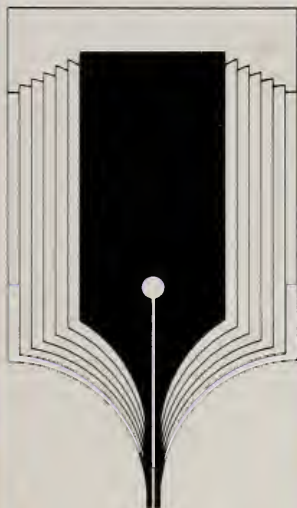

TYDSKRIF
VIR
LETTERKUNDE

XXX:2

MEI 1992




Andries Wessels: Dorsland -
The Waste Land ná sewentig
jaar in Afrikaans

Elsa Joubert: Argief, roman-
werklikheid en *Missionaris*

Gedigte van H.J. Pieterse,
Joan Hambidge, Ian Raper,
Cas Vos, Ilse van Staden

ISSN 0041-476 X



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

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

Elize Botha
(Redaktrise)

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

Skakelredaksie: J.J. Brits W.A. de Klerk Marcel Janssens Joan Lötter Koos Meij
Eben Meiring P.J. Nienaber Z.J. Pretorius Rika Cilliers
Mary-Ann van Rensburg M.M. Walters

REDAKSIE- EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

Posbus 1758

PRTORIA 0001

INTEKENGELD:

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

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

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

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

ISSN 0041-476X

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

Inhoud

- Andries Wessels**
H.J. Pieterse
- Elsa Joubert**
- Ilse van Staden**
Elsa Nolte
- Cas Vos**
Henriette Roos
Geré Victor
- Ian Raper**
Joan Hambidge
D.F. Spangenberg
- W.F. Jonckheere**
- J.L. Coetser**
- Charles Malan**
M.L. Crous
Marian Brink-de-Wind
- Joan Hambidge**
Literêr-aktueel
- Boekbesprekings**
- P.H. Roodt**
- Henning Pieterse (1956)**
- Dorsland 1
Canto
De natura sonoris 13
Tussen argiefbewaarplek en roman-
werklikheid met verwysing na *Mis-
sionaris* 15
Spektrum 26
Een vlucht regenwulpen: 'n Win-
terreis na die somer 27
Gedigte 39
Drie "dames"-romans 41
Onveranderlike veranderlikes — 'n
Heuretiese oorsig van die poësie van
Johann de Lange 53
ou joller 61
Post-modernisme (Deel I) 62
In die werkwinkel van die pro-
sateur: *To the lighthouse* as meta-
teks 69
Reuse tussen die Nederlandse
dwerge 75
Die onderrig van drama: twee boeke
oor die drama en nuwe ou *Perian-
dros* 79
Ou bul 93
Tagtigers voor die spieël 94
Lady Anne deur die oog van die
vis 99
Gedigte 113
Philiép Bossier: "Rondom die grote
gesprek: Die Afrikaanse Hel" 115
Elsabe Steenberg: Begin by sterre,
eindig by die maan — kinder- en
jeugboeke 1991 120
Oor literatuuronderrig en *Verlore
paradise* 127
'n Pot vol winter: resepsieverslag 133

Andries Wessels Dorsland*

'Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σ ιβυλλα τι Θελες; respondebat illa; απ Θανειν Θελω.'

I. Teraardebestelling

April is steeds die wreedste maand, as
Lilas uit die droogland dring, as
Begeerte syfer deur herinnering, as
Lentereën die trae wortels dwing.
Die winter het ons gekoester, die aarde knus
Bedek met vergetelheidsneeu, 'n sprankie lewe knap
gevoed met droë knolle.
Die somer het ons verras met 'n bui oor die
Stambergersee: ons het in die suilegang vertoef,
Toe die sonlig ingetree, tot in die Hofgarten,
En koffie gedrink en gesels vir 'n uur.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
En toe ons kinders was, en by die aartshertog, my neef,
kuier, het hy my op 'n slee uitgeneem,
En ek was bang. Marie, roep hy,
Marie, hou vas! En daar trek ons.
In die berge, ja daar voel ek vry.
Ek lees, soms heelnag lank, en trek suid in die winter.

Watter wortels reik, watter takke groei
Uit hierdie klippepuin? Seun van die mens,
Jy kan nóg antwoord, nóg selfs raai, want al wat jy ken
Is 'n stapel gebreekte beelde, waar die son neerskroei,
En die dooie boom geen skuiling bied, die kriek ook geen

verligting,

En die droë klip geen waterklank. Tog
Is daar skadu onder hierdie rooi rots
(Kom in onder die skadu van hierdie rooi rots)
En ek wys jou iets in die halflig stuif,
nié jou skadu wat jou soggens volg,
nóg jou skadu wat jou saans ontmoet,
Ek wys jou vrees in 'n hand vol stof.

* Ter viering van die sewentigste herdenking van die publikasie van T.S. Elliot se *The Waste Land* in 1922, 'n vertaling van die gedig in Afrikaans.

*Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?*

'Jy het my ook 'n jaar gelede hiasinte gegee;
'Hulle noem my die hiasintenooi.'
— Tog, toe ons terugkeer, laat, uit die hiasintetuin,
Jou arms vol, en jou hare nat, was ek
Sprakeloos, en my oë verblind, was ek
Nóg lewend, nóg dood, en onwetend kon ek
Slegs die hart van lig, die stilte in staar.
Oed' und leer das Meer.

Madame Sosostriis, die beroemde waarsegster,
Het swaar verkoue, maar is steeds vermaard;
Sy's bekend as die wysste vrou in Europa,
het 'n duiwelse slag met 'n kaart. Hier, sê sy
Is jôu kaart, die drenkeling-matroos,
(Kyk, daar is pêrels waar sy oë eens was!)
Hier's die Belladonna, Onse Vrou van die Gesteente,
die vrou van situasies.
Hier is die man met drie stawwe, en hier die Wiel,
En hier is die eenoog-koopman, en dié kaart,
Wat blanko is, is iets wat hy op sy rug karwei,
Wat ek nie mag sien nie. Ek kan
Die Gehangde Man nie vind nie. Vrees 'n waterdood.
Ek sien skares mense, wat in 'n kring rondmaal.
Dankie. As jy dalk vir Mevrouw Equitone raakloop,
Sê vir haar, ek bring self die horoskoop.
'n Mens moet deesdae só versigtig loop.

Onwesenlike Stad,
In die bruin mis van 'n winterdaeraad
Vloei 'n skare oor Londen-brug, soveel —
Ek sou nie kon dink dat die dood soveel sou maai,
Sugte word nou en dan kortweg geslaak,
En elke man se blik bly oor sy eie voetstap waak.
Die stroom vloei heuwel-op, en af na King Williamstraat,
Tot waar St Mary Woolnoth die ure laat weergalm
En met 'n dooie klank op die nege-uurslag bly talm.
Daar tref ek 'n bekende aan, en roep hom: 'Stetson!
'Jy wat met my in die seeslag by Mylae beland het,
'Het die lyk wat jy laasjaar in jou tuin geplant het,
'Begin bot? Gaan hy hierdie jaar blom?

Of het die skielike ryp die bedding versteur?
'O, die Hond, die mensevriend, moet jy vér weghou,
'Of met sy naels sal hy dit weer uitgrou!
'Jy! hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frère!'

II. Skaakspel

Die Stoel waarop sy sit, gloei op die marmer
Soos 'n glimmende troon, en die spieël,
Tussen pilare omrank met wingerdblare
waardeur 'n goue engeltjie loer
(Nog een skuil skaam agter 'n vlerk)
Verdubbel die vlamme van sewe-kerskandelare
En weerkaats die lig op die tafelblad
waarop skitter-juwele reik na die lig,
Ryklik peul uit satyngevoerde kiste.
In oopgelate flessies van ivoor en glas in kleure
lê haar vreemde, vals parfuum verskuil
In poeier, salf of sap — en kwel, verwar,
Verdrink die neus in geure; die vars lug
Deur die venster druk stygend dié na bo,
Verdik verlengde vlamme,
Slinger rook in die laquearia,
Laat vervloei die beeld in die plafonverniss.
Groot stompe opgestop met koper,
Brand groen-oranje; daarnaas in helder klip
Se droewe lig swem 'n gekerfde dolfyn.
Bo die kaggelrak antiek, pryk —
Soos 'n vensterblik op woud en plant —
Die treurmare van Philomel, wreed aangerand
Deur die koning, die barbaar; tog spoel
die nagtegaal se lied onaantasbaar deur woestyn,
Vertolk steeds haar pyn, en steeds verkies die wêreld
Die vuil 'neuk, neuk'-refrein.
En ander uitgedorde tydsoorblyfsels
Versier verslae die muur; starende gedaantes
Beur uit, leun uit, verstom omsingelend die vertrek.
Voetstappe skuifel op die trap.
In die gloed van die vuur, onder haar borsel
Vertak haar hare in punte wat gloei,
Ontbrand in woorde wat spoedig tot woedende stilte verskroei.

'My senuwees is gedaan. Gedaan! Bly by my.
Praat met my. Hoekom praat jy nooit nie? Praat.

Waarán dink jy? Wat dink jy? Wat?
Ek weet nooit wat jy dink nie. Dink.'

Ek dink ons is in rotvallei
Waar dooies hul beendere laat bly het.

'Watse geluid is dit?'

Die wind onder die deur.

'Watse geluid is dit nou? Wat maak die wind?'

Niks nie, steeds niks nie.

'Weet

Jy niks nie? Sien jy niks nie? Onthou jy

'Niks' nie?

Ek onthou

Daar is pèrels waar sy oë eens was.

'Is jy lewendig of dood? Gaan daar niks in jou kop aan nie?''

Maar

O O O O die Shakespeheriese sinkopasie —

Dis elegant,

Intelligent

'Wat moet ek nou doen? Wat moet ek doen?'

Ek gaan uithardloop soos ek is, en in die straat loop

Met my hare los, só. Wat gaan ons môre doen?'

Wat gaan ons ooit weer doen?'

Warm water om tienuur.

En as dit reën, 'n motorrit om vier.

En ons sal skaak speel,

En ledelose oë knip terwyl ons wag vir 'n klop aan die deur.

Toe Lil se man uit die army kom, het ek gesê —

Ek het nie doekies omgedraai nie, ek het self vir haar gesê

LAASTE RONDTE ASSEBLIEF

Jong, Albert is op pad terug, maak jouself 'n bietjie smart.

Hy sal wil weet wat van die geld geword het

Wat hy vir jou nuwe tande gestuur het. Hy het, ek was by.

Laat die hele lot trek, Lil; jy kan vir jou 'n nice stel kry,

Sê hy nog, ek sweer, ek kan nie eers vir jou kyk nie,

En ek ôk nie, sê ek, en dink tog aan die arme ou,

Hy was vier jaar in die army, hy wil 'n lekker tyd hê,

En as jy dit nie wil gee nie, sê ek vir haar, ander sal wel,

Dan sal ek weet wie om te bedank, sê sy toe, en kyk my

beskuldigend aan.

LAASTE RONDTE ASSEBLIEF

Kyk, as jy nie daarvan hou nie, kan jy dit los,
Party van ons kan pick en choose al kan jy nie.
Maar as Albert jou los, moenie sê ek het nie gepraat nie.
Jy behoort jou te skaam, sê ek nog, jy lyk stokoud.
(Sy's nog maar een-en-dertig.)
Ek kan nie help nie, sê sy toe, en begin tjank,
Dis daai pille wat ek gedrink het, om dit af te bring, sê sy,
(Sy't al vyf gehad, en is byna dood met die laaste een)
Die apteker het gesê dit behoort ôraait te wees, maar ek was
nooit weer dieselle nie.
Jy is wragtigwaar onnosel, sê ek.

Wel, as Albert jou nie kan uitlos nie, dan gaan dit maar so, sê ek.
Hoekom trou jy as jy nie kinders wil hê nie? Waarvoor?

LAASTE RONDTE ASSEBLIEF

Wel, toe Albert die Sondag by die huis was, het hulle 'n
heerlike varkboud gebraai,
toe vra hulle my vir ete, en ek's mos mal daaroor —

LAASTE RONDTE ASSEBLIEF

LAASTE RONDTE ASSEBLIEF

Goeienag Bill. Goeienag Lou. Goeienag May. Goeienag.
Ta-ta. Goeienag. Goeienag.
Goeienag dames, goeienag my liewe dames, goeienag, goeienag.

III. Vuurpredikasie

Die rivier se tent is stukkend; die laaste blarevingers
Gryp en sink weg in die deurdrenkte wal; die wind
Deurkruis die bruin land ongehoor. Die nimfe het vertrek.
Soete Theems, vloei saggies tot ek ophou sing.
Die rivier lewer geen leë bottels of servette,
Geen sysakdoeke, kartondose, stompiesigarette,
Of ander getuienis van somernagte. Die nimfe het vertrek,
En hul vriende, die dralende seuns van maatskappydirekteure,
is weg sonder om 'n adres te verstrek.
By die waters van Lemman het ek gesit en geween . . .
Soete Theems, vloei saggies tot ek ophou sing,
Soete Theems, vloei saggies want my stem is sag en woorde min.
Maar agter my in 'n rukwind kan ek hoor
Hoe bene ratel, en 'n grynsag strek van oor tot oor.

'n Rot kruip saggies deur die plantekors
En sleep slymerig sy pens voort oor die wal

Waar ek visvang in die sloom kanaal
Een winteraand, agter die kragstasie,
Terwyl ek peins oor die skipbreuk van my broer, die vors,
En die dood van my vader, die vors, daarvoor.
Wit lyke nakend op die lae nat grond
En bene gewerp in 'n klein droë solder,
Wat jaar vir jaar deur die rot versteur word.
Maar agter my kan ek nou en dan hoor
Hoe die motors toet en kling
En Sweeney na mevrou Porter toe bring.
O die maan skyn hoe later al hoe kwater
Op die Porter-dogter en haar mater
Wat hul voete was in sodawater.
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Twiet twiet twiet
Neuk neuk neuk neuk neuk neuk
Wreed aangerand.
Tereu.

Onwesenlike stad

Onder die bruin mis van 'n winterdag
het mnr. Eugenides, die koopman uit Smirna,
Ongeskeerd, met 'n sak vol korente,
k.v.v. Londen: ter-hand-dokumente,
my uitgenooi in vulgêre Frans,
om hom na 'n ete by die Cannonstraat-hotel
en 'n naweek by die Metropole te vergesel.

In die skemerpers-uur, as die oë en rug
Hul uit die lessenaar lig, as die mensmasjien hyg,
soos 'n huurmotor luierend wag,
Kan ek, Tiresias, dog blind, waar ek tussen twee lewens luier,
Ou man met verrimpelde vroueborste, kan ek tog
In die skemerpers-uur, die aanduur wat tuiswaarts neig,
En die seeman tuis van die see besorg,
En die tikster tuis vir tee, sien hoe sy tafel afdek,
Vuur in die stoof aansteek, en kos uit blikkies skep.
Gevaarlik ver by die venster uit hang
Haar onderklere, om die son se laaste strale te vang;
En uitgestrek oor die divan (saans haar bed)
Lê kouse, pantoffels, onderrok, korset.
Ek, Tiresias, ou man met verrimpelde pramme,
Het die toneel gesien, en die res voorspel —

Ek het ook die sekondes tot sy koms afgetel.
Hy arriveer, die jong man met puisies, voor op die wa,
'n klerk wat by 'n kleinskaalse huisagent werk,
met die vertroue van die laer klas aan sy bas,
Soos 'n Bradford-miljoenêr wat 'n syhoed dra.
Die tyd is nou gunstig, besluit hy verlig
Die maaltyd verby, sy verveeld en vermoeid,
Hy probeer haar liefkoos;
word nóg begeer, nóg betig.
Aangevuur, vasbeslote, val hy onmiddellik aan,
Verkennde hande kom voor geen teenstand te staan;
Sy eiewaan vereis geen toegeneentheid,
Gebruik die gaping van onverskilligheid.
(En ek, Tiresias, het alles vooruit gely,
Afgespeel op dieselfde divan of bed,
Ek wat by Thebes onder die muur gesit
En saam met die laagste dooies gewandel het.)
Hy gee haar 'n laaste neerbuigende kus,
En strompel voel-voel teen die donker trap af.

Sy draai na die spieël en betrag haar beeld,
Skaars bewus van haar minnaar wat ry;
Half-bewustelik dink sy verveeld:
'Wel, nou's dit klaar en ek's bly dis verby.'
As 'n lieflike vrou haar met stommiteit ophou,
Stap sy weer alleen deur haar kamer,
Druk sy haar kapsel reg met haar mou
En laat 'n plaat deur die kamer daver.

'Dié musiek sluip om my oor die water'
Al langs die Strand, met Queen Victoriastraat op.
O my Stad, my stad, soms hoor ek —
Langs 'n kroeg in Onder-Theemsstraat —
hoe 'n mandolien heerlijk huil
En hoe die gekletter en gesels binne skuil
Waar vistermanne smiddae kuier: die mure
Van Magnus Martyr verskans
Ioniese wit en goud, onverklaarbare glans.

Die rivier sweet
Olie en teer
Die bote drywe
As die gety draai
Rooi seile

Swaai
Aan die swaar mas, lywaarts.
Die bote dryf
Stompe wat gly
Al langs die bo-loop by Greenwich
By die Eiland van Honde verby.
Weialala leia
Wallala leialala

Elizabeth en Leicester
Spane wat roei
Die agterstewe
'n Vergulde skulp
Goud en rooi
Die snelle deining
Kabbel teen beide walle
Die suidwestewind
Dra die gebeier van klokke
Stroomaf
Wit torings
Weialala leia
Wallala leialala

'Busse en bome onder die stof.
Highbury het my gedra. Richmond en Kew
was my ondergang. By Richmond lig ek my bene
Op die vloer van 'n nou kano.'

'My voete is by Moorgate, en my hart
Is onder my voete. Na die insident
Huil hy, maak beloftes heel verward.
Ek sou dit daar wou laat. Wat sou wrewel baat?'
'Op Margate-strand
kan ek niks met niks
Verbind.
Gebreekte naels — 'n vuil hand.
My volk, beskeie volk wat
Niks verwag.'

la la

Na Karthago het ek toe gekom

Brandend brandend brandend brandend
O Heer U pluk my daaruit

O Heer U pluk

brandend

IV. Waterdood

Phlebas, die Feniciër, veertien dae dood,
Vergeet die skreeu van meeuë, die deining van die diepsee
En wins en verlies.

'n Ondersese stroom

Vreet fluisterend sy bene af. Terwyl hy dein en val
Deurreis hy weer die fases van ouderdom en jeug
Tot die draaikolk met hom maal.

Vreemdeling of Jood

O jy wat aan die roer staan en loefwaarts staar,
Onthou vir Phlebas, soos jy, eens skoon en rysig daar.

V. Die Woorde van die Donder

Na die rooi glans van fakkels op sweet
Na die koue stilte in die tuin
Na die doodsangs en klipplek-leed,
Die geskreeu en die geweën
Tronk en paleis en die galm
Van lentedonder oor verre berge
Is hy wat geleef het nou dood
Ons wat geleef het nou sterwend
Met 'n bietjie geduld.

Hier is geen water slegs klip
Klip en geen water en die sandpad
Die pad wat slinger tussen hoë berge
Berge van klip sonder water
As daar water was kon ons stop en drink
Tussen die klip kan jy nie stop en dink
Sweet is droog en voete in die sand
As daar net water was tussen die klip
Dooie bergmond met vrot tande waar geen spoegkrag bestaan
Hier kan jy nóg sit nóg lê nóg staan
Tussen die berge is daar selfs nie eens stilte
Maar droë dorre donder sonder reën
Tussen die berge is daar selfs nie eens eensaamte

Maar nors rooi gesigte snou en hoon
Uit deure van moddergekraakte wonings
As daar water was

En geen klip
As daar klip was
En ook water
En water
'n Fontein
'n Kuil tussen klippe
As daar maar net die klank van water was
Nie die sonbesie
En die droë gras wat sing nie
Maar die klank van water oor klip
Waar die lyster sing in die dennebome
Drip drup drip drup drup drup drup
Maar daar is geen water

Wie is die derde wat langs jou bly loop?
As ek tel, is dit maar ek en jy
Maar as ek in die wit pad vorentoe tuur
Is daar 'n ander wat langs jou bly loop
In 'n bruin mantel en mus bly gly
'n Man of 'n vrou dis vir my onbekend
— Maar wie is dit dié aan jou anderkant?

Wat is die klank hoog in die lug
Geklaag van moeders wat ween
Wie is die hordes wat swerm verskuil
Oor eindelose vlaktes, wat strompel deur slote
Omsingel deur slegs die horisonlyn
Wat is die stad oor die berge
Wat kraak en vervorm en in die pers lug ontplof
torings wat val
Jerusalem Athene Alexandrië
Wene Londen
Onwesenlik

Styf span 'n vrou haar lang swart hare
En stryk fluistermusiek op dié snare
En vlermuise wat na babas in die pers lig lyk
Fluit en laat hul vlerke fladderend reik
En kruip onderstebo af teen 'n swart muur
En onderstebo in die lug hang torings
wat herinneringsklokke lui op die uur

En stemme sing uit droë bakke en uitgeputte putte.

In hierdie vervalte oopte tussen die berge
In die dowwe maanlig, is die gras aan 't sing
Oor die gebuitelde grafte, rondom die kapel
Daar is die leë kapel waar net die wind woon
Dit het geen vensters en die deur hel,
Droë bene kan niemand verloën.
Slegs 'n haan staan op die nok
Koe-ke-le-koe-koe-ke-le-koe
In 'n bliksemstraal. Dan bring 'n klam vlaag
Reën.

Ganga's versonke, en die slap hare
Wag vir reën, terwyl die swart wolke
Veraf vergader, oor die Himavant.
Die oerwoud hurk, in stilte geboë.
Dan spreek die donder
DA
Datta: wat het ons gegee?
My vriend, bloed wat die hart ruk
Die ontsettende waagmoed van 'n oomblik se oorgee
Wat 'n ewigheidswysheid nooit kan herroep
Hierdeur en hierdeur alleen het ons bestaan
Wat nie in ons doodsberigte gevind sal word
Of in herinnerings deur die weldadige spinnekop bedek
Of onder seëls deur die maer prokureur gebreek
In ons leë kamers nie

DA

Dayadhvam: Ek hoor die sleutel
Eenmaal in die deur draai, net eenmaal
Ons bedink die sleutel, elkeen in sy sel
Denkend aan die sleutel, bevestig elk sy sel
Slegs sawens herleef 'n gebroke Coriolanus
Vir 'n wyle in vlugtige gerugte.

DA

Damyata: Die boot antwoord
Vrolik op hand en seil en spaan
Die see is kalm, jou hart sou ook
Vrolik antwoord, klop, uitgenooi
Deur hande wat beherend maan.

Ek sit op die strand
en visvang, met die droë vlakke agter my
Sal ek ten minste my lande in orde kry?

Londen-brug is aan die val aan die val aan die val
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon — O swawel swawel
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
Hierdie brokke dam ek teen my ondergang op
Goed dan pas ek julle maar in. Hieronymo is al weer mal.
Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih

H.J. Pieterse
Canto
De natura sonoris

vir Arvo Pärt

i

Die laaste sneeu het 'n ligte mantel
oor spore van kreunende gletsers gehang
toe die wind sy mond op die vlakke laat rus.

Van die skeurvalleie tot die harde sterre
het die aand stowwerig opgestu,
my en die landskap tot aan die keel gevul.

Ek was stil. Die wind het botone gevorm
oor die kloppende vlakke in sy mond
en dit om ons laat dreun, om en om.

Onder 'n wit blom van sterre het jy gaan lê,
jou harplyf gevou in die vorme van jou drome
met planete wat spinnend óú harmonieë herhaal.

Later het die wind berge sag gemaak
oor jou lyf, êrens in die donker.
In die verte het klokke die dag uitgelui.

ii

Dromende dorp; langs jou wasemende meer
het ganse koud geskree. Alle klokke
het met slapende tonge gehang.

In die nag het jy jou tong in my mond gerol.
Ek kon luister na krakende ys,
na klanke uit jou ontdooiende lyf.

Doofstommes kruip nou uit hul skuiltes;
in tempels ontwaak trompette en ghonge,
iemand mompel drome deur 'n halfoop ruit.

Nou kan jy luister na 'n mantra
wat die dag oopmaak, 'n skugter bamboesfluit,
'n sug in die kamer langsaan.

Dan begin klokke hul drieklanke
met duiselende stemme tussen hemel en aarde
galm in 'n stem wat klink:

Waarheid is reeds lank vertoon;
net ons gevoellose, verstarde ore en oë
verlang 'n nuwe uitbarsting van klank.

iii

Onsigbare planeete stem in by die son,
by die wind wat bome laat prewel,
hul koppe laat hang voor 'n naderende storm.

Ons hoor die rotse in 'n bergwind kreun,
dennebome met hul stem van sneeu
sug, troos en inkanteer.

Ons sit, geslote lotus op die trom van die grond
wat sy mond oopmaak, bruin sing en bons
met 'n pols wat deur die kosmos klop.

Oomblik en ewigheid is dissonant binne ons.
Ons gedagtes draai tussen hemel en aarde,
daar waar lig en donker ontmoet.

Alle klank besluit self om weg te gaan.
Ons soek die warm hart van die storm
waar stilte hang, die hart van klank.

Jy vou jou mantel soos nuwe blare om jou
en stap na die donker tempel van die berg
waar sterre elke nag nader klink aan die aarde.

Ek het 'n plaat sneeuklokke in 'n nawind sien swaai.
In die verte het klokke met die wind verstom;
die klank het steeds uit die blomme bly kom

Elsa Joubert

Tussen argiefbewaarplesk en romanwerklikheid met verwysing na *Missionaris*

Die onderwerp waaroor u my gevra het om te praat is interessant en het my genoep tot verantwoording doen.

Wat is 'n romanwerklikheid? Dit is die wêreld waarin die leser met die onsigbare skrywer as gids inbeweeg, 'n wêreld wat nie werklik bestaan nie, maar wat die wyle wat hy aan 't lees is, vir die leser 'n groter werklikheid oordra as die een waarin hy leef. Van sommige groot boeke sal meer as een van ons kan getuig dat die romanwerklikheid vir hom sy lewe lank bybly en van betekenis is. Maar niemand, selfs nie die mees begaafde skrywer, kan iets skep uit niks nie. Hy kry sy stof uit die groot amorfe massa mense en gebeurtenisse, spanninge, vreugdes en lyding wat hy self ervaar het of ander sien ervaar het deur die loop van sy lewe, van kindertyd tot volwasstyd.

Uit hierdie amorfe massa moet hy 'n keuse doen om 'n wêreld meer beperk, in die sin van meer bevatlik, op te bou, oortuigend, en gekies om oor te dra daardie spesifieke, onbeskryfbare iets wat hy wil sê en wat die rede is vir die geweldige taak wat hy aanpak. Wat hy wil oordra, sal sy tema word. Die gebeurtenis, persoon of omstandigheid wat hy kies, sal sy metafoor word waardeur hy dit gaan oordra.

My ondervinding is dat die tema geleidelik in jou opbou; as die Voorzienigheid jou genadig is, herken jy jou metafoor oombliklik. Hoe sterker jy jou tema aanvoel, hoe sterker sal dit jou magneet word om jou stof na jou te trek, en die keuse byna onbewustelik vir jou te doen.

Die herkenning van jou metafoor lê m.i. aan die kern van skryf. Dit is jou oomblik van inspirasie.

Soms word die metafoor geleidelik aan jou duideliker terwyl jy aan die skryf is; soms verander of verbreed wat jy wil sê, in die proses van skryf.

Nou is die vraag: kan die bogenoemde toegepas word op die skrywer wat argief toe gaan vir sy stof?

Wat anders is die argief dan as die vasgelegde, neergepende, verstolde werklikheid van nie dekades nie, maar eeue?

Daarin lê opgesluit die lewens en sterftes, die vreugdes en smart, die spanninge en neerlae, die oorwinnings en tragedies van duisende mense. Die werklikheid van die argief is nog meer amorf en meer verwickeld as die werklikheid wat ons self beleef.

Een voordeel is, ons kan terugstaan, ons kan patrone raaksien, as ons goed kyk, wat ons nie vlakby ons kan raaksien nie. Hier lê natuurlik die gevaar van stof uit die verlede interpreteer uit jou eietydse kennis; terugskouend. Ek

wonder of hierdie gevaar ooit geheel en al kan vermy word. Ek wonder ook of mens dit wil vermy. Uit die duisende feite wat ons patroonpersepsie verwar moet die skrywer dan 'n romanwerklikheid opbou om draer van sy tema te wees. Dan benader hy die argief as bron op 'n spesifieke manier. Hy het in die feite van die verlede omstandighede herken wat hy genoop voel om te gebruik as metafoor vir 'n aspek van die hede.

Weer eens omdat die bron so geweldig omvattend is, moet die magneet van sy tema sterk wees anders sak hy weg in die sliksand.

Ek kan u maar net vertel van my eie ondervinding met Aart Antony Van der Lingen.

Aanvanklik het ek nie van sy bestaan geweet nie.

Ek is na die Suid-Afrikaanse Biblioteek om te gaan nalees oor 'n ou dominee van die Pêrel, van wie my oupa my as kind heelwat staaltjies vertel het. Ds. G.W.A. van der Lingen, hy was 'n kleurryke figuur. Man-alleen het hy die stryd teen die treindiens op Sondag aangedurf as synde 'n manifestasie van die Antichris te wees. Op 'n keer het hy in mistieke vervoering op die preekstoel in die Strooidakkerk geraak, die gemeente vier ure lank op hulle knieë gehou, daarna die Pinksterbidure ingestel wat vandag nog landswyd beoefen word. Ook sestien kinders verwek!

Ek het gepeusel aan die gedagte aan 'n biografie. Tema had ek glad nie. Ek was bietjie leeggeput na Poppie en Laaste Sondag. Ek het begin lees aan dr. M.C. Kitzhoff van die Univ. Zoeloeland se tesis oor ds Van der Lingen en somer gou besef: hierdie stof is reeds verwerk en hoe interessant ook al, dit bied vir my geen uitdaging nie — daar was niks wat ek deur sy lewe verder wou ondersoek nie. Maar ek lees toe in die tesis dat hy 'n pa had, ene Aart Antony van der Lingen wat vroeg in 1800 uit Nederland na die Kaap gekom het as leke-sendeling. 'n Aantal verwysings na hom word aangedui.

Byna onbewus begin my belangstelling verskuif van die seun na die vroeër tyd, die heel vroeë 19e eeu. Ek het met groot drif begin lees, o.a. aan die Nederlandse vertaling van Martin Heinrich Carl Lichtenstein, Duitse reisiger, natuurkundige, geneesheer en skrywer se tywige verslag *Reisen im Sudlichen Afrika in den Jahren 1803-1805*.

Tot my uiterste verbasing kom ek af op 'n paar bladsye wat sy ontmoeting beskrywe, aan die Noordelike oewer van die Grootrivier, met 'n vermaerde, sieklike, bleek Hollandertjie, ene Aart Antony van der Lingen wat, gehurk in die skaduwee van sy verflenterde wakap, skynbaar doelloos aan die rondswerwe is op soek na 'n arbeidsveld, verteer deur die begeerte om die Biri-quas te bekeer.

Maar om af te lei van Lichtenstein se taamlik hooghartige ondervraging, is hy geestelik, emosioneel en fisies geheel en al onopgewasse vir sy taak en totaal verward.

Ek het reeds aangedui dat die intuïtiewe herkenning van jou metafoor m.i. die oomblik van inspirasie is, daarna kom net die harde werk.

Ek het oombliklik geweet: hier is die situasie waarna ek soek, wat vir my

dieper betekenis inhou, hier is die persoon en omstandigheid wat ek gaan verken. Hier is die draer van die saak, van die spesifieke omstandigheid hier en nou, wat ek — miskien in 'n mate tot daardie oomblik onbewus — wil ondersoek.

Hier is my metafoor, in hierdie situasie lê opgesluit die vrae wat aan my vreet: wat is my plek in Afrika? Dit sal my tema wees, die ervaringe van die jong Hollander sal my pad deur die doolhowe van die argief aandui. Die intensiteit van my behoefte om te weet, sal soos 'n magneet die situasies en personasies wat bakens op my pad moet wees, na my trek.

Juis in hierdie magneet-storie lê 'n gevaar, die van manipulasie, maar hieroor 'n paar gedagtes later.

Nou eers die roman. Ek het met opwinding begin navors.

Die vrae het oor my gestroom. Wat het gemaak dat die sieklike, bleek sendelingetjie daar in die barre noordweste aan die ronddwaal was? Waarom, en hoe het hy daar gekom? Watter drif verteer hom? Hoekom is hy dan so klaarblyklik onopgewasse tot sy taak? Slegs fisiek, of miskien oor sy ingesteldheid, oor sy idee van “geroepe” te wees? “Sendeling” in 'n “heidenland” hierheen gestuur deur 'n heilige “Godsbesluit?” Dit het my baie bekend geklink, my laat dink aan retoriek so dikwels gehoor in my jeugjare, selfs nou nog.

Die hele persoon en omstandigheid van Van der Lingen het my opgewonde gemaak. Nie 'n heroïese hooffiguur nie, juis die swakkeling, die anti-held, die sukkelaar wat skynbaar niks bereik nie. Sy reis deur Afrika, fisies en geestelik, het vir my die gestalte gekry van die reis van Elkerlijk, van Jederman deur sy eie persoonlike woestynlandskap.

Skygbaar niks bereik nie, want geestelik triomfeer hy.

Ek het in die Kaapse Kerkargief gaan werk — waar terloops, geweldig interessante stof nog onontgin lê.

Eers wou ek my van die feite vergewis.

Die Notuleboek van die Zuid Afrikaansche Genootschap ter Uitbreijding Christus Koninkryk, aan die Kaap in 1799 gestig, het vertel dat Aart in September 1800 hier aan wal gestap het, saam met Anderson, Read en Sebastian Tromp in diens van die London Missionary Society. Vertel ook dat hy eers na Wagenmakersvalleij met Read gestuur is, na 'n kort ruk teruggeroep is. Toe na die Oosgrens waar dr. Van der Kemp werksaam was.

Terug in die Kaap doen hy 'n jaar of wat bediening onder die slawe van die Kasteel, word afgedank deur Kommandeur De Mist, vertrek dan op 'n bykans selfmoordtog na vandag se Botswana. 'n Tweede tog, die een waarop Lichtenstein hom raakloop, is 'n mislukking. Die ZAG skryf hom af as onbruikbaar. Hy word nooit weer noordwaarts of na enige plek in die Sendingveld gestuur nie. 'n Paar jaar lank werk hy, waarskynlik deur bemiddeling van dr. Van der Kemp as kapelaan van die Hottentotte Korps te Wynberg, later aan die Oosgrens, maar word daar ook afgedank. Hy vertrek as siek man om in Nederland op vroeë ouderdom te sterwe. Sy seun kom terug

as predikant van die Paarlse Strooidakker.

Nie veel om enigeen te besiel nie, maar toe kom ek in die Kerkargief af op twee merkwaardige dokumente.

Die eerste was 'n opsomming van 'n reisverslag asook twee briewe geskryf op sy eerste tog na die noorde. Hy het baie swaargekry, die ongelooflike gedoen om toe hy stry met sy leier kry, alleen die woesteny aan te pak. Onerbare, sieklik, selfs bang, sien hy nooit af van sy byna obsessionele mikpunt, die Biriquas, nie.

Soos ek sy stamelende, karige verslag lees, tref dit my weer eens met 'n voorhamer: hierdie reis met die slaggate, die toetse staan in die teken van die klassieke mitiese helde-reis. Aart is onderwerp aan die toetse van vuur, water, aarde, blakende hemel, al vier die elemente. Aan geweld, aan boosheid, aan goedheid, selfs aan seksuele versoeking — of het ek dit bygeskryf, ek kan nie onthou nie.

Die Hottentot by wie hy die draagos vir twak leen, die spraaklose, byna stom Hottentot wat so ongemerk, ongevraagd uit die bosse verskyn, hom deur al die gevare lei, na hom omsien en toe hy alles deurstaan het, en hy by sy vriende aankom, net so stil weer verdwyn. Wie anders kan dit wees as die mitiese gids?

'n Vreemde Beatrice vir Dante, 'n vreemde leidsman vir die pelgrim van Bunyan, en is daar eggo's van 'n Sanco Pancha vir Don Quichote? Hierdie raakpunte met die argetipiese heldereis het my geweldig aangegryp. Ek het gevoel Aart (en dalk ek met hom) is op pad êrens heen.

Die tweede dokument was 'n fragment getitel: *Droomen en Gesichten gezien en gedroomd deur Hottentotte en Hottentottinen*. Dit was teen die einde van sy lewe geskryf, waarskynlik in Holland toe hy siek was, die laaste beskrywing breek in die middel van 'n sin af nadat die dromer die woorde hoor: Jy het gebid.

Die beskrywings van die drome en gesigte was so versigtig neergeskryf, so presies, selfs vervelend herhalend dat ek besef het: hierdie belewenisse was vir die skrywer van kardinale belang, deurslaggewend vir die sin wat hy wou maak uit sy Afrika-verblyf. Ek het baie nagedink oor, baie oorweging aan hierdie “droomen” en “gesichten” gegee. Oplaas besluit om die beskrywings daarvan woordeliks te gebruik. Ek het my dit ten doel gestel om die betekenis van hierdie ervarings op Aart te ondersoek, te motiveer en te probeer begryp. Hier, het ek gevoel, lê miskien ook die antwoord op my eie vrae oor die plek van die vreemdeling in Afrika. Behalwe hierdie twee dokumente kry ek in die inkomende korrespondensie van die Z.A.G. 'n paar briewe wat hy uit Wage-makersvalleij en Graaff Reinets geskrywe het. Toe nog 'n paar verwysings na hom in ou reisbeskrywings, Lichtenstein s'n hierbo genoem, 'n enkele sin in dr. Van der Kemp se dagboek, 'n paar sinne in Campbell se reisverslag. Dit was al.

Hoe nou?

Nou moes ek 'n roman opbou. 'n Geloofwaardige romanwerklikheid skep.

Eerstens moes ek mense om Aart kry om die landskap om hom te bevolk. In die Z.A.G.-notule lees ek twee groepe van vier sendelinge het onderskeidelik in 1799 en 1800 na die Kaap gekom.

Die eerste groep: Van der Kemp, Kicherer, Edwards en Edmonds.

Die tweede groep: Tromp, Van der Lingen, Anderson en Read.

Met die uitsondering van dr. Van der Kemp, 'n omstrede figuur van wie se dade en sogenaamde wandade elke skoolkind leer, en Read, sy sidekick, was die ander vir my net name. Feite in die S.A. Biografiese Woordeboek was klinies en onpersoonlik. Ek moes iets warmers en meer mensliks hê. Dan moes ek dit self vervaardig.

Wat was die persoonlike verhoudings tussen hierdie agt jongmans, behalwe Van der Kemp, almal onder dertig? het ek myself afgevera. Daar moes tog wisselwerking, persoonlike voor- en afkeure gewees het. Kon ek dit sonder motivering, na willekeur, vervaardig? Ek het al hoe wyer om die onderwerp begin lees, maar kon geen leidrade kry nie.

Keer op keer is ek terug na die karige dokumente wat Van der Lingen nagelaat het, het ek tussen die reëls in sy briewe in die man self probeer insig kry.

Toe ek die hoeveelste keer 'n slordige, deurgekrapte, gekladde brief probeer ontsyfer — uit Graaff Reinets aan een van die Direkteure van die Z.A.G. geskryf — vind ek iets belowends. Byna wanhopiglik, smee Aart: waar is Agera, ek wil na Agera gaan, hoekom skryf julle nie van Agera, (of Agerer, die skrif is moeilik om te ontsyfer.)

Wie is hierdie Agera na wie Aart so soek?

Ek het gaan soek onder die velerlei Hottentot- of "Kaffer"-kapteins aan die oosgrens, van wie daar talryke vreemdklinkende name in die ou reisverslae voorkom, maar kon niks kry nie. Op 'n dag skryf ek die naam op 'n vel papier oor, die groot ronde A, en daarnaas "gerer" in lopende skrif. 'n Strokje papier wat ek hanteer, val toevallig daarop, kap 'n stuk van die ronde hoofletter a uit en skielik word die groot ronde a 'n hoofletter C en die woord "Cigerer" spring na vore.

Spelling was heeltemal onvas destyds, die C kon ewegoed vervang word deur 'n K en die g deur 'n ch.

Dan was dit Kicherer na wie Aart so ernstig navraag doen.

Dit was my eerste leidraad. Uit hierdie een woord, Agerer, het ek die hele vriendskap met Kicherer opgebou, sy ontmoeting met hom in Holland, die motivering vir sy koms na Afrika.

Kicherer het begin gestalte kry in my verbeelding. Volgens 'n foto in die museum van die Sendingkerk was hy 'n aantreklike man, veranderlik, onvoorspelbaar, eintlik onbetroubaar. Altyd ontwykend. Aart stamelend agterna, moedeloos aangetrokke tot hom. En toe ek uitvind dat Kicherer hom aan die Kaap verloof het aan Allegonda van Lier, die mistieke, vroeggestorwe digteres, hoe anders as dat Aart ook haar sou ontmoet, selfs tot haar aangetrokke sou voel, dat haar mistieke belewenisse iets in hom sou aanroer? Met

opwinding het ek begin dink, lê hier nie die kiem van sy laaste geskrif, vir sy vatbaarheid vir die “gesichten” van die Hottentotte en Hottentotinne nie? Is hier nie selfs ’n skakel met die mistieke vatbaarheid en die Pinkstervisioene van ds. G.W.A. van der Lingen op die Paarlse kansel vyftig jaar later nie? Ek wis tevore van Allegonda van Lier, ek wis ook dat haar gedig, as gesang 28 in ons vorige gesangeboek opgeneem was. Nou kon ek haar deel maak van Aart se waarskynlike vriendekring aan die Kaap. Ek het die boekie van haar bepeinsinge en gedigte wat Kicherer in 1806 in Nederland laat uitgee het, in die S.A. Biblioteek in die hande gekry en deurgeblaai. Dit het my ontroer. Die voorlesing in Machteld Schmidt se voorkamer het duidelik en byna ongevraagd in my verbeelding vorm aangeneem, veral as metode om die verskillende karakters bymekaar te bring, en die spanninge en kontraste so uit te beeld. Machteld Schmidt, die enigmatiese vrou, vriendin van die jong sendelinge, Agatha die onbekende, die onderskatte een, Bruckner, die siniese toeskouer, die manipuleerder.

Die name in ou boeke het begin leef, die mense het begin rondstap, praat. Ou skilderye van die ou Kaap het begin roer.

Ja, Machteld Schmidt, ’n godsdienstige, vrome vrou wie se gesig uit die besoekersbrosjures van die Sendinggestig in Langstraat jou aanstaar, wel-doenster, sendingwerkster. Watter enorme dimensie het sy nie gekry nie toe ek uitvind dat haar testament bepaal dat sy in ’n graf langs dié van dr. Van der Kemp begrawe moet word, dat dit haar laaste, vurigste begeerte is. Sluwe Machteld Schmidt. Of menslike Machteld Schmidt. Na haar dood word hierdie Achilleshak blootgelê. Was dit haar verterende passie? Sy, die weduwee van twee mans, die moeder van elf gestorwe kinders?

Haar ware liefde die onhebbellike Van der Kemp? Weer ’n hele magtige verhaal.

Nou was daar reeds drie verhale. Aart Antonij, sy koms, sy mislukte sendingpogings, sy armsalige liggaamsgebrek, sy wederregtelike liefde vir Allegonda, sy skielike huwelik met Agatha — wat met klaarblyklike verbasing in die notule van die ZAG opgeteken staan, daarby sy eienaardige verhouding met sy skoonpa, die chirurgyn-majoor Bruckner.

Dan Johannes Kicherer se verhaal — eers Allegonda, dan sy wispelturigheid in die sendingveld, sy kom en gaan, sy latere huwelik met die Stellenbosse weduwee.

Dr. Van der Kemp en sy bedwelmende invloed op Machteld Schmidt en sy verslawing aan die jong slavin wat hy by ’n veiling koop?

Ek moes nou baie versigtig te werk gaan. Moontlike verhale, romanses in die kern, interessante personasies wou my teks op loop neem. Mens se verbeelding is ’n gevaarlike werktuig. Gee hom ’n puntjie van ’n lap, en jy weet nie wat hy, onbeteueld, uit die kis gaan trek nie. Die verhaal het skielik met vaart begin kleur en vorm aanneem.

Dit was nie wat ek wou hê nie. Ek moes my visier rig en hou op my boggelrugsendingetjie, aansukkelend onder die geweldige las van Afrika. Ek wou

sy reis, en niemand anders s'n nie, ondersoek en uitbou: uit sy lewe probeer sin maak van my lewe hier, vandag. Die ander was terloops. Ek kon hulle gebruik, hoe verleidelik hulle verhale ook al was, slegs waar hulle Aart se lewe aangeraak het.

Gebeure in die Kaap. Die verhouding tussen Staat, Kerk, Boeregemeenskap en die omstrede sendelinge.

Dit was nou weer 'n heel ander saak.

Hier het ek 'n heel ander miernes oopgekrap.

Neem die geval van De Mist wat Aart, later ook ander sendelinge, opdrag gee om drie dagreise te perd pad te gee uit bestaande gemeentes voordat hulle kan begin om heidene te bearbei. Die aanvaarde opvatting is, onder leke veral, dat De Mist met sy aankant-maak beleid, onenigheid in gemeentes wou voorkom, of verdubbeling van gemeentes.

Tot my verbasing lees ek in C. Spoelstra se *Bouwstoffen voor de Geschiedenis der Nederduitsch Gereformeerde Kerken in Zuid-Afrika* dat daar opgeteken staan in die notule van die Kerk in Kaapstad dat die kerkraad van die Kaapse Kerk die knuppel in die bos gegooi het. Hulle het naamlik die Classis in Amsterdam versoek om die Asiatische Raad onder wie die kerkbediening aan die Kaap geval het, opdrag te gee om De Mist te versoek, of ook dan maar te beveel, om van die sendelinge ontslae te raak.

Die antagonisme wat ek aangevoel het tussen die Kerk en die Z.A.G. word dus hier bewys. Interessant as mens daaraan dink dat daar vandag nog die onderliggende spanning tussen die N.G. en die N.G. Sendingkerk bestaan. Net so interessant — Spoelstra se *Bouwstoffen* is 'n geweldige boek om te lees — is die klagstate teen Tromp, teen Manenberg. Ek kan nog baie uitwei daaroor, maar weer eens moes ek my streng in toom hou — net in soverre dat dit Aart se missie aan die Kaap geraak het, kon ek hierop ingaan. Dit was moeilik om te besluit in hoeveel besonderheid — ek kon dit nie totaal ignoreer nie, maar dit moes ook nie die verhaal te veel beïnvloed of vertraag nie.

Interessant dat destyds reeds die Engelse houding teenoor die sendelinge soveel meer tegemoetkomend was as dié van die Hollandse kerk.

Interessant ook die boere se wantroue teenoor die sendelinge, veral op die Oosgrens.

Hier was dit nie nodig om te fiksionaliseer nie. Die harde feite was daar, opgeteken, geboekstaaf.

Inderdaad, in die stukkie geskiedenis aan die begin van die agtiende eeu, lê die klem van baie probleme wat ons vandag nog teister.

Maar: ek moes die lewe aan die Kaap, hoe aanloklik ook, op die agtergrond stel.

Waar ek Aart die sterkste beleef het, wat die sterkste met my gepraat het, was die stamelende dokument wat sy reis na die Noordweste beskryf.

Sy tog na die Noorde het al hoe meer die kern van die verhaal geword, die krag en swakheid van my protagonis vergestalt.

Daaraan moes ek aandag gee. Goed, weer eens eers die streek bevolk. Die

mense wat hy daar sou teenkom, was belangrik. Twee van die oorspronklike agt sendelinge: Anderson en Edwards, was nog steeds, daar êrens in die woesteny, op beskeie, toegewyde manier hul sendingopdrag aan die uitvoer. Klein figure onder 'n groot meedoënlose hemel. Dan nog Kok, 'n jagter cum sendeling, en Kramer die eerste plaaslik gewerfde sendeling. Later op die tweede tog kom Jansen en Koster by.

Ek kon oor hulle as mense min feite kry. Hulle persoonlikhede het byna geheel en al uit my verbeelding gekom. Eers net name, het hulle vir my gegroei tot dinamiese figure. Maar hier ook moes ek keer, net in die mate dat hulle Aart se lewe raak, kon ek hulle lewens weergee.

Edwards se vrou was wel 'n nooi Schonberg en had wel 'n kind in die woesteny.

Kok het ek gesien as 'n soort Mosesfiguur. Die heldedaad van Bessie Kok, na Kok se dood, is gedeeltelik op oorlewering gebaseer. Die Bosjesmanne, die Bastaarden, die Koerannas, selfs die Biriqwas het in Aart se optekeninge min aandag gekry. Tog was hulle magtige figurante. Die gegewens was karig. Ek had net 'n spesmas van die sterk verhouding wat tussen Aart en veral die Bastaarden ontstaan het.

Ek kon hulle net teken uit die oogpunt van Aart.

Hier kom ons natuurlik by die kwessie van perspektief. Al heel vroeg moes ek vir myself uitmaak: uit watter perspektief gaan ek die verhaal vertel?

Dit was baie moeilik om te besluit: ek had baie moontlikhede. Die perspektief van vandag, die perspektief van sy geskifte, die perspektief van Kicherer, van Aart self, van die derde persoonsverteller. Ek het baie variasies probeer, en verwerp, en toe uit desperaatheid met Aart self begin gesels, vir hom gevra waarom hou hy my soveel jaar in sy greep, wat wil hy vir my sê? Toe het hy begin terugpraat, of stel dit maar dat al die stof wat ek in my onderbewuste oor die jare gepomp het, begin gestalte kry het.

Ek het hierdie metode, wat myself betref, bevredigend gevind en daarmee volgehou, sekere van sy stellings betwyfel, of hom daaraan laat twyfel — so het die boek toe ontwikkel, met variasies tussen derde- en eerstepersoonvertelling. Die oorswaai na eerstepersoon het vir my natuurlik gekom waar ek iets soos 'n close-up wou hê, of iets van die stryd van die man self van nader wou belig.

Hieruit het natuurlikerwyse gevolg die ou vraag van Pilatus: Wat is die waarheid? Hoe betroubaar is 'n historiese gegewe, hoe ver kan jy daarop reken dat die dokumentasie ter hand vir jou die ware storie vertel? Konstatering van aankoms, vertrek, ens. In notule, soos byvoorbeeld van die Z.A.G. kon ek aanvaar, as synde objektiewe boekstaving van feite, maar selfs hier, waar Bruckner byvoorbeeld as sekretaris optree, in hoeverre het sy verhouding met Aart sy optekening gekleur? Dit het ek my begin afvra.

Veral briewe is bedrieglik. Ek het tussen twee soorte briewe onderskei. Eerstens die emosionele, spontane brief, in Aart se geval byna onleesbaar geskryf, beklad, deurgetrek, wat intense spanning en emosie reflekteer.

Hiervan was daar ongeveer drie of vier.

Tweedens die opsommende brief, kalm en netjies geskryf wat ervaringe oor 'n tydperk takseer. Hiervan was daar twee.

Albei soorte is onbetroubaar. Die spontane brief weerspieël die gemoeds-toestand van die oomblik, wat vervlietend is. Die opsommende brief kies bewustelik die gebeurtenisse wat weergegee word, en kan so 'n halwe waarheid oordra.

Ek het dit so aan Aart gestel en hom self, terugskouend, die briewe laat takseer. Die perspektief wissel hier tussen dié van Aart as jongman wat van homself verslag doen, en dié van Aart, wat as ou man daarop terugkyk.

Sy verslag van sy tog na die noorde was duidelik 'n deur homself geredigeerde weergawe. Dit het my die vryheid gegee om uit te brei, te interpreteer en te bevraagteken, soos byvoorbeeld die kwessie of hy op sy pad Noorde toe twee keer die Oranjerivier kan oorgesteek het. Dit het my onhebbelike plesier gegee om hom daar vas te trek! Afgesien van die betroubaarheid van dokumentasie was 'n kardinale vraag ook in hoe 'n mate ek, as romanskrywer, my stiptelik by die ware geskiedkundige feite moes hou, 'n feitelike beperking moes eerbiedig? In hoeverre was die metafoor wat my vertrekpunt, my motivering was, in beheer, in hoeverre die historiese gegewe? Sou ek geskiedkundige feite na willekeur mag ombuig ten einde my visie op Aart uit te bou?

Daar was eintlik so min feite. Net hier en daar 'n paar bakens. En binne hierdie bakens beweeg die gestalte deur wie ek 'n waarheid moes ontworstel — sin maak vir hom, hopelik ook vir my.

Had ek die reg om bestaande bakens te versit, om totaal nuwe bakens te plant as dit so moes?

Hierdie vraag het my gepla en ek het eers geleidelik helderheid gekry.

Ek sal dit met die volgende illustreer.

Die kerninsident op die tweede tog, miskien die kerninsident in die hele verhaal, die ontmoeting met die sterwende Koerannamesie wat uit die kraal gegooi is, het nie werklik gebeur nie, is suiwer versinsel.

Dit was vir my egter duidelik dat daar op hierdie tydstip iets aangrypends in Aart se lewe moes gebeur het.

Op sy eerste tog het hy na afgryslieke ontberings uitgekom by die Biriquas, of dan nou Betsjoeanas. Dit was vir hom 'n triomf en hy het reeds 'n visioen gehad van hoe duisende bekeerlinge in die oggendlig in aanbidding voor die ware God kniel.

Nou was hy op pad terug na hulle met wa, vrou en kind, helpers. In die twee briewe wat hy op hierdie tog skryf, het daar vir my 'n vreemde hoogdrawendheid, 'n selfs ydel, geestelik hoogmoedige toon ingesluip.

Was Aart besig om geestelik opgeblase te word?

Selfbehep sonder gevoel vir die behoeftes van vrou en kind, met slegs tyd vir sy eie geestelike ekstase onder die wye sterrehemel snags? Goed, dit het ek aanvaar, en selfs gemotiveer deur dit toe te skryf aan slaafse navolging van

Van der Kemp en die geleentheid ingewerk dat Machteld Schmidt Paravicini de Capella se verslag van sy besoek aan Van der Kemp aan Aart voorlees.

Wat ek egter nie kon versoen nie, was die hovaardige Aart van die briewe met die verslae, figuurlik inmekeargehurkte, mag ek sê swakkeling? van wie Lichtenstein kort hierna verslag doen. Iets drasties moes gebeur het.

Wat ek as die waarskynlikste beskou het, is dat Aart tussen die twee insidente onderwerp moet gewees het aan 'n geestelike toets, kwaaiër as die op sy eerste reis, en dat hy daarin gefaal het.

Vir die eerste keer sien Aart homself nou met objektiewe oë, hy word gedompel in swart vertwyfeling — hy verkeer in die donker nag van die siel. Terug in die Kaap is sy grootse sendingambisies tot niet, die Z.A.G. skryf hom ook dan af, hy word 'n kapelaan by die Hottentotte Korps in Wynberg.

Dan eers kan daar ware geestelike groei plaasvind en kan hy ontwikkel tot die ware gelowige, byna mistikus tot wie die drome en gesigte van die Hottentotte en Hottentottinne so sterk spreek dat hy oplaas aan Kicherer kan sê:

“Die Godsaanraking van ander, van die onder my sorg, is dit nie waar dit op aan kom nie? God raak die ander aan, nie vir my nie, maar tog vir my, want is ons nie een, en God oral, in hulle en in ons, in die ou wêreld en in Afrika nie?”

'n Geskiedkundige het aan my gesê: al wat hom frustreer in die boek is dat ek nie aandui waar dit feit en waar dit verbeelding is nie. Hy was oortuig die ontmoeting met die Koerannamesie het waarlik gebeur. Ek moet dit seker as kompliment neem.

Hoewel dit nie werklik gebeur het nie, kon dit gebeur het, en blyk die toneel histories verantwoordbaar te wees. Later lees ek naamlik dat sommige wel die gebruik had om 'n miersnes op 'n persoon, sterwend aan pokke, te plaas sodat die miere die pokke kon opvreet en die kraal so van die gevreesde siekte vrywaar.

Soms gebeur sulke dinge en agterhaal feit verbeelding, dan is jy verslae. Ek het die verduideliking toe in die mond van Kok gelê. Die ontmoeting met die Koerannamesie, die besef van eie swakheid wat daaruit voortgevloei het, was dus my persoonlike motivering vir die verandering in Aart.

En dit is hierdie gekenterde Aart, diep onder die indruk van eie swakheid, verward en verlore, wat Lichtenstein teengekom het en wie se beskrywing die spoorlag van my hele studie was.

Dan ook, die weerklank van die insident met die pukkemesie in Aart se sterftoneel. Ook daarvoor moet ek uiteraard verantwoordelikheid aanvaar. Terugskouend wonder ek in hoeverre ek in my versinning hiervan onbewus beïnvloed is deur iets wat ek jare gelede oor die lewe van die heilige Fransiskus van Assisi gelees het.

Umberto Eco sê êrens, soos baie ander skrywers ook reeds gesê het: Boeke voer 'n gesprek met mekaar. Ek dink karakters voer ook gesprek met

mekaar.

Fransiskus, so word vertel, had een afsku — aan melaatsheid. Hy het goed gewet hierdie afsku staan in die pad van sy heiligmaking, maar hy het melaatses vermy, ompad geloop as hy die silwer klokke hoor wat waarsku dat een van hulle aankom. Op 'n dag kon hy nie meer weggooi nie, 'n melaatsse het vlak in sy pad gelê. Toe het hy na hom geloop, die liggaam van die sieke met sy liggaam bedek, en sy gesig op die gesig van die melaatsse gelê. Miskien was dit herinnering aan hierdie toneel wat my Aart in sy sterwensvisioen sy mond op dié van die met pokke-besmette Koeranna-meisie laat lê het.

Had ek die reg om so 'n gebeurtenis te versin? My metafoor in 'n bepaalde rigting te stuur?

Bestaan daar nie die gevaar dat die magneet dinge aantrek wat jou metafoor nodig het, dat jy dus manipuleer nie?

Waar jy met argiefstof werk, met werklike mense, wat werklik geleef het, is hierdie verhouding skrywer tot stof anders as in bloot fiktiewe werk en, so voel ek, moet jy 'n sekere piëteit toon. Elke ding, selfs 'n klip, het 'n waarheid opgesluit in hom waaraan jy nie mag torring nie. Skrywe oor so 'n persoon of gebeurtenis is soos om 'n ongeslypte diamant vol stof op te tel en dit dan af te stof, skoon te maak en te slyp. Jy mag skoonmaak en jy mag slyp, maar slegs om die inherente vorm te bevry. Ook in 'n karakter kan jy patrone ontdek, en hulle in jou motivering van sy optrede beklemtoon en belig. Solank dit binne die wesenlike waarheid van die karakter val. Jy mag nie manipuleer nie, voel ek, jy mag net bevry.

Ons het 'n beeldhouervriend wat, wanneer hy na 'n klip gaan om 'n beeld daaruit te kap, in gedagte aan die klip sê:

Mag dit wees dat ek uit jou kap dit wat in jou reeds is, mag dit wees dat ek nie teen jou aard iets uit jou wring nie. Sy woorde het my gehelp om die vraag te probeer beantwoord: Wie is in beheer van die gang van 'n roman soos byvoorbeeld *Missionaris*, wie bepaal die uiteindelijke vorm waarin dit gegiet word en waardeur 'n sekere slotsom bereik word? Is dit die skrywer as ontginner van die metafoor, onder die ban van die metafoor en van sy persoonlike siening van die gegewe, miskien sy begeerte om iets bepaalds uit die gegewe te kry? Of is dit die stof van die metafoor, die harde feite, die onomstootlike feitlike gegewens self? Ek meen dat die werking wederkerig is, dat daar 'n gedurige kreatiewe spanning is tussen visie en stof. Dit is, soos die beeldhouervriend dit uitgedruk het 'n "growing happening".

En dit geld enige dissipline.

Die intuïtiewe herkenning van die metafoor wat die wese van die skrywer se visie uitmaak, stuur hom op sy speurtog; die ingeboude magneet van sy tema, trek sekere dinge sterk tot sy aandag. Gelei deur die metafoor en die gegewens wat hy in betrekking daarmee ontdek, kom hy tot insigte wat hy daarsonder nie sou bereik het nie. Anders gestel, deur vrywing met die rou boustof van die feitlike gegewe word die metafoor op sy beurt beïnvloed,

groeï dit, neem dit nuwe vorme aan, en die skrywer se uiteindelijke visie verruim en verdiep. En daardie vreemde “sea change” waarvan Shakespeare praat gebeur, en as jy genade ontvang, kom jy by ’n nuwe waarheid uit.

Metafore en dergelike dinge daar gelaat:

As die karakter werklik vir jou bestaan, en jy diep ingeleef is in hom, en opreg is, dan sal jy, in nederigheid en met hulp, sonder verwringing, taamlik na aan sy besondere waarheid kom. Miskien omdat dit wesenlik jou eie waarheid is of die waarheid waarna jy met algehele toewyding soek.

En op die manier kan die argief bewaarplek blyk te wees, nie net van die verlede nie, maar — met piëteit benader — ’n kosbare beligting van die hede.

Ilse van Staden Spektrum

Uit tussen die rooibruin gardes van onthou,
uit ’n iewers wat toe nog nie myne was
en geblaai dae van dogtertjieblou,
lê my patroon reeds in woorde vas.

Asem is helder uit ritme gebaar
en rym raak ’n eensame weet
van sinne in stilkoper ruimte, maar
wat is die kleur van ’n ver vergeet?

Elsa Nolte

Een vlucht regenwulpen: 'n Winterreis na die somer
"de voorzienigheid Gods"

In die kritiek oor *Een vlucht regenwulpen* (1978) word die boek op verskillende wyses gekarakteriseer. C.O. Jellema (1982: 175-176) vra die vraag of hier sprake is "van een roman in die traditie van de 19e eeuwse natuurroman . . . of is hier sprake van een boek dat een min of meer toevallig specialisme tematiseert . . .".

Henk Luymes (1982: 473) sien 't Hart as "één der meest gelezen verteenwoordigers van de 'ik-literatuur'" en *Een vlucht regenwulpen* as 'n "verliefheidsroman bij uitstek" (1982: 476).

Heidi de Villiers maak in haar interessante Inleiding tot die 1986-uitgawe¹⁾ van die boek die volgende opmerking:

In *L'Etranger* deur Albert Camus . . . word 'n uitbeelding gegee van die dilemma van die moderne mens wat hom 'n vreemdeling voel in die werklikheid. Ook Maarten is 'n voorbeeld van 'n randfiguur wat telkens misluk in sy poging tot kontak met sy medemens . . .' (xxxvii).

Deur so 'n verband te lê, wil dit my voorkom asof sy *Een vlucht regenwulpen* moontlik sou interpreteer as 'n eksistensialistiese roman.

'n Mens sou die boek ook as neo-romanties kon bestempel, alhoewel niemand dit na die beste van my wete al gedoen het nie.

Die term "neo-romantiek" impliseer 'n sekere tweeslagtigheid en dit is juis wat 'n mens in die neo-romantiese literatuur kry. Aan die een kant is daar sprake van sekere "romantiese grondhoudings" (Van Gorp 1984: 210) soos eensaamheid en afsondering, die hunkering na 'n geliefde, 'n doodsverlange en 'n natuurgevoeligheid. En hierdie "houdinge" vind neerslag in 'n liriese skryfstyl.

Aan die ander kant is dit so dat die romantiek getemper word deur 'n skerp realisme.

In *Een vlucht regenwulpen* het ons inderdaad met so 'n "tweeslagtige roman" te make.

Jellema het, soos blyk uit sy oorwegend negatiewe artikel oor die boek, hierdie tweeslagtigheid raakgesien, en dit juis as beswaar teen die boek ingebring, soos ons reeds al sien uit sy titel: 'De spiegel der natuur of een les in biologie'. Hy vra (1982: 176):

Gezien de betekenis van de natuur in ervaringswereld en literatuur is de vraag onvermijdelijk of de natuurwaarneming in *Een vlucht regenwulpen* tot louter biologische waarneming is gereduceerd, zodat het waargenomene in geen andere relatie tot de mens staat dan een zuiver biologische, of dat de waarneming leidt tot een inzicht in of reflectie over een zinvolle samenhang tussen natuur en mens, . . .

Ten besluite lê Jellema (1982: 180) 'n verband tussen *Een vlucht regenwulpen* en Peter Handke se *Linkshändige Frau* en sê:

Handkes geluidlose vliegtuigen zijn oneindig veel poëtischer dan Maartens bergen.

Hy lees dus die hele neo-romantiese inslag mis — 'n saak waaraan ek vervolgens aandag wil gee.

Romanties in *Een vlucht regenwulpen* is eerstens Maarten se eensaamheid. Feitlik alle kritici verwys hierna en hulle gaan so ver as om die eensaamheid as solipsisties te bestempel (De Moor 1978: 129; Diepstraten 1982: 161; Peeters 1982: 152). Diepstraten is van mening dat "*Een vlucht regenwulpen* . . . de geschiedenis (is) van een isolement, waarin de fasen van vereensaming in al haar facetten worden beschreven" (1982: 162).

"... zo geheel zonder vrienden of vriendinnen . . ." (bl. 31) is wat Maarten van homself sê en hy was 'en is inderdaad eensaam. In die hoofstuk "Zonnewijzer" waar hy hom by 'n huweliksonthaal bevind, verwys hy na sy afsondering by die aanskoue van spelende kinders by bome:²

Nooit heb ik zo 'n spel gespeeld. Maar misschien zou ik altijd zonder boom zijn geweest (bl. 9).

Hy verwys ook na sy eensaamheid by die huis as hy op bladsy 19 verwytdend aan sy moeder sê: "Ik moet altijd alleen spelen", en wat die ander skoliere betref, praat hy van "de andere kinderen die mij haten omdat ik zo stug en eenzellig ben (bl. 43).³

Ook op universiteit staan hy teenoor die "toekomstige jaargenoten" wat tydens hulle eerste kennismaking met die probleem van weefselkweek, lag en praat terwyl hy "angstig staar naar de reageerbuis" (bl. 5).

En hierdie eensaamheid duur voort. Hy is "gehaat . . . bij de analistes . . ." (bl. 8). By die kongres in Bern voel hy ook uitgestoot. Tog — vyf bladsye voor die einde, na sy verlossende val in die berge aanvaar hy sy eensaamheid as hy sy afspraak met Martha se suster kanselleer.

Met die suster van Martha is ons by 'n ander baie belangrike romantiese faset van die roman: die hunkering na 'n geliefde.

Maarten se liefde vir Martha en sy poging om haar te sien en by haar te wees, is een van die groot motoriese aspekte in die roman. Baie van Maarten se aktiwiteite was daarop gerig om met haar kontak te maak.

Op skool reeds het hy in die redaksie van die skoolkoerant gedien omdat sy by die koerant betrokke was; hy het in die skoolbiblioteek gewerk want Martha het dikwels boeke kom uitneem, en hy het na die kerk gegaan waar sy 'n lidmaat was. Elke keer is hy verwerp op die wreedste moontlike manier, byvoorbeeld as sy hom beskryf as 'n "afschuwelijke jongen" (bl. 77).

Hy sou haar nooit kry nie en is bereid, aan die einde, om met hierdie hunkering saam te lewe as hy die afspraak met haar suster kanselleer. Hy verkies die droom bo 'n alternatiewe werklikheid — eg romanties!

Hierdie keuse hang saam met 'n ander romantiese element naamlik die doodsverlange en doodsbetrokkenheid wat ons byvoorbeeld merk op bladsy 15 as hy na aanleiding van sy afspraak met Martha se suster na sy eie dood verwys as 'n "rustgevendende gedachte".

"Dwanggedachten" oor die dood kom refreinagtig in die teks na vore (bl. 30, 33, 37, 63 en 99). Herhaaldelik klink so iets op:

Terwijl ik zo rende dacht ik: je mag deze vogel één keer zien voor je doodgaat (bl. 99).

Met die voëls (die natuur, die rietland en later die berge) is ons by een van die belangrikste romantiese elemente. Maarten se verbondenheid met die natuur blyk alreeds in die inleidingsparagraaf. Oor die paragraaf skryf Walrecht (1982) uiters snedig, maar myns insiens is dit 'n sleutelgegewe in die boek.

In deze ruimte heb ik de zomer gevangen. Insekten zoemen loom in de vochtige warmte. De tijd verstrijkt in hun vleugelslag. Buiten valt het loof, daar zouden deze hommels en zweefvliegen al lang zijn omgekomen in dé koude nachten. Hier evenwel is het nog zomer tussen de druiventrossen, mijn zomer, mijn rechtmatige buit in de strijd tegen de wisseling van de seizoenen, het bewijs dat ik in staat ben geweest het verstrijken van de tijd zelf te vertragen. En ik heb niet alleen mijn zomer maar ook mijn jeugd weten terug te winnen. Het ruikt hier zoals het vroeger ook geurde voordat de teelt van druiven werd vervangen door de kweek van tomaten. O, die onvergelyklijke geur; als ik hem in mij opneem door diep in te ademen lijkt het wel of ik nog maar vier jaar oud ben en elk moment kan mijn moeder binnenkomen om mij over mijn haar te strijken (bl. 3).

Hier sien ons hoe die liriese styl gestalte gee aan sy bewoë betrokkenheid by dit wat hy ervaar, sy sintuiglike sensitiwiteit en die uitstyg bo die wêreld van uur en feit.

Tog word hierdie romantiek getemper.

Daar is byvoorbeeld die harde werklikheid van die siekte van Maarten se moeder. Sy het keelkanker en hieroor praat hy in geen romantiese toon nie (bl. 8).⁴ Oor sy werk as selbioloog skryf hy eweneens feitlik en nugter. So ook kyk hy soms met die oë van 'n ornitoloog na die voëls — 'n feit waarteen Jellema juis beswaar maak. 'n Skerp realisme dus.

Daarom dink ek dat 'n mens *Een vlucht regenwulpen* inderdaad as 'n neo-romantiese⁵ werk kan bestempel.

Aansluitend by die romantiese aard en ter staving van my siening is die verwysings na Schubert se *Winterreise*.

Oor Maarten 't Hart se liefde vir musiek, sy musiekkennis en die rol wat musiek in sy werk speel, is reeds geskryf (onder andere deur Jellema 1982; Nuis 1982; Luymes 1982). Daar is inderdaad talle verwysings na komponiste en komposisies in *Een vlucht regenwulpen*: Brahms en Haydn (bl. 13), Mozart en Bruckner (bl. 66), Mendelsohn en Brahms (bl. 76), Schubert se *Urvollendete* (bl. 81), Schubert se *Winterreise* (bl. 89), Bach en Händel (bl. 93), Schubert (bl. 95), Tsjaikowsky se *Vrou van Skoppens* (bl. 96), weer eens

na Schubert se *Winterreise* (bl. 96), Alban Berg se *Wozzek* (bl. 96), Verdi se *Requiem* (bl. 96), Bach se "Am Abend da es kühle war" uit die *Mattheus-passie* (bl. 138) en ten slotte weer Schubert (bl. 139).

Ek wil geen statistiese metode volg soos Luymes (1982: 474) met sy aanduiding dat daar byvoorbeeld 97 keer na Bach verwys word in 't Hart se oeuvre nie. Ek wil egter aantoon dat deur die musiekintertekste 'n belangrike perspektief op die teks gegee word. Die saak is na die beste van my wete nog nêrens in die kritiek aangeraak nie maar myns insiens is genoemde intertekste bepalend vir die lees en interpretasie van *Een vlucht regenwulpen*. Dat daar talke kere na musiek verwys word in die teks, is geen toevalligheid nie. Verhaalmatig is dit belangrik omdat Maarten se geliefde Martha baie goed klavier kon speel. Vandaar dan ook Maarten se betrokkenheid by en uiteindelijke liefde vir musiek. In Schubert het hy 'n geesgenoot gevind soos ons op bladsy 81 lees:

Maar vreemd was toch dat ik voor die ene componist geen herhaling nodig bleek te hebben, dat ik het ogenblikkelijk en bij het eerste horen vaststelde: hij heeft het ook mee-gemaakt. Al bij de eerste maten van de *Unvollendete* wist ik het en het vervolg bevestigde alles . . .

Soos reeds genoem, word daar ook in die boek direk na die *Winterreise* verwys. Op bl. 89 lees ons (dit is as hy weer op soek is na Martha):

Het was of ik tot op dat moment al die jaren geslapen had en gewekt was uit een droom als de man uit de winterreis van Schubert. Nooit zou ik, net als die dromer, haar in mijn armen houden; net als hij had ik de door vorst op de ruiten getekende bloemen voor echte bloemen gehouden.

Die *Winterreise* wat voltooi is in 1827 bestaan uit 24 liedere en is gebaseer op 'n gedigsiklus van Wilhelm Müller. Dit (die siklus) het 'n bepaalde epiese verloop en handel oor die onbeantwoorde liefde van die minnaar of ekspreker. Aan die begin roep hy sy geliefde vaarwel toe en strompel dan die winternag in — die begin van sy winterreis. Die siklus open met die gepaste lied "Gute Nacht".

Op hierdie reis sien hy baie dinge en ervaar hy 'n hele spektrum van emosies, emosies wat verwoord word in gedigte en wat Schubert op sy beurt "opvang" in musiek. Die woord-toon-verhouding is baie heg. Daar word in dié verband van Schubert se liedere in die algemeen gesê:

The close interrelation between musical and poetic forms — or 'making the song literary' — is indeed surely characteristic of the Schubertian song in general (Dürr in Badura-Skoda, E. & Branscome, P. (reds.) 1982: 24).

Wat die *Winterreise* spesifiek betref, kan 'n mens sê dat Schubert sy musikale effek bereik (dit wil sê om die wisselende emosies te verklank) met wisselende akkoorde (byvoorbeeld van mineur na majeur), skielike en onvoorbereide toonaarde en veral deur onverwagte modulاسies. Met modulاسie

word bedoel die verskuiwing of verandering van een toonsentrum na 'n ander. In Schubert se geval dink ons veral aan die tertse en die enharmoniese modulاسies.⁶⁾

Ek wil dit net noem dat dit wat ek hier oor die musiek gesê het, heeltemal onvoldoende is. Ek moet my helaas maar by die woorde bepaal wat 'n noodsporg is. Wat ek nie sterk genoeg kan beklemtoon nie, is dat die interteks die woorde *en die musiek* behels. Daarom moet 'n mens na die musiek ook luister.

Wat die woorde betref, gee ek vervolgens 'n kort parafrase van die siklus deur te verwys na enkele liedere aan die begin en einde.

Soos genoem, open die siklus met "Gute Nacht". Met "Die Wetterfahne" (2) voel die ek-spreker/sanger totaal desolaat en week van verlanse as hy sien hoe die wind die weerhaan op die dak van sy liefste se huis ronddraai.

In "Gefrorne Träne" (3) ween hy en hy voel hoe sy trane verys — trane so brandend dat dit eintlik al die winter se ys moet laat smelt.

"Erstarrung" (4): Hy soek in die sneeu na sy geliefde se spore en verlang na iets wat aan haar behoort het.

In "Wasserflut" (6) ween hy trane in die sneeu en in "Rückblick" (8) loop hy in die ys weg van die stad terwyl kraaie hom tart. Dan dink hy hoe anders sy verwelkoming was: vensters het geblink, die lewerikke en die nagtegaal het gesing, die lindeboom het geblom, die stroom het gekabbel en sy geliefde se oë het gegloei.

In "Irrlicht" (9) bevind hy hom in 'n diep kloof met rotse en 'n dwaalig wat hom lok. Dit is 'n gevaarlike plek, maar hy is nie eintlik bekommerd daaroor nie, want elke stroom mond uit in die see, en elke droefheid eindig by die graf.

In die voorlaaste lied getitel "Die Nebensonnen" (23) verskyn drie sonne in die hemel. Hy wil hê dat hulle weg moet gaan. Twee verdwyn wel — die beste twee. Hy smee die derde om ook te gaan, want hy voel beter in 'n stikdonkerte. Hier word iets van waansin gesuggereer.

So strompel die spreker vol pyn en droefheid voort totdat hy uiteindelik by die "Leiermann" wil aansluit:

Daar anderkant die dorp
Staan 'n draaiorrelspeler
En met stywe vingers
Draai hy so goed as wat hy kan.

Kaalvoet op die ys
Swalk hy heen en weer
En sy klein bordjie
Bly nog immer leeg.

Niemand wil hom hoor nie,
Niemand kyk na hom nie,
En die honde knor
Om die stokou man.

Rare ou siel,
Moet ek saam met jou gaan?
Wil jy my liedjies
Op jou draaiorrel speel?

So gesien is daar tematies 'n duidelike verwantskap tussen *Een vlucht regenwulpen* en die *Winterreise*.

Afgesien van hierdie breë ooreenkoms is daar ook op bl. 89 van *Een vlucht regenwulpen* in die reeds aangehaalde gedeelte 'n direkte verwysing na 'n bepaalde lied naamlik "Frühlingstraum" (11):

Ek het gedroom van bonte blomme
Soos die wat bloei in Mei.
Ek het gedroom van groen weilande
(En) van vrolike voëlgekwyter.

En toe die hane kraai
(En) my oë ontwaak
Was dit koud en donker.
Toe kerm die rawe op die dak.

Maar op die vensterruite,
Wie het die blare geskilder?
Julle mag wel lag vir die dromer
Wat blomme gesien het in die winter.

Ek droom van liefde om liefdeswil
Van 'n beeldskone meisie,
Van harte en van kusse,
Van verrukking en blydschap.

En toe die hane kraai
Het my hart wakker geword.
Nou sit ek hier alleen
En dink na oor die droom.

Ek maak my oë weer toe,
My hart klop nog so warm.
Wanneer sal jou blare groen word op die venster?
Wanneer sal ek my geliefde in my arms vashou?

Maarten vereenselwig hom volkome met dié sanger.

Duidelike raakpunte tussen die roman en die *Winterreise* kom ook na vore as ons die twee titellyste naasmekaar lê.

Omdat titels op die oomblik nie dikwels voorkom nie, val dié van *Een vlucht regenwulpen* 'n mens dadelik op en dit laat jou vermoed dat dit 'n baie spesiale funksie moet hê.

Een vlucht regenwulpen

1. Mijn zomer

Winterreise

1. Gute Nacht

- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| 2. Zonnewijzer | 2. Die Wetterfahne |
| 3. Mijn moeder | 3. Gefrorene Tränen |
| 4. Avond | 4. Erstarrung |
| 5. Mijn vader | 5. Der Lindenbaum |
| 6. Ongeluk | 6. Wasserflut |
| 7. Kauwen | 7. Auf dem Flusse |
| 8. Pleinvrees | 8. Rückblick |
| 9. Zonnedans | 9. Irrlicht |
| 10. Regenwulpen | 10. Rast |
| 11. Zaterdag | 11. Frühlingstraum |
| 12. Voorjaar | 12. Einsamkeit |
| 13. Najaar | 13. Die Post |
| 14. Biblioteek | 14. Der greise Kopf |
| 15. Eindexamen en kerkgang | 15. Die Krähe |
| 16. Kerkgang | 16. Letzte Hoffnung |
| 17. Vooravond | 17. Im Dorfe |
| 18. Waterspreeuw | 18. Der stürmische Morgen |
| 19. Wolken | 19. Täuschung |
| 20. Tijd | 20. Der Wegweiser |
| 21. Roltrappen | 21. Das Wirtshaus |
| 22. Feest | 22. Mut! |
| 23. Avondval | 23. Die Nebensonnen |
| | 24. Der Leiermann |

Daar is net één titel in *Een vlucht regenwulpen* wat korrespondeer met dié van die siklus en dit is “Kauwen” en “Die Krähe”. Laasgenoemde lied lui soos volg:

'n Kraai was met my
 Toe ek die dorp verlaat het,
 En tot nou het hy heen en weer
 Gevlieg bokant my kop.

Kraai, jou vreemde voël:
 Wil jy my nie verlaat nie?
 Hoop jy vir 'n slagoffer binnekort?
 Hoop jy om my liggaam op te eis?

Wel, dit is nie meer ver om te gaan
 Op hierdie reis nie.
 Jy, kraai, het my uiteindelik laat sien
 Daar is getrouheid tot by die graf.

As ons die lied nou vergelyk met die hoofstuk “Kauwen” is daar, interessant genoeg, eerder verskille as ooreenkomste. In die lied gaan dit om die roofvoël wat sy buit wil aas. In die boek gaan dit om die kraaie wat monogame voëls is. Die aansluitingspunt is die kwessie van getrouheid wat in die lied eerder

ironies “gelees” moet word, teenoor ware huwelikstrou in die roman. ’n Direkte kontrasterende aansluiting dus.

’n Ander aansluiting wat die titels betref, is die feit dat ons in albei gevalle meestal eenwoordtitels kry. Verdere ooreenkomste is geleë in die romantiese sfeer van byvoorbeeld “Mijn Zomer” en “Gute Nacht” asook “Voorjaar” en “Frühlingstraum”. En soms lê die ooreenkomste (soos reeds gesuggereer) in die verskille. Die *Winterreise* begin met “Gute Nacht” en *Een vlucht regenwulpen* sluit af met “Avondval”.

Nog ’n verwantskap tussen die roman en die siklus is geleë in die feit dat die verteller en die sanger so nou met die natuur saamleef.

Maarten beleef byvoorbeeld selfs sy moeder se dood deur die natuur:

Ze ademt nog altijd, maar zo rustig dat haar borst nauwelijks beweegt. Aan het eind van de middag richt ze plotseling haar hoofd even op en twee korte zuchten ontsnapte haar en haar hoofd glijd opzij en op hetzelfde moment zie ik een vlucht regenwulpen voorbij gaan boven het donkere riet. Regenwulpen zijn zo zeldzaam, zo bijzonder dat ik naar het raam toe wil rennen om ze beter te kunnen zien maar ik doe het niet, ik denk alleen maar: ze is gestorven op het moment dat de regenwulpen over kwamen en die gedachte troost me, vreemd genoeg” (bl. 57–58).

So ’n verbondenheid kry ons ook in die liedere: “Erstarrung” (4), “Der Lindenbaum” (5), “Auf dem Flusse” (7). Noem maar op. Eersgenoemde lui byvoorbeeld so:

Ek seek in die sneeu tevergeefs
Na die spoor wat sy gelaat het
Toe sy aan my arm
Verbygegaan het langs die groene dal.

Ek wil die bodem kus,
Die ys en sneeu deurboor
Met my warm tranes
Tot ek die grond weer sien.

Waar vind ek ’n bloeisel?
Waar vind ek groene gras?
Die blomme is dood;
Die graspolle lyk so dor.

Is daar dan geen aandenking
Wat ek van hier kan saamneem?
Wanneer is my droefheid gestil?
Wie sal my van haar vertel?

My hart is so dood;
Haar beeltenis staar koud daarbinne.
Wanneer my hart weer sal ontdooi,
Sal haar beeld ook wegvloei.

Dit lyk vir my geregverdig om te sê dat daar inderdaad (soos ek vroeër

genoem het) 'n intertekstuele verband tussen die *Winterreise* en *Een vlucht regenwulpen* bestaan.

Die vraag is natuurlik nou: Lees 'n mens *Een vlucht regenwulpen* anders nadat 'n mens 'n studie gemaak het van die musiekintertekste?

Dit is inderdaad die geval. Deur die musiekintertekste reik die boek uit na 'n veel groter wêreld, verkry dit universaliteit en is dit nie tyd of plek gebonde nie.

Maar die saak word nog interessanter as 'n mens die afloop van die twee tekste vergelyk.

Die slot van die *Winterreise* is uiters troosteloos. In "Der Leiermann" wat ek reeds aangehaal het, wil die verwerpe sanger aansluit by 'n draaiorrelspeler wat net so verwerpe is as hy.

Die slot van *Een vlucht regenwulpen* is veel positiewer. Maarten het hom nie dood geval op sy "winterreis" in die berge nie. Dit was uiteindelik 'n verlossende "reis". Maarten kanselleer die afspraak met Martha se suster. Hy wil dus aan die droom bly glo, en daarmee saam aanvaar hy ook die onvolkomenheid van die aardse bestaan. Nou kry die 23 teenoor die 24 hoofstuktitels ook 'n dieper dimensie. Schubert sluit af met lied 24, "Der Leiermann", 'n pragtige maar troostelose lied. Die roman bring dit tot by 23 en impliseer moontlik 'n wegswaai van Schubert se "Leiermann" — met daarby 'n ander hoopvoller einde.

In dié verband moet vermeld word dat daar, naas die *Winterreise*, 'n ander musiekpatroon in die boek werksaam is, 'n gegewe wat op sy beurt die *Winterreise* relativeer. So is daar byvoorbeeld talle verwysings na psalms wat Maarten se moeder sing — selfs kort voor haar dood, soos ons lees op bl. 56–57:

Ik hoor mijn moeder rondlopen in de woonkamer, ik hoor haar zingen en dat verbaast me omdat haar stem niet ver draagt nu ze zo ziek is. Ze zingt: 'Dan ga ik op tot Gods altaren, tot God, mijn God, de bron van vreugd,' en zowel de tekst als die opeens weer klankrijke stem die dit keer hapert noch van de wijs raakt, schijnen een aankondiging in te houden van iets dat ik mij voorstellen kan noch wil.

Die dood van Maarten se moeder aan keelkanker het hom in opstand gebring teen die Allerhoogste, soos blyk uit die volgende:

Maar mijn moeder had, hoewel ze als Henoch met God wandelde, maanden moeten lijden. Waarom? (bl. 31).⁷⁾

Maarten se "winterreis" bring hom, soos reeds gesuggereer, uiteindelik tot ander insigte.

By die aanskoue van die berge dink hy aan die "psalmregels die mijn moeder zo dierbaar waren: Ik sla mijn ogen op naar de bergen, vanwaar zal mijn hulp komen" (bl. 127). Hy voel dat Psalm 121 eintlik 'n vanselfsprekendheid is by die aanskoue van so 'n grootse toneel en hy vervolg in sy gedagtes:

Hij zal niet toelaten dat uw voet wankelt, uw Bewaarder zal niet sluimeren. Zie, de Bewaarder van Israël sluimert noch slaapt. Zo sterk is het besef van Zijn aanwezigheid daar aan de overzijde van het dal, dat het elk ongelooft — ongelooft dat in feite nooit aanwezig is geweest — vermorzelt tot een belachelijke hersenschim (bl. 127).

In samehang hiermee moet ons ook die verwysing na Bach se *Mattheuspassie* (1729) sien. Op bl. 138 lees ons:

Gij richt de tafel toe voor mijn aangezicht? Nee, het kan niet, de psalmsdichter kan nooit dit gloeien gezien hebben zomin als Bach het gezien kan hebben en toch is deze sfeer aanwezig in het Am Abend da es kühle wahr. Hij heeft ingezien dat deze vredige, zuivere avondschemering verzoent met de dood. Hij heeft ingezien dat doodgaan zuivert, dat sterven reinigt. Daarbij past ook niet de gedachte aan opstanding uit de dood, dat zou oneerlijk, onwaardig zijn. Hij maakt geen toespeling op de opstanding in zijn Mattheuspassion.

Die genoemde resitatief “Am Abend da es kühle wahr”, lui soos volg:

In die aand toe dit koel was
Is Adam se val geopenbaar;
In die aand het die Heiland Hom neergewerp;
In die aand het die duif weer gekom.
O skone tyd! O avonduur!
Vrede is nou met God gemaak
Want Jesus het sy kruis verduur.
Sy liggaam het tot rus gekom.
Ag liewe siel, ek smeeek jou asseblief
Gaan, om jou aan die gestorwe Jesus te skenk.
O heiligmakende, o kosbare nagedagtenis.

Hierdie resitatief mag natuurlik nie losgedink word van die bas se aria wat net daarna volg nie en waarvan die woorde so lui:

Maak jou rein my hart
Ek wil Jesus self begrawe
Want Hy sal van nou af in my
Vir ewig en ewig
Sy soete rus hê.
Wêreld gaan weg. Laat Jesus in . . .

Die bergepisodé en dié *Passie* bring Maarten uiteindelik tot 'n tipe doodsaanvaarding: Maar (en dit sê Maarten nie) naas die *Mattheuspassie* is daar ook Bach se *Johannespassie* (1723). Hierdie twee groot werke is nouliks los te dink van mekaar. Hulle vul mekaar aan soos die twee betrokke Evangelies mekaar aanvul. Trouens, Bach het self passasies van die *Johannespassie* oorgeplant in die *Mattheuspassie*.

Die twee passies verskil egter ook in baie opsigte, onder andere deur die feit dat die *Mattheuspassie* bespiegelend eindig in 'n mineur toon waarteenoor die *Johannespassie* se slot hoopvol en stralend is:

Mattheuspassie

In trane sit ons ons neer
En roep na U in die graf:
Rus saggies, o sagte rus!
U graf en grafsteen
Sal vir 'n onrustige gewete
'n Gemaklike kussing wees
En vir die siel 'n rusplek.
In hoogste geluk
Sluimer die oë in.

Johannespassie

Ag Heer laat u liewe engele my siel
Tot aan die einde van die tyd
In Abraham se skoot dra.
Laat my liggaam in sy slaapkamertjie rus,
Heeltemal sag sonder enige kwelling en pyn
Tot die jongste dae!
Wek my dan uit die dode op
Dat my oë u aanskou
In alle vreugde, o Seun van God
My Heiland en Genadetroon
Heer Jesus Christus verhoor my tog
Ek wil u prys tot in ewigheid.

En as Maarten nou vassteek by die *Mattheuspassie* is daar vir die leser wat die sprong kan maak na die *Johannespassie* ander, hoopvoller moontlikhede, ook vir Maarten in weerwil van wat hy bewustelik beweer. Anders gestel: Maarten mag een ding beweer terwyl *Een vlucht regenwulpen* in die lig van die intertekste iets totaal anders sê.

Wat hier gesê is, het ook implikasies vir die motto wat voorin die roman verskyn. Daar gaan dit oor die voorsienigheid van God soos dit te lese staan in Sondag 10: vraag en antwoord. Neem ons kennis van Maarten se bitterheid oor die siekte van sy moeder, kan ons dié motto waarin daar sprake is van die versorgende hand van God, ironies en sinies lees. Maar onder die inwerking van die Bach-intertekste verdwyn die moontlikheid van sinisme en word Maarten iemand totaal anders as die hawelose swerwer van die *Winterreise*.

En is dit nie per slot van sake die essensie van die neo-romantiek nie? Die aardse lewe is vol pyn, smart en ellende, maar ten spyte daarvan is daar tog die hoop op iets . . . “iets dat voor altijd geldig zal blijven” (bl. 143) soos Maarten self in sy slotsin sê.

Aantekeninge

1. Ek maak deurgaans gebruik van dié uitgawe.

2. Die spel is 'n soort "musical chairs" rondom bome waar daar altyd een kind sonder 'n boom is.
3. 'n Groot rede is natuurlik omdat die onderwyser hom afgesonder het om te leer.
4. Ek staan in hierdie stadium nie stil by die verhouding tussen Maarten en sy moeder nie, omdat die saak so uitvoerig aandag geniet in die artikel van F. Hiddema.
5. Daar kan besware ingebring word omdat ek te min op die realistiese aard van die roman gekonsentreer het. Maar in die lig van my bespreking van Schubert se *Winterreise* en die verband daarmee met *Een vlucht regenwulpen* gaan dit juis om die romantiese.
6. My dank aan Deon Agenbach wat vir my belangrike inligting gegee het veral oor Schubert se modulases.
7. Talle kritici soos Hans Werkman (1982) en J. van der Werf (1980) het hulle met hierdie opstandsprobleem besig gehou.

Lys van aangehaalde werke

- De Moor, W. 1978. *Meester en leerling*. In *de voetsporen van S. Vestdijk*. 's-Gravenhage: BZZTôH. pp. 124-131.
- De Moor, W. 1982. "Luisteren naar de stem van 't Hart, maar vasgebonden aan de mast" in Diepstraten (red.): *Over Maarten 't Hart. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: BZZTôH. pp. 130-143.
- Diepstraten, J. 1982. "Leven door afzien van leven" in Diepstraten (red.): *Over Maarten 't Hart. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: BZZTôH. pp. 161-167.
- Hiddema, F. 1979. *Maarten in de ban van Oedipous: psychoanalytische interpretasie van de roman "Een vlucht regenwulpen" van Maarten 't Hart*. Maarssen: Wouter Wagner.
- Jellema, C.O. 1982. "De spiegel der natuur of een les in biologie" in Diepstraten (red.): *Over Maarten 't Hart. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: BZZTôH. pp. 175-180.
- Luymes, H.W. 1982. "Ik leef om dit te mogen horen. Over de rol van de muziek in het literaire werk van Maarten 't Hart." *Mens en Melodie*, jg. 37 nr. 10 (Okt.). pp. 472-477.
- Nuis, A. 1982. "Het ongeluk van de liefde" in Diepstraten, J. (red.): *Over Maarten 't Hart. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: BZZTôH. pp. 156-160.
- Peeters, C. 1982. "De emoties van de solipsist" in Diepstraten, J. (red.): *Over Maarten 't Hart. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage. pp. 152-155.
- Van der Werf, J. 1980. *Afgaande op het koninkryk. Herinneringen aan —, artikelen, lezingen en een levensschets van dr. J. van der Werf, bijeengebragt en ingeleid door M.G.J. den Boer*. 's-Gravenhage: Uitgeverij Boekencentrum B.V.
- Walrecht, A. 1982. "Het klomje dat op het water dreef . . . Over Maarten 't Hart als bestseller-fenomeen" in *Ons Erfdeel*, jg. 25, nr. 1. pp. 84-90.
- Werkman, H. 1982. "Een vlucht regenwulpen" in Diepstraten, J. (red.): *Over Maarten 't Hart. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage. pp. 144-151.

Universiteit van Pretoria

Cas Vos

uil

huisvlieë skuifel op ruite
bewe vlerke in die bries
roer gordyne soos skaduwees
in donker vensters
kaats die uil
in ekstase sy visioen
op die donker se perkament gegrif
in sy vlerk se binneveer verseël
sy oë soeklig na 'n huis
waar aan elke nok 'n vlermuis
suig aan die nag se tepels

vlermuis

skemer hang vlermuis gekruisig aan die nok
later prik hy die aandmembraan voor vensters
duister spoel die nag oor ons huis
binne flikker kaggelvuur woes voor die leeg

golwe kaats in huisgange vrees
teen mure terug in donkerkamers
kreun ons broos bewoners

vlerke sprei valskerms
bose gees in plundervlug

verwoeste vesting

jesaja 24

wie gaan die aarde tot niet
maak woes en leeg skud
deur sy magtige wind laat sidder

wingerde rank dor in die droogte
is rosyne soos vlieë

wie gaan die aarde af
pluk soos 'n olyf
wyn giet
in 'n biesieskerm
dronkverdrietig kerm

die vesting is onbewoon
baar agter dooimans
deur poorte staar lyke
na 'n gebreekte boog

psalm 127

vandat die son uit sy naghut kruip
teen skemer soos 'n goiingsak wegraak
word gebou met kreune gebaar
kokers met pyle gevul
boë span styf as die vyand opduik
by die wyses in die stadspoort
met gerwe in die hand gedroom
(drome skiet nie altyd saad nie)

in sy slaap saai
die Here vir sy beminde
oes engele maak die skure
vol vreugde alles
tevergeefs as die Here
die huis nie bou nie

Henriette Roos

Drie “dames”-romans

1. Die bedrywige geskarrel rondom verskillende wedstryde, pryse en openbare bekronings het die afgelope paar jaar 'n besondere kenmerk van die Afrikaanse literêre toneel geword. Na die toekenning van sowel die Rapport-prys, die M-Net romanprys as die CNA-prys in die loop van 1991 aan Jeanne Goosen se *Ons is nie almal so nie*, en ook die ATKV-prys gedurende dieselfde jaar aan Riana Scheepers se bundel *Die ding in die vuur*, skyn dit asof daar te midde van al die bedrywighede duidelike voorkeure bestaan. “Gewilde prosa”, dié soort verhaal wat gewoonlik binne 'n eenvoudige vertelstruktuur 'n lokaal-realistiese milieu uitbeeld, moes in die verskillende beoordelaars se smaak geval het. Dat dit dan nog twee vroue is wat die pryse verower het, en dat daar gróót geld — in terme van die letterkundige bedryf — gewen is, laat die leser vanaf vandag se kantlyn tot vêr in die literatuurgeskiedenis terugkyk. Dis wanneer al die ou vrae soos: *wat* is die verskille tussen “groot letterkunde” en gewilde lektuur, tussen “groot skrywers” en veel-gelese outeurs, en *wie* is dit wat hierdie oordele vel, weer na die voorgrond tree.

Die feit dat 'n prosawerk om 'n prys meeding of op aanvraag en met 'n spesifieke leespubliek in gedagte geskryf word, is nie 'n verskynsel uniek aan die tydgenootlike literatuur nie. Koos Human het nou wel tydens die Nasionale Leeskringseminaar eind-1989 op Welkom beweer dat “die aanmoediging en vertroeteling” deur pryse vir “middelmoetwerk”, sake hedendaags te maklik vir 'n skrywer maak. “Die Dertigers en Sestigters” het Human gesê, “het lank gewag voor hulle groot pryse begin kry het” (Human, 1989). Implisiet in so 'n opmerking lê die mening opgesluit dat net 'n sekere soort skryfstyl prysenswaardig is, en ook, vermoed mens, die siening dat net 'n sekere soort leser daardie soort besluit kan neem. Dis egter doodgewoon nie waar dat skrywers vroeër jare minder en klein pryse ontvang het nie.

Die Suid-Afrikaanse Akademie self het tussen 1914 en 1918 bekronings gemaak op grond van “prysvrae” en ingestuurde manuskripte. Die eerste insending het gedurende 1913 gekom, en *Twee susters* van Chris Euvrard het die prys verower. Finansiële gewin was seker nie ter sprake nie, want die (vroulike) wenner moes kies tussen £10 of 'n goue medalje. En destienstaande die eerbiedwaardige beoordelaars se besluit dat hierdie boek groot “historiese waarde” gehad het en geen “damesromannetjie” was nie (Nienaber, 1965: 46), het *Twee susters* in die vergetelheid verdwyn.

2. Private inisiatief het egter reeds in hierdie vroeë jare die leiding geneem om nuwe Afrikaanse werke d.m.v. wedstryde en prysgeld te stimuleer; in 1923 skryf die firma J.L. van Schaik 'n prysvraag vir die “beste roman in

Afrikaans” uit, met as eerste prys £100 en beloofde publikasie van die wenner se werk. In die loop van 1924 het die manuskripte (hoéveel is onbekend) ingekom, en beoordeling is deur ’n jurie bestaande uit prof. Besselaar, mnr. M.S.B. Kritzinger en dr. P.C. Schoonees gedoen. Dis interessant dat mev. Van Schaik gedurende hierdie tydperk haar man geadviseer het omtrent boeke en manuskripte, en dis waarskynlik op haar aanbeveling dat Kritzinger, haar swaer, in die jurie opgeneem is.

Die eenparige besluit was dat die eerste prys toegeken sou word aan Marie Linde se *Onder bevoorregte mense*, terwyl die tweede prys gedeel is deur *Oogklappe* van Meg Ross en *Eensaamheid* van Eva Walter. Laasgenoemde twee het toe elk £65 ontvang en hulle manuskripte is ook gepubliseer. Hierdie totale prysgeld van £230 het uit mnr. Van Schaik se eie sak gekom — agterna beskou ’n stewige som, en volgens vandag se waarde naby die R10 000.

Die doel met die prysvraag was geformuleer as die soeke na leesbare, oorspronklike werke in Afrikaans; dit in ’n tyd toe daar weinig “inheemse” leesstof was. Die verhaal-aanbod van die jare rondom 1923 word gekarakteriseer deur ontspanningsleesstof in vertaalde vorm (o.a. deur J.F.E. Celliers uit die Frans!), deur *Vergeet nie* van Malherbe, *Teleurgestel* van J. van Bruggen, en dan natuurlik deur die korter vertellings gepubliseer deur Marais, Leipoldt en Preller in dag- en weekblaaie, asook die “ligter” leesstof deur J.H.H. de Waal en Joubert Reitz (Kannemeyer, 1978: 156). Op die flapteks van die eerste uitgawe van *Onder bevoorregte mense*, word bv. Celliers se vertaling van *Histoire d'un petit homme* aangekondig, lg. ’n Franse Akademiepryswenner — didakties en moraliserend, die uitgawe met volblad illustrasies versier.

Dit lyk dus of t.o.v. die prosa daar op hierdie stadium nog nie ’n gekanoniseerde onderskeid tussen belletrie en ontspanningsleesstof gemaak is nie. En by Van Schaik was die gedagte daar dat mens moet soek na nuwe Afrikaanse prosa wat kan verkoop, en wat dan ook vanselfsprekend goeie prosa sou wees.

3. Die tydgenootlike leesresepsie onderskryf in ’n groot mate hierdie ambivalente houding. Daar kan kortliks na vier sulke lesersgroepe wat ten nouste by die waardering en evaluasie van die drie pryswennende romans betrokke was, gekyk word.

3.1 Die beoordelaars het spesifiek t.o.v. *Onder bevoorregte mense* gesê dat “hierdie MS eersterangswerk is en tot die beste prosawerk behoort wat daar nog in Afrikaans verskyn het.” Van die tweedeprys wenners is gesê dat dit “werke van groot verdienste” is. Hulle het ook die firma Van Schaik bedank, omdat “d.m.v. hierdie prysvraag *skryfsters en ook enkele skrywers van talent ontdek* (my kursivering) is . . .”, en gemeen dat die “prysvraag bewys lewer dat daar behalwe vertellers van avonture ook nog literêre kunstenaars is, wat

met liefdevolle toewyding en onmiskenbare talent daarna strewe om wat daar omgaan in die Afrikanersiel op kunsvolle wyse uit te beeld" (Kruger, 1925).

Klaarblyklik is dié drie damesromans as ernstige werke beskou; en as sodanig in teenstelling met die sg. avontuurskrywers — kon een daarvan dalk De Waal, dié groot skrywer van gewilde leesstof, wees?

3.2 Op 25 Februarie 1925 skryf ene P. Kruger 'n uitgebreide resensie oor die pryswenner in *Die Volkstem*; dit is nie alleen 'n volledige beskouing van Linde se roman nie, maar ook 'n beskouing wat 'n boeiende en insiggewende refleksie is van die taal, die idioom en die waardeoordele van sy tyd. Wié dié P. Kruger presies was, kon ek nog nie agterhaal nie.

Kruger noem *Onder bevoorregte mense* "ons eerste Afrikaanse roman — 'n hoogs interessante en merkwaardige boek". Terselfdertyd doen hy 'n striemende aanval op die destydse stand van sake in die Afrikaanse prosa, 'n situasie wat hy beskryf as een waarin "ons tot hiertoe, in Afrikaans geen enkele goeie roman het nie. Wat daar is, word te hoog aangeslaan terwyl dit ver agterstaan by Engelse en Nederlandse werk. Ons prosa" sê hy, "is swaarlywig en mieksodemateus." Tweedens sien Kruger die gebreke in die Afrikaanse prosa as te wyte aan 'n ontbrekende "ware kunsgevoel; ons moet wel nasionaal gerig wees, maar nie chauvinisties nie. Ook word in Suid-Afrika alles oorskakel, ons waardeskatting van mense en dinge is hopeloos skeep" (1925).

Kyk hy spesifiek na *Onder bevoorregte mense*, beskou Kruger dit as vergelykbaar met wat toe in Nederlands en Amerikaans gepubliseer is. Die detailskildering is soms langdradig, hy vind die "psiekologie" van die heldin snaaks, en sê dat party nuwe-karakters soos marionette optree. Maar: die storie is boeiend, die *verhouding met bediendes is goed beskryf* (my kursivering), die karakterisering is "fors", en Bettie Ertel is die eerste/enigste "tiepe" in die Afrikaanse letterkunde. Hy waarsku wel die leser dat hier gespot word met konvensionele Afrikaanse sedes en gewoontes, dat daar deur die karakters geglimlag word oor die bestaande Afrikaanse poësie en liriek, en dat die uitsprake oor die armlankes, oor puriteinse predikante se opinies en die siening deur verhaalkarakters gehuldig van wat betaamlik vir 'n vrou is, dalk wenkbroue kan laat lig. Klaarblyklik het Kruger hier die karakteristieke en vir my juis boeiende eie stem van hierdie 1923-roman raakgelees. Mens wonder in hoe 'n mate dié wenkbrouliggende opinies inderdaad aktueel en realisties was, in vergelyking met die parogiale en patriargale boekwêreld van Malherbe en die jong Van Bruggen gedurende dieselfde tyd.

By agternaperspektief kan ons vandag wel die wenkbroue lig oor baie van Kruger se literêre uitsprake. Dat hy *Onder bevoorregte mense* gunstig vergelyk met die "grootste Amerikaanse romanskrywer vandag", is wonderlike lof. Maar as hy dié grote identifiseer as ene Hergesheimer, is die lofrede te bevraagteken. Ek kon tot dusver nêrens uitvind wie Hergesheimer is of was

of wat hy ooit geskryf het nie. Dieselfde vreemde leesmaak word openbaar as Kruger beweer dat so baie eietydse Afrikaanse boeke “tydelike en ongeregverdigde gunsteling” by die leespubliek is, net soos in Engeland H.G. Wells en James Conrad ook sulke eendagsvlieë is(!)” In sy argumentasie dat *Onder bevoorregte mense* wel nie oorspronklik nie, maar tog boeiend is, beweer Kruger ook dat daar in elk geval “hoogstens 6 verskillende intriges is wat as stellasië vir ’n roman kan dien”, en gaan dan voort om hulle netjies ondermekaar te lys.

3.3 Kyk mens na die resepsie van dié drie romans deur die tradisionele literatuurhistoriese kritiek, begin die eerste aanduidings van ’n kategorieëse onderskeid tussen belletrie (wat beskou word as die werk deur o.a. Van Bruggen en Malherbe) en verstrooiingslektuur/gewilde prosa (waaronder aanvanklik ook die kortverhale van Marais en Leipoldt gereken is).

F.E.J. Malherbe in sy *Aspekte van die Afrikaanse literatuur* (1940: 199), sê onder die opskrif “Onderhoudende lektuur”, dat *Onder bevoorregte mense* ’n voorbeeld is van die “populêre leesstof waarna uitgewers in ’n toeneemende mate vra.” Hy noem die gebreke van die boek as “’n onvoldoende indringing in die motief, ontoereikende beelding, afwesigheid van persoonlike segging en styl en eie aksent.” Daar is egter wel volgens hom “interessante gebeure, vlot en afwisselend en met goeie opmerkingsgawe vertel”.

Antonissen bespreek die drie werke in sy *Schets van den ontwikkelingsgang der Zuid-Afrikaansche letterkunde* (1946) onder die opskrif “De nieuwe richting vindt bijval — vrouwelijke romanciers debuteerden”. Hy plaas dié drie werke nie in ’n aparte, nie-letterkundige kategorie nie, maar maak wel ’n paar baie patroniserende uitsprake. Volgens hom getuig *Onder bevoorregte mense* van mensekennis omtrent die “vrouehart met sy sagte goedheid en liste en ydelheid” (!), hy prys die raak milieuskildering en buitengewone opmerkingsgawe. Antonissen meen egter die styl is te “joernalisties glad”, die “bezielde gang der epiek afwezig”, en die hoofkarakter ’n onbelangrike vroujie leeg van diepe menslikheid, nie vatbaar vir “waarachtig tragiek” nie. Mens is geneig om Antonissen se geringskatting van die irriterende Bettie Ertel te deel, maar tog herinner sy woordkeuse ’n leser aan uitsprake gemaak deur die bekende Knuvelde. Wanneer Ig. Ina Boudier-Bakker se romans beoordeel het, het hy haar karakters en temas as ‘vroulik’ en ‘huislik’ en ‘kleinrealisties’ beskou; wanneer hy presies dieselfde soort karakters en temas in Couperus se werk beskryf het, soos bv. in *Eline Vere*, word dit “groots en universeel” (1982: 632, 722).

Van *Oogklappe* (Meg Ross) dink Antonissen dat dit te veel toevallighede bevat waardeur krisis se opgelos word, en dat baie van die banale algemeenheid van die ou avontuurroman (weer eens word geen name of titels genoem nie) ook hierin voorkom. Hy sien die beskrywings as psigologies-realisties, dog — en dis baie interessant — met ’n te koue, “onvroulike” toon

vertel. Slegs die verhouding tussen Frieda en haar hond word met deernis en empatie verbeeld.

T.o.v. *Eensaamheid* (Eva Walter) noem Antonissen dat die tema treffend in verskillende situasies voelbaar word, dat die versoening treffend gemotiveer is, en dat Rina van Dalen een van die sterkste karakters in die Afrikaanse letterkunde is. Maar . . . hy bekla die te fragmentariese tonele, beweer dat "segging eerder as beelding" gedoen word, en sê dat die manlike karakters té eensydig en té swak voorgestel word.

In Schoonees se verskillende literêre opstelle en uitsprake word die veranderende siening van die onderskeid tussen literatuur en ontspanningsleesstof dalk die beste geïllustreer. As een van die oorspronklike beoordelaars in 1924, sê hy spesifiek dat die drie romans baie belowende prosa is (Kruger, 1925); in 1939 verwys hy net kortliks na die drie werke maar beweer tog dat dit "'n te groot stoot vorentoe vir prosakuns is, 'n vertelkuns wat streef na tegniese volmaaktheid." (*Die prosa van die tweede Afrikaanse beweging.*) In 1950 in *Tien jaar prosa*, is daar egter 'n indirekte, snedige verwysing na "dames wat op ongeërgde dons-maar-op-manier sentimentele toneeltjies aanmekaar ryg". Dit lyk of Schoonees nou presies kan onderskei tussen ernstige letterkunde (geskryf en beoordeel deur mans) en ligte leesstof (geskryf deur en vir vrouens).

Terwyl al drie die bg. kritici redelik uitgebreid in hulle werk na die drie damesromans verwys het, sy dit dan met verskuiwende reaksies, word *Onder bevoorregte mense*, *Eensaamheid* en *Oogklappe* na 1950 feitlik deur al die bekende literêre geskiedskrywers geïgnoreer. Dekker (1966), Antonissen in sy latere boeke (1965) én Kannemeyer (1978) verwys nog kursories na *Onder bevoorregte mense*, maar almal van hulle laat *Eensaamheid* en *Oogklappe* onvermeld of noem dit slegs as literêr-historiese kuriosa in 'n enkele sin.

3.4 Die reaksie van die tydgenootlike leespubliek is seker die moeilikste beskryfbare faset van die verskillende leesresepsies, maar in die mate wat dit gerekonstrueer kon word, dalk die veelseggendste een.

Wanneer 'n hedendaagse leser die kopieë van die drie romans in die vorm van die eerste uitgawes bekyk, is dit drie besonder *mooi* boeke; pragtige dik, bruin linnebanduitgawes, goeie papier, bedruk met die swart logo van Van Schaiks prominent op die omslag. En vanuit ons hedendaagse leersperspektief waar dun slapbandboekies oorheers, spreek die drie werke van meer elegante, dalk beter dae. *Onder bevoorregte mense* se eerste uitgawe is, soos die ander twee, in Nederland gedruk en toe na Suid-Afrika ingevoer. In 1925 het dié roman van Marie Linde twee drukke beleef, in totaal is 9000 eksemplare teen 7/6 elk verkoop. Tot en met 1943, met die toe vyfde en tot dusver laaste druk, is 15500 eksemplare verkoop. Dis in enige taal 'n goeie verkoopsyfer. *Eensaamheid* van Eva Walter, wat eintlik deur Antonissen die hoogste van die drie aangeslaan is, het die swakste verkoop. Daar was net

een uitgawe, die een van 1925, toe 3000 eksemplare gedruk en teen 6/6 verkoop is. *Oogklappe* weer, het hoë verkoopsyfers getoon. Ook dié werk se eerste druk van 1925 was een van 3000 kopieë teen 6/6 elk; maar tussen 1941–43 het 'n skielike opstuwung gekom, is nog drie verdere drukke gedoen en nog 7000 boeke verkoop; 10000 eksemplare dus in totaal. Hoewel verskillende ouer en nie so-ouer generasies vertel dat hulle gedurende hulle skooljare die boeke naarstiglik en gefassineerd gelees het, is daar nêrens aanduidings te kry dat dit ooit formeel voorgeskryf was vir Junior- of Seniorertifikaateksamens nie. Dit wil dus lyk asof dit *bona fide*-lesers is wat dit gekoop en deurgelees het. Die groot verkope van *Oogklappe* gedurende die oorlogsjare is veral interessant — sou daar politieke redes vir die skielike gewildheid wees? Die toon van die roman is natuurlik uitgesproke pro-Duits en woedend anti-SAP. Die verhaal geplaas in die beginjare van die Eerste Wêreldoorlog, vertel van Frieda Schmidt wat by haar Duitse oom naby Kaapstad grootword. As hy geïnterneer word in 'n kamp by Pietermaritzburg en daar sterf, moet die skugter meisie om den brode noodgedwonge 'n verpleegster word. Van twee jaar in die hospitaal word vertel: 'n tyd vol konflik met die (Engelsgesinde) owerhede, 'n tyd van ongelukkige liefdesverhoudings (selfs as slagoffer van 'n slinkse hipnotikus) en deurentyd geteister deur die geheim van haar afkoms. 'n Stortvloed van toevallige en melodramatiese ervarings lei egter tot uiteindelijke geluk — en tot illustrasie van die tema: elke mens dra oogklappe wat hom verhoed om die werklikheid raak te sien.

Onder bevoorregte mense het natuurlik nét so goed in die vroeë veertigerjare verkoop. Dit is die verhaal van Bettie Ertel, 'n armblanke (? Die vermoede is dat daar êrens "Kleurling" bloed kon wees!) weeskind wat as kinder"meid" in die huishouding van die baie ryk, baie vooraanstaande, baie snobistiese en baie talentvolle Adeline Rademeyer kom werk. Die hele verhaal draai om Bettie se aspoesterlewe, haar hartstogtelike pogings om nét soveel en dieselfde soort aansien as Adeline te verwerf, en dan uiteindelik die heerlike slot as sy haar ou, skandelige lewe kan aflê en met die ryk, kunstenaarsneef van Adeline, Ben Maritz, trou. Dat mens vir hierdie boek se goeie verkope geen patriotiese motivering kan aanvoer nie (daar word in die roman nogal striemend én spottend oor Afrikaans en Afrikaner uitgewei — vgl. weer Kruger se waarskuwende resensie) het bostaande politieke teorie 'n bietjie ondermyn. Op die genoemde Nasionale Leeskringseminaar het Koos Human egter in 'n heel ander verband met 'n opmerking gekom wat ook 'n geloofwaardige rede vir die hoë verkoopsyfers van hierdie besondere drie romans bied. Volgens mnr. Human het die oorlogssituasie gedurende die veertigerjare alle invoer van Engelse 'novels', sowel as van nuwe in Nederland-gedrukte Afrikaanse werke onmoontlik gemaak. Papier was ook baie duur en skaars sodat prosadebute 'n risiko was wat min uitgewers kon neem. Die gevolg: herdrukke hier in Suid-Afrika van boeke wat alreeds 'n reputasie gehad het en nou vir 'n nuwe generasie leesgulsiges voorgesit kon word.

4. In die lig van die 1991-bekronings, roep die prysvraag uit 1923 'n hele reeks vrae op: wie was hierdie skryfsters en wat het hulle in hulle romans gedoen? Wat sê hierdie drie damesromans vir 'n leser vandag? Was die aanvanklike lofuiting net 'n aanduiding van 'n naïewe en klein letterkunde en 'n onervare kritiese bedryf? Marie Linde (mej. Bosman) was nie alleen die pryswenner nie, maar ook die bekendste van die drie — as joernalis het sy later nog enkele, maar almal minder suksesvolle prosas geskryf. Eva Walter (mej. Hubrechtse) en Meg Ross (mej. M.E. Grosskopf) het na hierdie debute heeltemal van die literêre toneel verdwyn. Die rede hoekom aldie onder skuilname geskryf het, die rede vir die stilsweye na die suksesvolle debuut; dit alles is boeiende vrae waarop die antwoorde gedurende hierdie eerste en verkennende ondersoek nog ontbreek.

Waarom sou mens vandag, byna 70 jaar later, weer na hierdie drie romans kyk? Dit is veral 'n opvallende, nee, die amper *skokkende* verskil tussen dié drie romanwêreld, en dit wat deur die aanvaarde literatuurgeskiedenis as tipies van daardie tyd gekanoniseer is, wat om verdere toeligting vra. Enkele uitstaande aspekte van daardie opvallende eiesoortige aard kan mens só sien:

4.1 *Milieu*. In elke geval speel die verhale af in 'n gekultiveerde, gegoede *stadswêreld* — die aanname dat eers met die Sestigerprosa daar 'n algemene verskuiwing weg van die plaasroman is, blyk dus onjuis. Hierdie verhaalkarakters is deel van die High Society, nog boere òf Boer; hulle bande met 'n Europese leefkultuur is intiem en sterk — almal het daar gereis of gestudeer of is selfs daar gebore. Daar is deurlopende verwysings na musiek (opera en lieder en konserte), na die kunste, na letterkunde. Die karakters neem klavierlesse, speel tennis, woon musiekaande en partytjies by en gaan dans. Die stede waar hulle woon, is Kaapstad, Pretoria, Windhoek — in *Eensaamheid* word herhaaldelik en byna lirieks verwys na die boomryke, koel strate van Arcadia en Sunnyside — die mooiste in die wêreld! (bl. 45). Die storie van Rina van Dalen is dan ook in hoofsaak een van 'n vrou wat terug verlang na 'n gesofistikeerde leefmilieu. Rina, een van vier kinders van 'n gegoede, ontwikkelde, gekultiveerde gesin, trou na 'n baie plesierige jongmeisielewe met die introverte Frans le Grange. As Frans hom op 'n verafgeleë beesplaas in Duitswes vestig, is Rina bitterlik ongelukkig; soveel so dat sy 'n senu-ineenstorting kry, Frans verlaat en na haar moederhuis terugkeer. Dis eers as Frans toegee, Duitswes verlaat en die twee hulle weer digby die vrolike Pretoria kom vestig, dat die huwelik normaal voortgesit word.

4.2 *Maatskaplike situasie*. Die visie op die mens binne sy besondere maatskaplike omgewing word in aldie werke volgens 'n karakteristieke patroon weergegee. Dit is in die eerste plek die perspektief van 'n gegoede, geletterde persoon wat oorheers, en die armblanke word neerhalend vanuit die (snobistiese) perspektief van hierdie gegoede groep beskou. Standverskille

is deurslaggewend binne dié sosiale omgewing — die wit kindermisie of verpleegster is net so 'n geminagte buitestaander as die gekleurde of swart werkers. Wanneer die konflik in die verhouding "Sap" teenoor Afrikaner beskryf word, is dit 'n persoonlike konflikverhouding (die een is ryker, beter opgevoed, meer suksesvol as die ander), eerder as 'n konflik wat op prinsipiële, patriotiese basis staan.

4.3 T.o.v. die *betrokkenheid by aktuele of tydgenootlike* gebeure, kan mens by aldie romans 'n byna internasionale, en 'n veel minder parogiale betrokkenheid sien as in werke soos Van Bruggen se *Die Sprinkaanbeampte van Sluis*, die *Burgemeester van Slaplaagte* of die *Ampie*-trilogie. Dis die bekommernis oor die Eerste Wêreldoorlog (en met geen vermelding van die binnelandse rebellie nie), die wêreldwye griepiepidemie, Duits-Wes-Afrika en die internering van die Duitse gemeenskap in Suid-Afrika wat die verhaale histories situeer. In aansluiting by par. 4.2 hierbo, word die betrokkenheid ook steeds op meer individueel-persoonlike vlak as in algemeen-ideologiese verband beleef.

4.4 Sou mens dan gaan kyk na die *ideologiese visie* wat in die werke openbaar word, is daar weer eens 'n gemeenskaplike toon by aldie merkbaar en kan dit aan die hand van spesifiek drie kwessies geïllustreer word.

Dit is baie opmerklik dat die vrou in aldie romans die hoofkarakter is, en dat dit in elke geval vrouens is vir wie, in vergelyking met tradisionele "belangrike" Afrikaanse romans uit die vroeë jare, die huwelik en die gesin 'n heel onbelangrike rol speel. *Laat vrugte veral*, maar selfs 'n geëmansipeerde roman soos *Bart Nel* is baie meer patriargaal gestem. Hierdie vroue is oorwegend almal beroepsvroue — 'n sangeres van wêreldstandaard, onderwyseresse, studente aan buitelandse universiteite, 'n toegewyde verpleegster. In al die gevalle huldig hulle heeltemal ander sienswyses oor daaglikse en persoonlike sake as dié van die mans wat hulle ontmoet. Huwelikswywing, verlating en egskeiding is telkens 'n integrale deel van die verhaalverloop, en dis opvallend dat dit nie soos by Bart en Fransina (in *Bart Nel*) gekoppel word aan prinsipiële of politieke verskille nie, maar eerder aan die uiteenlopende individualistiese strewes en wilsbesluite van die eggenotes of verloofdes of verliefdes.

'n Tweede baie interessante aspek is die blatante, onverhulde en byna vanselfsprekende rassitiese visie wat die karakters openbaar. Bettie Ertel, self 'n miskende en negeerde armblanke, maak kru en bitter opmerkings oor anderskleuriges (*Onder bevoorregte mense*, bl. 93); Rina van Dalen se uitlatings oor die swartmense op die plase in Duitswes-Afrika is om van te skrik (*Eensaamheid*, bl. 63). Wat net so interessant is, is dat in Meg Ross se *Oogklappe* (die roman met sy Duitse hoofkarakter) sulke verbale rassisme afwesig is. In die ander twee verhaale is dit ook slegs die vroue, en nooit die manlike karakters nie, wat hierdie veragterende, beangste houding d.m.v. die

pejoratiewe dialoog openbaar.

Subtiele aanduidings van die toe heersende klassestryd kom ook in aldie verhale voor. Die konflik arm x ryk, bourgeois x werkersklas, koloniseerder x gekoloniseerde, word oor en oor uitgespeel. Die uitsprake van die karakters uit die “hoër klas” dui op ’n algemene besorgdheid dat die armblikes toenadering tot “gekleurdes” sal soek en selfs vind. Deur verskillende opmerkings word onderwys en informele onderrig van dié “minder-bevoorregtes” as die groot teenmiddel vir rasse- en ideologiese dwalings gesien (John, 1990).

5. Ek sou in die laaste instansie oorsigtelik wou kyk na die besondere struktuur, d.w.s. die meer formeel-tegniese organisasie van hierdie drie “dames”-romans. ’n Leser van vandag word onmiddellik bewus van die styl en die taal — in al drie romans is die taalgebruik vlot en gemaklik, byna gesofistikeerd; die spelling is dié van die twintigerjare (“gaos”, “tiepies”); die sinskonstruksies lees alleen by *Onder bevoorregte mense* redelik argaïes (veral t.o.v. die besittlike vnw., bv. “Adeline haar vreugde” (bl. 27). Pejoratiewe soos ‘kaffer’ en ‘meid’ en ‘baster’ word asof vanselfsprekend gebruik, met in *Eensaamheid* en *Onder bevoorregte mense* ook ’n doelbewuste, verhaalmatige funksie daarvoor. Die intriges wat volgens die klassieke Aspoester-sindroom ontwikkel, is ’n strukturele verskynsel wat in aldie romans aanwesig is. Die universele sprokiesverhaalmotief, nl. dat die miskende en nederige uiteindelik in ere herstel word, verbeeld in geen een van die werke egter ’n algemene proses waartydens metafisiese of morele groei tot insig plaasvind nie. Bettie Ertel in *Onder bevoorregte mense* se primêr selfsugtige strewes is om net so gesien en ryk as die res van die “High Society” te wees. By *Oogklappe* wil Frieda wraak neem op en seëvier oor dié wat vroeër op haar neergekyk het. In *Eensaamheid* is dit Rina se hartstogtelike begeerte om weer die eertydse geselskap en plesier te beleef. Mooi klere, partytjies en vermaak, en beslis nie kook of bak of skoonmaak nie, is dié karakters se ideaal. Wanneer Rina in *Eensaamheid* op die Duitswesplaas moet help boer en baie ontberings verduur, is haar én die verteller se visie op dié “loutering”, eksplisiet negatief.

Karakterisering is dan ook by al drie die verhaalwêreldes ’n sentrale aspek. In elke geval is daar ’n sterk, vroulike hoofkarakter en ’n hele groep ander vroue as newefigure. Mans speel ’n baie ondergeskikte rol — of as swakkeling, of eksentriek, of as ’n gemene bedrieër. Geeneen van die drie vroue is egter besonder simpatieke of bewonderenswaardige en in elk geval geensins romantiese heldinne nie. Aldrie is egter intelligent en baie manipulatief, en dis waarskynlik dié onkonvensionele aard en optrede wat ’n hedendaagse leser sal boei.

Bettie Ertel is ydel, oppervlakkig en baie kortsigtig, maar kry presies wie en wat sy wil hê; Rina van Dalen is plesiersoekend én ’n verbitterde senuleier — maar buig haar net so hardekop-man na haar sin; Frieda Schmidt is ’n

introvert, puriteins en humorloos, maar triomfeer op die ou end. Die newekarakters daarenteen is dikwels boeiend en "uitheems" — 'n Duitse baron, operasangers, 'n hipnotiseur, studente in Berlyn, uitgewekenes in Duitswes, 'n skelm prokureur en sy vlindervrou.

Die aanbieding van hierdie opvallend kosmopolitaanse wêreld word deur 'n alomteenwoordige, alwetende verteller gedoen, en ironisering van die karakters of 'n relativering van hulle absolute uitsprake ontbreek heeltemal. 'n Mens moet dus wonder in hoe 'n mate die a-heroïese, nie-parogiale, "straight-forward" toon dalk 'n juiste refleksie van die oorheersende perspektiewe en mores van daardie tyd en daardie sosiale groep was. Die oordeel van die karakters oor Johannesburg én Duitswes, as sou dit ongekuilteerd, primitief en 'n hawe vir die laer sosiale klas wees, is nie 'n ideologiese negatiewe beeld binne die bekende morele konteks van die plaasroman van Van den Heever, Malherbe, Van Bruggen en selfs Van Melle nie, maar eerder 'n spesifieke opinie gegrond op realistiese en algemene ervarings en op persoonlike griewe. Die kere wat hierdie alwetende vertellers kommentaar lewer of interpreteer, word die oorkoepelende aard en toon van die karakters se visies en uitsprake dan ook volledig onderskryf.

In *Oogklappe* manifesteer dié soort verteller sigself op die mees naïewe en vir die hedendaagse leser dalk mees irriterende wyse. Daar is 'n ongelyke afwisseling van melodrama en banaliteit, te veel niksseggende anekdotes wat nie met die hoofverhaalmotief verband hou nie. As selfs die skoothondjie se innerlike gedagtes in die direkte rede weergegee word, raak dit werklik banaal.

6. By dié soort ondersoek van dié soort roman, is gevolgtrekkings slegs voorlopig en dikwels paradoksaal. Tog is daar 'n paar sulke indrukke wat, veral vanuit die tydgenootlike perspektief, vooropstaan.

Dit is romans wat 'n duidelike sosiologiese inhoud dra — deur die lees daarvan kom onvermydelik 'n korrektief op die tradisionele beeld van die Afrikaner soos afgelei uit die bekende, sg. "groot" letterkunde. In hierdie drie verhale word, soos in Goosen se *Ons is nie almal so nie*, 'n spesifieke era en 'n bepaalde sosiale snit baie direk verwoord.

'n Tweede gevolgtrekking is dat leesresepsie 'n veranderlike en blykbaar irrasionele gegewe is. Waaraan kan dit toegeskryf word dat die drie romans na die aanvanklike lofuitinge deur kritici, dan vanaf ± 1945 feitlik geïgnoreer is? Was dit omdat die styl so swak of die beskrywing so oppervlakkig is? Dié motivering lyk onjuis, intendeel — hierdie vertellings geskied op 'n méer gesofistikeerde trant as baie, en baie latere, "literêre" werke. Die toon is heeltemal a-heroïes, byna ontluisterend, die visie baie meer sinies as die sogenaamde "klassieke" Afrikaanse romans, die hele aanslag anders as wat ons gekondisioneer is om te verwag van "gewilde" lektuur of "damesromans". In vergelyking met die vroeë Van Bruggen en met die grootste deel van die oeuvre van Malherbe en Van den Heever, is hier 'n skerper toon, 'n

meer betrokke tematiek, 'n realistieser perspektief en is die karakters meer gekompliseerd. Het die kritici wat sedert die veertigerjare die norme daar-gestel en die geskiedenis neergeskryf het, dalk nie vrede gehad met hierdie romans wat glad nie ingepas het in 'n geïdealiseerde Volk en Vaderlandvisie nie; met werke wat geensins as didakties/moraliserend, of selfs as ro-manties-realisties beskryf kon word nie? Met werke wat nie die mite van die Boer en sy liefhebbende, hardwerkende vrou onderskryf het nie?

Die uitbeelding van 'n moderne, nie-landelike sfeer wat dié werke onderskei van die meerderheid van dit wat voor Sestig in Afrikaans geskryf is, vorm 'n derde indruk. Kerk en predikant, Afrikanerskap en boereplaas speel 'n onbelangrike of selfs geïroniseerde rol. Die vroulike karakter as 'n individu met spesifieke en eie ideale en 'n eie leefprogram oorheers — die konven-sionele rol as ondersteuner, moeder, verdrukte of selfs rebellieuse eggenote het geen plek in dié drie romanwêreld nie.

Ten slotte; by die herlees van die werke is weer eens getoon dat kategorise-ring en kanonisering 'n uiters relatiewe en subjektiewe kwessie is, en dat dit glad nie op vasstaande, onbetwiste literêre feite berus nie. Die oordeel oor wat goed of belangrik in die letterkunde is, word klaarblyklik weer en weer in die loop van die tyd deur lesers en kritici gewysig. Dis egter opvallend dat dié romans wel van meet af aan deur 'n groot groep entoesiastiese vroue gekoop en gelees is. Dalk sal die oordeel of dit inderdaad belangrike werke is of nie, beter verantwoord word wanneer dit ook vroue is wat al hoe meer die pryse toeken én die literatuurgeskiedenis skryf.

Verwysings

Die leidraad na die bestaan van die drie romans is gegee deur prof. Elize Botha, die besondere inligting rondom die publikasie daarvan deur mnr. Jan van Schaik. Vir die insae in persoonlike dokumente, aan albei my hartlike dank.

Antonissen, Rob. 1946. *Schets van den ontwikkelingsgang der Zuid-Afrikaansche letterkunde*. Diest: Pro Arte.

1965. *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*. Kaapstad: Nasionale Boekhan-del.

Dekker, G. 12e druk. 1966. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Nasou.

Human, Koos. 1989. "Die roman en die uitgewerswêreld." Referaat gelewer by die Nasionale Leeskringseminaar. Welkom. 25-27 September 1989.

John, Philip. 1989. *Die Afrikaanse prosa, 1918-1926: Bloudruk vir 'n nuwe bewussyn*. Hersiene en verkorte weergawe van 'n referaat gelewer by die Groen Kongres, 26-30 Maart, RGN, Pretoria.

Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. Band 1. Kaapstad: Aca-demica.

Knuvelde, G.P.M. 10e hersiene druk. 1982. *Beknopt handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. Den Bosch: Malmberg.

Kruger, P. 1925. Eindelik en te laas. *Die Volkstem*. 25 Februarie.

Linde, Marie. 2e druk. 1925. *Onder bevoorregte mense*. Pretoria: J.L. van Schaik Bpk.

Malherbe, F.E.J. 1940. *Aspekte van die Afrikaanse literatuur*. Kaapstad: Nasionale Pers Bpk.

- Nienaber, P.J. 1965. *Die Hertzogprys Vyftig jaar*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Ross, Meg. 1925. *Oogklappe*. Pretoria: J.L. van Schaik Bpk.
- Schoonees, P.C. 1939. *Die prosa van die tweede Afrikaanse beweging*. Johannesburg: APB.
1950. *Tien jaar prosa*. Johannesburg: APB.
- Walter, Eva. 1925. *Eensaamheid*. Pretoria: J.L. van Schaik Bpk.

Universiteit van Suid-Afrika

Geré Victor

Onveranderde veranderlikes – 'n Heuretiese oorsig van die poësie van Johann de Lange

— For what is critical consciousness at bottom but an unstoppable predilection for alternatives?

— Edward Said

I

Johann de Lange debuteer in 1982 met *Akwarelle van die dors* waarvoor hy in 1983 die Ingrid Jonker-prys verower. Hierna volg *Waterwoestyn*, *Snel gryns fantoom* en *Wordende Naak* waarvoor hy die 1990-Rapportprys ontvang. De Lange is dus deeglik gevestig binne die Afrikaanse literêre sisteem. Sy poësie is tegnies tradisioneel en daar is al deur kanoniseerders soos T.T. Cloete verwys na 'n teks soos *Wordende Naak* as 'een van (die) beste bundels in Afrikaans' (Cloete 1990: 8).

De Lange se mees onlangse publikasie heet *Nagsweet*, 'n teks wat hoofsaaklik as 'n seksuele ikonografie van 'n geslagspesifieke seksuele praktyk geles kan word. Aangesien die seksuele so 'n prominente inhoudskomponent van De Lange se oeuvre en dan veral van *Wordende Naak* en *Nagsweet* uitmaak, wil ek in hierdie oorsig van die insigte van twee prominente teoretici, wat hulle veral met die konsep van seksualiteit besig gehou het, gebruik maak.

Julia Kristeva en Michel Foucault word naas Jacques Derrida as twee van die mees invloedrykste post-strukturalistiese teoretici aanvaar. Kristeva se herinterpretasie van Lacan se herinterpretasies van Freud en dié sienings rondom seksualiteit, kan gesien word as 'n radikale bevraagtekening van aanvaarde psigo-analitiese denke. Foucault se diskursiewe ondersoek van die aard en oorsprong van seksualiteit as kategorie, poog om 'n soort metadiskoers oor hierdie konsep op te bou. Beide hierdie teoretici is deeglik bewus dat 'objektiewe' omgang met enige vorm van diskoers nie haalbaar is nie, tog poog hulle om die gekonstrueerde aard van seksualiteit en ander sosiale definiëringstelsels onder ons aandag te bring en hopelik daardeur ons aanvaarding van 'universele waardes' te ondermyn.

II

Tim Huisamen maak in sy resensie van *Wordende Naak* die volgende uitspraak: "(De Lange) is nog nie uitgesproke 'politie' nie, maar die hele bundel toon 'n akute bewuswees van die dekade van geweld waarin hy debuteer . . . Die diep onderliggende geweld van die manlike psige word blootgelê . . . De Lange se betrokkenheid (is) eerder by 'gender'-politiek en by gay-wees en die rol van die digter by die paradoksale geweld wat 'liefde' genoem word. Dit

is dus 'n bundel wat verwickeld praat oor bestaan, oor geslag, oor kultuur, oor geweld en oor die skrywer se aktiewe/passiewe meedoen aan hierdie elemente" (Huisamen 1990: 19).

Huisamen se ontleding van die bundel kom daarop neer dat die kodering van 'gewelddadige hiërargieë' binne die bestaande hegemonie, die mees sentrale strukturele/tematiese/vormende element in die bundel uitmaak. In 'n essay getiteld *The construction of masculinity and the triad of men's violence*, maak Michael Kaufman die volgende stelling:

"The act of violence is many things at once. At the same instant it is the individual man acting out relations of sexual power; it is the violence of a society — a hierarchical, authoritarian, sexist, class-devided, militarist, racist, impersonal, crazy society — being focused through an individual man . . . In total these acts of violence are like a ritualized acting out of our social relations of power: the dominant and the weaker, the powerful and the powerless, the active and the passive . . . the masculine and the feminine" (Kaufman 1987: 1).

De Lange is 'n gay digter wat skryf oor sy plek binne die bestaande hegemonie, maar ook in die tэрme van daardie hegemonie. Die sogenaamde 'gay-fenomeen' word dan ook deur 'n groot aantal feministiese kritici as simptome van die huidige patriargale orde gesien. Homoseksuele verheerliking van 'manlikheid' is hoofsaaklik hiervoor verantwoordelik. Kleinberg stel dit so: ". . . manliness is not some philosophical notion or psychological state; it is not even morally related to behaviour. It lies exclusively in the glamorization of physical (and phallic) strength" (Kaufman 1987: 123). In die bedryf van sy 'gay'-diskoers, wat veronderstel is om 'n gemarginaliseerde praktyk te wees, bevind De Lange hom in 'n impasse, aangesien die realisasie van gedigte oor 'n seksuele geweldshegemonie slegs kan plaasvind binne bestaande hegemoniese kategorieë. Daar is dus die digotomie manlikheid teenoor vroulikheid, en De Lange hou hom besig met die verheerliking van manlikheid. Hy is poëties bewus van hierdie impasse: die eerste twee gedigte van *Wordende Naak* lees:

Wordende naak I:

" . . . Was dit die moeite werd, of nie?
sou jy dit anders nou beplan,
of wag jy soos in 'n kiekie
op die grys gestalte van 'n man
wat wel sou opdaag as hy kon,
maar neergepen tot spookgesig
loop in elke slaappleose gedig? (De Lange 1990: 2)

Wordende naak II:

" . . . Die man sit by sy eerste bruid;
en jy sit smeulend waar jy sit
hierdie verminderde uur wat yk
vermink, maar bly en nie sal wyk." (De Lange 1990: 3)

Die res van die bundel kan gesien word as 'n poging om hierdie impasse te deurbreek. Die metode wat aangewend word, noem ek 'onveranderde veranderlikes': die digter poog om deur heraktivering van kodes uit sy vorige drie tekste, kodes wat 'onveranderd' bly, persoonlike impasse te verbreek deur transponering van die self op die 'ander': 'n veranderliking van die laaf, wat uiteindelik in *Nagsweet*, met sy menige seksuele 'andere', die digter laat beseft dat dit 'n blote "retrospektief" (De Lange 1991: 93) was, dat hy steeds vasgevang is in die gedetermineerde konstruksie van sy eie seksualiteit wat so pertinent op 'manlikheid' afgestem is.

III

Dit is belangrik om te onderskei tussen die biologiese binêre sisteem man en vrou, teenoor die geslagsgedetermineerde konstruksies 'manlikheid' en 'vroulikheid'. Manlikheid en vroulikheid is sosiale posisies wat aan 'n individu toegeken word weens die geslag van daardie individu by geboorte. Wat tans onder hierdie twee kategorieë verstaan word, verskil byvoorbeeld van wat daaronder verstaan is in ander en ook ouer gemeenskappe. Manlikheid en vroulikheid is dus diskursief gekonstrueerde kategorieë en as daar 'n konstruksie is, kan dit gedekonstrueer word.

'n Teoretikus wat by uitstek dialekties diskursief gelees het, was Michel Foucault: tot sy dood in 1984 was Foucault professor van 'History of Systems of Thought' aan die College du France. Die diskursiewe praktyk kom daarop neer dat enige diskoers op 'n sekere wyse 'n magstruktuur konstrueer wat Foucault dan blootlê en daardeur die diskoers 'ontbind'.

Vir Foucault staan die konstruksie van diskursiewe magstrukture sentraal tot die Westerse politiese orde. Paul Rabinow, samesteller van die *Foucault Reader*, stel dit soos volg: "In the West we have consistently approached the problem of political order by building the models of the just social order or searching for general principles by which to evaluate existing conditions. But, Foucault claims, it is exactly this emphasis, this 'will to knowledge', that has left us almost totally in the dark about the concrete functioning of power in Western society" (Rabinow 1986: 5-6).

Die Freudiaans-gegenereerde psigo-analise is een so 'n voorbeeld waar, volgens Foucault, die 'will to knowledge' eerder as die perpetuasie van die hegemonie gesien kan word, as die dialektiese ondersoek van die psigologiese subjek.

VI

Volgens Freud is die eerste fase in 'n kind se ontwikkeling die pre-Oedipale stadium waar die bewussyn progressief sentreer om erotiese sones van die liggaam: die orale, dan die anale en laastens die 'falliese' stadium. In hierdie stadia geld slegs die 'plesier-prinsiepe'. Identiteit en geslag — met ander woorde die onderskeid tussen manlikheid en vroulikheid — word eers in die Oedipale fase (waar die 'realiteit-prinsiepe' begin funksioneer) vasgestel. Jacques Lacan onderskei in sy herinterpretasie van Freud ook tussen twee

stadia: die 'verbeelde' en die 'simboliese'. In die 'simboliese fase' van 'n kind se ontwikkeling is die sentrale 'betekenaar' die fallus. As patriargale simbool funksioneer dit as 'sentrum' in die onbewuste, sodat die kind 'n vasgestelde verhouding tussen 'betekenaars' en 'betekendes' kan vind. Soos die dekonstruksie reeds aangedui het, is die verhouding betekenaar/betekende onstabiel, maar volgens Lacan is hierdie onstabieliteit gesetel in die onbewuste. Lacan voer aan dat die onbewuste sy eie reëls het: "the unconscious is . . . essentially subversive; it is organized in the form of a constant questioning of the human subject" (Benvenuto 1988: 14). Die onbewuste kan dus as 'n konstant differensiërende prinsiep gesien word, wat soos Derrida se 'différance' funksioneer deurdat dit 'sekerhede' oor taal, identiteit en verhoudings binne die sosiale struktuur ondermyn.

V

Julia Kristeva reageer as 'feministiese' psigo-analitikus op Lacan se fallosentriese posisie, wat hierdie betekenaar as sentraal in die ontwikkeling van 'n kind se psige sien.

Kristeva maak 'n soortgelyke kategoriese indeling as Lacan, maar vervang Lacan se 'verbeelde' met die term 'semiotiese'. In die pre-Oedipale fase het die kind nie toegang tot taal nie. Die liggaam vorm die enigste 'bewuste': hier word ritmiese fisiese (orale, anale en genitale) impulse as 'n soort ongeorganiseerde 'taal' ervaar.

"For language as such to happen, this heterogeneous flow must as it were be chopped up, articulated into stable terms, so that in entering the symbolic order this 'semiotic' process is repressed. This repression however, is not total: for the semiotic can still be discerned as a kind of pulsional pressure within language itself" — aldus Terry Eagleton (1988: 188).

Kristeva se suspisie van enige vorm van hiërargiese strukturering is in hoofsaak die rede van haar ambivalente posisie ten opsigte van psigo-analise én feminisme, aangesien hierdie denk-paradigmas dikwels bloot een hiërargie met 'n ander wil vervang. Volgens Kristeva bevind ons onself hier weer in 'n soort impasse; sy stel dan ook die volgende vraag:

"At the moment, this (byvoorbeeld feminisme en psigo-analise) is all there is . . . But will there be more? A different relationship of the subject to discourse, to power? Will the eternal frustration of the hysteric (wat sy hoofsaaklik met die feministiese beweging assosieer) in relation to discourse oblige the latter to reconstruct itself? Will it give rise to unrest in everybody, male or female? Or will it remain a cry outside time, like the great mass movements that break up the old system, but have no problems submitting to the demands of order, as long as it is a new order?" (Kristeva 1977: 511).

Kristeva se beskouing dat bestaande psigo-analitiese diskoers bloot die hegemonie perpetueer, is in hoofsaak die rede vir haar soeke na 'n nuwe dialektiese praktyk. In hierdie verband kan daar weer van die insigte van Michel Foucault gebruik gemaak word.

VI

"Perhaps Foucault's most disruptive work is the *History of Sexuality* . . . the book fundamentally challenges the accepted Freudian explanations of sexuality. For Foucault sexuality is *not an instinctual drive that is either successfully or unsuccessfully repressed* . . . Most importantly, Foucault argues . . . [that] the discourse on sex is the actual creation of the category of 'sexuality' . . . Sexuality is not so much the expression of 'the essence of our being' as it is the *creation of our history* and understanding of the world." [Gallagher, B. & Wilson, A. in (Thompson 1987: 26-27), my kursivering] Homo-seksualiteit is 'n historiese konstruksie wat volgens Foucault sy huidige vorm vroeg in die negentiende eeu verkry het. Hierdie konstruksie is die gevolg van die komplekse wisselwerking tussen individuele erotiese praktyke en die uitoefening van seksuele regulasie deur mediese, religieuse en juridiese instansies. Hierdie instansies was besig om binne 'n toenemend geïndustrialiseerde kapitalisties-patriargale hegemonie, 'wetenskaplike' klassifikasies te konstrueer waardeur 'argetipes' vir 'n nuwe sosio-ekonomiese orde geskep kon word.

Die implikasies van hierdie siening is van groot belang vir die 'gay' digter/kritikus/subjek. 'Gay-wees' kom dus nie neer op 'n biologiese 'programmering' van 'n individu se seksuele natuur — soos wat die beskouing binne bestaande psigo-analitiese praktyk is nie — maar op 'n verhouding van 'n individuele subjek en gemeenskap tot 'n gekonstrueerde seksuele praktyk. In 'n gesprek/kritiek/teoretisering rondom 'gay-wees' as seksuele praktyk, is 'n skrywer besig om by te dra tot 'n digotomie wat Foucault (1978: 33-34) noem "the objectification of sex in rational discourses, and the movement by which each individual . . . (is) set to the task of recounting his own sex." De Lange se diskoers rondom sy eie seksualiteit is egter, soos ek reeds aangetoon het, gedoem tot 'n impasse. Hy stel dit dan ook soos volg in die gedig 'Impasse'.

Impasse

... Ek is moeg vir one-night stands,
vir speëls in hotelkamers van die liefde,
... Tot satwordens toe vol versadig van lewe
wag ek die dood af. Doodverveeld. (De Lange 1986: 40)

Bestaan daar dan geen oplossing vir hierdie impasse soos aangetoon deur De Lange en Kristeva nie? Is dit werklik 'n impasse — die woord beteken tog 'om te deurdring', om tot 'n nuwe insig te kom — en nie net 'n doodloopstraat nie?

VII

'n Metode om hierdie impasse te deurbreek en by 'n gevolglike nuwe 'konstruksie van die self' uit te kom, lê moontlik in die dekonstruksie: nie as

filosofie nie, maar as werkwyse. Hier kan 'n insig van die Amerikaanse dekonstruksieteoretikus, Paul de Man, moontlik gebruik word. *Blindness & Insight* is, soos die titel aandui, 'n teoretiese omgang met hierdie twee konsepte. De Man is van mening dat "Critics' moments of blindness with regard to their own critical assumptions, are also the moments at which they achieve their greatest insight" (1989: 109). As daar dus 'n 'oplossing' vir die huidige impasse is, moet dit in die 'blinde' uitsprake van huidige tekste lê. In hierdie verband kan *Wordende Naak* as potensiële deurbreking van De Lange se digterlike impasse gesien word:

VIII

Die begrip 'transformasie' oorheers in hierdie bundel: dit is reeds teenwoordig in die bundeltitle, waar die koppelwerkwoord 'word' volgens HAT (1981) nie alleen dui op 'oorgaan in 'n ander toestand' nie, maar ook in die vorm van 'n teenwoordige deelwoord (word-ende), so 'n oorgang in die taal-vorm self demonstreer.

Die tweespalt tussen 'mens' en 'dier' word reeds op die omslag verbeeld in 'n skets van Judith Mason Atwood; die skrywer "vertel ons van die minotaur/half man en half bul; natuur wat split" (De Lange 1990: 43). In *Nagsweet* (199: 27) kan die digter aan die leser "die lêplek/van die minotaurus wys", omdat die minotaurus 'n wese is waarin die transformasie mens/dier steeds onopgelos is: 'n soort metaforiese 'differance' waar transformasie nooit uitloop op 'n nuwe vorm nie. Dit is juis wat in *Nagsweet* gebeur het: die digter verkeer steeds in suspensie, 'n ewige 'uitstel van betekenis' tot die skryf van die volgende gedig, die beleef van die volgende seksuele ervaring.

In *Wordende Naak* is daar egter wel 'n aanduiding dat die digter 'n blinde insig (— a la De Man) in sy poëtiese toestand verkry het, by woorde van die gedig 'Sonnet aan Orpheus' (De Lange 1990: 25). Drie gedigte verder, in die gedig 'Kriptomnesie', besef die digter dat hy dié insig weer verloor het: "wat ek so vas/gehad het, so glas-/helder, polter blitsig weg" (De Lange 1990: 31). Die gedigte rondom die figuur van Orpheus kan hier as die begin van 'n alternatief, vir De Lange, tot die figuur van Oedipus gesien word.

Sonnet aan Orpheus

Rainer Maria Rilke

Spierblom wat die anemoon
met die veldlumier sloom
open tot die lig polifoon
luid die moer instroom,

in die blom-ster stil gespan,
spier wat eindeloos ontvang,
dikwels so volkome oorbeman
dat selfs die sonsondergang

skaars die oopgespreide blom-
blaarrande toe laat gaan:
jy, van soveel wêreldes besluit en som!

Ons geweldenaars, ons hou langer.
Maar wanneer, in watter soort bestaan,
is elk oplaas oop, en ontvanger?

As die homo-erotiese kodering van 'anemoon' en die digterlike gesprek met Rilke 'n oomblik agterweë gelaat word, kan daar 'n potensieel 'deurdringende' insig in hierdie teks opgemerk word. Die digter erken in die laaste strofe dat hy 'n 'geweldenaar' is en spreek dan die versugting na 'n nuwe 'soort bestaan' uit waar elk 'oplaas oop [is] en ontvanger'.

Psigo-analise is in hierdie oorsig grootliks gediskrediteer as progressiewe benaderingswyse tot die psigologiese subjek, maar Freud het in sy oomblik van grootste 'blindheid' moontlik ook sy grootste 'insig' gelewer. "Although Freud spoke of an original polymorphous perversity, he made little use of this notion and tended to assume a natural bisexuality structured around an active/passive split" (Horowitz, G. en Kaufman, M. in Kaufman 1987: 89). Die polimorfiese aard van die menslike entiteit, die sogenaamde 'chora' waarvan Kristeva praat, is dus die mees elementêre, maar ook die mees ontwrigtende differensiërende prinsiep in die menslike entiteit. Toril Moi, samesteller van die *Kristeva Reader*, omskryf Kristeva se beskouings oor hierdie prinsiep so: "The semiotic is linked to the pre-Oedipal primary processes, the basic pulsions of which Kristeva sees as predominantly anal and oral, and as simultaneously dichotomous (life/death, expulsion/introjection) and heterogeneous. The endless flow of pulsations is gathered up in the chora (from the Greek word for enclosed space, womb)" (Moi 1986: 12). Die anemoon in die De Lange-gedig kan as die 'chora' gesien word wat 'polifoon' impulse ontvang. Die homo-erotiese verwysingskonteks van die gedig — 'dikwels so volkome oorbeman' — dui weer eens op die polivalente seksuele potensiaal van die mens. Die ironie van die term 'oorbeman' is nie net tot woordspel beperk nie, of miskien juis wel: die digter se 'woord-bewussyn' en 'seksuele-bewussyn' — wat homo-seksueel 'geslag-spesifiek' is — het hom tot op hede so besig gehou met die manlike, dat hy nie polifoon impulse kón ontvang nie.

Dit is dan ook om hierdie rede dat die digter in 'n seksuele en gevolglik tekstuele 'differance' vasgevang is: sy seksuele kategorie én sy beoefening daarvan, noop hom tot 'n eindelose 'deferment of meaning': die skryf van eindelose (seksuele) gedigte (waarvan Nagsweet getuig). In Nagsweet is Orpheus dus 'dismembered':

Orpheus dismembered

En as jy gaan, as alles
tot stilstand kom:

wat word dan van my?
 Sonder jou
 harde borskas,
 jou steil rug,
 die wit sneeu
 op jou arms,
 jou boude wat vuismaak
 as jy loop,
 jou groen oë —
 hoe hou ek dit?
 En jou heupe, tuin
 van dorings en rose:
 hoe vind ek ooit weer
 my pad daaruit terug?
 Hoe sprokkel ek
 jou weer bymekaar,
 hoe breek ek
 die leuenspreuk
 van jou lag? (De Lange 1991: 54)

Die 'antwoord' lê vir De Lange dus in 'n volkome 'transformasie' van 'temas/kategorieë' deur poësie. Kristeva sien poësie — as aspek van die werking van die verbeelding — dan ook as een van die gebiede waar revolusionêre denke kan en moet plaasvind: "One may imagine other social systems where it would be different . . . [but] the imaginary of the work of art, that is really the most extraordinary and unsettling" (Kristeva 1985: 23).

Die deurdringing van De Lange se digterlike impasse is gesentreerd in die vind van sy pad uit die 'tuin van dorings en rose', uit die labirint van die minotaurus, uit die seksuele kategorie 'homo-seksueel'. Hierdie 'transformasie' sal moet gepaard gaan met die ontdekking van 'n 'oopheid', 'n polivalente perversiteit, waar die 'leuenspreuk' van vele 'geliefdes' se gelag verdring sal word in 'n 'ontvanger' wat altyd 'kategorie' sal ontwyk; 'n Orpheus wat weer heel gemaak is en 'n Orpheus waarvan die fallus nie oormatig "gehang" (De Lange 1991: 84) sal wees nie.

Bibliografie

- Benvenuto, B. 1988. *The works of Jacques Lacan — an introduction*. London: Free Association Books.
- Cloete, T.T. 1990. Een van die beste bundels in Afrikaans. *Beeld*. Maandag 6 Augustus.
- De Lange, J. 1986. *Snel grys fantoom*. Kaapstad: Human & Rousseau.
1990. *Wordende Naak*. Pretoria: HAUM-Literêr.
1991. *Nagsweet*. Johannesburg: Taurus.
- De Man, P. 1989. *Blindness & Insight*. London: Routledge.
- Eagleton, T. 1988. *Literary theory — an introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- Foucault, M. 1978. *The history of sexuality — an introduction*. London: Penguin Books.
- Huisamen, T. 1990. Wordende naak 'n tour de force. *Vrye Weekblad Boeke/Books*. Winter/Lente.
- Kaufman, M. 1987. *Beyond patriarchy — essays by men on pleasure, power and change*. Oxford: Oxford University Press.

Kristeva, J. 1977. *Polylogue*. Paris: Seuil.

1985. 'Entretien avec Julia Kristeva, realise par Francoise Collin. *Les Cahiers du GRIF*. Vol. 32.

Moi, T. 1986. *The Kristeva reader*. Oxford: Basil Blackwell.

Rabinow, P. 1984. *The Foucault reader*. London: Penguin Books.

Thompson, M. 1987. *Gay spirit — myth and meaning*. New York: St. Martin's Press.

Ian Raper ou joller

ek rol die skouers as ek in die spatlig dans
en hou my oë en boude stram,
dan sluip ek, hare sorgsaam woës gekam,
en soek my kans

in tot die hoeke van die donker
waar die boom my vát:
my lippe druk die pilpunt plat
en meisies met die ligte kuifies pronk,

maar daar kom ander fietse nou,
jong ous die ene moffielyf
sit wydsbeen op die saal.

in my kamer sit 'n vrou
met oë gelos en lippe styf
wie weet dalk weer op die paal.

Joan Hambidge Post-modernisme (Deel I)

I

Die konsep *post-modernisme* is 'n modewoord van ons tyd. In vele resensies en artikels duik dié begrip op en nou onlangs is daar selfs spot gedryf met hierdie beweging in 'n strokiesprent (*Beeld*, 3.3.90). Die post-modernisme kan breedweg gedefinieer word as 'n kunsbeweging wat die grense van die kunsmedium ondersoek, (her)definieer en verironiseer. Die parodie is stellig die uiterste vorm van die post-modernisme, aangesien dit by uitstek die leser/kyker attent maak op die beperkinge én vindingrykheid van 'n bepaalde stelling.

Ward Kimball se *Art afterpieces* (Methuen, 1979) verskaf briljante voorbeelde van parodieë in die skilderkuns. Degas se "Nude fixing her hair" word voorgestel as 'n naakmodel met 'n bikini-tan! Velazquez se "Venus and cupid" word soos volg geparodieer: Venus staar nie meer na haarself nie, maar na 'n foto van John F. Kennedy, sodat sy 'n soort Marilyn Monroe-figuur word. "The artist in his studio" van Vermeer maak 'n kinderlike krabbelprentjie in plaas van 'n portret van die geliefde wat vir hom poseer as model. Kimball se studie het natuurlik 'n afdruk van die Mona Lisa, die mees geparodieerde kunswerk in die skilderkuns, op die voorblad. Hier staan sy, met haar tydlose geheimsinnige glimlag, afgedruk met haarkrullers.

Al die verskillende voorbeelde banaliseer die oorspronklike kunswerk, maak daarvan 'n belaglike grap. Loodswaare erns word verlaag tot allemansgrap, tot speelse *send-up*. Terselfdertyd érken so 'n grap ook die grootsheid van die kunswerk wat opgestuur word. 'n Onbekende of minder bekende kunswerk sal uiteraard nié bespot word nie. Deur middel van die parodie word die beroemdheid van die skildery erken en 'n nuwe blik van die kyker vereis. Dit is bykans asof die parodis wil sê: die kunswerk is 'n cliché, en deur dit nuut voor te stel, word nuwe (kyk)moontlikhede ontgin.

Dit gaan in die post-modernisme dus om die "already-said", die reeds-gesêede wat nuut/anders voorgestel word. Dit het vanselfsprekend 'n dubbele stem ("double-voicing") tot gevolg, omdat die oorspronklike kunstenaar (byvoorbeeld Da Vinci) saampraat met die nuwe kunstenaar (Duchamp se snor op die Mona Lisa). 'n Mens sou dus kon verwys na 'n parallelle teks: die oorspronklike boodskap versus die moderne interpretasie/toevoeging. Daar is egter sprake van parodie omdat die twee boodskappe nie met mekaar sinkopeer nie.

II

Ten einde die post-modernisme as beweging te omskryf, word daar vervolgens na sentrale konsepte gekyk:

— *analities-referensiële diskoers*

Hierdie beweging ontken enige vorm van objektiwiteit en hiermee inbegrepe word die "enunciating subject" as bron van finale outoriteit ontken (Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, 1988, p. 75). Terwyl die skrywer in die modernisme gesien word as die kern van Waarheid, Outoriteit of Beheer, word dit binne die post-modernisme ontken, omdat die leser 'n aktiewer rol vertolk.

Umberto Eco het beweer dat post-modernisme as 'n beweging ontstaan op die tydstip toe ons ontdek het dat die wêreld geen sentrum het nie (Hutcheon, 1988, p. 86). Die post-modernistiese beweging in die literatuur het stellig ontstaan op die tydstip toe die bekende triade (skrywer-tekst-leser) omvergewerp en bevrageken is.

— *self-representasie*

"Postmodern art is not so much ambiguous as it is doubled and contradictory. There is a rethinking of the modernist tendency to move away from representation" (Hutcheon, 1988, p. 119).

Post-modernistiese literatuur maak die leser daarop attent dat die verhouding tussen werklikheid en fiksie problematies is. Die gebrokenheid van hierdie tekste impliseer nie betekenisloosheid of -anargie nie; eerder die onsekerheid of onmoontlikheid om die werklikheid te ken. "Postmodern art is more complex and more problematic than extreme late modernist auto-representation might suggest", skryf Hutcheon, 1988, p. 119, juis omdat daar geen presence is nie en geen eksterne waarheid wat verifieer of unifieer nie. Daar is ironies genoeg net self-referensie, wat 'n uitvloeisel is van self-representasie.

Self-representasie of self-referensie voorveronderstel dat taal nie direk met die werklikheid skakel nie, maar dat dit ewiglik heen- en terugwys na sigself.

— *dekonstruksie*

Die hele post-modernistiese beweging kan alleenlik begryp word deur middel van dekonstruksie. 'n Mens sou selfs kon sê dat die bestaan van die één sonder die ander óndenikbaar is. Die post-modernistiese beweging gebruik die dekonstruksie se begrippe-apparatuur ten einde sigself duidelik te maak.

Die verbintenis tussen die post-modernisme en dekonstruksie is te wyte aan die feit dat die post-modernisme bekende hiërgargieë bevrageken. "This contradiction is typical of postmodernist thought", skryf Hutcheon, 1988, p. 59. "The decentering of our categories of thought always relies on the centers it contests for its very definition (and often its verbal form). The adjectives may vary: hybrid, heterogeneous, discontinuous, antitotalizing, uncertain". Ook die metafore verskil: die beeld van die labirint *sonder* 'n middelpunt of periferie mag die nosie van 'n konvensioneel geordende biblioteek vervang

(vergelyk Umverto Eco se *The name of the rose*).

Daar is ook 'n noue aansluiting tussen post-modernisme en dekonstruksie, omdat die post-modernistiese beweging gebaseer is op *difference* en *pluraliteit*.

Dekonstruksie maak ons nie net bewus van die aanpaksels in taal nie, maar ook dat ons begrip van die wêreld 'n talige ervaring is. Maar as die instrument tot begrip reeds aangetas is deur woorde se geskiedenisverskuiwings óf misverstande, spreek dit vanself dat 'n enkelvoudige, enkellynige begrip van die werklikheid/wêreld 'n saak van onmoontlikheid is. Is die post-modernisme 'n uitvloeisel van hierdie siening? Of het dekonstruksie só 'n beweging moontlik gemaak?

Die werklikheid, so leer die dekonstruksie ons, is immers ook 'n Teks: gebroke, óndeuringbaar, onbegrypbaar, onaf. Die post-modernisme gee dus 'n voorstelling van hierdie ingewikkeldheid. Daarom is die tekste nie logies, chronologies of ooit afgehandel nie. Die leser word gekonfronteer met 'n teks wat ondeuringbaar is; net soos die werklikheid en die begryp daarvan nooit finaal of deursigtig is nie. Selfs al word daar 'n interpretasie gemaak, kan dit met 'n volgende lesing weerlê word. Indien 'n mens Julio Cortázar se *Hopscotch* (1963) sou lees volgende die noemers (1, 2, 3 . . .) sou dit verskil van die patroon wat die skrywer voorstel. Of: die leser kan sy eie orde saamstel. Elke kombinasie het telkens 'n ander of nuwe storie tot gevolg. Die post-modernisme veronderstel 'n dialektiese verhouding tussen teks en *werklikheid* — dit is asof die post-modernistiese teks wil sê die leser kan alleen die gebrokenheid van so 'n teks begryp, omdat die werklikheid ook gebroke is. Soos Roland Barthes dit stel in *Image-Music-Text* (Hill and Wang, New York, 1977): "What takes place' in a narrative is from the referential (reality) point of view literally *nothing*; 'what happens' is language alone, the adventure of language, the unceasing celebration of its coming".

Barthes impliseer dus met hierdie stelling dat ons die werklikheid reduseer tot 'n werklikheid-in-woorde. Is die werklikheid gebroke omdat ervaring van betekenis (woorde-op-papier/woorde-in-ons-kop) ónaf is? Of is die literêre teks nie finaal nie, omdat die werklikheid so gebroke, versplinter is? Hierop bestaan daar helaas nie 'n enkelvoudige antwoord nie, omdat ons as post-modernistiese lesers reeds gekontamineer is met teenstrydighede en duplisiteit. Hutcheon sien dit as volg: "Its self-consciousness about its form prevents any suppression of the literary and linguistic, but its problematizing of historical knowledge and ideology work to foreground the implication of the narrative and the representational in our strategies of making meaning in our culture" (1988, p. 183).

Nie alle kritici is egter positief oor die post-modernisme nie. Veral die Marxistiese kritici soos Fredric Jameson verwys selfs na die *patologie* van selfbewuste kuns in " 'In the destructive element immerse' ": Hans-Jürgen Syberberg and Cultural revolution", October 17, 1981. Hierdie uitspraak is kenmerkend van die Marxistiese siening: post-modernisme "ontglim" álle

politieke/ideologiese verantwoordelike uitsprake of relevansie. Hutcheon het egter gelyk wanneer sy opmerk: "Postmodern texts contest the view that the role of criticism is to enunciate the latent or hidden, be it ideological or rhetorical. *They decode themselves by foregrounding their own contradictions*" (Hutcheon, 1988, p. 211, my kursivering).

Hierdie uitspraak is ook van toepassing op die dekonstruktiewe diskoers wat gekenmerk word deur 'n *self-bewuste* diskoers waarin die kontradiksies van 'n strategie ook na vore gebring word.

— enunsiasie/diskursiewe situasie

In enunsiasie is daar 'n produseerder en ontvanger van die uiting. Die post-modernisme demistifiseer die verhouding tussen produseerder (skrywer) en ontvanger (leser). Die diskursiewe situasie tussen skrywer en leser word alleen as betekenisdraend gesien binne die leesaksie. 'n Mens sou kon sê dat die teks betekenisloos is totdat die leser betekenis daaraan toeken. Die kontrak word alleen voltrek of onderteken wanneer die leser daarby betrokke raak.

Die post-modernistiese teks bevraagteken die outoriteit van die outeur of skrywer en Roland Barthes skryf soos volg oor hierdie problematiek: "The author is a modern figure, a product of our society insofar as, emerging from the Middle Ages with English empiricism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, it discovered the prestige of the individual, of, as it is more nobly put, the 'human person'. It is thus logical that in literature it should be this positivism, the epitome and culmination of capitalist ideology, which has attached the greatest importance to the 'person' of the author" (*Image-Music-Text*, 1977, pp. 142-3).

Die leser is vir Barthes die aktiveerder van die kontekstuele netwerk, omdat die skrywer (produseerder) alleen bestaan op die oomblik wanneer die teks gedekodeer word. Lees word binne die post-modernisme 'n hoogs private aangeleentheid.

Die post-modernistiese teks benodig behalwe die leser (ontvanger) ook 'n konteks waarbinne die verhaal begryp moet word. Dié kontekstuele netwerk — soos Barthes dit beskryf — is 'n dialoog, 'n parodie of kontestasie. Dit spreek vanself dat dit geweldige eise aan die leser se vermoë stel om hierdie netwerk te aktiveer.

Die proses van produksie in die post-modernistiese teks beklemtoon dat die konsep van die kunstenaar (skrywer) as oorspronklik óf die enigste plek van oorspronklike, finale óf outoritêre betekenis bestaan nie meer nie. Die teks kan dus téén die skrywer se intensie of bedoeling in gelees word. Talle teoretici wys egter op 'n interessante ironie in die post-modernistiese teks: die ontvanger ("receiver") van die teks is uitgelewer aan 'n *agent provocateur/manipulateur* (Hutcheon, 1988, p. 78). Enunsiasie word dus beklemtoon én tegelykertyd ondermyn. Ofskoon die postmodernistiese teks dus enige vorm van outoriteit wil ontken, val dit nié te betwyfel nie dat daar tog 'n

“stem”/“meganisme” aanwesig is wat oorsprong gegee het aan hierdie (veelheid van) betekenis!

Die komplekse aard van die post-modernistiese teks maak daarvan ’n “interrogative text” — in Catherine Belsey se terme. Dit is asof hierdie soort letterkunde die *différance*-beginsel van Derrida demonstreer, veral as ’n mens in gedagte hou dat ’n teoretiese benadering altyd ontstaan *nadat of terwyl* ’n soort letterkunde na vore kom. Dit val nie te betwyfel nie dat die Franse strukturaliste juis hul benadering tot die teks kon ontwikkel het omdat die *nouveau roman* ontwikkel is. Dekonstruksie kan gelees word as ’n kritiese antwoord op die post-modernistiese teks wat sowel die *skryf*- as die *leesproses* problematiseer.

Teks is vir Roland Barthes in *Image-Music-Text* (1977) ’n *sosiale* spasie waarin geen taal meer veilig is nie! Ook die leser as regter, meester, analis, belyer, dekodeerder word hierdeur aangetas (p. 164). Juis omdat die teks reeds outoriteit ondermyn op ’n opsetlike wyse, kan die leser nie meer aanspraak maak op die vroeëre “veilige” posisie nie. Die skrywer is nie meer ’n “persoon” of “figuur” nie, maar gewoon ’n produseerder van kodes.

Post-modernisme blyk ook trots te wees op die feit dat niks meer oorspronklik is in die literatuur nie. Ook in die beeldende kuns word hierdie tendens aangetref. Die vele toevoegings tot die *Mona Lisa* wil sê dat die herskrywing van haar net so geldig indien nie beter nie as die oorspronklike inskripsie is. Die teks wat geskep word uit die oorspronklike heet die *parallele* teks omdat dit nie sonder die eerste teks bestaansreg het nie.

Hutcheon het gelyk wanneer sy na hierdie proses as die “revenge of parole” verwys (1988, p. 82) juis omdat hier iets anargisties op én in die spel is. Dit word meer as die “highlight” van die diskoers óf ’n taal wat in beweging geplaas word. Daar is ’n destruktiwe ontmaskeringspel aanwesig; ’n misdoen in die skoene van die grotes, om Van Wyk Louw enigins buite konteks aan te haal.

Die komplekse enunsiasie van die post-modernistiese teks maak nie alleen die formalisme verdag nie, maar selfs die lesergerigte teorieë is nie meer adekwaat om hierdie soort teks te benader nie. Daar word dus *beyond formalism* én *beyond response theory* beweeg na ’n benadering van bevestiging én ontkenning. (De)konstruksie blyk bevatlik te wees vir die vele kontradiksies wat die post-modernistiese teks daarstel.

“Postmodernist fiction”, skryf Hutcheon, 1988, p. 152, “neither brackets nor denis the referent (however defined); *it works to problematize the entire activity of reference*” (my kursivering). Omdat die post-modernistiese teks alles problematiseer is dit opvallend dat kritiese tekste oor hierdie literatuur telkens die *proses* aantoon deur begrippe te gebruik soos “theorize”, “contextualize”, “totalize”, “particularize”, “textualize”, “problematize”. Dit spreek vanself dat hierdie soort literatuur juis deur paradokse of teenstrydighede gekenmerk sal word. “*Paradoxes, in general, can delight or trouble*”, som Hutcheon (1988, p. x) dit klinkend op én afhangede van ons tempera-

ment word ons verlei óf ontstig deur die *mise en abyme* van dié teks wat soos 'n *Weetbix*-boksie nóg 'n verdere of diepere implikasie aanbied. In Italo Calvino se *If on a winter's night a traveller* word die leserspel tot sulke absurde uiterstes gevoer deur te maak asof die leser besig is met die verkeerde teks!

Elke teks (voor)veronderstel altyd 'n interteks. Die post-modernistiese teks artikuleer egter al die verskillende intertekste en skryf word *writing-as-experience-of-limits* in Kristeva se terme. Ook word die verhouding tussen *kuns* en *werklikheid* in hierdie literatuur ondersoek ten einde die bekende grense te verskuif. Juis hierom vind ons dat post-modernistiese tekste dikwels gebruik maak van bekende figure of ikone, soos Robert Coover se *The public burning* waar die omstrede Rosenbergs as karakters figureer. Ener syds is hulle histories herkenbaar; andersyds word dit ver-romantiseer deur 'n fiktifiserende instansie. André Letoit maak ook van hierdie tegniek gebruik in *Suidpunt-jazz* waar bekende historiese insidente én figure spottend aangepas en opgestuur word. Dit het tot gevolg dat die leser bewus word van die fiktiewe in die geskiedenis; die betroubare in die fiktiewe. Die feitlike word so verdiskonteer dat die leser ten tyde van die lees van so 'n teks die skrywende instansie selfs mag glo óf met groter distansie mag teruggaan na die geskiedenis.

In hierdie verband is 'n uitspraak van Catherine Belsey in *Critical practice* (1980) van belang: "The interrogative text . . . disrupts the unity of the reader by discouraging identification with a unified subject of the enunciation. The position of the 'author' inscribed in the text, if it can be located at all, is seen as questioning or as literally contradictory. Thus, even if the interrogative text does not precisely . . . seek 'to obtain information' (as the adjective would suggest) from the reader, it does literally invite the reader to produce answers to the questions it implicitly or explicitly raises" (p. 91). Daar word egter antwoorde gevind, nie een klinkklare oplossing nie, wat dus beklemtoon dat dié soort teks steeds problematiseer. Die eenduidige sintese word dus vervang met opposisionering en selfs ál word 'n oplossing gevind, bly dit tydelik en vir die oomblik.

Dit is dan duidelik dat die proses ("the course") van groter belang blyk te wees as die produk ("the finish") in Hutcheon se terme (1988, p. 220). Vir Hutcheon is dié teks 'n oop teks en nie meer 'n gefetisjeerde, geslote objek nie. Dit spreek vanself dat die teks dan in sigself geen intrinsieke waarde meer het nie, maar dat dit alleen waarde kry in die mate wat dit al ons konvensionele opvattinge oor die begrip *teks* subverteer.

Die enusiasie van die teks verander met elke ontvanger of leser wat dit ter hand neem, omdat die ideologiese posisie, leeservaringe én -verwagtinge telkens uniek en anders is. Ook het hierdie soort teks tot gevolg — soos Hutcheon aantoon, 1988, p. 220 — dat die leser nie meer 'n passiewe ontvanger maar aktiewe mee-leser/skepper is wat deelneem aan die proses van "suspicious inquiry". Die self-refleksiwiteit van hierdie teks het tot gevolg

dat dit nie 'n getroue weergawe van die werklikheid is nie, maar eintlik besig is om die werklikheid te help skep of signifiseer.

— *outsiteit*

Post-modernisme konfronteer ons ook met *fiktiewiteit* én *outsiteit*. Dit blyk 'n maklike uitkoms te wees om die post-modernistiese teks af te maak as "escapist" of 'n fiktiewe speletjie. Deur die ver-literating van die "werklikheid" of "geskiedenis" (wat ons in iedere geval net deur tekste ken), word daar tersaaklike vrae gevra oor die Werklikheid en die Geskiedenis.

Die Marxistiese besware dat dié soort teks ontvlugtend 'n kapitalistiese spel is, blyk 'n oppervlakkige beswaar te wees. 'n Teks wat die reëls van die spel so openlik uitspel (uitspeel!) en as't ware die leser voorskryf oor hoé die teks benader moet word, kan nie as ideologies onskuldig afgemaak word nie. "They decode themselves by foregrounding their own contradictions", sê Hutcheon (1988, p. 211) en sy het meer as gelyk: juis die bestaan van 'n teenstrydigheid, die *aporia* (aldus De Man) insinueer die ideologiese aandadigheid. Juis hierom kan 'n mens verwys na 'n politieke "double-talk". Selfs dit wat mag lyk op 'n onttrekking van die werklikheid (maar wat is die werklikheid; is dit nie net 'n teks nie?), is 'n ideologiese daad met sodanige implikasies. Maar die moeilik definieerbare aard van die post-modernistiese verskynsel veronderstel alreeds 'n ideologiese "aandadigheid". Marxistiese besware teen hierdie soort literatuur moet dus eerder gesien word as 'n eensydige aanval, wat vermoedelik gerig is téén die afwesigheid van 'n maklik bevatlike kritiek op die samelewing. Deur die wyer tekstuele definisie wat die post-modernistiese teks daarstel, word die outsiteit van lees, begryp én ervaring des te meer ingewikkeld.

Afdrukke, intertekste, parodieë is die kodewoorde van die post-modernisme. Hierteenoor: oorspronklikheid, universaliteit, kompleksiteit, outsiteit. Die hele konsep van die skrywer se tekstuele eiendomsreg word bevraagteken en uitgedaag. Dit is asof kopiereg doelbewus geïgnoreer en oortree word. Alle (lees) konvensies en konvensies van kennis word doelbewus ontmasker. Post-modernistiese literatuur konfronteer ons met etlike probleme oor outsiteit en referensialiteit. Die teks is nie die werklikheid nie; nog minder verwys dit enkellynig na die werklikheid. Die teks verwys eerder na ánder tekstualiteite.

Post-modernisme bevraagteken die volgende konsepte: outonomie, transendensie, sekerheid, outoriteit, samehang, totaliteit, sisteem, universaliteit, sentrum, kontinuïteit, teleologie, binding, hiërargie, homogeneïteit, oorspronklikheid, oorsprong aldus Hutcheon, 1988, p. 57. Al hierdie konsepte word deur dekonstruksie ómgedop en geproblematiseer sodat daar aangevoer kan word dat post-modernisme in wese dekonstruksie in aksie is. Die self-refleksiewe, self-bewuste aard van die post-modernistiese teks ondermyn samehang en binding, problematiseer leser-identifikasie én is al skrywende besig om die outsiteit te vernietig.

D.F. Spangenberg

In die werkwinkel van die prosateur: *To the lighthouse* as metateks

Die woord *metateks* word in hierdie studie gebruik in die betekenis van 'n teks (fiktiewe teks) wat na homself verwys met sy bepaalde kenmerke as teks of as genre. In die tradisionele terminologie is na so 'n teks verwys as 'n teks met 'n "kunsteoretiese" of "eksegetiese" laag. Tipiese voorbeelde is 'n gedig soos "Die beitelkje" van N.P. van Wyk Louw waarin die beitelkje simbool word van die kunswerk (die gedig) self, of die talle gedigte van Gerrit Achterberg waarin dit gaan oor die gedig self as poging om die gestorwe geliefde op te wek uit die dood.

In die eerste deel van hierdie opstel gaan by wyse van 'n kort inleiding gewys word op 'n aantal variante van metatekstuele kommentaar in fiktiewe tekste. In die tweede deel gaan die roman *To the lighthouse* van Virginia Woolf bespreek word as voorbeeld van 'n teks waarin hierdie kommentaar die vorm aanneem van simbolisering. Onderwerpe van die kommentaar in die roman is o.m. die skrywer se konfrontasie met die taal en die realiteit (en die implikasies wat dit vir karaktertekening inhou).

1

Tekste bevat soms formuleringe of uitsprake wat nie in die eerste plek as metatekstuele kommentaar bedoel is nie, maar tog ondubbelsinnig verwys na tipiese, bekende tekskonvensies. Die volgende is 'n voorbeeld. Die konsepte *keerpunt*, *wending* of *ommekeer* kom algemeen voor in die tradisionele prosateorie in die beskrywing van plotpatrone. Hierdie konsepte kom egter net so dikwels voor in fiktiewe tekste self, vanaf korter tekste soos kortverhale (vgl. die verwysing na die "keerpunt" in "Bergopwaerts" van Top Naef) tot romans; vgl. die formulering "Wat een ommekeer in zijn leven. Hij kon het nog niet geheel bevatten (met verwysing na Anton) in afdeling 5 van die derde deel van die roman *Terug tot Ina Damman* van Simon Vestdijk.

Keerpunt en ommekeer impliseer uiteraard verandering. In die literatuurteorie word *verandering* in een of ander vorm beskou as 'n wesenlike aspek van baie plotpatrone; vgl. in hierdie verband Henkle (57, 87) asook R.S. Crane en N. Friedman se opstelle oor plot in deel 4 van Stevick (141-166). Kyk ons nou na fiktiewe tekste (met name prosatekste) kry ons talle voorbeelde waarin hierdie verandering pertinent genoem word. Die ingrypende verandering wat plaasgevind het in Emma (Jane Austen, *Emma*) word by die naam genoem deur mnr. Knightley in die voorlaaste hoofstuk van die roman. Hy noem terselfdertyd die verandering wat ook in hóm plaasgevind het:

"You are materially changed since we talked on this subject before." "I hope so — for at that time I was a fool." "And I am changed also; for I am now very willing to grant you all Harriet's good qualities".

Die verandering kan uiteraard ook in 'n negatiewe rigting plaasvind, soos in die geval van Isabel Archer in *Portrait of a lady* (Henry James) van wie ons lees: "The free, keen girl had become quite another person" (hfst. 39). En Ralph sê aan haar: "You're somehow so still, so smooth, so hard. You're completely changed" (hfst. 48).

Dit is eintlik eers wanneer die teks op een of ander manier "kommentaar" lewer op homself (of op prosatekste of die kuns in die algemeen) dat dit 'n metateks word. Hierdie soort metatekstuele kommentaar kan wissel van meer elementêr tot meer diepgaande, en van meer bewustelik tot meer indirek. In anekdotes of sketse tree die verteller dikwels op as bewuste verteller wat die leser direk aanspreek en wat uit sy pad gaan om die betrokke aard van sy teks baie duidelik by die leser tuis te bring. 'n Anekdote is 'n prosateks waarin 'n merkwaardige of interessante gebeurte/verhaal vertel word, dikwels as wáár aangebied. In Marais se anekdote "Salas y Gomez" word dié besondere karakter van die anekdote reg aan die begin op ondubbelsinnige wyse beklemtoon deur die verteller: "En toe begin oom Hendrik my die storie vertel — die wonderlikste storie van 'n werklike gebeurtenis wat ek ooit in my lewe gehoor het". Die "wonderlikste" word in die loop van die verhaal telkens geëggo: "van al die wonderlike dinge"; "die mees verbasende dinge wat 'n mens ooit oorval het", ens. Ook in Marais se verhaal "Diep rivier" word ons telkens herinner aan die merkwaardigheid en die dramatiese karakter van die gebeurte; vgl. formulerings soos die volgende: "hierdie wonderlike drama"; "die verbasende beeld"; "sonderlinge uitwerking op die drama van Avonduur", "verbasende skouspel", ens. Een gevolg van die bewuste vertelwyse in die roman *Middlemarch* van George Eliot is die bewuste aanduiding of benoeming van stylfigure in die prosateks. Die verteller is bv. lief daarvoor om sy vergelykings en metafore as sodanig aan te dui. Nadat hy bv. in hoofstuk 41 'n herontdekte brief vergelyk het met 'n klip met inskripsies wat na eeue opgegrawe word, vervolg hy: "having made this rather lofty comparison . . ."

Middlemarch vertoon ook 'n ander faset van die bewuste verteller, en heelwat verreikerende vorme van metatekstuele kommentaar. In hoofstuk 10 van die roman waarsku die verteller teen alte haastige oordele oor en veroordelings van mnr Casaubon. Hy beklemtoon sy "caution against a too hasty judgement", en vervolg: "*I protest against any absolute conclusion* (my kursivering), any prejudice derived from Mrs Cadwallader's contempt for a neighbouring clergyman's alleged greatness of soul, or Sir James Chettam's poor opinion of his rival's legs, — from Mr Brooke's failure to elicit a companion's ideas . . . I am not sure that the greatest man of his age, if ever that solitary superlative existed, could ever escape these unfavourable reflections of himself in various small mirrors; and even Milton, looking for his por-

trait in a spoon, must submit to have the facial angle of a bumpkin". 'n Paar reëls later kom dan die volgende, besonder belangrike paragraaf voor: "Suppose we turn from outside estimates of a man, to wonder, with keener interest, what is the report of his own consciousness about his doings or capacity: with what hindrances he is carrying on his daily labours; what fading of hopes, or what deeper fixity of self-delusion the years are marking off within him; and with what spirit he wrestles against universal pressure, which will one day be too heavy for him, and bring his heart to its final pause". Dit is dan presies hierdie dieper insig in sy karakter wat die verteller vir ons gee op die bladsy net hierna, asook in bepaalde paragrawe in hoofstukke 29 en 42 onderskeidelik. Die "wrestles" vind sy parallel in die "struggle" in hoofstuk 29 ("these were heavy impressions to struggle against") en die "universal pressure" vind sy parallel in die genoemde "heavy" asook in die frase "weighed like lead upon his mind" in hoofstuk 42. Die belangrike is dat George Eliot in die genoemde paragraaf (beginnende met "Suppose we turn from outside estimates . . .") in 'n mate eksegeties en didakties was. Via die uitlatings van die verteller het sy vir ons 'n insae gegee in haar werkwyse as prosaïs; indirek het sy vir ons 'n aanduiding, 'n suggestie gegee van die soort vrae wat alle groot romanskrywers vra oor die karakters wat hulle uitbeeld; indirek het sy riglyne gegee vir die beoordeling van 'n karakter (en van karaktertekening) in 'n prosawerk. Iets verwants het ons tewens reeds gekry in hoofstuk 28 in die volgende uitspraak: "What breadths of experience Dorothea seemed to have passed over since she first looked at this miniature!" Hierdie "breadths of experience" is in *Middlemarch* en in baie romans 'n belangrike literêre kriterium.

In *Portrait of a lady* van Henry James is nie 'n ouktooriale en bewuste verteller aan die woord nie, en die element van eksegeese is nie so opvallend soos in *Middlemarch* nie. In uitsprake soos die volgende (oor Isabel en Ralph) formuleer James egter ook indirek, implisiet sy eie bemoeienis as skrywer, as uitbeelder van karakters: "Isabel was fond, ever, of the question of character and quality, of sounding as we should say, the deep personal mystery" (hoofstuk 30); "He was lost in wonder at the mystery of things" (hoofstuk 39). Wat doen die skrywer (o.m. in sy hoedanigheid as karakterbeelder) anders as "sounding the deep personal mystery"? (Ons sal aantoon hoedat verwante formuleringe voorkom in *To the lighthouse* insake Lily Brisco se strewe om die "deep personal mystery" van mev Ramsay te deurgrond). Ralph se siening van Isabel se karakter (in hoofstuk 7) is op dieper, kunstetiese vlak óók, en veral, die siening van die skrywer van karaktertekening: "A character like that, a real little passionate force to see at play, is the finest thing in nature. It's finer than the finest work of art — than a Greek bas-relief, than a great Titian, than a Gothic cathedral."

Indirekte metatekstuele kommentaar geskied dikwels in die vorm van simbolisering, soos in die tweede deel van hierdie opstel aangetoon sal word na aanleiding van *To the lighthouse* van Virginia Woolf.

'n Mens het nie ver in *To the lighthouse* gelees nie wanneer jy begin besef dat die skilderes Lily Brisco in haar problematiek as skilderes of bloot as mens (met haar gedagtes oor ander mense), simbolies word van die skrywer in sy problematiek, sy werksaamheid as skrywer. Dit is dan ook al in die kritiek erken; so verwys David Daiches na "Lily Brisco, symbol of the artist and his relation to experience" (Vogler, 66). Via Lily Brisco word op indirekte wyse kommentaar gelewer op 'n aantal aspekte van die skrywerskap, o.m. die skeppingsproses, karaktertekening, ens. Hier volg 'n beknopte oorskouing van die vernaamste van hierdie kommentaar. Vooraf net die volgende: die roman is ingedeel in drie hoofafdelings, aangedui met Romeinse syfers, en elkeen in kleiner afdelings, aangedui met gewone syfers. Laasgenoemde sal in hierdie opstel in vetdruk wees.

In talle gedeeltes beskryf Lily haar worsteling vanaf die "ontstaan" van haar visie totdat dit uiteindelik op die doek vasgelê is. Hier word 'n verwante worsteling by die skrywer gesuggereer, veral as ons aan die einde van die passasie in I, 4, 21-22 'n duidelike oorgang kry na die *woord* en na die *betekenis*: "One could not say what one meant". Soos die skilderes lê die skrywer hom ook bloot aan "ontelbare risiko's" (182) as hy sy pen op papier sit. Inderwaarheid kom dit neer op 'n konfrontasie met "this formidable ancient enemy . . . this other thing, this *truth*, this *reality*" (183). Die worsteling van die skrywer met die taal, die woord en met sy visie wat gedurig "hersien" moet word, kom telkens ter sprake in Afdeling III (bv. 6, 206 en 12, 224). Lily se pogings om die ander karakters (veral mev. Ramsey) te deurgroen en om te midde van teenstrydighede die "betekenis" van alles te vind (III, I, 167) en "alles bymekaar te kry" (169) word telkens in die roman gesimboliseer deur haar werksaamheid op haar doek om die komposisie van haar toneel reg te kry; so bv. in I, 9, 56-57 waar beskryf word hoe sy probeer om deur te dring tot die diepste innerlike van mev Ramsey: "But why (is she) different, and how different? she asked herself, scraping her palette of all those mounds of blue and green which seemed to her like clods with no life in them now, yet she wowed, she would inspire them, force them to move, flow, do her bidding to-morrow. How did she differ? What was the spirit in her, the essential thing . . . ?" Die wegskraap van die palet af van die hopies groen en blou "with no life in them" is onteenseglik simbolies van Lily se skaaf aan haar siening van mev. Ramsey. Hier is toespelings ook op die skrywer se begeerte om deur te dring tot die diepste wese van die karakter wat hy uitbeeld. Die pragtige beeldspraak waarmee Lily se worsteling uitgebeeld word, blyk drie bladsye verder uit die volgende siening: "How then did one know one thing or another about people, sealed as they were? Only like a bee, drawn by some sweetness or sharpness in the air intangible to touch or taste, one haunted the dome-shaped hive, ranged the wastes of the air over the countries of the world alone, and then haunted the hives with their murmurs and their stirrings; the hives which were people" (60). Later in die roman (III, 6, 200)

word gesuggereer dat, hoe beperk, relatief en “mensgemaak” die skrywer se kennis van mense ontologies ook al is, hy per slot van sake tog maar daarop aangewys is: “And this, Lily thought, taking the green paint on her brush, this making up scenes about them, is what we call ‘knowing’ people, ‘thinking’ of them, ‘being fond’ of them! Not a word of it was true; she had made it up; but it was what she knew them by all the same”. Die relatiewiteit van die skrywer se “kennis” van mense word in Afdeling 12 nogeens beklemtoon; vgl. die paragraaf beginnende met: “Half one’s notions of other people were, after all, grotesque” (229).

Een rede waarom die skrywer se kennis van mense relatief is, is die kompleksiteit van die menslike karakter met al sy teenstrydighede (“how many shapes one might wear” — 12, 225). Hierdie onderwerp kom telkens in die roman ter sprake. In Afdeling I, 4 lees ons dat Lily intens onder die indruk is van die teenstrydige eienskappe (vgl. die “contradictory things” hieronder) in mnr. Bankes se karakter. Sy noem ’n paar van hierdie teenstrydighede, vergelyk hom o.a. met mnr. Ramsay, en dan lees ons: “Impressions poured in upon her of those two men, and to follow her thought was like following a voice which speaks too quickly to be taken down by one’s pencil, and the voice was her own voice saying undeniable, everlasting *contradictory things* . . .”. Hierby aansluitend is ’n passasie later in die afdeling (17, 119–120) waarin Lily diep onder die indruk is van die komplekse, teenstrydige karakter van die liefde; dit begin met die uitspraak “*Such was the complexity of things*” en daarna word verwys na die liefde as “so beautiful, so exciting”, maar as terselfdertyd “the stupidest, the most barbaric of human passions”, ens. Onwillekeurig dink ’n mens aan James (een v.d. karakters) se botsende gedagtes oor die vuurtoring, en sy gevolgtrekking: “For nothing was simply one thing” (III, 9, 215).

Hierdie konsep van die veelkantigheid of kompleksiteit van ’n karakter of van menslike attribute word inderdaad *ten volle geïllustreer deur die uitbeelding van die twee hoofkarakters in die roman*. Wanneer daar in I, 7, 43 (en ook elders) verwys word na die “sterility” van die man (met name mnr. Ramsay) en die “fecundity” van die vrou (met name mev. Ramsay), kan die oppervlakkige leser maklik daaruit aflei dat mev. Ramsay hoofsaaklik gunstig gesien word, en mnr. Ramsay ongunstig. Veral ook wanneer ’n literator soos Thakur (73–77) sê dat mnr. Ramsay staan vir koue intellektualiteit (en daarmee gepaardgaande selfsugtigheid en egoïsme), terwyl mev. Ramsay staan vir intuïsie (en eenheid en vrede). Tot op ’n sekere hoogte is Thakur se beskouing sekerlik korrek, maar dan moet ons dadelik daarop wys dat dit nie die hele prentjie is nie, om die eenvoudige rede dat mnr. Ramsay soms ook in ’n gunstige lig gesien word, en mev. Ramsay in ’n ongunstige lig. Wat kan bv. meer gunstig en positief wees as die volgende siening deur mev. Ramsay van haar man en seun terwyl hulle sit en argumenteer: “She leant on them, on cubes and square roots; that was what they were talking about now; on Voltaire and Madame de Staël; on the character of Napoleon . . . *she let it*

uphold and sustain her, this admirable fabric of the masculine intelligence, which ran up and down, crossed this way and that, like iron girders spanning the swaying fabric, upholding the world, so that she could trust herself to it utterly." (I, 17, 123). Vroeër (nl. in I, 8) het ons dan ook gelees dat mnr. Ramsay se eensame soeke na waarheid (hy is nl. 'n filosoof) in sy vrou 'n "profound reverence and gratitude" wek. En wat mev. Ramsay betref: hoe intens bewus is sy nie van haar eie swakhede nie as sy besef dat haar begeerte om ander te help uit selfsugtige motiewe gebore is: "And all this desire of hers to give, to help, was vanity. For her own self-satisfaction was it that she wished so instinctively to help, to give, that people might say of her: 'O Mrs Ramsay! dear Mrs Ramsay . . . Mrs Ramsay, of course!' and need her and send for her and admire her?" Sy is bewus van "the pettiness of some part of her, and of human relations, how flawed they are, how despicable, how self-seeking, at their best" (I, 8, 48). 'n Mens kan saamstem met Leonard Woolf se uitspraak oor *To the lighthouse*, nl. dat "the characters are not simplified cardboard, but extremely subtle and complicated" (in Leaska, II). Vir 'n verdere analise van die veelkantigheid van die karakters van mnr. en mev. Ramsay, vgl. Leaska (66-82; 96-100; 112-113) en Vogler (19-21). Die voltooiing van Lily Brisco se skildery aan die end van die roman is simbolies van die "voltooiing" van haar visie van mev. Ramsey en van die lewe ("I have had my vision" — slotwoorde van die roman) en óók simbolies van die skrywer wat ten spyte van alle weerstand van die taal en die weerbarstige werklikheid uiteindelik sy visie voltooi. In haar pelgrimstog as simbool van die skrywer het relevante perspektiewe op die skrywerskap vorendag gekom.

Ten slotte net terloops: 'n belangrike komponent van die lewensvisie en die "betekenis" wat Lily op die ou end in die lewe vind, is die volgende: ons moenie wag vir die groot openbaring in ons lewe (oor wat die sin van die lewe is nie), maar ons moet leef van die daaglikse oomblikkies van insig en wonder (III, 4, 186; vgl. ook 6, 208 en 12, 234).

Verwysings

- Henkle, R.B. 1977. *Reading the novel; an introduction to the techniques of interpreting fiction*. Harper & Row.
- Leaska, M.A. 1970. *Virginia Woolf's Lighthouse: a study in critical method*. Londen: The Hogarth Press.
- Stevick, P. (Red.). 1967. *The theory of the novel*. New York: The Free Press.
- Thakur, N.C. 1965. *The symbolism of Virginia Woolf*. Londen: Oxford University Press.
- Vogler, T.A. (Red.). *Twentieth century interpretations of To the lighthouse*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Woolf, Virginia. 1964. *To the lighthouse (Everyman's library)*. Londen: Dent.

W.F. Jonckheere

Reuse tussen die Nederlandse dwerge

Ruim honderd jaar gelede, toe die Tachtigers in Nederland aan die woord begin kom het by monde van hulle voorloper Jacques Perk, het die illusie van 'n soort Uebermensch, 'n sterke heerser, in die Nederlandse poësie begin posvat, wat pas sestig jaar later, by die begin van die Tweede Wêreldoorlog, van die toneel verdwyn het. Daar is inderdaad 'n hele paar gedigte in die laat negentiende en vroeg twintigste eeu, waarin ons — al of nie vanuit 'n ekperspektief — gekonfronteer word met 'n bomenslike wese wat hom bo die aarde verhef, met veragting daarop neerkyk, dit wegtrap of met grenslose selfvertroue of selfvervulling homself ver verwyderd voel van alles wat laag en beperk is. Dit is die moeite werd om kortliks na 'n paar voorbeelde van hierdie boeiende tematiek en die besondere soort sinkretisme te kyk: 'n samevoeging van romantiese ontsnappingsdrang en 'n Nietzscheaanse heersersdrang (avant la lettre in sommige gevalle).

Soos gesê, het Jacques Perk met hierdie tematiek die toon aangegee, o.m. in sy bekende sonnet “Hemelvaart”, wat, ironies genoeg, postuum deur Willem Kloos, in 1882 gepubliseer is. Onderwerp van hierdie gedig met sy nogal pretensieuse titel, is die sielsvlug van die sprekende ek: “Mijn ziel wiekt als een leeuwrikslied naar boven”. Die vertikaliteit, die opstygning na lig en die leeurik as sodanig, is natuurlik almal bekende simbole van die romantiese ontsnappingsdrang. Die spreker beland in sferes waar die lewe geloof word en die grense na die ewigheid vervaag. Dit is die gebied waar die liriese spreker die godheid in die hemel van sy eie hart ontdek. Dié soort mistieke ervarings en insigte wek egter dikwels mispryse vir die laere op. Ook in hierdie gedig waar Perk die wêreld met al sy “onverstand en zielevoosheid” soos 'n bese god met veragting wegtrap: “met een vaart / stoot ik de wereld weg in de eindeloosheid”. Heeltemal oorspronklik was hierdie idee nou ook nie, aangesien dit eintlik 'n naklank is van die romantikus Willem Bilderdijk, wat in sy ode “Napoleon” (1806) die volgende oor die digter se amp te sê gehad het: “Neen, d'aardschen dampkring uitgeschoten, / Het aardrijk met den voet te stooten, / zie daar, het geen den Dichter maakt.”

Dié soort selfvergroting en die vergoddeliking van die self tref ons op 'n ander manier ook by Verwey aan. Dieselfde by Kloos, wat in aansluiting by Perk in sy beroemde sonnet (*Verzen*, 1894) beweer: “Ik ben een god in 't diepst van mijn gedachten”. Aan die ander kant word die opwaartse vlug, ver weg van die aarde, weer opnuut bewoord deur Frederik van Eeden, o.m. in sy “De Noordewind” (*Van de passieloozen lolie*, 1901), waarin die digter sê: “Stijgend wil ik neerzien / met kouden blik en onbewogen mond / op wat voor eeuwig wegzinkt onder mij.” Van Eeden was egter realisties genoeg om die aardse nie te misprys of met 'n oordosis eiewaan, weg te trap nie. By hom is

daar hoofsaaklik die verlange na 'n "zingend rijzen in den kouden nacht", los van alle passies wat hom beheers het en waaroor hy nou in die kil nag wil regeer. Vlees en gees, menslike passies en die ewige siel kan nie in harmonie met mekaar saamleef nie. Die meeste Tachtigers word heen en weer geslinger tussen daardie twee uiterstes en hulle kom tot die konklusie dat dit onversoenbare ekstreme is, pole wat net in kort momente van hoogspanning by mekaar kon uitkom en ontlai om na die ontlading onherroepelik uit mekaar te beweeg. Dit is juis waaroor *Mei* (1889) van Gorter gaan, waar die hele gebeure sy hoogtepunt bereik in die ontmoeting van die vleeslike Mei en die sielswese Balder. Na hul kortstondige vereniging ("Gij zijt geheel in mij en ik behoorde / U al zoo lang, ik weet niet wat is / Uw of mijn leeven . . ." (deel 2, v. 2039 e.v.) weerklink Balder se "Nooit, nooit, nooit" (v. 2053), soos die donder wat "knalde en rommelde" (v. 2046). Die versielde Balder doen hom daarna voor as die ongenaakbare reus, die oppermagtige, die alleenheerser oor die domein wat nie deur die wêreldse of laere besoedel mag word nie, as hy nie sy aard wil verloën nie. Balder verpersoonlik die hemeldrang, die bo-aardse sielsverlange, die kille afstandelikheid wat in louter musiek gestalte vind om na die geheime van die bestaan deur te dring.

Balder is dus by uitstek die sterke en onaantasbare, 'n soort heerser wat deur die onbeperkte ruimtes beweeg, "landsheer en landsgod (. . .) want al de dingen die Mei voor zich zag / waren zijn onderdanen, zijn gezag . . ." (v. 1964 e.v.), "een koning / omschrijdend door de hallen van zijn woning" (v. 2092-2093).

Daar is 'n aantal elemente in Gorter se teks wat die vermoede laat ontstaan dat die vitalis Hendrik Marsman aan hierdie toneel van Balder tydens sy tragiese ontmoeting met Mei gedink het, toe hy sy gedig "Heerscher" vir die bundel *Paradise regained* (1927) geskryf het. Soos dit in 'n hele aantal ander van sy vroeë gedigte die geval is, het Marsman van 'n supermensagtige wese gedroom, wat hy in terme van die kosmiese gesien het, 'n soort Uebermensch, nie beperk deur aardse limiterings nie, ongebonde, heersend oor hemel en aarde, 'n verpersoonliking van sterke selfhandhawing.

Al die elemente kom sterk na vore in "Heerscher" én in die Balder-Mei ontmoeting aan die einde van die tweede deel van *Mei*. Krag en selfbevestiging word sterk tot uiting gebring in die opvallende vier sterk werkwoordvorme, gekombineer met die persoonlike voornaamwoord "hij", waarmee vier van die gedig se vyf strofes begin: "Hij schreed . . . hij schreed . . . hij at . . . hij stond". Opvallend dat van Balder ook gesê word dat hij "stapte door de hemelen, schrijdend heen en weer (. . .) een koning schrijdend" (v. 2089-2093), waar, soos in Marsman se teks, dieselfde werkwoord "schrijden" gebruik word wat op 'n plegstatige vorm van stap dui. Miskien nog meer opvallend is die feit dat in die gedeelte wat daaraan voorafgaan (v. 2062-2075), ook herhaaldelik die kombinasie "hij" plus werkwoordvorm (sterk of swak) voorkom: "Hij stond en voelde eerst een diepe kou / of hij bevroor en ijs werd (. . .) Hij wilde . . . Hij lachte met klatering maar was niet blij".

In vergelyking met Gorter se Balder is Marsman se heerserfiguur met sy “metalen tred”, sy “ertsen greep” en sy “ivoren glimlach” veel minder menslik, al is albei van hulle kosmiese, onaardse wesens. Die moderne ekspressionis, wat in ’n tegnologiese samelewing skryf, pas sy beeldspraak aan vir ’n moderne gehoor. Sodoende moet ook die ontembare vitaliteit verheerlik word, wat selfs die dood laat wyk (“schrompelende nacht”). Die ironie van die geval is egter dat hier ’n gebeure voorgestel word wat veronderstel is om oersterke lewe te verheerlik, maar wat plaasvind in gebiede wat êrens bokant die alledaagse en menslike lewe verheewe is. Vroeg of laat sou daardie opwaartse vlug en die heerssug moes eindig. Doodsangs het Marsman al vanaf die begin gepla, maar dis pas in sy bundel *Tempel en Kruis* (1940) dat hy toegee dat sy droom al die tyd net illusie was: “Ik die bij de sterren sliep en ’t haar der ruimten droeg / als zilveren gewei, en ’t stuifmeel der planeten / over den melkweg blies (. . .) ik ben beroofd en leeg, mijn schepen zijn verbrand, / mijn stem verloor haar gloed en vindt geen weerklink meer in ’t doode firmament . . .”

Kondig Marsman eindelijk kosmiese deflasie in die Nederlandse poësie aan? Dit lyk so in elk geval. Nijhoff se “dwaze bijen” wat op soek was na ’n geur van hoër heuning, het ook dood neergestort tussen die “korven”. Die mens neem weer menslike proporsies aan. Daar is geen plek meer vir reuse en wêreldontvlugters nie. Die Tweede Wêreldoorlog dra natuurlik nog des te meer by tot die ontnugteringsproses. Lucebert, wat spottend nog die “Keizer van die Vijftigers” genoem word na sy verskyning in gehuurde keiserklere vir ’n prys-toekening van die stad Amsterdam, besef in die bundel *Apocrief* (1952) maar alte goed dat die insig by die mens deurgedring het “een broodkruimel te zijn op de rok van het universum”. Paul Snoek se keiser of heerseraspirasies is ook al vroeg deur sy tipies Vlaamse gebondenheid aan die aarde, die kop ingedruk. In die gedig “Totem” stel hy dit soos volg: “Ik wilde een keizer worden / in dit leven van dwergen, / maar ik kan de zachtheid / van de perzik niet vergeten / en bleef een heel jong kind” (*Ik rook een vredespijp*, 1957). Op die ou einde word alles tog weer tot menslike verhoudings herlei. Die heerssug is ’n vlug in ’n waanwêreld wat uiteindelik tog as koud en onpersoonlik ervaar word. Bij Van Eeden is daar sprake van “den killen nacht”; Balder “voelde eerst een diepe kou of hij bevroor en ijs werd”; Marsman besef dat die firmament dood is en sy hart ontredderd. Vir hom was dit egter nie eindpunt nie, intendeel. Sy vitalisme het hom op meer begaanbare paaië gelei, nes Gorter wat, ná sy sensitivistiese eksperimente, sy heil begin soek het in poësie wat deur ’n visie van ’n nuwe wêreld geïnspireer was. Marsman wie se lewe tragies geëindig het in die verdrinkingsdood, wou ook met ’n nuwe idealisme herbegyn wat hy by die Middellandse See, bakermat van talle kultuure, ontdek het. Die heersers het later tot die insig gekom hoe hulle op sinvolle wyse dienaars van die woord kon word, of, soos Adriaan Roland Holst dit gestel het, dat elkeen “den ploeg van uw woord mag besturen”, wie daardie “u” vir hulle ook al is.

Bibliografie

- W. Bilderdijk. 1858. *Dichtwerken*. Negende deel. Haarlem: Kruseman.
H. Gorter. 1905. *Mei. Een gedicht*. 4de druk. Amsterdam: Versluys.
H. Marsman. 1943. *Poëzie en proza*. Pretoria: Van Schaik.
Lucebert. 1952. *Apocrief. De analfabetische naam*. Amsterdam: De Bezige Bij.
P. Snoek. 1982. *Verzamelde gedichten*. Antwerpen: Manteau.

J.L. Coetser

Die onderrig van drama: twee boeke oor die drama en nuwe ou *Periandros*

Du Toit, P.J. & Kloppers, A. 1989. *Teks en tegniek: 'n inleiding tot aspekte van die drama*. Pretoria: Academica.

Mouton, M. 1989. *Dramateorie vandag: die bydrae van die drama- en teater-semiotiek*. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys. (Wetenskaplike Bydraes van die PU vir CHO, Reeks A: Geesteswetenskappe, nr. 68.)

Opperman, D.J. 1954. *Periandros van Korinthe*. Kaapstad: Tafelberg.

I

Dit wil voorkom of die drama in Afrikaans gedurende die afgelope dekade, die dekade van tagtig, meer aandag ontvang het as in die tydperk wat dit onmiddellik voorafgegaan het. Totdat 'n omvattende studie van verwickelinge in die Afrikaanse drama gedurende die afgelope dekade voltooi is, kan die aanleiding daartoe egter bloot aangedui word. In hierdie verband vermeld Schutte (1989) 'n aantal faktore wat bygedra het tot die "(o)ntgrensing en verruiming van die Afrikaanse drama in die tagtigerjare". Daaronder tel die sukses van die ATKV se Kampustoneel met sy werksinkels (vergelyk Bothma 1991), die aktiwiteite van die Kaapse Vlakte-dramaturge (vergelyk Smith 1987), en die bydrae van die Grahamstadse Kunsfees en TRUK se Potpouri-fees tot die uitbou van die omvang van die Afrikaanse drama (vergelyk Huisamen 1991). Baie van die tekste is egter (nog) nie gepubliseer nie — met die opvallende uitsondering van dramas wat vir die eerste keer tydens Kampustoneel opgevoer is. In hierdie verband dui Bothma (1991: 123) aan dat, sedert 1983 (die aanvangsjaar van Kampustoneel), vyftig nuwe Afrikaanse toneelstukke geskryf is, waarvan elf in boekvorm verskyn het. Gegaard met die aandag wat die Afrikaanse drama opgeëis het, gaan die aandag wat die onderrig van die genre op skool en aan tersiêre inrigtings ontvang. Laasgenoemde is deel van die gesprek wat die afgelope aantal jare in opvoedkundige en akademiese kringe oor hierdie saak gevoer word, onder andere oor die keuse van voorgeskrewe boeke en die verband tussen bepaalde onderrig- en literêr-teoretiese modelle. Verteenwoordigend van die gesprek, dit wil sê ten opsigte van die onderrig van drama, is drie van die lesings wat tydens die 1990-hoofkongres van SAVAL in Port Elizabeth aangebied is. Tinus Kühn (1990: 307) bepleit in sy lesing 'n "tekservarende" sowel as 'n "teksbestuderende" benaderingswyse tot letterkundeonderwys. Jill Daugherty (1990) lewer 'n semiotiese lesing van Fourie se *Die koggelaar*, terwyl Marisa Keuris (née Mouton) 'n aantal kritiese opmerkings maak oor

die onderrig van dramateorie.

Keuris (1990: 203–205) staan in haar artikel die bestudering van 'n dramateks voor, waartydens opvoeringsgerigtheid duidelik in aanmerking geneem word. Nie net die dramateks moet aandag ontvang nie, maar ook die verband van die dramateks met die opvoering. Waar dit nie moontlik is om opvoerings by te woon nie, stel sy voor dat, op universitêre vlak, drama- en taledepartemente saamwerk om 'n opvoering daar te stel. Andersyds stel sy die gebruik van video-opnames voor, of rollesings of kleiner opvoerings binne klasverband.

Sy beklemtoon dus die aanvaarding deur “(h)edendaagse drama- en teatersemiotici” dat “die hele dramatiese/teatrale kommunikasieproses” (bladsy 198) bestudeer moet word. Hierdie klem staan in skerp teenstelling met van die leemtes ten opsigte van letterkundeonderwys in Afrikaans in die sekondêre skool wat deur 'n RGN-ondersoek van 1987 uitgewys is (aangehaal deur Kühn 1990: 298), naamlik:

- Die bestudering van die literêre teks in isolasie buite die raamwerk van literêre kommunikasie.
- Die onderskating van die rol van die leser as medekonstituent tydens die leesproses.
- Die afwesigheid van 'n historiese raamwerk waarbinne die leerling sy leeswerk kan plaas.

Dit blyk dus uit die vermelde lesings dat 'n semiotiese benadering tot die onderrig van drama, op sekondêre en tersiêre vlak, literêr-teoreties gangbare en bruikbare ontledingsinstrumente kan bied. Dit is omdat 'n semiotiese benadering die beskrywing en verklaring van literêre kodes, en dus die beweging van tekens binne 'n dramateks/opvoering-transaksie, behels (vergelyk Carlson 1990: xii; Colomb 1987: 313, Culler 1981: 78). Die bruikbaarheid van die semiotiek hou veral verband met die ontwikkeling van “nuwe” kategorieë in die drama, soos die radio-, rolprent- en televisiedrama. In daardie kategorieë bied veral die medium 'n kragtige kommunikasiekanaal, waarvoor die semiotiek as ontledingsinstrument besonder geskik is.

Dit beteken egter nie dat die onderrig van drama kan wegbeweeg van Aristoteles (vergelyk byvoorbeeld Butcher 1951) se eeu-oue indeling van die middele van die drama nie, naamlik *tyd*, *ruimte*, *handeling*, *karakter/personasie*, ensovoorts. Pretorius (1987, Inleiding) merk tereg op:

Dit is die taak van die dramaturg om aan sy gehoor/leser duidelik te laat blyk wat hy dink en voel en probeer doen: wat die intensie van die werk is en in watter dramatiese konvensie hy dus werk. Maar: binne watter konvensie die kunstenaar ook al werk, aan die tradisionele dramatiese elemente van handeling, karakter, dialoog, skouspel en tema of idee bly hy getrou.

Dit wil dus voorkom of 'n huwelik tussen die tradisionele Aristoteliaanse

benadering (met sy klem op *plot*) en 'n "suiwer" semiotiese benadering (met sy klem op die kommunikasie van tekens) in die lesinglokaal en klaskamer minstens oorweeg moet word. 'n Voorwaarde is egter dat die onderrigmetode en die betrokke dramateks die student/skoolleerling se aandag moet hou. Dit beteken onder andere dat die gekose teks by die student se leefwêreld (soos sy ouderdom of sy sosio-kulturele agtergrond) 'n aanklank moet vind. Volgens 'n RGN-verslag (Kühn 1990: 298-299) word juis hierdie voorwaardes dikwels as leemtes in die onderrigsituasie op sekondêre skool ervaar.

Dit is egter nie net die student/skoolleerling se literêre kompetensie wat in ag geneem moet word nie. Daar rus op die dosent/onderwyser die verantwoordelikheid om, ten opsigte van metodiek en die keuse van studiemateriaal, ook op die kommunikasie tussen die moontlike wêreld van die dramatiese teks te wys. Of alle onderwysers en dosente toegerus is om hierdie taak werklik suksesvol uit te voer, word deur Keuris (1990: 200) en Du Plooy bevestig. Du Plooy (1990: 22) stel dit soos volg:

Moet ons nie daarna strewende om 'n eie benadering te ontwikkel waarin sowel kreatiewe lees as kontekstuele verbondenheid 'n rol speel nie. Ons hoef tog nie van nuuts af te begin nie: 'n mens kan sekerlik voortbou op die teoretiese tradisie wat reeds bestaan.

En op bladsy 25 (Aantekening 17) skryf sy:

Ek sê nie hoërskoolleerlinge moet met esoteriese teorie opgesaal word nie, maar die onderwysers moet minstens weet daar is iets soos teorie sodat hulle nie op versweë maniere die leerlinge met totaal verouderde en uitgediende konsepte voer nie. Ek dink ons sal skrik om te weet hoeveel mense nog met positivistiese konsepte werk, om nie eens van die enkelvoudige betekenis van die intrinsieke benadering te praat nie.

Die wêreld van die drama (W_D) en die werklikheid waarbinne dit bestaan (W_O) is nie skeibaar nie: die W_D is deur die W_O kenbaar; die W_O is dikwels die aanleiding tot die ontstaan van die W_D (vergelyk Castaneda 1979; Elam 1980: 98 e.v.). Die literêre werk bestaan nie in 'n lugleegte nie.

'n Voorbehoud is dat die W_D en die W_O van die dramateks nie ten koste van mekaar beklemtoon mag word nie. Sou 'n dosent die W_D oorbeklemtoon, word die teks 'n onaantasbare monument — onaanraakbaar deur die konteks van sy situasie. Sou hy die W_O oorbeklemtoon, word die dramateks nie-relevant, dikwels 'n kapstok vir eie oortuigings. Daar rus dus inderdaad, soos Schutte (1989: 77) beweer, " 'n groot verantwoordelikheid . . . op toekomstige drama-onderrig, in tersiêre en sekondêre verband, om studente/leerlinge te leer *hoe om 'n drama te lees*".

Daardie verantwoordelikheid is ook van toepassing op die handleiding wat vir onderrig gebruik word.

By die beoordeling van die geskiktheid van 'n werk oor die teorie van die

drama vir 'n onderrigsituasie in die senior sekondêre skoolfase, op kollegevlak of op voorgraadse vlak, is 'n oorweging die beskikbaarheid van ander, soortgelyke, werke. In Afrikaans wissel die aanbod van Conradie se *Hoe om 'n drama te ontleed* tot Cloete, Botha en Malan se *Gids by die literatuurstudie*. Dit wil sê, benewens inleidings by tekste, soos Smuts s'n by *Triptiek* of ouer inleidings, soos Grové se bespreking in *Handleiding by die studie van die letterkunde*. In vergelyking met wat in Engels, Nederlands of Duits (waarskynlik die mees toeganklike van die Europese tale vir die meeste Afrikaanssprekendes) beskikbaar is, is die aanbod in Afrikaans nie groot nie. Dit geld veral die getal werke wat die drama en teater vanuit 'n semiotiese hoek betrag.

Die teoretiese uitgangspunte van 'n studie van die drama- en teatersemiotiek is internasionaal reeds vir ongeveer twintig jaar gevestig. Daar bestaan in hierdie verband 'n kanon van kritiese geskrifte, wat 'n groot aantal artikels in byvoorbeeld *Semiotica*, *Poetics*, *Poetics Today*, *Modern Drama* of *Theatre Today* insluit. Een van die bekendste boeke oor die drama- en teatersemiotiek is Keir Elam se *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980), terwyl Manfred Pfister se *Das Drama* in 1988 as *The Theory and Analysis of Drama* uitgegee is. Alhoewel Pfister se werk die dramateorie nie suiwer semioties benader nie, is dit, tesame met bekende publikasies deur onder andere Styan en Brooks en Heilman, 'n bruikbare, algemene handleiding. Hierby kan Erika Fischer-Lichte se driedelige *Semiotik des Theaters: eine Einführung* gevoeg word. Resenter inleidings uit die Nederlandse taalgebied (maar nie semioties nie) is onder andere Van den Bergh se *Teksten voor toeskouers: inleiding in de dramatheorie* (1979) en Hummelen se *Van moment tot moment — toneeltheorie voor lezers* (1989).

Geakkrediteerde binnelandse vakydskrifte publiseer gereeld artikels oor Afrikaanse dramas en/of oor die teorie van die drama. Vir die doel van hierdie bespreking beperk ek my tot bydraes wat die afgelope vyf jaar in *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, *Literator* en *Tydskrif vir Letterkunde* verskyn het. Hierdie vyf jaar val saam met 'n tydperk van opbloeï in die Afrikaanse drama, soos gereflekteer in die getal tekste wat, as 'n uitkoms van Kampustoneel, gepubliseer en opgevoer is.

As gevolg van die breë geesteswetenskaplike terrein wat *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* bedien, word dit nie betrek nie. Vergelyk onderstaande tabel, waarin L staan vir *Literator* (akkreditasie 1988), TL vir *Tydskrif vir Letterkunde* en TLW vir *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
TL	47	9	28		4	4	2	7	46	1
TLW	13	7		6				1	6	7
L	8	7		1				1	5	3

Verklaring:

1. Getal bydraes oor die drama, film, video, ensovoorts
2. Artikels
3. Bydraes gerig op die voorgeskrewe mark
4. Resensies
5. Resensieartikels
6. Literêr-aktueel
7. Oorspronklike tekste
8. Het betrekking op Afrikaanse dramas wat na 1980 gepubliseer is
9. Literêr-teoretiese vertrekpunt: nie duidelik semioties nie
10. Literêr-teoretiese vertrekpunt: duidelik semioties

Die tabel moet beoordeel word teen die agtergrond van die volgende uitspraak deur Malan (1985: 16):

Gevestigde tydskrifte speel uit die aard van die saak 'n belangrike rol by kanonisering, op grond van faktore soos die aanduiding van "hoog" of "laag", in vergelyking met ander werke, ruimte wat aan 'n bepaalde werk toegewys word, die identifisering van nuwe "randverskynsels" in die ontwikkeling van sisteme, en so meer.

Van die drie tydskrifte staan *Tydskrif vir Letterkunde* die meeste ruimte aan die drama af. Die aard van die bydraes is meestal dat dit vir 'n spesifieke doel aangevra word, naamlik vir gebruik in die rubriek "Voorgeskrewe boeke vir matriek" of as resensieartikels. Die laaste paar uitgawes het met eersgenoemde opskrif weggedoen, maar ek meen dat bydraes duidelik onder daardie opskrif tuisgebring kan word (byvoorbeeld Muller 1990 en Van der Walt 1990).

Wat in die tabel ten opsigte van *Tydskrif vir Letterkunde* onrusbarend is, is die enkele artikel (Viljoen 1987) wat aandui dat dit teen 'n semiotiese agtergrond gelees kan word. Maar, dit betrek nie 'n Afrikaanse drama nie, of, selfs mer spesifiek, 'n Afrikaanse drama uit die jare tagtig nie. *Tydskrif vir Letterkunde* gee wel aandag aan dramas uit dié dekade (byvoorbeeld A.S. van Straten se *Pendoring (Edms) Beperk*), maar hulle vorm nie deel van die opbloeit wat Kampusstoneel meegebring het nie.

'n Opvallende uitsondering is Schutte (1985, 1987 en 1989) se "kronieke", wat herinner aan Van der Walt en Odendaal se kronieke in *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. In sy drie kronieke gee hy aandag aan min of meer al die belangrike dramas wat in die jare tagtig gepubliseer is — ook van Kampusstoneel. Anders as in die kronieke van 1987 en 1989, word dié van 1985 nie voorafgegaan deur 'n paar oriënterende opmerkings nie. Daarin is die benadering tot die tekste oorwegend tematies, met inagneming van strukturele invloede. Daarteenoor word die 1987- en die 1989-kroniek gekenmerk deur 'n benadering waarin erkenning gegee word aan die feit dat "die drama . . . die ondersoekveld [is] van toneelmakers, letterkundiges, antropoloë, ens." Verder gee hy erkenning daaraan dat "die drama bestem is vir die toneel, dat dit dus opvoeringsgerig sal wees" (Schutte 1987: 87). Wat veral van belang is, is dat hy aandag gee aan die invloed wat van verskillende

kontekste uitgaan.

In teenstelling met *Tydskrif vir Letterkunde* is *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* en *Literator* nie soseer op die Afrikaanse drama ingestel nie. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* se bydraes is meestal vanuit 'n semiotiese agtergrond, terwyl *Literator* se bydraes deur hul interdisziplinêre aard (d.w.s. vanuit verskillende letterkundes) gekenmerk word.

Teen die agtergrond van Malan (1985: 16) se opmerking, dat gevestigde tydskrifte 'n duidelike rol ten opsigte van die kanoniserings van tekste (en teorieë) speel, wil dit gevolglik voorkom of die bydraes in die genoemde tydskrifte (nog) nie beslissend daartoe bydra om die nuutste Afrikaanse dramas deel van die kanon te maak nie. Ook bestaan daar 'n duidelike leemte ten opsigte van die demonstrasie van 'n semiotiese benadering tot die drama vir die fase wanneer die hoërskoolleerling 'n hoofstroomkursus by 'n universiteit (of 'n onderwyskollege) aanpak. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* maak wel vir die senior student, navorser en dosent voorsiening.

Dit is onder andere teen hierdie agtergrond dat P.J. du Toit (met medewerking van A. Kloppers) se *Teks en tegniek: 'n inleiding tot aspekte van die drama* (1989) en M. Mouton se gepubliseerde doktorsale proefskrif, *Dramateorie vandag: die bydrae van die drama- en teatersemiotiek* (1989), gelees moet word.

3

Teks en tegniek is die uitgebreide en bygewerkte weergawe van die 1980-verskene *Tema en tegniek*. Die skrywer beklemtoon in die "Voorwoord" dat sy publikasie daarop afgestem is "om as inleiding te dien tot die studie van die verskillende dramagenres". Hierdie werk het dus 'n breë basis, wat dit geskik maak vir gebruik op kollegevlak of as aanvullende handleiding vir die ondernemende hoërskoolonderwyser. Verder bied dit "slegs 'n bondige samevatting" van die teoretiese grondslae van die drama, wat beteken dat die klem daarin op die te bespreke dramatekste val. Ten opsigte van die keuse van dramatekste "is probeer om nie alleen meer resente werke op te neem nie, maar ook tekste met aktuele temas". Dit wil dus voorkom of die doelstellings in die "Voorwoord" in 'n hoë mate ooreenstem met die algemene uitgangspunte ten opsigte van die keuse van voorgeskrewe tekste vir hoërskoolleerlinge, wat reeds in hierdie bespreking gestel is.

Hoofstuk 1 gaan oor die verhoogdrama, en daarin word die herkoms en ontwikkeling van drama en toneel, die verhouding tussen teks en opvoering, die verskillende dramasoorte, die belangrikste elemente van die drama, die bou van die drama (dit wil sê die oop en geslote dramavorm), enkele beperkinge van die verhoogdrama, en die eenbedryf as soort oorsigtelik behandel. Hierdie inleiding word gevolg deur die teks van Hennie Aucamp se *Die nagwag* en vyftien vrae ("Studietemas") daaroor.

Hoofstuk 2 dek die radio- en televisiedrama. Die bespreking is 'n vergelyking tussen die televisiedrama en die verhoog-, radio- en filmdrama. Die daarop-

volgende hoofstukke neem meestal die vorm van 'n "Vooraf", waarin kortliks teoretiese en/of kontekstuele agtergrond verskaf word. Daarna volg die betrokke teks en 'n kort verklarende bespreking daarvan. Die hoofstukke sluit af met 'n aantal studietemas, wat gebruik kan word vir vaslegging of hersiening.

Hoofstuk 3 behandel die omwerking van Hennie Aucamp se verhaal, "Wolf, wolf, hoe laat is dit?" na 'n dramateks. Hoofstuk 4 ondersoek die satire in Dolf van Niekerk se *Die paddas*, en Hoofstuk 5 die drama van die absurde aan die hand van André P. Brink se *Die koffer*. In hoofstuk 6 word twee tipes tekste vergelyk — Hennie Aucamp se *Op 'n kaal eiland* as 'n verhoogteks en as 'n radioteks. In hoofstuk 7 word Kiep Vermeulen se radiodrama, *'n Kersfeesdroom*, bespreek, en in Hoofstuk 9 Lochner de Kock se televisiedrama, *Grande Dame*. In hoofstuk 8 word Henriette Grové se prosateks, "Liesbeth slaap uit", gestel teenoor die omgewerkte televisietekste.

Uit hierdie opsomming blyk dit dat die boek twee fokuspeunte het, naamlik Hoofstuk 1 tot 3, waarin dit hoofsaaklik oor dramateorie gaan, en die res, waarin die klem op die toepassing van die teorie val. Uit die omvang van die dramateorie wat Hoofstuk 1 tot 3 wil dek, en die aard van die teikengroep, kom daarin nie breed uitgewerkte verduidelikings voor nie. Die uiteensetting van die teorie van die verhoogdrama, in Hoofstuk 1, is inderdaad 'n "inleiding", soos die "Voorwoord" beweer dit wil wees.

Groot dele van die eerste drie hoofstukke is 'n opsomming van bronne wat reeds in die onderrigssituasie gebruik kan word. Dit sluit in verskillende artikels deur Mouton (wat ook in haar *Dramateorie vandag* van 1989 nagegaan kan word), Conradie se *Hoe om 'n drama te ontleed*, verskillende bydraes in Cloete, Botha en Malan se *Gids by die literatuurstudie*, ensovoorts. As dit die bedoeling is dat die eerste drie hoofstukke 'n opsomming moet wees (soos die "Voorwoord" weer eens te kenne gee), slaag *Teks en tegniek* in hierdie doelstelling. Omdat dit ook tekste insluit, bied dit 'n volledige studiepakket.

Dit sou die lees van veral die eerste twee hoofstukke vergemaklik het indien die teoretiese uiteensettings met meer kort verwysings na bekende dramatekste saamgegaan het. Verder is dit soms nodig om meer bronverwysings te gee, en hier verwys ek spesifiek na verwysings waarby Aristoteles betrokke is. Behalwe dat Aristoteles 'n belangrike grondlegger van die Westerse dramateorie is — en studente dus gerus met sy werk kennis kan maak — sou 'n mens graag (byvoorbeeld) die volgende verwysing wou nagaan (bladsy 39): "Volgens Aristoteles se omskrywing in *Ars poetica* van wat 'n goeie tragedie is, is elke *handelingsaspek* van die *drama* 'n onlosmaaklike deel van die geheel" (my beklemtoning van woorde wat om verdere verheldering vra; vergelyk Butcher, 1951: 23, se vertaling van Aristoteles se definisie). Hierby sluit die neiging aan, in die eerste hoofstuk, om ongenuanseerde stellings te maak, byvoorbeeld:

- bladsy 14: “Die doel van die rituele was om die emosie van die mens deur woord en gebaar op te wek — ’n doelwit wat vandag nog van toepassing is by toneelopvoerings”. Vergelyk daarteenoor Esslen (1985: 114) se verduideliking dat die Brechtiaanse teater “a theatre of calm contemplation and detachment, a theatre of critical thoughtfulness” vereis het.
- bladsy 35: “Hierdie onderskeiding korreleer egter nie met die *tradisionele* verdeling in vlak en ronde karakters nie”. Om Forster se klassifikasie van “flat” en “round” *tradisioneel* te noem is nie juis nie. Sy indeling is oorspronklik vir die prosa bedoel (vergelyk Smuts, 1975: 9–10, se kritiese verduideliking) en boonop maak dit nie vir tussentipes voorsiening nie.

Die verdienste van *Teks en tegniek* lê in Hoofstuk 3 tot 9, waarin ’n spesifieke teks by elke bespreking betrek word. Hier kom drie kategorieë voor, naamlik die omwerking van ’n prosateks tot ’n verhoogteks (“Wolf, wolf, hoe laat is dit?”) en ’n televisieteks (“Liesbeth slaap uit”). Tweedens is daar die vergelyking tussen ’n radioteks en die ooreenstemmende verhoogteks (*Op ’n kaal eiland*). Laastens kom enkeldramas van ’n bepaalde soort onder bespreking, dit wil sê *Die paddas* (satire), *Die koffer* (drama van die absurde) en *Grande Dame* (televisiedrama). Hierdie hoofstukke is ’n poging om verskillende tipes drama te verteenwoordig.

Gemeen aan die hoofstukke is dat verskillende vorme van kommunikasie beklemtoon word, byvoorbeeld die omwerking van ’n prosa- na ’n televisiereeks in Hoofstuk 8. Teen hierdie agtergrond gee die skrywer in Hoofstuk 3 kortliks aandag aan ’n dramatiese kommunikasiemodel. Hierdie saak kon gerus, op ’n bevatlike manier en op teoretiese vlak, verder uitgewerk gewees het met die doel om die leser aan basiese, teoretiese uitgangspunte en werkwyses van die literêre semiotiek bekend te stel. Die werk van Saussure, Peirce en Jakobson mag gerieflike vertrekpunte gewees het.

Dit beteken nie dat die skrywers nie by pragmatiese aspekte van tekste uitkom nie. Dit geskied gewoonlik in die afdeling “Studietemas”. Vergelyk as voorbeeld die eerste twee vrae op bladsy 49: “Wat was u onmiddellike reaksie op die lees van die teks? Het dit u geïnteresseer of afgestoot? Motiveer u antwoord” en: “Met watter karakter het u geïdentifiseer? Om watter rede?” Ook die opvoeringsgerigtheid van die verskillende tekste ontvang meer as sporadiese aandag, en dit moet verwelkom word.

4

’n Welcome toevoeging tot die voorraad Afrikaanse handleidings oor die teorie van die drama is Marisa Mouton se *Dramateorie vandag: die bydrae van die drama- en teatersemiotiek* (1989). Soos die subtitel aandui, wil dié werk ’n bydrae tot die teorie van die drama lewer vanuit die perspektief van die drama- en teatersemiotiek. Uitsluitlik semioties is dit egter nie, aangesien die bydrae van persone wat nie suiwer semioties werk nie (byvoorbeeld Styan in sy *The elements of drama* van 1960) dikwels as vertrekpunt vir be-

sprekings dien. 'n Leemte in hierdie verband is dat Mouton nie duidelik uitspel wat sy self onder term *semiotiek* of *semioties* verstaan nie. Die leser moet hom onder andere op die verduideliking in Afdeling II verlaat, wat van die werk van die Praagse *Strukturaliste* vertrek. Hiermee kom 'n verdere probleem in die boek ter sprake, naamlik die afwesigheid van 'n eie siening van die raakpunte tussen ('n Praagse) strukturalisme en die semiotiek (van die drama en teater) in die algemeen.

Die werk bestaan uit 'n Deel A en 'n Deel B. Deel A dra die opskrif, "Teorie — 'n semiotiese studie van die opvoeringsgerigtheid van die dramateks". Dit is saamgestel uit tien afdelings met die volgende indeling: (I) die verband tussen die dramateks en die opvoering, (II) 'n oorsig van beskouings van die teaterlike teken en van die opvoering as 'n teaterlike kommunikasieproses, (III) fiksionaliteit en die dramawêreld, (IV) die *dramatis personae*, (V) tyd, (VI) ruimte en (VII) taal in die dramateks en in die opvoering, (VIII) dramatiese handeling en die dramastruktuur, (IX) die didaskalia en (X) die toeskouer in die opvoering en die implisiete toeskouer in die dramateks.

Deel B bevat teksontledings van drie dramas. Mouton stel, in haar bespreking van *Poppie — die drama* (Elsa Joubert/Sandra Kotzé), die proses van die verwerking van die romanteks, *Die swerfjare van Poppie Nongena* deur Elsa Joubert, op die voorgrond. Ook in die bespreking van die ander twee dramatekste word kunstgrepe op die voorgrond gestel. As gevolg van *Ek, Anna van Wyk* (Pieter Fourie) se instelling op die teater as verskynsel gee die skrywer veral aandag aan metadramatiese kodes in die gepubliseerde teks. In *Diepe grond* (Reza de Wet) word die ostensiewe aard van die didaskalia en die dialoog vir bespreking uitgelik.

Die waarde van *Dramateorie vandag* vir die onderrigsituasie is dat dit 'n samevatting bied van belangrike artikels en boeke oor die dramateorie. Dit kan dus 'n handige naslaanwerk (of handboek) wees vir die student of vir 'n ambisieuse leeskring. In hierdie verband leun die boek heelwat op Elam se *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980), veral in Afdeling II en in Afdeling III. Vanweë die bekendheid van Elam (1980) se werk is dit waarskynlik dat (byvoorbeeld) die senior student meer sal wil lees oor (byvoorbeeld) 'n teorie van moontlike wêreld. 'n Verdere vraag is hoe Mouton dit, as 'n algemene teorie, in verband bring met die teorie van wat gewoonlik die *middele van die drama* (tyd, ruimte, ensovoorts) genoem word (vergelyk Wolterstorff, 1979).

'n Duidelike wins is dat *Dramateorie vandag* die drama-/opvoeringstekstransaksie vanuit die perspektief van die opvoering wil beskou. Vergelyk hieroor veral Afdeling IX ("Didaskalia") en Afdeling X ("Die toeskouer in die opvoering en die implisiete toeskouer in die dramateks"). Voeg hierby die teksbespreking, in Deel B, van Reza de Wet se *Diepe grond* teen die agtergrond van die rol en funksie van die didaskalia. Die skrywer laat haar in hierdie verband sterk uit oor die "sogenaamde 'literêre' lees" van 'n dramateks (bladsy 316):

Die sogenaamde "literêre" lees van 'n dramateks word vandag by die meeste Afrikaanse universiteite se taledepartemente beoefen as die uitsluitlike manier waarop die dramateks gelees kan word, en dit is teen hierdie eensydige werkswyse wat ek my kritiek rig. Met so 'n leesbenadering word die dramateks heeltemal losgemaak van sy (potensiële) opvoering en hou dit 'n ontkenning in van die generiese aard van hierdie teks.

Ten opsigte van die teksontledings sou 'n mens, met die oog op onderrig, 'n vollediger demonstrasie wou hê van die werking van die instrumente wat die drama- en teatersemiotiek bied (vergelyk Daugherty, 1990, as 'n voorbeeldbespreking). Dit is van toepassing onder meer op die ontleding van *Poppie — die drama*, waarin dit veral gaan oor die verwerking van 'n dramateks uit 'n romanteks. In hierdie geval is daar, met ander woorde, weinig demonstrasie van die werking van 'n *volledige* kommunikasiemodel. So 'n model (Jakobson se kommunikasiemodel sou as vertrekpunt kon dien) behoort voorsiening te maak vir die kommunikasie van tekens vanaf die ontstaan van 'n drama- en/of opvoeringstekst tot by die eerste ronde van resepsie deur 'n leser of gehoor. Tewens, dit is, teen die agtergrond van die volgende woorde deur Corti (1978: 19), opmerklik dat pragmatiese aspekte nie veel aandag in die teksontledings of in die teoretiese deel kry nie:

Inside every historical sign system there exists a hierarchy of cultural codifications well-known to the sender and to the addressee of a message, what one might call the syntax of these codes. The important thing is to be aware that syntax is never neutral, it is ideologized . . . In this light, the literary work offers a double testament of itself; the artist, on the one hand, has the rigorous destiny of ingathering the deep, indecipherable obscurity of the real and, on the other, of connecting in a new way the signs emitted by the referents in the cultural and ideological world of his own age — a process through which he participates in the social nature of literary structures. He is conditioned by that social nature . . .

'n Saak wat in toekomstige uitgawes aandag sal moet ontvang is redaksionele versorging. Dit geld veral ten opsigte van die versorging van bibliografiese verwysings in die teks en die bibliografie vanself. Hiervan gee ek slegs twee voorbeelde: op bladsy 77 is daar 'n verwysing na "Hatlen (1975: 7)", terwyl die bibliografie slegs "Hatlen (1967)" aangee; "SEGRE, L." moet op bladsy 336 ("SEGRE, C." wees, ensovoorts.

Gemeet teen die agtergrond van die drie vereistes wat Carlson (1990: xii tot xiv) vir die toekomstige ondersoek van die drama- en teatersemiotiek neerlê, lewer *Dramateorie vandag* in 'n mindere of meerdere mate 'n bydrae. Die grootste daarvan is dat die bespreking geskied vanuit die perspektief van die opvoering. Sake wat minder aandag ontvang is die invloed van die (socio-kulturele) omgewing, en die invloed van moontlike wêreldes op die middele van die drama.

5

Byna twintig jaar gelede het C.J.M. Nienaber (1974: 1) hom soos volg oor die skooluitgawe van Van Wyk Louw se *Raka* en D.J. Opperman se *Periandros van Korinthe* uitgelaat:

lewers voorin party woordkunswerke verskyn mettertyd die stempel "Skooluitgawe". Hierdie enkele woord gee heelwat te kenne. Soos: Een van die beses uit 'n letterkunde. Tot nog toe pedagogies gesproke ongeskik. Maar nou "gesuiwer". In gangbare taal: "gesensor". Plek-plek versnipper en weer aanmekaar gelas; plek-plek herbewoord en met eufemismes oordek. So 'n "blom" het egter die neiging om te ontaard in onkruid. Dit oorwoeker die oerplant — by die skooltermyn verby, tot in die universiteit toe, en daarna (my beklemtoning).

Hierop reageer Ernst van Heerden (1974: 62) in *Standpunte 115*. Hy wil weet wie vir die inkortings in die twee werke verantwoordelik is. Syns insiens is "'n gekuisde" weergawe 'n "triomf vir die gompotswaaiers" en "'n aanmoediging vir die . . . soort moraliteitsjagters wat wil dikteer wat ander mag lees en wat geen eerbied toon vir die inherente eenheid en onaantasbaarheid van die kunswerk nie".

Dit is inderdaad die geval, soos Nienaber in die aanhaling beweer, dat die skoolweergawe van *Periandros van Korinthe* (1960) mettertyd die standaardweergawe vir skool- en universiteitsgebruik geword het. Een van die redes daarvoor is dat die oorspronklike teks (1954) eenvoudig onbekikbaar was as gevolg van die geweldige afset wat die voorskryfmark vir die skoolweergawe geskep het. Na Tafelberg se onlangse besluit om die 1954-weergawe uit te gee is die oorspronklike teks egter weer beskikbaar.

Lê 'n mens die oorspronklike teks en die skoolweergawe langs mekaar is dit opvallend dat die skoolweergawe heelwat kuiser gemaak is. Een werkwyse van die "sensor(s)" was om "aanstootlike" dele eenvoudig weg te laat. 'n Voorbeeld, op bladsy 20 van die 1954-weergawe, is Periandros se antwoord op Melissa se verwyte onderaan bladsy 19 (die gekursiveerde woorde is in die skoolweergawe weggelaat):

Melissa, die heerser van 'n vrye en volwasse staat
moet die bestaan van elke soort daarin toelaat.

*Ek het matrose en soldate, ander manne wat hard werk,
en raak die beloning in hulle eie huis miskien beperk,
of ontbreek 'n eie huis, moet hulle nog die brame van geluk
by die gasvrye vroue van Korinthe kan gaan pluk.*

(Vergelyk Nienaber 1974: 4)

Die meeste dele wat weggelaat is, bevat verwysings wat seksueel van aard is. Maar ook ander verwysings is weggelaat, soos die woorde van die BoodsAPPER in die slotbedryf (1954: 95):

Die eiland Kerkura die wil nou onafhanklik word.

Hulle het so hard geslaan met kaal pikstele op sy kop
dat sy harsings oopgebreek het, soos uit 'n eierdop.

(Vergelyk Nienaber 1974: 8)

Nog 'n werkwyse was om dele teks te verander. Op Periandros se vraag tydens die drinkegelag ("Wat is oorbeskaaf?"), antwoord die 1954-weergawe, "Wanneer die lewe nie eerbiedig word,/soos deur die rykaard, deur

die moffie, hoer en sport!” (bladsy 26). In die skoolweergawe lui die tweede reël: “soos deur die rykaard, deur die bullebak, die slet en sport!” (vergelyk Nienaber 1974: 5).

In ander gevalle is die didaskalia verander, byvoorbeeld aan die begin van die heel eerste toneel. Daardeur is skynbaar probeer om ’n bepaalde interpretasie ten opsigte van die werklike en potensiële opvoering te gee. Of ’n regisseur hom aan die “voorskrifte” in die skoolweergawe (“Drie houe op ’n simbaal — die gordyne gaan oop”) sal steur, is egter ’n ope vraag. In die 1954-weergawe staan daar bloot: “Op die vooraand van Lukophroon se vertrek kyk hy en Periandros vanuit die hof na Korinthe onderwyl hulle op die koms van die koringkis wag”.

Nienaber dui tereg aan dat die wysigings en weglatings in die skoolweergawe ’n verskraling teweegbring, onder andere wat die suiweringsmotief betref. Verder wys hy daarop dat

... sommige weglatings nie ’n wesentlike verlies vir die geheel beteken nie. Ander bring mee dat die karakters gewysig raak, hoofsaaklik ten onregte verfraai — soos Melissa, maar veral Periandros. Andersyds is daar gevalle waar dié procédé ’n karakter die geleentheid ontnem om hom ten regte in ’n beter lig te stel, byvoorbeeld Lukophroon ...

(Nienaber 1974: 7)

Vanuit die oogpunt van baie onderwysers kan die 1954-weergawe heelwat hoofbrekens verskaf. Die grootste probleem ontstaan dikwels in die ouergemeenskap wat, ten regte of onregte, besluit dat ’n teks nie ’n bydrae lewer tot die opvoeding van hul kinders nie. By so ’n besluit speel letterkundige oorwegings (d.w.s. die voortreflikheid van die werk) gewoonlik ’n mindere rol. Hierdie spanning bevestig weer eens die feit dat geen literêre teks neutraal is nie. Dit is deel van ’n magspel, dit neem aan daardie spel deel. Die aard van die spel kan wel verander as gevolg van ’n verskuiwing van aandag, waardeur ’n teks selfs weer aanvaarbaar mag word. Corti (1978: 7) stel dit soos volg:

The notions of literature as system and as field of tensions come together: to the first is linked the idea that every text has a *place* in the literature, in that it enters into a network of relations with the other texts; to the second, the idea that the place of a text is changeable, and may even be losable. And here it is important to refer to the extraliterary, to the sociocultural context ...

In hierdie verband is dit opmerklik dat die 1954-weergawe duideliker by Opperman se kunssiening aansluit as die skoolweergawe. “Die bose”, sê hy in die opstel “Kuns is boos” (1959: 150), bied aan “die kunstenaar sy volste vryheid en ruimste moontlikhede ... om ’n groot kunswerk te skep”. Elders (bladsy 149) verduidelik hy dat die kunstenaar “hom dikwels met die uitbeelding van lae, bose gedagtes, hartstog en karakters bemoei”, maar ook dat hy (soos Tas in sy latere versdrama, *Vergelegen*) “amoreel (is) deur sy onpartydigheid”.

Die *Periandros van Korinthe* van 1954 neem dus ’n bepaalde, ’n duidelike,

plek in die magspel in — nog duideliker as die skoolweergawe. Dit is 'n posisie waarmee sommige reseptore (lesers/gehoor) hulle sal vereenselwig en waarvan ander hul sal distansieer. Beide posisies impliseer 'n gesprek tussen teks, konteks en reseptor — wat deur 'n ondernemende onderwyser en dosent gebruik kan word.

Verwysings

- Bothma, S.J. 1991. Kampustoneel van tagtig. *Stilet*, 3 (no. 1): 123-138.
- Butcher, S.H. 1951. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, with a Critical Text and Translation of *The Poetics*, with a Prefatory Essay "Aristotelian Literary Criticism" by J. Gassner. New York: Dover.
- Carlson, M. 1990. *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Castaneda, H. 1979. Fiction and Reality: Their Fundamental Connections. An Essay on the Ontology of Total Experience. *Poetics*, 8: 31-62.
- Colomb, G. 1987. The Semiotic Study of Literary Works, in *Tracing Literary Theory*, edited by J. Natoli, Urbana: University of Illinois, 306-349.
- Corti, M. 1978. *An Introduction to Literary Semiotics*, translated by M. Bogat and A. Mandelbaum. Bloomington: Indiana University Press.
- Culler, J. 1981. Semiotics: Communication and Signification, in *Image and Code*, edited by W. Steiner, Ann Arbor: University of Michigan, 78-84.
- Daugherty, J. 1990. Fourie's *Die koggelaar*: A Semiotic Reading, in *Kongresreferate X (Port Elizabeth)*, SAVAL, 125-141.
- Du Plooy, H. 1990. Kontemporêre literatuurteorie en die studie en onderrig van die Afrikaanse letterkunde, in *Onder andere: die Afrikaanse letterkunde en kulturele kontekste*, onder redaksie van C. Malan & G.A. Jooste, Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika, 13-26.
- Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Esslen, M. 1985. *Brecht: A Choice of Evils*. London: Methuen.
- Huisamen, T. 1991. Die Afrikaanse drama van tagtig: 'n private kyk van 'n syverhoog. *Stilet*, 3 (no. 1): 97-110.
- Keuris, M. 1990. Die onderrig van dramateorie: enkele kritiese opmerkings, in *Kongresreferate X (Port Elizabeth)*, SAVAL, 197-206.
- Kühn, T. 1990. Literêre teorie en letterkundeonderwys in Afrikaans in die sekondêre skool, in *Kongresreferate X (Port Elizabeth)*, SAVAL, 298-318.
- Literator*, jg. 9 no. 1 (April 1988) — jg. 11 no. 3 (November 1990).
- Malan, C. 1985. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* en die drama. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 25 (no. 1): 14-18.
- Muller, M. 1990. Uys Krige se *Ryk Weduwee*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 28 (no. 4): 118-137.
- Nienaber, C.J.M. 1974. Net tot by die "Wit Doringtande". *Standpunte* 112, 27 (no. 4): 1-8.
- Opperman, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Pretorius, R. 1987. *Oog en spel: opstelle oor die drama*. Pretoria: Van Schaik.
- Schutte, H.J. 1985. Dramas 1984. *Tydskrif vir Letterkunde*, 23 (no. 3): 77-79.
- Schutte, H.J. 1987. Dramakroniek. *Tydskrif vir Letterkunde*, 25 (no. 1): 87-98.
- Schutte, H.J. 1989. Ontgrensing en verruiming van die Afrikaanse drama in die tagtigerjare. *Tydskrif vir Letterkunde*, 26 (no. 4): 76-88.
- Smith, J.F. 1987. Kontemporêre Swart Afrikaanse gemeenskapstoneelaktiwiteit in die Kaapse Skiereiland: 'n ideologies-kritiese besinning. D.Litt.-proefskrif, Universiteit van Wes-Kaapland, Bellville.
- Smuts, J.P. 1975. *Karakterisering in die Afrikaanse roman*. Pretoria: HAUM.
- Tydskrif vir Letterkunde*, jg. 23 no. 1 (Februarie 1985) — jg. 28 no. 4 (November 1990).

Tydskrif vir Literatuurwetenskap, jg. 1 no. 1 (Januarie 1985) — jg. 6 no. 3 (September 1990).

Van der Walt, P.D. 1990. Tema, tyd en karakter in drie hoorspele. *Tydskrif vir Letterkunde*, 28 (no. 2): 62-71.

Van Heerden, E. 1974. Twee literature? *Standpunte* 115, 28 (no. 1): 62.

Viljoen, H. 1987. "Vrydag": Claus en Lévi-Strauss. *Tydskrif vir Letterkunde*, 25 (no. 2): 50-61.

Wolterstorff, N. 1979. Characters and their Names. *Poetics*, 8: 101-127.

Charles Malan

Ou bul

Oupa, so het ek dit my baie keer voorgestel, het soos God die Vader aan sy plaas vorm gegee. Hy het sy volk beveel en hulle het die grond bewerk en in die sweet van hul aanskyn hulle meel verdien. Die aarde is rooi oopgespalk, spriete het wit uitgepeul, doppe is krakend oopgedwing, diere is nat uitgedruk, helder water het uit die modder geborrel. Klipmure, kleimure, doringdraad, jakkalsdraad, garingplante, granaatbosse en rietskanse het die krioelende lewe afgebaken en ingeperk.

Vandat Oupa vroegoggend in die donkerte sy voete buite gesit het, was sy baster bulteriër pal langs hom, tot na die melkery saans, hygend en lyfwikkelend. Oupa het byna onhoorbaar met al sy diere gepraat en die boomwortelhande wat byna nooit aan mense geraak het nie, het oor horings of dik vag of rooi nekvere gestreel. Hy het sy blink stoet-Friese agter die ore gevryf terwyl hy met hulle praat. Maar die bulhond het niks meer as 'n gebaar nodig gehad om pad te gee of skape te help aankeer nie. Ons het Oupa nooit met hom sien praat nie.

Die middag toe sy kake om Ounooi se uier vasgeklamp het, het oerinstinkte of oerwaansin oorgeneem. Die geliefde stoetkoei was twee maande dragtig en het haar kop stom in die kraalhoek vasgedruk asof sy daar uitkomkans sou kon kry. Die groot man se enkele bevel was soos 'n slag uit 'n donderwolk: "Los, vuilgoed!" Dit het die beeste selfs meer as die ongewone gedrag van die hond laat skrik, maar hy het gehou.

Die ou man het die eerste keer in sy lewe berekende geweld teenoor 'n dier gebruik en die hond in die maag geskop, maar dit het Ounooi net hees en desperaat laat bulk. Oupa het selfbeheer verloor en 'n kleinerige sandsteenklip uit die kraalmuur losgeruk. Bloed het uit die wit kop gespat. Die hond het soos 'n kalf aan die vol uier bly hang.

Oupa het baaldraad om 'n luserbaal gaan losmaak, dit om die hond se nek gedraai en dit begin opwen. Hy het in die strak oë gekyk toe hulle begin uitpeul en slymdrelle tussen die bek en die uier begin hang.

Lank nadat die gespierde lyf stil was, het hy daarmee in sy arms gesit. Uiteindelik het die ou man met die hond in die skemerte weggestap, in die rigting van die rivier.

Ek wou daarna nie meer op die plaas gaan kuier as ek dit kon vermy nie. Maar dit was nie oor die dol hond nie. Ek was al groot genoeg om te weet wat soms snags op die kreunende dubbelbed gebeur het, en ek het een oggend in die gang gesien hoe die ou man se orgaan sy nagjurk oplig. Ek wis wat die nag na die hond se dood sou plaasvind, hoe hy woordeloos met die krom vingers die nagrok oor die swaar borste sou opskuif en aan 'n dor tepel sou suig. Asof ek dit voor my kon sien, wis ek hoe die wurm onder sy buik sou uitgroei tot 'n blinde fetus wat instinkatief in die donker veiligte sou inworstel en 'n diep gesteun sou laat opstoot, slymdrelle in die ou skoot sou laat en stadig sou sterf.

M.L. Crous Tagtigers voor die spieël

Die nie-hegemoniese poësie is translinguisties, is nie-etnies, is efemeer

Hein Willemse

In 'n onderhoud met Hein Willemse het Mi Hlatswayo¹⁾ drie kenmerkende verdelings binne die Suider-Afrikaanse poësie aangetoon:

"Firstly those poets that fit the so-called international standard, respecting aesthetics, the rhyme, stanzas, alliteration, whatever that sphere talks about . . . Then you have another category, which could be called transitional people's art or poetry. This category relates the feelings of the people, the political reality of our situation. It respects aesthetics, but is really different in that it talks about our South African situation . . . Then you have, because of the level of our struggle, what is called the real people's poetry. It comes spontaneously at funerals; it comes out in our trade unions . . . it has little respect for the aesthetics taught at universities."

Dit is opvallend dat die oorgrote meerderheid Tagtigerdigters in Afrikaans hulself openbaar as lede van die eerste groep digters wat deur Hlatswayo geïdentifiseer word. Ten tye van 'n politieke noodtoestand, voortsleurende politieke repressie en neo-sensuur vermaak hulle mekaar met post-strukturalistiese woordspeletjies met 'n sterk Eurosentristiese basis. So het Gerrit Olivier in sy resensie van *States of emergency*²⁾ daarop gewys dat dikwels net nog 'n literêre kode van die werklikheid gemaak word. Post-strukturalistiese tendensies in die Afrikaanse letterkunde poog om die realiteit te ver-teks en die politiek word net nog 'n kode in 'n intertekstuele spel.

Na aanleiding van Chapman skryf Helize van Vuuren³⁾ oor die nie-swart Afrikaanse digters as volg: "Wat wel blyk uit 'n oorsig van die Suid-Afrikaanse poësie in die laaste dekade, is 'n toenemende polarisering tussen die preokkupasies van wit digters en swart digters . . . Waarskynlik is dit onvermydelik dat die wit digters minder geraak word deur die gewelddadige politieke gebeure, omdat hulle, anders as hulle swart landgenote, redelik beskermd daarvan lewe."

Vir die doel van die opstel konsentreer ek veral op die onbetrokkenheid m.b.t. die sosio-politiese in die poësie van Johann de Lange en Joan Hambidge — twee belangrike Tagtigers in Afrikaans. Ter verdediging van haar individualistiese perspektief het Joan Hambidge⁴⁾ haarself as volg uitgelaat: "Of hierdie protes of inkorporering van die hier-en-nou iets aan die wêreld gaan of sal verander, betwyfel ek as sinikus ten sterkste . . . Die digter van 80 se opstand of protes kan niks verander aan die wêreld nie; trouens, elke digter sal weet hóé effekloos poësie in wese eintlik is."

Johann de Lange se vers "Oor blomme en bomme" (*Snel Gryns Fantoom*: 46) kan volgens Kannemeyer⁵⁾ gelees word as De Lange se "persoonlike apologie vir die literatuur van die private ache." Ek haal dié teks eers volledig aan:

Oor blomme het ek dikwels gedig, meneer,
 blomme en stiltes en spieëlings.
 Ek is verwynt omdat elke blom
 nie 'n motorbom was nie.
 (blomme klink soos bomme
 en bomme lyk soos blomme),
 en elke snoeiskêr
 nie 'n mes teen die wit
 keel van 'n lelie . . .
 Daar is beweer: ek het nie deel
 aan die lewe nie. Mag wees, mag wees.
 Tóg. Blomme en stillewes en spieëls:
 is als nie uiteindelik 'n spel
 met verhoudings nie? Bomme en stillê en skerwe.
 Kon ek deel word van 'n ander se pyn
 wat nie langer pyn is nie,
 maar gewoonte en wanhoop en lot,
 sou ek dalk eerder geleer het
 poësie is 'n bloeiwyse, niks meer.

Poësie is 'n bloeiwyse, meneer.

Dié teks kan duideliker verstaan word as De Lange se resensie van Peter Snyders se bundel, *'n Ordinary mens*, in *Die Vaderland* van 25 November 1982 bygehaal word. In 'n besinning oor die hedendaagse Afrikaanse literêre kritiek haal Daniël Hugo⁶⁾ dié resensie aan: “Die Kleurlingpoësie is simptome van 'n geestelike armoede en stagnasie . . . Solank hulle bly dig oor petty injustices en solank hulle hulle private aches op ons bly afdwing, sien ek geen hoop op ontwikkeling nie, hierdie alewige jeremiades begin nou verveel en irriteer.”

Die laaste ses versreëls van “Oor blomme en bomme” kan as 'n direkte vergestaltung van De Lange se sienings in dié resensie beskou word. Die digter waan homself 'n Freudiaanse glips toe as hy skryf oor die “private ache”, want dit is tog self waaroor hy ook skryf. In dié verband is “spieëlings” en “spieël” veelbetekenend, aangesien dit dui op 'n egosentriese inkyk op die self en die self se probleme, die narcistiese spieëlbeeld van die digter. Die gedig word ook 'n direkte voorbeeld van Hlatswayo se “so-called international standard” gedig. Dit word 'n metapoëtiese spel ter wille van die poësie — individualisties en selfbewus.

Pretensieus waag De Lange hom aan 'n politieke metafoer: die wit lelie word nou die wit keel van die nie-swartmens in Suid-Afrika. Hier verwoord De Lange die primêre Angst van die blanke in Suid-Afrika, naamlik die vrees vir 'n swart bewindsoorname. Dié teks kan ook teen die agtergrond van die voortslepende geweld in Transvaalse townships en die noodtoestand in Natal gelees word as duidelike manipulasie van 'n simpatiserende leser. Die gedig (en dan ook De Lange se poësie) word gevoed uit 'n Eurosentistiese tradisie én sfeer. Sy poësie ontaard in 'n private spel met “blomme, stillewes en spieëls”, aldrie tekens uit so 'n Europese sfeer. “Spel/met

verhoudings" situeer sy poësie verder in 'n Romanties-dekadente ruimte: verwyderd van die sosiopolitiese werklikheid van Afrikaans én Afrika. Joan Hambidge se belangrikste uitsprake oor haar onbetrokkenheid blyk uit die afdeling, "Die grammatika van revolusie" uit haar derde digbundel, *Die anatomie van melancholie*. In die gedig "The man whose pharynx was bad" (p. 54) word poësie as "nuttelose prutsels" en "Oorbodige selfbewuste aksie" beskou. Veral die slotstrofe van dié aangehaalde vers illustreer haar onbetrokkenheid:

Want:
FREE THE CHILDREN
Hieraan kan woede
niks doen; woorde
wil ook nie bevry —

In "Pied-à-terre" (p. 53) word beweer

Ek vind geen klinkende
rym vir rewolusie . . .

In 'n siklus oor die digteres Emily Dickinson in *Palinodes* (1987) maak Joan Hambidge verskeie uitsprake oor haar onbetrokkenheid. Sy gebruik Emily Dickinson as "objective correlative". In "On the limits of poetry" (p. 11) skryf sy:

soos my verse
blote afdrukke
van my verlangens . . .

Dit is myns insiens 'n verwoording van die private ache-idee: 'n volgehoue tema in Hambidge se oeuvre is inderdaad verlangens; verlange na die verlore geliefde, die verlore vers, die verlore woord vir die regte metapoëtiese segging. 'n Aansluitende verwoording hiervan is die slotreëls van "Poetry is a destructive force" (p. 14):

Ek lewe met 'n drif
ter wille van dié skrif —
omrede die durende

koors genaamd poësie.

Nie net is dit 'n "art-for-art's sake"-houding van die digter nie, maar wys "skrif" ook op die kenmerkende stramien van Hambidge se poësie: 'n bewuste verkenning van die skryfproses, 'n poging tot 'n verwoording van die Derridiaanse filosofie van skryf. Literatuur word sodoende 'n estetiese ervaring, 'n bewuste ontkenning van die realiteit en die alledaagse sosiopolitiese repressie. In die teks, "Thomas Wentworth aan Emily Dickinson" (p

18) word die kwessie van betrokkenheid veral in die slotstrofes aangespreek:

Ons het digters

nodig wat sal dig
oor die probleme
van ons tyd;

oor ons dapper seuns
in die oorlog sterwend.

In *Donker labirint* (1989), Joan Hambidge se agste bundel, maak sy van politieke metafore gebruik om aan te toon hoe die politiek haar poëtiese diskoers binnedring. Verse soos “Noodtoestand” (p. 11), “Ellips” (p. 20) en “Apart-haat” (p. 36) is voorbeelde hiervan. Ek haal laasgenoemde ter illustrasie aan:

Tussen ons denkbeeldige grense,
aparte wêreldes geskep
wat ek nie langer wil verduur.
Ek kom in opstand,
brand geboue af, staak,
blokkeer jou drome, necklace herinneringe . . .
O my umshoza, o my umshoza,
jy ry met Casspirs deur my townshipart —
maar ek verskuif grense
saai onrus in jou woonbuurt
(netjies afgebaken, uitgeklar,
nie so vol niks en wanhoop
en verbrande geboue nie).
O my umshoza, o my umshoza,
luister na my nood.

Woorde wat gewoonlik met die gruwels van ons apartheidsamelewing geassosieer word bv. “necklace” en “Casspirs” word binne dié konteks gebruik as romantiserende woorde. Die gelade politiese konsepte word bloot deel gemaak van ’n metapoëtiese spel. Helize van Vuuren⁷⁾ skryf in dié verband skerpsinnig as volg: “Vir haar is halssnoermoorde en brandende townships nie werklik nie, slegs poëtiese materiaal vir ’n gedig. Hier beweeg Hambidge op uiters verraderlike terrein . . .” Dit herinner aan ’n soortgelyke geval toe Joan Hambidge⁸⁾ Lina Spies se gelykstelling van die gruwels van Auschwitz met haar Pretoriase heimweë oor Stellenbosch. Joan Hambidge het dit indertyd as literêre kitsch beskryf.

Uit hierdie uiteensetting blyk dit dat die twee Tagtigers die relevansie van ’n teks as ’n historiese dokument binne ’n gegewe sosio-politiese werklikheid negeer. Dié bespreking is geensins ’n poging tot preskriptivisme nie. Marianne de Jong⁹⁾ toon juis aan dat een van die tradisionele probleme van

die Westerse estetiese tradisie juis die kwessie van preskriptivisme is. Dit sluit ook aan by die bedreigde estetiese diskoers binne die Afrikaanse letterkunde deurdat "people's culture" verwerp word, omdat dit die "gevestigde diskoers" bedreig, bloot omdat dit diskursiewe apartheid verwerp. Oliphant¹⁰⁾ wys tereg daarop dat sou literatuur ontkoppel word van die politiek, dit moet geskied met 'n "ontkoppeling van die outoritêre, rassistiese en elitistiese paradigmas van apartheid." Die blanke ervaring van Afrika kan net deur 'n blanke beskryf word.¹¹⁾ Simptomaties hiervan blyk uit die tekste van Hambidge en De Lange 'n vrees vir 'n swart bewindsoorname, 'n ego-sentriese verheerliking van die self, sy/haar seksuele ervarings en slim metapoëtiese speletjies. Dit moet gesien word teen die volgende opmerking van Trump¹²⁾:

"The 1970s and 1980s have been particularly turbulent decades for South Africa. The country has been torn apart. . . . All this had led to an overwhelming politicization of consciousness in South Africa."

Verwysings

- 1) Hein Willemse. 1988. "Fighting for new definitions." *Die Suid Afrikaan*. Desember: 42-45.
- 2) Gerrit Olivier. 1988. 'n Resensie van *States of emergency*. *Weekly Mail*, 9-25 Augustus.
- 3) Helize van Vuuren. 1989. *Tristia in perspektief*. Kaapstad: Vlaeberg, p. 127.
- 4) Joan Hambidge. 1989. "Skryf as 'n kritiese daad." *Tydskrif vir Letterkunde*. 27(1): 35-37.
- 5) J.C. Kannemeyer. 1988. *Die Afrikaanse Literatuur 1652-1987*. Kaapstad: Academica. p. 446.
- 6) Daniël Hugo. 1983. "Die Afrikaanse literêre kritiek vandag." *Standpunte* 36(5): 15-17.
- 7) Helize van Vuuren. 1990. "Leesbare, voorspelbare Joan Hambidge." *Die Burger*, 4 Januarie.
- 8) Joan Hambidge. 1987. "Te veel van 'n trompetgeskal." *Beeld*, 28 September.
- 9) Marianne de Jong. 1990. 'n *Ander Afrikaanse letterkunde*. Pretoria: RGN. p. 28-29.
- 10) Andries W. Oliphant. 1990. "Estetiek en politiek." *Stilet* 2(2): 50.
- 11) Marianne de Jong. 1988. "Representasie as tekstuele ideologie in 'n Ander land." *Tydskrif vir literatuurwetenskap* 4(2): 175.
- 12) Martin Trump. 1990. *Rendering things visible*. Johannesburg: Ravan Press. p.(x).

Marian Brink-de Wind

Lady Anne deur die oog van die vis

Dat *Lady Anne* in ons literatuurversameling 'n briljante bundel is, daaroor bestaan nie die geringste twyfel nie. Maar is briljant altyd goed? Wat verstaan ons onder goed? Literêr goed of normatief goed? Die digter laat self geen twyfel bestaan dat dit in hierdie bundel oor norme en waardes gaan nie, lees byvoorbeeld die rede waarom Jacob van Reenen uit Kaapstad weggetrek het: "En die Kaap is 'n haatlike dorpie. Eg dit/ eg dat volledig immoreel", bl. 47. Die religie en die egtheid daarvan staan sentraal in hierdie bundel. Dit blyk alreeds uit die keuse van die vis as weerkerende simbool. Dat die problematiek van die politiek ook 'n belangrike rol speel, is onmiskenbaar. Maar hierdie problematiek moet steeds gelees word teen die agtergrond van die religie. Die bundel gaan in wese oor die teenstelling tussen goed en kwaad, egtheid en onegtheid, natuur (barbaarsheid) en kultuur (verfyndheid), armoede en rykdom, vlees en gees, geloof en ongeloof, soos uit die bespreking sal blyk. Die eerste een van hierdie kategorieë word steeds as goed, die tweede as kwaad voorgehou. Die vraag vir ons as lesers is egter: is dit wat die digter as goed voorhou, goed, en andersom? Vir my bespreking van die bundel is die volgende uitlating van Antjie Krog in 'n onderhoud in *Oggendblad* van 23.9.82 van belang: "Ek is beangs oor die land. Ek betreur my magtelosheid, my onvermoë en verwardheid. Nog nooit tevore was ek so bewus van nood en vrees en onsekerheid, van valsheid, skyn, geld en dwaasheid; van onkunde en wreedheid; van waarde-loosheid en oppervlakkigheid. 'n Boek soos *Waiting for the Barbarians* (van JM Coetzee, MB) het ek gedink gaan 'n hele toekoms verander en dit het skaars behoorlik rimpelings in literêre kringe gemaak." Dit is juis hierdie angs, hierdie problematiek wat in *Waiting for the Barbarians* tot uiting kom, wat ook die weefstof vorm vir *Lady Anne*. Daar is 'n duidelik aanwysbare intertekstuele verband tussen hierdie roman en die bundel, wat vir diegene wat die roman ken, duidelik uit die bespreking sal blyk. Ek gaan egter nie eksplisiet daarop in nie, maar wil stilstaan by die digter se religieuse vertrekpunt en dan die stelling maak dat die bevrydingsteologie 'n duidelik aanwysbare interteks in *Lady Anne* is.

Die bevrydingsteologie kom kortliks hierop neer: Die tradisionele Christelike siening dat ons deur Christus se lyding met God versoen is, is hiervolgens uitgediend. Dat God versoening deur voldoening, m.a.w. deur bloed, en wel in die vorm van 'n offer wou hê, is volgens dié teologie 'n foutiewe konsep gebaseer op Griekse gebruike en die Middeleeuse feodale stelsel. Die Nederlandse teoloog Herman Wiersinga (1975: 19) sê hiervan: "Als iemand zich bij Gods verzoening bijvoorbeeld voorstelt dat God eerst voldoening eist, wil de weg vrij zijn voor vergeving, dan ligt het voor de hand dat hij ook van een schuldig medemens of van schuldige mensengroepen satisfactie

zal eisen, alvorens er van verzoening sprake zal zijn". Hiervolgens is ons skuld *deur* Christus se lyding dus nie versoen nie; intendeel, omdat Christus onskuldig gesterf het, moet ons ons met ons skuld *daaraan* versoen. Om dié skuld te delg, moet ons in navolging van Hom wat volkome gehoorsaam was, ook ons naaste volkome liefhê en bereid wees om ons bloed vir ons medemens te stort, om sodoende versoening met en bevryding vir die naaste te bewerkstellig. Juis daarom is daar sprake van *bevrydingsteologie*. Volgens die bevrydingsteologie is die mens deur Christus se offer verander, bevry om soos Hy te wees, en daarom daartoe in staat om sy bloed vir sy naaste te gee. Wanneer dit gedoen word, sal die heilstaat op aarde 'n voldoende feit wees. Die politieke konnotasie, en die verband met die kommunisme, is nou logies. Die kommunist soek immers ook bevryding vir die proletariaat, die heilstaat op aarde waar almal gelyk sal wees. Soos die kommunist ontken die bevrydingsteoloog 'n hiernamaals waar alles volmaak sal wees. Dit is 'n suiwer horisontalistiese versoening tussen mense onderling, 'n bevryding van aardse onreg deur ons tot die dood toe te verneder vir die ander. Die betekenis wat ons tradisioneel aan die woord "versoening" heg, word dus radikaal verander. God is by hierdie versoening nie werklik nodig nie, alhoewel sy naam nog wel gebruik word. Volgens die bevrydingsteologie is God aan die kant van die onderdruktes, die armes. Ons is dus terug by die Israeliete se siening van Christus as die Makkabeër wat hulle (die swakkes/ onderdruktes) moes verlos van die Romeine (die sterkes/ onderdrukkers). Dink maar aan die verering wat Hom te beurt geval het op die Palmsondag voor Pase. Maar toe Christus afsien van politieke bevryding, van 'n aardse heilstaat, het hulle Hom verwerp. Elemente van al dié dinge is aan die orde in *Lady Anne*.

Die vis, *lichtus*, tradisioneel teken van Christus en simbool van die christelike geloof, verskyn hier in twee vorms. Eers as *Hippoglossus hippoglossus*, die heilbot (afdelings I, II, V en IV). Met 'n verwysing na die hippoglossale senuwee, die senuwee wat die tong beheer, word dié vis simbool van die taal van die uitgediende siening van die christendom, waarvan die heil bot is omdat dit 'n blote tong-/woordgeloof is. In die laaste afdeling, III, (dalk simbolies van die nuwe siening van God/ die volmaakte toestand) is die *Solea solea*, die tongvis, die simbool van die nuwe bevrydingsteologie. 'n Verwysing na die *solea*, 'n soort sandaal wat die Romeine gedra het, dra die konnotasie van "geskoeid loop", m.a.w. verantwoordelik optree. Só word gesuggereer dat versoening uiteindelik deur die taal, die tong, gepaard met dade, verantwoordelike optrede, moet plaasvind. "(D)ie mens lewe van *slag spreuke* (my kursivering en woorddeling, MB) alleen" in die slotgedig moet teen hierdie agtergrond verstaan word. Een van die sitate op bl. 60: "the true creator, the really responsible writer, is the one who makes others act," kan hiermee in verband gebring word.

Wat die tongvis verder betref: Dit is 'n platvis wat in sy larvale stadium 'n normale voorkoms het, maar na 'n kort tydjie beweeg die een oog na die ander

kant van die kop en maak die vis hom tuis op die bodem van die oseaan. Die vis se regterkant is gewoonlik donker, en die oë kom aan daardie kant voor. Die vis “kantel” dan, en lê lateraal (vandaar die benaming platvis) met sy sienende, donker (regter)kant na bo, en sy blinde, wit (linker)kant na onder. Daarby kom sensoriese of taktiele papilla op die kop voor, gewoonlik aan die blinde kant. Die politieke implikasies is duidelik: die tongvis moet die tradisionele rassiesiening van blank en swart omdraai, want hier beteken swart: regs en met insig, en wit: links en sonder insig. Behalwe ’n nuwe teologiese perspektief, word die tongvis dus ook beeld van ’n nuwe politieke perspektief, die twee is trouens nou verweef. Dié sitaat op bl. 60 werk verhelderend hierby: “ ‘a great writer’, Brodsky maintains, ‘is one who elongates the perspective of human sensibility, who shows a man at the end of his wits an opening, a pattern to follow’”. Met die beeld van die vis word dié deurbraak, die patroon wat gevolg kan word, getoon.

Dié perspektief blyk reeds in die eerste gedig: “Wie is dit wat my bleddiewil afwaarts stuur”. Op letterlike vlak verwoord dit terselfdertyd die reis van Lady Anne na Afrika, wat sy as ’n vernedering beskou, en dié van die vis wat sy transformasieproses na die diepseebodem moet ondergaan. Die vis wat afwaarts beweeg vergroei met dié van die digter: “weeïge groen en dendriete wat tonglangs raak”. Op figuurlike vlak moet die ek-spreekster wat “vir kastele gepuur” is, wat m.a.w. aan die élite, die besittersklas, behoort, leer om haarself te verneder, te transformeer volgens die teologie van die tongvis. Hierdie transformasieproses hou die moontlikheid van algehele ondergang in: “onder vagte hare (myne ’n blonde kamlose varing/ of vin) in ’n ring o’roses stadig na die droesem laat sink?” as sy nie tot ’n nuwe insig t.o.v. haar bestaan kom nie. En hier is sy nog blind, ons lees dit af uit “Stekelig van sintuie op dek onder my kombes/ hang ek ’n grimmige prik in die takelwerk” — ’n verwysing na die sensoriese papilla wat aan die blinde kant van die tongvis se kop voorkom.

Met *Lady Anne* gryp Antjie Krog terug na ’n stuk Suid-Afrikaanse geskiedenis: na die tydperk van 1797 tot 1802 waartydens lady Anne Barnard aan die Kaap vertoef het as vrou van Andrew Barnard. Nadat sy Henry Dundas herhaaldelik om ’n taak vir haar man gesmeek het, was sy aanvanklik onwillig om te gaan, omdat die pos nie by haar stand sou pas nie. Toe sy egter verneem dat sy as enigste vroulike verteenwoordiger van die regering die rol van eerste dame aan die Kaap moes speel, was sy versoen met haar rol. Haar taak was om as *versoener* tussen die Hollandse nedersetters en die Engelse bewind op te tree. By haar aankoms aan die Kaap was daar ook die algehele bankrotskap van die Verenigde Oos-Indiese Kompanjie en die onderdrukking van die swa t bevolking. Antjie Krog kies hierdie vrou wat juis ’n versoenende rol moes speel: “Wees gegroet Lady Anne Barnard!/ U lewe wil ek besing en akkoorde/ daaruit haal vir die wysie van ons Afrika kwart./ Ek knieval, buig en soen u hand:/ wees u my gids, ek — u benarde bard!” Die religieuse is hier aanwesig in die woorde “knieval”, “buig” en “soen u hand”,

soos voor 'n *heilige* wat versoening moet bring, ook op geestelike vlak. Antjie volg Lady Anne op haar omswerwing. Sy maak van hierdie reis 'n universele tog, deur dit te plaas teen die geskiedenis, en dit dan te transposeer na die Suid-Afrika van vandag. So verweef sy Lady Anne se geskiedenis met haar eie, met die rol van die vrou in die samelewing, met die verhouding blank/ swart, rykdom en armoede, imperialisme/kapitalisme en kommunisme en met die kontemporêre letterkunde soos blyk uit die talle aanhalings voor en in die bundel wat as motiewe dien. Die brokkies interteks oorspan geskiedenis, soos blyk uit die sitaat op bl. 8 waarin Bram Fischer president Paul Kruger aanhaal: "Met vertrouwen leggen wij onze zaak open voor de geheele wereld. Het zij wij overwinnen, het zij wij sterven: de vrijheid zal in Afrika rijzen als de zon uit de morgenwolken". Bram Fischer en Paul Kruger, strydere vir versoening tussen Afrikaner en Engelsman, blank en swart. Uit die voorafgaande verwag 'n mens dus dat dit in dié bundel sal gaan om stryd vir universele versoening, op horisontale vlak.

Die sake waartussen daar versoening moet plaasvind is die teenstellings barbaarsheid/ verfyndheid, opregtheid/ pretensie, natuur/ kultuur, slaaf/ besitter, vryheid/ onvryheid, nie-hê/ besit, betrokkenheid/ onbetrokkenheid, en, soos uiteindelik sal blyk, tussen die "gewone" Antjie en die "Lady" Anne. Iets daarvan blyk tydens Antjie se besoek aan Balcarres, Lady Anne se landgoed: "Halftien die aand bel die *Earl*. Ek breek in 'n sweet om die gehoorbuis uit. My Engels radbraak tot enkele *barbaarse frases*" (my kursief, MB), bl. 50.

Aanvanklik meen die digter dat sy in Lady Anne die ideale gids gevind het, die "vrou met taal en transparante see/ wat kan droogdok op papier", bl. 15. Die digter lê haar by haar aankoms in Afrika die volgende woorde in die mond: "ek (voel) . . . hoe my voorgenome bes./ so spoggerig uitgespel aan Dundas,/ oorval word deur veegsels vrolike hoogmoed./ Koeltjies my toeknoopskoen (solea — sool — verwys na die tongvis) op die sand (droogdok)/ en wuif die gestuurde koets opsy. My eenvoudige jurk/ van doeksif en moeseliën smaal oor omstanders my stand", bl. 18. Dit begin belowend, die vrou is onprentensius, en "kan droogdok op papier" want sy "salueer . . . Afrika, in ink!", bl. 18.

Deel II handel hoofsaaklik oor die bevoorregte bestaan van Lady Anne en dié van Antjie, wat albei vir die bestaan in "kastele" "gepuur" is. Die kasteel waarbinne Lady Anne veilig en afgesonderd leef, kan beskou word as verteenwoordigend van die beskawing, en van die magstelsel; op bl. 21 word dit 'n "klier van lig" genoem. Dié lig (van insig/ van poëtiese inspirasie, m.a.w. van kultuur) kom voort uit die natuur, dit is "prakties gepuur uit skaapvet". Die verestetiseerde natuur, die kultuur soos verteenwoordig deur die "oesterpasteitjies/ sampejontjietert" is egter verspil aan die gaste wat in werklikheid barbare is en met "groteske hande, die geswolle kele, balkbreë/ hande" (dalk ook 'n skimp na ons as lesers?) "fyntjies" daarna "korrel" — met vertoon aggressief daarop aanval.

“(L)eeḡ lê die binnekant van hierdie land”, bl. 83, kan as reaksie op hierdie gedig, en op “Wie is dit wat my bleddiewil afwaarts stuur” op bl. 9 gelees word. Hier gee Lady Anne haar reisbevindinge weer. In “Wie is dit” het sy “stekelig van sintuie op dek” “’n grimmige prik in die takelwerk” gehang om die boodskap van Afrika op te vang. Hier kom sy tot die slotsom: “verraderlike takelwerk en vyandige dek”. Dat die kasteel slegs “sogenaamde kliër van lig”, en die bewoners daarvan, hoewel oënskynlik beskaaf, in werklikheid barbare is, blyk ook hier: “so sê hulle kategoriees nee beteken ja/ bedrywig uit sy korrupte maag brom die kasteel/ waar hoëlui oor sundowners en dinners vonnisse kliek/ op lewens spuug in spittoons/ lewens is volop in hierdie land.” Dit is interessant om te let op die manier waarop die digter deur haar woordkeuse die universele korruptheid van die stelsel aan die kaak stel: “sundowners, dinners” — die hede; teenoor “spittoons” — die verlede. Soos Lady Anne is die digter deel van hierdie stelsel, sy “is gebore/ aan ’n gilde/ van hebsug en hoon/ waar ek myself tog/ apart/ van ander voel”, bl. 37. Gedurende die reis na die binneland is Jacob van Reenen se antwoord op bl. 47 op Lady Anne se vraag waarom hy weggetrek het uit die Kaap, insiggewend vir die bundel in sy geheel: “Soos wat mens reis word die kuslyn in jou kop/ langer, jou eilandhart kleiner, gestroop van onbenul./ Elke reis bring jou bestaan onder nuwe monokel.” Die verband met die reis van die tongvis, beeld van die “nuwe” teologie, onderstreep die eis om vanuit ’n nuwe perspektief na jou bestaan te kyk, om sodoende insig daarin te verkry, en daarvolgens op te tree. Watter perspektief dit is, word duidelik uit hoe die Kaap beskryf word: “Eg dit/ eg dat volledig immoreel”, skyn en werklikheid lynreg teenoor mekaar. Een van die lesse wat Lady Anne moet leer, is dat teenstellings dikwels oënskynlik is as sy haar by die uitdeel van geskenke afvra: “Hoe kan ek/ aan slaaf en heerser dieselfde gee?” en Van Reenen se antwoord: “Dunira is vry gebore in hierdie huis/ en almal wat hier bly, weet, hoe meer/ jy het hoe meer is jy verskuldig.”, bl. 48. Dieselfde insig blyk uit “eerste kersnaweek onder die noodtoestand”, bl. 31–32, wat saamgelees moet word met “Drie Morawiese broeders huisves ons” op bl. 55. In die eerste gedig word ’n interessante spel met skyn en werklikheid gespeel. Teenoor die “gerugte” van “soveel kinders in tronke/ soveel arrestasies/. . ./ is dit wáár?” staan die (sogenaamde) waarheid van die heil van kersboodskap wat die kinders sing: “Al was ons nie daar/ Ons weet dit is waar —”. Die aandagstreep aan die einde relatiewe die waarheid van dié heil. Dit word onderstreep deur die vers op die voorafgaande bladsy: “’n kind stop botweg met sy tong ’n teetydkoeël”, bl. 30. Die heil van die heilbot, die tradisionele geloof, is volgens die gedig bot as dit ongeërg die bestaan, die “tong”, van onskuldige kinders vernietig. Heilbot en tongvis, tradisionele geloof en bevrydingsteologie teenoor mekaar, soos veral blyk uit die slotstrofe op bl. 32. Die ontoereikendheid van die tradisionele geloof word gestel teenoor “sulke krag en o/ ek sing saam uit ’n boek in ’n taal/ wat nie myne is nie tong wat ek nie ken”. Sy hoor dus ’n ander boodskap as die tradisionele een wat sy ken

uit haar eie kerk. Dié boodskap lei tot die vraag: “God hoor Hy ons? waarheen dit dring/ dat almal gewoon wil mens/ ek met minder/ hul met meer en ek hoor die swel van ’n magtige/ verdriet. geweld wat my witste wederwoord omgrens.” Uit: “waarheen dit dring” blyk dat die ek-spreekster van die hier-en-nou die heil op aarde ver wag wat daaruit moet bestaan dat almal gelyk sal wees, gelukkig in die hede. Wat sy egter hoor is “die swel van ’n magtige verdriet”, ellende dus. Daarom die vraag: “God hoor Hy ons?” God, as hy bestaan, word aanspreeklik gehou vir hierdie ellende. ’n Mens ver wag na “die swel van ’n magtige” iets soos stem, engelekoor, iets wat dui op die wederkoms. In plaas daarvan kry ons “verdriet”, die onverlose, onbevryde, in die idioom van die bevrydingsteologie. Die gedig bly vassteek in die tydelike “geweld wat my witste wederwoord omgrens”, wat gelees kan word as “geweld wat huil om my witste wederwoord” — die tradisionele wit geloof het net antwoorde waarom ’n mens sou moes huil. Die omgrensing van die witste wederwoord kan ook dui op die grense wat aan die tradisionele geloof gestel word, wat dit kragteloos maak, omdat dit nie met verlossingsdade gepaard gaan nie. Die verlossing deur Christus word só misken.

In “Drie Morawiese broeders huisves ons” op bl. 55 is dit opvallend dat hulle dit “sonder vertoon” doen, wat die egtheid van hulle geloof bevestig. Hierdie gedagte word voortgesit in strofe 3: “meteens in hierdie *eenvoud* gewaar ek Hom” (my kursief, MB). Die verskil kultuur/natuur word voortgesit in strofe 2: “my jas is gekreukel” (kultuur) teenoor “hulle effens in vel” (natuur); ook is die jas ’n bedekking teen naaktheid, ’n afsonderingsmiddel, terwyl die bruin kerkgangers se velle beklemtoon word, hulle staan direk voor God. Al is daar verskil: “Ek ruik hulle, hulle my” (strofe 2) is daar voor God geen verskil nie, “voor God is almal naak . . . “Die sendeling/ lig sy hande en sê gewoon (sonder pretensie, MB): mijn lieve vrienden . . .” Tot sover kan die leser met die digter saamgaan. Die digter se “maar”, lui egter ook dié leser se maar in: “maar ek sien soos altyd skaar Hy by hulle/ by die hongeres by die armes by die skares/ sonder hoop die stoppelende swyendes regteloses/ dat Hy mens word en *in hierdie vertrek* (in die kerk, MB) na my kyk”: Christus het nie maar net mens geword nie, Hy het as Verlosser die sonde van die wereld weggeneem. God skaar Hom nie noodwendig aan die kant van die armes nie. Slegs aan die kant van dié wat Hom met ’n gelowige hart aanneem as hulle Verlosser, nie net om hulle te verlos van aardse ellende nie, alhoewel dit beslis ’n Christen se plig is om dit teë te gaan, maar om hulle te verlos van die ewige verdoemenis en voor te berei op die nuwe aarde, na die wederkoms. Christus het ook besoek afgelê by Lasarus, Maria en Marta, wat sekerlik welgesteld was, en wat Hy as sy vriende beskou het. Rykdom *per se* is nie sonde nie, onbetrokkenheid en liefdeloosheid wel. Wat die ek-spreekster in strofe 4 teë het op haar kerk is “die fluwelige matriks/ vol gesteentes”, die pretensieuse uiterlike, en die “korrupte kakel”, die vals, niksseggende inhoud van die prediking. Die ek is “kaduks van wit munt/ slaan” — wat suggereer dat dié inhoud neerkom op die bevordering van die kapitalisme van

die blanke. As sy dan sê: “hoe smal ken ek/ maar steeds net myself” dui dit op engheid, maar veral op engheid van haar siening van die Evangelie. Want die spreekster se beswaar raak nie die kern van die saak aan nie. Vir haar gaan dit in strofe 5 daarom: “Hoe raak ek ontslae van hierdie eksklusiewe smet?” Dus van die eksklusiewe blanke voorregte en rykdom. Daarin kom nie tot uitgang dat voor God almal “naak” (strofe 3), m.a.w. sondig is nie, wel die onderskeid tussen ryk en arm/ kultuur en natuur. Dié (vir ’n gelowige retoriese) vraag roep nie Christus as Verlosser van ryk en arm op nie, maar vestig die klem “eksklusief” op die “smet” van ryk-wees; daarom dat die sendeling in strofe 6 die spreekster “onverbiddelik” in sy “polyste naalde-oog” hou: geen gebed sal help, onverbiddelik sal sy ’n daad moet pleeg deur van haar rykdom afstand te doen om nie ’n bot heil deelagtig te word nie, want ’n ryke sal slegs soos deur die oog van ’n naald kan ingaan in die koninkryk van God. Teenoor Lady Anne word die “uitkammers van pruike” gestel wat die pretensie van die blanke beklemtoon, en wat verwys na die verse op bl. 65 oor die Franse rewolusie, en meer universeel, na rewolusie in die algemeen waarvan die anderskleuriges die dienaars is: “Die haarkapper kry haar kop/ om gou die pruike te doen voor Marie-Antoinette/ haar vriendin op die piksteel soen”. Die kerkgangers is ook “poleerders van silwer”; die silwer verwys na die twintig silwerstukke waarmee Judas Jesus verraai het. Dié silwer behoort “eksklusief” aan die blankes — die verraad van Jesus per implikasie ook. Die anderskleuriges “poleer” dit, hulle beklemtoon dus dié verraad. Verder is hulle “afwitters van mure” — ’n verwysing na die Fariseërs, die huigelaars, wat Jesus uitgepleisterde grafte noem. Deur die manier waarop die anderskleuriges eensydig positief beskryf word, word die huigelary van die blanke op teologiese en politieke terrein ook eensydig aan die kaak gestel. Die effek van die diens op die spreekster: “Ek bly uitgelewer in liturgiese *duister* sit/ met *gehawende polse my lippe bloei dig/ in sagste sweet hang my hoof*” (my kursief, MB).

Die ooreenkoms met Christus is duidelik. Soos Christus sy drie ure van duisternis gehad het, van God verlate, so sit sy. Soos Christus sal sy moet ly, om van haar “eksklusiewe smet” ontslae te raak en haar met haar anderskleurige medemens te versoen. Die manier waarop sy sal moet ly, word uitgespel in die gedig oor die Franse rewolusie op bl. 65: “ ‘Net barbare kan so wees!/ ‘Jy maak ’n fout, Anne — soveel bloed is nodig/ voor mense mekäär i.p.v. mekaar se goed kan lees’ ”. Christus se bloed was dus nie afdoende nie, die mens moet sêf iets doen om by God versoening te bewerkstellig. Maar nie versoening tussen God en mens nie, maar tussen mense onderling. Want dit gaan om die feit dat mense “mekaar” (kommunie/ kommunisme) “i.p.v. mekaar se goed” (kapitalisme/ besittings) kan lees”. Die oplossing vir die “eksklusiewe smet” is dus rewolusie, en bloed. Die aard daarvan word duidelik aangegee in die gedig op bl. 63–64: “Windham se Parys”: “Die brandhout lê gereed/ vir rewolusie wat nie bloot/ ruiter op perd verander nie”. Die heil lê dus nie in ’n Apokalips soos aangekondig in Open-

baringe, in 'n nuwe hemel en 'n nuwe aarde in die hiernamaals nie, "maar (in) rewolusie wat alles/ nuut maak: nuwe bewussyn bring/ tussen mens en sy langsaan-mens", die heilstaat moet in die hier-en-nou op horisontale en rewolusionêre wyse bereik word. Die tekens van die bevrydingsteologie is duidelik. Want in plaas van die belofte en die vreugde om 'n beter toekoms in die hiernamaals, klink "(o)nverwags 'n lied/ wat spoel wat swel tot 'n hartstogtelike skel verdriet/ feitlik oppermagtig van pyn." Die oppermagtige gegewe van hierdie kerkdiens is die onverloste, onbevryde lyding wat die hongeriges ondervind omdat die digter bly vassteek in haar valse opvatting van die betekenis van Christus se verlossingsdaad.

Die digter moet versoening bring tussen gees en vlees, estetiek en barbaarsheid, kultuur en natuur. Uit die geskiedenis is bekend dat Lady Anne 'n onbeantwoorde liefde gekoester het vir Lord Windham, 'n sterk voorstander van die Franse rewolusie, vgl. bl. 63-67. In sy naam vind ons die opposisies "wind" (gees) en "ham" (vlees) met mekaar versoen. Van hom sê Lady Anne op bl. 64: "jy is die eerste man/ wie se gelyke/ ek wil wees." Daar word dus gesuggereer dat versoening tussen gees en vlees slegs deur rewolusie kan plaasvind, en dat die digter daaraan behoort mee te werk. Dié gedagte vind ons in "dun kerf ek die ham tot stapeltjies blomblare" op bl. 56. Dié versreëls roep die brief aan "Liewe S." op: "ek is die sy wat woordtresse koord/ en die wind daarvandaan is my liggaam" wat ook dui op die materiële wat deur die geestelike, die poëtiese proses omvorm word tot die estetiese. Die proses gaan gepaard met lyding: "dun kerf ek" om die gewenste resultaat te bereik. Na die resultaat van dié lyding "steek" die hernhütters, die dienaars van die Heer, die bevoorregtes, "gulsig", hulle verag dit dus. Die ooreenkoms met die gedigte "Niks minder as 'n prinses nie" op bl. 21 en "leeg lê die binnekant van hierdie land" op bl. 83 is duidelik. Die geestelike voedsel is gemors op die kultuurbarbare, want die dienaars van die Heer "prips deur mosterdswamme". Die mosterdsaadjie, simbool van die geloof, is afkomstig van die Kruisblommiges; die mosterd, die kruisboodskap, het egter "swamme", dit is aangetas, siek. Die maaltyd wat genuttig word, is simbolies van die nagmaal: ham (vlees) en Madeirawyn (bloed); die suggestie is dat dit 'n vals manier van nagmaalsgebruik (kommunie) is. In die tweede strofe is daar sprake van "ruwe brood en bier", simbole van die egte kommunie waarin eenheid bereik word: "oor miljoene vanaand dig teen vure". Uit hierdie eenheid word 'n nuwe boodskap gebore: "sange, verhale, dryf kodes landvol uit die kole." Die ek is egter nie deel daarvan nie: "Hoe gee ek die knusse holte prys waarna ek gebore is?" — sy is veilig, afgesonderd daarvan. Dit herinner aan die vraag in die voorafgaande gedig: "Hoe raak ek ontslae van hierdie eksklusiewe smet?" Daarom die vraag: "Moet elk nie as sondebok sy geërfde/ goudgebinde bene as drag uitspeel en met waardige berou galvrek?" M.a.w. moet die gelowige nie uit Christus se kruisdood die nuwe boodskap leer dat hy homself vir sy langsaan-mens moet offer soos Christus dit gedoen het nie? Want ons is skuldig, omdat ons bene "goudgebind" is,

omdat ons vashou aan die kapitalisme. Die heilsboodskap moet dus nuut geformuleer word, in hierdie geval deur die digterlike woord in diens van die bevrydingsteologie, die menslike verlossingsdaad: “van titel en tuig/ sal ek ons bevry”, bl. 108. Daarom dat sy “inderhaas bladsy strek” om met “verf” die onderskeid tussen blank en swart aan te dui. Groen word in hierdie gedig gebruik om die natuur te verbeeld, wat eg en goed is: “groen is die kleur van balans groen verduur/ alle kleur groen word aanhoudend/ gebreek om te absorbeer as verder of nader/ swart is net ’n skakering van die diepste groen.” Swart het hier dus ’n uiters positiewe konnotasie. Daarteenoor is “in *transparante water* (my kursief, MB) *verf*” “wit verbode. Dimensie kom deur die weglating . . .”. Die digter het gesoek na “’n vrou met . . . transparante see”. Deur haar verfwerk is Lady Anne die digter se ideale gids. In “Besoek aan Balcarres” op bl. 50–51 is Lady Anne se gebruik van lig simbolies van insig: “Selfs die ink- en watersketse is behep met lig. Aan haar donkerkleurige figure is daar iets sags, byna grillerig gemaklik; iets stugs aan die boere en altyd in profiel. ’n Presisie gee sy aan alle argitektuur met ’n wildheid aan die landskap daarnaas”. Hieruit blyk die egtheid van die donkerkleuriges teenoor die onegtheid van die blankes; die egtheid van die natuur teenoor die onegtheid van die kultuur. Hierdie egtheid verskyn op die “best paper and inks” (verfyndheid); op die buiteblad van die joernaal verskyn die “skewe inskripsie” (onverfyndheid) wat die doel van die joernaal bevat: “I write to destroy the border of unbearable pain.” As resultaat hiervan kyk die “Earl”, verteenwoordigend van adel, verfyndheid en kultuur, en die “ek”, verteenwoordigend van die gewone mens en barbaarsheid, “in mekaar se oë”. Ver-soening, uitskakeling van rang en stand, word dus deur die sketse bewerkstellig.

Die kentering kom met die manier waarop Lady Anne as skrywer en mens haar taak aanpak: “Die volledige landskap móét ek in ’n raamwerk pak om/ ontroering te oorleef”, bl. 57 — Lady Anne veg daarteen om betrokke te raak. Daarom: “Ek kry dit nie geteken nie, nie ingepas, geskaal/ ek vee uit, korrel tuur tot dit my oorval die weet/ die besef: my bladsye bly altyd ruit, spel altyd afstand,/ die invalshoek bly passief. En so wil Madame dié land deur glas bly waarneem in prentjies en poësiëtjies strik.” Sy is soos die digter aan die begin: “die sy wat woordtresse koord/ . . ./ wat woordgaas spin uit die potloodspoel”. Albei is suiwer begaan oor die esteties, vgl. die gedig oor die teregstelling van vryswartes op bl. 80: “’n blote lys ketters/ vir die toonsetters-/ hulle hang vanmôre ’n dekoratiewe/ notepaneel op die oop stuk grond langs die kasteel”. Ellende dus gesien vanuit ’n bevoorregte toestand. Dié probleem word verwoord in die eerste strofe van “parool” op bl. 35: “ek voel ek lieg dalk blatante botrivier/ in woorde/ en nuttelose eras/ in die aangesig van soveel onreg/ (lyding) as poësie volhard as luukse bly dit ook leuen”. “Botrivier” — verteenwoordigend van Lady Anne se reis na die bin-neland, verteenwoordigend ook van die habitat van die heilbot, die bot heil wat die poësie bring as dit “volhard/ as luukse”, as dit haplografies gelees

bloot 'n "bot(vier)" van woorde is. Dit is presies wat Lady Anne doen. By die besoek aan die Drupkelders op bl. 45 word sy gekonfronteer met haar roeping as digter, naamlik om te skryf oor lyding by die lig wat sy het. Hier vind sy "geskok" dat die lig van die kultuur, "kerse laas gebrand vir hoës op Berkeleyplein", m.a.w. vir die bevoorregte Europese élite, die sogenaamde beskawing, wyer moet uitkring, want "hulle sterte (skyn) in Afrikagrotte". Sy moet die onreg aan die kaak stel: "in die kerslig waar dit val lê sanderige bloed" — die onreg gepleeg in naam van die kultuur: "bedrywig uit sy korrupte maag brom die kasteel/ waar hoëlui oor sundowners en dinners vonnisse kliek/ op lewens spuug in spittoons", bl. 83. Die onreg wat sy sien: "dieper in stoei gedrogte ribbes sper uit vergruisde/ figure bult 'n barbaarse gejang verwoed/ krap dikgevrete naels teen klip/ ek sien hoe tralies knars teen tralies oor bloedbelope lip". As sy haar roeping nakom, haar poësie in diens van geregtigheid stel, sou dit "pêrels kan wees — Aladdin en kosbaar — had ek moed". Sy draai egter om en verkies om onbetrokke te bly: "Agtuur die aand kletter ons in dolle/ vaart met Suidoos en reën die Kasteelpoort binne/ wat ek, onverklaarbaar, tog as tuis ervaar", bl. 58. Die kasteel, die "sogenaamde klier van lig", se kultuur is vals, dit dien slegs tot "botvier" van woorde, estetiese genot van "hoëlui", bl. 83, van "hoës op Berkeleyplein", bl. 45. Lady Anne se laaste kans om die onreg aan die kaak te stel, kom by die aankoms van die "slaweskip wat onwettig afset soek", bl. 78. Sy het die skip verwas as die skakel tussen haar en die buitewêreld: "die kom en gaan van skepe, nooi/ van hoë offisiere lê 'n naelstring na die Kasteel". Dit gaan hier om oppervlakkige, onegte kontakte, pretensie, en sogenaamde kultuur: "pruim proetjie vir proetjie aan pos, 'nuwe'/ koerante / die geskrewe woord al ahooi". Wanneer blyk dat die slawe erg siek is a.g.v. die wreedste mishandeling, bly Lady Anne op 'n afstand in haar veilige welstand: "Ek draai die poedinglepel om en om/ silwer en kosbaar swaar, en betrap myself/ dat ek daelank vanuit elke venster/ na die gedoemde skip bly staar". Sy met die silwer lepel, die adellike, is nie werklik edel nie, sy hou haar afstand veilig agter "elke venster". Sy "betrap" haarself, asof sy nie behoort te kyk nie. Hieruit blyk die skrilte teenstelling tussen rykdom en armoede, welvaart en uitbuiting. Die afstand word behou in die volgende gedig op bl. 79: sy sien "deur my teleskoop" die "pleitende vrag/ ellende"; die pleit noop haar egter nie tot betrokke optrede nie, sy kyk daadloos toe hoedat die mense met wie sy behoort te identifiseer "elke oggend losgeslag/ en gekantel word oorboord". Deurdat hierdie figure oorboord gekantel word, word daar 'n verband gelê met die "sy wat woord-tresse koord/ en die wind daarvandaan is my liggaam . . . so stort ek oorboord/ spoor ek haar nie in my biografiese Woord" in die brief aan "Liewe S." op bl. 15. Hiermee word Lady Anne se eie ondergang, wat slegs dreiging was in "Wie is dit wat my bleddiewil afwaarts stuur" 'n voldonge feit. Haar versoeningstaak, haar transformasie volgens die beeld van die tongvis het jammerlik misluk, alhoewel sy "met 'n dowwe ongedetermineerde wete" bewus word "van onbekende vorms van bestaan".

In Lady Anne het die digter gemeen sy vind 'n "gids" wie se "benarde bard" sy kon wees: "Ek wou 'n tweede lewe deur jou leef/ Lady Anne Barnard, wys jy is moontlik", bl. 40. Lady Anne blyk egter ontoereikend te wees omdat sy onbetrokke is: "gearriveer met jou hele frivole lewe sit ek nou berserk/ met jou op my lessenaar: as metafoor is jy fôkol werd", bl. 40. En betrokkenheid is essensieel: "as die sintuie van die bard/ nie die krete uit die blare speen/ die bloed tussen die barricades/ van kruideniers/ betas vermoorde/ flitse vang in die blokkades", bl. 35–36, dan dien poësie nie sy doel nie. Sy moet nou sonder Lady Anne verder gaan, al weet sy nie "hoe bring ek hierdie reënblinde/ tog onder nuwe woorde móét dit kweek/ tot behoud", bl. 42. Met "reënblinde tog" knoop sy haar soektog aan die beeld van die tongvis: as blanke met 'n tradisioneel-christelike houding is sy blind in die water. Daarom moet sy haar besin oor die doel van poësie: In die titel "parool" van die gedig op bl. 35, een van die kerngedigte in die bundel, word sowel die betekenis "woord" as "voorwaardelike bevryding" geaktiveer. Hiervolgens is dit moontlik om deur die woord te bevry, as aan die voorwaarde voldoen word dat die woord op die regte manier gebruik word, as dit nie "luukse" bly nie, as dit nie "leuen" is nie. Aan die een kant is daar "'n heining tussen my en die slagting daaragter", bl. 37, waar die ek dus onbetrokke by die heersende rewolusie is. Aan die ander kant is daar "twee terrasse (rasse?)/ en die brûe tussen hulle brand", bl. 38 en "werklik is die onreg", bl. 38, wat betrokkenheid noodsaak. Die dilemma is dus werklikheid en betrokkenheid teenoor leuen en onbetrokkenheid, en die probleem is: "op watter manier/ beskerm ek hierdie vers teen die kras/ agteloosheid van politisering?" (bl. 35). Die digter staan voor die vraag: "waaroor skryf die bevoorregte digter hier?/ 'waar esteties was word politiek portier'// hierdie maaksel duld geen neutrale veen/ tussen twee kwades kies ek geeneen". Die poësie moet dus nie in diens van òf die esteties òf die politiek staan nie, maar die twee moet met mekaar versoen word. Die digter moet met haar woord versoening, bevryding vir die onderdrukte bring, 'n uiters moeilike taak, maar "my huiwering in die kalmte/ sê/ ek is 'n reeds gevangde vis." As "gevangde vis", "as gevangene soek ek gids om deurlei te besleg." (bl. 38). Die digter sien dit as haar Christelike taak om haar te verantwoord oor die rol van die poësie: "wie dien dié woord?/ hoe verstaan ek myself in die teksgekwelde land?/ hoe onaangeraak huiwer ek?" (bl. 39). Dit is vrae wat elke Christen homself moet afvra. Haar antwoord: "die vryheid is reeds/gewen in woord en granaat/ dis reeds verkry ek/ hoor die geluid van duisende voetval/ o gaan my nie verby" (bl. 39), is egter nie die antwoord van 'n Bybelgelowige Christen nie. Die weglating aan die einde van die Halleluja-sitaat plaas klem op die seën wat in die hede verwag word. Die oplossing lê nie net in die woord nie, maar ook in "granaat", in rewolusie. Die rewolusie word 'n heilige oorlog om maatskaplike geregtigheid, 'n aardse heilstaat te verkry. Volgens die gedig op bl. 81–82 word hierdie maatskaplike geregtigheid "nie losgewring/ anders as deur rewolusie// intens beding". Tweedens word maatskaplike bevryding bereik "deur ons te verbind tot die

mooiste heldedig// in onself". Deur woord (gees) en rewolusie (vlees) sal "die byna/ onbereikbare: mekaar tot broer-wees te stroop," bereik word. Horisontale bevryding, versoening dus; van die versoening tussen God en mens, en die gevolglike ewigheidsperspektief, is geen sprake nie.

As die digter deur haar woord bevryding wil bring, sal sy eers 'n ander taal moet leer, "wil die digter 'n gedig skryf/ verby die drag geraamtes/ van almal wat mank en Afrikaans is", bl. 100. Sy doen wat Lady Anne nagelaat het om te doen in die Drupkelder, sy beantwoord ook Lady Anne se vraag tydens die besoek aan die Morawiese sendingstasie: "Moet elk nie as sondebok sy geërfde/ goudgebinde bene as drag uitspeel en met waardige berou galvrek?" op bl. 56. Maar voor dit kan gebeur sal "die tong . . . anders moet lê:/ bevry die allerwoordste woord deur vers/ wat wil klapwiek na mekaar en nuut/ die gedig sal wys hoe/ woord in hierdie landskap waar word/ om woordsontwil alleen/ die nuwe gedig sal nooit slot hê/ bard wat leer luister." (bl. 100). In "nuwe alfabet" op bl. 92 lees ons na wie sy moet leer luister. Die alfabet wat sy ken is dié van "brose verfyning": "(Opgelei is ek in die alfabet van hulle simbole.)", bl. 50. Dit is die simbole van die "Europese verlede", van "gedig" en "dokument". Na talle gidse wend sy haar uiteindelik tot haar broer in Afrika. Om hom te verstaan, moet sy 'n nuwe alfabet leer. Daarom ook moet sy afstand doen van haar Europese verlede, wat vir haar kosbaar is, want die broer is ver: "ek wil jou skryf broer maar jy's verder/ as die vorige eeu as 'n stamland/ as gedig of dokument". Die kontak is so moeilik dat die deelnemers die alfabet as 't ware opnuut moet leer. Die herhaling van "A is altyd teen apartheid/ B is blind vir kleur" toon hoe moeilik die les is wat sy soos 'n kind moet aanleer. Sy gee haar Europese verlede prys, dis die "klede" wat sy "afgooi" om só naak voor God te word. Dit is opvallend dat Lady Anne haar jas tydens die kerkdien by die Morawiese broeders aanhou, sy bly dus afgesonderd. In teenstelling met Lady Anne "stroop" die digter haarself om die broer te bereik. Die woordjie "stroop" dui op die pyn waarmee hierdie daad gepaard gaan. Sy leer hierdie les as versoeningsoffer vir haar kinders. Die gedig moet gelees word teen die agtergrond van die digter se wens op bl. 13 "so wil ek my lewe hê/ so skryfloos van hierdie huis/ die bindmiddel: elke/ / kind uitstryk, regvou, warm en bruikbaar oorhandig" — die skryf van die bundel is dus 'n pynlike versoeningsdaad, sy is aanvanklik Lady Anne se "benarde bard"; dis ook 'n offer wat sy bring: "my palm op die geweeftde bladsy sweet bloederig . . ." Die digter moet haar rol van vrou, ma en huisvrou versoen met dié van kunstenaar, wat op die manier van die taal versoening moet bring. Die moeite waarmee dit gepaard gaan blyk ook uit die gedig "weer eens/ voor 'n leë bladsy lynloos A4", bl. 14 en "ma sal laat wees", bl. 73. So word sy beeld van Christus volgens die bevrydingsteologie. Die digter moet leer skryf in 'n nuwe idioom om hierdie heil te bewerkstellig: "hier leer ek skryf — ek kan nie anders nie". Dit is terselfdertyd ook 'n verwysing na Maarten Luther, die hervormer. Soos Luther moet ook sy met 'n nuwe boodskap kom sodat daar werklik van versoening sprake kan wees. Met dié verskil, dat

dit hier suiwer om horisontale versoening gaan. “(E)k kan nie anders nie” kan dui op die onafwendbaarheid van die skryfdaad, maar ook op die feit dat die “ek” nie anders kan skryf as in die idioom van die bevrydingsteologie nie. Sy moet nie bot heil soek in die tradisionele geloof van die Europese verlede nie, maar in die hier-en-nou. Die moeisame van die skryfproses, die politieke stryd, die innerlike ontwrigting a.g.v. die botsende kunstenaarskap en moederskap word hier tot harmonie omvorm.

Die gedig op bl. 92, “transparant van die tongvis”, is die eerste gedig geskryf in die “nuwe alfabet”. Waar die kinders aanvanklik in “weer eens voor ’n lynlose bladsy” op bl. 14 ’n steurnis was t.o.v. die skryfproses, wat lei tot ’n botsing waaruit die kinders “gehawend” gekom het, is daar nou afwagting: “ek wag my besoekers in op papier”. Die “byna onbereikbare” gebeur hier, die “mekaar tot broer-wees” op bl. 82 word verweselik, want hierdie kinders pas hulle aan by hulle omgewing: “dorsaal en anaal hang hulle in fyn balans”. Opvallend is die beeldspraak in “in die vlak brakkerige water *trap Ma klei* (my kursief, MB; Eng: *flounder* beteken ‘platvis’) met die metafore.” Die aanpassing van die digter by die Afrikaanse land- en gemeenskap en die transformasie van die tongvis word metafories pragtig inmekaar geteleskopeer. Waar Lady Anne op bl. 79 die ellende op die skip d.m.v. ’n teleskoop van ’n afstand, onbetrokke, dophou en dan dink aan “onbekende vorms van bestaan”, word dié vorm hier deur betrokke identifikasie gerealiseer en wel deur die kinders wat as ’t ware geoffer word. Die kinders word nie meer “verblond”, soos in “Lady Anne by die mikrogolfoond” op bl. 71 nie, maar “die boonste flank begin donkerder pigmenteer” en “met tyd sal die tongetjie sy lê kry”. Daar is hoop: “onopvallend lê julle tussen sand en klip/ deel van die bodem en nooit/ weer roofsugtig op vlug nie/ ek druk my mond teen elke verwronge gesig Ma weet// julle sal die gety oorleef”. Waar Lady Anne ’n vreemdeling was wat “(u)it kaart en boeke” “’n toekoms aan die suidpunt” moes maak, waar die ek-spreekster nog kon sê: “ek leef anderkant die onreg”, het die transformasieproses begin toe sy besef: “my huiwering in die kalmte/ sê/ ek is ’n reeds gevangde vis” en dit is voltooi met die besef dat haar kinders deel is van die bodem. Die afwaartse reis wat begin het met “Wie is dit wat my bleddiewil afwaarts stuur” is in die digter se idioom met welslae voltooi. Maar voordat hierdie sogenaamde harmonie volledig kan wees, voordat daar werklik van broederskap sprake kan wees, moet daar volgens die digter skuld bely word. “’n Gedig oor skuld” op bl. 98–99 dra as motto: “The reason I know I am NOT insane/ is because, unlike my brother/ I feel guilt/ The insane do not feel guilt.” Hiermee word gesê dat diegene wat glo dat sy skuld deur Christus gedra is, en daarom vry voor God staan, kranksinig is. Hierdie gedig staan volledig in die teken van die bevrydingsteologie. Bevryding vind plaas deur die digterlike woord wat in die plek van die Goddelike woord te staan kom “in die begin was die WOORD”; dit is daar “om woordsontwil alleen”, bl. 100, “die mens lewe van slagspreuke alleen”, bl. 108. Bevryding vind ook plaas deur rewolusie: “ek is die groot van-kant-maker! Van titel en

tuig/ sal ek ons bevry". Die bundel eindig dan ook met die van-kant-making van Lady Anne: die . . ./gedig is die afskeid aan jou . . ./en jou se soort/en jou se soort/se taal van nou af sal jul elders voortswalk// onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot", bl. 108. Sy vermoor dus onbetrokkenheid en pretensie, wat sy gelykstel aan die tradisionele Bybelse boodskap van versoening, wat terselfdertyd ook van kant gemaak word.

Bibliografie

- Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse Literatuur 1652-1987*. Pretoria: Academica.
- Krog, A. 1989. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.
- Robinson, L.A.M. (Red.) 1973. *The Letters of Lady Anne Barnard to Henry Dundas from the Cape and Elsewhere/ 1793-1803 together with her Journal of a Tour into the Interior and Certain Other Letters*. Kaapstad: AA Balkema.
- Wiersinga, H. 1975. *Verzoening als Verandering*. Baam: Bosch & Keuning.
- Wilkins, W.H. (Red.) 1908. *South Africa a Century ago. Letters written from the Cape of Good Hope (1797-1801) by the Lady Anne Barnard*. Londen: Smith, Elder & Co.

Joan Hambidge

In welke kamer van ons huis
het jy geslaap, my liewe sus?
'n Jeugherinnering word deur tyd
en vervalsings altoos aangetas.
Nou na soveel jaar wil ek bely:
onthou is soos 'n fetus
in die moederbuik geopereer —
sy vinger soekend, tastend
na die dokter wat moet red.
In hierdie kamer van onthou,
sal jy éwig, ongeskonde bly rus.

Liefdesvers: 'n opdrag

Jy vra 'n liefdesvers
in Wenen —
'n vers net vir jou op dié oomblik
om die moment vas te vang.

Poësie is geen memento, my geliefde;
aan jou, die stad
moet ek skaaf en pas
en meet (soos die blou van jou oë
skyn 'n hemel Weense lug,
die rooi van jou mond
dra 'n Austrian Airlines embleem).

Vir jou is die moment tersaaklik:
'n foto is onherhaalbaar;
nooit weer sal die fotograaf
die presiese skoot só vasvang
in Fuji-kleur of Kodak-skyfie.

Vir my bly die moment proses —
ewig veranderlik (dié gedig
skryf sigself in duisendvoud)
tussen aankoms en vertrek,
toe en nou.

Ek groet Wenen vir nou.
Ek groet jou tot 'n wederskryfs.

Jy vra 'n liefdesvers
In Wenen —
'n vers net vir jou op hierdie oomblik
om later weer van voor te begin.

Literêr-aktueel

Philiép Bossier: "Rondom die grote gesprek: Die Afrikaanse Hel"*

De eerste vertaling van Dante in het Afrikaans

De vertaling van het eerste deel van de *Divina Commedia* in het Afrikaans in zonder twiifel een gebeurtenis van formaat. In die eerste plaats zijn we door deze publikatie getuige van een interessant cultureel project waardoor een taal, die in feite recent als volwaardige cultuurtaal¹ erkend wordt zich gaat meten met een van de meesterwerken van de universele letterkunde. Op de tweede plaats zien we, hoe ook door deze nieuwe vertaling het aantal niet westerse vertalingen van Dante zich nog altijd uitbreidt. In feite is deze afrikaanse vertaling een duidelijk teken aan de wand en heeft ze wellicht een signaliserende functie voor eventuele andere Dante vertalingen op het Afrikaanse continent.

De uitgave van *Die Hel* is een redactie van en een vertaling door Dr. Delamaine du Toit. De uitgave dient zich aan in twee delen. Deze vertaler was vroeger gynaekoloog in Kaapstad en studeerde eerst klassieke literatuur, filosofie en Italiaans aan de UNISA en vervolgens Italiaans aan de University of Capetown. Deze studie werd verder voltooid door een verblijf in Firenze. Zijn Dantevertaling is een project op lange termijn. De volgende delen zijn intussen aangekondigd. Het is vermeldenswaardig dat het hele project de steun kreeg van de 'Stigting vir die Skeppende Kunste'.

Het eerste deel plaatst de originele Italiaanse tekst naast de versie in het Afrikaans. De pagina-indeling is zoals in tweetalige uitgaven. In een apart deel vershijnt, met een uitgebreide reeks noten, het commentaar op het origineel. Het gaat hierbij zowel om uitleg over de taal als over de cultureel-historische context van Dantes werk. Beide volumes getuigen van een door-gedreven lectuur van een in wezen middeleeuwse tekst vanuit het standpunt van een typische moderne en vooral sterk geëvangeliëerde kultuur.

Op de kapt vinden we onmiddellijk enkele indicaties over die interesse voor Dante in het Afrikaans:

Dante Alighieri is sonder twiifel die grootste digter en saam met Homeros en Shakespeare sekerlik een van die grootste literêre figure van alle tyd. Sy meesterstuk, die *Divina Commedia*, het nie alleen die fondament gelê vir die moderne Italiaanse taal nie, maar is onteenseglik ook die grootste van alle Christelike allegorieë.

Dit is zowat de samenvatting van de waarden die een literaire figuur als Dante

* Praatjie gelewer tydens die Jaarberaad van die Afrikaanse Skrywersgilde, Broederstroom, 1 Junie 1991.

kan voorstellen voor een nog jonge taal als het Afrikaans²: 1) Dante situeert zich als auteur op dezelfde lijn als Homerus en Shakespeare: alle drie de auteurs vormen een hoogtepunt in de geschiedenis van de Europese cultuur 2) het werk van Dante valt samen met de creatie van een nieuwe literaire en moderne taal, in dit geval het Italiaans 3) Dantes oeuvre is de grootste Christelijke allegorie uit de wereldliteratuur. Je zou het zo kunnen stellen dat, juist met deze keuze van Dante als symbool van de hoogste literaire waarde, de vertaler het Europese, het literaire en het Christelijke karakter van het Afrikaans heeft willen bevestigen.

In het 'Woord Vooraf' wordt meer in detail ingegaan op eventuele vertaaltechnieken, op prioriteiten bij het werk en op de werkmethode zelf. De lezer verneemt onmiddellijk dat er duidelijk gekozen is voor een vertaling "reël vir reël in prosa". Met andere woorden, een vertaling in verzen wordt duidelijk vermeden en wel op grond van weinig geslaagde voorbeelden van vorige Dantevertalingen in andere talen. De voorkeur wordt gegeven aan aan versie waar de leesbaarheid en de progressieve verstaanbaarheid ("woord vir woord") primeren op het risico van rijm dwang. In die zin stelt de Afrikaanse vertaling een soort tussen-oplossing voor die het evenwicht bewaart tussen proza en poëzie.

In het eerste volume wordt iedere 'Canto' ingeleid door een korte samenvatting en een elementaire uitleg over de plot, de verhaalopbouw en de allegorische inhoud van *L'Inferno*. Het eerste volume is dus meer synthetisch, het tweede — het volume met de noten — meer analytisch: er wordt duidelijk gestreefd naar een harmonieuze filologische uitleg van Dante. Toch zijn enkele kenmerken hier bijzonder opvallend. Het valt op hoezeer de Bijbelverwijzingen in beide delen de overhand nemen. Van het eerste vers tot en met de laatste canto wordt de Bijbel als tekst geprojecteerd op het origineel. Op een systematische manier worden de Bijbelboeken in verband gebracht met de uiteindelijke betekenis van Dantes werk. Er zijn zowel verwijzingen naar het Oude Testament (De Psalmen, Spreuken, Profeten) als naar de Vier Evangelieën en de Handelingen van de Apostelen. Met de Bijbel als leesleutel vinden we hier niet alleen een heel interessante vergelijkende lezing van Dante nie maar vinden we vooral op een expliciete manier de dominante vertaalstrategie die op deze middeleeuwse auteur wordt toegepast.

Deze vertaalstrategie is ook duidelijk herkenbaar in het eerste volume. Enkele voorbeelden. In de doelttekst komen bijna systematisch hoofdletters voor wanneer het gaat om verwijzingen naar het Goddelijke. In de brontekst zijn diezelfde taalelementen (naamwoorden, voornaamwoorden, possessieven) typografisch met kleine letter geschreven.

ché quello imperador che là su regna
perch'io fu'ribellante alla sua legge
non vuol ch'n sua città, per me si vegna.

want die Keiser wat daar bo heers
wil nie, omdat ek teen Sy wet opstandig was
dat ek Sy stad betree nie.

In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio
oh felice colui cu'ivi elegge.
(*Inferno*, I, 124-129)

Verder ook in:

Quando giungon davanti alla ruina
quivi le strida, il compianto, il lamento
bestemian quivi la virtù divina
(*Inferno*, V, 34-36)

Oral Heers Hy, maar daar regeer Hy
dàar is Sy stad en Sy verhewe setel:
o, hoe gelukkig hy wat daartoe uitverkore is.
(*Die Hel*, I, 124-129)

Wanneer hulle voor die ruïne kom
begin die gegil, geween en die weeklaag
en hulle vervloek daardie Almag van God
(*Die Hel*, V, 34-36)

De logica wordt echter voortgezet en de meeste hoofdletters uit de brontekst verdwijnen in de doeltekst, wanneer het gaat om abstracte namen of om namen voor dierlijke wezens, zoals in:

Molti son li animali a cui s'ammoglia
e più saranno ancora, infin che 'l Veltro
verrà, che la farà morir con doglia.
(*Inferno*, I, 100-102)

Met talle diere het sy al gepaar
en daar sal altyd nog meer wees, totdat die
jagfond
sal kom wat haar 'n pynlike dood sal toedien.
(*Die Hel*, I, 100-102)

De vertaling in het Afrikaans lijkt hierdoor, meer dan de originele tekst, de verwijzing naar God, en op sommige plaatsen naar Jezus, in de verf te zetten. Op die manier wordt ook het adjectief 'Divina', destijds door Boccaccio als literaire (en niet religieuze) waardering voor dit werk aangebracht, hier eenduidig gemaakt. Een dergelijke accentuering, een verduidelijking van zowel taal, stijl als inhoud is niet vreemd aan dat proces waardoor een tekst in een nieuwe cultuur belandt. Studies op het gebied van de vertaalwetenschap hebben aangetoond hoe vertalingen dikwijls explicieter zijn dan de originele teksten. Een gelijkaardig effect doet zich ook voor op het gebied van de welbekende Danteske metaforen. Ook hier lijkt de vertaling niet te ontsnappen aan een tendens tot verduidelijking. Op een enkele plaats voegt de vertaler zelfs nog metaforische kracht toe aan de tekst, zoals in:

Perché tanta viltà nel cuore allette?
(*Inferno*, II, 122)

Waarom een herberg maak in jou hart vir
/soveel lafhartigheid?
(*Die Hel*, II, 122)

Juist dit streven naar het juiste woord, naar een poëtische equivalent kenmerkt deze Afrikaanse vertaling. Het is vooral op het niveau van de woordenschat dat de zorg voor een duidelijke tekst en voor een vloeiende lectuur het meest opvalt. Enkele voorbeelden tonen aan dat deze vertaling hierin verder gaat dan voorgaande versies³: III, 98 "della livida palude" > "op die doodskleurige moeras"; IV, 66, "la selva, dico, di spirti spessi" > "die bos, bedoel ek, van geeste dig op mekaar"; IV, 112-3, "Genti v'eran con occhi tardi e gravi" > "daar was mense met stadigbewegende en ernstige oë"; V, 16, "O tu, che vieni al doloroso ospizio" > "O jy wat kom na die woonplek van

pyn"; VIII, 65, "ma nell'orecchie mi percosse un duolo" > " 'n klaaglied het in my ore bly hamer"; IX, 68, "impetuoso per li avversi dolori" > "onstuimig gemaak deur botsende hittegolwe"; XIV, "Lo spazzo era una arena arida e spessa" > "Die grond bestaan uit droë en digte sand".

Met zijn vertaling is Du Toit erin geslaagd een nieuwe literaire expressiviteit te verbinden met een woord-voor-woord lectuur van het origineel. De woordenschat is duidelijk herkenbaar en nergens verouderd. Ook de syntaxis verloopt vrij normaal. Er dient wel een woord gezegd over het ritme van de taal. De Italiaanse tekst is geschreven in zogenaamde 'terzine', dit zijn drie-regelige strofen bestaande uit 33 verzen. Ieder vers bestaat uit 12 versvoeten met wisselende accentuering: ofwel op 3 en 7, ofwel op 5. Het is merkwaardig hoe ook het Afrikaanse vers een eigen ritme volgt in de taal: de terzines worden bewaard maar het accent verschuift iedere keer naar het voorlaatste woord. In die zin wordt in de Afrikaanse taal een eigen bijna poëtisch ritme bereikt, die aan de tekst een wat sacrale toon meegeeft. Ook in die zin situeert deze vertaling zich tussen Dante en de Bijbel. Door het vermijden van zoveel mogelijk taalkundige als interpretatieve obstakels onderscheidt deze vertaling zich echter vooral door zijn makkelijke leesbaarheid.

Als besluit kunnen we zeggen dat deze eerste vertaling van Dante in het Afrikaans een duidelijke stempel heeft meegekregen van de overwegend evangelische cultuur van Zuid-Afrika. Het model van de traditionele 'Bijbel-lezing' is duidelijk aanwezig zowel in de vertaling als in het commentaar op de tekst.⁴ Met de keuze van Dante lijkt het, dat men vooral het literaire karakter van een van de officiële landstalen heeft willen benadrukken. Niet toevallig wordt erop gewezen hoe met deze nieuwe vertaling ook een van de lacunes in het vertaalrepertorium van niet Engelstalig Zuid-Afrika opgevuld wordt. De prestatie van Delamaine du Toit is vooral lovenswaardig om het gebruik van een heldere, literaire taal en om de keuze van een prozatekst die toch poëtisch is.

We kunnen alleen maar hopen dat ook de volgende volumes van de *Divina Commedia* hetzelfde hoogwaardige resultaat bereiken en dat straks het bestaan van Dante in Zuid-Afrika wordt vervolledigd.

Universiteit van de Witwatersrand, Johannesburg

- 1 Tenminste als we G.S. en P.J. Nienaber in hun *Die Opkoms van Afrikaans as Kultuurtaal*, Pretoria, Van Schaik, 1960 (zevende uitgave) mogen geloven.
- 2 In een recente radio-uitzending (zondag 26 mei 1991, Radio Suid Afrika) over de Engelse vertaling van de dichter Opperman formuleerde Etienne Brits het op een kernachtige manier (ik herformuleer in het Nederlands): "Afrikaans leeft nog in het avontuur van zijn ontstaan".
- 3 Vergelijk voor de betreffende passus een van de Nederlandse vertalingen, *De goddelijke komedie*, Amsterdam-Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1977 (vierde druk), die de oudere vertaling van 1929-30 door pater Christinus Kops hemeemt: III, 98, "op het

grauwe water"; IV, 66, "dat woud, zeg ik, van niet te tellen geesten"; IV, 112-3, "Ze spraken zelden en met zachte woorden"; V, 16, "O Gij, die komt naar 't droeve huis der smarten"; VIII, 65, "Opeens snert mij een jammerkreet in de oren"; IX, 68, "door de ongelijke hitte van de dampkring het woud berent en in ontentre woede"; XIV, 1". "Een droge en dikke zandlaag was de bodem".

4. Wanneer een moeilijke passus aan bod komt, dan wordt een sleutel voor meer duidelijke lectuur gezocht in de Christelike interpretatie. Zie hiervoor o.a. Volume II, p. 4. Het betref een noot i.v.m. *Inferno*, I, 30: "*my vaste voet altyd die onderste was*: Dante se bedoeling is hier onduidelik. Moontlik bedoel hy dat indien jy, wanneer jy teen 'n heuwel uitklim, sorg dat jou onderste voet altyd stewig en vas staan, jy dan nie weer sal teruggly teen die skuinste af nie. Met ander woorde, indien jy stewig staan op die beginsels van die Christelike geloof sal jy nie weer so maklik in sonde verval nie."

Boekbesprekings

Elsabe Steenberg

Begin by sterre, eindig by die maan – Kinder- en jeugboeke 1991

In 1991 het kinder- en jeugboeke van betekenis verskyn; dit geld sowel oorspronklike werke as vertalings.

Om met so 'n vertaalde kinderboek te begin: dis nie verbasend dat *Die Nargan en die sterre* deur Patricia Wrighton in Afrikaans vertaal is (deur Annelie Ferreira) nie, wel dat dit nou eers gebeur het terwyl die oorspronklike teks al in 1973 gepubliseer is. Dis die soort wonderlike verhaal wat kinders nodig het om hulle aanvoeling van, en geloof in 'n sekondêre wêreld te bevestig.

Die ruimte word in Australië aangetref. Volgens die opdrag, en 'n kaart van die gebied wat gegee word, bestaan Wongadilla werklik: dis 'n skaapplaas, maar daar is ook ruwe gedeeltes, riwwe, 'n diep kloof, klipperige areas en 'n "groen holte wat altyd glinster. Dit is 'n vlei. As jy eers die vlei ontdek het, weggesteek langs die berg en op die pad na die winderige kruin, begin jy Wongadilla ken" (p. 13). Gewoonlik hou jong lesers nie van beskrywings en is dit nie altyd funksioneel nie, maar hier is dit vir die verhaal uiters noodsaaklik en word met soveel poëtiese krag oorgedra dat kinders ook aan die hand daarvan die wesenlike invloed sal besef van oerdinge wat in klip, water en veral stiltes lewe.

Gebeure word beleef deur die oë van Simon Brent, 'n seun wie se ouers albei in 'n motorongeluk dood is. Omstandighede maak hom dus reeds ontvanklik vir buitengewone invloede. Aanvanklik is hy nors en opstandig en wil net alleen gelaat wees. Hierby kom die feit dat hy op Wongadilla moet gaan woon by familie — Charlie en Edie Waters, 'n broer en suster — wat hy aanvanklik glad nie ken nie. Omdat hy gevoelig en oplettend is, leer hy die oergeeste ken. As hy na 'n paar dae tóg met sy oom en tante oor hulle begin praat, laat hulle kennis en begrip van hierdie dimensie 'n vertrouensverhouding ontstaan wat daaruit blyk dat Simon hulle op die naam begin aanspreek.

Simon oortuig as seun wat ontwikkel van iemand wat "vir homself 'n vreemdeling" (p. 15) is ná sy ouers se dood tot 'n mens wat heerlike nuwe lewensfasette én sy familie op die plaas met verantwoordelikheid aanvaar: "Waarvoor bly ek dan hier as ek nie dieselfde goed as julle kan doen nie?" (p. 85). In die dae op Wongadilla sien hy net vir Charlie en Edie — en op 'n afstand werkers wat met 'n trekker en stootskraper werk, totdat dié deur die aardgeeste buite aksie gestel word.

Dis uiters oorspronklik dat hierdie moderne groot masjiene ingespan word om die oeroue klipding, die Nargan, te probeer beheers. Die eerste hoofstuk stel die Nargan in die sentrum omdat alles eerstens om hóm gaan. Later, deur Simon se ervaring, word die terglustige padda-agtige Potkoerok, die Turongs wat soos Breyten Breytenbach se Boenk ook in bome bly en die Nyals wat klipgoed is, ook bekend gestel. Maar al is die Nargan se klipwees 'n oorheersende krag wat gees én mens bedreig, wil hulle nie teen hom optree nie.

Aanvanklik beleef Simon die Nargan as boos: "Hy dink aan die stil klip, donker en behoedsaam; vormlose ledemate . . . En hy word weer kwaad" (p. 72). Sy begrip neem toe totdat hy teen die slot weet dat die Nargan se stem die samevatting van álle primêre drifte is: ". . . dis vol haat wat liefde is en liefde wat haat is; vol leegheid en 'n krag wat dryf om te vernietig" (p. 125). Hy is soos en van die aarde, nie goed of sleg nie, net as oerelement dáár om as Broer Klip te dien en te salf.

En tog is hy ook meer — dis waarop die titel dui. As hy na 'n rotsstorting, wat die spannende en onverwagte klimaks bring, in die berg vasgevang is, kan sy donker, leë oë niks meer sien nie en dan wag hy eenvoudig "vir die berg om te verkrummel, vir 'n rivier om daardeur te breek; vir tyd om verby te gaan" (p. 129). Só eindig die verhaal, soos dit begin, met die Nargan. En by implikasie wag hy vir lig om deur te breek, want dis waardeur sy wese weer voltooi sal word en waarna dikwels onderbeklemtoon verwys word. Waarna hy nou eeue sal soek, is "'n manier om by die wind te kom, en by die helder, koue sterre" (p. 127). Al wat in die toegevalle berg kan troos, is die oerdinge se oë wat "flikker soos die eerste sterre in die donker" (p. 129).

Al is daar van religie geen sprake in die boek nie, word 'n leser bewus daarvan dat die aardse nie sonder die goddelike kan wéés nie.

Die belangrikheid van natuurelemente wat op eie wyse onontkenbaar leef, word ook deurgegee deur die taalgebruik. Daar is persoonifikasie, soos skaduwees wat "spring van die hoogste takke en hulle stokkiesarms wyd (sprei)" (p. 31) en 'n denneboom wat "fluister teen die sterre" (p. 63). Besondere vergelykings is treffend, soos as Charlie na Simon kyk "asof hy 'n gat in die lug is" (p. 107) of die Nyals stil word "en sit so roerloos soos die klippe" (p. 127). Ook metafore pas hierby aan: ". . . die skril geskree van die krieke prik 'n patroon in die stilte" (p. 63).

Voorwaar het fantasie álles met die dieper waarhede van die mens se bestaanswêreld te make!

En gelukkig staan Afrikaanse kinderboeke nie agter wat hierdie belangrike invalshoek betref nie. Dit lyk my ná die verskyning van *Braam en die engel* van Marietjie de Jongh of hy juis baie voor in die ry plek ingeneem het. Hierdie verhaal is nie net vir kinderlesers geskik nie: dit het kwaliteite wat lesers van enige ouderdom sal aanspreek. Die wyse waarop die skrywer met fantasie omgaan, herinner aan *Koning van Katoren* van Jan Terlouw of *De tuinen van Dorr* van Paul Biegel – maar dis ook anders, heeltemal eiesoortig.

Afdelings dui op die dae waarop gebeure afspeel (behalwe die aanvangssnit wat vertel dat 'n streeksengel in die distrik Wale aangestel is); dit begin op 'n Sondagnag en loop deur na die volgende Maandag. Hierdie nege dele word gereflekteer in die nege tafereeltjies wat Alida Bothma vir die buiteblad geteken het. In elke afdeling is een of meer hoofstukke met lang, prikkelende titels — en daar is juis 37 hoofstukke, waar sowel die 3 as die 7 getalle met Christelik-simboliese waarde is.

Soos in Bunyan se sestiende-eeuse voorstelling van 'n Christen se reis, is 'n reis hier ook sentraal — nie direk na die ewigheid nie maar deur die landstreek Wale. Dis hier dat die engel moet keer “dat die mense van die ellende vergaan” (p. 1). Die eerste nag as hy op 'n skooldak land, gewaar die seun Braam hom, en as Braam van sy pleegouers se huis weghardloop omdat hy dink hulle is onvergeeflik kwaad vir hom, is daar spanning in sy soeke na die engel — wat hy later kry en verloor en wéér vind.

Braam se naam verbind hom aan die Ou-Testamentiese Abraham wat volgens 'n dieper dimensie as die aardse gelewe en geglo het. So is Braam ook anders: hy sien 'n engel raak en doen iets wat in sy tuisdorpie Anker onbekend geword het: hy begin onbedaarlik lag, juis as hy hom voorstel hoe 'n “engel sy verbaasde kop tussen sy wasgoed uitsteek” (p. 22). Dis juis sy gelag wat tante Dorieby laat vrees dat hy mal geword het, haar reaksie interpreteer Braam as woede — en só word aksie aan die gang gesit.

Hoewel Braam oortuigend geteken word, maak hy nie 'n meerdimensionele indruk nie — wat klop met die feit dat fantasie voorop staan. Hy beleef normale seuntjie-emosies, soos vrees vir 'n groot geraas en ergernis oor die mense in Domp se lamsakkigheid wat hom aktiveer om hulle deur eie dapper optrede te verlos van 'n klomp vlermuise. Die dood van sy ouers, wat albei verongeluk het, kwel hom totdat sy groter wordende begrip van die engel gerustheid bring: “. . . êrens in hom hou 'n lang bekommernis op . . . oor waarheen 'n mens gaan as jy nie meer lewe nie. Hnnerik sal weet, dink hy” (p. 158).

Ja, Braam noem die engel Hnnerik omdat sy werklike naam te onuitspreekbaar is. Die seun beleef hierdie naam pragtig: “Dit klink na dou en sonlig, na môre en na altyd en na reën” (p. 48). Hy sien ook dat die engel baie groot is maar origens soos 'n man lyk “behalwe dat hy 'n lang, los kleed dra wat tot oor sy kaal voete hang” (p. 47). Hierdie engel ervaar ook emosies van onsekerheid en hartseer, hy kry swaar in Anker se vreeslike wind wat hom omtrent toewaa en hy verstaan nie alles nie, maar Braam kry deur gesprekke en waarneming al meer begrip oor sy funksies.

Saam met die engel moet Braam die Bose, wat in verskillende gedaantes as Versoeker optree, beveg. Dit gebeur in die vyf dorpies van Wale wat die een na die ander besoek word en waar karakters optree wat allegoriese trekke het of sommer net absurd lyk, soos die mooi meisietjie Vredelinde wat so lelik sing dat al die hoenders daarvan flou val . . . Dit beklemtoon die humor wat 'n vonkelende element in die werk is.

Daar is fyn verwysings na Bybelse waarhede, soos as die engel herhalend vir Braam sê hy moenie bang wees nie, of vir hom water gee en opmerk: “Nou hoef jy nie weer dors te word nie” (p. 147). Selfs die esels wat hulle by Dwee teëkom, herinner aan esels in die Ou én Nuwe Testament. As die engel ten slotte bid, word hy byna ’n prototipe van Christus, en as sy taak voltooi is, gaan hy weg in ’n soort hemelvaart: “. . . voor hom maak die wolke oop, en Braam kyk deur sy trane na die engel wat in ’n fyn skittering van vuur verdwyn tussen die kleiner liggies van die sterre in” (p. 163).

As die engel verduidelik: “Alles het ’n rede. Alles kom reg” (p. 101), vat hy die kern van die tema saam. Op positief-filosofiese wyse word die oortuiging deurgegee dat elke ding wat gebeur vooraf beplan is, en in die groot stryd tussen goed en kwaad kán die goeie oorwin as die mens met goddelike hulp teen die bose stry. Ook vir Braam kom probleme reg as hy by die punt kom dat hy beseft: “Dit help tog nie om net weg te hardloop van alles af nie” (p. 140).

Soms swenk die verteller weg van Braam as fokaliseerder en stel oom Herman in die middelpunt. Dit word ’n dubbele reis: Braam en die engel trek deur die dorpies en los diverse probleme op, en oom Herman soek na Braam. Soms word ook deur ’n eksterne fokalisator oor Braam gepraat as hy slaap of nie daarby is nie. Hierdie vertelwyse kan net in ’n fantasie-opset slaag.

Die verteller is nie altyd kindgerig nie. Selfs die heerlike, ongewone beskrywende woorde wat gebruik word om te beduie hoe ’n karakter iets sê of dink — soos *genoeglik*, *olierig*, *skril*, *smerig*, *suur* of *verblindend* — laat volwasse humor deurslaan. Dit, en die hele besondere aanbieding, maak die boek ook vir tieners en volwassenes geskik. Min kinders sal vanself genoeg uit die verhaal put, daarvoor is dit té ryk. Die ideaal sou wees dat ’n ouer of onderwyser hulle deur die boek lei, hulle help om die teks met insig en vreugde te betree.

Wat jeugboeke betref, wil ek ook aandag gee aan een vertaalde en een oorspronklike Afrikaanse werk. Teenoor die kinderboeke is albei sterk realisties en sal ’n tienerleser se literêre en lewensinsig verbreed.

Eintlik het die uitsonderlike boek *So baie om jou te vertel* deur John Marsden al in 1990 by Human & Rousseau verskyn. Dis vertaal deur Linda Bredenkamp en is, volgens inligting op die flapteks, op ’n ware verhaal gegrond. Die werk word in dagboekvorm aangebied. ’n Dogter wat volgens een inskrywing later vyftien word, moet soos die res van haar klas ’n dagboek hou. Niemand mag dit lees nie, dus word dit ’n ideale uitlaatklep vir persoonlike gevoelens en vir die deurwerk van ontstellende gebeure. Die inskrywings strek vanaf 6 Februarie tot 11 Julie.

Dit word gou duidelik dat die ‘ek’ wat steeds aan die woord is, voor haar koms na die Warrington-koskool ’n jaar in ’n hospitaal was. Hier was veral haar verblyf in die psigiatriesaal vir haar ’n verleentheid; buitendien het dit niks gehelp nie. Met haar koms na die koskool en in die maande daarna kan sy

steeds glad nie praat nie. Hierdie spraakverlies hou verband met 'n gesig-besering wat sy opgedoen het en waardeur 'n deel van haar gesig geskend is.

Die aanbieding is sonder sensasie; dit gaan nie om uiterlike spanning nie, harde feite word weggesteek in die inskrywings en moet deur die leser ontdek en geïnterpreteer word. Sogenaamd lukraak kry klein alledaagse voorvalle op die oppervlakte aandag: dit gaan oor die meisies by die 'ek' in die slaapsaal, oor elk se geaardheid en hulle reaksie op haar as swygsame kamermaat. Daar word gekla oor kos en gesug oor studietye en onderwysers.

Maar gou kom die leser agter dat dit van die begin af eintlik op bedekte wyse gaan oor wat met die 'ek' gebeur het en hoe omstandighede in die kosskool haar beïnvloed. Nie sonder rede nie word 'n brief en poskaart wat sy van haar ma kry, oorgeskryf in haar dagboek. Op die oog af lyk dit liefhebbend, maar die 'ek' se reaksie daarop en haar latere beleving van 'n vakansie by hierdie ma en 'n stiefpa maak baie sake duidelik. Hoekom pla dit haar nie as sy lank nie van haar ma hoor nie, hoekom haat sy dit om tuis te wees en beland weer in die hospitaal as die ma werklik vir haar omgee?

Eers as sy terug is by die skool skryf sy, skynbaar onbedoeld maar vir die leser se kennisname, oor wat met haar gebeur het. Sy wens haar pa het beter gemik toe hy die suur gegooi het, "dat hy haar getref het eerder as vir my, soos wat hy beplan het. Ek het my probeer indink hoe sy sou gil en wegstropel, en hoe haar duur gesig nou sou lyk" (p. 68). Baie subtiel loop die spanning op tot by hierdie openbaring.

Ten spyte van haar weggekeerdheid in die kosskool en haar wens "om deur niemand, en om geen rede, raakgesien te word nie" (p. 9), word sy bewus van een van die meisies se simpatie vir haar. Deur Cathy se vriendelikheid en haar briewe word sy tot 'n positiewe verhouding gedryf wat lei na 'n kuier by Cathy se huis. Ook die eerlike besorgdheid en latere vriendskap van die letterkunde-onderwyser Lindell raak haar en stuur só die somber teks op 'n helderder spoor. Hierdie positiewe element word duidelik beklemtoon deur 'n uitnodiging na sy huis en gesin, en sy latere geslaagde poging om haar uit die hospitaal en terug na Warrington te bring, laat haar geestelik weerbaarder word. Dis wanneer meneer Lindell self hospitaal toe kom om met die dokters te praat dat sy weer aan 'n hoopvolle emosie kan uiting gee. 'n Suster merk op: "Ek het nie geweet jy kan glimlag nie" (p. 66). Daarop reageer sy in haar dagboek met die erkenning: "Wel, ek het ook nie." In nog 'n dagboek-inskrywing besef sy 'n ruk later: "... ek weet ek het in elk geval van binne ook verander."

Waarvan die leser al onmiskenbaarder bewus gemaak word, is dat die 'ek' se pa en haar verhouding met hom die kern van die probleemsituasie vorm. Aanvanklik dink sy volgens die inskrywings min aan hom en onthou net 'n keer dat sy opgehou het om hekkies te spring toe haar pa nie meer kom kyk het nie. Lank voor die wrede aanval het dinge dus al verkeerd geloop tussen

hulle. Later erken sy dat sy op 'n stadium nie baie van hom gehou het nie.

Gedagtes oor haar pa word al meer en dringender gegee, kom dus steeds sterker in die fokus; so word haar eindelige oorweging om aan hom te skryf, oortuigend gemotiveer. Dis ook oortuigend dat meneer Lindell haar help om sy adres te bekom en sy skryf 'n stug briefie sonder aanhef of slot na die gevangenis. Dis bevredigend dat sy net so 'n ongemaklike brief terugontvang waardeur nodige kontak gemaak en die verhaalgang voortgedra word.

Die laaste inskrywing handel om die hoogtepunt van 'n besoek aan haar pa. As hy haar herken en op die naam noem, lees die leser dié naam ook vir die eerste keer. In dieper sin word sy hier eers weer 'n persoon met 'n eie identiteit.

Die oplossing of liever verlossing van die slotsin is 'n kragtoer van onderbektoneering wat die werk op so 'n wyse afrond dat die indruk van kwaliteit deurgaans volgehou word. Aan die versoeking om met sentimentaliteit te teken, gee die skrywer nooit toe nie. Innerlike spanning word trefseker geskep en deurgevoer.

Eleanor Baker het al 'n hele aantal gehaltewerke vir volwassenes geskryf; hierdie keer wend sy haar tot 'n jeugverhaal en gee 'n ongewone titel daarvoor: *Daar is spore op die maan*.

'n Paar keer in die verhaal word indirek na die titel verwys. Die betekenis blyk veral uit Emma se woorde aan die hoofkarakter Tom as sy hom troos: "Daar lê al spore op die maan. Niks is onmoontlik nie" (p. 62). Dit dui op die swak verhouding wat hy met sy stiefma het en wat dalk tog nog kan verbeter; onmoontliker as spore op die maan kan dit nie wees nie.

Dit gaan hier om 'n tema so oud soos die mensdom, maar dit word uiters byderwets ingeklee: 'n seun moet sy stiefma aanvaar. Tom se eie ma is dood toe hy agt was; nou dat hy sestien is, ontmoet sy pa 'n vrou wat 'n wetenskaplike is soos hyself, sy kom van oorsee terug na Suid-Afrika, trou met die pa en kom woon by hulle. Soos 'n nare sprokie-stiefma gedra Helen haar glad nie; dis haar koel onbetrokkenheid wat vir Tom al onhoudbaarder word.

Die hele verhaal word om verhoudings geweeft. Daar is afstand tussen Tom en sy pa wat eers regkom as hy na 'n ongeluk in die hospitaal beland. Dan kan hy vir sy ouma skryf dat dinge tussen hom en sy pa nou reg is. "Ons het hierdie afgelope week meer gesels as in die afgelope agt jaar" (p. 60). Met die dogter Emma is hy van kleintyd al groot maats, maar juis omdat hulle mekaar so goed ken, beskou sy hom platonies en het amptelik 'n ander kêrel, Karel. Dié driehoekverhouding veroorsaak spanning en 'n bietjie intrige; eers teen die einde kom Emma tot ander insigte.

Tom se ouma is die een mens wat sy bestaan nog sinvol gemaak het ná sy ma se dood.

Die briewe wat hy vir haar skryf, bring afwisseling in die teks en skep die

geleentheid om as eerstepersoonsbelydenis die seun se karakter te beeld en die styfheid tussen hom en Helen te teken. In die verhouding met sy ouma is daar nie ontwikkeling nie, behalwe in die sin van toenemende kommer as sy siek word.

Dis as Tom vir Emma op haar aandrang leer bestuur dat hy beseer word as hy voor die motor beland. Die ongeluk bring hom nie net nader aan sy pa nie; dit lei ook na beter begrip tussen hom en Emma en dryf andersyds die koelheid tussen hom en Helen op die spits. Die feit dat sy hom nooit in die hospitaal kom besoek nie, maak hom op oortuigende wyse baie ongelukkig. Tog is dit Helen wat hom, toe hy terug is by die huis, vertel dat sy ouma dood is. As hy verlore uitroep: "Hoekom word almal van my weggevat? Kan die Here nie net vir my een los nie?" (p. 85), laat dit haar die moontlikheid noem: "Wat van my?" As hy verwyd, ". . . jy het nog nooit 'n hel omgee nie", word dit die oortuigende aanleiding tot haar verduideliking oor 'n seer kol wat sy ook in haar het en wat die oorsaak van haar houding is. Sy kan na hom uitreik, vir die eerste keer aan hom raak en hom laat voel hoe die ongeboore baba in haar skop. Sonder enige sentiment maar raak en gevoelig, word hulle versoening die slot van die verhaal.

Behalwe Tom se briewe aan sy ouma, word stukke wat Emma in haar dagboek skryf, ook aangebied as verdere afwisseling in die vertelstyl. Tom en Emma se perspektief word dus alternerend gebruik, maar Tom bly duidelik die hoofkarakter. Hier en daar word Emma se dertienjarige broer Dawid ook in die fokus geplaas, veral met notas wat hy vir 'n klasmaat aanstuur en opstelle wat hy skryf. Dit dien as komiese afleiding en word as swart humor ietwat oordryf. Veral Dawid se behepthed met seks wat ook humoristies aangesny word, oortuig nie heeltemal nie.

Medekarakters — Tom se ouma wat nooit self optree nie, Helen, Tom se pa, en Emma se ouers — word met fyn strepe geteken, dikwels deur dialoog van die tieners en konsekwent uit hulle oogpunt. Humor is meestal deel van die aanbieding en hou die aanslag lig; miskien te veel so.

Taalgebruik is lewendig. Dis in die kol dat Engelse woorde dikwels in dialoog en dagboekinskrywings gebruik word, maar inkonsekwent dat die spelling gewoonlik grammaties Engels is teenoor die fonetiese weergawe van *bybie*. 'n Leser wonder of die baie intelligente Dawid die woorde *pysie* en *krippel* verkeerd sou spel: word dit nie net opsetlik en onaanvaarbaar vir die snaaksigheid gedoen nie?

Die verhaal bestaan uit nege hoofstukke om daardeur die groei na nuwe insig, nuwe lewensblyheid, te beklemtoon. So loop gebeure ook vanaf Maart tot by die begin van die lente.

Die verhaal het die aansig van 'n novelle. Dis toeganklik vir tieners en voorsien, soos al meer jeugverhale, in hul behoefte aan leesstof met iets om die lyf.

In volgorde van bespreking:

- Wrighton, Patricia. 1991. Die Nargan en die sterre. Kaapstad, Human & Rousseau.
De Jongh, Marietjie. 1991. Braam en die engel. Kaapstad, Tafelberg.
Marsden, John. 1991. So baie om jou te vertel. Kaapstad, Human & Rousseau.
Baker, Eleanor. 1991. Daar lê spore op die maan. Pretoria, HAUM Literêr.

P.H. Roodt

Oor literatuuronderrig en *Verlore paradys**

My praatjie bestaan uit drie dele: Eerstens 'n paar aanhalings wat 'n bepaalde lyn in my betoog sal aandui; tweedens, 'n stukkie filosofie en laastens 'n paar voorstelle oor *Verlore paradys*.

1. Die aanhalings

Robert Frost: "It should be of the pleasure of a poem (lees teks) itself to tell how it can. The figure a poem makes. It begins in delight and ends in wisdom. The figure is the same as for love. No one can really hold that the ecstasy should be static and stand still in one place. It begins in delight, it inclines to the impulse, it assumes direction with the first line laid down, it runs a course of lucky events, and ends in a clarification of life — not necessarily a great clarification, such as sects and cults are founded on, but in a momentary stay against confusion."

Soren Kierkegaard: "Die meeste mense jaag plesier met so 'n uitasem haas na dat hulle daarby verby spoed. Dit gaan met hulle soos die dwerg wat wag gehou het oor 'n gevange prinses in sy kasteel. Een dag het hy 'n mid-dagslapie geniet. Toe hy 'n uur later wakker skrik, was die prinses weg. Vin-nig trek hy sy sewemyllaarse aan. Met een tree was hy ver voor haar."

George Eliot: "It is an uneasy lot at best, to be what we call highly taught and yet not to enjoy: to be present at this great spectacle of life and never to be liberated from a small hungry shivering self — never to be fully possessed by the glory we behold, never to have our consciousness rapturously transformed into the vividness of a thought, the ardour of a passion, the energy of an action, but always to be scholarly and uninspired, ambitious and timid, scrupulous and dim-sighted."

Franz Kafka: "'n Boek is 'n byl vir die gevriesde see binnekant."

2. Die filosofie

Ons in hierdie droewe land is produkte van 'n sisteem wat van veraf kom. Ek wil dit noem die Waarheid van die podium. Die waarheid in een mens se woord. Binne ons konteks is dit beliggaam in die onderwyser of dosent voor

* Praatjie gelewer by 'n Seminaar aangebied vir Afrikaansonderwysers deur die Departement Afrikaans, Universiteit van Pretoria, September 1991.

sy klas. Met die hart het ons geglo en met die mond bely, so is ons geleer, dat ons besig is met die edel taak van opvoeding. Maar ons het nie mooi gedink nie. Die oomblik wanneer 'n mens agter 'n kateder of tafel staan, dan is jy besig met politiek, want jy is in 'n magsoopstelling. Jy kan jou wenkbroue lig, 'n leerling subtiel beledig of direk verneder. Dis ons sisteem. Ons het mooi afgekyk by die politici. En dié sonde het al so lekker deel geword van ons bestaan dat ons dit hoegenaamd nie meer agterkom nie. Rustig gaan ons daarin voort: In die klas lees ons gedigte, dramas, romans en kortverhale en ons sê vir die leerlinge/studente wat dit beteken. Ons deel aantekeninge uitdikwels oorgeneem, om nie te sê gesteel nie, by dié of daai kritikus.

En in die eksamen toets ons meestal net een ding: retensie. Wat óns vak betref: myns insiens 'n baie klein deel van wat 'n mens behoort te toets. Kreatiwiteit, selfvervulling, hoop, ontdekking ontnem ons die leerlinge.

Ons maak van hulle passiewe zombies. Hulle smous en smokkel met ander se gedagtes en leer selde hulle eie ken. Soos jong skrywers dikwels magtelos staan voor die groot tradisie wat agter hulle lê, maak ons jongmense hulpeloos met 'n boek. Al is hy ook hoe goed en selfs sterk gekanoniseer is hy geen monument nie: hy is iets wat lewe, wat lewe uitstraal waarmee ons kan praat en stry en lag of voor lief word. Hoe meer ons met hom vanuit alle hoeke in gesprek is hoe waardevoller word hy. Deur hom kan ons by ander tekste uitkom en ander kontekste en veral onself leer ken en verken. Iemand het gesê: daar is net een avontuur, en dit is inwaarts na die self.

Dit was 'n lang tyd praktyk om in die klas struktureel en tegnies met tekste om te gaan, maar dit is nie wat in leerlinge/studente, trouens alle lesers bly steek nie. Mense, jonk en oud, reageer met hulle volle wese op 'n goeie teks. Dit raak jou emosioneel, geestelik, intellektueel. Dit bring jou in beweging, tot "praat": met ander en met jouself. En dit mag ons 'n student/leerling nie ontnem nie.

Die les wat een van die grootste leermeesters van alle tye, Sokrates, ons geleer het, het ons vergeet. Dit is om onkunde te veins, te vra, te luister en te lei. Ons hanteer ons mag grootliks verkeerd. Die kennis wat ons so oorgetig uitdeel, dra in hom om 'n skrikwekkende boemerang: ons saai kennis, ons oes napers.

Van Wyk Louw is reg: ons moet leer ironies lewe.

Lees is seker een van die geheimsinnigste dade wat daar is. Onwillekeurig, dikwels met wonder of ontreddering glip jy in 'n ander se binneste. Deur 'n boek kan jy die beperktheid van die self transendeer en deel word van 'n ander bewussyn wat onbekend is aan die self.

Wanneer 'n mens jonk is, is jou sintuie skerp en helder, jou vel gevaarlik poreus. Alles stroom van buite in jou in. Veral dit wat mooi en verbasend is, vind 'n helder plek in jou hart. Van die waardevolste ontdekkings in die mens se lewe is as dit wat amorf in jou huiwer, skielik naam kry, vorm kry deur ander se woorde. Elkeen van ons het sy eie verhouding met die grotes: Van Wyk Louw, Opperman, Eybers, Shakespeare, Tolstoi, Mann, noem maar op.

Ek onthou nog goed hoe ek een middag as standerd nege-seun in die koshuis op Theunissen, byna 30 jaar gelede, Van Wyk Louw se *Alleenspraak* gelees het. En die dag het skielik anders geword. “Wind deur my hare / sterre op my kop // Ek wil geen mooier wêreld hê as hierdie // Vannag in hierdie helder stilte // en elke somer moet ’n herfs verniel”. Is dit alles moontlik deur taal? Ons stokou Afrikaansonderwyser met sy entoesiasme vir Malherbe se oordadige baroktaal in *Hans-die-skipper* was soos ’n dowwe sandstorm in die verte.

’n Klasmaat, Attie Bruwer, het pouses groot dele van Hans se eindelose monoloë spottend met oordrewe deklamering voorgedra en in die hoë stemmetjie van ons mentor. Die seuns het gebrul van die lag. Ek onthou een gedeelte nog goed. In die bedompige hitte van die skoolvierkant ná ’n Afrikaansklas sou hy sê: “O, die soutbries op die branders wat my weer lewe gee.” Die ironie het almal verstaan.

Ek het ’n idee dat die skoolpraktyk die kinders nie stimuleer om ander boeke te lees nie. Aan die een kant is die rede daarvoor die oorversigtige voorskryf-beleid; aan die ander kant word leerlinge te min ingespan om indringend oor aspekte van tekste te praat. Dit kan geskied deur hulle in kleiner groepe op te deel en dan moet een uit elke groep na ’n sekere tyd terugrapporteer. Dit sou debat kon stimuleer, verskillende perspektiewe na vore bring en almal in die klas betrek. Terloops: die verskillende groepe kan ook goed gebruik word om kleiner stories te skryf: luimig en ernstig.

Die beginsel wat dié metode onderlê, is spel. En daaruit plesier. Ons maak te min gebruik van spel in die onderwys. Dit bring deelname van almal, kreatiwiteit en vindingrykheid na vore. Die beste manier om te leer, is om indirek te leer.

In die letterkunde-klasse moet ons wegkom daarvan om kinders sogenaamde regte antwoorde of sogenaamde regte interpretasies te leer. Laat hulle waag, dink, debatteer, respekteer verskille en moedig dit aan. U mag dink ek is idealisties. Effe met die maan gepla. Anton Rupert het gesê: hy wat nie aan drome glo nie, is nie ’n realis nie. Ek weet baie kinders sit langtand en verveeld in die klas; baie se tydverdryf is om met die onderwysers te stoei. Ek weet hulle is rou, onbelese en daar is ook die dommes. Wat ek bepleit, is ’n ander klaskultuur om die sluimerende kreatiewe energie los te maak. Met respek: Baie min van die kinders wat hier in my klasse land en dit is ’n uitgesoekte, vrywillige groep, kan argumenteer, sy of haar saak stel. Hulle sit soet soos muise voor my. Passiewe luisteraars — vriendelike vaal produkte van die stelsel.

Ons móét glo aan ons vak. Ten spyte van ’n baie oppervlakkige wêreld met al sy kitskennis en kitsvermaak, die botoon wat die bestuurs-, bedryfs-, natuur- en tegnologiese wetenskappe voer, die minagting vir die tale en die kunste, is ons nie besig met onsin nie. Die letterkunde gee nie net struktuur aan jou emosies of sublimeer angste en ellende of brei jou kennis uit nie. Dit pantser jou ook vir die lewe. Van die gebalanseerdste en suksesvolste mense is

blywende lesers. Hy het emosioneel/geestelik/intellektueel 'n voorsprong. Dit was dan die inleiding vir my derde punt: praktiese voorstelle. Een van die boeke wat volgende jaar voorgeskryf is vir matriek is *Verlore paradys* — 'n kortverhaalbundel saamgestel deur N.J. Snyman. Die bundel bestaan uit 20 verhale met van ons bekendste kortverhaalskrywers daarin verteenwoordig: Hennie Aucamp, Chris Barnard, Dolf van Niekerk, Pirow Bekker, Henriette Grové, Abraham de Vries. En ook jongeres soos Ilse Steenberg en De Waal Venter. Dit is 'n voorgeskrewe boek waaroor ek baie gelukkig voel. Nico Snyman het moeite gedoen. Al die stories het 'n bepaalde kern gemeen: een of ander verlore paradys wat in die storie teruggeroep word. Die bundeltitel is gelukkig en raak. Slegs vier van die stories is voorgeskryf, naamlik “Die invloed” (Pirow Bekker), “Terugkeer van 'n soldaat” (Dolf van Niekerk), “Slaapydstorie” (Chris Barnard) en “My pa se huis” (André Letoit). Ek weet nou al baie onderwysers en leerlinge gaan net die vier lees en bestudeer. Die moontlikheid om vergelykend te werk, om byvoorbeeld die verskillende “verlore paradys” te agterhaal, te kategoriseer, gemeenskaplikhede te vind en daaroor gesprek te voer, lê daar vir die gryp. Maar, helaas, dit gaan nie gebeur nie.

Die verlore paradys, daardie verbygegane gelukstaat bly nog in alle mense nahuiwer. Daarna verlang ons. Dit verklaar die weemoed van die mens. Om met Jung te praat: die verlore paradys is een van die kragtigste argetipes (oorgeërfde idees of denkbeelde) wat in die kollektiewe psige van alle mense skuil.

Hieroor kan ter inleiding 'n boeiende gesprek plaasvind. Die leerlinge kan in hul groepe 'n bietjie navorsing daarvoor gaan doen en terugrapporteer. Ensiklopedieë is vir 'n kind en 'n voorgraadse student 'n baie waardevolle naslaanbron. Terloops, alle stories het te doen met die argetipes in ons: Die behoefte van 'n groep, 'n gemeenskap, aan 'n held, of 'n sondebok, die uitreik van die mens na die ideale vrou of man, die skadu of sondeverskrikking in ons, die wyse ou man, die aardmoeder. Noem maar op: u sal sien, elke goeie storie reik op een of ander manier terug na die paradys. John Fowles het êrens so ongeveer gesê: skrywers het 'n gemeenskaplike doel: hulle wil 'n alternatiewe wêreld kreëer. Skrywers beskryf die wêreld, maar hulle is selde met hom tevrede: hulle wys op sy onreg, ironieë, paradokse, vreemde draaie. 'n Baie sterk drang in die mens, ja, sekerlik die sterkste, is na geluk, heelwording, volmaaktheid, die herstelde paradys. Daarom is alle letterkunde ten diepste religieus.

'n Volgende stap sou kon wees om te gesels oor die verlore paradys in die kinders se lewe en in die stories. 'n Baie belangrike en groot deel van die letterkunde in alle tale gaan hieroor: jou kinderjare, 'n verlore geliefde of verbygegane liefdesgeskiedenis, 'n plek waar jy gelukkig was. Laat u gedagtes gaan: Dink aan Van Wyk Louw se “Nog eenmaal wil ek”. U onthou tog:

Nog eenmaal wil ek in die skemeraand
weer op ons dorp en by ons dorpsdam staan,
weer met my rek op in die donker skiet,
en luister, en al word ek seer en dof,
hoe die klein klippe ver weg in die riet
uit donker in die donker water plof.

Baie in die letterkunde gaan oor die “seer en dof” wat helder word, teruggeroep word, nou weer is. Ek kan u op ’n hele toer deur die Afrikaanse poësie neem: Vanaf sê Visser se spottende “Lotos-land”, Eitemal se “Begrafnis”, Opperman se “Sproeieren”, Van Heerden se “Pearston”, Eybers en Cussons se “Herinnering”, Breytenbach se “’n Brief van hulle vakansie”, ens. ens. Maar u ken dit.

Die leerlinge kan dit debatteer. Hulle kan begin met voorbeelde soek, vergelykings tref, ooreenkomste aantoon, verskille. Die aard daarvan uitpluis. Hiermee bewapen of as deel van jou arsenaal kan ’n mens nou die ideologie van die tekste ondersoek. Alle mense het ideologieë, so ook alle tekste. Hier-tussen kan boeiende kortsluitings ontstaan, veral as jou ideologie en die teks s’n ver uit mekaar is. Debatte hieroor kan besonder insiggewend wees. En vir almal leersaam.

’n Mens kan begin om die verteller se ideologie te ondersoek, sy instelling, houding, fokalisering. So ook die karakters s’n. En u sal sien alle vertolking gaan deur ’n ideologiese filter. Laat die leerlinge daarop let. Lees ’n boekbespreking en jy kom die kritikus se literatuurbeskouing agter, sy vooroordele, kortom sy ideologie. Dikwels sê ’n kritikus meer van homself as oor die boek. Baie min mense besit die gawe om ’n teks tot spreke te bring oor homself. Daarmee moet ons op hoëskool al begin.

’n Verdere onderwerp vir bespreking sou kan wees die verwysingsraamwerk van die teks, die wêreld wat hy oproep. Bv. in “Die invloed” is dit ’n vissers-gemeenskap met ’n liefdesverhaal wat mitologiese eienskappe het; in “Terugkeer van ’n soldaat” is dit die omstandighede tydens en na die Tweede Wêreldoorlog. Probeer dit reconstrueer. Die subtekstuele ge-gewens in die teks en kennis van die makro-tekst of buitetalige konteks kan jou daarmee help. Vir goeie kommunikasie moet daar ’n gedeelde verwysingsraamwerk wees tussen boek en leser. Voer hieroor gesprek: Hoe verder ’n teks teruglê in die tyd hoe minder hou jongmense daarvan. Hulle het die ingeboude vooroordeel dat dit outyds is, uit die mode, dus waardeloos. Maar die waarheid is: hulle ervaring- en kennisraamwerk is beperk, daarom is die konteks vreemd en voel hulle ongemaklik. Soos alle lesse in die onder-wys ’n taalles is, behoort elke letterkundeles ook ’n geskiedenisles te wees. Reconstrueer die konteks en ’n mens verstaan ’n groot deel van ’n sto-rie.

Hierbo het ek in die verbygaan gepraat van mitologiese eienskappe. Oer-tiperings van die vertelkuns soos die sage, die sprokie, die mite, die legende, die fabel keer dikwels in die vertelkuns terug. Ondersoek dit. Bv. om ’n bietjie

navorsing te laat doen oor die mite — klassiek en eietydse — kan 'n lonende sleutel wees vir “Die invloed”.

Aansluitend hierby is daar ook nog die konvensies van 'n genre wat deurentyd verander. Ook die gemeenskaplike trekke van 'n tydperk, bv. 'n belangrike filosofiese dampkring van Sestig is die eksistensialisme. Dit sien 'n mens sterk by Dolf van Niekerk.

Die meeste van die verhale in *Verlore paradijs* is betreklik modern. Baie eietydse verskynsels kom daarin voor. Dis al baie nader aan die leerling se ervaringswêreld. Lig hulle uit en bespreek.

'n Ander manier is om te kyk hoe die teks kommunikeer, bv. watter tekselemente is prominent en dra die storie of hoe vind die vertelkontrak plaas. Geen storie ignoreer 'n leser nie. In “My pa se huis” van André Letoit is daar twee verhaallyne: 'n Man wat by Devils Point verdrink en die ek se herlewing van 'n verlore liefdesgeskiedenis. Die twee tekslyne word beeld van mekaar, bevrug mekaar. En die storie wil uiteindelik sê, so lyk dit vir my: die ek het ook verdrink, hy dra 'n stukkie dood in hom om. Interessant in baie ek-verhale is dat 'n kontrak bestaan tussen die sogenaamde abstrakte of implisiete outeur en die leser. Laasgenoemde kan deur die ek kyk.

Alle verhaalkuns werk überhaupt ironies: die leser is in 'n bevoorregte posisie bo die karakters. As dit nie so was nie, sou ons nie stories kon verstaan nie.

Dames en here, ek kan eindelose voorstelle maak. Ter wille van 'n mens se eie groei moet jy ook op talle maniere na tekste kyk. Die geheim is om 'n elektiese benadering te hê. In 'n resep of patroon lê stagnasie. Ons moenie die literêre teorie verag nie, maar ons moet ook nie leerlinge/studente afskrik/verskrik met onnodige metataal nie. 'n Mens kan baie winste uit die teorie haal sonder om leerlinge/studente met jargon te belas. En altyd bly onthou: teorie is tydelik, tekste ewig.

Ek glo as 'n mens prikkelende idees oor benaderings tot tekste het, kan jy leerlinge se vooroordele afbreek. 'n Goeie beginpunt sou wees om oor dié vooroordele te praat. Laat hulle uitpak. Dan kan 'n mens begin om voorstelle te maak, die korrekatief te bring. 'n Toegewyde onderwyser wen altyd.

Ons as taalleermeesters het 'n mooi en heerlike werk. Binne alle sisteme moet ons altyd krities en wakker wees. As leerlinge se selfvertroue, eiewaarde en selfbeeld in ander klasse afgebreek word, moet die taalklas dit telkens herstel. Indien iemand linguïsties seker is, kan hy/sy enigiets doen.

Ek sluit af met 'n opmerking van die Britse essayis en joernalis William Hazlitt wat ons motto behoort te wees: “Die liefde vir vryheid is 'n liefde vir ander; die liefde vir mag is 'n liefde vir onself.”

Henning Pieterse

'n Pot vol winter: Resepsieverslag

1 Verantwoording en navorsingsontwerp

1.1 Inleidend

Wanneer 'n literêre werk soos *'n Pot vol winter* buitengewone reaksie direk ná publikasie in die media ontlok, kan 'n mens vermoed dat dit 'n beduidende werk is. Aangesien die teendeel tog waar kan wees, mag hierdie "vermoede" egter nie a priori aanvaar word nie.

'n Buitengewone reaksie op die publikasie van 'n boek gee kennelik blyke van die omstredenheid daarvan, vernameklik as botsende uitsprake oor die waarde van die werk aan die orde is.

Afgesien van die omstredenheid van *'n Pot vol winter*, markeer dit moontlik 'n belangrike deurbraak in die Afrikaanse jeugliteratuur.

Waar die rol van die leser tans in die literatuurwetenskap van belang is, kan die norm vir goeie of waardevolle literatuur nie alleen deur studeerkamerliteratore se literatuuropvattinge neergelê word nie. Daarom is die mening van individuele lesers asook groepe lesers van besonder groot belang.

1.2 Omstredenheid

Die omstrede werk kommunikeer gewoonlik 'n problematiese tema, dikwels op etiese grond, en lesers raak só meegesleur deur die inhoudelike, met die gevolg dat literêre kodes selde hanteer word.

Daar moet onthou word dat enige woord of tema prinsipiële aanvaarbaar in die literatuur is en dat dit juis die literêre manier van doen is wat die dikwels afstootlike en onaanvaarbare literêr aanvaarbaar maak.

Prof. Réna Pretorius (1979: 20) het meer as 'n dekade gelede al daarop gewys dat 'n woordkunstenaar altyd grense oorsteek. Hy word maklik 'n 'ikonoklas'. Die leser moet oop staan teenoor vernuwings-elemente en die wegbreek van tradisie nie sonder meer as boos beskou nie; kritieklose aanvaarding van die nuwe is egter dwaas. Dit is myns insiens daarom noodsaaklik om vas te stel hoe verskillende lesers op 'n normdeurbrekende teks soos *'n Pot vol winter* reageer.

1.3 Waarde van hierdie resepsie-ondersoek

'n Studie soos hierdie wat ten doel het om leserreaksies van *'n Pot vol winter* bloot te lê, behoort:

* die relevansie van die teks, tematies en literêr, aan te toon.

* tieners se leesvoorkeure bloot te lê.

* aan te toon watter lesergroepe die werk verdoem en watter dit aanprys.

* die jeugromansier bewus te maak van temas wat in aanvraag is.

In die geval van 'n omstrede boek soos *'n Pot vol winter* kan 'n ondersoek soos hierdie vasstel in watter mate die werk 'n deurbraak in die genre jeugroman is. Kortom: 'n resepsieverslag behoort lig te werp op die geformuleerde veronderstellings wat tot nou toe bestaan.

1.4 Data

Die data wat vir hierdie ondersoek verreken moes word, is leesverslae of resepsies van "gewone" lesers asook literatore se resensies wat in *dagblaaie* gepubliseer is. Die data sluit onder meer persbriewe in van ouers, geestelikes en tieners. Die vernaamste resepsies direk na publikasie van die teks in Oktober 1989 tot in Januarie 1990, is by die ondersoek betrek, aangesien die groot stortvloed van reaksie sedert Januarie 1990 begin taan het.

1.5 Beperkinge van 'n resepsieverslag

Resepsies is tydgebonde aangesien die literêre sisteem en aangrensende kulturele sisteme in 'n voortdurende proses van verandering verkeer. Dit wat met hierdie ondersoek vasgestel wou word, sal slegs tydelike geldigheid hê.

Toekomstige resepsies van *'n Pot vol winter* sal heel waarskynlik baie van hierdie verskil. Selfs sulke verskille is vir die literatuurgeskiedskrywing belangrik wat die resepsiegeskiedenis van 'n enkelteks kan nagaan.

2. *'n Pot vol winter* as beduidende (omstrede) literatuur

'n Literêre teks se relevansie kan sekerlik gemeet word aan die kwalitatiewe uitsprake wat ná publikasie daaroor verskyn, maar response kan eweneens kwantitatief op beduidendheid of omstredenheid dui.

Uit die veelsoortige aard van die ontvangers in dié ondersoek, is dit aanneemlik om die leesverslae (resepsies) van resensent-literatore literêr kwalitatief hoër te ag as dié van die "gewone" of naïewe leser, wat in elk geval in hierdie ondersoek kwantitatief domineer.

Chris Bateman (1989a: 10) etiketteer die werk as kontroversieel met: "(A) top publisher and a children's book editor this week welcomed Maretha Maartens's controversial new book".

Kort na publikasie kondig Paula Frey (1989: 2) aan dat "(T)he book will soon be translated into English by Anna Jonker". Hiermee beklemtoon sy nie slegs die jong Afrikaanse leser se belangstelling in boeke met "problematiese" temas nie, maar bevestig sy ook die Engelse tienerleser se belang daarby. Delene Pienaar (1989: 10) lê nadruk op die "beroering" wat *'n Pot vol winter* ná verskyning veroorsaak het, "soos seker geen ander Afrikaanse jeugboek dit nog kon regkry nie", terwyl H. Anderson (1989b: 1) in 'n vroeë stadium al daarop wys dat die boek "vinnig omstredenheid" verwerf as sy aksentueer dat dit "ongekende verkope" beleef veral weens die publisiteit wat daaraan verleen is.

In Januarie 1990 skryf Elizabeth Malan (1990: 4) soos volg oor die verkope van *'n Pot vol winter*: "Maartens se boek beleef nou reeds sy vyfde druk nadat dit in Oktober verlede jaar verskyn het. Daar is reeds 30500 eksemplare van die boek gedruk".

3 Uiteenlopende ontvangs deur verskillende groepe lesers

3.1 Ouers

Na aanleiding van Marius Craus (1989: 18) se bespreking met die opskrif: "Verwelkom Maartens se boek oor tiener se seksualiteit", reageer "Was ook tiener" (van Strand) nie minder nie as twee keer ná mekaar in dieselfde dagblad (1989a: 24) om sy/haar misnoeë oor dié positiewe waardering te laat blyk.

"Was ook tiener" stem saam dat seks as onderwerp van gesprek nie maar net "onder die mat gevee" moet word nie, maar kritiseer die flagrante ontbloting van die intiemste, heiligste menslike oomblikke wat buite die eg uitgebeeld word.

Hy/sy ("Was ook tiener") beweer dat die kriterium vir goeie literatuur inhou dat die leser ná die leeshandeling 'n beter mens behoort te voel.

Christen-ouer (1989: 12) wat met implisiete kommentaar op "Was ook tiener", se standpunt in dieselfde dagblad reageer, toon aan dat die omvang en erns van die probleme waarmee die jeug vandag gekonfronteer word, nie weg te redeneer is nie en om dié rede behoort *'n Pot vol winter* "tot alle tieners te spreek, hulle positief te beïnvloed en hul goeie morele standaarde te versterk".

Mev B. Huebsch (1989: 8) kritiseer André le Roux (1989: 8) se standpunt deur die volgende vraag te stel: "Hoekom moet tiener-literatuur en ander media deesdae die ouers se plig vervang? Hoekom moet ons tieners op so 'n jong ouderdom reeds blootgestel word aan seks so realisties en eksplisiet in 'n Afrikaanse jeugboek?"

In *Die Volksblad* (1989: 16) respondeer 'n Christen-geneesheer, wat hoewel hy nie eksplisiet as ouer herken kan word nie, met sy eerstehandse beroepservaring as *vader van baie kinders* beskou kan word. Volgens hom (dr E.L. de Kok van die Andrologie-eenheid, Departement Urologie aan UP) beskik jong mense oor gebrekkige kennis van die fisieke, maar veral die emosionele aspek van seksualiteit. Vir hom is dit daarom verblydend dat 'n boek soos Maretha Maartens se *'n Pot vol winter* uiteindelik in Afrikaans verskyn het.

3.2 Geestelikes

In hierdie afdeling word tussen twee groepe geestelikes se resepsie van die werk onderskei:

*Primêre reaksie — Diegene wat by wyse van persbriewe in dagblaaië reageer het.

* Sekondêre reaksie — Gepubliseerde dagbladuitlatings wat langs die weg van onderhoudvoering bekom is.

3.2.1 Primêre reaksie

In *Die Kerkbode* (1989: 12) reageer mev. Margie Smuts, predikantsvrou van Somerset-Wes, hoofsaaklik op André le Roux se bespreking van die boek (vgl. par. 3.1) deur te beweer dat daar geen rede vir die uitbeelding van sekstonele in Afrikaanse jeugliteratuur moet wees net omdat tieners sulke verhale in Engels verslind nie. Voorts vra sy dan: “Moet ons ons dan altyd aanpas by die norme van oorsee net om by te bly?”

Sy maak beswaar teen Le Roux se siening dat tieners dikwels nie veilige ordentlike skrywers se boeke lees nie, maar wel die lekkerleesboeke. Volgens haar is dit 'n gevaarlike veralgemening aangesien duisende tieners uit eie oortuiging daardie soort leesstof vermy. Nóg mev. Smuts, nóg Le Roux se tese is wetenskaplik begrend. Sy kritiseer ook die gebruik van die Here se naam in die beskrywing van die meisie se ontnugtering, aangesien dit volgens haar oordeel definitief nie 'n gebed is nie.

Presies 'n dag ná mev. Smuts se kritiek verskyn 'n brief van haar man, ds. M.J. Smuts, in *Beeld*. Ds. Smuts, die ACSV-hoofsekretaris van Somerset-Wes, se brief is hoofsaaklik bedoel as reaksie op Elsbé Steenberg se resensie (1989: 10) en hy kritiseer die uitspraak dat die boek die “nodige deurbraak” ten opsigte van tienerseks maak. Hy gaan selfs verder en poneer: “Tot nou toe was mense wat beswaar gemaak het teen pornografie, verseker dat dit vir volwassenes bedoel is. Tot nou toe het die uitgewers die ‘behoudende gemeenskap’ en die Christen-ouers gelyk gegee dat tienerpornografie ongewens is.”

Die enigste predikant wat positief op die boek reageer het, is ds. Gerhard Koen van Rustenburg wat (1989: 10) ds. Smuts se siening daarvan as tienerporno teenstaan. Die boek is volgens hom 'n “praktiese preek” wat jong mense en hul ouers behoort aan te spreek. Elizabeth se selfverwyt en skuldgevoelens moedig tog nie volgens hom voorhuwelikse seks aan nie, maar waarsku beter as baie preke.

3.2.2 Sekondêre reaksie

Slegs twee bronne is hier van belang. Enersyds is dit Delene Pienaar se *Kerkbode-artikel* (1989: 10) waarin heelwat predikante se gevoel oor die boek weerspieël word en andersyds is dit 'n berig oor die commendatio tydens die oorhandiging van die Andrew Murray-prys aan die skryfster.

3.2.2a *Die Kerkbode*

Ds. Roché Heyns, jeugorganiseerder van die Wes-Kaaplandse Sinode se onmiddellike kommentaar oor *'n Pot vol winter*, is: “Nee, liever nie” omdat hy van mening is dat dit genoeg is as ons kinders met die seksuele te doen kry op televisie en in tydskrifte.

Mev. Smuts veg voort: “My gewaarwording toe ek die boek vir die tweede keer deurlees, was dat die tieners wat reeds seksueel aktief is, die boek as flou sal beskou. Hulle kan selfs daarvoor lag, want hulle is nie so dom nie. Aan die ander kant kan die onskuldige tieners die idee kry dat seks iets walglik is. Dit kan ’n wanindruk by hulle laat ontstaan” (vgl. la van Zyl, par. 3.4). ’n Predikant van die Gereformeerde kerk in Kaapstad en die vader van vier dogters, dr. Pieter Bingle, is entoesiasies oor *’n Pot vol winter*: “Dis ’n meesterstuk, ’n juweel. Met eerlikheid, realisme en sonder skroom word hierdie baie moeilike onderwerp behandel.”

3.2.2b Uit die commendatio

Die Volksblad van 12 Mei 1990 bied ’n weergawe van dr. Pieter Bingle se commendatio met die toekenning van die Andrew Murray-prys vir die beste boek in die kategorie algemeen godsdienstige publikasies, aan Maretha Maartens. Dr. Bingle sê dat hy tesame met die redakteur van *Die Kerkbode* en Marié Heese, eenstemmig in die aanwysing van die wenner was.

Dr. Bingle se hoofargumente omvat die volgende:

* *’n Pot vol winter* is in sy eie genre een van die beste en vernuwendste publikasies in dekades.

* Dit is ’n preek, maar dan op-die-wyse-van-die-novelle.

* Die outeur gebruik moderne tegnieke soos byvoorbeeld gesemantiseerde tipografie.

3.3 Tieners

Soos in par. 3.2 word hier ’n onderskeid tussen primêre en sekondêre reaksie gemaak.

3.3.1 Primêre reaksie

Daar bestaan gepubliseerde resepsies van slegs twee tieners. “Tiener van B” (1989: 16), ’n vyftienjarige boekwurm, “kan net sê dit is verreweg die mooiste boek wat (hy) ek nog ooit gelees het.”

Henk van der Merwe (1989: 50) reageer soos volg: “Ek hou baie van die boek. Dit skep ’n realistiese situasie wat definitief in ’n tiener se lewe kan opduik”. Volgens Henk beeld die boek seks nie negatief uit nie. Dit bring net by jou tuis dat dit nie op ’n agtersitplek tuis hoort nie. Voorts glo hy dat dit ’n boek is wat tieners teen voorhuwelikse seks waarsku, veral in die lig van tieners wat tans wel daarmee eksperimenteer.

Henk vertrou dat die boek iemand wat “dinge nog nie so ver gevoer het nie”, twee keer sal laat dink, maar glo nie dat dit die seksueel aktiewe tiener se houding sal verander nie.

3.3.2 Sekondêre reaksie

3.3.2a Andersonverslag

In Henriëtte Anderson se bespreking (1989a: 11) doen sy verslag oor 'n aantal tienermeisies in die Vrystaat se resepsie van die boek direk ná publikasie. Hier volg 'n oorsig van die vernaamste response:

Saartjie Botha (17 j.) beskou die slot van die boek as een van die beste wat nog in Afrikaans geskryf is en meen die omstrede seksbeskrywing is realisties en oortuigend.

Elmien le Roux (16 j.) meen die seksbeskrywings was "niks erg" nie. Sommige TV-programme is veel erger.

Barbara le Roux (14 j.) beken dat sy wyser is oor wat in die wêreld aangaan nadat sy die boek gelees het.

Anna-Marié Basson, in st. 9, beweer eweneens dat die seksbeskrywing nie so erg is nie aangesien tieners baie boeke in biblioteke kan uitneem waarin ook seksbeskrywings voorkom. Die les vir haar is dat geloof belangrik is en dat 'n mens nooit so ver moet gaan om selfmoord te pleeg nie. Sy kon haar nie met die hoofkarakter identifiseer nie, omdat sy nie soos Elizabeth dink nie.

Michelle Kruger (14 j.) voel dat 'n *Pot vol winter* die beste boek is wat sy nog gelees het en dat sy dit besluit weer sal lees.

Nelmari du Toit (16 j.) is in vervoering met die "fantastiese boek" waaruit sy baie geleer het. Dit is realisties en sy kon saam met die hoofkarakter voel en ervaar.

3.3.2b Gomesverslag

Lucia Gomes se *Huisgenoot*verslag (1989: 18) is soortgelyk aan die Andersonverslag, maar hierdie een bevat 15 meisies se voor-publikasie resepsies.

Die uitgewer het besluit om die boek, wat dalk na aan die been sou sny, voor publikasie eers aan tieners voor te lê vir hul mening. 'n Klompie hoërskoolmeisies is gevra om dit te lees, en 'n vraelys, aanvaarde instrument vir data-insameling, te voltooi.

Gomes berig: "Daar was vyftien van hulle, uit van die mees behoudende gesinne tot die minder stabiele huishoudings. Die meisies moes die boek lees, 'n vraelys invul en dit die volgende dag met 'n onderwyser bespreek."

In die vraelys merk een van die tieners op dat: "Die hele skool (het) al die boek gelees!" (het). Dié opmerking bevestig maar weer net die gewildheid daarvan.

Die tieners is onder meer gevra wat hulle as die boodskap van die boek beskou en die volgende twee is *ván* die antwoorde wat verstrekk is:

* "Ek dink die boek sê dat ons, tieners, baie versigtig moet wees met ons liggame en ook dat ons nooit alleen is nie".

* "Dink baie goed oor wat jy doen en moenie in situasies beland waarin daar nie 'n omdraaikans is nie."

Op die vraag na die afstootlikheid van die sekstoneel, dien die volgende drie

reaksies genoem te word:

* "Nee, dit is presies net soos dit in die werklike lewe is."

* "Nee, dit is mos nie meer 'n binnekamer-onderwerp nie en meer ak-
tueel as ooit."

* "Nee, want dit is 'n alledaagse gebeurtenis, buite of binne die huwelik."

Almal was dit eens dat dit 'n realistiese verhaal is:

* "Die dinge wat in die boek voorkom, vind werklik plaas".

* "Ek voel dit is baie soos dit in die werklike lewe is".

* "Die boek is geskryf net soos alles met ons gebeur."

3.4 Resensente en/of literatoure

Die enigste ongunstige resensie is dié van Annemarie van Wyk (1989: 16) wat aanvoer dat ten spyte van die lesermeegevoel met Elizabeth se dilemma, die ander karakters (veral Elizabeth se ouers) te vlak uitgebeeld word. Hulle onvermoë om met Elizabeth te kommunikeer word byvoorbeeld nooit werklik verklaar nie en daarom is die slot aldus Van Wyk, onbevredigend.

As ervare kinderboekskrywer en kinderboekresesent is Elsabé Steenberg (1989: 10) se resensie sekerlik waardevol. Volgens haar word tienerseks en tienerswangerskappe in Amerika al jare in jeugboeke as tema aangetref. In Afrikaans is dit lank vermy omdat daar 'n soort implisiete sensuur deur uitgewers as verteenwoordigers van die behoudende gemeenskap toegepas is. Met die verskyning van *'n Pot vol winter* word nou egter 'n gedurfte, maar baie nodige deurbraak gemaak, sonder skroom, maar ook sonder sensasiebelustheid of sentiment. Steenberg wys daarop dat die negende hoofstuk (die vrugbaarheidsbeginnel) 'n weergawe van Elizabeth se deurmekaar stukke gedagtes is soos sy met die dood worstel.

Steenberg toon voorts die karakterontwikkeling by Elizabeth aan vanaf aanvanklike woede en haat jeens haar pa, wat in begrip verander. Die resensie word afgesluit met die volgende woorde: "Nou is die weg gebaan: meer sodanige werke kan in die toekoms gepubliseer en met vrug deur ouer jeugdiges gelees word."

André le Roux (1989: 8) spreek hom uit oor die onsekerheid wat heers oor wat tieners wil lees. Hy skryf dit toe aan die gebrek aan navorsing oor die onderwerp. Miskien, glo hy, is ons te bang vir die resultate van so 'n leserkundige opname. So 'n ondersoek is oppervlakkig in par. 3.3.2 onderneem. Inligting waaroor ons wel volgens Le Roux beskik, is dat Afrikaanse voorgeskrewe boeke by verskeie geleenthede in die afgelope tien jaar skerp gekritiseer is as esoteries, irrelevant en oorbeskermend.

Die bekende kritikus, la van Zyl (1989: 8), prys die boek aan as deurbraak in die Afrikaanse tienerliteratuur. Sy gee ook aandag aan die interessante tipografiese eksperimente waardeur Elizabeth se innerlike verwardheid aanskoulik voorgestel word, maar teken tog ook beswaar aan: "'n Veel ernstiger beswaar is die beeld van seks waarmee die tienerleser hierdie boek gaan neersit. So dink Elizabeth self daaroor (ek kies een van die makker

gedeeltes): 'Daar was niks liefde nie, dit was aaklig/ dit was my eerste seks, ek wil nooit weer seks hê solank ek leef nie' ". Van Zyl glo dat dit Elizabeth se negatiewe persepsie is wat die jeugdige leser gaan bybly, met waarskynlik nadelige gevolge.

Paula Fray (1989: 2) bepaal haar primêr by tematiese sake: "The book has three themes — divorce, teenage pregnancy and teenage suicide — which have been dealt with in Afrikaans literature before, said Mrs. Maartens".

Anna van Zyl (1989: 15) konsentreer op kousaliteit: "Probleemouers skep probleemtiensers, só skakel die kousale temas stewig inmekaar. Die gegewe wat soos 'n ketting skakel, is Pa en Ma wat mekaar nie meer lief het nie en wil skei. Pa het 'n minnares en Ma doen weinig om hom te behou; sy verlep al meer."

Van Zyl wys op geslaagde woordgebruik soos o.a. innocent-reukweerder en nimf, wat die valsheid van die verhouding tussen haar waardige skoolhoofpa en die meisie suggereer.

In haar *Huisgenoot*bespreking beklemtoon Lucia Gomes (1989: 18) die deurbraak wat gemaak is met die publikasie van *'n Pot vol winter*: "Want *'n Pot vol winter* is maar die eerste in 'n hele reeks nuwe tienerboeke waarvan 'n sprong in die duister gewaag word met temas wat tot dusver dikwels in Afrikaans taboe was".

Ook Linda Brink (1989: 7) skryf die boek hoog aan omdat Maartens 'n onontginde terrein, dié van tienerfiksie betree. Sy verwelkom dit ter wille van die tienerleser wat té lank al sy Saartjieskoene ontgroeï het, tastend moes bly in 'n tussenwêreld van *Huisgenoot*vervolgverhale en romantiese novelles, en talle slapband Engelse boeke wat die leser vir die Afrikaanse boek vir ewig verloor het. Ook sy verwys na die tipografie en die bladuitleg wat 'n dagboekagtige voorkoms aan die verhaal gee.

4 Analise van hoofopskrifte

Nog 'n metode wat die gewildheid al dan nie van 'n teks kan aksentueer, is die analise van hoofopskrifte van die vernaamste resensies/besprekings. Dit is bekend dat die boekebladredakteur van 'n dagblad dikwels self besluit wat die opskrif van 'n bespreking/resensie moet wees en dat die finale gepubliseerde opskrif nie noodwendig dié van die resensent is nie. Lees 'n mens noukeurig, gee die hoofopskrif egter altyd die kern van die bespreking weer. 'n Mens kan hoofsaaklik drie tipes hoofopskrifte onderskei: Positief, negatief en informatief. Die positiewe opskrif dui aan dat die boek aangeprys word, terwyl die negatiewe dit as onwenslik in die een of ander sin beskou. Die informatiewe opskrif antisipeer 'n bespreking wat algemene inligting oor die inhoud van die teks, en/of iets oor die outeur self bevat.

'n Hoofopskrifanalise van die vernaamste *'n Pot vol winter*-leserreaksies, wat die stramien van hierdie ondersoek uitmaak (vgl. die bronnelys), lyk min of meer soos volg:

POSITIEF

Pot vol winter wil nie prikkel nie.

Boek spreek tot tieners.

Boek waarsku beter as preek.

Aangrypende werklikheid in woorde.

Kerk plaas sy seël op *Pot vol winter*.

Superb piece of fiction.

Boek wat tieners beter maan as preke.

Komitee sê ja vir *Pot vol winter*.

'n Deurbraak — sonder sensasielus verwelkom Maartens se boek oor tiener se seksualiteit.

Pot vol winter verkoop soos soetkoek.

Omstrede *Pot vol winter* prut vinnig voort.

Controversial teen book welcomed.

Kaalkop-tienerseks in boek van Maretha Maartens verwelkom.

'Frank' teen book praised.

Van 'n motor se agtersitplek tot 'n tienertreffer.

Maartens in die kol.

Mooiste boek.

'n *Pot vol winter* kry groen lig.

NEGATIEF

Boeke behoort nie ouer te vervang.

Sulke ontbloting van seks pas nie.

Sulke leesstof stuit teen bors.

Tiener-porno 'n deurbraak? 'n Pot vol neerslagtigheid.

INFORMATIEF

Daardie sekstonele wat kinders lees.

Eksplisiete boek oor tienerseks.

Kop verloor op die agtersitplek . . . eerste Afrikaanse seksboek vir tieners wil dit alles sê soos dit is.

'n *Pot vol winter* maak opslae.

Tienerboek maak geskiedenis.

Jeugverhaal maak opslae.

Dominee's wife writes

'open' book on teen sex.

Skryfster betree hier onontginde terrein.

Diep gedelf in *Pot vol winter*.

5 Afleidings en konklusie

5.1 Inleiding

In paragraaf 3 is 'n aantal uiteenlopende groepe lesers se resepsie van 'n *Pot vol winter* verstrekkend. Op hierdie stadium moet dié gegewens in perspektief geëvalueer word om die hipotese te bevestig dat lesers van literêre tekste, hoe heterogeen hulle ook al is, bepaalend ten opsigte van die literêre waarde daarvan kan wees.

Afleidings sal gemaak word in dieselfde volgorde waarin die verskillende groepe lesers se opvattinge aan bod gekom het.

Daar sal ook vasgestel word in watter mate 'n kwantitatiewe analise van leserverslagopskrifte (par. 4), 'n bydrae tot die waardebeoordeling van 'n literêre teks kan maak.

5.2 Ouers

Die kampvegters vir die boek is in die minderheid. Dat “Was ook tiener” van Strand sy of haar standpunt implisiet ondermyn as hy/sy saamstem dat seks as onderwerp van gesprek nie maar net “onder die mat gevee” moet word nie, laat twyfel begin ontstaan oor die geldigheid van sy/haar standpunt. Ouers het oor die algemeen literêre kodes negeer en emosioneel gerespondeer. Die oorgevoeligheid van ouers om met hul kinders oor seksuele sake te praat, kom duidelik na vore uit die “ouer”-medikus se brief. Vandag se ouer klou nog vas aan die norme van sy eie jeug en negeer byderwetse seksuele vryhede wat tieners gegun word asook die geweldige groepsdruk waaronder hulle in dié verband gebuk gaan. Ouers wat — soos ’n mens algemeen aanvaar — alte gerieflik ’n boek soos *Wat seuns/meisies wil weet* vir die kind in die hand stop om verleentheid te voorkom, kan mos stééds so maak met *’n Pot vol winter!*

Mev. B. Huebsch huldig ’n baie oorsedige standpunt as sy beweer dat sy as moeder van twee *dogtertjies* (my kursivering) sal sorg dat hulle met gereelde kerkbesoek en Sondagskoolklas eendag as rein jong dames voor die kansel sal staan.

Om terug te keer na literêre kodes: “Was ook tiener” het tóg implisiet die begrip literatuuropvatting, al was dit ook die naïewe katarsisopvatting, geaktualiseer.

Hoewel die ouerstem *’n Pot vol winter* grotendeels afkeur, is dit nie die stem van die wenner nie, maar dié van ’n futiele standpunt wat op intuïsie en hoop gefundeer is.

Hierteenoor triomfeer die nugter ouersiening wat die gevare waaraan hul kinders blootgestel word raaksien en dit op pragmatiese wyse die hoof probeer bied deur middel van die didaktiese waarde van (die meeste) jeugliteratuur.

5.3 Geestelikes

Uit die primêre — asook die sekondêre reaksie is daar vanuit die geestelikes se kamp drie persone teen *’n Pot vol winter* gekant. Hulle is mev. Margie Smuts, haar man ds. M.J. Smuts, asook ds. R. Heyns. Ten spyte van predikante, met ’n teologiese onderbou, se weeklikse kanselboodskap oor die moraliteitsbeginsel m.b.t. die alledaagse menslike lewe, het hulle almal die moraliteit van *’n Pot vol winter* miopies gemis. Meeste geestelikes bepaal hulle by nieliterêre sake, behalwe miskien ds. Smuts wat die werk ongekwalifiseerd as tienerpornografie etiketteer.

Dit lyk of mev. Smuts 7 dae ná haar eerste reaksie, ná ’n tweede lesing van die teks reeds ’n ander deuntjie sing. Eers wou sy niks van tienerseks in ’n verhaal weet nie, terwyl sy later krities teenoor die tegniese sy van die uitbeelding daarvan staan.

Ds. Koen van Rustenburg asook dr. Pieter Bingle is die enigste twee predikante wat die boek direk aanprys. Terwyl die opponerende groep se

standpunte dikwels wankelagtig voorkom, kan 'n mens nie dieselfde sê van die voorstanders se bewysvoerings nie. Vir ds. Koen is die boek beter as enige preek, terwyl dr. Bingle, in medewerking met ander geestelikes op sy paneel verantwoordelik was dat 'n *Pot vol winter* met die Andrew Murray-prys vir die beste boek in die kategorie algemene godsdienstige publikasies bekroon is. Dr. Bingle en sy kampvegters sien drie belangrike aspekte in die teks raak wat hulle standpunt die wenstandpunt maak:

- * Die literêre waarde van die boek.
- * Die normdeurbrekende waarde van die boek.
- * Die didaktiese waarde van die boek.

5.4 Tieners

Tieners het beslis 'n behoefte aan boeke met omstrede onderwerpe en daarom versoek hulle byvoorbeeld boeke met die volgende temas: satanisme, dwelms, groepsdruk, lesbiërs, homoseksualiteit, verkrachting, pedofilie, politiek asook ryk mense wat huislike probleme ervaar. Geen tiener is deur die sekstoneel in die boek geskok nie, omdat dit 'n alledaagsheid in hul leefwêreld geword het en baie min jeugdige het dit moeilik gevind om met die hoofkarakter te identifiseer.

Die voornemende jeugromansier behoort beslis uit hierdie verslag af te lei dat die dae van maanskyn en rose verby is.

5.5 Resensente en/of literatore

Met die uitsondering van Annemarie van Wyk het al die resensente die boek positief ontvang. Ia van Zyl waarsku ten spyte van haar positiewe resensie teen die moontlike wanvoorstelling van seks waarmee sommige tieners die boek kan neersit.

'n *Pot vol winter* word oorwegend as deurbraak in die Afrikaanse jeugliteratuur beskou; 'n kragtoer met tipografiese eksperimente, simboliek, didaktiese waarde, oortuigende karakterisering en besliste karakterontwikkeling. Kortom: 'n Literêre sukses en 'n wegbereider vir soortgelyke werke.

5.4 Hoofopskrifte

Uit dié kwantitatiewe spel het dit beslis aan die lig gekom dat 'n *Pot vol winter* positief ontvang is. Die meeste opskrifte (18) is positief. Slegs 5 opskrifte is negatief, terwyl 9 informatief is.

6 Konklusie

'n *Pot vol winter* is beslis nie pornografies soos ds. M.J. Smuts beweer nie. Dit is jammer dat ds. Smuts die begrip *pornografie* en *tienerpornografie* onomlyn gebruik. Die volgende drie resepsies bots lynreg met dié geestelike se tese:

- * Die resensent, Anna van Zyl (1989: 15), glo dat die sekservaring nie sensueel of met 'n sweem van pornografiese prikkeling verbeeld word nie. Dit

is eintlik die negatiewe van so 'n soort "liefdemakery" wat by die leser agterbly.

* Dr. E.L. de Kok, Christen-geneesheer, verstaan onder pornografie dat dit "prikkeliteratuur" is wat daarop uit is om mense se seksuele drange aan te wakker of te prikkel. Dit sien hy nie in 'n *Pot vol winter* raak nie.

* Volgens dr. Bingle se commendatio word die gebeure op Naval Hill hoegenaamd nie as prikkeliteratuur aangebied nie, eerder as 'n nare onder-vinding.

Die onderskeid tussen literatuur en pornografie het nog altyd wye belangstelling geniet en dié onderskeid was nog nooit maklik nie. Prof. Réna Pretorius (1979: 16) bevestig dit as sy beweer: "Om pornografie van literatuur met 'erotiese realisme' te onderskei, is egter nie altyd maklik nie." In 1988 is André le Roux se kortverhaal "Die skoolhoof het dit moeilik", as pornografies bestempel omdat die versteurde skoolhoof se seksuele fantasieë onverbloem verbeeld word. Dr. Chris van der Merwe (1988) het in reaksie op die negatiewe kritiek oor Le Roux se verhaal, aangevoer dat pornografie daardeur gekenmerk word dat die seks geen ander doel het nie as om die leser te prikkel. Ek is seker dat ds. Smuts binne dié konteks 'n *Pot vol winter* nie as pornografie sal beskou nie. Pornografie, anders as literatuur het nie 'n morele element nie, terwyl dit in 'n *Pot vol winter* wel teenwoordig is.

Prof. Pretorius (1979: 15) noem die volgende twee dwalings rakende lesers se verwagtings van (die) literatuur:

- 1 Die waarheid in die literêre werk moet sinoniem met 'mooi' en 'goed' wees.
- 2 Skrywers en digters is 'teachers of men' wat met hul kuns opvoed en karakters help vorm en sodoende die morele gesondheid van die gemeenskap help beïnvloed.

'n *Pot vol winter* kan beslis nie as pornografie beskou word net aangesien dit 'n sekstoneel beskryf nie. Die seksuele is nie slegs deel van die werklikheid nie, maar sluit nou aan by die tiener se leefwerklikheid.

Die volgende uitspraak van prof. Pretorius (1979: 17-18), kry teen dié agtergrond soveel te meer oortuigingskrag: "Literatuur hou hom altyd met die lewe — met die volle werklikheid besig. En hierdie werklikheid is 'n onuitsêbare, ingewikkelde en eindeloos ryke werklikheid. Omdat ons ná die sondeval leef, is dit ook 'n gevalle, sondige werklikheid en daarom sal en mag die literatuur hom nie net besig hou met die edel, rein, heroïese, verhewe en harmoniese en die ongevaarlike, romantiese dinge soos maanskyn en rose nie, maar moet hy hom ook bemoei met die gewone en aanstootlike van die lewe: pyn en ekstasie, twyfel en verskeurdheid, nihilisme en wanhoop, eensaamheid en donker drifte, sonde in al sy verwoestende krag, berou en skuld, ondergang en dood."

Die jeugwerk 'n *Pot vol winter* is beslis 'n normdeurbrekende, gewilde én

omstrede Afrikaanse teks. Daar het selfs reaksie van Engelstalige resensente gekom én daar is beweer dat die boek in Engels vertaal gaan word. Tieners lees dit graag, selfs geestelikes het dit met 'n prys bekroon. En wat in hierdie resepsieverslag beweer word, kan bewys word aan die hand van verskeie groepe lesers se reaksie op die werk.

Bronnelys

- Anderson, H. 1989a. Diep gedelf in POT VOL WINTER. *Die Volksblad*. 24 November p. 11.
- Anderson, H. 1989b. POT VOL WINTER opgeraap. *Die Volksblad*. 23 November p. 1.
- Bateman, C. 1989a. Controversial teen book welcomed. *The Natal Mercury*, 7 Oktober p. 10.
- Bateman, C. 1989b. 'Frank' teen book praised. *The Cape Times*. 6 Oktober p. 3.
- Boek wat tieners beter maan as preke. 1989. *Oosterlig*. 29 November p.8.
- Brink, L. 1989. Skryfster betree hier onontgind terrein. *Die Transvaler*. 6 November p. 7.
- Christen-ouer. 1989. Boek spreek tot tieners. *Die Burger*. 27 November p. 12.
- Commendatio. Kerk plaas sy seël op POT VOL WINTER. 1990. *Die Volksblad*. 12 Mei p. 5.
- Craus, Marius. 1989. Verwelkom Maartens se boek oor tiener se seksualiteit. *Die Burger*. 18 Oktober p. 18.
- De Kok, E.L. 1989. POT VOL WINTER wil nie prikkel nie. *Die Volksblad*. 29 November p. 16.
- Fray, Paula. 1989. Dominee's wife writes 'open' book on teen sex. *The Sunday Star*. 8 Oktober p. 2.
- Gomes, Lucia. 1989. Kop verloor op agtersitplek . . . *Huisgenoot*. 26 Oktober p. 18.
- Horn, Andreij. 1990. Komitee sê ja vir POT VOL WINTER. *Die Volksblad*. 22 Januarie p. 1.
- Huebsch, B. 1989. Boeke behoort nie ouer te vervang. *Die Burger*. 6 November p. 8.
- Kaalkop-tienseks in boek van Maretha verwelkom. 1989. *Die Volksblad*. 6 Oktober p. 1.
- Koen, G. 1989. Boek waarsku beter as preek. *Beeld*. 21 November p. 10.
- Le Roux, A. 1989. 'N POT VOL WINTER. *Die Burger*. 5 Oktober p. 8.
- Malan, E. 1990. Maartens in die kol. *Die Burger*. 23 Januarie p. 4.
- Pienaar, Delene. 1989. 'N POT VOL WINTER maak opslae. *Die Kerkbode*. 17 November p. 10.
- POT VOL WINTER verkoop soos soetkoek. 1989. *Die Volksblad*. 6 November p. 3.
- Pretorius, R. 1979. Beoordeling van literatuur. In: Potgieter, P.C. (red.). 1979. *Etiese probleme in Bybelse perspektief*. Pretoria: NG Kerk-Boekhandel. pp. 15-29.
- Smuts, M.J. 1989. Tiener-porno 'n deurbraak? *Beeld*. 11 November p. 10.
- Smuts, Margie, 1989. 'Daardie sekstonele wat tieners lees'. *Die Kerkbode*. 10 November p. 12.
- Steenberg, Elsabé. 1989. 'n Deurbraak — sonder sensasielus. *Beeld*. 6 November p. 10.
- Superb piece of fiction. 1989. *Pretoria News*. 30 November p. 19.
- Tiener van B. 1989. Mooiste boek. *Die Volksblad*. 23 November p. 16.
- Tienerboek maak geskiedenis. 1989. *Bylae tot Beeld*. 27 November p. 1.
- Van 'n motor se agtersitplek tot 'n tienertreffer. 1989. *Die Burger*. 24 November p. 10.
- Van der Linde, I. 1989. Jeugverhaal maak opslae. *Beeld*. 6 November p. 1.
- Van der Linde, I. 1989. Omstrede 'POT VOL WINTER' prut vinnig voort. *Die Burger*. 7 November p. 6.
- Van der Merwe, C. 1988. Is André se storie pornografie? *Rapport*. 25 September.
- Van der Merwe, Henk. 1989. Seks nie vir die agtersitplek. *Insig*. Desember 98 — Jan. 90 p. 50.
- Van Wyk, A. 1989. 'n Pot vol neerslagtheid. *Vrye Weekblad*. 13 Oktober p. 16.

- Van Zyl, A. 1989. Aangrypende werklikheid in woorde. *Die Volksblad*. 14 Oktober p. 15.
- Van Zyl, Ia. 1989. Eksplisiete boek oor tienerseks. *Die Republikein*. 6 Oktober p. 8.
- Was ook tiener. 1989a. Sulke leesstof stuit teen bors. *Die Burger*. 22 November p. 24.
- Was ook tiener. 1989b. Sulke ontbloting van seks pas nie. *Die Burger*. 30 Oktober p. 8.

Hoërskool Overkruijn — Pretoria

GEDRUK DEUR V&R DRUKKERY, PRETORIA