hulle oorsprong het. Haroun is ontsteld: "And if the Source itself is poisoned, what will happen to the Ocean — to us all?" En Iff antwoord: "We have ignored it for too long, and now we pay the price" (Rushdie 1991: 87). Blote versuim om die Bron te besoek, het dit besoedel en byna onbruikbaar gemaak. Daarom loop selfs nuwe verhale nou skeef. En daarom het Alifbay nou, wat Rossouw (1992: 7) noem, 'n "kreupel kultuur", 'n kultuur wat 'n mens op krisismomente in die steek laat — soos ons elke aand in storie- en beeldvorm op ons televisieskerms sien.

Uiteindelik vlieg Haroun saam met Iff en Butt na die Ou Sone. Hoe nader hulle aan die Bron kom, hoe erger is die besoedeling in die verhaalstrome. By die Bron self aangekom, ontdek Haroun dat die besoedeling van die See van Verhale nie net die gevolg van nalatigheid was nie, maar dat iemand met die naam van Khattam-Shud hom inderdaad aktief daarvoor beywer om die Bron te besoedel. Hy ontdek dat Khattam-Shud, ofte wel Hou-den-Bek, vir hom digby die bron 'n fabriek opgerig het wat 'n donker anti-verhaalstof vervaardig en dat Hou-den-Bek se handlangers, wat almal met toegestikte monde rondloop, die Bron daarmee probeer verseël.

Waarom doen hy dit?, wil Haroun van Khattam-Shud weet. En Khattam-Shud antwoord (Rushdie 1991: 155):

'What brought you up here, eh?' he asked in his dull, dull voice. 'Stories, I suppose.' He said the word 'stories' as if it were the rudest, most contemptible word in the language . . . You'd have done better to keep your feet on the ground but you had your head in the air. You'd have done better to stick to the Facts, but you were stuffed with stories . . . Stories make trouble. An Ocean of Stories is an Ocean of Trouble. Answer me this: what's the use of stories that aren't even true?'

Toe besef Haroun Khattam-Shud is niemand anders nie as Meneer Sengupta wat sy ma laat ophou sing het, en hy takel hom (Rushdie 1991: 161):

'But why do you hate stories so much?' Haroun blurted, feeling stunned. 'Stories are fun . . .'

'The world, however, is not for fun,' Khattam-Shud replied. 'The world is for Controlling.' 'Which world?' Haroun made himself ask.

'Your world, my world, all worlds,' came the reply. 'They are all there to be Ruled. And inside every single story, inside every Stream in the Ocean, there lies a world, a story world, that I cannot Rule at all. And that is the reason why.'

Omdat beheersing die eerste doelwit van enige vorm van magspolities is, is daar in elke samelewing die beheerlustige Khattam-Shuds wat vra: "What's the use of stories that aren't even true?". Verhale hét die krag om outoritêre gesag, verdrukkende kontrole en desperaatheid deur verbeelding te ondermyn. Dis waarom Khattam-Shuds eerste toeslaan op die Bron van verbeelding, naamlik kuns en literatuur. En waar hulle daarin slaag om mense van hulle oeroue kultuurskatte af te sny, sleep hulle die Soraya Khalifa's en die Harouns veel makliker saam na die poel van kulturele sinisme, waar verbeeldinglose mense sonder eiewaarde en selfrespek met toegestikte monde in die donker leef en werk.

Dit is die één kant van Rushdie se verhaal. Daar is egter 'n nog meer ontstellende kant, en dit is dat diegene wat veronderstel was om die Bron op te pas, self vir sy besoedeling verantwoordelik was. Op Haroun se vraag hoe Khattam-Shud dit dan reggekry het om sy anti-verhaalfabriek by die Bron van Verhale op te rig, antwoord lff:

It's our own fault . . . We are the Guardians of the Ocean, and we didn't guard it. Look at the Ocean, look at it! The oldest stories ever made, and look at them now. We let them rot, we abandoned them, long before this poisoning. We lost touch with our beginnings, with our roots, our Wellspring, our Source. Boring, we said, not in demand, surplus to requirements. And now, look, just look! No colour, no life, no nothing. Spoilt! (Rushdie 1991: 146).

## **B. EKSEGETIESE HANDLANGERS VAN KHATTAM-SHUD?**

As 'n mens na die wedervaringe van die Bybelse literatuur in die hande van uitleggers kyk,<sup>4</sup> kom jy agter dat die Bewakers van hierdie Oseaan van Verhale nog altyd ewe hard as Khattam-Shud probeer het om die ondermynende krag van dié antieke verhale hok te slaan en te kontroleer.

## 1. Teologiese dogmatisme en fondasionalisme

In sy boek *Wolf in the sheepfold. The Bible as a problem for Christianity* behandel Robert Carroll (1991) 'n paar van die maniere waarop die Bybel, en dan spesifiek die Hebreuse Bybel, oor honderde jare heen deur die Westerse filosofies-teologiese tradisie getem is. Hy skryf (1991: 40):

By the time Christendom had been established, the theological superstructure of emergent Catholic Christianity had been created by the councils, creeds and teaching institutions of the churches. In this dogmatic network the definition of God had become trinitarian and theologically highly abstract, so that the biblical stories came to be read as if there were a simple equation between the fictional mode of representing Yahweh and the unmoved mover behind the universe. Yahweh, the character in many a stirring tale, became the eternal One without body, parts or passions.

Wat voorheen as meerduidige, en daarom ontembare, *verhale* en *gedigte* bestaan het, is mettertyd in filosofiese sisteme verpak waarin daar geen plek meer was vir meerduidigheid nie, laat staan nog teenstrydighede, waarvan die Hebreuse verhale juis wemel. Carroll (1991: 56) het gelyk as hy die probleem wat hierdie verhale vir die Westerse teologie skep, soos volg formuleer (klem toegevoeg):

This makes the Bible a very untidy book for theologians. Its embarrassment of riches defies the pigeonholing so beloved of the philosophical-theological category-maker. A god who loves *and* hates, makes *and* destroys, sleeps *and* does not sleep, even rises early, changes his mind regularly, rages against *and* blesses, and is generally unpredictable in behaviour, is a mythic formation which does not lend itself easily to the formulation of classical theology.

En elders (Carroll 1991: 41):

A source for doing theology which contains contradictions is invariably problematic. Discourse about God cannot tolerate formal contradictions. A philosophical system which was content to entertain such contradictions would itself be seen as a contradiction in terms (an oxymoron).

Terwyl Haroun die kunstenaar Blabbermouth dophou terwyl sy elf balle gelyk in die lug hou, herinner dit hom aan sy pa se stories (Rushdie 1991: 109):

'I always thought storytelling was like juggling,' he finally found the voice to say. 'You keep a lot of different tales in the air, and juggle them up and down, and if you're good you don't drop any. So maybe juggling is a kind of storytelling, too.'

Terwyl dit tipies is van Ou Nabye Oosterse — miskien van alle — verhale dat hulle in staat is om terselfdertyd verskeie storielyne "in die lug" te hou en daardeur selfs kontradiktoriese betekenis te kan genereer (Malan 1992: 37),<sup>5</sup> vereis teologiese sisteme één unieke betekenis. En dié eis het die fyn netwerk van die verhale beskadig (vgl. Dauber 1985).

Gaandeweg het Meneer Sengupta ons oorreed dat 'n mens, liever as om verskeie balle in die lug te hou, jou met die "feite" moet besig hou, en het ons ons toegelê op harde en onverdraagsame wysgerige sisteme wat ons, soos Khattam-Shud, beheer oor mense en veral oor die betekenis van die verhale self kon gee.<sup>6</sup> As ons saam met Haroun na die kern van die probleem gaan soek, moet 'n mens Carroll (1991: 40–41) gelyk gee: "The philosophical demand for argument that is both consistent and coherent is a harsh standard to impose on tales told from cultures and times not party to Greek philosophical discourse."

Dit was die Westerse eis van konsistensie en koherensie<sup>7</sup> wat daartoe gelei het dat die Hebreuse Bybel reeds vóór die aanvang van die Christelike jaartelling vir die Griekse geleerde wêreld aanvaarbaar gemaak is deur allegoriese en tipologiese uitleg. Sedertdien het die makmaakhokke en metodes verander, maar die resultaat was nog altyd dieselfde: die Bybel het telkens 'n fetisj geword wat teologiese (en selfs politieke) argumente, wat nie op hulle eie logiese voete kon staan nie, van 'n fondament moes voorsien. Die gevolg van hierdie fondasionalistiese gebruik van die Bybel — wat nog steeds gewild is in Westerse teologie<sup>8</sup> — was dat Bybelse literatuur beroof is van sy vermoë om as *kritiese instansie* in die Westerse teologie en kultuur te funksioneer.<sup>9</sup>

## 2. Historiese kritiek en positivisme

Dit was die eerste professor in geskiedenis, die romantikus Leopold von Ranke, wat daarop aangedring het dat dokumente van die verlede nie bestudeer moet word asof hulle in moderne sosiale, wysgerige en estetiese sisteme ontstaan het nie, maar as geskrifte *in hulle eie reg* en dat 'n mens deur 'n proses van "inlewing" (*Einfühlung*) moet vasstel *wie es eigentlich gewesen*. In navolging van dié dikwels misverstane oproep (Fuchs 1979) was daar in die vorige eeu 'n dapper poging om die Bybel uit die dogmatiese sisteemdwang te bevry, toe die historiese kritiek gepropageer het dat die Bybel, sover moontlik, ongehinderd deur voorskriftelike teologies-wysgerige denksisteme as 'n dokument in eie reg en met verwysing na sy eie ontstaanstyd bestudeer moet word.

Ongelukkig was dié bevryding van korte duur. Soos die geskiedwetenskap in die algemeen, het die historiese kritiek spoedig in die strik van rasionalistiese opvattinge van logika en positivistiese en/of empiristiese definisies van waarheid getrap. Omdat Bybelse verhale nie aan die eise van hierdie definisies voldoen het nie, is hulle opnuut in Westers-wysgerige denksisteme makgemaak. Om aan die rasionalistiese eis van logiese konsistensie te voldoen, is samehangende verhale in hipotetiese bronne en subbronne opgekap en so dikwels vermink. En om in die empiristiese referensiële opvatting van waarheid te pas, is 'n genreteorie ontwikkel wat samehangende verhale in verskeie "literêre vorme" opgekap het. Ingehok agter die tralies<sup>10</sup> van rasionalisme en empirisme kon die ou Hebreuse verhale hoogstens nog net

die toertjies doen wat hulle temmers se akademiese tradisie hulle toege-  
laat het.

Mircea Eliade (1969) sou gesê het: "The scale creates the phenomenon", en  
Einstein: "Erst die Theorie entscheidet darüber, was man beobachten kann"  
(Heisenberg 1969: 92).<sup>11</sup> Tog het ons vir etlike dekades selftevrede agter  
Soraya Khalifa aan gesê: "Mr Sengupta has no imagination at all. That is okay  
by me" (vgl Brown 1989).

### 3. Literêre kritiek en fenomenologie

Dit was in 'n poging om die Bybelse literatuur uit sy historistiese sirkushokke  
te bevry dat die literêre benadering sedert die sestigerjare ingespan is. Daar  
is opnuut geagiteer dat die Hebreeuse verhale as *verhale in eie reg* verstaan  
moet word. Struktuuranalitiese, strukturalistiese en literêr-kritiese inter-  
pretasies het akademiese tydskrifte oorstrom. Maar ook hier het bevryding  
in slawerny geëindig (vgl Longman III 1985). Binne 'n dekade is die Bybel  
klinies uit sy historiese tydvak en kulturele bedding geïsoleer vir die feno-  
menologiese "wesenskou", terwyl die leser, vir wie subjektiewe meeleving  
(*Einfühlung*) nou verbode was, in 'n blote reseptiewe spons verander is<sup>12</sup> en  
die Bybel in 'n fenomenologies getemde artefak wat met die leisels van die  
Aristoteliaanse estetika gestuur is (vgl Brueggemann 1989 se kritiek op  
Childs se "canonical criticism" en Cohn 1986 se kritiek op Alter in dié  
verband).

### 4. Resepsiekritiek en anargisme

Een van die oorsake van hierdie voortdurende makmaakproses was die  
naïewe kenteoretiese opvatting dat lesersoë 'n teks onveranderd laat.  
Hoewel dit in die teoretiese fisika al vir meer as 'n halwe eeu bekend is dat  
waarneming *onvermydelik* die objek van waarneming versteur,<sup>13</sup> is dit maar  
sowat vyftien jaar gelede dat die besef in die Bybelwetenskappe posgevat  
het dat, om 'n teks te interpreteer, 'n dinamiese proses is wat die teks onver-  
mydelik *verander*. Dié besef het die rol van die Bybelleser daarom sedert die  
laat sewentigerjare sterk in akademiese fokus gebring (vgl. Lategan (red)  
1992).

Maar ook hier het die verslawing nie uitgebly nie. Heel gou was daar ekspo-  
nente van die resepsie-estetiese rigting vir wie die Bybelse teks geen eie  
betekenis gehad het nie en vir wie lesers en lesersverbeelding gevolglik die  
enigste kanon van betekenis geword het (vgl Bertram 1988). So is Bybelse  
tekste nogeens sonder enige moontlikheid van teenspraak van hulle kant  
van hul ondermynende potensiaal beroof om na die pype van 'n teoretiese  
anargisme te dans.<sup>14</sup>

### 5. Intertekstualiteit en . . . ?

Die insig dat Bybelse tekste nóg van hulle taalkundige en literêre konvensies,  
nóg van hulle kulturele bedding met sy eie wysgerige en wêreldbeskoulike

aannames (vgl Mafico 1986), nóg van hulle lesers met hulle leesstrategieë en geskiedenis geïsoleer behoort te word, is van baie onlangse datum. Dié insig is onder andere ontleen aan dekonstruksioniste se siening dat tekste nóg histories gedetermineerde, nóg geïsoleerde fenomene is, maar veel eerder netwerke van intra-, inter- en ekstratekstuele verwysings (vgl Miscall 1990; Nielsen 1990). En in dié tekstuele verwysingsnetwerk funksioneer die historiese tydvlak en kultuur waaruit die teks kom en sedertdien bestaan het, die literêre konvensies wat in die teks neerslag gevind het, én die leesradisie van lesers prominent (vgl Detweiler 1985; Gunn 1987; Hunter 1989; Van Wolde 1990).

Omdat teksbetekenis jou binne dié teoretiese raamwerk voortdurend speels op die spore en drade van die netwerk van verwysings ontwyk en daarom kwalik finaal vasgevat kan word, het Bybelse verhale weer iets van die vlugvoetigheid van Nietzsche se Dionysus herwin. Iets van wat Haroun in die onbesoedelde deel van die See van Verhale gesien het, het weer in die bestudering van die antieke Israelitiese verhale begin waar word (Rushdie 1991: 72):

[Haroun] saw that it [i.e. the Sea of Stories] was made up of a thousand thousand thousand and one different currents, each of a different colour, weaving in and out of one another like a liquid tapestry of breathtaking complexity; and Iff explained that these were the Streams of Story, that each colour strand represented and contained a single tale. Different parts of the Ocean contained different sorts of stories, and as all the stories that had ever been told and many that were still in the process of being invented could be found here, the Ocean of the Streams of Story was in fact the biggest library in the universe. And because the stories were held here in fluid form, they retained the ability to change, to become new versions of themselves, to join up with other stories and so become yet other stories; so that unlike a library of books, the Ocean of the Streams of Story was much more than a storeroom of yarns. It was not dead but alive.

So 'n lewende en ontombare verhaalbundel uit die verre verlede kan weer 'n wesenlike bydrae lewer tot die humaniora se vermensliking van ons samelewing. Want deur die kulturele geheuesteun wat dit uit antieke tyd bied, kan dit menslike vervreemding teenwerk; deur die appèl op die estetiese bewus-syn kan dit 'n bolwerk vorm teen die ontluistering van die mens en sy omgewing; deur die interpretasieruimte wat dit skep, kan dit die verbeelding stimuleer (vgl Coleridge 1988; Moberly 1986), wat op sy beurt weer die wil tot beheersing sowel as die effek van beheersing vernietig en mense so suggesties vir oriëntasiepunte verskaf wat sin aan hulle lewens kan gee (vgl. Rossouw 1992: 10-11).

Maar miskien moet 'n mens nie voortydig té opgewonde raak oor die wending wat verhaalnavoring ingeslaan het nie. Nie almal wat oor intertekstualiteit praat, het die tipies moderne fondasionalisme agter hulle gelaat (vgl Moore 1989) of kan met dubbelsinnigheid saamleef nie (vgl Outler 1985). En buitendien, as historiese analogieë enige waarde het, kan ons redelik seker wees dat ook die hedendaagse resepsie-estetiese en dekon-

struktiewe benaderings onopsigtelik besig is met 'n vars makmaakproses en dat latere geslagte die Bybelse verhale maar weer sal moet bevry uit die sirkushokke waarin ons hulle gesit het. As ons egter maar net al daarvan *bewus* is d at ons in ons interpretasie van dié verhale met 'n temproses besig is, sal dié bewussyn minstens al 'n demper kan plaas op akademiese arrogansie wat altoos maar die begeerte het om tekste en lesers te beheers en te kontroleer.<sup>15</sup> En so 'n bewussyn sou reeds 'n winspunt wees.

Gelukkig kan ons na byna een en twintig eeue gerus wees dat die verhale van die Hebreuse Bybel en sy kulturele omgewing hulle op die lange duur nie laat tem nie. Die een of ander tyd sal hulle weer uit die wurggreep van óns makmaakproses uitbreek en ons temmeganismes ondermyn om nuwe insig te bring in die komplekse menslike bestaan.

### C. SLOTBESKOUIING

In sy lewe het Charles Fensham 'n reuse-bydrae gelewer tot die vestiging van 'n spesifieke akademiese tradisie in die bestudering van die kulture en tekste van die *Ou Nabye Ooste*, en teen die einde van sy lewe het hy spesifiek oor verhaalkuns van dié streek begin publiseer (Fensham 1991).

Dit is ons geslag se taak om daardie beginpunt uit te bou en ons te beywer vir die suiwering en bewaring van die *Ou Sone se Bron van Verhale*, om so ons gewig in te gooi agter die oorwinning van Khatam-Shud se siniese kontrole oor ons samelewing.

Om egter dié doel te bereik, sal ons ons deeglik bewus moet hou van ten minste drie sake:

- (1) Eerstens sal ons nie maar ons vak "sommer net" kan bedryf nie. Ons vak word immers aan 'n universiteit bestudeer en is aan dieselfde rigiede geldigheidskriteria as enige ander universiteitsvak onderworpe. Daarom sal ons voortdurend krities moet vra na die teoretiese basis, die ideologiese doel en akademiese regverdiging van ons doenigheid (vgl Gerhart 1989; Nethersole 1992: 14; Meister 1992: 44).
- (2) Tweedens sal ons terdeë daarvan bewus moet bly dat ons Kahani se suidpoolstreek aan die suidelike punt van *Afrika* bewaak. Die verhaalstrome van dié kontinent is in baie opsigte veel ouer as dié van Europa  f die Grieke, aan wie ons ons nog altyd hier georiënteer het (vgl Lombard 1992: 47–51). Maar dis ook juis in die konteks van die *Ou Nabye Ooste*, wat die noordelike gebied van Afrika tot by Kenia se noordelike grens insluit, dat ons 'n unieke bydrae kan maak tot die slaan van 'n brug tussen (Indo-)Europese, Semitiese en Afrikakulture en hulle waardesisteme — wat juis hier in Suid-Afrika in kontak met mekaar saamleef.
- (3) Derdens sal ons bewustelik teen die elitistiese opvatting moet stry dat antieke tale en kulture maar net bestudeer word ter wille van hulle "algemeen vormende waarde", want dit het veel meer waarde as 'n nuttige vak in 'n afrondingskool. Die kultuur- en verhaleskat wat ons hanteer, verbind ons aan van die oudste literêre reste van die menslike beskawing — 'n

verbintenis wat op sigself reeds terapeutiese waarde het vir mense van 'n verbruikerskultuur (vgl. Allen 1992). Die kultuur- en verhaleskat uit die Ou Sone dateer boonop uit 'n tyd toe die wêreld nog één was en mense nie die sinlose Khatam-Shud-vraag gestel het oor die nut van verhale wat nie eens "waar" is nie, maar besef het dat dit juis die mitologie is wat jou in staat stel om op 'n geheimsinnige manier vliedend deel te hê aan die komplekse geheel, al bewoon en beleef jy net 'n deel daarvan (vgl. Hermann 1987; Lotz 1986; Moye 1990; Oeming 1984).

Toe Rashid Khalifa en Haroun weer op 'n reënerige oggend Alifbay binne- stap, het niemand minder nie as Soraya Khalifa hulle ingewag. "That Sengupta, I swear," het sy gesê, "what a skinny, scrawny, snivelling, mingy, stingy, measly, weaselly clerk! As far as I'm concerned he's finished with, done for, gone for good." En terwyl Haroun in sy bed lê, het hy gehoor hoe Soraya weer in die woonkamer begin sing.

## Note

1. Voordrag gelewer by die eerste Fenshamgedenklesing op 13 Oktober 1992.
2. Meister (1992: 44) definieer hierdie soort kriterium soos volg: "Utilitarian arguments emphasize the immediate social and economic productive relevance of the results claimed for by a given discipline."
3. Vgl. De Wet 1992: 13: "... interne rasionalisasie en desentralisasie binne 'n universiteit [het] in die praktyk die gevolg dat studierigtings met baie studente versterk en dié met min of dalende getalle afgeskaal word. Dit is 'n logiese benadering, gebaseer op gesonde verstand ... Dit sou moeilik wees om 'n argument uit te maak vir 'n teenoorgestelde optrede — ... die hele markonomie is gebaseer op die beginsel dat bronne gekanaliseer word in daardie rigting waarvoor die aanvraag hoog is." De Wet pleit egter óók dat markonomie nie die enigste kriterium mag wees waarmee besluite oor rasionalisasie geneem word nie.
4. Vir 'n klassifikasie van die verskillende benaderings tot Bybeluitleg, sien Barton 1984.
5. 'n Tipiese voorbeeld is die verhaal van die verkoping van Josef (Gen. 37), waar twee kontradiktoriese ouer verhale tegelyk vertel word sonder dat die onoplettende leser dit agterkom. Dit was juis op dié soort verhaal dat die negentiende-eeuse *Literarkritiker* "toegeslaan" het om dit in verskeie "bronne" te verdeel en so die goëlkunstenaar se pret te bederf. Vgl. Campbell 1991 oor verskillende Hebreëuse verhale (bv Gen. 1-2; Eks. 14-15; 1 Sam. 4-6; Jos. 1-12 en Rig. 1) wat met hulleself in "konflik" is, asook Lasine 1986 oor die probleem van onbepaaldheid wat hom in die Hebreëuse verhale manifesteer as dubbelsinnighede, kontradiksies en vaagheid. Ook Pardue (1984) wat op 'n Januskoppige Dawidkarakter in die Dawidverhaal wys.
6. Om maar twee voorbeelde uit die Suid-Afrikaanse Gereformeerde tradisie aan te haal: Lategan (1941: 306) skryf: "Volgens ons Kerkleer spreek ons van 'n ware en 'n valse Kerk en is ons, as Gereformeerdes oortuig, dat die Calvinistiese standpunt van die Gereformeerde Kerke die suiwerste openbaring bevat van die goddelike waarheid ..." En as Malan (1935) die terreine van die lewe bespreek waar "rekonstruksie" nodig is, sluit hy die Gereformeerde geloofsisteme eksplisiet uit: "Die gebied waarop die rekonstruksie nie hoef en ook nie moet plaasvind nie ... is die suiwer-christelike godsdiens, en veral in sy Gereformeerde-Protestantse verskyningsvorm. Hierdie godsdiens is 'n gave van God — van God 'by wie daar geen verandering of skaduwee van omkering is nie.'"
7. Hierby kan 'n mens ook voeg die anachronistiese onderskeid tussen "feit" en "fiksie" of "geskiedenis" en "fiksie" (vgl. Pricett 1989), wat inderwaarheid 'n Griekse onderskeiding is. "Mite" is ten minste sedert Herodotus al 'n ongelooftwaardige verhaal en Sextus Empiricus



- Dauber, K. 1985. The Bible as literature: reading like the rabbis. *Semeia* 31, 27–48.
- Detweiler, R. 1985. What is a sacred text? *Semeia* 31, 213–230.
- Deurloo, K.A. 1990. Narrative geography in the Abraham cycle. *Oudtestamentische Studien* 26, 48–62.
- De Wet, G. 1992. Humaniora skep ook welvaart. *CSD/SWO Bulletin* 4/5, 13.
- Doron, P. 1988/9a. The art of biblical narrative. *Dor le Dor* 17, 1–9.
- Doron, P. 1988/9b. The art of biblical narrative II. *Dor le Dor* 17, 91–96.
- Evans, R.J. 1992. Putting the case for ancient history. *Africa* 2001 1/2, 87–89.
- Feewell, D.N. & Gunn, D.M. 1989. Is Coxon a scold? On responding to the book of Ruth. *Journal for the Study of the Old Testament* 45, 39–43.
- Fensham, F.C. 1991. Literary observations on historical narratives in sections of Judges in Garonne, D. & Israel, F. 1991. *Storia e tradizioni di Israele. Scritti in onore di J. Alberto Soggin*, 77–87. Brescia: Paideia Editrice.
- Fuchs, W.P. 1979. Was heisst das: "Bloss zeigen wie es eigentlich gewesen"? *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 30, 557–665.
- Fuerst, W.J. 1988. Literary, rhetorical criticism. *The Bible today* 26, 20–24.
- Gammie, J. & Shanks, H. 1989. Alter vs. Kugel — taling the heat in struggle over biblical poetry. *Bible Review* 5/1, 26–33.
- Gerhart, M. 1989. The restoration of biblical narrative. *Semeia* 46, 13–29.
- Gunn, D.M. 1987. New directions in the study of Biblical Hebrew narrative. *Journal for the study of the Old Testament* 39, 65–75.
- Heisenberg, W. 1969. *Der Teil und das Ganze. Gespräche im Umkreis der Atomphysik*. München: Piper Verlag.
- Hermann, W. 1987. Das Aufleben des Mythos der Judäern während des babylonischen Zeitalters. *Biblische Notizen* 40, 97–129.
- Hoppe, L.J. 1986. A synopsis of Robert Alter's *The art of biblical narrative*. *Biblical research* 31, 6–12.
- Hunter, J.H. 1989. The irony of meaning: intertextuality in Hebrew poetical texts. *Journal of Semitics* 1, 229–243.
- Idalovichi, I. 1992. Humanities at the fin de siècle. *Africa* 2001 1/2, 19–22.
- Lambert, M. 1992. Azania is ancient Greek. *Africa* 2001 1/2, 55–57.
- Lasine, S. 1984. Fiction, falsehood, and reality in Hebrew scripture. *Hebrew Studies* 25, 24–40.
- Lasine, S. 1986. Indeterminacy and the Bible: a review of literary and anthropological theories and their application to biblical texts. *Hebrew Studies* 27, 48–80.
- Lategan, B.C. (ed) 1992. *The reader and beyond*. (HSRC Series in Methodology). Pretoria: HSRC.
- Lategan, D. 1941. Die bestaansreg en karakter van die Ned. Ger. Kerk gesien in die lig van die kerklieke pluriformiteit. *Die Gereformeerde Vaandel* 9/10, 304–307.
- Leatt, J.V. 1992. The role of the humanities in a period of reconstruction. *Africa* 2001 1/2, 3–6.
- Lombard, D. 1992. The relevance of Classics in a southern African context. *Africa* 2001 1/2, 47–52.
- Longman III, T. 1985. The literary approach to the study of the Old Testament: promise and pitfalls. *Journal of the Evangelical Theological Society* 28, 385–398.
- Lotz, J.B. 1986. Mythos und Wahrheit. *Stimmen der Zeit* 204, 408–416.
- Mafico, T.J. 1986. The ancient and biblical view of the universe. *Journal of theology for Southern Africa* 54, 3–14.
- Malan, C. 1992. Deconstructing the edifice complex: contemporary cultural studies and transformation in South Africa. *Africa* 2001 1/2, 37–40.
- Malan, D.G. 1935. Die grondbeginsels van die Calvinisme. *Die Gereformeerde Vaandel* 3/10, 291–293.
- McConville, J.G. 1989. Narrative and meaning in the book of Kings. *Biblica* 70, 31–49.

- het al in sy *Basis van die lering van Pyrrhon* gesê: "Die mitiese geloof (*muthike pistis*) is die aanvaarding van ongebeurde (*agenêtôn*) en uitgedinkte (*peplasmênôn*) oorleerings". Maar in Sextus se bynaam sit reeds die angel: *empiricus*.
8. Vgl. Heisenberg (1969: 115) se opmerking oor Einstein se weiering om die kwantumfisika se bevindinge te aanvaar en gesê het "Der liebe Gott würfelt nicht": "Einstein hatte seine Lebensarbeit darauf gesetzt, jene objektive Welt der physikalischen Vorgänge zu erforschen, die dort draussen in Raum und Zeit, unabhängig von uns, nach festen Gesetzen abläuft . . . Nun wurde behauptet, das es, wenn man bis zu der Atomen hinabsteigt, eine solche objektive Welt in Raum und Zeit gar nicht gibt. . . Einstein war nicht bereit, sich — wie er es empfand — den Boden unter den Füßen wegziehen zu lassen."
  9. Ná twee eeue moes ons ontdek dat die Aufklärungse vertroue in die blote *ratio* en die fondasionalistiese soeke na 'n vaste en unieke stel beginsels vir gesaghebbende menslike kennis niks meer was nie as 'n droom (Toulmin 1990: 174).
  10. Vgl. Leatt 1992: 4 waar hy dit het oor rasionalistiese sekerheid en dan sê: "We have created Weberian-like 'iron cages' which cannot contain the passions and predicaments of the 20th century."
  11. Meer volledig (Heisenberg 1969: 92): ". . . es mag heuristisch von Wert sein, sich daran zu erinnern, was man wirklich beobachtet. Aber vom prinzipiellen Standpunkt aus ist es ganz falsch, eine Theorie nur auf beobachtbare Grössen gründen zu wollen. Denn es ist ja in Wirklichkeit umgekehrt. Erst die Theorie entscheidet darüber, was man beobachten kann."
  12. In die nuusblad van die Sentrum vir Wetenskapsontwikkeling, *Bulletin* 4/4 (1992), 1, word verwys na 'n referaat deur Ilja Masco van Utrecht waarin sterk standpunt ingeneem is teen die opvatting dat wetenskaplikes fenomenologiese verkleurmanneltjies kan wees wat sonder enige vooroordeel of aanname "oop" staan vir die "indrukke" van enige fenomeen.
  13. Vgl. Rund 1962: 5: "In short, the observer disturbs the object of his observation, and this is a matter of principle, namely one which is fundamentally epistemological".
  14. Vgl. bv. Sprague (1989) se beginsel van "exegetical storytelling". Sy hervertel die verhaal van Noag en reflekteer dan oor wat in haar weergawe gebeur het.
  15. Vgl die onverkwiklike debat tussen Feewell & Gunn (1989) en Coxon (1989) asook Feewell & Gunn (1991) se reaksie op Sternberg se interpretasie van Genesis 34 — om nie te praat van die debakel tussen Alter en Kugel nie — vgl Gammie & Shanks 1989.

## Bibliografie

- Allen, G.R. 1992. History as therapy. *Africa* 2001 1/2, 79–84.
- Anoniem 1992. Qualitative research — the methodology of the future? *CSD/SWO Bulletin* 4/4, 1–2.
- Barton, J 1984b. Classifying biblical criticism. *Journal for the study of the Old Testament* 29, 19–35.
- Bertram, M. 1988. Semiotics: the structural approach. *The Bible today* 26, 26–30.
- Brown, S. 1989. New directions in biblical interpretation. *The Bible today* 27, 197–202.
- Brueggemann, D.A. 1989. Brevard Child's canon criticism: an example of post-critical naïveté. *Journal of the Evangelical Theological Society* 32, 311–326.
- Campbell, A.F. 1989. The reported story: midway between oral performance and literary art. *Semeia* 46, 77–85.
- Campbell, A.F. 1991. Old Testament narrative as theology. *Pacifica* 4, 165–180.
- Carroll, R. 1991. *Wolf in the sheepfold. The Bible as a problem for christianity*. London: SPCK.
- Cohn, R.L. 1986. On the art of biblical narrative. *Biblical research* 31, 13–18.
- Coleridge, M. 1988. The necessary angle: imagination and the Bible. *Pacifica* 1, 171–188.
- Coxon, P.W. 1989. Was Naomi a scold? A response to Feewell and Gunn. *Journal for the study of the Old Testament* 45, 25–37.

- Meister, J.C. 1992. Literary criticism or science of literatures? *Africa* 2001 1/2, 43-45.
- Miscall, P.D. 1990. Jacques Derrida in the Garden of Eden. *Union Seminary quarterly review* 44, 1-9.
- Moberly, R.W.L. 1986. Story in the Old Testament. *Themelios* 11, 77-82.
- Nethersole, R. 1992. Relocating the humanities: some thoughts on the necessity of defining a new role for the sciences of man. *Africa* 2001 1/2, 13-16.
- Nielsen, K. 1990. Intertextuality and biblical scholarship. *Scandinavian journal for the Old Testament* 2, 89-95.
- Oeming, M. 1984. Bedeutung und Funktionen von 'Fiktionen' in der alttestamentlichen Geschichtsschreibung. *Evangelische Theologie* 44, 254-267.
- Outler, A. 1985. Toward a postliberal hermeneutics. *Theology Today* 42, 281-291.
- Pardue, L.G. 1984. 'Is there anyone left in the house of Saul...?' Ambiguity and the characterization of David in the Succession Narrative. *Journal for the study of the Old Testament* 30, 67-84.
- Pricett, S. 1989. The status of biblical narrative. *Pacifica* 2, 26-46.
- Prozesky, M.H. 1992. Three justifications for the humanities. *Africa* 2001 1/2, 9-11.
- Riley, W. 1985. Situating biblical narrative: poetics and the transmission of community values. *Proceedings of the Irish Biblical Association* 9, 38-51.
- Rossouw, H.W. 1992. Humaniora versus tegnokratie? Referaat gehou by die Universiteit van Bloemfontein tydens die konferensie "Geesteswetenskappe op pad na 2000" (tans nog ongepubliseerd).
- Rund, H. 1962. *The world-view of modern theoretical physics* (Communications of the University of South Africa). Pretoria: UNISA.
- Rushdie, S. 1991. *Haroun and the Sea of Stories*. London: Granta Books.
- Sprague, M.S. 1991. Exegetical storytelling: liberation of the traditions from the text in Jobling, D., Day, P.L. & Sheppard, G.T. (eds) 1991. *The Bible and the politics of exegesis, Essays in honor of Norman K. Gottwald on his sixty-fifth birthday*, 83-96. Cleveland: Pilgrim.
- Sprinkle, J.M. 1989. Literary approaches to the Old Testament: a survey of recent scholarship. *Journal of the Evangelical Theological Society* 32, 299-310.
- Sternberg, M. 1983. Language, world and perspective in biblical narrative art: free indirect discourse and modes of covert intrusion. *Hasifrut* 32/9, 88-131.
- Van Wolde, E. 1990. Van tekst via tekst naar betekenis: intertekstualiteit en haar implicaties. *Tijdschrift voor theologie* 30, 333-361.

Universiteit van Stellenbosch.

## Ton Luiting Zeeschap/Seascape

Een druppel,  
een handvol water,  
een stem die zachtjes zegt  
dat het regent.

Er is een kleine zondvloed  
waarin wij verdrinken.  
Het laatste wat wij zagen  
was een duif  
die radeloos rondvloog  
op zoek naar het laatste stukje land,  
dat ook wij tevergeefs  
zochten.

Uit: *Tedere wreedheden* (1980)

## Binnenwaarts

Na de drempel van de geboorte  
te hebben overschreden,  
na het laatste woord  
voorbij het laatste gedicht  
te hebben uitgesproken,  
is de stilte tussen ons ontregeld.

Het liefdesmoment blijkt uit een goed jaar  
(zoals mijn herinnering aan de etiketten  
afleest).

Ontmoedigd ben ik verder gegaan  
met ontvelde voeten  
radeloos, op zoek  
naar een nieuw gedicht.

## Tedere wreedheden

In de bijslaap  
van het gedicht,  
in de schaduw  
van het woord,  
vind ik na dagen concentratie  
de juiste regel.

Kunstmatig is de relatie,  
die ik met de taal onderhoud.  
Dwangmatig lopen alle woorden uit  
op een mondvul zwijgen.

Ik keer terug tot de kiemcel  
van het onuitgesproken woord  
en worde gedwongen  
tot tedere wreedheden.

Uit: *Variaties op de eigen waanzin* (1981)

## Recessief

Ik droom van het glooiende landschap  
van je lichaam, ben lichtvoetig  
en zoals altijd  
heb ik het eeuwig voorjaar  
in mijn hoofd.

Ondanks dat het wintert  
de herfst voorbij is  
droom ik van je lentelichaam  
en verbied mezelf  
jou aan mij te bekennen.

Uit: *Terra incognita* (1988)

## Herinnering

Ik wil je altijd  
in mijn herinnering bewaren:  
met kwetsbare ogen  
op vlucht voor jezelf.

Terwijl jij denkt  
dat ik narcistisch  
mijn troost zoek in het  
schrijven van gedichten  
ligt de waarheid verder weg.

Niets is bedriegelijker  
dan mijn verzen;  
het is een lange, zwijgende kus  
in een witte lente  
waarvan het einde niet in zicht is.

Ik wil je altijd  
in mijn herinnering bewaren:  
maar steeds in een  
andere context.

Uit de in 1993 te verschijnen bundel *Zintuigelijk bepaald*.

## F.C. Aylward

### Bande

Die klimoppe reg rondom die huis groei soos ruig doringdraad. Dolf staan met die tuinslang in sy hand en kyk op hemel toe. Die vliesbome lê aan die verkeerde kant, dink hy, dis tyd dat daar reën uit die hemel val; die vrugtebome in die tuin sal meer water moet kry. (Môre sal hy die bome ook moet spuit.) Hy gooi water vir die vinke en die janfiskale in die snawel van die reier uit gips gegiet (die pleister is besig om al hoe vinniger te verweer) wat in die middel van die rotstuin staan. Hy gaan draai die kraan toe, dink vir 'n wyle aan die mislike gebeure rondom sy polisie-ondersoek vandag by die werk en aan Hans wat ook toe nog kort daarna by sy kantoor ingestap kom en hom James Herriot se storie vertel. Dan stap hy na die wilger waaronder sy dogtertjie sit en speel. Sy bou 'n kaartehuis op haar oopgespreide kombes terwyl hulle teefhond wat al reeds drie en sestig dae dragtig is, langs haar lê.

“Gaan Mitch se kleintjies weer dood gebore word?” vra sy uit die bloute. “Ons hoop nie so nie, Klara. Die lorie het haar mos nie dié keer getrap nie.”

“Maar wat nou as sy hulle wéér opvreet soos . . .” Voordat Klara kan klaar praat, kraak die garagedeur. Die teefhond snuif al onder aan die deur terwyl Klara so vinnig as sy kan agterna hardloop. Dolf tel die kaarte wat platgeval het op en sit hulle in 'n kartondosie.

Die garagedeur sukkel om oop te gaan.

Dolf se vrou, Ursula, kom gebukkend onder die opening van die deur te voorskyn. Sy lyk moeg in haar wit uniform. Die dogtertjie trippel rondom haar ma. Die vrou sukkel om haar kind op te tel, buk af grond toe, tel die kind op haar skoot, soen haar en stap dan terug huis toe.

Dolf gryp 'n skroewedraaier (hy kan sy hande nie gou genoeg op sandpapier of 'n skraper lê nie), tel 'n blik olie op en stap na die gleuf waarin die garagedeurwieleltjies gedurig vashaak. Dan krap hy die roes in die gleuf af en smeer die gleuf dik met olie totdat hy die deur sonder moeite oop en toe kan maak en die wieleltjies nou weer maklik op en af gly. Hy stap oor die droë grasperk huis toe. Die hond gaan lê in haar mandjie in die garage.

“Here, maar die aarde bars eintlik van barheid,” sê Dolf in die huis. Sonder om iets te sê loop sy vrou buitekant toe, pluk 'n paar perskes, kom die kombuis weer binnegestap en sit die kom vol perskes neer voor haar man.

Hy draai die perskes een na die ander om in sy hand en sê: “As die suigmotte hulle nie bykom nie, steek die vrugtevlieë hulle.”

Hy neem 'n perske en sny die slegte plekke uit. Toe vra hy skielik: “Wat makeer?”

Sy antwoord nie.

"God, jy's so stom soos die droogte."

"Ek gaan nou slaap. Ek voel of 'n trekker oor my geloop het."

"Was julle besig vandag?"

"'n Uitputtende dag."

Ursula kyk nie na haar man nie. Sy vertel hom nie van haar maag wat voel of hy onder wil uitval en dat sy dokter Buys vandag gaan sien het nie. Sy bly ook doodstil oor die bevalling vandag by die werk toe 'n pasiënt die lewe geskenk het aan 'n premature baba. Op 36 weke was hy reeds binne die vrou se uterus gemassereerd. Ursula het nog sulke blou velle van die kind in die teatersaal afgetrek voordat hulle die kind toegedraai het sodat net sy pap kop uitgesteek het, want die ma wou haar kind bittergraag sien.

Dan stap sy stadig badkamer toe.

"Hoe's Jesus gebore?" kom Klara uit haar kamer gestap.

Vanuit die garage kan die gesin die tjankgeluide van die teefhond hoor. Klara stap dadelik voordeur toe.

"Bedtyd, Klara," keer Dolf haar voor.

Klara bly staan by die deur.

"Toe nou, gaan klim in die bed. Ek kom nou vir jou 'n storie lees."

Eindelik draai sy teësinning om en stap kamer toe.

Hy wonder watter storie sy kind vanaand wil hoor.

"Rooikappie?" vra hy toe hy by haar in die kamer kom.

"Nee, Pappa, die storie oor die geboorte van Jesus."

Op die bedkassie lê die Bybel oorgetrek in bruin leer. Hy slaan die Bybel oop en lees:

Hier volg nou die geskiedenis van die geboorte van Jesus.

Toe sy moeder Maria aan Josef verloof was, nog voor hulle getroud was, het dit geblyk dat sy swanger is. Die swangerskap het van die Heilige Gees gekom.

(Raak die teefhond se tjankgeluide skerper? Dolf maak of hy dit nie hoor nie en lees onmiddellik weer verder.)

Haar verloofde, Josef, wat aan die wet van Moses getrou was maar haar tog nie in die openbaar tot skande wou maak nie, het hom voorgeneem om die verlouwing stilweg te verbreek. Terwyl hy dit in die gedagte gehad het, het daar 'n engel van die Here in 'n droom aan hom verskyn en gesê: "Josef seun van Dawid, moenie bang wees om met Maria te trou nie, want wat in haar verwek is, kom van die Heilige Gees. Sy sal 'n Seun in die wêreld bring, en jy moet hom Jesus noem, want dit is hy wat sy volk van hulle sondes sal verlos.

Dit het alles gebeur sodat die woord wat die Here deur sy profeet gesê het, vervul sou word:

Die maagd sal swanger word  
en 'n Seun in die wêreld bring,  
en hulle sal hom Immanuel noem.

Die naam beteken God by ons.

Toe Josef uit die slaap wakker word, het hy gemaak soos die engel van die Here hom beveel het en met haar getrou.

Hy het egter nie met haar omgang gehad voordat sy haar Seun in die wêreld gebring het nie. En Josef het hom Jesus genoem."



“Hoe’s Jesus dood, Pappa?” vra Klara.

Dolf bly ’n ruk stil en antwoord dan: “Hulle het doringtakke op sy kop gesit en hom met spykers aan ’n kruis vasgeslaan. Toe, gaan slaap nou.”

Toe Ursula uit die bad klim en besig is om haar af te droog, voel sy ’n druppel bloed op die kleiteël val.

Buitekant word die getjank van die teef harder en skerper.

Ursula vee die bloed van die teël af met ’n skuurlap en stap ontsteld slaapkamer toe.

In die bed lê sy en dink aan Buys se diagnose. Haar uterus lê verkeerd om, het hy gesê, en ’n klomp gewasse en vergroeisels het verhoed dat hy altwee eierstokke kon sien. Hy kon nie sê of haar buise toegegroeï is of nie.

(Wat gaan Dolf sê as hy dit hoor? Hom heeltemal van haar losmaak? Sal God haar van hierdie skande wat Hy oor haar laat kom, verlos?)

Dolf skakel Klara se slaapkamerlig af. Hy loop tot by die voordeur en sluit dit oop. Dis volmaan. Buitekant het die wind begin waai. Toe hy in die garage kom, sien hy die spatsels bloed op die teef en hoe sy die vier pap gedroggies skoonlek. Hy sien ook hoe die hond gulsig ’n laaste stuk plasenta opvreet. ’n Eienaardige gevoel stoot in hom op. Dan draai hy weg van die hond. Hy stap huis toe.

In die kamer gaan lê Dolf langs sy vrou.

Die polisie-ondersoek vanoggend was ’n groot gemors: ’n necklace op ’n verwagte swart vrou, Rebekka Hadebe, en haar dogtertjie van twee jaar.

’n Groep vryheidsvegters het met hulle kaal bolywe rondom haar gedans terwyl hulle ’n geroeste ysterpaal by haar onderlyf ingesteeek het. Eers was dit moeilik om die paal ingesteeek te kry, maar later het dit maklik gegaan, in en uit totdat die laaste stuk van die fetus en die nageboorte op die pad geval het. Die vrou se droë roggelgeluide is stopgesit toe hulle haar dogtertjie met petrol spuit en voor haar aan die brand steek. Toe die kind halfpad verkool is, het hulle ’n tyre oor haar ma se kop gegooi. Uit die halfbewustelose vrou se mond het nog ’n laaste boog kots gespuit. Mans, vrouens, kinders (en blaffende honde?) het in ’n bedwelmende gevoel Nkosi Sikelele gesing terwyl die vlamme opgeklim het hemel toe. Dis toe dat Dolf dit nie meer kon uithou nie. By die kantoer kom Hans toe ook nog daar in en vertel hom van Herriot wat die sog gehelp het met die baar van haar werpsel en dié se uterus wat uitgeval het. Dolf het gesê hy dink die storie is nie snaaks nie.

Op die bed het hy ook aan sy kinderjare gedink. Die huis met sy lang gang en donkerbruin muurpapier. Sy ma en suster Bulkriek (sy was die vroedvrou tydens sy geboorte) wat in en uit die kamer beweeg. (Hy kon nie mooi sien nie, maar iemand het op die bed in die donker kamer gelê en kreun.) Suster Bulkriek het met ’n kom lou water die kamer binnegestap en sy ma het met ’n lang, skerp voorwerp (dalk ’n skroewedraaier?) in haar hand gestaan. Toe hulle later uitkom, was daar ’n bloederige plas in die kom en ’n toege-draaide plastieksak.

In 'n poging om los te kom van die verlede besweer hy dit. Hy draai om en sit sy hand op sy vrou se bors wat droom van haarself soos in 'n sprokie (Die Skone Slaapster?) en van 'n prins op 'n wit perd wat met 'n swaard in sy hand alle gewasse uit haar uit sny, haar toegegroeide buise met olie self en hoe sy soos 'n ooievaar deur die lug na haar man toe aangevlieg kom, swanger van sy saad wat soos reën binne haar geval het en sy 'n honderd jaar daarna steeds vrugbaar bly.

Ursula se oë gaan oop toe sy voel haar borste word saggies gevryf. Sy sit haar hand op Dolf se hand. 'n Oomblik lank voel sy 'n tinteling deur haar lyf skiet.

“Wat maak dit saak waar jou saad val. Een of ander tyd gaan dit dood,” sê sy en haal Dolf se hand van haar bors af.

Na 'n lang ruk sê hy: “Ek's lief vir jou.”

Buitekant skyn die maanlig op die klimoppe terwyl dit saggies begin reën.

Dan gaan lê Ursula in haar man se arms en sy voel hoe hy haar soen terwyl hy haar nagrok oopknoop.

## Helize van Vuuren

### Rilke en Breytenbach: twee digters in Parys

Teen die einde van Augustus 1902 het die sewe en twintigjarige Rilke in Parys aangekom, en 'n kamer geneem in die studentebuurt in die Rue Toullier, digby die Luxemburg-paleis. Sy indrukke van Parys het die dryfkrag geword vir *Die Aufzeichnungen de Malte Laurids Brigge* (1910), die roman wat hy geskryf het tussen 1903 en 1909. Rilke gebruik hier 'n outobiografiese kode (soos geïmpliseer deur die titel van die Engelse vertaling, *The Journal of my Other Self* — sien Leppmann 1984: 242). Die inset van dié dagboek-cum-joernaal gee 'n sterk negatiewe siening van die grootstad, Parys:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäl (..) Ich habe eine schwangere Frau gesehen. (...) Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden liess, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst. (...) Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muss man etwas tun, wenn man sie einmal hat. Es wäre sehr hässlich, hier krank zu werden, und fiele es jemanden ein, mich ins Hôtel-Dieu zu schaffen, so würde ich dort gewiss sterben. (...) Sterbende sind starrköpfig (...)

Dieses ausgezeichnete Hôtel ist sehr alt, schon zu König Chlodwigs Zeiten starb man darin in einigen Betten. Jezt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmässig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nich so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. Wer gibt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand. Sogar die Reichen, die es sich doch leisten könnten, ausführlich zu sterben, fangen an, nachlässig und gleichgültig zu werden; der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und er wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben. (...) man stirbt den Tod, der zu der Krankheit gehört, die man hat (...). (1948: 7-13) 1

Dit is winter ("einem grauen Pariser Nachmittag") en buite vir sy obsessie met die dood, voel die verteller ook intens terneergedruk omdat hy tot dusver niks van waarde met sy lewe gedoen het nie en "niks" is nie ("Ich sitze hier und bin nichts", 1948: 26). Hy is beangs, en bewus van die massa mense wat die stad vul en wat sterf in hospitale. Dit maak hom bewus van die uniekheid van die individu, en van individualiteit as 'n skaars kommoditeit in die teenwoordigheid van hierdie gesiglose massa mense ("der Wunsch, eine eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und er wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben.") Hy is jonk en onbekend:

Ich sitze hier in meiner kleinen Stube, ich, Brigge, der achtundzwanzig Jahre alt geworden ist und von dem niemand weiss. (1948: 26) 2

Maar tog is hy bewus van homself as 'n skrywer, as 'n digter, hoewel selfs die aktiwiteit van poësie skryf hom met terneergedruktheid vervul:

Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganze Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluss, vielleicht könnt man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. 3)

Hy is uitermate bewus van die belangrikheid van sintuiglike waarneming — die inset van die joernaal beskryf uitvoerig hoe Parys ruik, en hoe hy besig is om vir die eerste keer te leer om werklik te sien, om sorgvuldig waar te neem. Rilke se *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* bied vir die leser wat die outobiografiese kode kan herken, 'n beeld van 'n jong digter wat gedurende die herfsmaande vir die eerste keer die Paryse stadslewe ervaar. Die verlatenheid van die grys dae vul hom met angs, gedagtes aan dood en onheil, en 'n intense bewussyn van sy eie individualiteit in die aangesig van die enorme skares wat die stad vul. Sy perspektief op Parys is duidelik dié van 'n buitestaander, iemand wat die stad letterlik vir die eerste keer sien. Sy waarneming van die stadslewe deur 'n skerp bewussyn van die sintuie suggereer die verhoogde gevoeligheid van die kreatiewe gees, die digter se ontvanklikheid vir impressies. Parys van die vroeë twintigste eeu word duidelik vorm en definisie gegee in Rilke se dagboek-agtige roman. Die stad groei in sy poëtiese prosa tot 'n oorweldigende teenwoordigheid wat al sy waarnemings kleur.

'n Halwe eeu later publiseer Breyten Breytenbach, ook 'n vreemdeling in Parys en ook in sy twintigerjare, sy eerste digbundel, *Die Ysterkoei moet sweef* (1964). Die heel eerste gedig in hierdie versameling bevat 'n waarneming van 'n winterse Parys wat as een van sy literêre voorsate of intertekste teruggaan op Rilke se *Aufzeichnungen* van 1910:

Bedreiging van die Siekes

(vir B. Breytenbach)

*Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach,  
die maer man met die groen trui; hy is vroom  
en stut en hamer sy langwerpige kop om vir u  
'n gedig te fabriseer soos byvoorbeeld:  
ek is bang om my oë toe te maak  
ek wil nie in die donker leef en sien wat aangaan nie  
die hospitale van Parys is stampvol bleek mense  
wat voor die vensters staan en dreigend beduie  
soos die engele in die oond  
dit reën die strate afgeslag en glyerig*

*my oë is gestysel  
hulle/julle sal my op so 'n nat dag begrawe  
as die soorie rou swart vleis is  
en die blare en oorryp blomme gekleur en geknak is van nat  
voordat die lig hulle kan knaag,  
maar ek sal weier om my oë in te hok*

*die lug sweet wit bloed*

pluk my benerige vlerke af  
die mond is té geheim om pyn nie te voel nie  
trek stewels aan vir my begrafnis sodat ek die modder  
aan julle voete kan hoor soen  
die sprees kantel hul gladde lekkende koppe, swart bloeisels  
die groen borne is prewelende monnike

plant my op 'n heuwel naby 'n dam onder leeubekkie  
laat die sluwe bitter eende op my graf kak  
in die reën  
die siele van kranksinnige maar geslepe vrouens vaar in katte in  
vrese vrese vrese met deurweekte kleurlose koppe  
en ek sal weier om my swart tong te troos (kalmeer)

*Kyk hy is skadeloos, wees hom tog genadig.*

(1964: 3-4)

Die titel, “Bedreiging van die Siekes”, suggereer sowel iets wat 'n bedreiging vir die siekes inhou, as die siekes wat 'n bedreiging vir die *ander ingesetenes* van die stad inhou. Dat Breytenbach die gedig aan homself opdra (“*vir B. Breytenbach*”), dui daarop dat hy 'n negatiewe uitstraling vanuit die Paryse hospitale aanvoel, “stampvol bleek mense/ wat voor die vensters staan en dreigend beduie”. Dit roep die idee op van aansteeklike siekte wat maklik deur die stad kan versprei. Die pasiënte in die hospitaal suggereer ook die teenwoordigheid van dood, 'n skakel wat uitgespel word in Rilke se *Aufzeichnungen* waar die Duitse digter oortuig is van sy definitiewe dood as hy sou opgeneem word in die Hôtel-Dieu (1948: 11), en na aanleiding hiervan filosofeer oor die vernederende aard van dood in die oorbevolkte stad. Breytenbach se gedig sentreer rondom die topos van dood: in die tweede strofe verwys hy na die negatiewe effek van so 'n winterse nat dag wat geskik lyk vir 'n begrafnis: “hulle/julle sal my op so 'n nat dag begrawe”. Dit is egter onder andere die sterk surrealistiese modus van die Afrikaanse gedig wat dit 'n ander rigting as die Rilke-tekste laat inslaan. Min of meer vanaf die Rilkeaanse “engele” wat in die eerste strofe “in die oond” (lees: “in die knyp”) is, 'n toespeling op Rilke se assosiasie van digterlike ingewing met ‘engele’ (soos in *Boek*: 62 aangehaal), kry die gedig toenemend sy surrealistiese en skatologiese eie loop. Ten spyte van die verbeelde dood, doen die spreker 'n beroep op die lesers om stewels na sy begrafnis te dra “sodat ek die modder/ aan julle voete kan hoor soen”, en selfs na sy verbeelde dood sal hy “weier om my oë in te hok. Sy sintuie sal ‘wakker’ bly, al word hy ook van sy vryheid beroof (“pluk my benerige vlerke af”). Dit is duidelik dat die donker, nat winterweer sowel as die teenwoordigheid van die hospitale, die beelde van dood en begrafnis in “Bedreiging van die Siekes” ontketen het, maar die assosiasie met hospitale, die beklemtoning van vrees (soos in die laaste strofe: “vrese vrese vrese”), die beelding wat sentreer rondom sintuiglike waarneem, sowel as die digter se intense bewussyn van sy eie individualiteit in kontras met die anonimiteit van die stad (met die eienaam, B(reyten) Breyten-

bach wat twee keer in die gedig herhaal word, en volg kort na dieselfde naam op die buiteblad van die digbundel), verwys na die soortgelyke gebruik van topoi aan die inset van *Aufzeichnungen*.

Beelde van verrotting ("oorryp blomme", "rou swart vleis") en die skatologiese ("laat die sluwe bitter eende op my graf kak") is volop en die toon is somber. Die leser kry die instruksie om die digter se 'lyk' op "'n heuwel naby 'n dam onder leeubekies" te "plant", wat 'n landelike ruimte oproep in skerp kontras met die oorbevolkte en waansinnige wêreld van die stad waar "die siele van kranksinnige maar geslepe vrouens" in katte in vaar.

Die topoi van dood, hospitale, siek mense en die onnatuurlikheid van die vreemde (én vervreemdende) omgewing is ook teenwoordig in Rilke se fiksionele dagboek. 'n Vergelykbare neiging na die Romantieke word in Breytenbach se gedig teengewerk deur skatologiese elemente, illogiese vrye assosiasie en die humoristiese speelsheid waarmee die persona van die digter ("die maer man met die groen trui" wat "sy langwerpige kop (hamer) om vir u 'n gedig te fabriseer") direk aan die leser voorgestel word.

Hierdie heel eerste gedig van Breytenbach, "Bedreiging van die Siekes", het hy gebruik as 'n model vir een van sy laaste gedigte voor vrylating uit die Pollsmoor-tronk in Desember 1982: "Ykoei" in ('YK') (1983: 158-159). Waar die eerste gedig geëindig het met die self-waarneming, "*Kyk hy is skadeloos, wees hom tog genadig*", beskryf hy homself in sy sogenaamde finale gedig ("vir oulaas 'n geedig") wat byna twintig jaar later geskryf is, as "*skadig*" (by implikasie die teenoorgestelde van *skadeloos*, maar ook met toespelings op iemand *aan wie* skade gedoen is, m.a.w. *beskadig*). Die sewe en 'n half jaar in die tronk word gesien as 'n verblyf in 'n hospitaal, wat weer die sentrale topoi uit Rilke se *Aufzeichnungen* beklemtoon:

YKOEI

("Ce qui est atroce d'ordinaire avec les gâteaux,  
c'est qu'on mange toujours le dernier.")

*dames en here, vergun my om afskeid te neem  
van Bangai Bird.*

*die maer droom met die groen hemp;  
hy stut en streef sy wurmvet kop  
om vir u vir oulaas 'n geedig te teel,  
soos byvoorbeeld:*

om uit die hospitaal te kom moet jy  
in 'n koma wees  
dood maar wel-wetend van lig agter die lede  
hoe swem die skadumaan!

hardloop terug weg van die see  
na die doolhuis van eensaamheid in die waai  
van die berg  
in die woud is die bome suile donkerte

hardloop deur die ragfyn seer  
die voëls het kantelekkoppies vol stiltes gesweer  
verblind met die maan diep in eier oë  
en die stuifreën wat die stof nooit nat maak nie

by bure verby blaf die hond van boetseerklei 'n werf  
gaan katswink op die knieë en roep siejy! siejy!  
jy word deur bewakers genooi om saam verder te ry  
maar die motorfiets is stotterend kapot  
sluwe bitter eende het die so-lyk opgepik  
en die kattebelletjie word wit van skif  
en die hande self vrot

*kyk hy is skadig —  
of u hom genadig wil wees?  
die woordfees is verorber,  
niemand is skuldig aan onskuld nie*

(22-11-1982)

Die finale self-waarneming aan die slot van die gedig suggereer sterk ironie en sinisme. Die “doolhuis van eensaamheid in die waai/van die berg” (in die derde strofe) is 'n metaforiese beskrywing van Pollsmoor-tronk, omring deur Tokai-bos en aan die voet van Tafelberg, waar die digter die laaste jare van sy vonnis uitgedien het. Sy opsluiting was in baie opsigte 'n lewende dood, byna soos om in 'n graf te wees (ironies genoeg sinspeel die skuilnaam *B.B. Lazarus* in 'n *Seisoen in die paradys* (1976) reeds op dié gedagte, al was dit waarskynlik tóe met verwysing na sy terugkeer uit ballingskap wat as 'n soort 'lewende dood' ervaar is). Alhoewel die tronk in 'n idilliese pastorale omgewing gesitueer is, is hy geïsoleer van die woud en die berge soos 'n lyk ondergrond. Dié sinspeling lyk asof dit aan die oorspronklike gedig, “Bedreiging van die Siekes”, byna profetiese kwaliteite verleen. (Te meer nog aangesien dié bundel ook opgedra is aan “my vriende in tronke met tande”). Die “maer droom met die groen hemp” wat met sy vrylating uit die tronk nie meer met sy eienaam, *Breyten Breytenbach*, voorgestel word nie, maar nou sy identiteit verander het na *Bangai Bird*: BB die tronkvoël, en ook die “bang gat”, die lafaard.

Sentraal in Breytenbach se werk is die kreatiewe handeling van self-konstruksie: die gebruik van verskillende maskers en die gee van verskillende name aan diverse mutasies van die self. In sy oeuvre vind die leser duidelik geïdentifiseerde persoonlikhede soos Panus, Bangai Bird, Don Espejuelo, en in sy outobiografie noem hy homself die “albino terroris”. Dit is maar 'n paar van die baie maskers of persoonlikhede wat hulself in Breytenbach se oeuvre aandien, dikwels poserend as die sogenaamde outeurs (wat herinner aan Fernando Pessoa se vier totaal onafhanklike kreatiewe persoonlikhede). Dit val op in die kritiek van sy werk dat, hoewel daar baie geskryf is oor hierdie sogenaamde self-konstruksie, niemand nog gewys het op die verband met

dieselfde obsessie met maskers en verskillende identiteite of “gesigte” (“Gesichter” soos hy hulle noem) in Rilke se werk nie, hoewel Breytenbach uitgebreid aanhaal uit ’n verwante passasie aan die einde van *Aufzeichnungen* in sy epigraaf tot *Buffalo Bill* (1984):

Wir entdecken wohl, dass wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein. Aber irgendwo haftet uns noch ein Stück Verkleidung an, das wir vergessen. Eine Spur übertreibung bleibt in unseren Augenbrauen, wir merken nicht, dass unsere Mundwinkel verbogen sind. Und so gehen wir herum, ein Gespött und eine Hälfte: weder Seiende, noch Schauspieler. (1948: 238-239) 4)

Hierdie passasie, wat te make het met akteurs wat hulle rolle vergeet het en nog met die oorblyfsels van hul vormommings sit, vestig die leser van dié tronkgedigte se aandag op die verskillende rolle wat die digter speel, onder andere die rol van die heroïese “cowboy” Buffalo Bill. Daar is aansienlike self-ironie in Breytenbach se identifikasie met die Wilde Weste-karakter, opgeslote soos hy is tydens die skryf van die gedig.

In Desember 1982 laat Breytenbach die “doolhuis van eensaamheid”, die “hospitaal” van die tronk in sy vaderland agter en gaan terug na Parys, die stad wat twintig jaar tevore vrees en neerslagtigheid in hom wakker gemaak het, maar wat nou die tuiste geword het van hierdie ewige balling.

## Universiteit van Natal

### Voetnote

1. So, dus is dit hierheen wat die mense kom om te lewe, ek sou eerder sê ’n mens moet hier kom sterf. Ek was na buite. Ek het gesien: Hospitale ( . . ) Ek het ’n swanger vrou gesien. ( . . ) Die stegie begin van alle kante te ruik. Dit het geruik, in sover as wat dit onderskeibaar is, na jodium, na die vet van pommes frites (aartappelskyfies), na angs. ( . . ) Ek is bang. Teen die angs moet ’n mens iets doen, as ’n mens eers daaraan ly. Dit sou afgrysig wees om hier siek te word, en sou iemand dit in hul kop kry om my in die Hôtel-Dieu te laat opneem, sal ek beslis sterwe. ( . . ) Sterwendes is sterkoppig ( . . ) Hierdie uitstekende Hôtel is erg oud, reeds in Koning Chlodwig se tyd het mense hier in enkele beddens gesterf. Teenswoordig word in 559 beddens gesterf. Natuurlik soos in ’n fabriek. By so ’n enorme produksie is die enkele dood nie goed afgewerk nie, maar dit maak ook nie saak nie. Dit is die massa wat belangrik is. Wie wil deesdae nog betaal vir ’n mooi afgewerkte dood? Niemand nie. Selfs die rykes wat dit hulself tog kan gun om uitgebreid te sterf, begin om nalatig en traak-my-nie-agtig te word; die wens om ’n eie dood te hê, word steeds skaarser. Nog net ’n kort rukkie en dit sal net so seldsaam wees soos ’n eie lewe. ( . . ) ’n mens sterf die dood wat by die siekte behoort wat ’n mens het ( . . ) (1948: 7-13)
2. Ek sit hier in my klein kamertjie, ek, Brigge, wat agt en twintig jaar oud geword het en van wie niemand weet nie (1948: 26)
3. Ag, maar met verse skryf, is so min bereik, as ’n mens vroeg begin skryf. ’n Mens moet daarmee wag en sin en soetigheid versamel ’n ganse lewe lank en so ’n lang lewe as moontlik, en dan, heeltemal aan die einde, miskien kan ’n mens dan tien reëls skryf wat goed is.
4. Ons ontdek wel dat ons die rolle nie ken nie, ons soek na ’n spieël, ons wil die grimering afhaal en die valse masker afhaal en eg wees. Maar êrens bly nog ’n stuk kostuum aan ons



hang, wat ons vergeet het. 'n Stukkie/spoor oordrywing bly in ons wenkbroue, ons merk nie dat ons mondhoeke geboë is nie. En so loop ons rond, 'n spotterny en net een helfte: nóg werklike wesens, nóg toneelspelers (1948: 238-239).

### **Bibliografie**

- Breytenbach, Breyten. 1964. *Die Ysterkoei moet Sweet*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel. 1983. ('YK'). Emmarentia: Taurus.  
1984. *Buffalo Bill*. Emmarentia: Taurus.  
1987. *Boek(deel een). Dryfpunt*. Emmarentia: Taurus.  
1988. *Judas Eye and Self-portrait/Deathwatch*. London: Faber & Faber.
- Leppmann, Wolfgang. 1984. *Rilke. A Life*. Transl. by R.M. Stockmann. New York: International Publishing Corporation.
- Rilke, Rainer Maria. 1948 (1910). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Zürich: Niehans & Rokitansky Verlag.

# Daniel Hugo Digtters

I (na Richard Minne)

Ons skep met dit wat God verskaf  
en beperkte moontlikhede  
— is dit 'n guns, of dalk 'n straf? —  
klein ligpunte in die hede.

Enkele uitverkorenes,  
die rymkosmonoute van God  
onder 'n dwaalster gebore,  
verruim met 'n ligjaar ons lot.

Maar die meeste bly al vloekend  
binne die grense van hulself.  
Alleen hulle stapels boeke  
steier tot aan die stergewelf.

II

Sakgeld is vir 'n digter ongesond.  
Ek bring die soveelste glas na my mond  
en voel doodtevrede. Rinkelend  
en sonder rym gaan ek te gronde.

III (Robert Graves, 1895–1985)

Digter Graves, getalle grawe toe jou graf,  
maar jy kom — fyn bereken — goed daarvan af.  
Na neëntig jaar gewaar ons die meesterplan:  
jou lewe was die som van 'n anagram.

## Sondagpers

hy kan 'n paradys verkwansel,  
Satan, die oerou joernalis

hy verlei vanuit bladgeritsel  
lees ons alreeds in Genesis

Eva is steeds naïef en naak genoeg  
vir paradeer in 'n vuige blad:  
die verpulpte boom van kennis  
versteur ons rus elke Sabbat

## Joan Hambidge Vrou in frokkie

Dink jy ek het jou onder lendene?  
Onderlangs (soos onder draai daar duiwels rond)  
of beseft jy ek het jou onder lede:  
siektoestand (soos mens genees en word gesond).

Eerder onder lede (hoe klink dit só op oorlye?)  
as onder lendene (hoe voel dit soos lywe?)

Die mens in haar frokkie staan  
oop en bloot voor jou begrypende oog.  
Die digter in haar gedig lê  
bloot en oop voor jou takserende oog.

## Roger Wastijn

### De wolk

'k Ben niet verslaafd aan dit of dat,  
ook niet van zin om jong te sterven,  
geen noodgeval, geen sexmaniak,  
'k laat mij de tongriem niet doorkerven.

'k Heb geen sentimenteel probleem,  
'k voel mij gelukkig spijs getrouwd,  
geen exentriek, geen fenomeen:  
'k heb mij een toekomst opgebouwd.

'k Zit niet in 't wereldje-cultuur  
als aanbevolen clubje-lid,  
'k stuit tegen barse bunkermuur  
van het museum-kunstbezit.

'k Zoek steeds vergeefs door welke deur  
men dit gebouw kan binnengaan  
want nergens wil het interieur  
voor buitenstaanders openstaan.

Bij het gezellig onderons  
in schouderklopjes-kring gespeeld,  
zit men geschraagd door eiderdons  
terwijl de een de ander streelt.

Ge zult me vragen hoe 'k het weet  
vermits in 't stuk 'k niets mee vertolk:  
'k zag zielen die men buitensmeet  
en rook het aan de wierookwolk.

### Ik denk dus . . .

Ik ben een klassieke  
neo-romanticus,  
die in post-expressionistische

en post-impressionistische  
eigentijdse gedichten  
zijn sur- en realistische,  
vitalistische, humoristische,  
naturalistische, rationalistische,  
humanistische, symbolistische,  
wijsgerige, sentimentele, sociale, e.a.  
toekomstgerichte visies  
weergeeft  
met eigen taal.

Ik denk normaal.

Uit: *Letter- en kunstgrepen* (1988)

## Valavond in Nagasaki

De zucht van zand  
is een echo van eeuwen  
gevangen in de schelpen  
van het strand  
waar goden en godinnen  
in de trillende lucht  
de kernen van hun wezen  
laten doorsijpelen.

De zon brandt wreed  
op porieën van steen,  
nu, neergestreken,  
zinkt zij dieper in de huid  
van de tijd,  
rustig, onder groene zeegolven.

In het blauwe licht  
van de valavond  
schreit een eenzaam kind  
over de schouders  
van de maan.

Uit: *Over 't water wonen ook mensen*

J.L. Coetser

## *Asterion* (N.P. van Wyk Louw): 'n Interpretasie

*Asterion: libretto vir 'n radiofoniese opera* is, in vergelyking met byvoorbeeld *Die pluimsaad waai ver*, een van Van Wyk Louw se minder bekende geleentheidstekste. Dit is geskryf om die een en twintigjarige bestaan van die SAUK, in 1957, te herdenk, maar is eers op 11 April 1958 uitgesaai en eers in 1965 gepubliseer.

Reeds in die eerste resepsieverslae na publikasie het die titel aandag ontvang. Veral Antonissen (1966) en Binge (1966) het aan die oorsprong daarvan aandag gegee. Hul resepsieverslae het aangetoon dat Van Wyk Louw in *Asterion* met ander tekste in gesprek tree, onder andere met Plinius se *Naturalis Historia* en Goethe se *Faust*. Binge (1966: 67) wys ook op die invloed van Byron se dramatiese gedig, *Manfred*, Nostradamus se profesieë, die Bybelboek *Openbaring*, Marlowe se *Faustus* en John Cromwell se *A Banquet for the Moon*. Ook Kannemeyer (1978: 424) noem 'n aantal bronne. Na aanleiding van die verskeidenheid tekste wat in *Asterion* meesprek, kan afgelei word dat die dramaturg daaruit 'n sintese, of persoonlike teks, gevorm het. As gevolg van die uiteenlopende aard van die betrokke skrywers en hul tekste, wil dit egter voorkom of nie een besondere werk 'n beslissende invloed op die persoonlike teks gehad het nie.<sup>1</sup>

Dit is wel onvermydelik dat die aard van die persoonlike teks die interpretasie van die libretto sal beïnvloed. Antonissen (1966: 188) wys in dié verband op die kode *masker* as 'n "sleutelbegrip". As "sleutelbegrip" tree die kode *masker* as indeks op vir nóg 'n interpretasie. So 'n interpretasie is moontlik op grond van die Jungiaanse verbintnisse van *masker*.

By die deurlees van die Ou Magiër se Proloog is dit egter ook opvallend water prominensie aan die woord "vermaak" gegee is. As in gedagte gehou word dat *Asterion* in opdrag van die SAUK geskryf is, ontstaan die vermoede dat die libretto 'n uitspraak maak oor die aard van die "vermaak" wat 'n radiouitsaaier behoort te bied.

Die doel met hierdie bespreking is gevolglik om 'n interpretasie van *Asterion* te gee, wat uitgaan van die kode *masker* as 'n verskyningsvorm van Jung se argetipiese *persona*. Aspekte van Antonissen (1966) en Binge (1966) se besprekings, waarna slegs vlugtig verwys word, sal dien as knooppunte vir die interpretasie. Die klem word geplaas op die verband tussen die Prinses se gebruik van die woord en die Ou Magiër se verwysings na vermaak in die Proloog. Die vermoede dat die libretto 'n uitspraak maak oor die aard van radiovermaak, ontvang, ten slotte, kortliks aandag.

In 'n resensie wat oorspronklik in *Standpunte* verskyn het, wys Antonissen (1966: 187) daarop dat die woord "asterion" op "aster", ster, betrekking het. Die karakter, Asterion, se astrale aard sou die vervulling wees van die Prinses se woorde aan die Ou Magiër dat hy sterre kan skep (bladsy 22). Tog vind Antonissen die naam, uitgaande van so 'n verklaring, "taamlik leeg", want: "sóveel dinge het iets steragtigs, en waarom dan presies dié vorm van die naam?" Sins insiens bied Plinius, in sy *Naturalis Historia*, 'n sleutel tot die verklaring daarvan. 'n Verwysing wat Antonissen (1966: 188) onder andere uit Plinius op *Asterion* van toepassing maak kom uit boek 37 (paragraaf 131–133), waarin die benamings van edelgesteentes voorkom. Hier, en ook elders in Plinius, is die verwysings na lig vir hierdie bespreking ter sake. Binge (1966) sluit in sy "Aantekeninge by Asterion" aan by Yeats se aantekeninge oor die gebruik van die karakter Asterios, Asterion of Euphorion. Laasgenoemde word met "die Ster" — in onbepaalde sin — in verband gebring: "This Star name did not mean in its primary use any particular star. It appears to have meant the Starry Heavens . . ." (W.B. Yeats soos aangehaal deur Binge 1966: 65).

Die opvallendste ooreenkoms tussen Antonissen en Binge se besprekings van die geleentheidsteks is die verwysings na lig. Daar is in dokument 2.X.25 aanduidings dat die geleentheidsdramaturg bewustelik 'n verband tussen lig en die titel van *Asterion* probeer lê het. Op bladsy 12 van daardie dokument<sup>2</sup> kom die volgende aantekeninge voor:

*Titels*

Helderheid — Clarity

Die Meester

" Magiër(s),

en laer op dieselfde bladsy:

Name Horar; Clarus; Grieks (deurgehaal, J.L.C.) Helios. Asterion

Waar Van Wyk Louw in dokument 2.X.25 na die karakter verwys wat in die gepubliseerde teks *Asterion* genoem word, gebruik hy die naam Homunculus. Op bladsy 73 van dokument 2.X.25 skryf hy die volgende verklarende aantekeninge oor dié naam, wat daarop dui dat hy die sprokie van die townenaar in die fles in gedagte het:

Homunculus [Ander Naam!] moet in die donker (in die nag) terug in sy fles. Dan is hy hulpeloos + kan vernietig word.

In die kantlyn staan:

Daarom sy liefde vir die lig.

Antonissen en Binge het, soos ek reeds aangedui het, gewys op die invloed wat verwysings na lig in *Asterion* het<sup>3</sup>. Met bostaande kantaantekeninge

bevestig die dramaturg, eintlik indirek, die geldigheid van die verbande wat hulle in hul besprekings met Plinius en andere lê. Die dramaturg vestig in sy aantekeninge die aandag egter óók op 'n aspek wat nie deur die genoemde persone aangeraak word nie, en waaraan die lig-tema verwant is, naamlik die sprokiesaar van die teks<sup>4</sup>.

Conradie het reeds in 1966 op die sprokiesaar van die geleentheidsteks gewys, maar dit is nie uit sy woorde duidelik of sy verwysing na die sprokie intuïtief was en of hy die sprokie van die towenaar in die fles in gedagte gehad het nie. Dat sy verwysing na die werk se sprokiesaar egter geldig is, blyk uit Jung (1947) se behandeling van dié betrokke sprokie in sy werk, *Symboliek des Geistes* (ek maak in hierdie bespreking van 'n Nederlandse vertaling, *De symboliek van de geest*, gebruik). Die sprokie van die towenaar in die fles lui, kortliks, soos volg (vergelyk Jung 1947: 53-54):

'n Arm boereuseun vind, onder die donker wortels van 'n eik, 'n fles. As hy die prop uittrek, kom 'n gees daaruit, wat sê: "Ek is die grote en magtige Mercurius; die persoon wat my bevry, se nek moet ek breek". Die jongetjie versoek die gees om eers voordat hy tot so 'n daad oorgaan, te bewys dat hy wel uit die fles kom. Nadat Mercurius teruggekruipt het, sit die seun die prop terug, en laat die gees uit eers nadat hy 'n groot beloning belowe is.

Uit Jung se weergawe van die sprokie is twee raakpunte met Van Wyk Louw se geleentheidsteks af te lei. Die eerste hou met die naam Mercurius verband. Mercurius, of kwiksilwer, staan in die alchemie (en chemie) ook bekend as 'n wit, vloeibare metaal wat maklik van vorm verander. Hierdie kenmerk van verandering en die wit kleur van kwiksilwer kan met die veranderings wat Asterion aan sy omgewing aanbring in verband gebring word. So laat Asterion die donkerte wyk en die ewige lig (wit) heers. Tydens sy Dionisustog laat hy onder andere water tot 'n wit substans stol. Al daardie veranderinge hou op die een of ander manier met die kleur *wit* verband (wit lig en wit substans).

Die tweede raakpunt het betrekking op die feit dat die boereuseun die fles met Mercurius in diep onder die donker wortels van die boom gevind het. In hierdie geval is Mercurius-van-die-sprokie herleibaar tot die alchemiste se ertsmannetjie, naamlik die *homunculus*, soos Jung (1947: 58) hom noem. Volgens Jung (1947: 19) hoort die homunculi tot dieselfde klas verskynsels as "(h)et Anthroparion, het loodmannetjie uit het visioen van Zosimos, de ertsmannetjes uit de mijnen, die kunstvaardige Daktylen uit de antieke oudheid . . . , de aardmannetjes, de Schotse brownies, enz. . . .".

Op grond van die geografiese verbreidheid van die klas verskynsels kan afgelei word dat die loodmannetjies, die ertsmannetjies, die homunculi, die aardmannetjies, ensovoorts almal verskyningsvorme van die Jungiaanse kollektiewe onderbewuste is. Hierdie afleiding gee dus reeds 'n aanduiding dat die verhouding tussen geleentheidsteks en geleentheid gesoek kan word onder andere in die psigologiese, spesifiek Jungiaanse, verbande in *Asterion*. Dié afleiding word ondersteun deur die optrede van verskeie arge-



tipies in die teks, waaronder die *persona* (masker), Asterion as die Prinses se *skaduwee*, die Ou Magiër as die wyse Ou Man (*Magus*) en die Voedster as die *Magna Mater*. Hiervan ontvang die *persona* vervolgens besondere aandag.

## 2.

Die kode *masker tree* nie baie in die teks op nie, maar dek tog, soos reeds gesê is, “’n sleutelbegrip” (Antonissen 1966: 188). Die Prinses gebruik die woord op bladsy 49 vir die eerste keer:

Slaan vir my ’n masker, vader,  
vir ’n smal gesig:  
wit en glad, van platina  
soos ’n voorkop is.

Binne sy woordkonteks hou *masker* met *dood* verband: hier slaan die masker op ’n dodemasker — vergelyk op bladsy 50 die woorde, “tot iets van die dood”. Asterion en sy “hele wilde stoet” (bladsy 49) het pas vertrek. En pas het Asterion die Eerste BoodsAPPER laat sterf omdat hy hom van “lasterlike dinge” beskuldig het.

Dit is opmerklik dat die Prinses se laaste woorde, voordat Asterion-hulle vertrek, op die dood van die boodskapper betrekking het. Verder gee dit ’n aanduiding van die weerstand wat sy voel by die aanskouing van Asterion se optrede: “Dit was ’n mens; en ’n regvaardige!” (bladsy 48). Daarmee skeep die teks die indruk dat die besef by die Prinses posvat, soos by sommige lede van haar adel, dat Asterion ’n probleem is (bladsy 51). In ’n sekere sin dien dié gebeurtenis ook as ’n prospeksie van die finale insig wat die Prinses ten opsigte van Asterion sou verwerf: hy moet sterf sodat die lewe sy gewone gang kan gaan.

Tog is die Prinses nie bereid om nou reeds handelend teen Asterion op te tree nie. Omdat sy egter ’n gedeeltelike kennis van sy verwronge aard verwerf het, kan sy nie meer soos voorheen teenoor hom optree nie. Die gevolg is dat sy haar ware gevoelens agter ’n masker moet wegsteek. Jung (1983: 94) noem hierdie verdedigingsmeganisme ’n persoon se *persona*: “The *persona* is a complicated system of relations between *individual consciousness and society*, fittingly enough a kind of mask, designed on the one hand to make a definite impression upon others, and, on the other, to conceal the true nature of the individual” (my kursivering).

Blykens die aanhaling staan die Prinses se *persona* in ’n sekere verhouding tot haar persoonlike onderbewuste én die kollektiewe onderbewuste van haar gemeenskap. Volgens Jacobi (1976: 38) se interpretasie van die Jungiaanse masker word die Prinses se persoonlike onderbewuste en die gemeenskap se kollektiewe onderbewuste deur vrees gekenmerk. Die Prinses vrees dat sy Asterion gaan verloor, en sy verkeer in hierdie tweestryd tot-

dat sy tot die insig kom dat hy móét sterf ten einde die orde in die gemeenskap te herstel. Die gemeenskap se vrees is meer konkreet, naamlik 'n vrees vir die mag van Asterion se optrede. Die verskil tussen die Prinses se vrees en die vrees van die gemeenskap is dus die teenstelling tussen instink en denke, die onrede en die rede, die irrasionele en die rasidele.

Omdat die Prinses deel het aan die kollektiewe onderbewuste is beide instink en denke in haar saamgetrek. Die teenstelling tussen instink en denke stem ooreen met Jung se onderskeid tussen die *anima* (die vroulike beginsel) en die *animus* (die manlike beginsel) in die menslike persoonlikheid. Omdat die *anima* en *animus* in 'n komplementêre verhouding<sup>5</sup> tot mekaar staan, kan afgelei word dat Asterion in der waarheid die projeksie van die skadu in die Prinses se persoonlikheid is.

Van die skadu kan gesê word dat dit die negatiewe sy van haar persoonlikheid verteenwoordig (vergelyk Jung 1983: 87). As projeksie van haar persoonlikheid word daardie negatiewe sy in die dramateks voorgestel deur Asterion se negatiewe optrede. Die Prinses word as 't ware deur haar negatiewe self gekonfronteer. Die konfrontasie lei daartoe dat sy haar ware self herken en erken.

In die teks van *Asterion* is sy egter nie geredelik bereid om tot hierdie stap oor te gaan nie. Op bladsy 54 moet die Ou Magiër, die voorstelling van die argetipiese wyse Ou Man, tot twee maal by die Prinses daarop aandring dat sy moet sê wat sy in die afgrond gesien het. Teësinig gee sy toe: dit is "(o)ntsettend, en: ontstellend skoon" — 'n tipering van haar eieaard.

### 3.

In *Asterion* gaan dit onder andere oor patrone van vermaak. Laasgenoemde stelling is moontlik omdat die skepping van Asterion die reaksie van die Ou Magiër was op die Prinses en volk se versoek vir vermaak.

Op bladsy 17 van die Proloog stel die Ou Magiër homself as 'n "toonaar" bekend. In die moderne tyd word die woord "towaenaar" gewoonlik met vermaak geassosieer. Self verbind die Ou Magiër die gedagte van vermaak met "'n wilde gebeurtenis", waarvan die luisteraars gaan hoor. Verderaan is hy egter nog meer eksplisiet oor die verband tussen sy "beroep" en vermaak, en die aanleiding tot daardie vermaak:

Die volk is so moeg van die wêreld,  
die mense wil vonke en wildvuur hê,  
die dames en here wil nuwe vermaak hê;  
en die prinses self laat my nog roep.

Van belang ten opsigte van die Ou Magiër se woorde is die perspektief wat daaruit spreek. Die Magiër tree in die Proloog in 'n soortgelyke rol op as die aankondiger in 'n radiodrama. Dit impliseer dat hy voorkennis het van die gebeure wat nou gaan volg — en in hierdie opsig is sy woorde verwant aan

die Proloog van die Ou Vrou in *Die pluimsaad waai ver*. So vermoed hy dat die “wonderwerkertjie”, wat hy binnekort sou maak, “vir hulle en my in verleenheid gaan bring”.

Die gevolg van die oordrag van hierdie voorkennis is dat hy afwagting by die luisteraar skep. In die lig van daardie afwagting is dit funksioneel dat hy geen verdere besonderhede aangaande die “wilde gebeurtenis” bekend maak nie. Indien hy dit wel sou doen, sou hy afbreuk doen aan die spanning, en sy vermaak dus verflou. Juis die ironiese beskeidenheid van sy woorde, “Maar goed: méér weet ek nie: ek is maar toornaar”, dra tot die opbou van spanning by.

Behalwe dat hy tipies soos ’n vermaaklikheidskunstenaar optree, vervul die Ou Magiër die funksie dat hy siener van die waarheid is. Ook hier maak hy nie die waarheid bekend waaroor dit in die radiofoniese opera sal gaan nie (“U sal maar self moet hoor wát dan die waarheid is”). Daardeur skep hy ’n valse afwagting, want in sy eerste woorde (bladsy 17) het hy reeds die laaste woorde (bladsy 64) van die teks, die “waarheid” waarna hy verwys, in die vooruitsig gestel: “Nou sal alles weer voortgaan soos / dit altyd / nog voortgegaan het”. Op bladsy 22 verduidelik hy die slotwoorde soos volg aan die Prinses: “Alles rondom u is wonder . . .” (vergelyk ook sy verduideliking op bladsy 17: “alles wat bestaan, is al wonder”).

Ten opsigte van die “waarheid” van die voorstelling wat gaan volg, maak die Ou Magiër dus, soos ’n moderne kulkunstenaar, van oëverblindery gebruik. Hy sê reeds in die Proloog wat die waarheid, in wese die tema, van *Asterion* is, maar gee dan voor (kul) dat die luisteraar die waarheid self moet ontdek. Hierdie spel met die luisteraar kom ooreen met die verloop van die handeling in die teks. Ook die Prinses en haar landgenote wou die Magiër nie glo dat die gewone werklikheid ’n wonder is nie. Hulle moes eers sien en ervaar hoe *Asterion* optree voordat hulle hom en sy werklikheid verwerp en tot insig (“waarheid”) gekom het. Dit is gevolglik uit die Proloog van *Asterion* afleibaar dat die klem daarin op vermaak sal val, maar dat dit nie altyd ligte vermaak sal wees nie. Dié vermaak is ook didakties: saam met die Prinses en haar volk moet die luisteraar die “waarheid” ontdek.

Van Rensburg (1975: 62) wys dus tereg daarop dat Van Wyk Louw hom in sy geleentheidswerk nie net by die vreugde van die geleentheid, in hierdie geval die een en twintigjarige bestaan van die SAUK, bepaal nie. “Dit is hom kwalik geneem”, skryf Van Rensburg, “dat hy, selfs in sy opdragstukke, nooit loof nie, maar selfs tydens ’n herdenkingsgeleentheid vrae stel”. In hierdie geval word vrae gestel oor die “waarheid” agter vermaak. Dit is selfs moontlik om die probleemstelling, die verband tussen teks en geleentheid, in *Asterion* te herlei tot die missie van die SAUK. Is dit die geleentheidsdramaturg se mening dat ’n uitsaaier moet vermaak, inlig, onderrig . . . wat?

Die “Opsomming van die verhaal”, vooraan die teks (bladsy 11), tipeer die gees van verveling wat daar aan die hof heers: dit is “’n algemene gevoel van onbehaaglikheid . . .: die lewe het sy sin verloor; alles het oorbekend en ver-

velig geword; selfs die magiërs kan miskien geen nuwe wondere voortbring nie". In die teks self (bladsy 20) tipeer die Prinses haar verveling soos volg:

Julle is droewig. Julle maak my bedroef. My jonkheid sal óndergaan, sal verlore gaan in hierdie vlakke-eentonigheid.

Die Prinses ervaar "hierdie vlakke-eentonigheid" as onvoltooidheid, en eis as haar reg "voltooiing" (bladsy 21). Uit die res van die teks blyk dit dat die Prinses voltooiing op twee wyses vind: in 'n maat (Asterion), en in die vermaak wat hy bied.

Die Prinses soek voltooiing buite haarself. Daarom ontbied sy die Ou Magiër met die versoek dat hulle 'n wonder wil "sien" (bladsy 22). Die volk en die Prinses wil nie mededeelnemers aan die wonder wees nie, maar passief vermaak word ("sien"). Aan haar versoek verleen die Koor op bladsy 24 'n nuwe dimensie:

Laat hom 'n nuwe maat, selfs 'n maatjie, skep  
vir ons kleinheid, ons tyd, ons verveling;  
'n speelmaatjie,  
'n deelmaat, dan;  
ons beeld in 'n water van wanhoop.

Dié "nuwe maat" moet die maatstaf word van verveling. Die Koor gaan egter verder deur die nuwe maat "beeld . . . van wanhoop" te noem. Op grond van hierdie beskrywing, en die Prinses se wens vir voltooiing, geld die afleiding dat sy en die volk die lewe as leeg en sinloos ervaar, maar dat hulle die aard van daardie "Verveling" (die Koor se tipering op bladsy 19) nog nie begryp nie. Die Ou Magiër en die Prinses se Voedster, 'n personasie wat in haar optrede verskeie ooreenkomste met "die oudste van die vrou" in *Raka* (bladsy 28) het, gee wel aanduidings van sodanige begrip.

Die Voedster se begrip van verveling en die gevolg van die Ou Magiër se skepping is intuïtief. Intuïtief vermoed sy dat die Ou Magiër se wonder vir haar die dood gaan bring (bladsy 23). Ook is sy vrou en daarom belangrike verteenwoordiger van liggaamlike en geestelike liefde. Terwyl die Prinses Asterion se uiterlike, liggaamlike skoonheid bewonder, verstaan die Voedster watter gevaar die Prinses se sinnelike liefde vir Asterion vir haar meesters inhou. Daarom probeer sy om daardie liefde te verhoed. Daarvoor word sy deur Asterion vernietig (bladsy 59). Indirek slaag sy egter wel in haar doel, want die Voedster se offer van liefde bring die Prinses finaal tot die waarheid oor Asterion.

Die Ou Magiër, "ou wyse" soos die Prinses hom noem (bladsy 22), begryp die maontlike gevolge van sy wonder. Dit stoot hom af: "Ek gru van hierdie beelde wat ek sien" (bladsy 24). Tog gaan hy voort om sy wonder te verrig. Hy gaan daarmee voort omdat die Prinses en die Koor by hom daarop aandrang. Hy gaan met sy wonder voort sodat die Prinses self "die vrees vir die voltooi-

ing” (bladsy 27), “die Skrík” en die oop afgrond (bladsy 54), kan ervaar. Dáárom maak hy sy wonder, Asterion, wat slegs ’n splinter van sy wese is (bladsy 27).

Omdat hy bloot splinter is, kan Asterion nie volmaak wees nie. Dit is ironies, omdat hy onvolmaaktheid haat. Hy besef sy onvolmaaktheid, en daarom haat hy homself (bladsy 30). Die Voedster noem wat in hom onvolmaak is: hy het geen siel nie, sy skoonheid is boos en hy besit geen liefde nie (bladsy 31). Verder ken hy nie die vreugde nie (bladsy 34), erken nie die ouderdom nie (bladsy 38), ken nie die woord “hart” (bladsy 40) of die nag (bladsy 40) of rus (bladsy 41) nie. Asterion is ’n eensydige wese: iemand wat geskep is om te vermaak en dus slegs vermaak ken en bied. Syne is egter ’n bedenklieke vorm van vermaak, wat uit onaanvaarbare optrede voortspruit.

Die mense om hom moet ophou glimlag (bladsy 31), hy dwing die lug tot stilstand (bladsy 31), onvolmaakte mense wens hy weg (bladsy 32), hy verander ’n blom in kristal (bladsy 33), hy skep ewige lig (bladsy 42), ensovoorts. Die omstanders se reaksie getuig dan ook van ’n skeefgetrokke vorm van vermaak-wees. So juig die Koor hom toe as hy die Eerste Boodskapper laat sterf omdat Asterion syns insiens lasterlike dinge sê (bladsy 47). Asterion verwerp egter die Koor se hondse bewondering (bladsy 31 en 35).

Die beeld wat op hierdie wyse van Asterion gebou word, is van ’n wese met ’n verwronge aard — ’n persoon wat met ’n bose duiwel/daimon besete is (vergelyk Jung 1947: 58). Hierdie besef begin algaande by die Prinses posvat. Die begin van die ommekeer is as Asterion die Voedster verjaag (bladsy 39). Die Prinses maak beswaar dat die vrou oud is en dat sy haar liefhet; tog bied sy geen daadwerklike weerstand teen Asterion se optrede nie.

Weer maak die Prinses op bladsy 48 beswaar, hierdie keer teen die dood van die boodskapper. Weer tree die Prinses nie daadwerklik teen Asterion op nie, totdat lede van haar adel openlik begin sê dat Asterion ’n “probleem” is (bladsy 51). Mede as gevolg van die verslae wat by die hof aankom oor Asterion se Dionisustog deur die land, ontbied sy die Ou Magiër. Hy deel haar mee dat Asterion moet sterf, anders “sal alles sterf” (bladsy 55).

As gevolg van die invloed van sy liggaamlike skoonheid is sy, jeugdige, nie bereid om hom te laat sterf nie (bladsy 55). Sy is selfs bereid om die belange van haar onderdane op te offer ter wille van haar selfsugtige begeerte (bladsy 55).

By sy aankoms aan die hof gaan die Voedster Asterion teë as hy aan die Prinses sy koue skoonheid, “die volmaaktheid van kristal” (bladsy 59), bied. Die Voedster gaan hom teë omdat sy haar “kind” se “pyn” en “gevaar” ken (bladsy 59 bo): dat die Prinses soos Asterion gaan word. Asterion laat die ou vrou sterf. Die ou vrou se vertoon van liefde laat die Prinses besef dat sy Asterion nie lief kan hê nie — en sy gee hom oor in die hande van die Ou Magiër om te sterf.

Wat is die “waarheid”, waarna die Ou Magiër in die Proloog (bladsy 18) verwys het, wat die luisteraar en die Prinses in *Asterion* moet ontdek?

Soos die Prinses in die persoon van Asterion haar skadu, haar negatiewe sy, ontdek het, ontdek die luisteraar in die Prinses sy eie spieëlbeeld. Na haar aard as radiometafoor word die Prinses die spieël waarin die luisteraar sy eie beeld en sy eie skadu sien, en ten opsigte waarvan hy 'n standpunt moet inneem. Luisteraar en Prinses word in *Asterion* met dieselfde “waarheid” gekonfronteer, naamlik dat vermaak (voorgestel deur Asterion se optrede) grense het. Soos vir die Prinses en die luisteraar is die aanvaarding van die grense van vermaak nie maklik nie, want dié aanvaarding sluit dikwels 'n morele keuse in:

The shadow (verteenwoordig deur Asterion, d.w.s. vermaak, J.L.C.) is a moral problem that challenges the whole ego-personality, for no one can become conscious of the shadow without considerable moral effort. To become conscious of it involves recognizing the dark aspects of the personality as present and real. This act is the essential condition for any kind of self-knowledge, and it therefore, as a rule, meets with considerable resistance (Jung 1983:9).

As sodanig is *Asterion* ook 'n uitspraak oor die aard van die radiowese. Die radio moet nie net ligte vermaak bied nie, maar die luisteraar met homself konfronteer soos die Prinses deur Asterion gekonfronteer is. So sal die radio, in besonder die vorme van ernstige radiovermaak, daartoe bydra om “die sosiale betekenis van die kuns”, soos Degenaar (1989: 116) dit stel, te verwesenlik:

Die sosiale betekenis van die kuns hou verband met die feit dat die kunstenaar veronderstel is om in kontak met die onbewuste te wees en dat hy die taak het om die samelewing te herinner aan die dieptedimensie van die lewe. Die onbewuste soek uiterlike manifestasie en die kunstenaar is in staat om vir sy tyd en plek hieraan vorm te gee. *En hierdie vorme wat voortgetower word, is juis dié vorme waaraan sy tyd die meeste behoefte het* (my kursivering).

Volgens die Naskrif tot *Asterion* (bladsy 65), is “die hoorspel”, vir Van Wyk Louw, “een van die kunsoorte . . . wat die beste pas by ons wêreld van vandag”, dit wil sê ongeveer 1957. As sodanig is die hoorspel een van dié vorme van radiovermaak wat die luisteraar die duidelikste met homself konfronteer.

Hierdie gevolgtrekking is ook op die libretto van *Asterion* van toepassing, omdat dit as teks duidelik met die teks van 'n radiohoorspel ooreenkom.

#### Aantekeninge

1. Hierdie afleiding vind steun in 'n uitspraak wat Van Wyk Louw, as 'n invoeging, in *Rondom eie werk* (1970: 33/34) gemaak het: “Dis alleen die poging om een verklaring tot die enigste en finale te wil maak, wat verkeerd is. Die simbool omvat hulle almal — tensy daar 'n verklaarder

- a fen toe 'n darem té vergesogte 'eie visie' op 'n simbool wil openbaar. (Sodaniges word nog later genoem; maar twee voorbeelde hier reeds is dié van die geleerde wat my *Hond van God* as 'n uitgebreide relaas van 'n seksuele handeling wou sien; en 'n ander wat *Asterion* as die Kort Begrip van FAUST II se Hellenbroek beskou het”.
2. Een van Van Wyk Louw se werksdokumente vir die libretto se teks, en tans in die bewaring van die Dokumentasiesentrum van die J.S. Gericke-biblioteek van die Universiteit van Stellenbosch.
  3. Dit is te betwyfel of die optrede van *lig 'n deurslaggewende* invloed op die ontwikkeling van die werk se verloopplan (vergelyk Van der Kun 1938) gehad het. Dit kan onder andere aan die uiteenlopende aard van die beïnvloeding van die persoonlike teks deur ander tekste teogeskryf word. Dat Van Wyk Louw die sprokie van die towenaar in die fles by die skrywe van die libretto in gedagte gehad het, wil nie sê dat daardie spesifieke sprokie as grondpatroon vir *Asterion* optree nie. Van al die **feitelike gegewens** in hierdie sprokie het die dramaturg hoofsaaklik van die gegewens wat op lig betrekking het, gebruik gemaak. *Asterion* vertoon wel kenmerke van die sprokie in die algemeen.
  4. 'n Aspek wat ek nie in die verdere bespreking aanraak nie, is die ooreenkoms tussen die librettoteks en die sprokie in die algemeen. Hier kan onder andere gedink word aan die rol wat fantasie speel. Daar is selfs die patroon dat die agent van die bose in bekende sprokies, byvoorbeeld die wolf in die verhaal van Rooikappie, die onderspit delf. In hierdie geval is *Asterion* die “slegte wolf”, en sy ondergang onvermydelik.
  5. Vergelyk Fordham (1975: 52): “. . . the unconscious of a man contains a complementary feminine element, that of a woman a male element. These Jung calls respectively the *anima* and the *animus*”.

#### Aangehaalde bronne

- Antonissen, R. 1966. *Spitsberaad: kroniek van die Afrikaanse lettere 1961-1965*. Kaapstad: Nasou.
- Binge, L. 1966. Aantekeninge by *Asterion*. *Standpunte* 67, 20 (nr. 1): 65-67.
- Conradie, P.J. 1966. Resensie: *Asterion*. *Kriterium*, 3 (nr. 4): 8-10.
- Degenaar, J. 1989. Die helende krag van kuns. *De Kat*, 5 (nr. 1): 116-117.
- Dokumentasiesentrum van die J.S. Gericke-biblioteek, Universiteit van Stellenbosch.
- Fordham, F. 1975. *An Introduction to Jung's Psychology*. Harmondsworth: Penguin.
- Jacobi, J. 1976. *Masks of the Soul*, translated by E. Begg. London: Darton Longman & Todd.
- Jung, C.G. 1947. *De simboliek van de geest: studies over de psychische phaenomenologie*, met een bijdrage door R. Schärf, vertaald door E. Camerling. Amsterdam: Veen.
- Jung, C.G. 1983. *The Essential Jung*, selected and introduced by A. Storr. Princeton: University Press.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 1*. Pretoria: Academica.
- Louw, N.P. van Wyk. 1965. *Asterion: libretto vir 'n radiofoniese opera*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1970. *Rondom eie werk*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1976. *Raka*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van der Kun, J.I.M. 1938. *Handelings-aspecten in het drama*. Nijmegen: Berkhout.
- Van Rensburg, F.I.J. 1975. *Swewende ewewig: beskouings oor die werk van N.P. van Wyk Louw 2*. Kaapstad: Tafelberg.

Universiteit van Suid-Afrika

## Pieter Verster

### Gif

Die advertensie kry skielik betekenis, soos insig wat vat in die brein. Hy weet nou. Dit is hoe hulle werk. Die sleutel draai in die slot en die deur gaan oop. Hulle beheer die media en hulle kan so kommunikeer. Maar is hy nie deel van hulle nie? Behoort hy nie ook aan hulle nie?

Gif in die botteltjie in die agterkamer. Plantegif. Dodelik.

Hy sal die gif nie gebruik nie; selfs al sou hulle hom so beveel. 'n Advertensie natuurlik; die advertensie sal die boodskap dra en die bevel gee.

Hy bel iemand in Pretoria, maar die lyne is afgesluit en hy kom nie deur nie. Het die staatsgreep so ver gevorder?

Gaan kyk televisie. 'n Verstommende program oor motors wat verwoed verongeluk, keer op keer op keer. Motors jaag vas teenmekaar, die bakwerk word uitmekaar geskeur en die motors tol in die lug. Beelde van verwoesting. 'n Dolle gejaag. Hulle tart die dood.

Hulle waarsku klaar, dink hy, hulle weet reeds.

Hy stap na buite. Wie het die gif gegee?

Hy neem die botteltjie in sy hande en weeg dit. Hulle sal 'n opdrag gee. Die opdrag volg met die eerste advertensiebreek: die hooffiguur herinner aan 'n predikant. Dan die vriendelike meisies in Clicks — parfuum. Parfuum en gif. Wanneer en hoe? Wil hulle hom so openbaar? Was dit die opdrag?

Hy gaan sit voor sy rekenaar en wis enkele dokumente uit. Ander verbrand hy agter in die agterplaas.

Terug voor die televisie sien hy die proses is reeds aan die gang. Die staatsgreep word nou sekerlik beplan.

Advertensie. 'n Rooi motor breek inmekaar. BP. Die Engelse sê weer hulle hou ons aan die gang, dink hy. Maar Sasol antwoord. Hulle motortjie skiet deur die muur met die krag van die selfvervaardigde petrol. So word die spel gespeel.

Maar die apteker — dit herinner waaraan? Is dit die teken? Waarsku of beveel die apteker? Hy moet die gif, of moet hy juis nie, of sonder pille?

Die verwoesting op die skerm duur voort. Die motors jaag vernietigend in teen mekaar. Telkens herken hy die rolspelers.

Die middag eindig met verskeie sportsoorte. Wie word nou betrek? wonder hy. Wie waarsku? Hy bel weer na Pretoria maar die lyne is steeds stil. Staatsgreep?

Watter advertensie sal die duidelikste sê wat hulle wil sê? Die apteker het weer verskyn.

Die nuus verval in chaos. Beelde word oor en weer gemeng. Varke is iewers dood gekry. Staatsgreep? Dan 'n dolle chaos in 'n dam waar die gemaskerde



man telkens weer bo uitkom.

Hy bel na Pretoria maar die lyne bly dood.

Skielik is daar 'n helder oomblik. Wat het die psigiater nou weer gesê?

Waarom moet hy hom nie steur aan die boodskappe nie? Hy is tog nou by sy positiewe. Maar dit is tog duidelik — die boodskappe duur voort.

“Die advertensies dra boodskappe,” het hy vir die psigiater gesê.

“Nie vreemd vir jou toestand nie, dit kom voor. Jy hoef jou nie daaroor te bekommer nie . . . maar . . . Ag neem nou 'n voorbeeld, al jou vrese is verniet.

Kyk na die advertensie en vra net wat adverteer hulle werklik. Jy sal sien dit het geen besondere betekenis nie, dit dra immers geen boodskap nie. Sommer so, kyk gerus. Maar hier is die voorskrif. Ek verhoog die dosis effens.”

Die advertensies draai een na die ander op die skerm voor hom. Die koswaentjie! Natuurlik! 747, 747, 747 . . . die ander waentjies val uitmekaar. 747

jaag verby. Hulle is nog in beheer. 747 747 . . . die nuus volg. Die minister ontken . . . ontken. Wie bly in beheer?

Hy stap na buite en breek die gifbotteltjie flenters op die stoep. Hy gooi sy

pille in die afvoerpyp. Hy stap alleen in die nag in. Angs pak hom beet. Sal hy weet as die psigose kom?

## Cornelia de Kock

### Ek het nie geweet dis so nie

Johan plaas die telefoon terug op die mikkie: "jou ma is oorlede." Maandagmiddag.

Corlie het bygestaan. Ek gaan sê vir Annemarie. Sy sê dat sy gehoor het. Ek stap met die trap na bo om vir Johannie te sê. Hy leer vir die matriekeksamen. Hy draai net om, kyk na my en sê dat dit beter vir haar is.

Ek gaan knie die brood klaar en sit dit in die warmlaai om te rys. Ons ry na Pa toe. Ek kry vreeslik koud. Ek praat aanmekaar: "Ek het dit verwag. Ek neem al die afgelope twee jaar van haar afskeid. Januarie het ek gedink dat ek haar nie weer sou sien nie."

Pa bars in trane uit toe hy my sien. Hy draai sy gesig na die muur. Ek druk hom teen my vas.

Ek gaan praat met my suster Elmien, vier jaar ouer as ek, in die slaapkamer. Sy is geskok, sy het dit glad nie verwag nie.

Pa sê ons moet na die lyk gaan kyk. Ek sê vir Elmien dat ek te dun aangetrek is. Ek kry koud. Nie ek of sy het al ooit 'n lyk gesien nie.

Pa stoot die deur van die siekeboeg oop. Ma lê onder die wit deken. Is sy dood? Sy lê op haar rug met die knieë bymekaar en die voetjies na die kant gedraai. Baie netjies. So het ek haar middag vir middag tydens die kersvakansie op Waenhuiskrans op haar bed sien lê. (Haar gesig was toe altyd na die muur gedraai en sy wou nooit sê waaraan sy gedink het nie.) Pa trek die deken af. Ek skrik glad nie. Hy luister met sy oor by haar mond of sy nie dalk asemhaal nie. Hy druk haar oë toe.

Ons bring Pa vir die nag na ons huis toe. Hy vertel hoe hy haar elke dag versorg het. Ons eet gewoon en drink almal 'n glasië wyn. Die aand nege-uur huil ek vir die eerste keer. Ek en Pa kan nie een slaap nie. Halfeen die nag drink ons elkeen 'n likeurglas vol skoon brandewyn.

Ek lê steeds wakker. Dit reën. Die wind waai. Ek hoor gewerskote. (Later sou ek uitvind dat 'n student 'n paar skote in die lug gevuur het om sy slaagsyfer te vier.) Ek wil my ma weer sien. Ek weet daar is 'n foto in 'n laai in my sitkamer.

Ons reël die begrafnis. Ek kan nie wag dat dit Donderdag moet word nie, want dan sal ek saam met Lina, my oudste suster, vir oulaas na Ma gaan kyk.

Dis bewolk. Die son skyn effens. Ek en Lina ry na die begrafnisondernemer se gebou toe. Daar is nie meer baie tyd voor die begrafnis nie. Ons sal dus die lyk in die lykswa moet "besigtig". Die man trek die kis 'n bietjie uit. Met 'n silwerkleurige sleuteltjie sluit hy 'n klein deurtjie by die kopkant oop. Onder die grysblou, Bolandse Junielug kyk ek en Lina af op ons mooi ma se gesig.

Sy was altyd 'n mooi vrou. (Sy is in haar lewe dikwels geopereer en ons het haar altyd gespot omdat sy in 'n hospitaalbed blosend gelyk het.) Twee-en-twintig jaar se rumatiekpyne het haar hande misvorm en haar bene se gewilligheid om te loop byna heeltemal weggeneem, maar haar gesig onaangeraak gelaat. Ek sien 'n vel wat nie plooië het nie en 'n sagte ontspanne mond. Daar is 'n sagte uitdrukking op haar gesig. Die lykskleed is wit. Op haar bors is 'n wit geborduurde blommetjie. Die blommetjie het 'n blou hartjie. Die ondernemer maak die deurtjie toe.  
"Julle het 'n goeie ma verloor."

Dit reën nie by die begraafplaas nie. Die grond is modderig. My seun, haar oudste kleinseun, dra links voor haar kis na die graf. (Dit was die enigste kleinkind vir wie sy ooit 'n doek aangesit het. Daarna was haar hande weens artritis te swak.) Sy was twee maande gelede in 'n rolstoel by sy voorstelling as lidmaat van die gemeente. Toe het hy dieselfde blou pak gedra.

My verstand word 'n rekenaar wat herinneringe van twintig, dertig jaar gelede terugflits. Ek stap in Bellville en die vrou skud 'n kollektebussie voor my. Ma het mos gesê dat sy nooit 'n bussie sal skud nie — sy hou dit net vas. Ek haal margarien uit die yskas. Dis toegedraai in goudkleurige foelie. Ma het gesê ek moet my botter altyd in 'n bakkie bêre. Ek was skottelgoed. Ma het gesê ek moet my hande oppas, want daar wys ouderdom eerste. Met háár hande het sy in ons dorp vir die mense knoopsgate gemaak, die bedrae wat sy verdien het in 'n boekie aangeteken en toe sy genoeg gehad het vir my 'n slaappop vir twaalf pond gekoop. Dit was 1960.

My jongste dogtertjie Annemarie het iets by 'n kind by die skool present gekry. Ek sê sy moet dit teruggee. Sy wil weet waarom. Ek sê vir haar ek weet nie, maar Ouma het my nooit toegelaat om goed van ander kinders aan te neem nie.

My man en Johannie vermy die onderwerp. Annemarie dink dit moet vir Ouma snaaks voel om nou in die hemel te kan hardloop.

Corlie sê sy verstaan my. Sy is vernoem na haar ouma Cornelia Jacoba wat 'n leeftyd lank net as Babsie bekend gestaan het; haar pa se troetelnaam vir haar vanaf hulle eerste kennismaking na haar geboorte. Ouma het ons toegelaat om die Jacoba weg te laat en om haar Corlie te noem, maar Cornelia moes haar doopnaam wees. Op veertien besluit Corlie om al haar speelgoed te bêre en om haar kamer in 'n jongmeisiekamer te verander. Sy kom wys twee popbedjies vir my. Dis eintlik kartondosies wat met geskenkpapier oorgetrek is. Binne in lê die poppies onder gebreide dekentjies. Ouma het dit vir haar gemaak toe ek met Annemarie se geboorte in die kraaminrigting was. Sy het volgens Ouma soet daarmee gespeel. Waarom het Ma in die laaste tyd soms só intens na Corlie gekyk?

Ons kuier in die Sederberge. Annemarie verwys na die liedjie, "Today's the day the Teddy Bears are having their picnic." Corlie wil weet waarna ek staar.

“O, Ouma het dit altyd loop en sing. 'n Ander liedjie wat sy baie gesing het, was 'I'm a pink toothbrush, you're a blue toothbrush. Won't you marry me?' Die liedjie wat sy die meeste gesing het, was 'How much is that doggie in the window?' ”

“Het Ouma gesing? Het sy mooi gesing?”

Julle het haar nie geken nie.

In 1970 is my ouers vir die eerste keer Europa toe. Vir Ma was dit 'n unieke ervaring. Sy het 'n plakboek van hul reis gemaak. In Holland het hulle die langste vertoef omdat my oudste suster toe reeds anderhalfjaar daar studeer het en dolverlief was op die lae landjie. Ma het haar maklik met hierdie liefde vereenselwig, haar tuis gevoel, lekker saam met die Hollanders gekuier en heelwat Hollandse uitdrukkings en woorde in haar daaglikse spraakgebruik opgeneem. Sy het vir my 'n mondigwordingspresent in Delft gekoop: 'n silwerhanger met 'n Delftse blou hartjie.

Ma-hulle is pas terug uit die buiteland. Sy skuif uit agter die groot Adler-naaimasjien. Sy moet gou na die kos gaan kyk. Ek hoor haar opgeruimd kombuis toe stap, terwyl sy aanhou sê: “Even kijken. Even kijken. Even kijken.”

Stellenbosch

Julie 1992

# Marguerite Enslin

## Voorspel

onder sy haastige hande peul  
sy uit haar klere  
soos 'n winkelhoender  
uit haar plastiek

en die vet vleis kneus  
en dy weg  
onder sy harde vat wat  
knie tot die pyn  
en hoendervleis wys

sy is klaar gesout  
en ingesmeer

reg vir die vuur  
en reg vir die eet

## Belydenis by die geboorte

Hier val voor jou my halwe eier  
met sy liggeraakte dop:

kyk, ek breek my eerste vers  
vol deemoed voor jou oop  
want die mooiste woord bly halfbevrug,  
die naelstring wurggeknoop.

Lees dan maar my geboortevers  
met weemoed en 'n sagte oog:  
die kind word uit sy moer gepers

— ja, voel hoe nerf-dun is my dop!

# Pieter Verster

## Trein en vuur (. . . VI Lenin)

Vuur ontspring —  
gehul in rook  
kniel dooies  
voor die trein.

Wie sing nog?

Die vuur knetter  
soos masjiengewere,  
soos 'n huis  
wat in ligtelaaie staan.

'n rubberreuk stol  
in die rook;  
mensgesigte vervorm,  
oë,  
vliese bloed,  
traan in angs.

Wie prys die dood?

Ander vou hulle hande oop  
en stook die vuur,  
seën sy vlamme.

Die skare met blommekranse  
loop en strooi sand in die wind.

Die trein, ongeduldig, beur vorentoe, vorentoe.

Wie keer die trein?

In die aand sien ek  
die flikkerende lig  
en, alleen soos kinders,  
onopvallend,  
die laaste dooies.

## René Bohnen Genesis

Onder kol-kol skadu op ronde rotse  
by die rivier lê 'n mikrokopie:  
staaltjies oewer voor my regtervoet.  
Fyn wortelhare is ou stamme  
op bergtoppe van nat kiesel en  
matjies mos spruit, word uitgestrekte velde  
terwyl ek terugspoor na aal en amebe

## Cornelius van der Merwe Na-week visite

die aanloop het gewoon uitgeloop  
kordiaal oor 'n paar gemeenplase  
die kinders pas hulle (soos verwag  
kon word) by die patriagalose aan

soos konvensies bepaal pleeg ons herwyding  
voor die terugkeer na onvermybare triviale:  
regimen en die se immer stygende koste  
dié daaglikse nood inflasioneer ons letsels

geskool al in dié bruut kryt wyk ons kort-  
af in spieëlgevegte wat ons groet voorafgaan  
wrang bly die verwydering se nasmaak en vanaand  
daarmee saam sensoriese harpuit van 'n uitklophou

H.J. Schutte

## Verwerking en vernuwing — 'n verdere blik op die Afrikaanse drama in die jare tagtig

1. *Donderdag se mense* (gepubliseer in 1989 en deur TRUK opgevoer in 1990) vorm die sluitstuk tot PIETER FOURIE se betrokkenheid by die teater oor 'n tydperk van 'n kwarteeu. Hierdie drama is deur Fourie self beskou as die slot van 'n trilogie: "Dit kom uit dieselfde verwysingswêreld as *Anna* en *Die koggelaar*. Dit speel weer af op 'n Karoopaas, maar die swart karakters is nou die hoofkarakters, nie meer ondersteunend nie," (soos aangehaal deur Elahi, 1989b). Waar die Suid-Afrikaanse rassituasie in die vorige twee ver-setdramas nog net as nuwetema aanwesig was, kom dit in die laaste drama ten volle in die soeklig.

Deur in *Donderdag se mense* die rasseverhoudings vanuit 'n plaas-werksituasie aan te bied, sluit Fourie aan by Bartho Smit se *Bacchus in die Boland* (1974). Soos Willem Adriaanse wat medemenslikheid eerder teenoor sy diere, as sy werkers betoon, is Piet ook meer besorg oor sy hond, Oubaas, as die liggaamlike versorging van sy twee werkers. Fourie se drama besit egter nie die ingewikkelde en fantastiese struktuur opset van Smit se drama nie — alreeds omdat die gespeelde tyd maar enkele ure duur. As "uitgebreide eenakter" wat as dramatiese gegewe "bedrieglik eenvoudig" is (vergelyk die anonieme voorwoord), is die satiriese aanslag subtieler. Hierdie eienskap hang moontlik saam daarmee dat ons in *Donderdag se mense* 'n egte eenbedryf het: dat dit in hierdie subgenre gaan om die "werklike lewensmoment" te verstaan teen die agtergrond van "die wyere lewe wat agter die skerms gesuggereer word" (sien Beukes, 1972: 42).

Waaroor dit in hierdie eenbedryf dan presies handel, blyk geleidelik uit die karige informasie van die personasies self. As sodanig is dit sosiaal van aard met 'n politieke strekking daarby. Enersyds is daar die bevoorregte blanke paar in hulle meerderwaardige leefwyse van TV en "blou" videofilms, hulle besoek aan Sun City en besit van 'n luukse BMW; andersyds die swart werkerspaar wat so te sê net op die natuur (die mol in die wip) aangewys is om hulle te voorsien van noodsaaklike lewensmiddele. Hieruit vloei mettertyd 'n veroordeling voort oor die dekadensie wat by die bevoorregtes ingetree het, wat Letta aan haar man laat vra: "Piet, wat het van ons geword?" (24). Selfveroordelend is sy verweer: "Ons het ons merk gemaak. Ons kan kóóp. Ons kan lééf." Sy aanmatiging word dadelik gerelativeer deur dié pynlike selfondersoek van Letta: "Koop, ja. (*Stil.*) Maar leef? (*Pouse*) Ek voel leeg." Hoedat Piet hom egter al vereenselwig het met 'n dekadente leefwyse, word treffend geïllustreer deur die parodiëring van "Dis al" (22-23) wat hy goedkeurend aanhaal. Na buite slaag hulle daarin om 'n godsdienslike leefwyse



voor te hou, want hulle werkers sien nie deur hulle “kerk” voor die TV nie.

Die politieke strekking sentreer om die titel “Donderdag se mense”. Uit die verloop blyk dit dat beide pare se kinders besig is om aktiviste te word. Vergelyk die sinspeling dat die twee swart kinders op vlug is na Tanzanië — moontlik vir militêre opleiding. Hiervan is Tem en Sina egter salig onbewus. Piet weer wat meen dat hulle nog in die tronk is — want soos blyk uit die kriptiese telefoonoproep op p. 4, weet slegs Letta wat die ware toedrag is — skep by Tem en Sina die valse verwagting dat hulle kinders hulle oor Kersfees mag besoek. Sy siniese genot oor hulle onkunde word in ewewig gehou deur sy kwetsbaarheid dat hy as vader raadop is oor ’n eie “dwars kind” (21) wat die ouers moontlik die volgende dag (“Donderdag”) met sy verjaardag sal kom besoek. Tem en Sina koester heimlik die hoop dat Kleinpiet sy twee swart maats sal saambring. Deur die segswyse “Donderdag se mense” word eindelijk dan die suggestie geskep dat hierdie “mense”, die jeug, in die toekoms radikaal sou kon verskil van dié in die teenswoordige bestel.

Die dramatiese situasie verkry sy trefkrag uit die wyse waarop dit aangebied word. Hauptfleisch (1990: 108) het gelyk met sy bewering dat *Donderdag se mense* deur “twee konsepte” gevorm is: Fourie se voortsetting van volks-toneel en sy proefneming met die “gehoor-betrokkenheid”.

Voortbouend op *Die groot wit roos* (1989) word die gehoor in *Donderdag se mense* deurlopend getuie van die gesprek-situasies tussen telkens twee personasies. Hiervolgens word ’n oordeel gevel, want agter die beaming van Tem en Sina blyk dikwels een of ander diskrepansie waarmee die woorde en dade van die werkgewers onder verdenking staan. In die openbaring hiervan word die handelingsverloop aangebied deur ’n tegniek van jukstaposisie as daar oor en weer beweeg word vanaf die plek waar die skaap geslag na die sitkamer waar die vloer gevryf word: gesprekke wat afwisselend tussen Piet en Tem en Sina en Letta plaasvind, en later weer tussen die twee egpare in hulle aparte ruimtes. By die gehoor wat oral betrokke is, berus dit dan om ’n evaluering van die gespreksituasies te maak:<sup>1</sup> binne die dramatiese konteks self maar veral ook teen die breë S.A. konteks gerig. *Donderdag se mense* vorm naamlik deel van ’n toonaangewende tendens in die huidige Suid-Afrikaanse dramatiek wat wil kyk of dit moontlik is om ’n brug te vorm tussen die verskillende rasse. Byna onnodig om te sê dat in *Donderdag se mense* juis die teendeel gebeur: die geweldige kloof bly voortbestaan — al word die suggestie gelaat dat die toestande in die toekoms kan verander.<sup>2</sup>

In die volksaardige gesprekke is die triomf van die dramatiese dialoog geleë. Maar vanweë die soms kriptiese aard daarvan is dit by die eerste aanhoor en selfs by die lees nie altyd onmiddellik verstaanbaar nie. Dit geld veral Tem se ryme wat ’n poëtiese intensiteit besit. Die vraag is hier of ’n “rympie” soos “Oupa Olifant het ’n einatand” ’n besliste bydrae lewer tot die dramatiese verloop. Die opstandlied “Ek is ’n kaffer, dit is ek” (p. 44), met sy effektiewe eensillabige woorde, is wel dramaties verantwoord. Tog sou gevra kon word

of dit by die gehoor ingang sal vind om die taboewoord “kaffer” tot erenaam te verhef — al word dit ook hier nie as “vloekwoord” (38) voorgehou nie.

Met *Donderdag se mense* sit Fourie sy “virtuose tegniese demonstrasie” (sien Brink, 1989: 115) voort in ’n poging om ’n volksaardige idiomatiek sáám met sy eksperimentering van die teater te laat gaan.<sup>3</sup>

2.1 Die ontvangs wat DEON OPPERMAN se *Stille nag* as toneelstuk in 1989 geniet het, staan nogal in kontras met die latere leesresepsie daarvan as gepubliseerde teks. Die “staande ovasie” wat die toneelstuk oral (in Grahamstad, Kaapstad, Pretoria en Johannesburg) te beurt geval het, hou verband daarmee dat dit eietydse gebeurtenisse weerspieël. So byvoorbeeld verbind Robinson (1989: 2) haar ervaring van die opvoering van hierdie stuk in Pretoria, direk met die massamoordenaar Barend Strydom, selferkende leier van die Wit Wolwe, wie se daad op Strijdomplein, regs langs die Staatsteater, gepleeg is. Tydens die Grahamstad-fees het die stuk reeds hoë lof ontvang: “Deon Opperman se *Stille nag* het nie net tot redding gekom van Afrikaanse toneel op die hoof fees nie, dit kan dalk net dié hoogtepunt van die fees wees.” As populêre toneelstuk is dit in 1990 vir verskillende kategorieë van die AA Lewens/Vita-prys benoem (sien Blaise, 1990a en Robinson, 1990), om eindelijk bekroon te word as die “beste produksie van ’n Suid-Afrikaanse stuk” (sien Blaise, 1990b). Tog is *Stille nag* as toneelstuk enkele male gekritiseer. So wys Elahi (1989a) Opperman se “neiging tot stereotipering” duidelik uit deur ook die gebrek aan “subtiliteit” te vermeld. Dit is egter veral Brink (1989: 104) wat hom vóór publikasie van *Stille nag* sterk uitgelaat het: “Weselik *eksploteer* die stuk bekende spanninge. *Transformasie*, dié kenmerk van geslaagde teater, vind nie plaas nie.”

In aansluiting by Brink is Hauptfleisch (1990, 108–109) en Vaughan (1991) ook meer krities oor *Stille nag* as dramateks.

*Stille nag* handel oor die broedertwis in ’n eietydse Afrikaner-gesin. Die broedertwis is as gevolg daarvan dat die een broer, Gerhard, bedrywig is in die linkse politiek, terwyl die oudste broer, Adriaan, ewe ywerig lid van die AWB is. Nieteenstaande al die pogings wat daar deur die gesinslede, Fransie (Ma), Christiaan (Pa) asook die jongste broer Daantjie (’n verstandelik vertraagde) aangewend word om hulle te versoen, word die konfrontasie al hoe hewiger. Die stryd loop eindelijk daarop uit dat die jongste broer wat tussenbeide tree, noodlottig gewond word deur Adriaan wat Gerhard wou doodskiet.

Soos die titel van die drama te kenne gee, staan die betekenis van Kersfees sentraal in die evaluering van die dramatiese gebeure. Die eerste bedryf vind op Oukersaand plaas wanneer daar finale voorbereidings getref word vir Kersfees deur die Kersboom gereed te kry. Daar word nog net op Gerhard se koms gewag. Wanneer hy opdaag, raak hy spoedig in ’n hewige botsing met Adriaan, sodat dit al hoe duideliker word dat “*Stille nag*” (soos in die oor-

bekende lied) ironies beskou moet word. Van “vrede” waarop daar telkens gesinspeel word, kom daar in die huisgesin allermins iets van tereg. Die drama is bedoel om ’n uitbeelding te wees van die heersende konflik tussen die ver-regse en ver-linkse Afrikaner. Die twee ouers is albei polities neutraal. Alhoewel die broers in hulle verskillende politieke oortuigings grootliks objektief voorgestel word, word Adriaan vanweë ’n groter haatdraendheid en drif om Gerhard teë te gaan, negatiewer bejeën. Dit is immers hy wat die moord begaan, wat sy vrou chauvinisties behandel en wat eendelik ook sy pa te lyf gaan. Deur die dramatiese gebeure só voor te hou, kan die gehoor nie anders nie as om vir Adriaan en by implikasie sy politieke organisasie te veroordeel. *Stille nag* is dan ook geen intellektuele drama waarin daar ’n afstand verkry word tussen die verhoog en gehoor nie. Die gehoor word emosioneel saamgesleep om deel te vorm van die interaksie tussen die karakters. Kensketsend hiervan is die volgende opmerking van Wilna Snyman wat die rol van die ma by die Pretoria-opvoering gespeel het: “Dit wat ons beleef, beleef die gehoor” (soos aangehaal deur Robinson, 1989: 2).

*Stille nag* is ’n probleemdrama wat ’n sosiale probleem binne ’n oorgangsituasie aan die orde stel. Wat egter kortkom — iets waarop die kritiek reeds gewys het (sien Hauptfleisch, 1990: 110 en Vaughan, 1991) — is dat die probleem nie na behore ontgin is nie. Dit beteken dat die redes vir die politieke botsing in die gesinskring nie indringend ontleed word nie. Daar word slegs getoon *dat* die probleem bestaan. Die rol wat die pa in hierdie verband speel is van belang om op te let; telkens is dit opmerklik hoe hy sy gesag probeer afdwing by die beslegting van die stryd tussen sy twee seuns, maar hy bied hulle geestelik min leiding om hulle twis beter te begryp en verdwyn telkens te gou van die toneel. Hinderlik ook is die allerlei kru taal wat skokkend werk en verdere kommunikasie blokkeer. ’n Sprekende voorbeeld hiervan is die verregaande Christus-vergelyking deur Adriaan in die teenwoordigheid van sy ma wat die toneel geskok verlaat (21).

Dat Opperman aan die sosiale problematiek ’n godsdienstige en algemeen-menslike dimensie wou toeken, blyk reeds met die titel. Hiervolgens staan die viering van Christus se geboorte wat gepaard behoort te gaan met ’n vredesboodskap, sterk in kontras met die on-vrede wat daar in die gesin heers. Ook ander Bybelse verwysings speel ’n rol, veral die gelykenis van die verlore seun soos dit direk gekoppel word aan Gerhard se terugkoms (14 en 41–43). Dat dit deurgaans vanuit die perspektief van ’n bepaalde persoonasie, Adriaan, vertolk word, waarmee hy hom vereenselwig met die veronregte broer, maak hierdie verwysing aanvaarbaar binne die konteks. Van ingrypende belang vir die handelingsverloop is die rol wat Daantjie speel. Dit is opvallend hoe hierdie persoonasie dwarsdeur die verloop optree om die bonatuurlike waarde en krag van die Christelike boodskap wat ontbreek, te herstel. (Die motiewe van die boom, engel en lig moet hierby betrek word.) In sy poging om die twee broers te versoen deur tussenbeide te tree, sterf hy

aan die slot van die drama as onskuldige slagoffer, dus as 'n sondebokfiguur.<sup>4</sup>

Bostaande ontleding van *Stille nag* bewys dat die aanbieding van die stof tog wel 'n sekere transformasie ondergaan, alhoewel die sosiale probleemstelling op sigself nie voldoende ontleed is nie. Opperman se dramatiese vermoë blyk uit hoe hy die intermediêre handelingspatroon (sien Barrie, 1970: 40–49) rondom die Kersfeesgebeurtenis benut, byvoorbeeld hoe die skietvoorval ontwikkel uit die episode met die speelgoedrewolwer wat aan Adriaan gegee word, wat alles deel uitmaak van die handelingspatroon van geskenke-uitdeling. *Stille nag* verplaas die stryd midde-in die gesin in die eie land waar die stryd in *Môre is 'n lang dag* nog “iewers op die grens” was. As sodanig is dit verdere getuie van die sosio-politieke woelinge in Suid-Afrika wat in 'n oorgangsfase verkeer.

2.2 W.A. DE KLERK se *Terwyl dit om ons brand* (1989) het eweneens die kenmerke van die probleemdrama. In hierdie drama, 'n verwerking van *Vlamme oor La Roche* (1951), is daar sprake van 'n tweevlakkige maatskaplike probleem. Deur Pieter van Jaarsveldt word getoon hoe hierdie personasie wat vir “suffel jarre” toegelaat is om op trustgrond in die Bo-Bergrivier te boer, tans moet padgee omdat hierdie grond as residensiële gebied aan die hoër inkomstegroep beskikbaar gestel gaan word. Terselfdertyd kom aan die lig dat die Kaaps Hollandse herehuis en landgoed Rochefort wat al vir vier geslagte in die hande van die afstammeling van die Jourdans is, deur Hannes verkoop is aan 'n vreemdeling vir wie hierdie besit niks anders beteken as net 'n simbool van “gracious living” nie. Uiteraard bring dit 'n ingrypende verskuiwing in die sosiale lewenspatroon mee wat die ingesetenes tot in hulle fundamente skud.

Opvallend van *Terwyl dit om ons brand* is die beperkte rolbesetting, bestaande uit maar ses personasies, om hierdie oorgang wat oor 'n wye spektrum van die sosiale lewe strek, gestalte te gee. Dit maak hierdie drama besonder geskik om oor die eter uitgesaai te word, soos dan ook geblyk het met die radio-uitsending van 3 Maart 1992. Hannes en Christine Mueller (laasgenoemde afstammeling van die Jourdans) is die eienaars van Rochefort; Louwrens van Aardt is die bestuurder op Rochefort; mev. Sarie van Aardt die moeder van Louwrens; oom Piet van Jaarsveldt die trustgrondboer; en majoor Teuns Delport die speurder.

Met laasgenoemde personasie wat ingevoer word om die vermeende moord op Hannes Mueller te ondersoek, word voorkom dat die maatskaplike problematiek alte opsetlik aandoen. Deur die handelingsverloop die aansien te gee van 'n moord wat opgelos moet word deur sodoende die gehoor aktief te betrek, word die spanning behou. Maar dit is nie die hoofsaak nie, want die klem val op karakteropenbaring; tussen Christine en oom Piet, maar veral tussen Christine en Louwrens. Wat laasgenoemde verhouding betref, word daar geleidelik wegbeweeg van die moontlikheid van 'n liefdesdriehoek deur

die klem op die sosiale konteks te verplaas. Die drama begin met die hewige twis tussen Christine en haar man Hannes en eindig met die paradoksale wete by Christine dat uit die vernietiging van Rochefort deur die bergbrand daar herryseenis moontlik is.

Die bergbrand wat slegs van tyd tot tyd ter sprake kom, bring mee dat dit nie te opsigtelik aanwesig is nie. Deur dit teen die einde as 'n soort noodlot te laat optree, is egter nie bevredigend nie. Sodoende beklemtoon dit slegs die skok by Christine oor die moord en selfmoord van die afgelope dae, maar van indringende selfondersoek kom daar weinig tereg.

In vergelyking met *Vlamme oor La Roche* is die verwerking *Terwyl dit om ons brand* 'n verbetering. Dit raak veral die taalgebruik van die verskillende sprekers. Daar is genoeg variasie in die spraak van elke persoonasie, afhangende van stemming en sosiale stand, byvoorbeeld die gekruide en sterk emosionele taal van Hannes aan die begin van die drama. En dit is veral deur die idiolek van oom Pieter dat hierdie persoonasie wen aan lewensgetrouheid — vergelyk byvoorbeeld die eiesoortige segging: “Ek wou graag op die platte van my eiege voete kom.”

*Terwyl dit om ons brand* dra die stempel van vakmanskap. Alhoewel *Terwyl dit om ons brand* 'n probleemdrama is, wat wil sê dat 'n bepaalde maatskaplike problematiek uitgewys word, besit hierdie problematiek universele waarde. Die sosiale oorgang in die Klein-Drakenstein is iets wat oral en altyd voorkom.

3. *Veldslag: 'n draaiboek* (1989) deur KAREL SCHOEMAN is 'n verwerking van die outeur se eerste novelle *Veldslag* (1965). 'n Mens sou kon verskil met die dramaturg wat meen dat hierdie draaiboekteks meer geskik is “vir die groot doek van die bioskoopsaal as die klein skerm van die televisiestel en die intimiteit van die woonkamer” (“Verantwoording”, p. 16). Die klem val immers op die innerlike ontwikkeling wat daar in die hoofpersoonasie, Esther, se gemoedslewe plaasvind. Dit laat die uiterlike handeling, die werklike veldslag, na die agtergrond skuif. Deur die TV-produksie wat daar in 1990 van *Veldslag* gemaak is, het dit met Michelle Burgers se sensitiewe vertolking van Esther dan ook geblyk dat die ingehoue emosie wat dui op verinning, as dié kenmerk van hierdie stuk beskou kan word.

Dit handel in hierdie drama oor 'n kleindorpse gemeenskap iewers in die Vrystaat digby Bloemfontein tydens die Anglo-Boereoorlog ná generaal Cronjé se oorgawe. Uiteraard val die klem op die lewens van die agtergeblewe vrouens. Die afgesonderde bestaan van Esther en haar skoonmoeder, Mart, word deurbreek wanneer daar op 'n nag 'n gewonde burger, Frans, agtergelaat word by hulle aan huis. Wat in die daaropvolgende dae gebeur, terwyl Frans besig is om aan te sterf, is dat die gerugte van die naderende oorlog met die Kakies in die dorp al hoe meer gestalte kry. Hierdie uiterlike handeling gee egter nie die deurslag nie; dit vorm slegs die agtergrond vir die eintlike “veldslag” wat daar in Esther se gemoedslewe woed

terwyl sy die gewonde burger elke dag versorg (112). Hierdie versorging dien as katalisator om haar eie smart oor die verlies van haar eie man kort voor die oorlog weer na vore te roep. Hierdeur ontwikkel daar haas ongemerk 'n liefdesverhouding tussen haar en Frans. Die verhouding kan egter nie tot ontluiking kom nie omdat Frans as Kolonialer een nag tydens die besetting voor die Kakies moet vlug. Sodoende kom hy aan sy einde.

Dat die klem op die innerlike handeling val, beteken nie dat Esther eenselwig, los van haar milieu, uitgebeeld word nie; intendeel, daar is voortdurend 'n kaleidoskopiese verkeer waardeur die leser/kyker bewus bly van die sosiale lewe van 'n spesifieke verlede, die negentiende-eeuse plattelandse lewe van die Afrikaner. Sentraal staan die kerk met dominee Terblanche as die mentor na wie opgesien word. Die huishouding van die dorpsdokter, dr. Herklaas Marais, verrai 'n sekere gedistingeerdheid in die verskyning van mev Lettie Marais, maar wat nog geïntegreerd is by die res van die samelewing. Die uitgesproke volksfiguur, tant Johanna, met haar groot kroos, dui op die bestaan van 'n sosiale stratifikasie wat besig is om hom in die samelewing te voltrek. Esther en haar skoonmoeder, Mart, is lid van die middelklas; trouens, Esther, en haar oorlede man, Pieter, het 'n intellektuele opvoeding geniet soos blyk uit hulle kennis van en liefde vir die Engelse poësie, iets waarby Frans as ontwikkelde Kolonialer aansluiting vind. Interessant is die invoer van die Nederlandse onderwyser, Henk de Geest, en sy verloofde, Mie Groeneweg, waarmee iets weergegee word van die negentiende-eeuse opvoedingspraktyk om van Nederlandse onderwysers gebruik te maak. Die twee personasies speel 'n rol in die ontvouting van die intrige wanneer Henk deur sy galante optrede teenoor die lighartige Hettie, aan die jaloerse Mie die geleentheid bied om hom opdrag te gee dat hulle onmiddellik met die naderende oorlog die land moet verlaat. Daar is ook ander figure, byvoorbeeld die weduwee Johanna wat haar Willie tydens die oorlog verloor het. In sy geheel gee die karakteropset die indruk weer van 'n gevarieerde sosiale lewe van 'n bepaalde tydperk waarby Esther as lid ingeskakel is.

Die intieme verhouding wat daar tussen Esther en Frans ontstaan, is iets wat ontspring uit die gemoedslewe van Esther en wat verder begryp moet word teen die agtergrond van die negentiende-eeuse sedes. Sommer vroeg tydens die verpleging ervaar Esther die hulpgeroep van Frans as dié van Pieter, wat as sy só daarop reageer, by haar verleentheid skep (29). Haar verdere bewuswording van 'n erotiese gevoel vir Frans ervaar sy vanuit die Victorianisme. 'n Duidelike voorbeeld hiervan is waar sy tydens die haarwas-episode in die kombuis, half-verklee, onklaar betrap word deur Frans wat wou kyk of hy nie selfstandig kan rondbeweeg nie (49-50).

Die ontwikkeling van die erotiek vind op 'n natuurlike wyse plaas. Ook hier hou Esther haar by die kleindorpse waardes deur geen aanstoot te gee aan Hettie, die verloofde van Frans, wat van Bloemfontein af gekom het om hom te besoek nie. Algaande kom dit eers aan die lig dat Frans en Hettie nie by mekaar pas nie as Esther dan al hoe meer, maar ook weer nie te opsigtelik

nie, die plek van Hettie begin inneem. Ná die besetting van die dorp (100 e.v.) verkry die verhouding tussen Esther en Frans 'n duidelike erotiese gedaante. Maar selfs hier gaan haar sterk gevoel vir Frans verberg onder die objektiewe rede wat sy aanvoer waarom dit van belang is dat Frans moet sorg dat hy wegkom; indien hy deur die Kakies ontdek sou word, sal hy as gebore Kapenaar waarskynlik tereggestel word. En al bely albei hulle gevoel oor die "vaste punt" wat die ontmoeting in hulle lewens meegebring het, is dit opmerklik dat hierdie verhouding tot niks lei nie. Frans se dood aan die einde beteken dan 'n vrydelde verloop, iets wat aan *Veldslag* 'n Tsjechofianse aanslag gee.

Nie net ten opsigte van hierdie soort handelingsverloop nie maar ook wat die betragting van die sosiale lewe in die Vrystaatse geskiedenis betref, sluit *Veldslag* aan by *Op die grens* (gebeeldsind in 1988). Deur sy verstilde lewensiening, soos ook blyk uit sy a-historiese stukke, het Karel Schoeman hom gevestig as 'n verdienstelike skrywer van televisietekste.

4. Met die toneelstukke *Diepe grond* (opgevoer in 1985), *Op dees aarde* (opgevoer in 1986) en *Nag, Generaal* (opgevoer in 1988) het REZA DE WET soos geen ander Afrikaanse dramaturg uit die tagtigerjare die verbeelding van die publiek aangegryp. Dit is veral haar debuut wat talle toekennings ontvang het (sien Hough 1986b) en wat as gepubliseerde teks (in 1986) steeds die toets kon deurstaan. Vergelyk die hooggewaarde wyse waarop Odendaal (1987: 260) sy bespreking van *Diepe Grond* eindig: "*Diepe grond* is drama en teater van die suiwerste allooï." In sy bespreking van die drie dramas wat in 1991 saamgebundel is onder die oorkoepelende titel *Vrystaat-trilogie*, sê Kannemeyer (1991: 96) in sy slotoordeel dat dit "werk van 'n gehalte (is) wat die Hertzog-prys waardig sal wees". In 1992 val *Vrystaat-trilogie* dan ook die onderskeiding te beurt om as *Rapport* se Boeke van die Jaar-pryse vir 1991 in die kategorie drama bekroon te word.

'n Gemeenskaplike element in al drie dramas is die spel (konfrontasie!) met 'n faset van die Suid-Afrikaanse werklikheid, meer bepaald die psige van die Afrikaner. Dat hier verwys word na "Vrystaat", kan in elkeen van die drie dramas teruggevind word. Trouens, in die inleidende toneelaanwysings tot die dramas word telkens uitdruklik vermeld dat die handeling iewers in die Vrystaat afspeel. Bowendien word daar deur hierdie geografiese bepaaldheid in die geval van *Diepe grond* 'n intertekstuele verhouding aangeknoop met *Stories van Rivierplaas* (Alba Boucher).<sup>5</sup> En soos ook by die ander twee dramas sou dit moontlik wees om 'n meerduidige betekenis aan "Vrystaat" te gee: as 'n "staat" waarin die Afrikaner "bevry" kan word van een of ander gebondenheid binne sy bestaan. Die bevryding uit hierdie gebondenheid beteken dat daar op verskillende wyses met die werklikheid omgegaan word. In hierdie vrywording word daar standpunt ingeneem teen die heersende moraliteit, wat Reza de Wet tydens 'n onderhoud met Hough (1987)

soos volg verduidelik: "Die vryheid van kindwees, die feit dat daar nog nie moraliteit is nie en dat kinders hulle drange in 'n groot mate onbevang kan ervaar — dit alles verdwyn in baie grootmense."

In *Diepe grond* openbaar die twee hoofpersonasies albei 'n gesplete persoonlikheid wat voortspruit uit hulle streng opvoeding wat, soos later op p. 54 blyk, lei tot die ouermoord. Deur hulle van tyd tot tyd te verplaas in die rol van 'n ouer as die ander persoon die rol van die kind speel, kom die oorsaak van hulle gespletenheid aan die lig: hulle natuurlike seksuele drange is deur die ouers as "sonde" beskou (35-40). Tydens die besoek van Grové wat vanuit die buitewêreld kom, is dit veral Soekie se gespletenheid wat uitstaan: die een oomblik is sy die onskuldige dogtertjie, dan weer die gebiedende moeder wat opdragte gee en soms net haar gewone self. Deur die listigheid van Frikkie word Grové weerhou daarvan om terug te keer huis toe om eendelik as gesagsfiguur wat die idilliese wêreld van die kind versteur, doodgemaak te word.

Die verhouding wat Frikkie en Soekie met Ou Alina, die plaasbediende, het, bied 'n interpretasiebasis om die tweespalt in hulle persoonlikhede te verstaan. Dit is 'n vreemde verhouding, want die weersinwekkende moord op Grové geniet haar goedkeuring. Dit is ook vreemd omdat sy teen die einde van die drama wanneer hulle blykbaar tog enigszins geskok voel oor hulle daad, as vertrooster ingeroep word asof hulle klein kindertjies is. In hierdie verband herinner die verhouding dan duidelik aan die verhouding van Alie en Lulu met Ou-Melitte by Bouwer. Maar om die twee verhoudings gelyk te stel, sou totaal onvanpas wees. In *Stories van Rivierplaas* handel dit oor 'n normale verhouding binne normale omstandighede, terwyl *Diepe grond* deur en deur getuig van abnormale gedrag. Die bewering dat in *Diepe grond* op hierdie wyse met die streng Calvinistiese opvoedingsleer afgereken word deur sodoende die idilliese perspektief van die kind te herwin, neem nie genoeg in aanmerking nie dat die twee lewensverbande totaal van mekaar verskil. Die beskermende houding van Ou Alina teen die einde is daarom onvanpas en laat net duideliker word hoe weerlose skisofrenie kan ontwikkel tot gevaarlike psigopatie.

Waar *Diepe grond* die vorm aanneem van 'n riller, word daar in *Op dees aarde* weer van 'n ander literêre vorm uitgegaan, die sprokie. Die sprokie-element ("Lank gelede was daar eenmaal . . .") blyk reeds deur die raamvertelling van Ou Tokkie, wat heel aan die begin en die einde van die drama verskyn. Die sprokie wat gekenmerk word deur suiwer fantasie, word hier dramaties in werking gestel deur die 16-jarige Baby telkens met haar verjaardag vanuit die dood terug te verwelkom in die huiskring. Dit verleen aan die werklikheid 'n speelsheid, maar waaragter 'n wrang bedoeling skuilgaan.

Geleidelik word dit duidelik dat dit deur Baby se toedoen is dat Sophie nie met haar verloofde getroud is nie. Deur 'n kind van hom te verwag, het Baby (was dit deur 'n gedwonge aborsie?) aan haar einde gekom. As gevolg van hierdie skande is die gesin sedertdien deur die kleindorpse gemeenskap



vermy. Die ander suster, Minnie, is selfbejammerend en bêtreur haar lot dat hulle vanweë die skande vir twaalf jaar in die huis vasgevang moes wees. Sophie is die daadmens en sy wil nou as iemand wat haar voortdurend met haar pa identifiseer (“Dis wat orle’ Pa altyd gesê het”) eindelijk hê dat Baby sover gebring sal word om tot ’n besef te kom van haar sondigheid: as belydenis en berou wat sal lei tot bevryding. Wanneer hulle haar vasdruk en met ’n skêr die sondigheid uit haar maag probeer sny, word die fantasielement van die sprokie voortgesit. Sy staan weer regop met die skêr in haar maag en later haal sy dit selfs uit, sonder enige teken van bloed en besering. En wanneer hiermee blyk dat geen bekering gevolg het nie en dat Ma intussen oorlede is, is Sophie in haar element om die nodige begrafnisreëlings te tref. Dit is egter Baby wat Tokkie daarop wys dat Ma getransformeer is tot ’n voël wat eindelijk kan “swem-vlieg”, wat dus waarlik weet wat vryheid is (vergelyk p. 85 met p. 110).

Deur hierdie speelsheid tree die belang van die “hiernamaalse” perspektief (“op dees aarde”) sterk op die voorgrond en word die tradisionele waardes, soos veral verteenwoordig deur die manlike Sophie, gerelativeer. In haar derde werk *Nag, Generaal* gaan Reza de Wet voort met die verkenning van die verhouding van die manlike en vroulike beginsel in die lewe. Die absurde voorstelling van die sterwende Generaal in sy pligmatige heldhaftigheid, bring mee dat afgereken word met die manlike beginsel.

Uit die aard daarvan dat *Nag, Generaal* stof verwerk uit die Anglo-Boereoorlog, knoop dit nie alleen ’n gesprek aan met die geskiedenis oor hierdie oorlog nie maar ook met alle voorafgaande Afrikaanse literatuur daarvoor. Kyk ’n mens oorsigtelik daarna, tref dit dat die voorstelling dat dit slegs die man is wat heldhaftigheid nastreef, eensydig is. So byvoorbeeld blyk dit uit die vredesonderhandeling kort voor die einde van die oorlog — wat min of meer saamval met *Nag, Generaal* se tydsaanduiding as “een nag in die somer van 1902” — dat die vraag na heldemoed na die agtergrond verskuif is (vergelyk Kestell en Van Velden, 1982). Dat daar ook vroue is wat soos die Generaal kon sê: “Ek . . . kan my plig . . . nie versuim nie . . .” (138) blyk oorlopens toe uit Bartho Smit se *Moeder Hanna*. En wat *Veldslag* betref, is dit interessant om vas te stel dat waar die Schoeman-tekste die pligsbesef op die periferie stel (vgl. p. 35), daar word die plig om vir die land te veg soos ’n goue draad in die televisietekste ingewerk. So byvoorbeeld word daar by die belydenistoneel van die “vaste punt” in die Schoeman-tekste nog niks van plig gerep nie, terwyl in die televisietekste Esther vir Frans duidelik op sy plig wys. Die televisietekste eindig dan ook met ’n verwyte van tant Marie aan Esther: “Dit is jy! Dit is jy wat hom na sy graf toe gestuur het!” Esther se verweer daarop is: “Hy moes gaan omdat hy ’n soldaat is . . . hy moes gaan veg.” Op tant Marie se vraag “Sy plig?” volg die klinkklare bevestiging van Esther: “Sy plig, ja.”

Maar miskien is hierdie absurde drang na heldemoed eintlik net bysaak in *Nag, Generaal*, want uit ’n verwyte van die Generaal aan sy vrou dat sy hulle seun altyd pamperslang, is daar sprake van bloedsbande: “Altyd jy en hy! Jy

en hy! Vas teen mekaar in die donker!” (147). Hiermee word aangesluit by *Diepe grond*. Die dramas van Reza de Wet leen hulle tot 'n psigoanalitiese benadering, iets waarmee nouliks nog begin is.

### Aantekeninge

1. Fourie se voortgesette eksperimentering met die wyse waarop die gehoor in die drama betrek kan word (sien Schutte, 1991: 111–122), kom merkwaardig ooreen met Erika Fischer-Lichte (1991: 13–36) se ondersoek van die twintigste-eeuse teater: hoe die klem verlé is van die interne kommunikasie tussen die karakters op die verhoog na die eksterne kommunikasie tussen verhoog en die gehoor. Fischer-Lichte se bevindinge vanuit die Duitse teater is ook elders toepaslik. Vergelyk bv. die verslag van Versenyi (1985: 51) oor 'n bepaalde toneelfees: “The common thread that runs through the diverse companies presented at the Festival Latino is a sensibility that is determined to recognize and utilize the audience as an integral part of the theatrical event.”
2. 'n Ernstige probleem by die aanbieding van die verskillende “wêreld” is dat daar veelal simplisties te werk gegaan word, wat neerkom op 'n alte maklike onderskeiding van die “dekadente blanke” en die “edel barbaar”, soos bv. blyk uit hierdie interpretasie van *Donderdag se mense*: “The farming couple is presented as ‘relics of a crumbling system, victims of a debased morality’, who reconcile church, pornographic videos and alcohol; and substitute video-incited lust for the lack of love in their marriage. Tem and Siena (sic!) lack materially, but compensate with a wealth of love, affection and mutual respect” (Angove, 1992: 40).
3. Kenmerkend van Fourie se teaterloopbaan is die dualisme van volkstoneel en gesofistikeerde teater, iets waarop byvoorbeeld Smith (1990: 50) soos volg wys: “Sy teaterstukke geskied dikwels op eksperimentele wyse, dog dit bly verstaanbaar, met behoud van die volkse karakter en subtiel gelaai met sin en simboliek.” Merkwaardig word die tweedigheid wat oorwegend afsonderlik aangebied is, in *Donderdag se mense* tot 'n éénheid saamgetrek.
4. Boeiend is dit om te kyk na die rol van die (miskeerde/onskuldige) kind (as deel van die dwase oor die eeue heen) — ook binne die verband van die Afrikaanse drama. Sien die insiggewende essays van De Klerk (1977: 4-7) en Steytler (1992).
5. Die verband wat daar met *Die stories van Rivierplaas* gelê word, kom 'n lang pad. Vergelyk wat Hough (1986a) hieroor rapporteer: “*Diepe grond* is 'n omstrede drama wat amper verlede jaar tot 'n hofsak gelei het. Reza de Wet het die name van die hoofkarakters in Alba Bouwer se *Stories van Rivierplaas* aan die twee hoofkarakters in *Diepe grond* toegedig. Die skryfster en haar uitgewer, Tafelberg, was ontstoke en het mej. De Wet daarvan beskuldig dat *Stories van Rivierplaas* in *Diepe grond* geskend word. Mej. De Wet het die name verander en die saak is buite die hof geskik.” Sederdient het die een na die ander kritikus op hierdie intertekstuele verband gewys.

### Verwysings

- Afrikaanse wenner (*Stille nag*). 1989. *Kalender, Bylae van Beeld*: 14 Julie.
- Angove, Coleen. 1992. Alternative theatre: reflecting a multi-racial South African society. *Theatre research international*, 17 (no. 1): 39–45.
- Beukes, G.J. 1972. *Die moderne eenbedryf*. Pretoria: Van Schaik.
- Blaise, Anneke. 1990a. Deon Opperman spog met vier benoemings. *Kalender, Bylae van Beeld*, 8 September.
- Blaise, Anneke. 1990b. Shaleen koningin van Vita-aand. *Kalender, Bylae van Beeld*, 17 September.
- Barrie, J.G. 1970. *Dramatic structure*. Berkeley: University of California Press.

- Brink, André P. 1989. Hink die kruppel toneel nog? *De Kat*, Oktober: 104-105.
- Elahi, Nushin. 1989. Stereotipes kortwiek stemming. *Kalender, Bylae tot Beeld*, 30 September.
- Elahi, Nushin. 1989. Fourie-trilogie eindig. *Kalender, Bylae tot Beeld*, 20 Desember.
- Fischer-Lichte, Erika. 1991. Die Entdeckung de Zuschauers — Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 81: 13-36.
- Hauptfleisch, Temple. 1990. Drie nuwe Afrikaanse toneeltekste. *South African theatre journal*, 4 (no. 2): 106-111.
- Hough, Barrie. 1986a. 'n "Kooos"-like ding en nogal op die verhoog. *Beeld*, 26 Junie.
- Hough, Barrie. 1986b. Diepe grond wen sewe keer. *Kalender, Bylae tot Beeld*, 29 September.
- Hough, Barrie. 1987. Kleintyd die groot invloed — in gesprek met Reza de Wet. *Kalender, Bylae tot Beeld*, 20 Maart.
- Kannemeyer, J.C. 1991. Werklikheid en fantasie. *De Kat*, November: 94-96.
- Kestell, J.D. & Van Velden, D.E. 1982. *Die vredesonderhandelinge*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Klerk, W.A. de. 1977. Wysheid van kinders en dwase. *Buurman*, 8 (no. 2): 4-7.
- Odendaal, L.B. 1987. Dramakroniek. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 27 (no. 3): 254-263.
- Rapport se Boeke van die Jaar. 1992. *Rapport*: 24 Mei.
- Robinson, Marguerite. 1989. Wanneer gehore begin meeleeft. *Kalender, Bylae tot Beeld*, 1 Desember.
- Robinson, Marguerite. 1990. Opperman-drama die Dalro-voorperd. *Kalender, Bylae tot Beeld*, 13 September.
- Schutte, H.J. 1991. Die verledene as vertelsituasie in drie dramas van Pieter Fourie. *Stilet*, III (no. 1): 111-122.
- Smith, Marietjie. 1990. Toneelskrywer van die veld word vyftig. *Lantern*, 39 (no. 3): 50-52.
- Steytler, Klaas. 1992. Net 'n idioot, of volk se held en verlosser? *Kalender, Bylae tot Beeld*, 21 Februarie.
- Vaughan, Rike. 1991. WA de Klerk opgewarm vir '90. *Vrye Weekblad*, 25 Januarie.
- Versenyi, Adam. 1985. Embracing the audience. *Theater*, XVI (no. 2): 47-51.

Universiteit van Suid-Afrika

## Literêr-aktueel

### André Demedts 1906-1992

André Demedts, gevierde Vlaamse outeur en kulturele leiersfiguur, sedert die vroegste jaargange tot einde 1988 skakelredaksielid en medewerker van die *Tydskrif vir Letterkunde*, is op 4 November 1992 na 'n lang siekbed in die ouderdom van 86 jaar oorlede.

Ter herinnering aan die merkwaardige, troue en aristokratiese persoonlikheid plaas die redaksie graag sy eie woorde, soos hulle in die aandenkingskaart van die familie afgedruk is:

Sedert ik tot het bewustzijn van mijn doen en laten gekomen ben, heb ik getracht trouw te zijn, in de mate van de mogelijkheden die mij geschonken werden.

Ik heb getracht met onverstoorbare gelijkmoedigheid trouw te zijn aan mijn vrienden, hen vragend mij te aanvaarden en te beoordelen op mijn goede wil.

Ik heb getracht trouw te zijn jegens de geringen en beproefden, omdat ik weet wat zij meer dan anderen moeten torsen, met het verlangen dat mijn sociale gezindheid hen niet zou vemederen en anderen niet verbitteren.

Ik heb getracht trouw te zijn aan mijn volk, omdat het onze aarde en onze geschiedenis is die mij geboetseerd heeft en onze hoop mij tenslotte glimlachend doen vertrouwen heeft op een toekomst die ik misschien niet meer zal zien en toch in de lucht aanwezig voel als de lente die komt.

Ik heb tenslotte getracht trouw te blijven aan de christelijke overtuiging van mijn geslacht en mijn kinderjaren, beseffend dat ik de blijde boodschap van het christendom, dat rechtvaardigheid en liefde belooft, niet kan vervullen en onwaardig ben maar pogend het te doen in open eerlijkheid zowel jegens hen die mij hierin niet kunnen bijtreden als jegens mijn geloofsgenoten.

# Navraag oor S.A. vrouedramaturge

41 Opey Avenue,  
Hyde Park, 5061  
South Australia.  
Ph-(08) 3730363  
Fax c/o Drama  
Dept-(08)2012556

South African Association of the Arts  
POB 6188,  
Pretoria 0001,  
South Africa  
Tel-(012)3222601

23rd August 1992.

To whom it may concern,

I am writing to you concerning research I am doing for the *Third International Women Playwrights' Conference* that will be held in Australia in July, 1994.

I am currently completing my Honours Degree at Flinders University of South Australia. As part of my study I have undertaken the topic "Drama and Feminism". In this course we are researching women playwrights around the world. I am concerned with South African women playwrights and am trying to compile a biography on current playwrights and their work.

This information will help to decide who we can invite to the conference. I am also hoping this information will be printed, along with information that has been collected on other countries, to create an international guide of women playwrights.

I was wondering if your society would be able to help me in my research. I am trying to get in contact with contemporary South African women playwrights or other organisations that may be able to help me. I am also trying to find the names and addresses of South African theatre journals or playwrights' magazines that may be able to tell me something about women's theatre in your country. There is so little written information about women's theatre in South Africa to be found in libraries available to me.

Part of my research is also concerned with looking at what sorts of funding is available, in both Australia and South Africa, to help bring selected playwrights into Australia for the conference. I was hoping you might be able to help me with this directly or get me in contact with the right departments in South Africa such as City Arts Councils and Performing Arts Regional Boards that may be able to advise me on available funding.

I would be very grateful for any assistance you may be able to give. Thank you for your time and I am looking forward to hear from you,

Sincerely,

Fiona Seccombe

## Prosa-oorsig\*

Verganklikheid, afskeid, die dood, sowel as die beswerende rol van die kuns in hierdie verband, is belangrike temas in enkele van die prosawerke wat die afgelope tyd verskyn het. Ander temas wat meermale voorkom, is die ophefing van die grense tussen letterkunde en lewe (wat saamhang met metafiksionaliteit), verskillende aspekte van vrouwees, en die enkeling in konfrontasie met die sisteem. Terwyl 'n mens bewus word van die historiese bepaaldheid van die letterkunde, is dit ook duidelik dat die sg. "private ache", wat dikwels werk met temas wat universeel — vir alle tye en plekke geldig is — steeds 'n belangrike, miskien die belangrikste bronaar van beduidende letterkunde bly.

Met haar treffend getitelde roman vir volwassenes. *Die afdraand van die dag is kil* (Tafelberg; pp. 183; prys R9,95) maak Alba Bouwer, wat tot dusver hoofsaaklik as (dikwels bekroonde) kinder- of jeugboekskrywer bekend was, 'n besonder sterk indruk.

Daar is maar min skrywers wat die moed het om te doen wat Alba Bouwer hier doen — om sonder die stut van 'n noemenswaardige sogenaamde storie — en met as sentrale personasies twee onopvallende inwoners van 'n ouetehuis, die leser te probeer boei. En dit is presies wat sy doen. Sonder ophef of sensasie, maar met 'n trefseker peiling van wat dit beteken om doodgewoon mens te wees, hou sy die leser gevange vanaf die oomblik dat 'n onbekende vrou passasier is in 'n trein wat "glad en stil tussen somerwingerde" deurloop, tot by die slotoomblik wanneer die dogter van die pas gestorwe vrou in "'n oomblik van helder waarheid" weet "dat sy, net soos haar ma, deel is van iets anders, iets grenseloos groters as hierdie aardse bestaan waarin sy nog staan, maar waaruit haar ma vertrek het" (p. 183). Die boek begin met 'n aanhaling uit 'n gedig van Olga Kirsch waarin die verganklikheid van die mens as tema aangedui word. Dit gaan in die roman sentraal om die geleidelike aftakeling, liggaamlik, emosioneel en geestelik, wat die ouderdom bring en van mense se vermoë, of onvermoë om hiermee vrede te maak en so jou menslike waardigheid te behou.

Reeds in die inleidende hoofstuk, wat anders as die ander hoofstukke, nie getitel is nie, toon Alba Bouwer haar fyn skrywersaanvoeling. Daar is 'n byna

---

\* Hiermee maak ons met spyt bekend dat dr la van Zyl gaan uittree as vaste medewerker wat die Tydskrif se prosaresensies betref. Sy sal nog van tyd tot tyd boeke resenseer, maar nie meer op so 'n groot skaal nie. Ons wil van hierdie geleentheid gebruik maak om haar hartlik te bedank vir die stiptheid, kundigheid en entoesiasme waarmee sy altyd die werk gedoen het. Ons wens haar verder die beste toe.

surrealistiese beskrywing van 'n vrou wat per trein na haar geboorteplaas, Bergland, terugreis en dan daar 'n vreemde ervaring het. Die leser se aandag is onmiddellik vasgevang en wanneer dit blyk slegs 'n droom te wees van 'n ou vrou wat helder oordag sit en slaap, word die wakkerword nie slegs die gewone, banale, verrassende afloop nie, maar word dit vóórspel tot alles wat later in die roman gebeur. "‘n Mens word simpel as jy in die dag so sit en slaap. Gee tog asseblief vir my 'n glas water" prefigureer die toenemende aftakeling van die ouderdom en die onvermydelike en slopende afhanklikheid van ander. Die glas water word gelade teëhanger van die knoop in die afgetakelde koning Lear se "banale" versoek: "Pray you, undo this button."

Twee susters, Marie en Bettie, wat vyf-en-twintig jaar saam in 'n dorps huis gewoon het, besluit om weens hul verlies aan kragte hul "selfhelp" — soos Marie dit later noem — prys te gee. So beland hulle in Huis Lourens en word die leser getuie van hul herinneringsreise wat die invulling vir hul huidige situasie verskaf, van die klein, soms kleinlike en dikwels lagwekkende onderonsies wat die lewe in die ouetehuis kenmerk, maar ook van die private via dolorosa — met sy onvermydelike afloop — van elke inwoner.

'n Mens lees met stygende beklemming, maar ook met stygende verwondering van veral die twee susters Marie en Bettie se stadige, maar meedoënlose aftakeling, maar ook van hul vermoë om selfs in die uur van uiterste nood, selfs in die sterwensuur, die humor en die menslike meeleving met ander te behou. Daar is skrynende ironie in die situasie wanneer die verpleegstertjie die ou vrou, wat nadat sy die nag haar porseleinkamerpot gebruik het, nie weer op haar bed kon kom nie, die volgende oggend op die vloer aantref: "Strike me purple!" sê die verpleegster. "Tant Bettie, kamp jy uit?" (p. 164).

Selfs in haar sterwensuur dink Marie nie aan haarself nie, maar aan haar susterkind Liesbet wat in die donker alleen die bergpad huis toe sal moet ry (vgl. p. 141).

Die beskrywing van die sterftonele is telkens 'n kragtoer wat 'n mens skrynend bewus maak van die mens se uitgelewerdheid, maar ook van die krag wat met 'n waardige sterfte gepaard gaan en van die waarde van menslike meeleving in die uur van sterwensnood. Dit is tonele soos hierdie wat 'n mens laat besef oor watter krag Alba Bouwer as romanskryfster beskik. Met voortreflike humor word die versoeking van sentimentaliteit vermy. 'n A-chronologiese vertelwyse word knap gebruik (hoewel tydspronge soms te skielik, sonder die nodige voorbereidende oorgang, voorkom) om die lewens van die oumense "in te vul". Miskien kon Lina Delpont se verhaal (vanaf p. 113) ook effens beter voorberei gewees het.

*Die afdraand van die dag is kil* is egter, in die geheel gesien, 'n onvergeetlike boek wat met pragtige eenvoud en diepe meeleving 'n dimensie bereik wat 'n mens nie anders as monumentaal kan noem nie. Daar moet ook melding gemaak word van die voortreflike bandontwerp van Abdul Amien met 'n



waterverfskildery van Pieter van der Westhuizen wat die gees van die roman uitmuntend vasvang.

Ook Hennie Aucamp se jongste kortkunsbundel, *Dalk gaan niks verlore nie*, (Tafelberg; pp. 130; prys R44,95) het aftakeling, eensaamheid en verval as temas. Dit word reeds deur die aanvangstekste ingelei en bereik in die slot-essay 'n hoogtepunt. Hoewel daar in hierdie verband nie finaal 'n beswerende rol aan die kuns toegeken word nie, laat die keuse van Germanicus se afskeidswoorde as bundeltitle tog so 'n rol vermoed.

Die titel is ook in 'n ander opsig tematies beduidend. In Germanicus word N.P. van Wyk Louw se ideaal van die aristokrasie van die gees wat verhef bo die "dom massa" beliggaam. Ook in Aucamp se bundel is dit 'n aristokraat van die gees wat aan die woord is. (Miskien is dit die rede waarom hy nie oral ewe gewild is nie.)

N.P. van Wyk Louw het in sy gedig "Ars Poetica" (uit *Tristia*) gesê: "Uit die gevormde literatuur/is nooit weer poësie te maak nie, uit die ongevormde wêl". In hierdie bundel gebruik Aucamp wel bestaande ("gevormde") kuns — en dit sluit die letterkunde, musiek en die skilderkuns in — as voedingsbodem vir nuwe kuns. Hierdie tema word ingelei deur die sitaat uit Carlos Fuentes aan die begin van die bundel en gevestig met die aanvangstekste, "Judith in 'n tyd van rewolusie". Die verband tussen die literatuur en die skilderkuns, tussen tekste onderling, tussen die teks en die lewe word hier, soos ook in talle ander tekste, beklemtoon. Tekste binne die bundel speel dikwels onderling op mekaar in sowel as op tekste uit die voorafgaande oeuere. Afgesien van die feit dat die bundel só 'n vernuftige demonstrasie word van die kontemporêre rigting van intertekstualiteit, hersirkulering, absorpsie — hoe 'n mens dit ook al wil noem — word dit ook 'n viering van die mens as kultuurwese.

In *Lojale verzet* sê Van Wyk Louw reeds dat die werklike geesteslewe van 'n volk alleen in die bewussyn van die kultuurmense bestaan, "in sy gedurige herskep van die kultuur". Dit klink inderdaad of Louw van die Aucamp van *En dalk gaan niks verlore nie* praat wanneer hy sê: "Die dooie pakke papier en ink wat houtrakke vul, word lewende skoonheid en waarheid deur hom omdat hy die boeke lees; die swart stippels op wit velle wat die mensdom bymekaargemaak het, word musiek omdat hy dit hoor; doek en verf word beelde deur sy oog, en al die groot denkers van die wêreld herleef deur hom omdat hy hul gedagtes weer deurdink" (vgl. *Versamelde Prosa, Deel 1: 76*).

Die digter André Malraux het gesê: "La matière première d'un art qui naître n'est pas la vie, c'est l'art antérieur", en Samuel Beckett: "Je suis en mots, je suis fait des mots, des mots des autres." Ook vir Aucamp is hyself en die lewe gemaak van woorde en veral van die woorde van die "literatuur", soos o.m. duidelik gesê in die teks "Die mens word 'n slaap": "Die lewe bly vir my literatuur". Die skrywer bedink selfs 'n estetiese reël terwyl hy per vliegtuig op pad is na sy sterwende vader (vgl. p. 115).

Hoewel dit enersyds — deur die praktiese demonstrasie van literêr-teoretiese teorie — 'n bundel deur 'n letterkundige vir ander letterkundiges word, is daar ook genoeg doodgewone menslikheid in die dikwels half outobiografiese, half-essayistiese bespiegelings om dit ook vir die gewone leser genietbaar te maak.

Wie teen die dikwels intellektuele ingesteldheid van Aucamp en die afwesigheid van 'n doelbewus demokratiserende tendens kopsie wil maak, kan gerus onthou dat Van Wyk Louw ook gesê het dat niemand die skrywer tot “bloot een aspekke van die volle werklikheid” kan beperk nie en dat ons nooit “mense sal kry wat die heterogene volkemassa in Suid-Afrika menslik en diep sal begryp nie, as ons nie eers 'n ryk en 'n intelligent-kritiese literatuur” het nie (vgl. *Versamelde prosa, Deel 1*; 507).

Soms — dit moet gesê word — kry 'n mens tog die gevoel dat die inhoud van sommige van die tekste darem net-net te dun wil word. Dit geld o.m. die reisjoernale en ook die verslae van 'n reis na die Ooste. Tog bevat ook juis hierdie stukke van die mooiste oomblikke in die bundel. In die reisjoernale is dit die noue band met die aarde en die manier waarop net die opnoem van name soos “kapokbossie, swartstorm, krimpsiekbos, bloubos” vir hom 'n herbevestiging van die self word, wat 'n mens ontroer en bybly.

Ek is ook nie oortuig dat intertekstualiteit en ook metafiksionaliteit — soos blyk uit die miskien te verduidelikende slot — sterk genoeg is as literêr-teoretiese krukke om “Judith in 'n tyd van rewolusie” op vertelvlak te laat slaag nie. Die vraag kan natuurlik gevra word: wil dit, of moet dit op blote vertelvlak slaag? En: of die “gevormde literatuur” hier werklik weer “poësie”, oftewel kuns geword het?

Sou 'n mens, ten slotte, 'n persoonlike mite van die skrywer uit sy oeuvre kon begin aflei? Gaan dit miskien toenemend om 'n verknogtheid, miskien selfs 'n verslawing aan die literatuur, wat saamhang met 'n toenemende gevoel van vereensaming? In “Portret van 'n verteller” spreek 'n groot eensaamheid uit hierdie reëls: “Op reis skryf ek al hoe minder briewe. Daar is niemand na wie ek dringend genoeg verlang dat ek aan hom of haar wil skryf nie; selfs die mooi poskaarte wat ek koop, kom meesal onbenut saam huis toe. In my laaste oomblikke, bygesê as ek nog by my verstand sal wees, aan wie sal ek dink, na wie sal ek verlang?” (126).

Ook in *Herfsverhale* deur Fransi Phillips (Queillerie; pp. 74; prys R28,55) is verval en afskeid en die beswerende rol van die kuns sentrale temas.

Dit is selde dat 'n boek se lokteks die gees van die boek so voortreflik saamvat as hier. Met komplimente aan 'n nuwe uitgewery (*Herfsverhale* is hul tweede publikasie), haal ek uit die teks aan: “Fransi Phillips skep in *Herfsverhale* 'n gevoelige snoer van stemmingstukke oor dit wat verlore gaan: 'n mosaïek van momentopnames deurtrek van die melancholie van afskeid. Die sirkelende motiewe word 'n herhaling in die tyd — soos jy vorentoe lees, laat jy flenters van deurleefde tyd agter.

“Die verhale word op vernuftige wyse aaneengeskakel met 'n deurgang tot 'n

dieper betekenislaag sodat die leser besef: ágter die vallende blare, die drome, die nietige skerp waarnemings, gaan dit om 'n hele aarde en 'n hele lewe wat aan die vergaan is. En dit laat mens teruglees in die momentopnames in, om te ontdek dat die geringste val van 'n blaar of spel van 'n kind eintlik kosmiese en kataklismiese betekenis inhou.

“*Herfsverhale* is gevoelsprosa wat in die gemoed bly naroer, en so triomfantelik vergetelheid teenwerk.”

Vanaf die bandontwerp — na 'n skildery van die skryfster se man, Charles Phillips, waar sy by 'n krip op haar oupa se plaas staan — tot by die slotreël is hierdie boekie 'n merkwaardige verskyning wat 'n mens lank sal bybly. Veral treffend is die skryfster se vermoë om soos die allergevoeligste seismograaf die geringste trilling van ervaring op te vang en daaruit 'n verhaal te maak. Daar is ook 'n uitstekende vermoë om die werklike lewe buite die boek van die telkens vermelde “vrou wat herfsverhale skryf” te laat saamvloei met wat in die boek gebeur. So word die grense tussen die ruimte en tyd binne en buite die verhaal op merkwaardige wyse opgehef en word die skrywer — en die leser — self ook teks. (Vgl. die slot van Aucamp se “Judith in 'n tyd van rewolusie”.) Intertekstualiteit sowel as metafiksionaliteit is hier ter sprake. Ook is die leser deurentyd net so bewus van die dinge wat nie gesê word nie as van die wat wel gesê word. Dit is inderdaad letterkunde wat die kuns om die onsegbare vas te vang bemeester het. Deurdat daar telkens verwys word na “die vrou wat herfsverhale skryf”, word die vrou as sodanig ook pertinent onder die aandag gebring en word die bundeltjie ook 'n openbaring van bepaalde aspekte van vrouwees.

Terwyl haar vorige boeke 'n nie-realistiese, byna surrealistiese aanslag gehad het, dui die meer realistiese toonaard hier, sowel as die interessante manier waarop metafiksionaliteit die verhale bevrug, boonop op 'n vermoë tot vernuwing.

Erika Murray-Theron toon in haar roman *Die toubrug* (Tafelberg; pp. 180; prys R35,95) deur middel van die ervarings van drie vroue, nie alleen hoe vroue uit verskillende sosiale milieu's en verskillende tye deur politieke werklikhede geraak word nie, maar ook hoe die vrou op persoonlike vlak die kloof tussen mense beleef.

Hierdie verfrissend eerlike en intelligent geskrewe roman is deurgaans geskryf vanuit die fokus van die Pretoriase museumkundige Frieda Penny. Dit vertel die verhaal nie net van drie seuns wat in konfrontasie met die heersende politieke sisteem kom nie, maar veral ook van drie moeders. Hulle is Frieda self, die onbekende Duitse moeder van Hans Cordua (die jong Duitse idealis wat tydens die Anglo-Boere-oorlog na Suid-Afrika kom en wie se verhaal Frieda besig is om te skryf), en Frieda se huishulp, Beatrice, wie se seun Matome landuit is vir militêre opleiding. Ten spyte van die groot verskille tussen hulle, is daar ook ooreenkomste deurdat hulle 'n eenderse soort bekommernis oor hul seuns deel. Die jeugdige politieke ywer van die seuns span uiteindelik ook 'n toubrug oor verskillende leefwêrelde en verskil-

lende tye.

Dit is 'n roman wat na lewe ruik — nie na fiksie nie. Hoewel dit geplaas is in die eietydse politieke milieu, word daar geen toegewings gemaak aan sensasie nie en bly die perspektief 'n verfrissend gebalanseerde. Daar word koelkop en nugter, hoewel dikwels diep ontroerd, na die werklikheid gekyk. Die sentrale personase, Frieda Penny, ontdek dat sy — ironies — terwyl sy besig is om die verlede met sin te probeer vul, eintlik in groot mate verbygeleef het by die probleme van nie net haar seun nie, maar ook by dié van haar feitlik lewenslange huishulp, Beatrice. Daar is ook pogings om rigting te kry in haar eie, persoonlike lewe met sy tipies vroulike behoeftes.

Ten spyte van 'n ietwat woordryke styl, maak die skryfster knap gebruik van 'n verskeidenheid letterkundige tegnieke om die leser se aandag te behou. Tydspronge tussen die verlede en die hede, asook die skryfster Frieda se omgang met haar verhaalstof om 'n wederstrewige held tot lewe te probeer wek, word goed hanteer. Veral die manier waarop Cordua hom by tye aan die skrywer van sy lewensverhaal ontworstel om 'n lewe van sy eie binne die gerekonstrueerde lewe te begin lei (vgl. bv. p. 39), gee iets nuuts aan die metafiksionele skryfwyse.

Die skryfster slaag oor die algemeen goed om 'n stewige greep op die uiteenlopende verhaallyne te behou en om alles ten slotte tot 'n sinvolle en singewende geheel saam te snoer. Daar is egter die gevoel dat Beatrice en haar seun Matome verhaalgewys afgeskeep word. 'n Enkele keer is daar 'n onnatuurlike geforseerdheid — wanneer Frieda oor 'n ete saam met haar doktersvriend, Struben Maas, onoordeelkundig uitgebreid uitwei oor haar eie vroeër lewe. 'n Mens wonder ook of dit nodig was om die “verlore” vader ten slotte te laat “herleef”, selfs al word hierdie gebeurtenis nie gedramatiseer nie. Dit, saam met ander dinge wat uiteindelik regkom, suggereer m.i. net te veel van die eind-goed-alles-goed-oplossing.

Waarmee die leser ten slotte bly, is egter die inspirerende wete dat, hoewel die brug waarmee 'n mens die afstand tussen jou en ander probeer oorbrug, meesal maar 'n wankelrige toubrug is, die kontak wat wel gemaak word, tog van waarde is en dat die lewe, ten spyte van onvolmaakthede, die moeite werd is om te leef.

Vrouwees is die sentrale tema van *Vrou: Mens* (saamgestel deur Corlia Fourie; Human & Rousseau; pp. 222; prys R49,99).

Afgesien daarvan dat die tematiese benadering (“verhale oor vroue deur vroue”, lui dit) my nie juis aanstaan nie — dit lei ook hier tot die insluiting van verhale wat nie letterkundig op peil is nie — lyk dit my of die afsondering van die (tipies?) vroulike op hierdie manier enigszins bots met die nogal aggressief-feministiese van sommige van die verhale.

Hoewel inderdaad 'n wye spektrum van die aspekte van vrouwees gedek word, kan sommige van die verhale nie juis as verteenwoordigend van die

betrokke skryfsters se werk gesien word nie. So word Anna M. Louw bv. verteenwoordig deur 'n verhaal wat reeds in 1970 in *Sarie* verskyn het en wat nie aansluit by die belangrikste tematiek van haar oeuvre nie. Petra Müller se "By die ghoeniebos" toon wel 'n ontstellende realisme, maar die flouerige slot laat hierdie realisme na blote sadisme lyk. Ná die onmenslikheid van die uitgedeelde straf, sal min lesers ook glo dat die aartsstrenge pa nie lankal 'n stokkie sou gesteeke het nie voor Dol se nagtelike uitstappies om keer op keer, soos die slot dit wil hê, in die ghoeniebos te gaan kattermaai. Ook Ina Rousseau word verteenwoordig deur 'n verhaal, "Die skaduwee", wat nie veel meer as 'n blote anekdote is nie.

Daar is slegs enkele verhale wat werklik 'n sterk indruk maak. Marietjie Kotze se "In die loop van die dag" is 'n besonder knap verhaal waarin die slotsin — waarvan elke woord slim gekies is — 'n hele onderdrukte lewe oopruk. Die samesteller se siening (in die voorwoord) dat die verhaal gaan oor "die mens se wondbaarheid teenoor die harde werklikheid van die dood" kyk myns insiens die eintlike kern van die verhaal mis.

Ook E. Kotze se verhaal, "Rou", het 'n slotsin waarin alles waarheen die verhaal tot op daardie punt opgebou het, omgekeer word deur die boervrou se skielike en ontstellende insig in die werklikheid van die ander vrou se verlies. In die voorwoord verduidelik Fourie: "In 'Rou' registreer die dood van 'n plaaswerker bloot as ongerief vir die huisvrou." Dit kyk die ironiese omkering aan die slot, waarop die hele verhaal skarnier, mis. (Daar is meer voorbeelde van sulke misleidende interpretasies in 'n voorwoord wat weinig verhelderend is.)

J.M. Gilfillan se "Lelies van die veld" en Christine Pienaar se "Die spieël" toon 'n treffende en volwasse insig in die wese van die vrou se saamleef, of gebrek aan saamleef, met ander. Dat die seksuele innuendo's van lg. verhaal nooit werklik na die oppervlakte gebring word nie en tog subtiel teenwoordig is, toon die besondere vernuf van hierdie skryfster.

Die tegniese en tematieke eksperimente van die meeste verhale deur jonger skryfsters kan m.i. nie kers vashou by die volwasse insig van bogenoemde verhale nie. 'n Mens sou Rachelle Greeff se feministiese "Anonieme eters" nogal kon geniet om die vernuftige manier waarop die vroue op die dieetplaas reageer op die tirannie van hul mans se slankheidsbeheptheid as dit nie was vir die geforseerde poging om die tema te koppel aan dié van politieke eetstakers en hongerlydendes in die strate nie. Riana Scheepers toon met haar "'n Onbevekte bevrugting" 'n toenemende neiging tot "voyeuristiese dirty realism" (om 'n term van Marlene van Niekerk te leen).

Van die minder bekende skryfsters en debutante toon Aletta Pakendorf se "Daardie ou goed" belofte veral deur die gelade, onderbektomtoonde slotsin. Ook Dineke Volschenk se "Die geheim" gee met goed gekose besonderhede en 'n goeie sin vir dialoog 'n oortuigende beeld van die verhouding tussen 'n hele aantal mense.

In Erika Murray-Theron se "Teeparty" beïndruk die paradoksale omkering van rolle in die slot. Marlene van Niekerk, wat veral as digteres bekend is, se "Slordigheid van God" het eweneens 'n verrassende slot, maar bly hoofsaaklik 'n gevallestudie.

Ook van die ander verhale, waarna ongelukkig nie afsonderlik verwys kan word nie, vorm bevredigende, hoewel nie juis uitmuntende leesstof nie. Jammer van die foutiewe spelling van *wolvin* (as *wolfin*, selfs in 'n verhaaltitel, p. 71) en *Michel Foucault* (as *Fouccault*, p. 86).

(Daar word nie verwys na verhale of uittreksels wat reeds elders in boekvorm verskyn het nie.)

'n Ongewone aspek van vrouwees word belig in Emma Huismans se debuutroman, *Requiem op ys*, wat handel oor 'n liefdesverhouding tussen twee vroue. Politiek, die dood en kultuur — veral musiek — is nou verweef met die sentrale tema.

Huismans bring met goed gekose besonderhede — ook in 'n gestroopte dialoog — veral die persoon van die Deense Inger Jensen sterk na vore, en die leser kom in die ban van die vreemde, maar intense verhouding tussen haar en die veel jonger Chris Bouman, 'n toeris uit Suid-Afrika.

Reeds vroeg in die verhaal blyk dit dat die verhouding enigermate 'n poging is om — by albei vroue — die herinnering aan die stadige aftakeling en uiteindelijke dood van 'n geliefde te besweer (vgl. p. 70). Musiek speel deurentyd 'n belangrike rol, en in die slottoneel word die Requiem van Fauré simbool van rus en uiteindelik ook van bevryding (vgl. p. 137).

Ys en die kleur blou is ook belangrike motiewe. Die krag van die ys, wat sy op 'n gletser in Noorweë beleef, word vir Chris simbool van durendheid — in teenstelling met die "swak, weerlose momente" van "siek, feilbare liggame". Sy dink: "Ys het werklik krag. Ys gee nie toe nie" (p. 31). Die funksie van blou, 'n belangrike kleur binne die verhaalopset, is onduidelik.

Haar ampse beheptheid met die oorheersende krag van ys kry vir die leser opnuut betekenis met haar finale besluit waardeur sy alle vermeende weekheid aflê. Herinneringe aan vroeëre verhoudings waar sy onderworpe gevoel het, laat haar besluit: "(E)k wil ek bly" (p. 114).

Psigologies gelees, kan die leser egter hierdie finale besluit ervaar as 'n onvermoë tot die proses van gee en neem, wat deel van die ware liefde is (vgl. bv. p. 114). Hier laat sy dink aan Bart Nel, daardie mees oorskatte romanheld in die Afrikaanse letterkunde, wat deur 'n koppige en dogmatiese vasklou aan die eie-ek ("Ek is Bart Nel van toe af, en ek is nog hy") veel wat van waarde was verloor het. Die leser het die gevoel dat wat Chris ten slotte verloor, dalk veel meer is as wat sy wen. En dui dit nie ook op emosionele ontoereikendheid wanneer sy sê dat haar liefde vir Inger 'n situasie is waarvoor sy "nie regtig weer verantwoordelikheid wil neem nie" (p. 136-137)? Die sin van haar finale besluit bly 'n mens ontwyk.

Politieke omstandighede in Suid-Afrika word betrek wanneer Inger Chris in Johannesburg besoek en Chris háár ervaring van dié omstandighede met 'n

mate van irritasie meemaak. Dit word deel van haar finale besluit wat tot 'n afskeid lei.

Die lukraak manier waarop van een bed na 'n ander gesprings word, hinder. Selfs terwyl sy intens by Inger betrokke is, deel Chris die bed van 'n vorige geliefde op besoek aan Spanje. Hoewel sy t.o.v. haar seksuele oriëntasie sê dat sy dit nie anders wil hê nie (p. 55), laat die uitvoerige terugblik op die verhouding met haar moeder (in die hoofstuk getitel "Blauwbrug") tog vermoed dat 'n gebrekkige ontwikkeling t.o.v. persoonlike verhoudings steeds in huidige verhoudings resoneer. Dit geld ook haar reaksies van woede en aggressie by die dood van geliefdes. (Vgl. die volwasse hantering van hierdie saak in Alba Bouwer se *Die afdraand van die dag is kil*. Die verskil hang waarskynlik ook saam met 'n verskil in religieuse ingesteldheid.)

Die oënskynlik outobiografiese aard van die vertelling lei tot gedeeltes (met veral besonderhede van reise) wat nie tot die verhaalontwikkeling bydra nie. *Requiem op ys* word uiteindelik meer interessante (en dikwels meevoerende) psigologiese dokument as geslaagde roman.

Hinderlike spel- en ander foute kom voor: "Peleas en Melisande van Sibelius" (p. 12) verwys tog seker na "Pelléas et Mélisande" van Debussy. Ook "Mitchellsplein" (p. 48), "Getreidegasse" (p. 134) en "peccata" (in "qui tollis peccata mundi" (p. 137) word verkeerd gespél.

Die individu in konfrontasie met die sisteem is die sentrale tema van Chris Barnard se roman *Moerland* (Tafelberg; pp. 212; prys R44,95), wat een en twintig jaar ná sy vorige roman, *Mahala*, verskyn. Metafiksionaliteit en taal as identiteitsbepaler speel ook 'n rol.

Miskien is dit Alan Paton wat met sy *Cry, the beloved country* daarmee begin het. F.A. Venter het dit voortgesit met sy Groot Trekromans (*Geknelde land*, ens.). Karel Schoeman, Louis Krüger, e.a. het dit verder gevoer. Wil Barnard miskien met sy *Moerland* ironies aantoon dat wat 'n moederland moes wees, finaal 'n moerland (in pejoratiewe sin) geword het?

Lukas van Niekerk, die swart Afrikaner wat in Angola grootword, hunker na Suid-Afrika, sy eintlike moederland. Uiteindelik word hy egter, hoofsaaklik a.g.v. die politieke sisteem, 'n ontheemde in dié land. Politieke verdeeldheid word ook die belangrikste oorsaak van die fiktiewe skrywer in die roman se ervaring van verlies. Die titel kan ook verwys na Angola, eweneens 'n moerland in meer as een betekenis. In albei lande word persoonlike sowel as groepsverhoudings beduiwel deur innerlike tweespalt.

Hoewel Barnard daarin slaag om op die vlak van die "blote storie" deurentyd te boei en stilisties volkome in beheer is, skort daar iets. Eerstens is daar 'n gevoel van lesertamheid en van *déjà vu*, miskien ook omdat Barnard dit sleg getref het met die feit dat John Miles se *Kroniek uit die doofpot* struktureel en selfs tematies so 'n groot ooreenkoms met *Moerland* vertoon. Bewys dat die apartheidstema en die metafiksionele tegniek van 'n interne skrywer-verteller, nou effens holrug gery raak, selfs in Afrikaans?

Verder: Lukas se hele verhaal, en daarmee saam die sentrale tese van die roman, berus op sy status as swart Afrikaner. Hierdie gegewe oortuig egter nie. Miskien is deel van die probleem dat die leser Lukas se aanspraak op Afrikanerskap eintlik derdehands beleef. Sy verhaal word naamlik hoofsaaklik retrospektief vertel — in 'n afstandskoppende verledetydsvorm (ook in *Mahala* gebruik) — deur 'n verteller wat ook skrywer is. Uit hierdie gerekonstrueerde verhaal blyk dat Lukas Afrikaans saam met sy eerste melk ingekry het (dat hy deur sy ouma gesoog is — vgl. p. 73, mag fisies moontlik wees, maar lyk darem erg onwaarskynlik), en dat hy die eerste vyf en veertig jaar van sy lewe nie net Afrikaans was nie, maar ook Afrikaner (vgl. p. 34). Die Kaapse tolletjiesstoel waarop hy moes sit vir kultuuronderrig sowel as vir straf, word simbool van 'n oorgeërfde kultuur.

Sy grootoupa is 'n late Dorslandtrekker wat o.m. ter wille van sy ideale vir sy dogter (die latere Moeka) trek, maar haar tog later aan 'n sg. *mulato* verkwansel vir weiding. Háár dogter, Maria, het weer 'n kind (Lukas) by 'n getroude *mulato*, en sy verdwyn (gerieflikheidshalwe en darem net te maklik) net ná sy geboorte. So kom dit dat Lukas grootgemaak word deur sy ouma, Moeka, wat hom met 'n liefde vir die Afrikaanse taal en kultuur besiel. Weer eens moeilik om te glo, aangesien sy slegs twaalf jaar oud was toe sy uit Suid-Afrika weg is en daar nêrens tekens is dat haar vader, wat in elk geval ná vier jaar terug is Suid-Afrika toe, haar met besondere ideale in dié verband besiel het of dat sy as grootmens haar kulturele bande met Suid-Afrika behou het nie. Daar word slegs gesê dat sy af en toe Afrikaanse pamflette in die pos gekry het. Lukas vind dan ook, toe hy op 38 jaar (vgl. pp. 90-91) — weer op heel toevallige wyse — met 'n korrespondensiekursus in Afrikaans begin, Geskiedenis die moeilikste, “want ek het niks geweet van al daardie stories nie, behalwe die *bietjie* (my kursivering — l.v.Z.) wat Moeka my geleer het” (p. 90).

'n Mens aanvaar dat die boeke wat hom later in die tronk laat beland, w.o. *Lojale verset* van Van Wyk Louw (in 1939 eers gepubliseer) iets te doen het met sy korrespondensiekursus.

Dit is verder moeilik om te glo dat 'n ouma, al is sy ook “ma”, dit sal regkry om 'n kleinseun wat in Angola grootword en skoolgaan (nege jaar lank — vgl. p. 90), met sulke blywende Afrikaanse kultuurideale te besiel. Die hele gegewe van Lukas se Afrikanerskap en van sy volgehoue geworteldheid in Suid-Afrika lyk dus onnatuurlik en geforseerd. Te veel waarde word m.i. ook aan taal as identiteitsbepaler toegeken.

Wat betref Lukas se verwerping in Suid-Afrika word te veel gemaak van verregse elemente. 'n Mens kry verder die indruk dat daar 'n tikkie sensasie lê in die manier waarop gruweldade in Angola die een ná die ander in groot grafiese detail beskryf word, en in die summiere beëindiging van persoonlike verhoudinge (bv. met Elena, Moeka, selfs die priester). Miskien wil die skraps ruimtebeelding — t.o.v. die Angolese oorlogssituasie, en later die politieke situasie in Suid-Afrika — die doelbewuste onbetrokkenheid van die twee



sentrale personasies, maar hul onvermydelike aantasting deur dié situasies, beklemtoon. Hierdie intensie word egter oorwoeker deur te veel verhaal-besonderhede op 'n ander vlak. Dit hang waarskynlik ook saam met 'n (moontlike) intensie om elemente van die ontspanningsliteratuur by dié van die sg. hoë literatuur te integreer (reeds 'n probleem in *Mahala*). Omrede die skraps ruimtebeelding kom die twee opeenvolgende staatsgrepe teen die einde grotendeels as onvoorbereide verrassing. Om dieselfde rede wil Lukas se diefstal van die Myburgh-dokumente nie oortuig nie.

Die rol van die priester, Bernardo Bravo ('n mooi persoonasie wat egter feitlik net so uit Graham Greene se *The power and the glory* stap) is onduidelik. Wil hy iets sê omtrent die mislukking van die kerk in Angola? Daarvoor wek hy egter te veel empatie by die leser. Word hy simbool van die depersonaliserende effek van oorlog? Lei hy nie uiteindelik die aandag te veel af van die sentrale verhaal nie?

Myns insiens dus 'n roman wat as verhaal boei en wat baie en belangrike dinge wil sê, maar wat uiteindelik enersyds te veel en andersyds te min sê en daarom nie aan sy eie intensie reg laat geskied nie.

Zirk van den Berg se debuutroman, *Wydsbeen* — met sy interessante omslagontwerp deur Frank van Schaik — (Tafelberg; pp. 140; prys R29,95) het eweneens die individu in konfrontasie met die sisteem as tema, maar gaan verder en toon ook hierdie individu as 'n soort godesnarfiguur.

Die sentrale persoonasie is 'n historiese figuur, die Fransman Estienne Barber, 'n idealistiese Don Quixote-agtige figuur wat engele en wonderwerke verwag, maar hom — ironies — vasloop teen die korrupsie van die sisteem wat hom eindelijk vernietig. Beelde van die perd en die voël (wat 'n engel suggereer) dien as bindingselemente en dui, deur die manier waarop hulle ontwikkel, op die tragikomiese aard van hierdie anti-held.

Aan die Kaap van Goeie Hoop (ironiese naam), waarheen hy kom om sy wonderwerke te beleef, bots Estienne met 'n korrupte sisteem. Geleidelik maak sy drome van heldedade en van 'n vryheid wat hom sy perd deur 'n groen land van oorvloed laat stuur (vgl. p. 18), plek vir die harde werklikheid. Pleks van vry soos die voëls van sy drome te wees, word hy — ironies — voëlvry verklaar deur 'n owerheid wat hy Quixote-agtig bly uitdaag. Hy kry wel sy perd, waarvan hy altyd gedroom het, maar bly steeds vasgeknél in klere wat nie heeltemal pas nie.

Daar kom ongemerkt 'n ooreenkoms tussen hom en die boemelaarfiguur, Die Stomme Groenpik, wat hy kort ná sy aankoms hier raakloop (vgl. veral die katartiese pp. 132–133). Hy raak geleidelik bewus van wie hy werklik is en beleef die eintlike hy as 'n soort heiligheid wat bo hom rondsweef (vgl. pp. 89 en 134). Hy word dansend vry. Die vroeër onverstaanbare woorde van die boemelaar word sy eie magiese inkantasië. Hy is die "sjamaan van 'n stam wat net uit een mens bestaan". Wydsbeen oor 'n gaatjie waarin hy die mees banale handeling verrig, is hy bewus van die aanwesigheid van God (vgl. p. 132). (Hierdie toneel, terloops, lê 'n sterk verband met die godesnarfiguur

Koos Nek in *Kroniek van Perdepoort* van Anna M. Louw, wat ook in sy gestroopte kindsheid uiteindelik begin “huppel” het. Die hele tematiek sluit inderwaarheid aan by die tragikomiese anti-helde met hul verlange na engele en wonderwerke in die Louw-oeuvre.)

Hierna is sy broek se nate oopgeskeur, “sodat dit in los pante om sy bene hang” (p. 133). Hy is eindelik bevry — die Estienne Barbier waarna hy altyd gehunker het (vgl. p. 134).

Dit is jammer dat die roman te lank aanhou. Die boek moes m.i. geëindig het op p. 135 ná die sin: “‘Ek kom uit!’ skree hy, en maak gereed om die wagende ruiters tegemoet te gaan.” Die gedeelte wat volg, sluit tematies nie aan by die ontwikkeling tot op daardie oomblik nie en kon liever by die huidige naskrif geïnkorporeer gewees het. Banale woordgebruik (onder- en boaan p. 132) val ook uit die toon.

In sy boek *The modern American novel* verwys Malcolm Bradbury na die feit dat Amerikaanse sestigerskrywers op uiterlike geweld reageer het met “an inward spirit” wat hy o.m. as misties en sjamanisties tipeer. *Wydseen* sluit hierby aan. Dit strek die skrywer tot eer dat hy parallelle met die huidige tyd nooit direk aandui nie, maar dit aan die leser oorlaat om verbande te lê. Ook dat hy nie toegee aan die versoeking tot sensasionele tonele waarvoor die feite van die geskiedenis hom ryklik geleentheid bied nie (iets waarvan *Moerland* nie vry te spreek is nie). Dit is ’n eerlike boek waarin onthullend en oorwegend boeiend oor die mens in konfrontasie met mense geskryf word.

Ook in *Brug van die esels* deur Dalene Matthee (Tafelberg; pp. 244; prys R44,95) staan die individu se ervaring van die politieke werklikheid van die dag sentraal, terwyl die slot van die roman iets oor die blote feit van vrouwees sê.

Die predikantsdogter Araminta Rossouw loop reeds van jongs af haar eie paadjie. Sy wil deurentyd self die waarheid ontdek, nie net weergee wat ander vir haar voorsê nie. Tydens ’n studentekoortoe in Engeland gebeur twee dinge. By die aanskoue van die Ster van Afrika in die Tower of London word sy bewus van ’n soort kommunikasie met die diamant uit die bodem van Afrika (vgl. p. 35), en tydens ’n betoging teen die Suid-Afrikaanse studente spoeg ’n swart vrou in haar gesig. Sy besef: “Jy’s wit. Jy’s op die verkeerde plek op aarde gebore” (p. 41).

Hierdie twee ervarings is rigtinggewend vir haar later lewe. Daar ontwikkel ’n noue band tussen haar en die dinge van die aarde sodat sy met hulle praat soos met mense, en sy raak toenemend bewus van die haglike politieke toestand in haar land. Sy probeer haar plek in die geskiedenis van die land peil. Dit word ’n obsessie om geld te maak sodat sy die land, waar sy vir haarself as witmens geen toekoms sien nie, so gou as moontlik kan verlaat. Die versoeking om met diamante te smokkel, kom op haar pad en sy swig. Dit word ’n pad vol komplikasies.

Hoewel Dalene Matthee wys dat sy nog nie haar vermoë om ’n spannende

storie te vertel verloor het nie, is daar tog in hierdie boek — meer as in enige van die voriges — ’n hinderlike oppervlakkigheid, hoewel die boek juis die teenoorgestelde pretendeer. Dit wil oënskynlik antwoord aan jongmense wat voel dat emigrasie die enigste oplossing is; tog word daar in hierdie opsig nie tot ’n bevredigende resultaat gevorder nie. ’n Mens voel Araminta se uiteindelijke besluit in hierdie verband het minder met haar politieke insigte te doen as met die bloot vroulike behoeftes van die lyf. In hierdie opsig vorm haar besluit ’n kontras, wat feministe sal laat gril, met dié van Chris in *Requiem op ys*. Eintlik strook dié besluit ook nie met haar karakter nie. Haar hebbelikheid om met diamante — soos met ander natuurdinge — te kommunikeer, kom hoofsaaklik eksentriek voor. Verder: Sal iemand wat so ’n empatie met die heilige klippies het hoegenaamd so nou en met oënskynlik so min gewetenswroeging by die onwettige diamanthandel — hoofsaaklik om geld te maak — betrokke raak? En kan die blote anskoue van die gat waaruit die diamante gehaal is uiteindelik so ’n ingrypende invloed hê op ’n obsessie wat reeds in daardie stadium byna onbeheerbare afmetings aangeneem het? (Vgl. p. 228).

Dit blyk verder, hoofsaaklik uit ’n gesprek met haar pa waaraan groot gewig toegeken word, dat Araminta se studie van die geskiedenis haar die witman nie *slegs* as skuldige in Afrika laat sien nie, maar haar eerder na die ander kant laat oorhel. Dit strook weer nie met die voortgesette obsessie om die land te verlaat nie, veral; nie in iemand met so ’n sterk eie wil soos Araminta nie. Die leser word ook nie voldoende deel gemaak van haar politieke ontwikkeling soos *dit geskied* nie, maar hoor meesal agterna daarvan by wyse van gedeeltes wat alte baie na die skrywerstem klink.

Die rol van Araminta se pa en van oom Joop Lourens bly te veel in die lug hang. Vir die belangrike, afrondende tematiese rol wat aan Grace Ngobeni en aan Koos Malherbe toegeken word, weet die leser darem net effens te min van hulle. Dit is Koos Malherbe wat o.m. die “waarheid” omtrent esels, brûe en die waarheid onder Araminta se aandag bring (vgl. p. 189). Daar is ook meermale sprake van riviere wat deurgesteek moet word (in teenstelling met die brûe wat daarvoor gebou word). Daar is egter ’n toevalligheid in die manier waarop Araminta die riviere wat wel in haar pad kom (o.m. die versoeking om diamante te koop en die besluit om óf die land te verlaat óf te bly) uiteindelik hanteer.

By ernstige aanhangers van die sg. groen beweging en by lesers vir wie ’n spannende verhaal hoofsaak is, sal die boek waarskynlik byval vind.

## Sprokies in die letterkunde

Die laaste jare gebeur dit dikwels dat ou Afrika-volksverhale opgeteken of dat nuwes geskep word. Corlia Fourie noem 'n bundeltjie verhale wat sy laat publiseer het egter *nuwe Afrika-sprokies*, wat 'n ander subgenre impliseer. Volksprokies volgens die eeueoue tradisie kan *Ganekwane en die Groen Draak* nie wees nie omdat dit nie in die volksmond ontstaan het nie maar deur 'n individuele skrywer geskep is — in dié opsig moet dit dan eerder kuns-sprokies heet.

Ook die kernvereiste van 'n rasegte sprokie ontbreek, naamlik dat dit moet wees wat Laiblin 'n *Zweiweltenerzählung* noem. Die vertelling moet in 'n redelik normale wêreld sy aanvang neem; dan skuif 'n magiese dimensie óór hierdie wêreld, bese magte word op vreemde, menslik onmoontlike maniere beveg en oorwin — en dan eindig die vertelling in 'n wêreld wat weer normaal geword het.

In een geval in dié bundel bly die ruimte dwarsdeur gewoon, naamlik in *Die meisie met die stem wat lag*. Die meisie stel as hoofman moeilike voorwaardes aan die man wat met sy dogter wil trou en nie een kry dit reg nie; dan neem die meisie dit op haar om self die drie dinge wat hy vra vir hom te bring. Sy oortuig hom daarvan dat 'n voëltjie die koning van die diere is en 'n soetdoring die wonderlikste boom in die wêreld, en dan weet sy deur slim afleiding wat sy geheime naam is. In die ander vyf verhale is iets vreesaanjaends en buitengewoon die hele tyd aanwesig: daar is dus geen oor- en terugskakeling nie.

Ander sprokie-elemente is wel teenwoordig. Die vertellings speel baie lank gelede af, daar is duidelike argetipes van die goeie as hoofman en veral elke keer 'n jongmeisie wat die inisiatief neem, daar is begeleidende en helpende vrouefigure: 'n ouma of 'n ou vroutjie. Die bese word gekonkretiseer in verwoestende krygsmanne, maar veral ook in 'n bosdier, krokodille, 'n draak, reuse en heel oorspronklik 'n man sonder hart.

Soos in 'n volksprokie speel een of meer voëls hier ook 'n positiewe rol. 'n Sterk ooreenkoms is die getal drie wat in elke verhaal baie belangrik is om te dui op afronding. In *Tombien die reuse* is daar weliswaar net twee reuse en in *Iquana en die man sonder hart* is die meisie een van twee kinders: dit dui op die gesinsopset wat in ou Afrika net uit vrou en kinders bestaan het; daar was nie in elke gesin 'n vaderfiguur nie.

Om terug te kom na drie. In *Die middelste suster en die boom* is dit oorspronklik dat nie die jongste nie maar die middelste suster anders is; orignens word iets op die derde dag gedoen, drie mane gaan verby of in die titelverhaal soek Ganekwane drie maal onsuksesvol na die bese man se hart. Selfs in die taal slaan dit deur, soos as die drie susters 'n kat "Shoo, shoo, shoo" wegjaag, en as Iquana wonder hoe om van die wilde grotman weg te kom: "Sy kyk rond.

Kyk wild rond. Kyk en sien . . ." (p. 51).

In elke verhaal gaan dit ook sprokiegewys om verlossing. 'n Mens moet dus aflei dat die vertellings tog as kunssprokies kan kwalifiseer.

Die skrywer openbaar fyn kennis van die Afrika-ruimte van lank gelede toe daar dorpie tussen bosse en berge was, riviere en wilde diere. Bome was belangrik: hier word die doringboom en maroela pertinent genoem, en ander het sterk beswerende eienskappe as muthi teen boosheid. So vra Tombi direk: "Stinkhoutboom met jou sterk, sterk muthi, help ons teen die reuse. Help ons sodat daar nie weer 'n reus in ons dorpie kom nie" (p. 24). En dit help inderdaad, want die storie eindig so positief soos van 'n sprokie verwag kan word: "En van daardie dag af tot vandag het niemand in daardie dorpie ooit weer 'n reus gesien nie" (p. 25).

Die bundel gee blyke van feminisme, want in elk van die ses vertellings speel 'n meisie die hoofrol: sy tree besonders op of verlos haar broer nadat sy 'n wreedaardige man se hart opgespoor en hom vernietig het. Dit sê op 'n verskeidenheid maniere vir dogters dat hulle selfs beter en meer innoverend as die manlike geslag kan optree!

Elke verhaal is uiters oorspronklik en verbeeldingryk, maar die eerste, *Hlaulu en die Bosdier*, wyk die interessantste af van 'n bekende sprokie-opset. Dit toon ooreenkomste met Rooikappie, want dié meisie se naam is Rooikrale. Hlaulu en sy moet pap vir 'n siek ou vrou neem wat aan die ander kant van die bos bly; sy moet ook 'n vreeslike dier vermy wat in die bos bly. Sy laat haar egter nie soos Rooikappie deur nuuskierigheid verlei om tóg die bose uit te lok nie — sy loop liever die ompad. Dis die ou vrou wat 'n storie vertel van hoe sy dit sal regkry om die dier te laat doodmaak wat haar die moed gee om wel bos toe te gaan.

Op verrassende wyse word angs om die bose verander in hulpvaardigheid en begrip as Hlaulu uitvind dat die dier nie bedreigend is nie maar tandpyn het . . . Die driedeling word gebruik as die meisie blare aandra wat "ou groot Kwobu Khuni, ou seertand Kwobu Khuni, ou lelike Kwobu Khuni" (p. 12) kan laat beter voel. Dit laat die geskreeu in die bos ophou en daar is weer sprake van drie: dis nou "so stil dat die mense van die dorpie die voëls kan hoor tjirp, so stil dat hulle die sonbesies kan hoor sing, so stil dat jy vir Kwobu Khuni kan hoor loop."

Nie net word die bose, wat hier net in die mense se verkeerde interpretasie van gebeure bestaan het, opgehef nie, maar dit lei tot dubbele oorwinning van die goeie as die dier van sy kant af vir Hlaulu ook begin omgee en vir haar vrugte pluk. Só lei dit 'n kinderleser tot nuwe dieptes van insig.

Die manier waarop die groen draak van die titelverhaal oorwin word, is eweneens verrassend. Ganekwane se ouma reken dis die blaar van die stinkhoutboom wat as sterk umuthi die oorwinning bewerkstellig, maar Ganekwane skud haar kop: "Nee, dit was die stories. Nét die stories" (p. 64). Soos 'n draak onskadelik gestel kan word deur blootstelling aan stories, kan kinders ook daardeur 'gewen' word. En dan in hoogste mate deur spro-

kies.

Op geheel ander wyse speel 'n sprokie 'n rol in Rona Rupert se jeugverhaal *Drie lemoene en 'n duif*. Of hierdie sprokie inderdaad lank gelede in die volksmond ontstaan het of deur die skrywer geskep is, weet ek nie, maar dit klop met die wese van die volksprokie. Volgens die glasblaser Daniel Macauley wat dit aan die hoofkarakter Sophia de Pao vertel, is dit van Spaanse herkoms.

Hier is dit tipies dat die jongste van drie broers drie lemoene moet pluk, dat sy broers twee van die lemoene eet en as hy self die derde oopbreek, kom die meisie van sy drome te voorskyn. Hier neem die toweragtige dimensie dus oor. Die bose, 'n heks wat haar eers as goeie fee voorgedoen het, verander die meisie in 'n duif. Dis eers as die broer se ma die speld wat die heks in haar kop gedruk het uittrek dat sy weer 'n meisie word; met die gelukkige afloop word teruggekeer na die gewone wêreld.

Die sprokie word gebruik om Sophia met verhoudingsprobleme te help. As dertienjarige is sy buierig en wonder: "Gaan dit met ander mense ook so op en af?" (p. 20). Onsekerheid en oorgevoeligheid word by haar op die spits gedryf omdat haar pa drie jaar gelede in 'n landmynontploffing dood is en sy steeds nie kan aanvaar dat hy weg is nie. In haar herinneringe "was hy altyd by die huis, en het hy altyd geluister as sy iets wou sê" (p. 5).

Haar voortgesette verbondenheid aan haar pa is verantwoordelik daarvoor dat sy nie die nuwe liefde in haar ma se lewe kan aanvaar nie. Sy glo as onbetroubare verteller dat dit haar ma is wat verander het en dink: "Ek en Ma is soos vreemdelinge wat in dieselfde huis bly . . . twee mense wat nie weet waaroor om te gesels nie" (p. 18). Dit word 'n krisis as sy haar ma en die man in 'n restaurant bymekaar sien. Met fyn beplanning en ander verhoudings wat ingeweeft word, lei die verhaal Sophia na 'n ontmoeting met Daniel — en luister sy na die eerste deel van die sprokie. Sy rustige optrede bring reeds berou, sodat sy vir die eerste keer na haar pa se dood kan huil, en sy stuur 'n betekenisvolle boodskap huis toe: "Sê vir Tobias liefde . . . vir Ma ook" (p. 67).

Die laaste deel van die sprokie lees Sophia self as Daniel die boek vir haar gee. Dit laat haar nadink, maar dis Daniel se ma wat 'n eksplisiete vergelyking maak: "Jy kan soos die heks wees, of jy kan wees soos die ma wat . . . die kwaad ongedaan gemaak het en hom die kans gegee het om gelukkig te wees" (p. 70). Uit gesprekke met die vrou besef Sophia dat hulle albei (sy en haar seun) swaarkry ken — die besef van die sprokie se betekenis kon subtieler tot haar gesprek het.

Ook die brief wat Sophia naby die slot van haar ma kry, bevredig nie verhaalmatig nie. Dit word bloot as volwasse verklaring van haar optrede gegee en nie soos Sophia dit beleef en daarop reageer nie.

Briewe wat Sophia aan haar pa skryf, gee geleentheid om die agtergrond en ruimte te teken; dit wissel ook die derdepersoonsvertelling af en dui aan dat gebeure op 22 Augustus begin. Wanneer sy haar pa se dood aanvaar, kan sy

nie meer vir hom briewe skryf nie; dis oortuigend dat sy aan die slot met 'n dagboek begin. Die datum, 17 September, wys dat minder as 'n maand deur die verhaal loop. Die skrywery as sodanig beeld haar vermoë om die woord skeppend te gebruik.

Taalaanwending is deurgaans sober, met aandag aan klein besonderhede. Pragtige beskrywings kom voor, soos wanneer Sophia se papierdrukker wat Daniel vir haar met glas geblaas het, vir haar begin lewe: "Jy weet dadelik dis 'n flamink — dis sy lang, dun pienkrooi bene wat jy sien, en jy onthou skielik *presies* hoe lyk die wit vere met die pienk skynsel en hoe sy nek en bene 'n reguit lyn trek as hy vlieg" (p. 60).

Op verskillende maniere inspireer sprokies dus steeds die woordkuns.

*Elsabe Steenberg*

Francois Bloemhof

Enkele aspekte in Hennie Aucamp se “’n Bruidsbed vir tant Nonnie” en Jan Rabie se “Die man met die swaar been”

#### A. “’n Bruidsbed vir tant Nonnie” — Hennie Aucamp

##### 1) Liggaamlikheid

Omtrent die eerste aspek wat ’n mens opval by die lees van “’n Bruidsbed vir tant Nonnie” (voortaan “Bruidsbed”), is die liggaamlikheid wat daarin voorkom. Nie alleen word die sentrale karakter, tant Nonnie, uitgebeeld as ’n mens wat primêr op die sintuiglike dinge in die lewe ingestel is nie, maar aangesien die ek-verteller so intens in haar lewensgeskiedenis belangstel, word dit gesuggereer dat so ’n preokkupasie ook by hom aanwesig is.

Tant Nonnie se liggaamlikheid is van so ’n aard dat dit nie geïgnoreer kan word nie — almal was of is daarvan bewus. Dit is nie ’n onderwerp wat vermy kan word op die plaas waar sy by haar broer en dié se vrou (die verteller se ouers) inwoon nie, al sou die ma dit graag so wou hê. Tant Nonnie se lyflikheid is daar vir almal om te aanskou, soos byvoorbeeld blyk wanneer die verteller se pa kyk hoe tant Nonnie in haar rystoel wieg, en hy opmerk: “Ek sê, die ouvrou ry hom bloots vandag!” Die seksuele konnotasie van dié opmerking word uitgebrei wanneer sy vrou ’n rukkie later vra: “Word dit nie te warm vir haar nie?” en hy sê: “Dit was nooit te warm vir haar nie.”

Die ek-verteller verwys na tant Nonnie se mémoires, maar dit is duidelik dat haar mémoires verskil van dié van die meeste ander mense, aangesien dit om die vleeslike sentreer. Dit blyk onder andere uit dié stelling: “Eers was daar die seuns agter die kraalmuur, die hooimied, die bos: wat was hul name, Diek, Tom en Herrie? En wat maak dit saak, en wat het dit toé saak gemaak?”

Vir tant Nonnie het dit letterlik nie saak gemaak met wie sy intiem is nie, al was dit éniemand, of — soos die Engelse sê — “any Tom, Dick or Harry”. Die verskillende plekke waar sy uiting gegee het aan haar lyflikheid, dui daarop dat ’n plaas die geskikte plek is vir tant Nonnie om haar laaste jare op uit te leef — dit is in ’n plaasatmosfeer dat sy haar grootste passies gesmaak het. Alhoewel die tyd haar fisiek afgetakel het, is dit asof haar herinneringe die krag het om haar jeugdig te hou. Die verteller sê byvoorbeeld: “Haar oë lag jonk in ’n plooiësig.” Net soos haar seksualiteit haar destyds met lewe gevul het, het die herinneringe daaraan nou nog dieselfde krag. Hierdie gevolgtrekking word bevestig deur die volgende aanhaling: “sy’t geleef — leef nóg — of dit haar goeie reg is om te leef. En om nóg ’n eis wat sy nooit betwyfel nie: haar reg om vrou te wees.” Tant Nonnie wil so veel van die lewe hê as wat dit haar moontlik kan bied; die verteller noem dit “’n lewensgulsigheid”. Dit sou



ook 'n seksverslaafdheid genoem kon word, want “een verslinding (was) soos die ander”.

Uiteindelik egter, net soos wat die seksuele daad van verbygaande aard is, is tant Nonnie deur vleeslike verval ingehaal. Wanneer sy haar broer aansê om haar gat te laat gawe, is haar asem suur. Dit is 'n subtiele terugverwysing na die kwepers waarvoor tant Nonnie so lief is; daar is vroeg in die verhaal genoem dat die kwepers eens op 'n tyd baie volop was op die plaas, dat dit ryp geword het, “die suur daaruit, maar hul kwepergeur behoue”. Net so is tant Nonnie se beste jare iets van die verlede, maar die liggaamlike verderf beteken nog nie dat die vleeslikheid wat sy uitgestraal het, weggesteef het nie.

Inteendeel, in die laaste paragraaf is die beeld een van oorvloed. Die verteller neem hom voor om haar graf met onder andere kwepers uit te voer. As daar van 'n “vars boep grond” gepraat word, is daar eerder 'n assosiasie met 'n geboorte as 'n sterfte. Dit is ook insiggewend dat tant Nonnie langs die wilderoos begrawe wil word: dié blom word nie slegs aan liefde en romanse gekoppel nie, maar is ook bekend vir sy lewenskragtigheid. Net soos tant Nonnie, is dit 'n blom wat gekenmerk word deur sy ongetemdheid — 'n mens wil amper sê, sy losbandigheid.

## **2) Die verband tussen die verteller en tant Nonnie**

Aanvanklik is dit nie duidelik waarom die ek-verteller soveel aandag aan tant Nonnie bestee nie, ook nie waarom hy 'n verhaal oor haar sou skryf nie. Sy is immers bloot 'n afgeleefde tante van hom en aangesien hy so lank laas op die plaas was, is daar ander dinge wat sy aandag kan opneem — soos dat sy ouers oud geraak het, dat die huis herbou is, dat sy troetelperd dood is, ensovoorts.

Dié verwysing na die perd is die eerste verbandlegging tussen die twee — ook tant Nonnie word met 'n perd in verband gebring wanneer haar broer sê dat sy haar rystoel “bloots” ry. Tant Nonnie en die verteller deel dus reeds een belangstelling en die leser wonder of hulle nie dalk ander mag deel nie. Dié vermoede word versterk wanneer die verteller se moeder vir hom sê: “Moenie vir haar kyk nie.” Hoekom nie? Wat vrees sy? Vermoed sy dat daar iets in haar seun is wat deur kontak met dié vrou in die oopte gebring kan word?

Verdere verbandleggings kom voor wanneer die verteller tant Nonnie “die stout ou kind” noem; hulle is albei jeugdig, hy fisies en sy in haar lewensopvatting. Hy word net so opgewonde oor haar verlede as sy self en spoor haar aan om te vertel: “Van die seekaptein, tant Nonnie, toe!” Sy stribbel (geveins?) teë, maar hy dring aan. By albei is daar 'n groot belangstelling in die seksuele. Die ek-verteller noem tant Nonnie sy Scheherezade, 'n verwysing na die Arabiese Nagte, waar 'n meisie dit reggekry het om 'n heerser te oorreed om haar nie dood te maak nie, deur hom elke aand 'n boeiende verhaal te vertel. Die heerser het daardie meisie as minnares geneem, en dit is

dus duidelik dat die seksuele 'n band tussen die ek-verteller en tant Nonnie vorm; die "ek" stel weliswaar nie seksueel in háár belang nie, maar in dít wat sy beleef het.

Hy stel ook in méér as die seksuele belang — hy wil weet, soos hy dit noem, of sy die "Groot Liefde" geken het. Die implikasie is dat hy homself wil oortuig dat daar in die lewe meer as net die seksuele te vind is, en dat ware liefde wel moontlik is. Om by haar uit te vind of sy ware liefde geken het, sal 'n antwoord op sy vrae wees.

Aan die einde, wanneer dit blyk dat daar wel een persoon was wat meer vir tant Nonnie beteken het as die res, word sy identiteit nie aan die leser bekend gemaak nie. Die ek-verteller verswyg sy naam. Tant Nonnie het dit reggekry om tot op daardie punt nooit na die betrokke persoon te verwys nie, en nou staan die ek-verteller haar by om die geheim te hou.

Maar die krag van haar liefde beteken ook tant Nonnie se dood. Toe sy hoor dat dié man uit haar verlede met 'n baie jong meisie getroud is, neem dit nie lank voor sy sterf nie. Die verteller sê: "Maar ek verkies om te glo dat sy gestorf het omdat sy wóú sterf." En hy kan dít glo omdat hy sy geloof in die liefde herwin het.

In die laaste paragraaf word die ek-verteller en tant Nonnie saamgebind deur sy besluit om haar "bruidsbed" vir haar reg te kry. Soos reeds gesê, herinner die "boep" eerder aan geboorte as die dood, maar hierdie laaste paragraaf herroep natuurlik ook die huweliksbeeld waarna reeds in die titel verwys is. Die "ek" gaan as 't ware as strooijonker optree en tant Nonnie aan die dood oorhandig ("die skemer sal oor jou kom"), maar terselfdertyd is die implikasie dat die liefde vir ewig voortbestaan — want hy sien in sy geestesoog hoe die duiwe, as simbool van lewe, op die vars boep grond sal rinkink.

### **3) Die verband tussen liefde en pyn**

Hierdie tema kom vroeg reeds ter sprake, wanneer die verteller sê: "haar lyf, wat die liefde so goed geken het, lyk of dit in die liefdeskramp gestol het". Dit blyk hieruit dat tant Nonnie méér is as net die "stomme ou mens" of "die arme ou sus" waarna vroeër verwys is — sy is iemand met 'n verlede. Daar was ook reeds 'n kontras tussen twee beskrywings van haar, eers as "'n wrak" en toe as hoe sy eers was, "'n vietse vyftig of wat, hare gehenna, potloodstrepe vir wenkbroue, presies soos die mode dit toe wou hê."

Tant Nonnie vertel voortdurend van haar seksuele avonture, maar verwys nooit na die een vir wie sy waarlik lief was nie. Bloot dié weerhouding dui daarop dat die liefde haar pyn laat ervaar het. Sy probeer dit bekamp deur haar slegs op die seksuele in te stel en net dít te onthou, en dan ook net die voorvalle met minder belangrike vryers. Daarom is dit ironies dat die verteller se ma kan sê: "Kyk na haar, en sien dat God nie slaap nie." Want tant Nonnie, ten spyte daarvan dat sy opgaan in die liggaamlike, is nie gelukkig nie, en haar straf het sy reeds ontvang: dit is nie die feit dat sy "klein en bruin soos 'n pruim" is nie, maar dat sy innerlike pyn ervaar.

Na dié uitlating van die ma sê die verteller: “Dis ’n gedagte wat my al jare tart: tussen al die mans wat tant Nonnie geken het, moes daar één gewees het wat vir haar meer was as die ander”. Dit was vroeër nie so duidelik dat die verteller eintlik belanggestel het in tant Nonnie se verlede nie. Daar is genoem dat hy haar laas as skoolseun gesien het; sy moes dus ’n baie sterk indruk op hom gemaak het. Weer eens dui dit op die ooreenkoms tussen hulle. Sy belangstelling in die seksuele moet vir tant Nonnie ’n beproewing wees, want hy “toets haar terugwerking. Toets dit dag ná dag.”

Die vernietigende krag van die liefde word geïllustreer wanneer die verteller en tant Nonnie voor die vuur sit, en hy stronke op die vuur gooi en “kyk hoe hulle verskrompel tot wurms as”. Die liefde word immers dikwels met gloeiende kole vergelyk, en vergange liefde met kole wat uitgebrand het. “Wurms” dui ook op tant Nonnie se uiteindelijke liggaamlike verval en haar opneem in die aarde.

Die verteller verwys ná die Naudés se vertrek (tydens hul besoek is die naam van tant Nonnie se groot liefde bekend gemaak) na die “Groot Liefde”, met hoofletters. Dit is iets waarin hy sy geloof herwin het. Maar dit is ’n geloof wat hy verkry ten koste van tant Nonnie. Die verteller wil glo dat sy as gevolg daarvan sterf, omdat so ’n toedrag van sake sy geloof in die liefde en die romantiek versterk. Ook daarom wou hy nie nét in haar seksuele oriëntasie glo nie; dit het bloot ’n sinnelose herhaling van verowerings geword wat hom “hartlik begin verveel” het. Die verband tussen liefde en pyn vind ’n eggo in die laaste paragraaf, wanneer daar ’n soortgelyke verband tussen vrugbaarheid en verval getrek word.

John Gerlach (1985: 10) verwys na vyf verskillende strategieë waardeur sluiting in ’n kortverhaal teweeggebring kan word. Die tweede hiervan is natuurlike beëindiging, waarvan die dood of die huwelik die voor die hand liggendste voorbeelde is. In “Bridsbed” se einde is daar sprake van beide, dus behoort ’n indruk van finaliteit — wat by uitstek die mikpunt van dié sluitingstrategie is — des te meer voor te kom. Dit is ieder geval wat ’n mens sou verwag. Dit is egter nie die geval nie, aangesien ’n huwelik só ’n beeld van vrolikheid en geluk (en dus lewe) oproep dat die indruk van die dood versag word. Die gevolgtrekking is dat tant Nonnie se dood nie ’n ewige dood is nie, en dit is ’n mening wat aansluit by die vierde en laaste aspek wat by dié verhaal bespreek word.

#### **4) Die godsdiensmotief**

In “Bridsbed” is godsdienstigheid en die liggaamlikheid in direkte opposisie met mekaar. Die ek-verteller se ma is die prominentste verteenwoordiger van die godsdienstige element. Sy bid vir haar seun, in wie se aard sy raakpunte met dié van tant Nonnie sien, en vra hom: “Moenie vir haar kyk nie.” Die leser word ook herinner dat God nie die mens se sonde ongestraf laat nie, wanneer die ma sê: “Kyk na haar, en sien dat God nie slaap nie.”

Hierdie vooroordeel van die seksuele vind 'n eggo wanneer daar aan die einde van die verhaal genoem word dat tant Nonnie se begrafnis gelei is "deur 'n jong predikantjie wat, *genadiglik*, niks van haar lewe geweet het nie" (my kursivering). Die implikasie is dat dié predikant waarskynlik minder genadig sou gewees het as hy kennis gedra het van tant Nonnie se verlede, en dat sy dan moontlik nie deur 'n kerkverteenwoordiger begrawe sou gewees het nie. Die woord "genadiglik" bring dit egter ook by ons tuis dat die verteller meen tant Nonnie verdien 'n gewyde begrafnis — en dit is deur God se vergewende genade dat sy dit kry.

Want by tant Nonnie is die seksuele met die godsdienstige getemper. Sy is veel minder "heilig" as die verteller se ma, maar 'n religieuse element is nie by haar afwesig nie; van die eerste besonderhede wat vroeg in die verhaal van haar gegee word, is dat sy gewyde liedere gesing het. 'n Lied soos "Beautiful isle of somewhere" is "smagtend" deur haar gesing, so asof sy graag verlos sou wou word uit haar gebondenheid aan dié aarde waarvoor sy so lief is. "Smagtend" is ook 'n woord wat dikwels by beskrywing van 'n seksuele aard voorkom, en beklemtoon die dualiteit wat by tant Nonnie aanwesig is. Die leser kry die idee dat haar liggaam en die gebruik daarvan wel in 'n mate vir haar dié skoonheid kon bied waarna sy gesmag het.

Sy het berou oor haar verlede, maar terselfdertyd negeer sy dit nie. As sy mompel "Al was dit dan ook sonde, Heer . . ." impliseer sy dat sy dit alles weer sou doen, as sy kon. Daar word gesê: "die ongerief van pyn het 'n sondebeseft by haar uitgebrou". Dit is waarskynlik slegs dié liggaamlike straf (vergelyk die ma se woorde) wat berou by haar tuisbring; indien die pyn afwesig was, dan was die berou ook. Net soos daar in hierdie verhaal 'n verband is tussen pyn en liefde, is daar dus ook tussen pyn en godsdien. Aan die einde van die verhaal, met die beskrywing van hoe die graf gaan lyk wat die verteller vir tant Nonnie in die vooruitsig stel, is daar nie 'n wesenlike verskil tussen die konsepte van 'n begrafnis en 'n huwelik nie. Beide is immers godsdienstige prosesse wat op heilige grond voltrek word. Tant Nonnie word in der waarheid 'n bruid vir Christus, soos ons kan aflei uit die verwysing na die duiwe (simbole van heiligheid) wat op haar graf sal "rinkink" (met laasgenoemde woord as draer van 'n sterk seksuele element).

Die seksuele element kry ook 'n finale, eggoende inslag, omdat die term "bruidsbed" aan die voltrekking van 'n huwelik herinner. In *Die blote storie* wys Hennie Aucamp daarop dat elke verhaal blootstaan aan die gevaar dat sy titel by voorbaat die uitkoms mag verklap (1986: 130). In hierdie verhaal van hom is dit egter nie die geval nie, aangesien die leser nie voor die einde seker kan wees wat met die term "bruidsbed" bedoel word nie. 'n Bruid is meestal iemand wat jonk en vol lewenslus is; tant Nonnie se liggaamlikheid het haar dus jonk gehou. Indien dit nie al so ge vulgariseer was nie, sou 'n uitdrukking soos "oud maar nog nie koud nie" hier van pas gewees het. Hoe dit ook al sy, tant Nonnie was in meer as een opsig aards, en met haar opname in dié aarde behaal sy die rus wat haar deur haar lewe ontwyk het.

## B. “Die man met die swaar been” — Jan Rabie

### 1) Kortheid as relatiewe begrip

Net omdat ’n kortverhaal nie so lank soos ’n roman is nie, beteken nie dat dit min(der) ontledingsmoontlikhede bied nie. In die geval van Jan Rabie se “Die man met die swaar been” (voortaan “Die man”) word dié uitgangspunt reeds geïllustreer deurdat hierdie bespreking van die verhaal veel langer is as die verhaal self! Daar word boonop slegs op vier moontlike besprekingspunte ingegaan.

Net soos ’n roman ’n aantal temas mag hê wat deur die handeling, die uitbeelding van die karakters, of op ander wyses geïllustreer mag word, is dit die geval met die kortverhaal. Hoewel die kortverhaal ’n veel beperkter omvang het, is dit dikwels daarom juis ryker aan digtheid en geladenheid, in elk geval so ver dit verhale betref wat oor artistieke meriete beskik.

Al protesteer skrywers soms dat hulle maar net “’n storie” geskryf het en nie bedoel het om enigiets groots daarmee te bereik nie, het die geskrewe woord die vermoë om as ’t ware vanself te “groeï”. Dit mag aanklank vind by abstrakte begrippe wat die skrywer nie in gedagte gehad het nie, by die leser se gemoedstoestand, by ander verhale wat reeds geskryf is of nog geskryf gaan word (sonder dat daardie skrywers van hierdie voorbeeld mag kennis dra), ensovoorts.

Dié vermoë van die geskrewe woord om soms meer te sê as wat die skrywer daarmee beoog het, is myns insiens veral in die kortverhaal werksaam. Waar ’n roman vanweë sy lengte ’n groter geneigdheid vertoon om aan die einde sy vertellingsmoontlikhede af te sluit (’n mens wil amper sê, uit te put), is ’n kortverhaal se einde uit die aard van die saak meer abrupt, en daarom ook minder “finaal” . . . In die geval van talle kortverhale bly só ’n einde by die leser weerklink en, soos reeds gesê, vind dit aansluiting by ander assosiasies wat hy mag hê. Die verhaal eindig dus nie waar die skrywer opgehou het met skryf nie. Die leser, kan ’n mens sê, *voltooi* dit.

In *Die blote storie* (1986: 92) sê Hennie Aucamp: “Die kortverhaal skyn chronies onderhewig te wees aan twee teenstrydige neigings — enersyds om homself uit te brei, meer ontspanne te raak, te ontsnap aan die keurslyf wat kompaktheid kan wees, en andersyds om nóg meer te kondenseer, nóg korter te word.”

Laasgenoemde tendens is uiteraard by “Die man” sigbaar. Dit is immers ’n kortkortverhaal, minder as twee en ’n halwe bladsye lank in *Een-en-twintig*, waarin dit oorspronklik verskyn het; in *Die Afrikaanse kortverhaalboek*, met sy breër bladsye, is dit ’n aks meer as een en ’n half. Redes wat vir die kortheid aangevoer kan word, is dat slegs ’n beperkte aantal handelings uitgebeeld word en die gebeure ’n kort tydsverloop het. Afhangende van die leser se ingesteldheid, sal daar egter beantwoord word aan die eerste neiging wat kortverhale volgens Aucamp openbaar — die kortheid van die verhaal verhoog sy impak op die leser, in wie se gemoed die “feite” wat aangebied is,

verder uit mag kring om by sy ervaringswêreld aan te pas.

Op die ou einde berus 'n kortverhaal (en inderdaad ook 'n roman) se korthed dus by die leser. Die verhaal eindig nie met die punt ná die laaste woord nie, maar wanneer die leser ophou om daaroor na te dink.

## 2) Universaliteit in “Die man”

Alhoewel daar in die titel van “(d)ie man” gepraat word, is die eerste twee woorde van die verhaal “'n (m)an”. Hierdie siek persoon is dus aan die begin van die verhaal nog nie 'n spesifieke man nie, maar inderdaad Jan Alleman. Daar word wel in die eerste paragraaf vermeld dat hy by die *Luksenburgtuine* neergeval het en dat die *plein Port Royal* naby is; omdat sy omgewing benoem word en hy nie, word sy onbelangrikheid beklemtoon.

Die onbelangrikheid van die mens word deur die res van die verhaal onderskryf, soos wanneer daar byvoorbeeld vermeld word dat  *iemand* vertrek het om 'n ambulans te ontbied. Die toeskouers toon ook “geen sentiment nie, alleen praktiese bedagsaamheid”. Dié onbetrokkenheid wat mense teenoor mekaar openbaar, kan dien as voorbeeld van 'n element in 'n verhaal wat deur die leser se ervaringswêreld uitgebrei word; die meeste lesers behoort al met sulke menslike onbetrokkenheid te make gekry het en dit is dus nie beperk tot 'n insig wat Jan Rabie openbaar nie. So 'n toestand kom algemeen voor en dra by tot die verhaal se universaliteit.

Soos die res van die verhale in *Een-en-twintig*, is “Die man” in Parys geskryf, toe Jan Rabie in die vroeë vyftigerjare daar woonagtig was. 'n Mens mag daarom, voordat jy dit lees, verwag dat die gebeure weinig te make sal hê met dinge wat aan hedendaagse Afrikaanssprekendes bekend is. Tog word daar ná die twee plekname waarna hierbo verwys is, nie verderes genoem nie. Net soos die siek man enigiemand kan wees, kan hierdie gebeure hulle ook op enige plek afspeel. Uys Krige sê tereg in sy voorwoord tot *Een-en-twintig*, “'n Eie stem” (s.a.: 5), dat Rabie “nooit topografies met Parys doenig word nie, hy Parys nooit regstreeks beskrywe nie”.

Dit is interessant om daarop te let dat, namate die omgewing “vaer” en meer universeel raak, die siek man meer volledig geskets word. Aan die begin van die tweede paragraaf is hy “(d)ie man” en in die sewende paragraaf word 'n aantal persoonlike besonderhede verskaf: sy naam is Jean Thomas, hy is 37 jaar oud, was 'n soldaat in Indo-China en het daar malaria en gevolglike chroniese siektes opgedoen.

Dié inligting was nie aan ons bekend voor 'n heer nie uit die skare nadergestaan het om met die sieke te praat nie. Die implikasie is dat die mens slegs identiteit verkry deur die belangstelling van sy medemens en dat hy in afsondering naamloos bly. Eers as ander mense vir hom omgee, word hy “belangrik”. Só 'n toestand blyk egter eers moontlik te wees wanneer siekte of dood intree, en toon 'n ooreenkoms met mense se voorliefde om na brande of ander tonele van verwoesting te kyk: eers dan word die betrokkenes, wat voorheen skaars raakgesien is, bejammer.

Dit is ironies dat die heer wat met die siek man praat, se naam nie genoem word nie. 'n Mens sou verwag dat sy menslike daad die verstreking van sy naam sou regverdig. Gegee die gevolgtrekking wat aan die einde van die paragraaf hierbo bereik is, sal die behulp same heer eers "naam kry" wanneer hy self die dag siek is.

Omdat daar 'n sirkulêre verhaallyn in "Die man" voorkom en die gebeure ander, soortgelyke gebeure aktiveer, bly die siektetoestand voortbestaan; die mens se siekte sterf nie saam met hom uit nie. Die verwydering tussen mense is 'n universele toestand, beide in Frankryk en Suid-Afrika, beide in 1950 en in 1993, en dit wil lyk asof die mens slegs sy identiteit kan bekom wanneer dit te laat is.

Universaliteit en intertekstualiteit vertoon raakpunte, deurdat die strekking van 'n verhaal uitgebrei word wanneer dit met 'n ander teks in verband gebring word. "Die man" is so 'n geval, want dit vorm 'n treffende parallel met die volgende Bybelse gelykenis:

### **3) Die barmhartige Samaritaan**

In Lukas 10:25-37 word vertel van 'n man wat deur rowers aangeval is en halfdood bly lê het. Nadat 'n priester en 'n Leviet by hom verby is, het 'n Samaritaan sy wonde verbind, hom na 'n herberg geneem en hom daar versorg.

Daar is ooglopende ooreenkomste tussen hierdie gelykenis en "Die man", en dit is daarom waarskynlik dat Rabie dit in gedagte gehad het toe hy sy kortkortverhaal geskryf het. Benewens die gegewens wat ooreenstem, word daar pertinent in die Bybel (ou vertaling) gepraat van "'n (s)ekere man" (wat klop met die begin van die Rabie-verhaal), en in albei tekste lê die man. Jesus vertel boonop die gelykenis as antwoord op die vraag: "En wie dan is my naaste?" Om dié vraag te beantwoord, is oënskynlik ook Rabie se mikpunt.

Rabie het egter nie slegs die gelykenis van die barmhartige Samaritaan in 'n moderne omgewing oorgeplaas nie, maar 'n aantal belangrike veranderings aangebring, soos:

(a) 'n siek man word nie na 'n herberg geneem nie, maar na 'n hospitaal. Dit is ook nie die heer self wat hom daar gaan versorg nie, maar naamlose dokters en verpleegsters. Daar is veel minder sprake van fisieke kontak, en anders as in die Bybelse verhaal, word die verwydering tussen mense dus nie opgehef nie.

(b) In Rabie se verhaal is daar 'n skare rondom die man vergader en nie net twee mense wat verbyloop sonder om te help nie. Die tema van die mens se isolasie en eensaamheid (al is hy deur ander mense omring) is gevolglik baie sterker op die voorgrond as in die Bybelse voorbeeld.

(c) Die mens se identiteitloosheid is in Rabie se verhaal 'n primêre tema, soos veral blyk wanneer die siek man herhaal: "My naam . . . My naam . . ." Dit gaan hier nie slegs om fisiese wonde wat versorg moet word nie, maar die

behoefte aan menslike kontak en erkenning/herkenning, en “Die man” word ’n moderne gelykenis om dié boodskap oor te dra.

(d) In “Die man” is daar geen “gelukkige einde” nie. Die fokus bly nie op die heer of die siek man, sodat ons kan weet wat van hulle geword het nie, maar beweeg na die persoon wat deur die sieke aan die been beetgekry is. Goeie daade word dus nie noodwendig deur ’n gewenste toedrag van sake opgevolg, soos in ’n Bybelse gelykenis nie.

(e) In aansluiting by bogenoemde punt kan aangevoer word dat “Die man” ’n veel minder “godsdienstige” ingesteldheid vertoon as die gelykenis van die barmhartige Samaritaan. Die bose (siekte, aansteeklikheid en menslike verwydering) is op die voorgrond, en die tussentrede van die siek man se “naaste” bring nie by hom enige verandering teweeg nie. Boonop is daar sprake van “kosmiese vuur” asof dit ’n hoëre mag se wil is dat dié ellende aan die mens besoek word.

Dit moet nie uit (d) hierbo afgelei word dat daar in “Die man” geensins sprake is van beloning vir ’n goeie daad nie. Eerstens word daar aan “die heer” ’n amper christelike hoedanigheid toegeskryf deur die gebruikmaking van dié term. Die kleinletter-h relatiewe egter sy heiligheid; hy is faalbaar en die hulp wat hy bied, beperk. Tog is “heer” ’n term van respek en bly dié man daarom nie een van die skare nie. Tweedens word hy vir sy goeie daad beloon deurdat hy, ten spyte van sy noue kontak met die siek man, nie die een is aan wie die siekte oorgedra word nie.

Die siek man gryp die been van ’n omstander vas, en dié man word vir sy ombarmhartigheid gestraf deurdat hy die volgende draer van die siekte word. Dit is letterlik ’n las wat die mens opgelê word, een wat hy met hom moet saamdra. Hierdie nuwe slagoffer is die volgende “man met die swaar been”, tot dusver naamloos.

#### **4) Die vigs-assosiasie**

’n Assosiasie wat nie in ’n 1993-lesing van Rabie se verhaal agterweë gelaat kan word nie, is dié met vigs. Net soos wat Jean Thomas se “malaria en gevolglike chroniese siektes” op onverklaarbare wyse oorgedra word aan ’n man wie se been hy vasgryp, word daar vandag steeds gegis oor die maniere waarop vigs van een persoon na ’n ander oorgedra kan word, en waarop nie. Beide is dan ook toestande wat die dood tot gevolg het.

Dié verbandlegging tussen ’n toestand wat beskryf word in ’n verhaal uit 1950, en ’n siekte wat eers naam gekry het in die tagtigerjare, is ’n verdere voorbeeld van universaliteit, en illustreer die gedagte dat ’n verhaal se kortheid nie sy verreikendheid aan bande hoef te lê nie.

Net soos daar nog nie ’n middel beskikbaar is om vigs te bekamp nie, maar slegs om slagoffers se leeftyd te verleng, gebruik Jean Thomas kwienien, máár “dit help niks nie . . . dis die einde . . .” En net soos daar aanvanklik gemeen is dat vigs slegs ’n gevaar is vir diegene wat dit “verdien” en hulself daaraan blootstel deur seksuele of dwelmpriktyke, word dié foutiewe aan-



name in “Die man” verkeerd bewys, deurdat die volgende persoon wat deur die siekte getref word ’n blote omstander was.

Dit is ongelukkig so dat siektes — en nie net vigs nie — dikwels ’n bron van vermaak is, in die vorm van grappies of anekdotes. ’n Mens, miskien uit sy vrees vir sy eie sterflikheid, is geneig om nie te ernstig daaroor te wil nadink nie — totdat hy self siek raak. Hierdie ingesteldheid (deurdat mense dink hulle is nie in gevaar nie, niks kan met hulle gebeur nie) word beklemtoon deur die skare in die Rabie-verhaal se gebrek aan sentiment. As hulle die gevaar beseef het, sou daar wel van sentiment sprake wees — indien hulle dan nog in die eerste plek in die teenwoordigheid van so ’n “besmette” persoon sou vergader.

Gegee die Bybelse gelykenis wat in die vorige gedeelte bespreek is, kan die Bybelse siekte melaatsheid ook hier betrek word. Vir melaatsheid was daar geen genesing nie, en vigs is al om dieselfde rede as ’n soort moderne melaatsheid bestempel. In “Die man” kan die heer, net soos Jesus Christus tussen die melaatses kon beweeg sonder om self die siekte op te doen, tot by die siek man gaan sonder om besmet te word. Die implikasie skyn te wees dat ’n mens se weldade hom van die boosheid beskerm. Soos reeds gesê, is daar sprake van beloning vir ’n goeie daad.

Dit blyk dus dat die Rabie-verhaal se korthed relatief is: deur sy assosiasies met dinge wat aan hom bekend is, kan die leser dit uitbrei. Die “lengte” van sodanige uitbreiding sal dus van die betrokke leser afhang. As hy nie vertrou is met die gelykenis van die barmhartige Samaritaan nie, of nog nooit van vigs gehoor het nie, sal die verhaal vir hom gouer “eindig” as vir ander, meer ingeligte lesers. ’n Mens sou ook kon sê dat ’n roman, waarin die groot ruimte ’n skrywer sou dwing om assosiasies en subtemas meer pertinent na vore te bring (om te verseker dat die leser dit oplet te midde van die oorvloed ander detail), moontlik minder interpretasiemoontlikhede kan bied; dit wat hier as moontlikhede genoem is, sou dan reeds “gesê” gewees het.

## Bronnelys

- Aucamp, Hennie. 1986. *Die blote storie. ’n Werkboek vir kortverhaalskrywers*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie. 1970. ’n Bruidsbed vir tant Nonnie. In: *’n Bruidsbed vir tant Nonnie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bybel, Die*. 1954<sup>2</sup> (s.a.). Kaapstad: Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.
- Gerlach, John. 1982. Closure in modern short fiction: Cheever’s “The enormous radio” and “Artemis, the honest well digger”. In: *Modern fiction studies*, 28 (1): 145–152.
- Krige, Uys. 1985<sup>10</sup> (s.a.). ’n Eie stem. In: Rabie, Jan Sebastian. *Een-en-twintig*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Rabie, Jan Sebastian. 1985<sup>10</sup> (s.a.). *Een-en-twintig*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Tineke van Rooyen

Vier gedigte: "Een God" — George Louw, "Klein vrede" — Antjie Krog, "Een middag by 'n swemgat" — Wessel Pretorius, "Wat is 'n gewone man" — D.P.M. Botes

### "Een God" — George Louw

In strofe 1 van die gedig "Een God" voer die spreker aan dat die verkondiging van die Woord van God deur verskeie volke, nasies, denkrigtings (vgl. "rasionaliteit") en verskillende sektegroepe plaasgevind het. Uit vrees vir vervolging is godsdienste (deur die eeue heen) in kelders (ook grafkelders) beoefen. Ook op die hoeke van strate is die Woord deur straatpredikers verkondig en in "polisieverskuilde bordele" deur straatwerkers. Elke vorm van verkondiging het een gemeenskaplike religieuse vertrekpunt: "Daar is één God". Dit word ter wille van beklemtoning aan die begin en einde in die gedig genoem.

In 'n enkele versreël (vgl. die uitheffingstegniek) word die fokus op God se vermanende "Oordeel" oor die gebroke menslike oordele geplaas.

Die spreker beweer in die tweede strofe dat ongeag die verskillende benoeminge wat God het, "Waarheid" volgens die digter, "die helder Lig" soos wat filosoof en denker Hom noem, "Onbeweeglik Beweging" soos wat Aristoteles Hom beskryf het óf "die Oog wat nie mag knip" (vgl. die Alsiende God) wat 'n Bybels-teologiese beskrywing van God is, is en bly die "groototaal: Daar is één God".

Die alleenstaande versreël, "Een God wat oor ons skaduwee, dié Skadu is!" vestig die aandag prominent op die feit dat God bo alles en almal die mens beskerm.

In die derde strofe word die "koors" (kritiek) komende van 'n minder konserwatiewe sektor uit die samelewing oor die konvensionele wyse van aanbidding soos huisgodsdienste, eredienste, Bybellees, die sing van Psalms en Gesange, Sondagpak stryk en die aansit van 'n das, beskryf. Te midde hiervan bewys die "ek" as natuurwetenskaplike, by wyse van mikroskopiese organismes, "plankton" en deur 'n subatomiese deeltjie, die "neutron" onomwonde dat "Daar één God! (is)".

Die spreker noem weer eens by wyse van 'n uitheffingsreël: "Een God wat oor ons Nederigheid, die Nederigste is". "Nederigheid" is met 'n hoofletter geskryf om die intensiteit van eintlike grootheidswaan van die mens teenoor die "Nederigste" van almal, naamlik God uit te beeld.

Die konsekwente plasing van die uitroepteken aan die einde van elke strofe en alleenstaande versreëls (behalwe die voorlaaste strofe en slotversreël van

die teks) beklemtoon die intensiteit van die persoonlike oortuiging van die “ek” dat daar net **een God** is.

In die slotstrofe van die gedig dink die “ek” daaraan dat selfs in die politiek en kerkpolitiek (“tussenverkiegings, referendums . . . Neder- Hervorm- Rooms- of elk van dié verwante sentrums”) word daar verskillende aksente op God geplaas. Die woord “Weergalm” is terselfdertyd met ’n hoofletter geskryf om die verskille van “elke man” se beskouing van God uit te beeld. Die sin, “— miskien nie heeltemal so erg nie —” wat in die ontkenningvorm geskryf is, kry wat betekenis aanbetref juis klem: Verstegnies by wyse van die parentese, word die betekenis omgekeer — elkeen betrek self in die politiek sy eie God. Daarom dat die “ek” in die gedig daarvan wegstroom en verslae oor die mens se kleingelowigheid uitroep: “Daar is mos maar één God?”

In die slotversreël word die “ek” se opregte geloof en vaste wete in die bestaan van (net een) God, bevestig: “Een God wat op ons sterfbedwoorde, altyd die laaste Antwoord sit?”

Die vraagteken aan die einde van beide die slotversreëls van die vorige strofe en die slotversreël van die gedig, vestig die aandag op die vermeende vanselfsprekendheid van die bestaan van Een God.

### “Klein vrede” — Antjie Krog

Die begrippe **klein** en **vrede** soos wat dit in die titel van Antjie Krog se gedig “Klein vrede” gestel word, vorm twee prominente motiewe regdeur hierdie gedig.

Die gedagte van **kleinheid** het in hierdie gedig veelvuldige betekenisnuanses omdat dit in terme van enkelvoudigheid, eenvoud, skraalheid, ongekunsteldheid, nederigheid en opregtheid gelees moet word.

Die letterlike nederige bestaanwyse word pertinent in die eerste strofe van die gedig in die woord “klein” en die verkleiningsuitgawe van die woorde “hoëmuurhuisie”, “straatstoepie” en “treetjie” uitgebeeld. Die “lifebuoy (seep)” en die “omgesoomde meelsak” is lewensmiddele wat op ’n karige bestaan dui.

Die woord “nudies”, maar ook die triviale (of gemeenplasige) aard van die inhoud daarvan, “die gat in die heining, die hond, Annajannie” wat gebel het, getuig op sigself van ’n meer naïewe geestes-emosionele ingesteldheid by die vrou van die huis. Dit word voorts ondersteun deur die vrou se kinderlik-opregte gebed: “Onse Vader wat hoog bo die aarde in die hemel sit . . .” Die funksie van die ellips aan die einde van die vorige versreël is om die voortgaan van die gebed te suggereer.

Die eenvoudige lewenstyl van die man en vrou word voorts deur die nougesette daaglikse roetine en ander in-en-om-die-huis-takies gekenmerk, soos die man se hoed wat stiptelik om 5:12 aan die hak hang en sy baadjie wat uitgetrek word, sy wat die kookwater deur die koffiesak gooi en wag om vasgedruk te word. Daarna die dag se nuus, aandete, aandgodsdien (met ’n teksgedeelte uit die Ou Testament wat in der waarheid die Ou-Testamen-

tiese aard (gewoontes en gebruike) van die Afrikaner (soos sy streng nou-gesetheid) uitbeeld, skottelgoed was, nuus oor die radio op die treetjie by die agterdeur, die afsit van die sproeier, toemaak van hoenderhokke, die uitsit van die kat om dan tydsaam kamer toe te kom. Hierdie geroetineerde huislike bestaan word verstegnies deur die patroonmatigheid van die koeplet-versvorm en deur die konsekwentheid van die eindrympatroon, regdeur die gedig, ondersteun.

Die veilige en vredige bestaansmilieu van die vrou word duidelik in die aanvangstrofe uitgebeeld waar sy "half toe-oog ingekruip agter 'n straatstoepie" op haar man se tuiskoms wag. Ook in die fisieke aanraking: "Wag darem dat hy haar eers teen hom vasdruk" in strofe 3, word haar veiligheid verseker. Hierdie liggaamlike veiligheid en rustigheid gaan oor in 'n religieuse sekuriteit, 'n vastigheid in God wanneer die spreker in strofe 5 en 6 melding maak van "Na ete haal sy die Bybel uit die boonste laai en hy lees vir hulle" en wanneer haar hande as sy vir hulle bid "'n stopskulp in syne (vou)". Die begrip **vader** moet parallel aan God die Vader gelees word. Met hulle lewens in die hand van die hemelse Vader is hulle as 't ware afgeskerm en beskerm van al "die dinge wat met ander mense in die wêreld gebeur".

Beeldspraak, by name die vergelyking, kom in die gedig voor: "Die maan" (voorbeeld van 'n ligbeeld) rys soos 'n koringmeelbrood bokant die dak" wat 'n geromantiseerde effek te midde van die alledaagse skep. Tipiese kultuurprodukte eie aan die eertydse Afrikaner soos die uitgerysde tuisgebakte "koringmeelbrood", 'n windpomp wat sodra "die luggie begin trek . . . klap-klap" (vgl. die klanknabootsende effek van "klap-klap") in die dam begin te lek, die muurteks met "woorde geraam in krulle" én die na-nag as die noorde-wind die maanlig oor die bed dieper die kamer inskuif, dra by om 'n tipies landelike atmosfeer van 'n ongekunstelde kleinburgerlike bestaan van die huwelikspaar uit te beeld.

Die slotwoorde van die gedig: "My vrede gee ek julle" soos die muurteks dit stel, sluit die gedig tot 'n betekenisvolle eenheid af. Hierin lê ook die tema van die gedig opgesluit, naamlik die vrede wat van Bo af kinderlik-gelowig tot in die elke-dag-se-bestaan oorgedra word.

### "Een middag by 'n swemgat" — Wessel Pretorius

Daar kan van die veronderstelling uitgegaan word dat die titel van hierdie gedig op twee maniere gelees kan word, naamlik een **spesifieke** middag (in die verlede) by die swemgat en/of 'n **doodgewone** middag by 'n swemgat.

Die spesifieke middag (in die verlede) by die swemgat sou dan die vermoede wek dat iets ongewoons gedurende daardie middag by die swemgat plaasgevind het. Hierteenoor sal die aktiwiteite by die (toevallige) middag by die swemgat, as normaal en alledaags beskou word.

Die eerste strofe van die gedig verskil van die res van die gedigstrofes van-

weë die punt wat aan die einde van elke versreël aangebring is. Dit hou belangrike betekenisimplikasies vir die gedig in. Die plasing van die punt aan die einde van die versreëls skep 'n kort, afgebroke (staccato) effek, vergelyk die woord “oomblik” in die aanvangsreël. Hierdie “oomblik” sou terselfder tyd kon sinspeel op oomblikke of flitsbeelde uit die verlede wat in herinnering geroep word. Die oomblik(ke) word dus deur die punt bevestig en dit skep 'n fikseringseffek.

Die gestolde oomblikke uit die verlede het te make met 'n seun (of man) wat 'n sierlike duikaksie by die swemgat uitvoer, die skares wat mal word omdat die duik blykbaar hoog en ver is.

In die woorde “hoog” en “ver” lê vaagweg die verwagting van iets uitdagends en gevaarliks.

In die tweede strofe van die gedig stel die spreker die gebeure duidelik: “die oomblik toe sy kop die rots tref”. En dan, die grusame (oom)blik, “hy (laat) 'n haarklos agter”. Hierdie agtergelate “haarklos” staan in skrilte kontras dog ook subtiele verband met die “motorsleutels” en “donkerbril” wat ander gewoonlik vergete laat. “Haarklos” is 'n nalaatsel wat die “lewende” identiteit van die noodlottig beseerde is. In die “haarklos” word die lewe en die dood dus vasgevang: lewe, omdat dit deel van die liggaam is, en dood, omdat dit sinspeel op 'n oopgekleofde kop en daarom stoflike oorskot is. Hierteenoor is “motorsleutels” en “donkerbril” alledaagse voorwerpe wat slegs gekoppel word aan die identiteit van 'n persoon.

In strofe drie word die aandag weer terugverplaas op die duiker: “sy kreet was kort en kras”. Die funksie van die hoë frekwente “k”-allitererende klank in die woorde “kreet”, “kort” en “kras” plaas klem op elke woord sodat die woordbetekenis daarvan sterker na vore kom. Terselfdertyd word die kortstondigheid van die kreet hierdeur klankmatig vergestalt (vgl. ook die kort “o”- en “a”-klank in “kort” en “kras”) sodat dit vergelyk kan word met 'n kreet wat “op die sportveld pas”. Die versreël “kon op die sportveld pas” kom hier as 'n understatement na vore. Die uiting van die kreet was dus in werklikheid intenser as wat dit gestel word. Die woorde “kras” en “pas” is die enigste twee woorde van die gedig wat rym en in die bevoorregte eindrymposisie is. Om hierdie rede kan dit as die **sleutelwoorde** van die gedig gereken word — dit was (hoewel afgrysig) die laaste herinnering aan die duiker want “meer kon hy egter op daardie stadium nie uit” (nie). In voornoemde versreël word die finaliteit van die dood verstegnies uitgelig en bevestig deur middel van die vooropplasing van die woord “meer”.

Terugskouend gesien, kan die eerste drie strofes dus as verteenwoordigend van die dood beskou word.

Interessant dan ook dat die aanvangsversreël van strofe 4, “hy wis miskien sy tyd was kort” (wat inhoud aanbetref, eintlik deel van die vorige drie strofes behoort te wees) met strofe 4 saamsmelt. Dié verskynsel van inspeel teen die strofiese indeling van die vers vorm 'n sterk kontras met die daaropvolgende versreëls wat by uitstek verteenwoordigend van die lewe is. Deur hierdie

verseël in die volgende strofe te plaas, word die vervlietendheid van die noodlottige gebeurtenis geaktualiseer. Die woord “kort” vorm ’n skrilte kontras met die woorde “langsaam” en die aksiebelaaiende woord “onophoudelik”. Die feit dat die woorde geografies intiem naasmekaar in die teks geskryf staan, vestig die aandag op die skokkende feit dat lewe en dood wat as ’t ware ’n haarbreedte van mekaar lê.

Die rede vir die plasing van die verseël, “hy wis miskien sy tyd was kort” as aanvangsreël van strofe 4, lui (deur die kontraswerking wat dit meebring) die tweede fase van die gedig in.

Die gebeure wat gedurende die tweede fase van die gedig afspeel, sou dan van betrekking op dieselfde middag of die middag of middae daarna kon wees.

Die lewendige en ontspanne, selfs tartende spelelement in die duikaksie van die “ander agterna” word bevestig in die woorde “onophoudelik” en “boots sy vlug na”.

Dat die ander “agterna” duik kan dui op letterlik nê na die duikongeluk, of dit kan verwys na die middag of middae daarna. Van belang is die feit dat dié wat agterna duik en sy vlug probeer naboots, dit nie heeltemal reg kry nie. Hierin lê ’n skokkende ironie: die duiker se vlug het in die dood geëindig, terwyl die ander duikers wie se duike kommervry, en veronderstel is om blote spel te wees, in werklikheid (onwetend) ’n spel met die dood word.

Die slotstrofe dui op die nabetracering van daardie betrokke dag se verrigtinge óf enige ander dag, terugverwysend na daardie ongeluksdag. Vir sommige was daardie spesifieke dag “bederf” as gevolg van die duikongeluk óf weens gewone menslike emosie (afhangende van op watter vlak die gedig gelees word). Vir ander weer was dit ten spyte van die ongeluk, ’n aangename dag. Die sinsgedeelte “o hoe grusaam” staan in ’n sterk kontras met die voorafgaande gedeelte “dag is gemaak” omdat dit die herinnering aan die duikongeluk in die oomblik stol. Die woord “grusaam” staan terselfdertyd in die bevoorregte eindrymposisie ter wille van die beklemtoning van die woordbetekenis. Die afgryslieke gebeurtenis rondom die duikongeluk word met die oënskynlik toevallige handeling van “party soek, donkerbril/motorsleutels” momenteel in herinnering geroep. Die “donkerbril/motorsleutels” verwys in der waarheid na die duiker se stukkie “haarklos” wat op die rots agtergelaat is. Met ander woorde, die feit dat donkerbrille en motorsleutels soek is, suggereer dat ook hulle iets nalaat. Die implikasie hiervan: óók hulle staan in die teken van die dood. Anders gestel, die dood is orals — hy wag ook op hulle.

### **“Wat is ’n gewone man” — D.P.M. Botes**

Dit is opvallend dat die titel van die gedig “Wat is ’n gewone man” nie van ’n vraagteken voorsien is nie. Die vraag wat dus in die titel veronderstel word is nie ’n vraag in die tradisionele sin van die woord nie. Die feit dat ’n vraagteken ontbreek, impliseer tegelykertyd dat daar ook geen positiewe antwoord ver-

wag kan word nie. Of hierdie vermoede binne die gedig bevestig kan word aldan nie, hang direk van die ontwikkeling en ontplooiing van die gediginhoud as sodanig af.

Voorts moet by wyse van terugskoue in gedagte gehou word dat die onvolledigheid binne die titelgegewe 'n suggestie van buitengewone onsekerheid en pessimisme wek wat nou gekoppel kan word aan 'n nihilistiese lewensbenadering.

Reeds in die aanvangstrofe, "dames en here" word 'n identiteitloosheid veronderstel. Nie net die spreker is onbekend nie; ook die aangesprokene is én die man wat aan hulle voorgestel word, is identiteitsloos: "hier is 'n gewone man".

Die man se identiteit word hoogstens geken aan die feit dat hy baie gewoon is, lief is vir 'n vrou, honde en katte. Dit is opvallend dat die man se liefde, veral vir sy vrou en kinders in dieselfde emosionele kader val as dié vir die huisdiere. Om op dieselfde emosionele vlak vir mens en dier lief te hê, impliseer pertinent dat daar weinig sprake is van ware warmte en kommunikasie tussen hom en sy gesin. Dit word in die daaropvolgende versreël bevestig: "iemand op wie jy kan vertrou al sou hy soms menslik wees". Sy menslikheid is dus inderdaad 'n rare verskynsel omdat hy in werklikheid ontgaan is van alle menswaardigheid. Die man se identiteitloosheid verkry verder klem wanneer hy by herhaling as "iemand" voorgestel word. Sy gewoonheid, word des te meer belig (vgl. ook die tipografiese uitheffing van die betrokke versreël) waar hy beskou word as iemand "wat nog glo aan die geluk en baie ander dinge". Hy is dus ten spyte van sy kleurlose bestaan getrou aan die stereotipe konvensies van sy tyd. Daar lê oënskynlik 'n teenstrydigheid in hierdie gegewe opgesluit. In werklikheid word sy skraalheid van karakter weens sy enkelvoudige (naïewe) en onkritiese ingesteldheid teenoor die werklikheid, uitgelig. Hy aanvaar alles onvoorwaardelik.

In die tweede strofe van die gedig stel die spreker hom by herhaling voor as "n man". Die onbepaalde voornaamwoord "n" versterk by uitstek die gebrek aan identiteit by die man. Hy word voorts beskryf as 'n man "wat nog na aan sy God leef". Sy patroonmatige bestaan verraai in werklikheid die gebrek aan diepte — ook in sy alledaagse verhouding met God. Dit wil dus voorkom of 'n daadwerklike lewendige verhouding met God (wat soms twyfel en onsekerheid in Sy bestaan insluit) ontbreek — dat dit alles net blote skyn is.

Die man se geestelike en emosionele armoede staan in kontras met sy materiële welstand. Hy beskik oor meer as een beursie wat op sigself impliseer dat hy meer as een bron van inkomste het. Die sinsgedeelte "wat sy Bybel ken" word met die singedeelte "wat sy beursies vul" gejuks taponeer. Die kontraswerking wat dit meebring, versterk die suggestie dat hy inderwaarheid juis nie sy Bybel reg lees en verstaan nie — dat hy moontlik op oneerlike wyse sy beursies vul. Hy word voorts geteken as "'n man wat sy plek volstaan in die samelewing", met ander woorde in diens van sy medemens

staan. Sy status binne die gemeenskap as dié van 'n middeljarige, middelklas gewone man word bevestig deur die feit dat hy "'n huis, 'n motor en verantwoordelikheid" het, en "wat nie skroom om af en toe 'n dop te steek nie".

Die futiele voorstellingsproses bereik 'n hoogtepunt wanneer dit eksplisiet gestel word dat hy "'n man sonder naam" is — 'n man sonder titel of status. Interessant dan ook die kontraswerking: hy het 'n vrou, kinders, honde en katte, beursies vol geld, 'n huis, motor, verantwoordelikheid (ook binne die gemeenskap) maar geen identiteit nie. Die feit dat hy ook "sonder drome oor bome en geboorte" is, bevestig die feit dat hy geen verbeeldingkrag, ambisies of enige lewensideale het nie. "Bome" kan onder meer geassosieer word met "die hoogste bome" (die boonste sport) wat dan binne die breër konteks van die gedig verstaan kan word as 'n man wat ten minste al sy persoonlike stempel hetsy by die werk of in die samelewing afgedruk het. Die konsep rondom "geboorte" roep die assosiasie met kinders op. Dit wil dus voorkom asof hierdie identiteitlose vader onbelangstellend en apaties teenoor sy kinders staan. Hy koester ook geen vaderlike ideale vir sy eie kinders nie. Die suggestie wat hieruit voortspruit, is dat ook sy nageslag in nonentiteite kan ontwikkel. Dat hy boonop "sonder vaderland" is want "dié is dood" vestig opnuut weer die aandag op sy ongebondenheid en gevoelloosheid jeens tradisie.

Die eerste twee reëls van die slotstrofe is behalwe vir die geringer afwyking (die invoeging van "'n man") identies. Die funksie hiervan is geleë in die feit dat die enigste werklike identiteit wat aan hom gekoppel kan word, sy geslag is. Sy doodgewoonheid word alleenlik deur die dood opgeflikker omdat hy "soos elke (ander) man" sal sterf. Om dus dood te gaan, soos elke ander man, verleen 'n mate van ongewoonheid aan hom.

Die tema van hierdie gedig setel in die gedagte dat skynwaardes op die ou einde leë waardes is, dat die op-die-oog-af gewone man in werklikheid 'n leë man is. Hy het so baie, dog hy het so min. Daar word dus geen volstrekte antwoord op die titelgewe verskaf nie.

#### Bibliografie

Nienaber, P.J., Roodt, P.H. & Snyman, N.J. 1988. *Digtens en digkuns — 'n bloemlesing uitgesoek en van aantekeninge voorsien*. Johannesburg: Perskor.

Technikon RSA



## Susanne van Deventer

# Karakters, beelde en temas in Jos Vandelloo se *Het gevaar*

### 1. Die verhaalverloop

Die verhaalgegewe is skraal. Dit laat dadelik ook die vermoede ontstaan dat die verhaalgegewe nie die belangrikste element is nie.

'n Ongeluk in 'n kernkragssentrale laat drie werknemers in 'n ernstige toestand van bestraling. Alhoewel nie veel bekend is omtrent die aard van hulle siekte nie, is dit gou duidelik dat daar nie veel hoop is dat hulle kan oorleef nie. Hulle word ook in afsondering in 'n navorsingshospitaal gehou en niemand buiten mediese personeel word by hulle toegelaat nie. Die ergsbeseerde Martin Molenaar sterf eerste. Hy is die jongste van die drie en ook die persoon wat vir die ongeluk verantwoordelik gehou word. Voor sy dood vertel hy aan die ander dat hy as dood deur die dokters en ander personeel aangesien is, maar dat hy nog alles om hom kon waarneem. Hy vertel ook dat die dokter gesê het dat die ander twee bestraaldes binne agt dae sal sterwe. Die ander twee raak oortuig dat dit eintlik die hospitaalomgewing is wat hulle so siek laat voel en dink dat hulle beter daaraan toe sal wees buite. Dus besluit hulle om te ontsnap ondanks die gevaar wat hul bestraling vir die publiek kan inhou. Hulle werk hul plan van ontsnapping fyn uit en ontglim op 'n tydstip toe hulle nie goed bewaak word nie. Hulle ontsnap in 'n hospitaalvoertuig en verkry klere van Dupont se vrou. Hulle besluit om uitmekaar te gaan omdat dit so minder opvallend sal wees. Dupont besoek 'n restaurant waar hy 'n glas breek en hom met die glasstuk sny. As gevolg van die aard van sy bestraling kan sy bloed nie stol nie en sterf hy weens ernstige bloedverlies. Alfred Benting gaan tuis by 'n tante waar hy as student loseer het onder die voorwendsel dat hy vir 'n eksamen leer. Wanneer sy egter meen dat hy 'n dokter nodig het, vertrek hy. Hy gaan na die stasie en ry met 'n trein. 'n Vreemdeling wat homself as Lava bekend stel, hou hom dop. Die vreemdeling haal later sy glas oog uit en laat die oog by Benting wanneer hy die trein verlaat. Die hoofkarakter word flou en word na die dodehuis geneem. Daar sien hy die vreemdeling langs hom lê en besef dat hy nooit sy lot kan ontsnap nie.

### 2. Struktuur

Die verhaal val in drie dele uiteen, nl. die Proloog, die teks met drie hoofstukke getitel Praten met populieren, De glanzende tunnel van de nacht en Wonen in een Steen, gevolg deur die Epiloog.

Die drie dele volg nie chronologies op mekaar nie. Die drie hoofstukke staan verhaalsgewys eintlik eerste, terwyl die Proloog verhaalsgewys daarna volg, met die Epiloog laaste.

Die Proloog stel die klimakssituasie aan ons voor, daarna volg die verhaalverloop tot en met die situasie soos geskets in die Proloog en dan volg die finale verwikkeling in die Epiloog.

### 3. Karakters

Vier karakters is hier van belang, nl. Alfred Benting, Dupont, Martin Molenaar (in 'n minder mate) en dan die vreemde man, Edward Lava. Enkele ander newe-figure soos die dokters en Dupont se vrou speel 'n mindere rol. 'n Groot aantal karakters figureer as stilswyendes in 'n mensemassa, hoofsaaklik om aan te toon hoe geïsoleerd en eensaam die mens is.

Die drie karakters wat deur kernkrag bestraal is, verskil hemelsbreed en verteenwoordig verskillende maniere om 'n probleem die hoof te probeer bied.

#### 3.1 Alfred Benting

Alfred Benting is "de hoofdrolspeler in een heel oud treurspel" (p. 52). Woorde wat in verband met sy karakter in die roman gebruik word, is woorde soos "lijdszaam" (p. 53) en "apathie" (p. 52). Hy is veel saakliker en verstandig as die ander twee (p. 61). Hy analiseer die situasie koel (p. 61). Hy kyk soms droomverlore na die plafon en maak dan weer onverwags 'n bitter of ironiese opmerking (p. 61). Dit hinder hom dat hy nou 'n proefkonyn en 'n interessante mediese objek is (p. 61). Soms staan hy lank voor die venster en tuur na buite (p. 61). Hy neem sake berustend op (p. 62). Hy word beskryf as "Geduldig als een standbeeld" (p. 65).

Benting raak geïrriteerd met Dumond se praterij oor sy vrou. Hyself is ook getroud maar hy en sy vrou het weinig met mekaar te doen. Hulle het uiteenlopende belangstellings (p. 60) en leef by mekaar verby (p. 60). In hul verhouding is daar al lankal 'n "onmacht tot liefde" (p. 64).

Benting word egter geteken as 'n vriendelike man wat vriendelik teenoor sy kollega en mede-sieke optree (p. 63). Terwyl sy kamermaat, Dupont, "onrustig" en "gejaagd" is (p. 64), bly Benting kalm (p. 64). Hy luister aandagtig na wat Dupont kwyt raak (p. 65) maar bly self geduldig "als een standbeeld" (p. 65).

Benting word geteken as 'n belese man. Hy haal Shakespeare aan dat hopelose siek mense deur hopelose middels genees word of andersinds glad nie genees nie (p. 70). Hy haal ook later teenoor die dokter op versoek van Dupont aan: "Diseases, desperate grown, by desperate appliance are reliev'd, or not at all" (p. 72). Hy ken ook Goethe en Multatuli en haal aan uit Ovidius (p. 72).

Benting is verder 'n eerlike man (p. 80) wat altyd rekening hou met sy spontane gevoelens van meelewendheid en verdraagsaamheid (p. 80). Hy stem aan die begin glad nie saam met Dupont se plan dat hulle moet ontsnap en sodoende onskuldige mense aan die bestraling blootstel nie. Later gee hy egter op om hom teen Dupont te verset (p. 85) en laasgenoemde vertolk dit

dat Benting nou bereid is om hom te volg (p. 86). Benting is 'n mens wat hom nie maklik laat oortuig nie, hy is “vol wantrouwen en achterdocht” (p. 86). Dupont besef dat Benting moontlik nog twyfel aan die plan. Hy som Benting so op: “Hij denkt te veel na, hij piekert, hij wikt en hij weegt, hij houdt te veel rekening met allerlei bijkomstigheden” (p. 87).

### 3.2 Martin Molenaar

Martin Molenaar is die ergste bestraal en ook die eerste om te sterwe. Hy is nog ongetroud, 'n jong man wat beskryf word as “een stille jonge” wat alhoewel hy soms ligsinnig en voorbarig in sy oordeel is, nie onaardig is nie. Die ander twee ken hom eintlik nie goed nie aangesien hy nog nie lank by die aanleg werk nie. Alhoewel dit nie vir die hoofspelers heeltemal duidelik is wat op die noodlottige dag gebeur het nie, hou dit tog verband met Molenaar se “onbegryplike onversigtigheid” en “verregaande nonchalantheid” (p. 60). Hy het dus skuld aan die ongeluk.

### 3.3 Dupont

Vir die ander belangrike karakter, Dupont, is die gedwonge gevangenskap in die hospitaal “een kwelling” (p. 62). Hy was voorheen 'n man wat graag grapies gemaak het (p. 55), 'n luidrugtige man (p. 55), ouer as die ander, 'n man wat ten spyte van sy pêrel-grys hare (p. 56) eintlik 'n kind gebly het (p. 57). Sy moeder het hom altyd as haar klein seuntjie beskou en hy is ook getroud met 'n moederlike soort vrou. Haar naam Eva dui op 'n prototipe van die eerste vrou, 'n soort oermoeder dus. Dupont kom soms “jongensagtig” voor, ander kere weer “onbetroubaar” en “kinderagtig” (p. 57) in belangrike sake. Hy kan nog net sulke fantasieagtige planne maak soos toe hy vyftien jaar oud was. Hy word vinnig ontredder maar kan ook op kinderlike manier naïef bly wees.

Dupont is opstandig en onrustig in die hospitaal. Die gedwonge gevangenskap is vir hom 'n kwelling (p. 62). Hy praat dikwels daaroor met Benting wat die saak berustend opneem (p. 62). Dupont hul homself ook ure lank in 'n “mantel van verbitterde zwijgsaamheid” (p. 62). Hy word aggressief as hy oor alles nadink (p. 71). Hy is opstandig en opvlieënd (p. 71). Hy beskryf homself en Benting as die “terdoodveroordeelden”. Soms lyk hy soos 'n “grim-mige Duitse generaal” (p. 77). Hy is “swaar en koppig, een verbeter, hoekige persoonlikheid” (p. 77). Hy praat dikwels met Benting, veral oor sy planne. Dit groei aan tot 'n obsessie by hom. Waar Dupont vroeër 'n man vol grappe was, ontaard sy geestigheid nou in galgehumor of sarkasme (p. 77). Sy grappe word nou grof en sonder gevoel (p. 77) en slegs hyself het enige pret daaraan. In werklikheid voel hy swak en ontredder (p. 77). Hy is nie so meelewend en verdraagsaam soos Benting nie. Hy is veel eiesinniger (p. 80). Tog is hy graag behulpzaam en het 'n gevoel vir solidariteit (p. 80). Daarom ook dat hy Benting help om te ontsnap.

Dupont wil graag iets doen om die probleem te ontsnap. Hy is dus 'n man van

die daad. Eerlikheid en verdraagsaamheid vind hy kinderagtig (p. 80). Dit het volgens hom geen nut in die werklike lewe nie. Hy oordryf dikwels en noem naasteliefde en verdraagsaamheid "mooie ideëen en edele principes" (p. 80). Om te wag is vir hom teken van swakheid (p. 82).

Vir Benting het Dupont voorheen gesien as 'n vrolike, luidrugtig kollega, 'n joviale lewenskunstenaar (p. 86). Sy karakter het dus verander: "Dupont is niet de Dupont die wij kennen" (p. 86). Hy is nou opstandig en voel magteloos (p. 86). Tog was hy altyd 'n mens met 'n latente goedheid (p. 86). Die teenstellings in sy karakter word tydens die moeilike omstandighede tot 'n klimaks gedrywe. Hy word nou emosioneel en subjektief en verdedig sy standpunt met alle mag (p. 86). Hy weier om sy lot te aanvaar. Hy wil sy plan koel en beredeneerd ten uitvoer bring (p. 86). Hy sê: "Wij moeten weer vrij kunnen ademen, dan komt het zonder twijfel allemaal weer goed" (p. 87). Hy probeer homself en vir Benting oortuig dat dit slegs die omgewing is wat hom siek maak (p. 87).

Dupont werk die ontsnapping haarfyn uit en oorreed Benting om saam met hom te gaan. Dupont is nie 'n man om op sy voetstappe terug te gaan nie (p. 88) en saam ontsnap hulle (p. 88). Sodra hulle ontsnap het, word Dupont kalm. Vir hom is dit "een bevrijding" (p. 89). Hy het egter sy kragte oorskat. In die hospitaal het alles so maklik gelyk, maar nou lyk dit "moeilijk en onuitvoerbaar" (95). Hy besef dat hy uitermate naïef was (p. 95). Hy het gedink dat alles reg sou wees as hy net uit die hospitaal kon ontsnap, maar buite voel hy nog net so siek en is die stad vir hom onherbergzaam en voel hy eensaam. Niemand slaan ag op hom as hy begin bloei nie. Hy bloei hom dood in 'n kafee (p. 96).

### **3.4 Edward Lava**

Die vreemdeling, Edward Lava, is 'n eienaardige en angswekkende figuur wat die gevaar vir Benting vergestalt. In die teks word hy beskryf as "een bijzonder soort man" (p. 44). Hy is 'n "kruising van dominee en misdadiger", 'n dualistiese figuur dus.

Sy voorkoms word beskryf as "lang, mager, zwart, koel, onguur" (p. 44). Hy lyk vir Benting ook na iets halfpad tussen "een verstokte kinderrechtter en een faustige notarisklerk" (p. 44). Hy lyk ook soos 'n swart raaf wat behoedsaam om hom kyk. Hy dra 'n begrafnispak en sy bewegings is "afgemeten, berekende ober-bewegingen" (p. 44). Hy staan kersregop en kom hard en sonder enige warmte voor (p. 44).

Lava se hande lyk soos doktershande met lang, dun vingers. Hy het die glimlag van 'n dier (p. 44), 'n glimlag wat meer lyk na 'n inwendige beweging. Lava se stem het 'n waterklank so asof daar iets ratelend op sy stembande is (p. 44).

Benting het 'n geweldige afkeer van "deze lange, magere klerk". Hy beskou hom as "de raaf, de klerk, de dominee, de misdadiger" (p. 44), iemand dus wat nie geplaas kan word nie.

Lava staar met oë wat soos skietgate lyk na Benting (p. 44). Hy lyk koud en visagtig en sy blik ken geen mededoë nie maar slegs leedvermaak (p. 44). Vir die hoofkarakter versinnebeeld hy die gevaar wat hy probeer ontsnap. Lava is eintlik enigiemand en almal tegelyk (p. 44). Hy is "iemand en iedereen. Een heilige, een verdoemde, een kunstenaar, een krankzinnige, een vrouw, een kind. Lava was swart, onvatbaar, ver af en gevaarlik als het gevaar zelf" (p. 44). Hy is die gevaar wat die mens nie kan ontsnap of ontvlug nie.

#### **4.1 Dierebeelde**

Verskeie dierebeelde kom in die verloop van die verhaal voor waaronder veral dié van 'n vis en 'n voël.

##### **4.1 Beeld van vis**

Benting beskryf Lava by die eerste aanskoue as 'n man wat hy nie kan plaas nie: "Deze man glipte hem als een vis tussen de vingers weg" (p. 44). Ook Lava se oë kom vir hom "visachtig" voor (p. 45). Die uitgehaalde oog lyk vir Benting "als de ingewanden van een vis" (p. 49).

##### **4.2 Beeld van voël**

Die voëlbeeld kom ook meermale voor. Benting sien vir Lava as 'n raaf (p. 44). Na die kernontploffing is dit opmerkzaam dat daar geen voël sigbaar is nie (p. 50) en die verteller wonder of daar nog êrens 'n wêreld is waar daar musiek is en waar 'n voël fluit (p. 50). Na die ontploffing kyk die hoofkarakter, Benting, verskrik om hom rond "als een angstige vogel" (p. 55). Dupont word ook in verband met 'n voël gebring. Daar word vertel dat hy soms op 'n naïewe manier bly kan word soos 'n klein voëltjie (p. 57). Gebare word beskryf as gebare asof onsigbare voëls verdryf word (p. 59). Die sterwende Martin lyk vir Benting "als een dode vogel op een grasperk" (p. 68). Sy hand lyk soos "de poot van een vissende watervogel" (p. 68). Die pasiënte word ook vergelyk met voëls: die verpleegsters voer "twee grote, treurende vogels" (p. 82). Ten slotte word vertel hoe Benting as 'n naamlose voël die tyd verlaat "als een luie vogel boven een bos, heel even, haast zonder beweging, volkomen onopgemerkt" (p. 106).

##### **4.3 Ander dierebeelde**

Insekbeelde kom ook voor. Motors word vergelyk met insekte "met harde, glanzende schilden" (p. 50). Benting wil self wegwip "als een sprinkaan" (p. 66). Sy gedagtes kom "als insekten uitzwermen" (p. 99). Op sy sterfbed kom woorde "als vlinders" uit Molenaar se mond (p. 68). Reisigers sit soos larwes volkome geïsoleerd van mekaar in die trein (p. 44).

Ander dierebeelde is die van die wolf en die hond. Dupont voel opstandig soos 'n wolf in 'n valkuil (p. 61). Benting voel soos 'n hond in sy siekte (p. 63) terwyl die siekte op Dupont spring soos 'n hond (p. 95).

## **5. Ruimte**

Die ruimte is veral tweërlei, naamlik die trein en die hospitaal. Vir 'n gedeelte van die verhaal is Benting ook in die kamertjie by die tante, in die stad en teen die einde waarskynlik in 'n dodehuis. Die ruimte is in al hierdie gevalle erg inperkend.

### **5.1 Trein**

In die trein wat 'n afgeslote ruimte is waarin Benting hom saam met baie ander reisigers bevind, is almal eensaam asof in 'n omhulsel of oester ingeskuip (p. 43).

### **5.2 Hospitaalsaal**

Die hospitaal is ook 'n afgesonderde ruimte, des te meer omdat die pasiënte in afsondering gehou word as gevolg van die bestraling. Hulle word in een saal gehou waar niemand behalwe die dokters en die verpleegpersoneel hulle mag besoek of met hulle in aanraking kom nie. Dupont praat van die hospitaal as 'n gevangenis (p. 71) en noem hul situasie "een krankzinnige afsondering" (p. 73). Die hele wêreld is ook asof opgesluit in 'n deursigtige omhulsel: "Deze wereld is opgesloten in een glazen koepel" (p. 50).

## **6. Moontlike temas**

Verskeie moontlike temas kan geïdentifiseer word.

### **6.1 Kernkraggevaar**

Die kernkraggevaar wat die mens self skep deur sy tegnologiese kennis en waarteen hy magteloos is om homself van die gevolge van erge bestraling te genees, is een moontlike tema. Benting en Dupont is hoewel self onskuldig slagoffers van die kerngevaar.

### **6.2 Hantering van gevaar**

Die verskillende maniere waarop 'n mens probeer om van gevaar te ontkom en die maniere wat 'n mens aanwend om sy situasie te verwerk, is nog 'n moontlike tema.

### **6.3 Die bose**

Soos reeds gesien, kan Lava die gevaar vergestalt waarvan die mens nie kan ontsnap nie. "Lava was ineens weer de incarnatie van dat gevaar, de steile dreiging die hij trachte te ontlopen" (p. 47). Hy kan ook die duiwel of die bose simboliseer waarmee die mens te doene het. Verskeie woorde wys hierop, onder andere dat hy as 'n Faustagtige figuur (p. 44) en 'n adder (p. 47) beskryf word. Edward Lava is dus 'n duiwelagtige figuur.

### **6.4 Eensaamheid van die mens**

Die mens in sy eensaamheid is nog 'n moontlike tema. Alhoewel Benting

tussen baie mense op die trein geteken word, is hy eensaam. Die medereisigers word ook in hul eensaamheid geteken: hulle lyk vir Benting “als oesters . . . Ze sluiten dadelijk hun schelp” (p. 43). Hulle word ook beskrywe as larwes wat “volkome geïsoleerd van mekaar” (p. 46) is. In die trein voel Benting baie eensaam: “Scherper dan ooit stond het gevoel van grenzlose eenzaamheid in Benting” (p. 47). Ook in sy huwelik het Benting altyd ’n enkeling gebly (p. 60). Die stad met sy baie mense is “een groot, onrustig schubdier” waarin die enkeling soos vergestalt in Benting altyd “een vreemdeling” sal wees (p. 102).

### **6.5 Ontmensliking van die individu**

Die ontmensliking van die individu is nog ’n tema. Die mense in die trein gee nie die een vir die ander om nie: hulle het onverskillige gesigte en “geen een had interesse voor een medereisiger” (p. 47). Elkeen dra die tragiek van die moderne samelewing met hom saam (p. 47): “De schimmel van de ontmenslijkte samenleving groeide in elk individu” (p. 47).

### **6.6 Rasionalisering**

’n Ander tema is die mens se ontkenning van die werklike situasie en sy rasionalisering van gebeure. Dupont meen dat dit die hospitaal is wat hulle so sleg laat voel en dat hulle beter sal word as hulle uit die akademiese hospitaal en in ’n ander omgewing is (p. 74). Later kom hy tot die besef dat hy verkeerd was: “Hij dacht dat alle geregeld zou zijn, als hij maar eenmaal buiten de muren van het ziekenhuis was. Maar nu blijkt er niets geregeld. Alles is onveranderd gebleven, even misrabel. De ziekte springt als een hond op hem toe” (p. 95). Benting probeer homself ook wysmaak dat die vreemdeling, Lava, maar ’n gewone reisiger is en dat hy self in geen gevaar verkeer nie: “Hij stelde zichzelf gerust. Er waar geen enkele bedreiging . . . Deze donker obscure man was gewoon maar een bemoeizieke gelegenhedsreiziger. Een buitenmens, die voor een dagje naar de stad was gekomen en nu weer gauw naar zijn dorp ging” (p. 45). Die mens is geneig om die werklikheid te ontken.

### **6.7 Verantwoordelikheid teenoor ander**

Nog ’n tema is die plig van die mens teenoor sy medemens soos beredeneer in die gesprekke tussen Benting en sy mede-pasiënt, Dupont. Is die mens onder verpligting om in so ’n geval waar hy deur sy teenwoordigheid ander kan benadeel, homself te isoleer of mag hy selfsugtig wees indien dit moonklik tot sy eie voordeel kan strek? Die leser kan dus sien dat hier ’n altyd konsensieuse vraagstuk aangesny word.

### **6.8 Die dood**

Lava kan ook beskou word as die *dood* wat geen mens vir altyd kan ontvlug nie en wat die mens se metgesel is. Hierdie idee word versterk deur verskeie

woorde waarmee die vreemdeling beskryf word: hy het 'n "begrafnispak" (p. 44) aan en kom "zwart" voor (p. 44). Die dood kan nie ontvlug word nie en haal almal in.

### **Bibliografie**

Pienaar, Elize. 1990. Die gevaar in *Het Gevaar*, *Klasgids*, Okt. 92.

Vandeloo, J. s.j. *Het gevaar*. Durbanville: Romanticapers.

Vandeloo, J. 1990. *Het gevaar. Ergens aan Zee*. Eietydse Nederlandse prosa. Inleiding en woordverklarings deur Tom Gouws, Southern Boekuitgewers.

Technikon Pretoria



# Lys van nuwe Afrikaanse boeke Oktober tot Desember 1992

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

## Romans

ALLERS, Wiesie: 'n Roos vir Viola en ander vrolike vrystories. Grootdruk. Retief.	R37,90
BARNARD, Chris: Moerland. Tafelberg.	R44,95
BEKKER, Maria M.: Vroue in die skemer. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
BEUKES, Dricky: Skoenlappemooi. Van der Walt.	R26,35
BIERMAN, Ettie: Die man in die donker. Human & Rousseau.	R25,00
--- : Seisoen van soetdoring. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
--- : Storm oor Saringwa. Van der Walt.	R26,35
--- : Storm oor Saringwa. Grootdruk. Van der Walt. (s/b)	R36,90
BOUWER, Alba: Die afdraand van die dag is kil. Tafelberg.	R39,95
BRINK, S.C.: Charlie se spoor. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
--- : Reis in die voorjaar. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
DE VILLIERS, Martie: Vonkelwyn en wurgpatats. Tafelberg. (s/b)	R39,95
DE VILLIERS, Raoul: Hoogswewer. Klipbok. (s/b)	R22,95
DU PISANIE, Sarah: Fort van die kappiedraers. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
--- : Prins van die duine. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
DU TOIT, Louisa: Die goue vuur. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
--- : Maan oor die duine. Grootdruk. HAUM-Daan Retief.	R37,90
--- : Onrus op Rus-en-Vree. Grootdruk. Retief.	R37,90
--- : Die wakende droom. Grootdruk. Retief.	R37,90
ELOFF-VAN DER WALT, Ella: Tussen riete en moeras. Grootdruk. Van der Walt. (s/b)	R36,90
HEINE, Mike: Leer my ware liefde. Grootdruk. Pretoria: Van der Walt. (s/b)	R36,90
--- : Liefde is 'n lied. Treffer-Boekklub.	R26,35
HENNING, Philip: lewers wink die somer. President.	R26,35
JOOSTE, Jo: Oor sewe klippe. Van der Walt.	R25,95
KELSEY, Madelein: Die liefdesband. Van der Walt.	R26,35
KOTZÉ, Marietjie: In die lang skaduwees. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
KOTZE, Nico: In 'n wêreld waar niemand iemand het nie. Constantia.	R35,00
LINGUA, Susanna M.: Volmaan oor die Tiber. Grootdruk. Retief.	R37,90
MARTIN, Wille: Eugenie. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
--- : Karima. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
--- : Reënboogruiter. Benedic. (s/b)	R27,50
--- : Vlug na die son. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
--- : Die wêreld is vol liefde. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
MATTHEE, Dalene: Brug van die esels. Tafelberg.	R44,95
MURRAY, Ena: Die ongebore uur. Tafelberg.	R34,95
OBBERHOLZER, Lourens: Juffrou Scoop. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
--- : Vuurvos. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
PAULA: Nuwe beloftes. Grootdruk. Makro.	R27,50
PRINSLOO, Mara: Versluiserde skanse. Grootdruk. Retief.	R37,90
RADEMEYER, Elza: Jy behoort aan my. President Boekklub.	R26,35
RAS, Mientjie: Eksellensie, die hertogin. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
SMUTS, Margie: Die draai in die pad. Struik Christelike Boeke. (s/b)	R29,99

SPENCE, Ela: Vrou uit die vreemde. Klein kring van die liefde. Van der Walt.	R42,50
STOLS, Basil: Kulspeel van die hart. Van der Walt.	R26,35
STRYDOM, Sanette: Dagbreek van my drome. Van der Walt.	R26,35
--- : Dagbreek van my drome. Grootdruk. Van der Walt. (s/b)	R36,90
THERON, Joan: Stormgety. Van der Walt.	R26,35
VAN DEN BERGH, Kas: Elize. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
VAN DEN BERG, Zirk: Wydsbeen. Tafelberg. (s/b)	R29,95
VAN DER MESCHT, Ella: Die son in jou oë. Grootdruk. HAUM-Daan Retief.	R37,90
VAN DER WESTHUIZEN, Albé: 'n Swerwer vir Francis. Van der Walt.	R26,35
VAN DER WESTHUIZEN, Izak: Klein aardse hemel. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
VAN SCHALKWYK, Nickey: Geleende erfenis. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
VILJOEN, Rachie: Ruikertjies vir reëndae: Struik Christelike Boeke. (s/b)	R24,99

### **Vertaalde romans**

KONSALIK, Heinz G.: 'n Kosak word getem. Grootdruk. Makro. (s/b)	R30,25
--- : Werner Bäcker se seun. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
WATSON, Sydney: In 'n oogwink; vert. deur Lucia Wels. VG Uitgewers. (s/b)	

### **Kortverhale, essays, briewe, ens.**

AUCAMP, Hennie: Windperd: opstelle oor kreatiewe skryfwerk. HAUM-Literêr.	R33,55
BEKKER, Pirow: Lag byvoorbeeld. Tafelberg. (s/b)	R39,95
BROWN, James Ambrose: Archibald Abercrombie en die hiëroglief-tikmasjien; vert. deur Tim Pretorius. HAUM-Literêr	R26,82
COETZEE, Japie: O gaats Dominee! Waterkant. (s/b)	R12,75
DU PLESSIS, Rietjie: 'n Streep vir Mybeltjie en ander vrolike vrystories. Grootdruk. Retief.	R37,90
JOOSTE, Helm: Dinge daar doer. Helm Jooste.	R27,50
KOTZE, E.: Halwe hemel. Tafelberg. (s/b)	R29,95
MARAI, Evelyn: Huis van herinnering. Tafelberg. (s/b)	R29,95
PRINSLOO, Koos: Slagplaas. Human & Rousseau.	R39,99
SERFONTEIN, Dot: Deurloop: keur uit die essays van Dot Serfontein / saamgestel deur Antjie Krog. Human & Rousseau. (s/b)	R42,99
VAN NIEKERK, Marlene: Die vrou wat haar verkyker vergeet het. HAUM-Literêr. (s/b)	R39,95
--- : Vrou : Mens: verhale deur vroue oor vroue / saamgestel deur Corlia Fourie. Human & Rousseau. (s/b)	R49,99
--- : Woordvisier / redakteur Marietjie Smith. Kommandement Oranje-Vrystaat. (s/b)	

### **Poësie**

CLOETE, T.T.: Met die aarde praat. Tafelberg.	R39,95
JOOSTE, Fanie: Reiswyser. Outeur. (s/b)	
OBERHOLZER, Andrei: Nie vanaand nie. Outeur. (s/b)	R50,00
ROODT, Gordon, GULDS, Coenraad en MIKHAILOVICH, Peter: Witskrif [S.1] Samvritti.	

### **Vertaalde poësie**

SPAANSE dans: Spaanse gedigte / vert. deur Uys Krige. Perskor. (s/b)	
--	--

### **Dramas**

BASSON, Bets: Vyf en veertig samesprake. Perskor.	R25,95
---	--------

### **Letterkundige studies en kritieke**

Gooi hom in die sloot, deur Roelf van Rensburg; 'n studiegids. (Die blou boek reeks). Guidelines. (s/b)	R16,39
--	--------

Die LEEUKUIL, deur Klaas Steytler: tweede taal: 'n studiegids. (Die blou boek reeks). Guidelines. (s/b)	R18,95
Die REBELLIE van Lafras Verwey, deur Chris Barnard: 'n studiegids. (Die blou boek reeks). Guidelines. (s/b)	R16,39
Die VAL van 'n regvaardige man, deur N.P. van Wyk Louw: 'n studiegids. (Die blou boek reeks). Guidelines. (s/b)	R16,39
VERSTE grens, deur Maretha Maartens: 'n studiegids. (Die blou boek reeks). Guidelines. (s/b)	R16,39
Die VLOED, deur Morkel van Tonder: 'n studiegids. (Die blou boek reeks). Guidelines. (s/b)	R16,39
VOORT met die spel, deur Jan B. Vermaak: 'n studiegids. (Die blou boek reeks). Guidelines. (s/b)	R16,39
VROEG-vroeg in die môre, saamgestel deur H. Askes en J.N. Landman: 'n studiegids. Guidelines. (s/b)	
WEERKAATSINGS, deur Eleanor Baker: 'n studiegids. (Die blou boek reeks). Guidelines. (s/b)	R16,39

### **Kinder- en jeugverhale**

COETZEE, Christi: Arnoldus se towerpit. Van der Walt.	R32,95
DE BEER, Dirk: Die nagvalke. Marius Lubbe Uitgewers. (s/b)	
DELPORT, Pieter: Nie vir seuns nie. Van der Walt.	R12,05
ENGELBRECHT, Sonja: As ek die son kry. Buchu Books. (s/b)	R17,55
HOUGH, Barrie: Vierkdans. Tafelberg (s/b)	R22,95
JACKSON, Debbie: Skilpad gee om. Garamond.	
JACOBS, Petri: Wanneer die musiek ophou. Van der Walt. (s/b)	R27,95
MAARTENS, Maretha: Spinnekopsomer. Tafelberg. (s/b)	R22,95
MARTIM, E.J.: Hande. Unibook. Selflees (Feitereeks. Eerste jaar). (s/b)	
--- : Die kat. Unibook. (s/b)	
NEL, Hesma: Vrees op Arendskruin. Van der Walt. (s/b)	R20,85
PIETERSE, Pieter: Die vergete vallei. HAUM-Literêr. (s/b)	R25,25
PRELLER, Martie: Jy en die draakakkedis. Van Schaik. (s/b)	R28,50
RAY, Jane: Noag se ark. Anansi.	R35,97
RUPERT, Rona: Drie lemoene en 'n duif. Tafelberg.	R19,95
SCHRÖDER, Sonja en Brigitte: Snorrie se nuwe dag. Anansi.	R37,95
STEENBERG, Elsabe: Kaïena karyn. Van Schaik.	R29,95
VAN BILJON, Madeleine: Eduard kom kuier. HAUM-Daan Retief.	R21,73
VAN HEERDEN, Marjorie: 'n Nuwe bed vir Alexia. Human & Rousseau. (s/b)	R22,99
VAN WYK, C.R. de W.: Lied vir die kleikind. Perskor. (s/b)	R18,14
WEIDEMAN, George: Los my uit, ploekas! Tafelberg. (s/b)	R24,95
WILLICH, Beate: Leopold se eerste jagtog. Garamond.	R25,95

### **Vertaalde kinder- en jeugverhale**

AARDEMA, Verna: Waarom muskiete in mense se ore gons; vert. deur Freda Linde. Anansi.	R37,95
BOLLIGER, Max: 'n Heerlike somerdag; vert. deur Rika Opper. HAUM-Daan Retief.	R26,95
--- : 'n Winter-verhaal; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R32,94
COATES, Doreen: Die eier; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,17
--- : Is dit my huis?; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
--- : Kan ons speel?; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
--- : Lyk soos ek; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
--- : Wegkruipertjie; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
CONRAD, Pam: Die stil mensies; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R34,50
DALY, Niki: Oupa Allie se skaduwee; vert. deur Linda Rode. Human & Rousseau.	R35,99

DOW, Jill: Mollie se aandete; vert. deur H. Leibrandt. Retief.	R18,65
ETS, Marie Hall: Al deur die bos; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R32,95
--- : Die ander dag; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R32,95
--- : Sê dit sonder woorde. Anansi.	
FIDGE, Louis: Ben en Sus by die dieretuin; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
FLACK, Marjorie: Jasper en die eende; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	
--- : Jasper en die kat; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	
--- : Jasper verdwaal; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	
GARDNER, Keith: Die burgemeester gaan die lugruim in; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Hoe honde ons kan help; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Ken se stootkarrit; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Ma se verrassingsrit; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Die man wat masjiene maak; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Mop het dit gedoen!; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Oor helikopters. Oor diere; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Pret in die sneeu; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Wie het my geld gevat?; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
GOOCH, Pat: Daar gaan ons; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
GRAMATKY, Hardie: Slepie Toet; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	
HARVEY, Amanda: Brame in die winter; vert. deur Leon Rousseau. Rubicon.	
HAVILAND, Virginia: Die pratende pot; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R37,95
IKEDA, Daisaku: Die prinses en die maanhaas; vert. deur Linda Rode. Oxford University Press.	R29,95
JONES, Rebecca C.: Manie en Tillie; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R37,95
KRASILOVSKY, Phyllis: Die man wat te lui was om te kook; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R34,99
LEEMIS, Ralph: Meneer Momboe se hoed; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R36,52
LIONNI, Leo: Frederik; vert. deur Freda Linde. Anansi.	R37,95
MACDONALD, Iain: Was Oupa rêrig 'n seerower?; vert. deur Linda Rode. Human & Rousseau. (s/b)	R23,99
MCCLOSKEY, Robert: 'n Tyd van wonder; vert. deur Freda Linde. Anansi.	
MITCHELL, Rita Phillips: Klein-Tom; vert. deur Linda Rode. Human & Rousseau.	R35,99
MITCHELHILL, Barbara: Diere-oggend; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Die diereman; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Dora die draak; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
--- : Geen skool vandag nie; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Kan julle my sien?; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,17
--- : Kom speel met my; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Ma se verjaardagverrassings; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Mag ek saamkom; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Die meisie met die geel oë; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Na die winkels; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Noodlanding; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : 'n Nuwe seun in die skool; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
--- : Ons gaan skool toe; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Ons help die polisie; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Raai wat het kat gekry? vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Red die diere; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Die reus wat graag karre geëet het; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83
--- : Die see; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
--- : Die seun met die skulp; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83

---	Skoene; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	'n Spesiale boek vir Janet; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83
---	Die ster; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Die supermark; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Te klein om te help?; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83
---	Die troue; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Tuis na skool; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Vang daardie vlieg!; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
---	Verjaardag; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Waar is my been?; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Wat sal ons dra?; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
	MOLLEL, Tolowa M.: Die weeskind; vert. deur Linda Rode. Oxford University Press.	R21,99
	OAKLEY, Helena: Die bad, vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Brand!; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Die by; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	'n Goeie boek; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83
---	Die hondhok; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83
---	In die nag; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	In die tuin; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Koekies bak; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Kom swem; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Laat die hond slaap; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,83
---	Moeilikheid met die eende; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,85
---	Op my fiets; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Die parade; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Swem in die park; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Verdwaal; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Waar is Jana?; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,17
	PERKINS, Diana: Het jy my skoene gesien?; vert. deur Joan Kroes. Heinemann. (s/b)	R6,17
	REEVES, James: Die visser en die goue vissie; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R37,95
	ROOT, Betty: Hanswors; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Skoenlapper; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Waar is dit?; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
	SENDAK, Maurice: In die nagkombuis; vert. deur H.J.M. Retief. Retief.	R39,95
	SHEPHERD, William: Die klein hasie; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83
---	Padda-toorkunsies; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,17
---	Pronk; vert. deur Theunie v.d. Merwe. Heinemann. (s/b)	R6,83
---	Die takbokke; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
	SLOBODKINA, Esphyr: Pette te koop; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	
	STOBBS, William: Die rooi henneltjie; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R32,95
	TEJIMA, Keizaburo: Die jongste houtkappertjie; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R37,95
	THOMPSON, Lil: Speel toneel; vert. deur J. Nel. Heinemann. (s/b)	R6,83
	THURBER, James: Die maan is joune; vert. deur Lydia Snyman. Anansi.	R37,94
	VANSTRATEN, Cicely: Tombé met die sterk regterarm. Human & Rousseau. (s/b)	R23,99
	ZAVREL, Stepán: Die laaste boom; vert. deur Freda Linde. Daan Retief.	R26,95
<b>Verseboeke vir kinders</b>		
	KROG, Antjie: Voëls van anderste vere. Buchu Books. (s/b)	R14,63

## Taalkunde

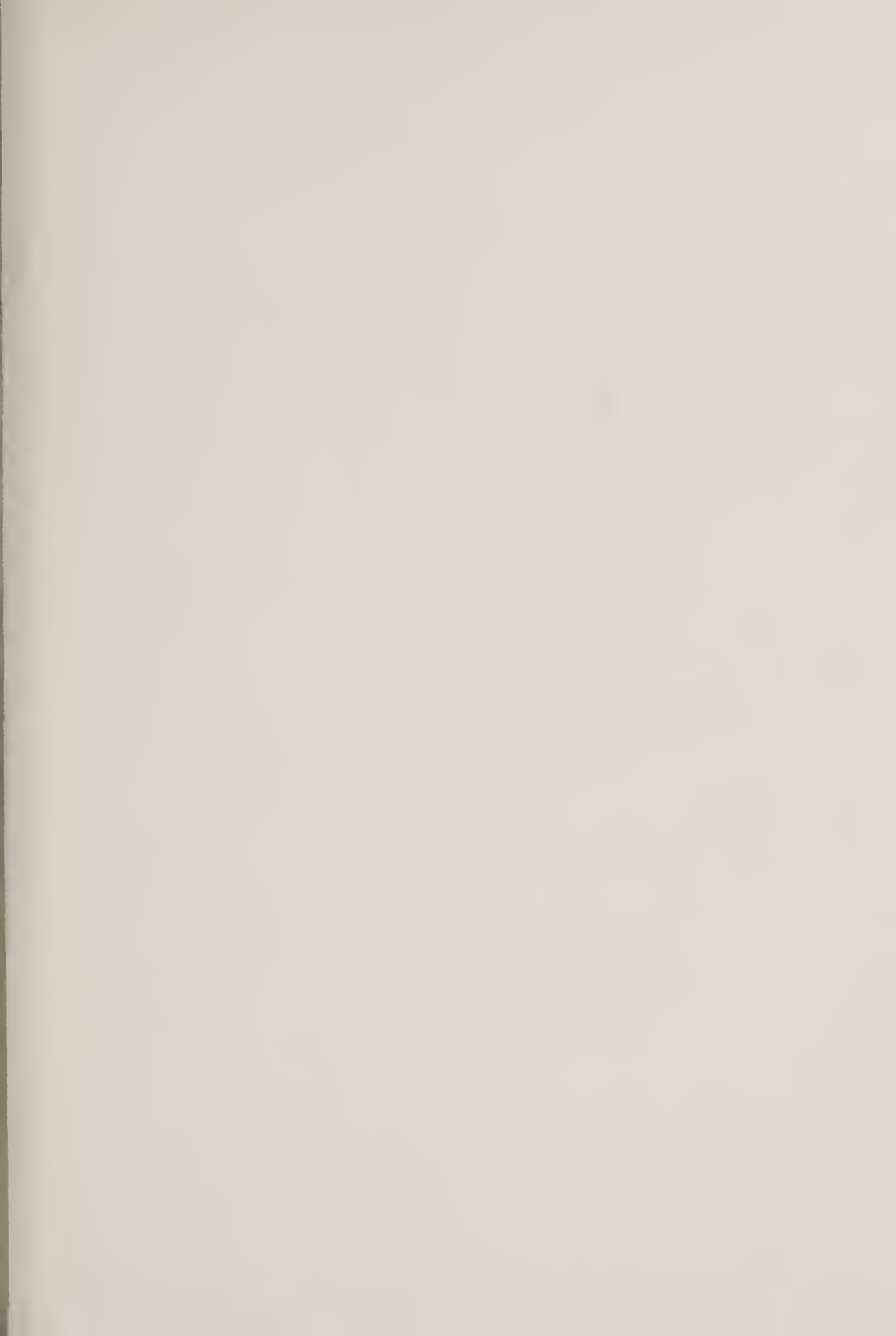
LIEBENBERG, Helena: Woordbou, teenoorgesteldes, leenwoorde. Outeur. (s/b)

## Ander werke van belang

- GROENEWALD, Coen: Bannelinge oor die oseaan: Boerekrygsgevangenes 1899-1902. Van der Walt. R49,95
- PRETORIUS, Fransjohan: Op kommando: die lewe in die veld tydens die Anglo-Boereoorlog 1899-1902. Grootdruk. Makro. (s/b) R27,50
- VAN BLERK, H.S.: Kroniek van die kampkinders. Oranjewerker-Promosies. R36,00
- VAN DER WALT, P.D.: G. Dekker: christen literator. P.U. vir C.H.O. R8,00

## Heruitgawes

- BADENHORST, C.S.: 'n Seun en 'n kano. Perskor. (s/b)
- BAKKES, Margaret: Soetdoring. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- BEKKER, Johann: Safari Braganza. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- BRINK, André P.: Die ambassadeur. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b)
- BRINK, S.C.: Intrige op Rynashoop. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- DE JONGH, Marius: Son en smarag. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- DE VILLIERS, Meyer: Afrikaanse klankleer. Tafelberg. (s/b) R49,95
- HARTMAN, Wim: Die geel koever. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- HEYNS, Chris: Liefste veertjie. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- LANGENHOVEN, C.J.: Loeloeraai. Tafelberg. (s/b) R27,95
- LE ROUX, Marzanne: Seisoen op 'n verlate strand. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- : Die weertloses. Kaapstad: Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- LEROUX, Etienne: Die eerste siklus. HAUM-Literêr. (s/b) R46,16
- SCHOLTZ, Jan: Die kwikstertjie. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- SMIT, Bartho: Die keiser. Perskor. (2de uitg.) (s/b) R34,95
- SPIES, Jan: Spies op sy stukke. Tafelberg (s/b) R34,95
- VAN SCHALKWYK, Nicky: 'n Dominee vir Somerdaal. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- : Drie vir Klein Olyvenbosch. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- : Kringloop van die noodlot. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- : Waar die paaie kruis. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R25,00
- VOLSCHENK, Johan: Die steenkoolster. Tafelberg. (2de uitg.) (s/b) R19,95



GEDRUK DEUR V&R DRUKKERY, PRETORIA