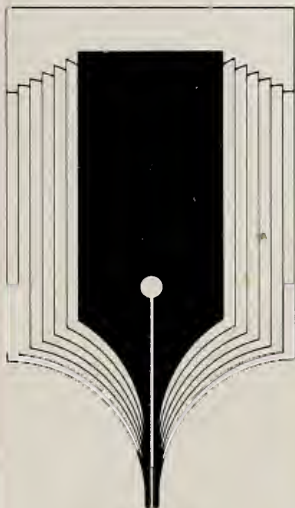

TYDSKRIF
VIR
LETTERKUNDE

XXX:3 AUGUSTUS 1992



Henriette Grové: Waarin sekere
geykte uitdrukkings gebruik word

Verhale van De Waal Venter,
Heilna du Plooy, Sarina Dönges

M.C. Botha: *Sambesia*
en *Zambezi*

Gedigte van Theunis Engel-
brecht, Johan Steyn en limericke
van N.S.C. Schoeman

ISSN 0041-476 X

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-ADRES EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE, Posbus 1758, PRETORIA

INTEKENGELD:

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

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

Die publikasie van hierdie tydskrif word moontlik gemaak deur

DIE DEPARTEMENT ONDERWYS EN KULTUUR (VOLKSRAAD)

en van

DIE AFRIKAANSE PERSFONDS

aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

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

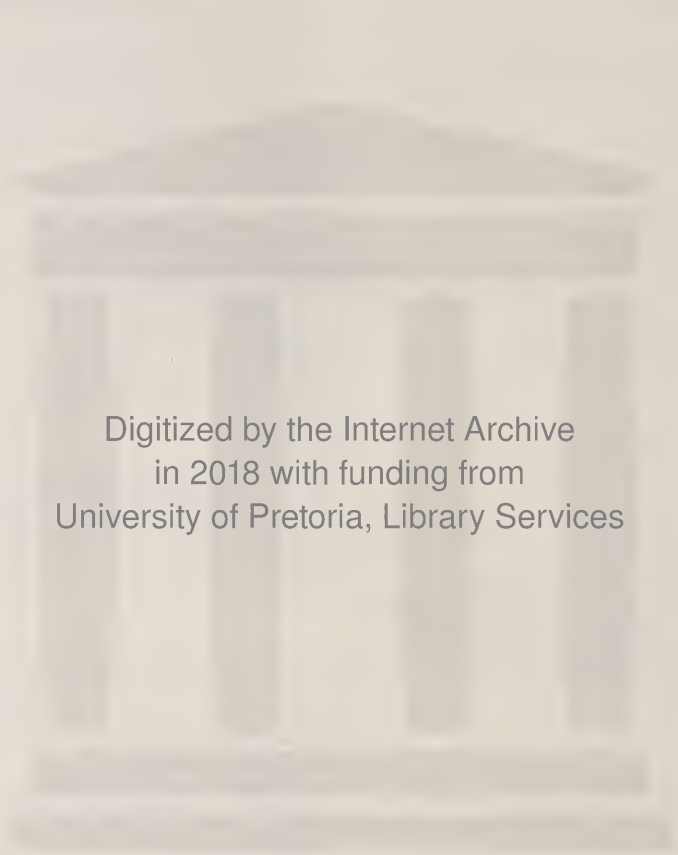
ISSN 0041-476X

Geset in 10 op 11 punt Helvetica.

Geset, gedruk en gebind deur V&R Drukkery (Edms) Bpk, Pretoria.

Inhoud

- Henriette Grové
- Prevot van der Merwe
Dolf van Niekerk
- M.C. Botha
- Heilna du Plooy
De Waal Venter
Sarina Dönges
H.J. Schutte
- Joan Hambidge
Theunis Engelbrecht
J. van der Elst
- Johan Steyn
Christo van Staden
- N.S.C. Schoeman
Ronell Boshoff
Cornelius van der Merwe
Louis Kotze, Jan Keyter van Niekerk,
Arthur Wegelin, Martjie Bosman,
Hennie Baird, Marí Peté
Elsabe Steenberg
- N.J. Snyman
- Dirk Heyns
Susanne van Deventer
Catrien van der Merwe
- Boekaankondiging
- Waarin sekere geëykte uitdrukkings
gebruik word **1**
- Die einde van die struggle **4**
- Enkele gedagtes rondom jeuglitera-
tuur **10**
- Sambesia en Zambezi* — 'n verge-
lyking **13**
- Die verhaal van Karel en Maria **19**
- Diptiek: Dolfyn en Grof **24**
- Die man sonder gesig **29**
- Intertekstualiteit en betekenis in
Moeder Hanna **31**
- Post-modernisme Deel II **48**
- Gedigte **58**
- Outobiografie en fiksie by
J.M.A. Biesheuvel: "De heer Mellen-
berg" **60**
- Gedigte **69**
- Die metateks as metafoor: die skryf-
daad as woord-daad **71**
- Limericke **81**
- 'n Meer kritiese perspektief **83**
- Gedigte **91**
- Rasseverhoudings in jeugletterkun-
de **100**
- Variasies op natuurvisies in die verse
van Eugène Marais **105**
- By fakkellig*: opstelvrae **110**
- Aspekte van *Verste grens* **121**
- Kantaantekeninge by "Die in-
vloed" **129**
- Peter Snyders: 'n *Waarskynlike*
mens **136**



Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
University of Pretoria, Library Services

<https://archive.org/details/tydskrifvirlette30unse>

Henriette Grové

Waarin sekere geykte uitdrukkings gebruik word

Ek noem geen name nie. Dit was die ma en haar eersgeborene, dan die seun met die krukke (van die kampkoors), die mooi dogter en die kind sonder begrip.

Vier kinders. Hulle moes sewe gewees het.

Sy kon net op die oudste reken, want die deug alleen bly staan, en haar dogter was beeldskoon. Dan die kind wat nie heeltemal by was nie . . . ag nouja, maar dis nie van die kamp nie; hy is so gebore.

Hulle klim by die naaste halte af. Iemand help, want om die kreupel seun op die grond te kry . . . Dis arms en bene en krukke, en voor hy weer kon beweeg, moes alles uitgesorteer word. Die halvesak meel stoot Oudste sommer af. Toe die trein wegtrek, begin die kind te huil. Hy is sonder woorde, maar sy geluide peil die situasie: ellende, verlatenheid, vrees. Hy snik. Dis sonder trane, 'n kurkdroë verdriet.

Behalwe die kinders is daar twee bondels in komberse vasgedraai, 'n trommel, die meisiekind se sak en die meel. Nie veel van 'n aardse besit nie, maar om dit die hele ent pad te dra — drie myl. Hulle sal die bondels vir eers moet wegsteek. Dan help die vrou haar oudste om die meel op sy rug te kry. Sy self dra die trommel en haar dogter die sak. Nogal swaar dié sak met die spieël daarin, een wat vorentoe en agtertoe swaai tussen standers — 'n stewige spieël. Die vrou was baie ontevrede toe dit weer saam moes terug. Dit kon tog in die kamp gebly het, want afgesien van die gewig het dit daar soveel ellendes weerkaats: al die honger en die huil en die sterftes.

Die drie wat die sewe moes vol maak, is dáár dood. Eers die heel kleinste. Vir hom kon sy nog troos vind: die Here gee, die Here neem. Maar vir die tweeling, so een en dieselfde . . . Sulke kinders is 'n wonderwerk, nes die vermenigvuldiging van die brode. Maar kom die dood, is dit ook dubbeld, en as dit boonop in die spieël wys — koorsrooi en 'n uitslag soos die sand van die see. Net die roggel het nie weerkaats nie. Maar saam moes die spieël saam, want Suster het daarin gelag en haar lokke reg gestoot. Sy het selfs vir die kampkakes gelag.

Halfpad rus hulle. Dis langs die spruit. Hulle drink water en Ma gee vir elkeen 'n stuk brood.

“Dankie,” sê Oudste.

“Kurkdroë kampkos,” mor die meisie.

“Eet,” sê die vrou sonder om die seën te vra. Sy wurg aan haar sny. Oudste maak sy oë toe, maar sy suster buk vorentoe om haar beeld in die vaal vleiwater te vind. Die kind gooi dit met 'n klip uitmekaar.

“Jy sien,” sê Ma, “skoonheid vergaan. Kom.”

Die trommel se hingsel skaaf haar hand. Bloed wys. Hoe gaan hulle deur-

kom? Afgesien van die halfmud is daar net 'n skamel proviand in die trommel. As daar net een of ander lewende hawe agtergebly het na die Tommies se groot roes, maar sy het self gesien hoe hulle met die bajonette tussen die skape invaar. Die huis het toe al gebrand. Sy en die kinders was op die wa. Soos in die laaste van die dae — alles vergaan in vuur.

Oudste sien die huis die eerste: “Kyk, Ma!”

Haar hart gaan aan die jaag: 'n murasie, nes al die ander wat hulle langs die pad gesien het. “Woes en leeg, woes en leeg.” Sy sê dit oor en oor opdat daar nie gruweliker woorde voor die kinders uitkom nie.

“Waar gaan ons bly?” vra Suster.

“Oos Wes, tuis bes.”

“Maar daar's g'n dak nie.”

“Dis gan slegter as 'n tentseil nie. Hý kon ook nie die siektes uthou nie.” Die kind hardloop dwarsdeur die gat waar die voordeur was. 'n Voël vlieg verskrik uit.

“Selfs vind die swaël 'n huis,” sê Oudste. “Onthou Ma die psalm?”

Maar die vrou aanskou haar eertydse woning met bitterheid: oop voor, oop na die kante en na bo, en so ver as die oog sien, regeer die Engelse.

Net toe roep die kruppel seun: “Pa se brandkamer staan, Ma.”

Hy slaan met sy kruk baldadig teen die klein agterstoep-vertrekkie. Haar man het dit toegebou toe hy op 'n keer tuis was die eerste jaar van die oorlog, want toe was daar al gerugte van 'n grootskaalse afbrandery. Hy het die venster toegeklip met dieselfde blou klip waarmee die res van die huis gebou was, daarna die vertrekkie volgepak en die deuropening ook toegemessel, plat klippe op die dak gepak en alles toegesmeer met swart spruitklei.

Sy het nooit kon dink dit sou hou nie. Daardie oordeelsdag se vlamme.

'n Uur later is die eerste klippe los. Daarna gaan dit gouer.

“'n Graaf,” juig die oudste, “en 'n pik. Pa het vorentoe gesien.”

— Tot 'n Engelsman sy gesig weggeskiet het, en hy nog nie vol veertig was nie. Sy sluk om die gal in te hou. —

“Saad ook, Ma, koring en mielies. Kyk!”

“Horingoud.”

“As jy dit goed week, kom die lewe terug.”

Twee sakkies vir die yslike stuk swaar aarde. “Wat is daar nog?”

Maar sy haal al klaar die lakens af van iets wat soos 'n kas lyk — die harmonium, hulle huisorrel. Toe haar man dit destyds ingeskuif het, was sy erg daarop teë, maar heden . . . dis skaars Augustus, en al vra sy nie meer om die daelike brood nie, moet daar geëet word, en hier staan die nuttelose instrument stom en toe!

Sy moenie praat nie. Haar woorde sal alles verteer, selfs die ysterklippe — brandbitter woorde diep uit haar ingewande uit.

Sy gaan sit voor die instrument en skuif die deksel driftig oop. Sy trap wind in die pype. Stof warrel die vertrekkie vol. Dan slaan sy met haar hande hard op die klawers sodat die musiekie blêr.

“Dis g’n lied nie,” sê die kreupel seun.

“Nee,” sê sy en lig haar hande weer op en laat hulle val. Die eenvoudige kind begin huil.

“Ons is veilig by die huis,” keer die oudste. “Speel liever Prys den Heer . . .”

“Nee,” sê die ma.

“Anders: Kent gij dat volk . . .”

“Dat vrije volk?” Haar mond trek. “Wat van God save the queen?”

“Dis die Kakies se lied.”

“Presies,” sê sy ma.

Elke oggend in die kamp as die Engelse die kruisjack hys, “Tension!” En dan dreun dit tot binne-in die tente. Party vroue druk hulle ore toe: “Mens moet hulle monde toe slaan dat bloed wys.” Baie praat en baie raas, maar die ma van die kinders het net geluister en gewonder oor die lied.

“As Ma dit moes speel op ons orreltjie . . .” Dit was een van die tweeling, die platjie, een oggend toe hulle weer die vlag gehys het. “Hé, Ma, sal Ma kan, as ons weer by die huis is?”

“Dis te swaar,” sê sy broer. “Ma het mos nooit regtig geleer nie.”

“Maar al die gesange wat Ma so maklik speel — op bergen, en die aand-gesang . . .”

“Sommer na gedagte. Ek ken hulle mos,” verdedig die vrou haarself.

Maar die swaar Engelse lied, Victorie se klinkende simbaal met al die vreemde note, hoe sou sý dit ooit op gevoel regkry? En dan nog die linkerhand daarby wat moet pas. “Nee,” gee sy dit gewonne. “Ek glo nie.”

“Ma sal kan. Ma sal die Kakies kan wys, wraggies. Ek wed Ma.”

En nou’s hy weg, en sy twee broers ook. En dis ’n Engelse vrede . . . “Ek wed Ma.”

Sy laat haar hande weer sak oor die note. Sy voel oor die wit en swart oppervlakte soos iemand wat iets soek. Dan speel sy twee enerse akkoorde: God save . . . Haar hande pas presies.

“Ma tog,” protesteer die oudste.

. . . our gracious queen . . . Of daar masels was of nie, of ’n kind sy klinkerkousels opbraak uit ’n flammasiemaag . . . God save our queen.

Haar eie maer kreupel seun swaai tussen sy krukke, drie is begrawe met een gebed, haar huis is ’n geraamte en haar kinders wees. Happy and glorious. Speel sal sy speel, rég speel, die hele Engelse wenlied met sy Engelse note, want soos sy hulle afdruk, gee hulle pad onder haar aanslag. Sels die Engelse tyd loop vir haar in pas. Elke noot klink op sy plek en dit word ’n stryd tot die bittereinde toe en sy die laaste queen genadeloos af forseer dat die klank hees wegkreun.

“Ma het dit dwarsdeur gespeel,” juig die kruppel seun. “Sien Ma, Ma het hulle gewys.”

Toe staan die vrou regop: “Pa had tog gelyk: ’n mens kan van brood alleen nie leef nie.”

Prevot van der Merwe

Die einde van die struggle

Die middag voor hy dood is, het hy weer vir Shanaaz gesien. Heel toevallig, en sonder dat hy in jare aan haar gedink het, die sexy skoolmeisie van die skool op die Vlakte, waar hy vroeër geproef het.

Die aanloop tot die onverwagte weersiens was Juffrou Toesie se video oor die aanval op Spine Road. Nou Spine Road onthou hy goed, 'n gewone general issue township-skool in die Skiereiland, soos 'n honderd ander. Nie slegter nie, nie beter nie, 'n tweeverdieping-gebou op 'n paar duisend vierkante meter. 'n Skool wat beplan is om redelik ekonomies en redelik dienlik te wees, nie noodwendig onaansienlik nie, maar met heelwat brandwerende precast-concrete en gipsbord eerder as hout, waar die konstruksie dit enig-sins toelaat, om moontlike brandskade te minimaliseer. Lelik, en hier en daar geplunder, maar as schools go 'n heel skaflike kompleks.

Met die proefonderwys in sy derdejaar het hy daar vir twee weke critical observation gedoen. Die personeel was gaaf, veral Juffrou Toesie, wat hom 'n paar Afrikaans-klasse laat waarneem het, sodat sy vir die seniors in die lab kon wys hoe om petrolbomme te maak.

Dan was daar daardie uitwaartse stander nege-meisiekind, Shanaaz, wat hom so laat rondtrap het met haar direkte bespreking van geslagsaangeleenthede toe hy eendag 'n Voorligtingsklas moes doen:

“Jy vat 'n liter Coke, Meneer weet?”

“Ja, Shanaaz?”

“Dan swirl jy hom nou so bietjie vir die skuim, sien?”

Hy't maar sy kop geknik, nie eintlik wetende wat om te verwag nie. Die hans jong meisie het ernstig voortgegaan. Sy was besig met 'n deeglik voorbereide en kennelik nagevorsde groepsbespreking.

“Nou dan druk jy hom in jou doos op, en jy flush al die creepy-crawly's uit.”

Dit was een van die lesse wat Shanaaz hom by Spine Road geleer het, terwyl hy daar geproef het, 'n paar jaar gelede.

En toe kom wys Juffrou Toesie vanoggend die video vir die universiteit se studenteraad. Die video wat haar pa uit sy apteek in die shopping centre geneem het, in daardie tyd wat die Vlakte so gebrand het, die tyres, die skole, die emosies van die mense.

Op die film is dit dadelik doodduidelik dat die skool dolleeg is. Daar is nie motors van die personeel buite nie, die vensters wat heel is, is toe. Die hekke is gesluit met groot bronsslotte. Seker die soort wat ou Pat Rogers so treffend op die TV demonstreer, die Viro's wat die dinamiet aanslae kan weerstaan.

letwat oorbodig, die kastige slotte, siende dat groot dele van die omheining

platgetrap, weggevoer, of vir ander doeleindes as die afkamping van 'n skoolterrein gerequisition is. Private enterprise.

Maar mens weet ook nie waar die Boere hulle inligting vir hulle kragdadige operasies vandaan haal, hoekom die aanval op Spine Road nodig was, wat die teks van hulle meesterplan is nie.

Want op die film wat Juffrou Toesie se pa so lewensgetrou vasgelê het, ry Casspir op Casspir oor wat oor was van die armsalige hoofingang van die skool. Stroom daardeur dat die heining hop. Die voertuie word strategies ontplooi rondom die Admin-blok van Spine Road Senior Sekondêr.

Dosyne pajama-uniforms onder perspex riot helmte swerm uit die voertuie uit, en omsingel die skoolgeboue. Etlike traangaskannetjies word vanuit die pajama-linies op die niksvermoedende skoolgeboue afgevuur.

Onder dekking van haelgeweervuur, donshael, want die geboue word nie eintlik gemerk nie, beweeg die skoktroepe meedoënloos af op die magtelose skool. 'n Afdeling genie-ouens breek die kantoordeur oop met semikoevoete, en die vreeslose bewaarders van die vrede storm die verlate gebou binne, knuppels in gereedheid, bloedlus gewek. Maar die aanval word netjies gedoen, sistematies en gedissiplineer, duidelik strategies en logisties haarfyn beplan, gerepeteer en uitgevoer.

Met die geleidelike besef dat die vyand die gevegsterrein klaarblyklik ont-ruiem het, dat die weerstand nie net verkrummel het nie, nie bloot sporadies was nie, maar dat daar trouens niemand was om te weer of te staan of te enigiets nie, het die Boere netjies en onverstoord die voertuie weer bestyg, en agt swaar stelle Casspirwiele het die skoolterrein se voorhek die finale nek-slag toegedien.

Die slag om Spine Road Senior Sekondêr was iets van die verlede. Om sporadies voort te flikker op Apteker Toesie se sprekende, klankbaanlose filmiese argief.

Juffrou Toesie se video was die oggend by die SR se krisis-meeting, en die Mass Meeting was om twaalf. Dis daar waar die einste Shanaaz van die Voorligtingsklas van Spine Road van twee jaar gelede hom skielik byloop: "Hoe gaan dit Meneer? Onthou Meneer nog vir Spine Road?"

"Shanaaz! Hoe lank is jy al op kampus?"

"Ek het die jaar begin. Ek dag Meneer hou al skool?"

"Ek doen 'n M. in Afrikaans."

"Ek sou dink Meneer sal eerder Sielkunde doen. Meneer is dan so goed met counselling. Ek doen Sielkunde. Ek stel baie in die siel belang, Meneer weet?"

Maar die marshalls het die mense in die groot saal toe begin stilmaak, stoele toe gestuur. Die vergadering sou 'n aanvang neem. Die protest meeting. Maar met Shanaaz wou hy graag nog verder praat, die drade optel. Daar was net iets aan haar wat hom op 'n gut-level aangespreek het, iets onweerstaanbaar aan die donker, statige Moslem-meisie met die sardoniese, groot amandeloë.

Die eerste spreker was 'n rep van die stakende Spekenham-werkers, wat 'n beroep op die studente se solidariteit kom doen.

Hennie Olifant was 'n klein mannetjie, en hy het ietwat tentatief begin, maar toe hy eers aan die gang kom, vat hy die hele gehoor saam met hom: "Nou weet ek nie of die comrades Afrikaans praat nie," begin klein Hennie Olifant van Spekenham.

"Ja," sê die comrades.

"Ek weet nie of die comrades weet wat kry 'n slagter by Spekenham nie?"

"Nee," sê die comrades.

"Vier honderd en tagtig rand!"

"Shame!" sê die comrades.

"In die week!"

Toe sê die comrades nie eintlik iets nie, want hulle was almal maar arm studente.

Op die gewone patroon het die meeting gewissel tussen die rou aanklagte van uitbuiting, soos van die Spekenham rep, en die skyn van demokratiese besluitneming wat deur die SR, die beheerders van die mikrofoon, gehandhaaf word. Soos alle Mass Meetings op kampus, eindig dit natuurlik met die "hek toe" kreet, vir die gebruikelike peaceful protest en show of solidarity oor die nuutste issues en injustices.

Hy het gesorg dat hy Shanaaz met die optog in die oog hou, en begin scheme hoe hy haar na die computer-lab toe kan lok, die paar woorde wat hy met haar in die saal gewissel het, was genoeg om die ou bekende onrus te ontketen, hy kon aanvoel daar is 'n buzz tussen hulle.

Die marshalls sien natuurlik toe dat die protest ontaard. Goedgemikte klippe hier en daar, 'n paar plastiekdromme word brandgesteek, vir die nodige sielkundige en fotografiese effek.

En dit duur nie te lank voor die Boere byt nie.

Gewoonlik hardloop hy nie sommer vir die Boere nie, maar vandag was anders. Hy't gehol soos 'n hygende hond.

Met die traangas het hy nog gestaan en sy Arafat-serpie om sy neus gewikkel, maar toe die rubberkoeëls uitgepomp word, dofsware plof van koeëls in die stof, het hy 'n strategic retreat gebeat.

Want vandag het die Boere verneuk. Mens verwag darem die gewone show of force, darem 'n vyf minute warning om te disperse, en dan gaan onderhandel die Rektor met hulle oor betreding van die kampus en sulke goed; maar vandag het hulle sommer geskiet en gebatoncharge, sonder enige waarskuwing, en hy kon nie help nie, Shanaaz of te not, toe hy hom kry, het hy gehol.

Die struggle is ook nie meer wat dit was nie.

En vandag was hy boonop oorgehaal vir groot heldedade. Na die meeting, na die speeches en die theatre in die saal, na Dikini se gevoelvolle rendering van die bewese en bewoë 'daar is kak in die land', was hy gereed om ook sy deel

te doen, saam te piepie in die pot.

Daar was heel gou polisie by die hoofhek, en die deurverkeer voor die universiteit verby, is weerskante van Modderdamweg afgesper. Dit beteken daar was nie civilian targets, geel Transnet lorries, of gewone mense in Toyotas en Volkswagens nie. Die drie geel polisiebakkes was legitime targets, en vandag was hy reg vir hulle.

Soos met 'n bestiering van Bo was daar 'n lekker gooibare klip op die teerblad waar hulle gestaan en toi-toi en viva en rondkarring het, en die gees het hom gelei om die klip op te tel. 'n Lekker klip, 'n dienlike klip, swaarderig en platterig, wat goed gelê het in die span van sy voorvinger.

'n Vrot gooi. 'n Groot vlooi. Hy't amper die Rektor geraak. Own goal.

Almal weet die troepe is net vir die show. Dis die plainclothes Boere in die ongemerkte wit Sierra wat mens optel. Soos vir arme Abdul 'n vorige keer. Hulle moet van video-films af werk, en met verkykers verken, want time en again tel hulle die regte targets op, sif hulle tussen die massa die paar ouens uit wat regtig saak maak, die ouens met kop.

Maar hier is nou net 'n klop in sy slape en in sy kop. En sy ore pyn van die koue.

Die man het hom duidelik getarget. 'n Groot bot Boer vol spiere en kliere. Die man het sy knuppel geswaai, en met 'n vaste sekerheid op hom afgeteiken. Die man het nie eers gestop om ou Piesang, wat gegly het in die gang, te skop nie, hy't op hom afgekom, met 'n onwrikbare drang om te donder. Hy't gewag tot hy die rooi van die Boer se oë kon sien, en toe het hy gehardloop. Maar die Boer het aanhou kom, selfs deur die gang, en anderkant uit, oor die Freedom Square.

Dis toe dat hy besef hy is vandag in die gemors. En toe het hy begin bang raak, vol panic. Shit leer bid.

Die studentesentrum in. Met sy verbasend vinnige antagonis so 'n twintig treë agter hom, is hy by die swaaideur van die studentesentrum in. Verby die kombuis, vlak agter die verbaasde kokke verby, fok die kok (gebruiklike frase, die mag van gewoonte) en dit is toe hy by die vrieskamer ingehardloop het.

Laat hy my hier kom kry, ek is reg vir hom, het hy gedink. En hy het 'n kostrollie teen die deur gestoot, en in die donker gewag, met sy hart in sy keel, die yskoue lug in sy longe. En gewag. En gewag.

Sewe uur lank nou al.

Dis koud hier, Braam van Wyk.

Dis stil. Geen blaartjie roer nie. Geslote, ten halwe die lyke. En die varkie, stil brommend van innig genot. Hele paar varklyke hang hier aan penne, ry aan die pen, en skape en beeste. Maar dis wragtag koud.

Flick 'n BIC.

Daar is 'n ligskakelaar, soort van in rubber verseël. Die deur van die vrieskamer is ook verseël. En daar is geen knip aan die binnekant nie. Rot. Vasgekeer soos 'n rot. In 'n yspaleis, vol visvingers, en prepacked vleis, en

sinkbadgrootte blokke ys. What a way to go.

Maar in volkome ooreenstemming met die absurditeite van die video van vanoggend en bisarre helikopterscene vroeër: "GO BACK TO YOUR CLASS-ROOMS, GAAN NA JULLE KLAS TOE!" sê die blikstem bliksem van die helikopter wat oor die skare mense by die hoofhek dwiep-dwiep-dwiep. "THIS IS AN ILLEGAL GATHERING, DIS 'N ONGEMAGTIGDE BYEEN-KOMS!"

Groot golwe lagbuie speel deur die aangesprokenes. Vele vuiste met obsene tekens word helikopterwaarts gelig. Maar hy wonder of die helikopterboere die navrante humor in die situasie insien. Hy weet, met 'n week *tristesse*, dat die helikopterboere nie Magersfontein gelees het nie. Of Kundera, klippe teen tenks in Praag.

"Die situasie is onder beheer, ons herhaal, die situasie is onder beheer." Wat sou McGyver gedoen het?

Natuurlik. Sy Switserse army-mes. If the blade does not say Victorinox it is not a true Swiss Army Knife. Gelukkig het Ashiek ook 'n mes in sy sak. Hy dop ywerig uit: twee vyftigsent-stukke, 'n pakkie klipharde Stimrol wat al 'n paar wasdae in sy jeans se sak deurleef het, toiletpapier vir tissues, en sy MES. 'Made in the People's Republic of China' staan daar op die lem, en 'stainless steel', maar dis 'n lieg, want die lem is woes geroes. Miskien kan mens dit nog met 'n olielappie afpolish, nou nie dat daar op die oomblik 'n olielappie byderhand is nie. Landgoed-olyfolie, PAARL staan daar op 'n paar vyfliter plastiekkanne in die hoek.

Die mes word flink aangewend op die deurskrefie waar die slotmeganisme vermoedelik is. Wickkel-wikkel, girls-girls, en *tjips*, daar breek die 'stainless steel'-lem, so skoon soos langs 'n voeg.

Smal swaard en blink. Small, Brink. Bleddie kombuismuur van die pes.

En in my hand was my kitaar. Kô, lat ons sing.

Jy in jou klein hoekie, en ek in my glory.

Prepare to meet thy doom, 'n religious fanatic in 'n Don Martin cartoon-strip.

When in heat strip. Ancient made in chinese proverb. Te koud om te strip, catch your death of a cold.

Die dood begin by die voete. Die voete is te geheim om pyn nie te voel nie. Om puin nie te fool nie.

Die dood kruip nader, Adriaan Hugo, Gerrie Radloff. En genote, notaris en akte-besorgers. Boedelbeplanning, boedel oorgee. Wat nou weer? O ja, hy dink weer aan die noodsaak vir 'n TESTAMENT. Waarop kan hy dit skryf? Nie eintlik wit papier nie. Net plastieksakke. Maar Ashiek is nie 'n man wat hom maklik laat afskrik nie. 'n Boer maak 'n plan (se moer). 'n Man maak 'n plan. Daar is groot vlakke witgeverfde sementmure, en die swart van sy skoeneruber maak redelik leesbare strepe daarteen. Dit sal nou wel beteken dat hy sy skoer sal moet uittrek. Nee. Frostbite. Dan hou hy maar sy skoer aan en begin sy testament teen die muur skop. Met die eerste 'laaste wil en testa-

ment' hier op heuphoogte gaan dit nog skaflik, maar met die eerste 'nade-maal' gooi hy handdoek in. 'n Handdoek sal nogal goed te pas kom nou, dink hy, as mens dit nou styf om jou kan draai, so 'n lekker groot donsige strand-handdoek soos hulle daar in Shoprite gehad het, maar toe vergeet hy al weer die handdoek, en nou steek sy gedagtes vas by die Deli-toonbank in die winkel. Gerookte vleis. Spekenham. Olifantvleis. Maar hier is baie vleis. Hier is stapels en stapels hamburger mix, maar miskien is dit nie gesond as dit nie gaar is nie, en dit voel ook so bietjie onaptytelik as dit so bevrore is. Wat kan brand? 'n Lekker braai? 'n Burger gegrill op 'n Bic?

Vrieskamerweer. Maak mens moeg. Roep iemand. Maak alarm. Maak mens warm. Make love not war. Maak nie mooi nie. Maak nie saak nie.

Saam met catering grade bulkback frozen vegies, strictly halaal, struggle Ashiek al hoe minder, die ysige asemteue word al minder aantreklik vir sy brandende yskoue longe, om net te slaap word onoorkomelik aantreklik. Wat is die slaap 'n wondersoete ding. So warm soos Klara Majola. Want groter liefde het niemand nie, as dat hy sy lewe gee vir sy vriende. Sy enig gebore seun gegee het, gegee het, sodat elkeen wat in Hom glo nie verlore mag gaan nie, maar die ewige lewe . . .

Sy NAGESLAG. Hoe kan hy sy nageslag verseker? Shanaaz is op die pil, so die kansse dat enigiets wat hy met haar kon regkry tot iets kon lei, iets kan oplewer in die lyn van die voortbestaan van die trotse naam van Fakier, is skraal. En o koud is die windjie, en blink in die doflied en kaal. So wyd as die Heer se wye en droewe land. What might been. Wat sou kon word. Wat wou hy hê moet word? Wat het hy verwag van die lewe? Write a book, plant a tree, father a son? Wie was dit? Hume, Locke, nee, James Hunt. Maar dan skiet 'n briljante ingewing hom te binne. 'n Skietseltjie semen sal in die higiëniese toestande in die vrieskis seer sekerlik behoue bly. Hoe doen hulle dit by spermбанke, after all. Druppel, die salf van eie gom. Maar hy sal iemand daarop moet attent maak. 'n Kodisil by die testament? Hy begin angstig losknoop, vroetel onderlangs, maar die aanslae van die temperatuur is te veel vir die armsalige manlike lid om kop uit te steek. Vinnig verbleek dit tot rape in die kou. Kommas. Kommas , , ,

Dis 'n slang in die gras, dis 'n vallende traan.

Dis die einde van die struggle, dit voel so; dit voel so soos . . . niks.

Dolf van Niekerk Enkele gedagtes rondom jeugliteratuur*

'n Klag wat 'n mens in literatuur oor jeuglektuur teëkom is dié oor die gebrek aan literatuur oor jeugliteratuur. Hoewel ek nie my vingers op die jeuglektuurpols hou nie, kry dié genre tans veel meer aandag as in my kleintyd toe die jeug gesien maar beslis nooit gehoor moes word nie. 'n Mens kan waarskynlik sê dat jeugliteratuur as sodanig in die jare vyftig 'n duideliker gestalte as genre gekry het met die eerste toekenning van die Scheepersprys in 1956 — aan P.J. Schoeman.

Praat 'n mens vandag oor jeugliteratuur sien jy op die horison 'n ontstellende beeld van 'n krimpende leserbevolking naas dié van 'n uitdyende, amorf en oorgewig televisieverslaafde massa. Ironies dat die vervloekte voorgeskrewe werk vir talle van diegene die eerste én laaste ontmoeting met 'n boek sal beteken.

Dit is betekenisvol dat video wat op die televisieskerm die boek se vyand is, al meer ingespan word om lesers te kweek en die boek met sy diepte en verbeeldingsvregde in die klaskamer te laat terugveg. Dit geskied onder meer met verwerkings vir televisie waar die moederteks (die boek) teenoor die draaiboek en uiteindelik die videoproduksie bestudeer word. Hierin lê 'n opwindende uitdaging en hopelik verrykende ervarings vir skrywer én leser . . . én kyker!

Maar dan moet daar gewaak word teen onderskatting van die jeug se vermoë tot bevatlikheid en kritiese denke. In my eerste jare by die SAUK . . . en wel as aanbieder van jeugprogramme, het dié neiging tot onderskatting my meer dikwels as enigiets anders met die volwasse wyses in botsing gebring. Juis toe ons die radio as boek of boekmaat vir die Afrikaanse kunstenaar wou oplees en oopskryf.

Vir die skrywer wat soos 'n goeie hond in die spoor van sy obsessie draf, is dit nogal 'n opgaaf om meteens afsonderlik te besin oor dié stories wat as jeugliteratuur of jeuglektuur aangemerkt word.

Ek wend my toe tot die WAT waar jeugliteratuur omskryf word as literatuur wat oor die jeug handel en as jeuglektuur. Jeuglektuur word op sy beurt beskryf as literatuur wat vir die jeug bedoel is. Hiermee kan 'n mens nogal probleme ondervind as jy so ingestel is. Wat my betref het ek vrede met die verantwoordings dat ek my met literatuur oor die jeug bemoei het.

Terloops, sal 'n mens Simon Vestdijk se aangrypende “Terug tot Ina Damman” jeuglektuur én letterkunde noem?

'n Mens gee jou nie aldag rekenskap van wat en hoe jy as kind en as

* Praatjie gelewer tydens die ATKV-skryfskool, PU vir CHO, 14 Julie 1992.

jongmens gelees het nie. Skrywers was noodwendig eenmaal jonk; het soos alle ander jeugdige gelees, sommige meer, sommige minder — afhange van die beskikbaarheid van boeke, of die invloed van die ouers en ander figure wat deel van hulle wêreld was gedurende die luisterfase wat die leestyd voorafgegaan het. In baie gevalle het die luister- of leesmateriaal van die kindertyd 'n blywende invloed uitgeoefen op die openheid, beheptheid, droefgeestigheid, blymoedigheid of ander gemoeds- en verstandstrekke van die skrywer.

Die lees van Hennie Aucamp se “'n Boekreis Ver” het my 'n vinnige voorraadopname laat maak en tot die gevolgtrekking laat kom dat Saul Bellow nogal gelyk het waar hy sê: “A writer is a reader moved to emulation.”

Dit sal ook interessant wees om te weet hoeveel vertellings en boeke wat vormend op die skrywer ingewerk het, as jeugliteratuur bestempel sal kan word. Dan weer, hoeveel van dié boeke eers heelwat later besondere betekenis gekry het — as 't ware by 'n terugblik of bepeinsing in herinnering. Elkeen van ons sal waarskynlik 'n paar mylpaalboeke kan noem waaraan ons baie vreugde had en wat tot vandag toe op die horisonne van ons verwysingsraamwerk soos uitsaaisenders staan. Wat ons nog gedurig opvang en wat oor die jare byna in jou intuïsie ingeweef geraak het.

Wil ek daarmee sê dat jeugliteratuur só iets kan of moet wees? Dááror wil ek nie spekuleer nie, net so min soos oor die kenmerke van jeugliteratuur of jeuglektuur . . . en wat dit boeiend en stimulerend — nie geskik nie! — vir die jong leser maak.

As daar stof tot besinning oor dié vrae in *Skrik kom huis toe*, Karel Kousop en *Die Haasvanger* te vinde is, is dit miskien omdat ek in die proses om my storie van die mensdom te vertel, met 'n klein, eenvoudige stuk ervaringswêreld gewerk het waarin die diepte van 'n jongmens se beleving van die hele werklikheid op hom, voorop kom staan het.

Omdat dié drie jeugstories so lank in my storiëkamer gelê het, wonder ek party dae waarom ek óm hulle heen eers vir Diederik in *Die Son Struikel*, die gevangene in *Die Moeder* of die ander uithuisige wou losskryf voor ek hulle jonger voorgangers in 'n jeugwêreld bekyk het. Maar 'n skrywer vlieg in die ruim van die intuïsie en hy weet nie altyd waarom hy wat doen nie. In die jare sestig was die enkeling in 'n eksistensiële dilemma, die “mens op 'n ysskots” tog só dringend én die wegskryf van Afrikaans uit die “lokaal gemoedelike” van onder meer die voorgeskrewe werke van my jeug, byna 'n obsessie. In dié jeugverhale word die uithuisigheidbeleving, die alleenheid en soeke na liefde en 'n plek in die wêreld — hier die grootmenswêreld — in 'n ander Umwelt, die kosmos van die jongmens, teruggevind.

Ek moet bely: ek wou nie doelbewus vir die jeug skryf nie, dus jeugliteratuur maak nie.

Wat ek wel óór die jongmens geskryf het, kan ek miskien ten beste beskryf as 'n verlengstuk, 'n voortsetting, dalk selfs nog 'n proef van my eie storie oor die mens in die groot verskeidenheid van skepselgedaantes.

As dit dan so is, is daar 'n paar onontbeerlikes. Die belangrikste — vir my — is dat die lewensproblematiek van die jongmens waaroor ek dit het, in die woorde van Lydia Snyman, “in die kader van die universele mens geplaas word; die mens wat ewiglik in sy geestelike gevangeskap vasgevang is.” Dié tema het ek waarskynlik saam met die eerste lepel vol wildealsstroop ingekry — 'n smaak en werking van die aarde wat teen my vyfde lewensjaar al deel van 'n belewing van menslike gebrokenheid geword het. En ek verbeel my die verhaal van Adam en Eva het elke keer die vreemde, bitter smaak van wildeals opgeroep. Was dit ook die begin van 'n skuldgevoel . . . én die begin van vrae oor God en mens en mens en mens en mens en aarde? Dié ewige driehoek?

En binne dié driehoek met sy onmeetlike ruimtes en tallose aksente, het die verhouding mens/aarde my in die jongste jare besonder sterk geïnteresseer. Die aarde, vrug van die skepping; die mens, skaars minder as die engele geskape, se verhouding tot en wisselwerking met dié aarde ter wille van sy stoflike voortbestaan én as uiting van die kosmiese bewussyn wat hom van alle ander wesens onderskei. In *Die Haasvanger* is iets hiervan te vinde as Kiewiet die haas laat wegkom en hy die warmte wat tussen die dier en die aarde in die haas se lêplek opgewek word, as wonder ervaar.

Is dít nie op stuk van sake waaroor dit in die literatuur gaan nie? Om iets van die wonder van die oneindige verskeidenheid lewe — van wat ons begryp én nie begryp nie; weet en nie weet nie; wat heelmaak én breek, wat goed is én boos; wat ons sien en net van droom, raak te gryp en eenvoudig, reguit mee te deel? Vir almal, en sonder opset of ranglys. Sodat die oor wat wil hoor, kan hoor; die bewussyn wat vatbaar is, kan groei; die gees wat oop lê vir menslikheid en bewoëndheid, aangeraak en uitgedaag kan word. Want is dit nie die aangeraaktes en uitgedaagdes wat skrywers en ander vormgewers geword het nie?

M.C. Botha

*Sambesia en Zambezi — 'n vergelyking**

As ek 'n meetkundige was, sou ek behep gewees het met sirkels. Dit skyn my dat die geskiedenis van die mens op aarde niks anders is as 'n sirkel nie — al is die omvang daarvan hoe norm, die begin- en eindpunt is vasgelê op dieselfde lyn. Of — om in meer boerse taal te praat — die geskiedenis is soos 'n draaiende wawiel: wat bo is kom onvermydelik die een of ander tyd onder toe, en wat onder is kom bo. Vergeet maar daarvan as die wiel afval, die osse vrek, of die touleier die pad byster raak.

Die rede vir hierdie sirkel-gedagte van my is 'n boek getiteld *Sambesia*, waarin die skrywer S.J. du Toit sy wedervaringe uiteensit van 'n reis wat hy in 1894 aangepak het in dieselfde gebiede waar ek amper honderd jaar later my reis sou onderneem. Ek het vir die eerste keer van die boek se bestaan gewet toe Dorothea van Zyl van die Universiteit van Stellenbosch 'n resensie oor *Zambezi* geskryf het in *Rapport*, waarna sy die boek — vandag 'n waardevolle stukkie Africana — goedgunstiglik vir my gefotostateer het. In die eerste hoofstuk van sy boek sê Du Toit presies hoe ek gevoel het voor my vertrek: “In den laatsen tijd trok de opening der noordelijke streken, tusschen de Limpopo en de Sambesi, sozeer de aandacht, dat we besloten D.V. met onze eigene oogen eens te gaan zien en een getrouw verhaal te schrijven van onze bevindingen.”

Orals waar Du Toit gekom het, is hy aangenaam verras, soos ek, met die vriendelikheid van die plaaslike bevolking en die ongereptheid van die natuur. Oor die dorp Umtali, of in my tyd Umtare, wat my dermate bekoor het dat ek 'n paar weke in die omgewing rondgehang het, sê hy: “Dit heeft een natuurlijken aanleg om een der prachtigste steden van ons land te worden.”

Let daarop dat hy praat van “ons land” net soos hy later ook na Delagoa sou verwys as “ons natuurlijke haven”. Kom ons skuif die twee boeke *Sambesia* en *Zambezi* vir 'n oomblik opsy en kyk hoe die suidelike subkontinent 100 jaar gelede polities-geografies daar uitgesien het; eerstens is Sambesia (vandag Zimbabwe) deur Rhodes se British South African Company of Chartered Company beheer, sonder dat die grense van die gebied omskryf is. Dit is eintlik verstommend om te besef — vanuit vandag se perspektief waar die blote onderwerpgrens die spoeg in alle geledere laat spat — hoe losweg grense so kort as 100 jaar gelede gedefinieer is. Hierdie einste S.J. du Toit het byvoorbeeld al in 1884 na aanleiding van niks meer as 'n nuk van pres. Paul

* Praatjie gelewer voor die leeskringe van Welkom, Bothaville en Viljoenskroon, Junie 1991.

Kruger nie die vierkleur in die republiek van Goosen gaan hys om die gebied sodoende by Transvaal ingelyf te kry; dog Kruger het die proklamasies teruggetrek toe dit 'n storm in die Kaapkolonie en in Brittanje ontketen het.

Ook van belang vir ons doeleindes was twee doodgebore trekke in 1890–91 noord van die Limpopo. Die een is in pamflette geadverteer as “Die Groot Noordelike Trek” waarin planne uiteengesit is vir die totstandkoming van 'n nedersetting, die toekenning van plase en die instelling van 'n regering wat wet en orde sou handhaaf. Die tweede trek was op groter skaal beplan en nie minder nie as 2 000 gesinne, hoofsaaklik Transvalers, maar ook mense van die Kaapkolonie, Natal en die Vrystaat, het beplan om oor die Limpopo te verhuis. Pres. Kruger het albei die trekke by proklamasie onwettig verklaar en verbied omdat hy 'n botsing met Brittanje (wat teen die trekke gekant was) wou vermy. Hy het ook in ruil vir sy optrede 'n vae belofte van die Britse regering gekry dat een van die Portugese hawens by Transvaal ingelyf sou kon word. Soos ons weet het daar niks van die belofte gekom nie, en dit maak mens amper hartseer om vandag verder te dink dat het daardie trekke plaasgevind sou die Afrikaner hom vandag veel verder noord gevestig het as wat tans die geval is. Hoe sou dit — om net een voorbeeld te noem — nie ons kultuur verryk het nie, want die Sjona-Afrikaner-interaksie sou sekerlik neerslag vind in musiek, die beeldende kunste en die literatuur. Maar as is verbrande hout, nie waar nie, en al wat die Afrikaner vandag volgens amptelike Sjona-bronne is, is 'n onderdrukker, 'n rassis.

Om nie eens te praat van wat sou gebeur het as die Afrikaners en nie Rhodes se maatskappy nie, die Matebelehoof Lobengula aan hul kant gekry het. Pres. Kruger het wel 'n poging aangewend om onderhandelinge met Lobengula aan te knoop — ja, 100 jaar gelede het ons al probeer! — maar Du Toit self noem die poging 'n “apenspel” wat inderdaad op die gesant P.J. Grobler se moord uitgeloop het. Rhodes het die gaping gesien en die Rudd-koncessie verkry waarvolgens Lobengula die alleenreg aan die Chartered Company gegee het om minerale en metale in Masjona- en Matebeleland te ontgin. Net 'n paar jaar vroeër wou genl. Piet Joubert self 'n traktaat met Lobengula gaan sluit, maar Kruger was toe daarteen gekant en daar het niks van gekom nie. Met ander woorde, helaas: Zimbabwe is vandag nie die vyfde provinsie van die RSA nie.

Om terug te keer na die groener weivelde van S.J. du Toit se *Sambesia*: hy sing gou al in sy boek 'n loflied tot die os, “de baanbreker in de opening van nieuwe streken”, hoewel hy herhaaldelik vergelyk hoeveel vinniger 'n rit per trein sou wees: “De kookende vuurwagen is toch maar zoo veel sneller dan de stugge os”.

Net soos ek in 1986 gewaarsku is om liefs nie my voet oor die Limpopo te sit nie — die redes hiervoor omskryf ek in *Zambezi* — het Du Toit ook 100 jaar gelede verontwaardige reaksie oor sy reis ontlok. Op Vryburg lê hy en sy reisgenote een middag in hul wa en slaap . . . “Tok-tok-tok! hoorde ik kloppen

aan de voorkist. Ik keek uit, daar stond eene bejaarde moeder en eene jonge dochter." Die ma het gehoop een van die slapendes is 'n sendeling-dokter want haar swaer lê dodelik siek "aan inflamatie" in 'n huis daar naby, maar toe sy moes aanhoor die rustendes is net op pad na hul volgende bestemming, Buluwayo, roep sy uit: "Ag foei tog! Nog meer kos ver di assegaai van die Matabeles!"

Du Toit se roete met die ossewa sê hy was "langs onmogelijke paden, dikwyls op 1 of 2 sporen, soms geheel zonder spoor door het veld over berggranten, door rivieren (zonder driften), door bosschen, en grootendeels door woeste streken, waar leeuwen, tijgers en ander ongedierte rondzwerfen", maar dit het my tog verbaas hoeveel gevestigde nedersettings daar toe al was. In Umtali was daar twee hotelle, in Salisbury drie, en die een waar hy tuisgaan was "zoo stampvol dat we nauwelijks een kamer konden krijgen ons wat te wasschen en verkwikken." Salisbury het daarbenewens ook 'n "handelscentrum en gouevernements kantoren" gehad, om nie te praat nie van "een prachtig speelterein" naby "schoon aangelegde villas". Een van die villas behoort aan 'n Afrikaner by name Botha waar Du Toit een aand "genoegelijk" deurbring. "De heer Botha gaf een zeer gunstig getuigenis van het land" — net soos sy naamgenoot 100 jaar later ook sou doen.

Van Salisbury ry Du Toit ooswaarts per bus, soos hy dit noem — d.w.s. met 'n karretjie getrek deur perde en muile. Dit is 'n gewilde vervoerdiens, want hoewel daar vir net 9 passasiers plek is, is daar die dag voor die vertrek al 'n waglyk van 14 name en Du Toit verwyf homself dat hy hom in Buluwayo laat ompraat het om nie daar al 'n kaartjie vir die rit te koop nie. Dog die eenaar van die busdiens offer sy sitplek vir Du Toit op en besluit hy sal maar met volgende week se bus sy plaas naby Umtali besoek.

Die sirkel-motief kom weer eens ter sprake — dié keer met natuurbewaring as onderwerp — wanneer Du Toit sê die eerste ding wat 'n vreemdeling in Beira opval is "de massa huden, hoorns, enz. van wilde dieren, welke nog steeds uit de binnelanden aangevoerd worden . . . We hebben nog nooit zoveel olifantstanden bij elkaar gezien als in een koelie-pakhuis hier . . . Maar als men *nu* niet maatregelen tot bescherming neemt, dan loopt men gevaar weldra vele soorten geheel uit te roeien." Vandag, 100 jaar later, bly dié noodkreet presies dieselfde.

Du Toit, soos ek, het gevoel in die "nieuw land" is daar "die behoefte aan geestelijke verzorging" maar anders as hy wat 'n dominee was het ek op my pad links en regs godsdienstige traktaatjies uitgedeel! Volgens sy boek het hy inderdaad nie by 'n enkele geleentheid sy status as godsdienzman teenoor vreemdelinge laat blyk nie. Selfs nie eers in die ossewa tussen Gwelo en Salisbury nie, waar hy sê: "We hadden nu blanke drijvers, maar ongelukkig waren we daarmee nog slechter aan toe; want in heel ons leven en met al ons reizen samengenomen hebben we niet zooveel vloeken en liederlijke taal gehoord als op dat eind wegs."

Soos Du Toit was ek bekoor deur die wonderlike vure wat mens kan maak

met stompe van al die hardehoutsoorte wat in die veld lê. “We hebben elke avond eene illuminatie,” skryf hy. Ook praat hy dikwels van die pragtige hoë bome wat mens teëkom, en waar hy die kremetartboom vergelyk met een “reusachtigen mangelwortel ondersteboven in den grond geplant” praat ek 100 jaar daarna van dié bome met hul groteske punk-haarstyle.

Oral waar Du Toit was is hy deur die plaaslike bevolking om koffie gevra, maar in my tyd wou hulle Duracell-batterye, jeans en bandspelers hê.

Hy het een oggend by die Marapongrivier in die hedendaagse Botswana leespos om sy wa gevind, ek by Gona-re-Zhou. Daar het ek ook te midde van troppe wild dae lank geen mens gesien nie, en Du Toit skryf op pad na die Tati-goudvelde: “gedurende 3 dagen zagen wij geen mensch, zelfs geen spoor van een kafferverblijf, terwijl het veld fijn getrapt is van groot wild.” In die Matetsi-safarigebied het ek wildsbiltong gekoop en geëet wat half gemuf was en 100 jaar vroeër het Du Toit op ’n Makalala net ’n bietjie verder suid afgekome wat sê: “Wij zijn gewoon stink vleesch te eten.” Van kos gepraat, Du Toit sê die wilde klappers wat hy geëet het, het “goed gesmaken” terwyl ek meer lirie was daaroor. Soos hy het ek ook “vir eene aangename afwisseling” een keer vis geëet. “Zoo vermaakt men zich op een dwaalweg in het eensame veld waar zelfs geen Kaffer te sien is!” Du Toit het ook op ’n Sondag “een heerlijk gerecht” van ’n reuse-waterskilpad van “3 voet in de lengte omgemeten” gehad, maar dié geluk was my nie beskore nie.

Ons het albei vergelykings getref oor die koste van goedere en ek dink my gevolgtrekking was dieselfde as syne: “Zoo heel goedkoop is deze route alsnog niet.” Destyds moes jy twee sjielings ses pennies betaal vir ’n bottel Franse brandewyn, een sjieling vir ’n pakkie sigarette en twee pond vyftien sjielings vir ’n sak mielies. Twintig pond suiker kos een pond, maar dit was “zoo vol bijen-koppen en pooten dat men eerst het zuiker in warm water moet laten smelten om al het vuil er af te nemen.”

Die enigste plek waar ons albei die wesentlike gevaar van geweld beleef het, was in Matebeleland. Toe het die Matebeles onder Lobengula ’n skrikbewind onder die Sjonas gevoer en hulle vermoor waar hulle kon, dog die Engelse het ’n einde daaraan gemaak toe hulle hom verdryf het en hy sy stat Buluwayo in puin agtergelaat het. In my boek vertel ek van die monument in die Matopos ter ere van majoor Allan Wilson en sy 38 makkers wat in ’n skermutseling in Desember 1893 deur die Matebeles vermoor is, en Du Toit het in sy reis ’n paar maande later inderdaad afgekome op die geraamtes van perde en mense en oral assegaai op dié slagveld opgetel. Hy wy ook ’n hele hoofstuk in sy boek aan gesprekke wat hy gehad het met ’n ooggetuie van die slagting, ’n Amerikaanse verkenner, “Yankee Burnham” wat hy in die kantore van die Matebeland News ontmoet het. Burnham het die geveg wonderbaarlik oorleef toe hy “eers op het laatst uitkwam als uit die kaken des doods.”

Die laaste vergelyking wat ek tussen Du Toit en myself wil tref, is dat ons reis in die vreemde presies drie-en-’n-half maande elk geduur het, en ons het dikwels gesit en skryf, soos hy dit stel, “op mijn knie onder een boom, langs een

rivier of bij een klip.” En ons het albei met potlood geskryf.

Tot so ver wat die geskiedenis betref. Ek dink daar is baie van julle wat wonder hoe ’n Afrikaner in Zimbabwe ontvang word. As ’n mens moet oordeel na aanleiding van al die briewe en oproepe wat ek gekry het na ’n reeks artikels wat ek vir *Custos* geskryf het oor wildernisgebiede in Zimbabwe en Botswana, dan is daar maar een vraag wat Suid-Afrikaners hinder: hoe veilig is dit anderkant die Limpopo? Die antwoord is maklik: olifante en seekoeie is oral ewe gevaarlik.

Wat die mense betref, en veral die meerderheid Sjonas, is ek oral met ope arms ontvang. Nêrens was daar eers ’n sweempie vyandiggesindheid teenoor my net omdat ek ’n Afrikaner, ’n blanke, ’n Suid-Afrikaner, ’n kwasi-sendingeling, of ’n man met lang hare en ’n geel kombi was nie. Intendeel, ek is allerweë eerder met bewonderende as agterdochtige oë dopgehou. En ont hou, toe ek vyf jaar gelede daar was, was daar baie meer politieke spanning in die lug as nou. ’n Maand voor my vertrek het P.W. Botha se manne nog ’n ANC-kantoor in Harare verwoes waarna die minister van Buitelandse Sake Suid-Afrikaanse paspoorthouers gewaarsku het om liefs nie in Zimbabwe te toer nie.

Toe ek my paar maande daar nie net oorleef het nie, maar boonop ’n boek geskryf het wat sê daar is meer vrede in Zimbabwe en die mense lewe gelukkiger en veel meer ontspanne daar as in Suid-Afrika, was die groot krokodil eers kwaad. Die grootkoppe in die Nasionale Pers het geskarrel om hom te paai. Daar is in korrespondensie wat in my besit is na my verwys as “’n baba in die woud”, planne is gemaak om in Nasionale Pers-publikasies artikels te skryf oor “hoe aids-verskrik die mense in Zimbabwe is, hoe vrot die kommunikasie-dienste daar geraak het, hoe die tsetsevlieë en malaria nie meer bestry word nie en hoe jy nie jou motor kan herstel nie”. Daar is ook op skrif oor my gesê die ander Botha — dis nou die groot krokodil — is ’n arend wat hom nie moet besig hou “met die vang van muise nie”.

Verder het ek die hele *Zambezi* by die SAUK in Kaapstad op band voorgelees volgens ’n ooreenkoms tussen my en Nic Swanepoel, maar ek dink nie daar was vier van die sowat sestig voorlesings uitgesaai nie voordat ’n hoër hand sy stokkie daarvoor gestek het.

Die grap is dat *Zambezi* geskryf is met hoegenaamd geen begeerte om enige politieke boodskap te verkondig nie. Ek het bloot gerapporteer wat ek gesien het en wat met my gebeur het, maar natuurlik lê die geskiedenis dik gesaai van skrywers wat gesmoor is omdat hul sogenaamde politieke leiers nie ’n ander waarheid kan verduur nie en dit boonop haat om hulleself voor te stel met hul broeke om die enkels, asof hulle dit nie elke dag beleef nie. Soos Chekov glo ek dat skrywers aan politiek behoort deel te neem slegs in soverre hulle hulle moet beskerm teen politiek.

Soos ek in *Zambezi* sê is die mense wat ek die onvriendelikste gevind het tydens my reis blankes wat steeds ongelukkig is dat Zimbabwe nie tog maar Rhodesië kon bly nie. En wat vir my hartseer is, is dat ek tien dae gelede

tydens 'n reis van twee weke deur Botswana gehoor het hoe talle mense in die safaribedryf daar — mense wat Zimbabwiese paspoorte het — met felle en neerhalende taal te velde trek teen wat in hulle land aangaan. Elke mens het sekerlik die reg om krities te wees oor die bestuur, politieke ontwikkelinge en wat ook al in sy land aan die gang is, maar om verbitterd te wees net omdat die grootste deel van die bevolking hul vryheid gekry het en die goeie ou dae vir goed verby is, is selfvernietigend. Om so te wees is die gevolg van 'n inherente keuse, en elke Afrikaner gaan binnekort voor dié toets te staan kom.

Eers wanneer die derde *Zambezi* geskryf word, presies oor 'n honderd jaar van nou, sal ons weet of ons daarin geslaag het om ware Afrikane te word.

Heilna du Plooy

Die verhaal van Karel en Maria

Aanvanklik is dit net 'n vae gevoel. Met verloop van tyd word dit duideliker, 'n gedagte wat telkens dringender terugkom. Later dink sy gedurig daaraan. Een oggend in die grys lig voor dagbreek sê sy vir haar man: "Ek moet weer iets maak."

Hy kreun instemmend.

Sy skuif skuins oor hom en vleg haar bene deur syne. In die beskutting van hulle gesamentlike vrugbare warmte vertel sy teen sy slapende gesig hoe 'n mooi verhaal sy gaan skryf.

"Ek moet die kompleksiteit van die wêreld met iets besweer . . . ek gaan disintegreer van te veel dinge wat op my aanstorm . . . dit maak nie saak hoe ver die oorloë van die wêreld van my af is nie, ek ly daaraan . . . ons ly almal daaraan . . .

"Daar is te veel gegewens wat elke dag verwerk moet word . . . ek kan geen patrone en lyne meer sien nie . . . ek moet my eie patroon maak . . ."

Met haar gesig teen sy nek sluimer sy weer in en droom 'n lieflike droom. Sy het 'n klein baba. Die kind is pas gebore. Sy lê op die harde teatertafel toegedraai in 'n sagte warm kombors met die baba in haar arm. Uit 'n hoë dakvenster val lig op die klein gesiggie en met verwondering sien sy die ragfyn wenkbrouhaartjies blink. Daar is 'n swaar loomheid in haar liggaam, 'n intense gevoel van weldadigheid en totale ontspanning. Dit is net sy en die kind in 'n algehele isolasie. Dit voel vir haar asof daar geen wêreld daar buite is nie, asof hulle twee in 'n klein ovaal kokon die ganse heelal uitmaak.

Die baba maak haar oë oop en kyk die vrou ondeund en laggend aan. Verbaas sien sy hoe die baba in volle selfbewussyn vir haar knik. Die gesiggie gloei van geluk en vreugde. Die vrou ervaar 'n onbeskryflike suiwerheid. Sy sit regop sodat die kombors oor haar hoë vol borste afskuif. Sy laat die laggende kind aan haar drink. Sy kyk op na die lig wat van bo af oor hulle val.

Sy voel haar kop hoog en koninklik op haar nek, haar hare golwend oor haar rug.

En so, sereen en heel, stol die beeld tot 'n kamee.

Die volgende dag in die genoeglike navoel van die droom, begin sy die verhaal skryf. Terwyl sy werk, glimlag sy maklik asof sy 'n heerlike geheim ken.

Die wêreld van die verhaal is jonk en helder. Eens was die werklike wêreld ook jonk en helder, die kontoere fyn en skerp en duidelik: as konsep onbevatlik groots en suiwer . . . "en dit was baie goed".

Die verhaal gaan oor twee jong mense, die mooi dogter van 'n gesiene boer en die liefingseun van 'n ander familie. Die verhaal begin op 'n plaas in 'n

vrugbare vallei, so in die middel van die dertigerjare. Die mense in die verhaal het almal warm menslike gesigte — party vrolik ander ernstig, elkeen na sy eie aard.

Met Oujaar word daar elke jaar 'n groot fees gereël in die vallei. Maria is die mooiste meisie in die omgewing. Al die jong mans ken haar en bewonder haar, maar sy is op niemand verlief nie.

Dié jaar is daar tussen al die bekendes 'n gas, Karel van Nieuwenhuys, die nuwe posmeester by die klein poskantoortjie anderkant die rivier. Hy kan sy oë nie van Maria afhou nie. Hy probeer die hele dag die opslag van haar blink ligblou oë vang, hy verlustig hom in die boog van haar bolip as sy so maklik lag, hy volg elke beweging van haar sterk lenige bene en haar gul heupe. Later die aand speel die jongmense boompie verplant. Karel hou die hele tyd vir Maria dop en probeer net om by haar uit te kom. So gebeur dit dat hy teen 'n ander kêrel vashardloop en sy mond teen dié man se kop stukkend stamp.

“Haai wag, hou eers op met speel,” skree iemand. “Karel se lip bloei vreeslik.”

“Maria, jy sal moet help — die lip moet ontsmet word. Weet jy waar die noodhulpkissie is?”

Maria en Karel gaan saam die huis in sodat Karel se lip verpleeg kan word. In die donker kombuis hou hy die kers hoog vas sodat Maria kan sien wat sy doen. Sy ontsmet die snytjie versigtig en druk dan 'n stukkie gaas daarteen vas sodat dit kan ophou bloei.

Toe sy die gaas wegneem en sê: “So ja, nou lyk dit al beter”, blaas Karel die kers dood, vat Maria stewig vas en soen haar behoorlik — die hele dag se bewondering in die soen.

Dit is die begin van die verhaal. Die skryfster is tevrede, maar die verhaal moet 'n breë epiese gang ontwikkel. Hierdie mense wat so met jeug en krag en moed saam begin, moet nou 'n ryk en vol lewe lei. Daar moet betekenisvolle dinge met hulle gebeur, as individue en as lede van die gemeenskap.

Die eerste keer wat Karel vir Maria na sy ouers toe neem, kyk sy ma Maria op en af en sê: “Jy is 'n sterk meisiekind. Dis goed, want Karel is nie alte sterk nie.”

Maria dink nog sy terg en sê: “Vir my lyk hy dan so sterk.”

Maar die ouer vrou is baie ernstig: “Toe Karel klein was, so nege jaar, het hy mos eendag in die son aan die slaap geraak. Daar langs die pampoensland. Hy wou net rus, toe slaap hy. En van die warme son kry hy toe sonstraal. Hulle het hom huis toe moes dra — hy was toe al so koorsig. Die kind was gruwelik siek — oe, daai wrede koors.”

“Haai siestog, Tante,” simpatiseer Maria.

“Ja-a, weke lank was hy so swak soos 'n babatjie. Dis die dat hy vir ons so kosbaar is.”

Karel is heelwat ouer as Maria en wil gevestig raak. Daarom wag die twee nie en staan sommer gou voor die preekstoel. Maria kom weldra agter dat Karel

'n beteuterde streep het — of hy iets van die sonstraal self oorgehou het of van die bederf daarna, weet sy nie. Sy weet net sy het met hom én sy sonstraal getrou en 'n mens moet sy waardigheid nooit aantas nie.

Binne drie maande na die troue raak Maria swanger en toe kom Karel agter dat sy mooie Maria 'n eiewyse streep het. Sy is soggens baie naar en saans vreeslik vaak en kennelik nie altyd lus om hom te bedien nie. Hy praat daaroor en kry blitsende oë en bitsige antwoorde.

Dieselfde ding gebeur weer en weer. Hy word op 'n dag woedend, ruk 'n tas van die kas af en sê vir Maria:

“Pak in jou goed! Ek vat jou terug na jou ma toe!”

Verskrik-gedweë pak Maria in. Sy sien dat haar parmantigheid nou groot moeilikheid veroorsaak het, maar weet nie regtig wat om te doen nie.

Op die plaas aangekom, sê Karel vir Maria se ma:

“Ek bring haar terug. Sy is humeurig en koppig en luister nie vir my nie.”

“Maar jy is tog lief vir haar? Julle moet maar weer vrede maak.”

“Nee, Ma, ek dink nie ek is meer lief vir haar nie.”

Maria se ma kom uit 'n vurige en taai geslag en net daar vat sy vlam.

“O so! Dis nou te sê. Jy vat my mooi dogter, 'n skone kind uit my huis uit en nou dat jy haar besoedel het, wil jy haar nie meer hê nie. Is jy nie mans genoeg vir haar nie?”

“Ek gee nie meer vir haar om nie — sy is onmoontlik.”

“A nee a, sy is jou vrou. Vat haar en gaan maak self jou sake reg. Wat moet ek met haar doen? Is jy in die ander tyd, Maria?”

“Ja, Ma.”

“Nou toe, des te meer. Karel, vat jou vrou en gaan huis toe. Jy trek nie jou neus vir my kind op as jy haar in dié toestand gesit het nie. Wees 'n man en dra jou verantwoordelikhede.”

Sy is stomend die huis in en die twee jongmense moet maar bedremmeld in hulle kar klim en terugry huis toe.

In die stadium is dit asof die skryfster haar momentum verloor, asof iets nie reg loop met die verhaal nie.

“Vorder jy?” vra haar man.

“Ek dink darem so. Ek gaan nou maar eers terug om die eerste deel af te rond en breër uit te werk, want ek is nie seker oor hoe die ding verder moet loop nie.”

“Dis dan jou storie. Skryf hom soos jy wil.”

“Ja, maar iewers heel in die begin is iets nie reg nie. Die mense kry nie statuur nie . . . hulle bly so gewoon . . .”

“Maak hulle spesiaal . . .”

“Ek weet ek moet, maar hulle wil nog nie . . . iets wil nie . . .”

'n Week lank werk sy aan die eerste deel van die storie. Sy beskryf die pragtige plaas, die ou hoë bome, die diep skaduwees en die sterk stil rivier. Die mense se gesigte kry detail, hulle liggame elk 'n kenmerkende houding. Klere en meubels word bygevoeg. Meer nog, die lig en skadu en donkerte

word atmosfeer. Sy weeg en oorweeg die woorde en sinne, sy skik en rangskik tot klank en ritme in 'n patroon vloei.

Maar sy vorder nie, want sy kry nie die fout in die fondament van die bousel nie, sy kan haar vinger nie lê op die kiem wat die verhaal wêg van haar laat ontwikkel nie.

“Mense is maar so doodgewoon,” troos haar man. “Miskien is hierdie mense nie van die groot geeste nie.”

“Maar hulle sou dit moes kon wees — hulle is sterk en gesond en lewenskragtig en hulle leef in 'n tyd van hoop en goeie vooruitsigte. Hulle is die generasie wat moet opstaan uit die swaarkry . . . hulle is die wat met insig moet leef . . .”

Haar man is half geamuseerd omdat sy so spook met die verhaal. Soms raak hy selfs ongeduldig: “Onthou net, jy kan nie vir altyd in die storie bly nie. Jy bly eintlik by my.”

Op 'n aand sleep hy haar agter die lessenaar uit.

“Wat sukkel jy so met jou mense van papier? Jy kry niks gedoen nie. Ek sukkel nie so met goed nie, kom ek wys jou wat ek alles kan regkry!” Hy sit sy arms van agter om haar en skuif sy voete onder hare in. Op een paar sole skuifel hulle die gang af.

Die nag droom sy weer.

Sy kom van buite af in haar huis in en stap kamer toe, want sy weet sy het 'n jaar oue seuntjie. Die kind sit met sy gladde koppie regop in die bababed. Sy loop tot by die bed en steek haar hande uit na die kind. Hy kyk op en lag vir haar. Ontsteld trek sy haar hande terug. In die kind se klein babamond is 'n volledige stel tande, almal met skerp punte wat na bo en onder sig-sag in mekaar pas. “Liebst du mich?” vra die kind rustig tussen sy gepunte tandjies deur.

“Jawohl,” antwoord sy.

“Du liebst Jesu mehr,” konstateer hy met kalm oortuiging.

“Ja-a, aber ich liebe Sie auch, denn Sie sind mein Kind.”

Sy tel die kind op uit die bed. In haar hande, onder haar hande word hy groot. Hy tree weg van haar — 'n volgroeiende man. Dan draai hy weg en stap hy die deur uit op die stoep. Twee ander mansfigure sluit by hom aan. Al drie het jasse aan en hoede op. Soos hulle oor die stoep wegstap waai 'n sterk wind teen hulle aan. Hulle buig effens saam met die wind terwyl die jasse aan een kant teen hulle bene vaswaai.

Hulle stap in 'n groot landskap in — donker naggroen heuwels lê op die ver horison. Tussen die stoep en die heuwels is die land 'n bruin en swart skadu. Die lug is swaar van swartgrys bollende wolke.

Die drie figure beweeg weg van haar af — hulle jasse roes en oker en bruin. Net voordat hulle van die stoep aftrap, stol die beeld tot 'n donker ekspresionistiese skildery: drie swaar figure, swartomlyn geboë teen die wind in 'n stormlandskap wat gloei in die diepste donker kleure.

Die volgende oggend skuif die skryfster die hoop papiere opmekaar en stoot dit in 'n laai.

Sy leef dan deur baie onrustige dae.

Die wêreld het somber geword, die kontoere verdonker en die lug besoedel.

Die wêreld is moeg en troebel, oud en gewoon . . . en wáár.

Maande later haal sy eers weer die papiere uit die laai. Berustend skrap sy die onnodige detail uit die eerste deel van die verhaal. Dan skryf sy gelate die res. Die verhaal moet in die eerste plek waar wees, hoe swaar dit ook al is om dit so te skryf.

Karel en Maria het later drie kinders. Hy vorder tot posmeester op 'n groot dorp. Sy word 'n voorslag in die gemeenskap — sy kan die beste kook en bak en borduur. In die omgang is sy daarvoor bekend dat sy nogal kwaai en skerp kan wees, maar vir Karel gaan sy nooit teë nie. Ten spyte van haar onderdanigheid is Karel altyd ferm met haar. Hy maak haar maklik stil in 'n geselskap (“Wat weet jy nou?”) en sonder dat hy dit ooit direk sê, weet sy dat hy deurgaans van haar verwag om te sorg dat die praktyk van sy lewe glad verloop.

Hulle kinders is liewer vir hom as vir haar, want hulle kan hom manipuleer as hulle hom paai. Maria sorg dat hulle mooi lyk en goed eet, maar hulle dink sy is hard. En tog dra sy haar lewe lank graag wit omdat Karel 'n keer of wat te kenne gegee het sy lyk mooi in wit.

Binne dié patroon leef hulle gewoonweg voort — soos enige ander gesin geseën en geteister op hulle eie manier.

Met verloop van die jare word Karel waardiger en oneffektiewer, Maria bewarmer, kwaaiër en eensamer. 'n Paar jaar voor Karel se aftrede begin sy werk in 'n klein boetiek. En toe hy aftree en heeldag tuis is, bly sy werk. Sy tref goeie reëlins en die huishouding loop steeds glad, maar sy bly werk. Sy doen wat sy wil en Karel se kragtlose protes verwaai in die wind. Sy wéét nou sy is sterker en geniet dit oplaas.

Hy word later siekerig en swakkerig en al sê die dokter dat dit normale veroudering is, glo hy die sonstraal haal hom nou uiteindelik in.

Die laaste weke van sy lewe is hy in die hospitaal. Maria en die kinders besoek hom elke dag. Hy voel hy word swakker en een middag sê hy vir die suster sy moet sy vrou en kinders bel, hy voel baie sleg.

Die suster besluit besoektyd is nie so ver nie en bel nie.

Maria en haar dogter kom die aand saam daar aan. Karel beduie net vaag met sy hand en sê oor en oor: “Julle is te laat . . . julle is te laat . . .”

Hulle bel dadelik die ander kinders en sommer die dominee ook.

Die groepie staan styf teen sy bed, maar sy oë word dowwer en dowwer en hy word doodstil. Tussen hulle gly hy weg. So sterf hy, stil en gewoon soos ontelbare mense voor hom en na hom.

Maria ontleed nie die diep weemoed en vae spyt wat sy voel nie. Sy byt op haar tande en gaan aan met die lewe.

Die skryfster stap weg van die storie af. Sy omhels haar geliefde man met oorgawe. Sy kan weer met haar lewe aangaan, diep dankbaar vir 'n geliefde wat 'n anker is en 'n storie wat 'n baken is. Niks het verander nie, niks is werklik besweer nie, maar 'n helende proses is tog voltoer.

De Waal Venter

Diptiek: Dolfyn en Grof

I. Dolfyn

Blou. Vandag is alles blou. Twee mans staan voor die klein venstertjie van die dolfinarium. Die liggaam van die vrou wat in die water swem, is loomblou.

Die een man maak sy mond oop sodat daar koningsblou woorde in die lettertipe Auriol medium uitkom. Hy vind dat Auriol vet net 'n bietjie te swaar vir die geleentheid is.

“Die water lyk lou.”

Die ander man voel versigtig aan die water met sy oë wat in 'n verouderde styl “flets” genoem kan word, en vir hierdie doeleinde ysturkoois gedoop word.

“Sy sou,” antwoord hy.

“Indien mens haar vra?”

“Ja.”

Die man — hy moet 'n naam kry . . . Fyn — laat weer toe dat netjies gevormde blou woorde uit sy mond te voorskyn kom. Hulle is 'n rukkie sigbaar voordat hulle vervaag tot 'n skaduagtige wit.

“Sy is in 'n ander medium.”

“Ja,” beaam die ander man. Hy het die soort blou aan waarna engele vervaag aan die einde van visioene. “Daa ris ie t tussen ons. le tsoosg las.”

“Daar is iets verkeerd met jou woordverdeling . . . die foneme, die letters, lettergrepe . . . nee, hulle is nie in sinvolle eenhede ingedeel nie,” merk Fyn op en kyk hoe die vrou haar ledemate langsaam sensueel. Aarblou anemoon. Areolas donkerblou, punte van tepels numineus purper.

“Funksi oneel,” antwoord die ander man met 'n selfversekerde glimblou.

“O, om die ab solute skeiding tussen ons aan te dui . . .” sê Fyn peinsend.

Die vrou is jonk. Sy trap langsaam teen die glas voor hulle vas. Hulle sien die poeierblou van haar tone se kussinkies byna wit word teen die glas. Só naby dat hulle die riffels van haar toonafdrucke kan sien. Fyn kyk teen haar bene op. 'n Wasige monding met sag wuiwende pubishare waar haar bene ontmoet. Dit word al hoe donkerder verder. Haar stadig swalkende bolyf se borste wieg grasierus met die statigheid van vroulike pouse wat brood op die tonge lê van deelnemers aan die sakrament.

“Ek vind dit diskrepant,” merk Fyn op. Hy druk nadenkend aan sy golwende voorkop.

“Dat ons nie bymekaar is nie?” verneem die ander man.

“Ons,” antwoord Fyn en vat dwarsdeur die glas bewonderend aan die vrou

se enkel. Sy vingers vertoon 'n donkerder seeblou teen die poeierblou van haar vel.

Fyn skop liggies weg en glip vorentoe met die snydende vaart van 'n stroombelynde lyf totdat hy oorkant die vrou hang en in haar oë kan kyk. Sy raak aan die koningsblou buiging van sy bors met koel vingers.

“Is daari etstussen jul le?” wil die ander man weet waar hy staan. Die glas tussen hulle verander die kleur van sy woorde na 'n bottelboomgroenblou.

Fyn raak aan die plekkie in die vrou se nek waar daar iets onstuimig klop. “Wat is jou naam?”

In haar mondhoeke verskyn lagkepies, aandblou.

II. Fyn en Grof

Die dolfyn swem stadig 'n paar sentimeter voor Fyn se neus verby. Die bek onder aan die grys lyf is altyd oop. Skerp, spierwit tande glim in rye agter mekaar. Vir Fyn lyk die oog asof dit sonder die minste uitdrukking, sonder siel, uitstaar en met die passieloosheid van 'n masjien die heelal indeel in dit wat eetbaar is en dit wat nie is nie.

Fyn het 'n ligte, wit vel en korterige blonde hare. In teenstelling met die dolfyn, is haar vel syagtig glad soos 'n gekeurde Scheherezade-laken. Die dolfyn se vel is oortrek met miljoene klein tandjies wat 'n bloederige streep oor Fyn sou skuur indien sy hom sou wou omhels.

“Sy oë laat my gril,” sê sy aan haar skaduagtige metgesel wat aanvanklik net daar is sodat haar monoloog dialoog kan word.

“Hoekom?” vra hy.

Ons besluit om hom Grof te noem omdat hy eintlik 'n Jin-Jang teenfiguur is, 'n growwer stem het as Fyn, 'n growwer vel het, growwer omgaan met die werklikheid. In hierdie stadium is hy net 'n hulpkarakter, grof geteken.

Fyn en Grof ruik albei die koue kalmte van die soutwater in die enorme tenk voor hulle.

Weer kom die dolfyn by hulle verbygeswem in sy onophoudelike soektog na sy doel. 'n Vis het hom aan die dolfyn se rug vasgesuig en word sonder inspanning saamgesleur in sy nimmereindigende beweging deur die water. 'n Dolfyn mag in die verloop van sy lewe nooit tot stilstand kom nie. Indien dit wel gebeur, kan hy nie meer genoeg suurstof in sy kiewe kry nie en hy sterf weens gebrek daaraan.

Fyn druk met haar palm teen die dik glas en leun vooroor om die swemmende grys vorm agterna te kyk. Die deurgefilterde groen lig uit die water gee haar hare die kleur van jong sprietuie. Sy is volledig geklee in haar vel, 'n baie modieuse vel wat seker nie ouer is as, sê nou maar, twee honderd duisend jaar nie.

Aanvanklik was die vel baie donker gepigmenteer, maar met die verloop van die eeue in die betreklik sonlose en koue toestande van die noordelike Europa, het dit feitlik alle pigment verloor. Tog reageer dit nog op skerp sonlig

deur bruin kolletjies pigment voort te bring wat in die omgangstaal “sproete” genoem word.

Die vel pas pragtig oor Fyn se skouers en laat Grof dikwels lus voel om die dom van haar skouerknop waarderend met sy vingers te bewandel. Soms laat sy hom toe, wanneer sy daarna voel en nadat sy hom gewaarsku het om haar nie seer te maak nie.

Haar twee borste word in 'n soort wiggelende ewewig voor haar gehou. Wanneer sy loop, swaai die borste aanloklik op die maat van haar kantelende heupstap. Die areolas is glad en ligrooi en die tepels het die klein mondjies van baba-seerobbe.

Oor haar maag is die vel blinkwit en lyk dit sag soos melk. Ook oor die dye. Oor die kuite span die vel met 'n soepele kragtigheid wat dit laat lyk of Fyn enige oomblik soos 'n duiker die blou lug in kan spring.

Die dolfyn sweef weer voor hulle verby in sy onversteurde oerstilte. Fyn merk dat die flap van die rugvin onophoudelik heen en weer oor die grys rug swaai. Daar is 'n driehoekige blink vlak soos die vin lewenslank besig is om links te vee, regs te vee, links te vee en weer regs te vee.

Die vel van Grof is donkerder. Hy stel hom meer bloot aan die son. Die vel op die rûe van sy hande lyk effens knoetsereg. Sy palms het 'n harde eelterygheid wat dit vir hom moontlik maak om voorwerpe kragtig te hanteer. Aan sy vingerpunte is die vel egter dun en baie gevoelig.

Die vel oor sy bors en rug het die taaiheid van 'n serk. Laer af, oor sy geslag wat hang soos 'n vyeboomwortel, is dit skaaplammersag en word soms uieskil-wit gerek.

Oor sy knieë begin sy vel lossereg raak, ook by die elmboë. Maar daar het dit 'n olifantagtige grofheid, asof daar probeer word om te vergoed vir die greep wat dit op die onderliggende liggaam begin verloor.

“Die dolfyn bestaan nou al baie miljoene jare in 'n byna onveranderde vorm,” vertel Grof. Fyn kyk na hom met die groen liggrotte van haar oë. “'n Baie primitiewe dier, baie primitiewer as die visse,” gaan hy voort. “Hy het geen benige skelet soos die visse nie, maar een wat uit kraakbeen bestaan. Sy werwelkolom is solied en die rugmurg is dus daaronder geleë, in plaas van binne-in die kanaal van die werwelkolom soos by hoër diere.”

“Maar hoekom is die vel so grof?” mymer Fyn terwyl sy ingedagte met haar hande langs haar syge flanke langs streef.

“Daar is miljoene tandjies . . .” begin Grof, maar Fyn val hom in die rede.

“Ek weet dis die tandjies. Maar hóekom is daar tandjies op sy vel?”

“Wel . . . dis 'n wapen,” begin Grof met ontledende oë op Fyn. “Hy gebruik dit ook om die wêreld om hom te ondersoek.”

“Hoe?”

“As hy in jou belang stel, sal hy teen jou skuur. Dit sal 'n deel van jou vel afskuur en hom in staat stel om jou met sy ander sintuie waar te neem.”

“Moet hy jou seermaak om met jou te kommunikeer?”

“Hy dink nie daaraan as seermaak nie. Hy wil jou net ruik. Hy het ook ander

baie interessante sintuie. Om die waarheid te sê," gaan Grof entoesiasties voort sonder om hom oor sy anglisistiese taalgebruik te bekommer, "die dolfyn is een van die bes aangepaste en doeltreffendste organismes in die see. Vergeleke met hom, is ons byna doof en blind en het ons hoegenaamd geen reuksin nie. Hy kan selfs die elektriese veld van jou liggaam ruik."

Fyn skud haar kop sodat haar kort blonde hare afwisselend grashalmgeel en sprietuie-groen vertoon in die verskillende ligvlakke.

"Ek kan jou nie verstaan nie," sê sy. "Ek weet nooit wanneer jy die waarheid vertel nie. Jy vertel my 'n duisend en een stories. Dit is asof jy ondeurdringbaar is, asof ek nie deur jou vel kan kom nie."

"Dan moet ons onder die vel kyk," antwoord Grof en stap weg om met die bestuur te gaan reël. Die donkerte van die sirkelvormige gang absorbeer hom volkome, 'n woord wat in 'n oorskulp verdwyn.

Die dolfyn sterf weens suurstofgebrek in die net. Dan word hy met behulp van skerp staalhake uitgelig en op die dissekteertafel geplaas in die binnehof van die navorsingstasie.

Fyn gaan staan langs Grof in die skerp sonlig. Sy trap effens ongemaklik van een voet na die ander. Die growwe betonvloer maak haar voetsole 'n bietjie seer. 'n Ligrooi gloed van sonbrand begin reeds posvat op die driehoekige vlakke by haar stuitjie en op haar borste. Die wind druk kort-kort van haar hare voor haar oë.

Grof sny die dolfyn van bo na onder oop met 'n skerp mes terwyl hy praat. Hy lyk byna swart vir Fyn in die helder sonlig.

"Die hart sit naby die mond waar dit beskerm is deur die kraakbenige deel van die skedel. Hier . . . is dit . . ."

Hy sny die hart los en druk dit. Bloed spuit uit die oopgesnyde slagaar en dribbel diksig oor Grof se voorarm.

"Let op dat die dolfyn geen bloedvate het soos 'n soogdier nie," sit hy sy lesing voort. "Die bloed versprei deur fyn haarvaatjies oral in die spiere. Kyk hoe pienk is dit."

Hy sny verder en wys hoe die maag 'n baie groot absorpsievlak het deurdat die binneward silindervormig opgerol is. Dit ruik baie sterk na verrottende seediere. Hy wys Fyn die groot lewer wat voedsel omsit in olie om as energiebron te dien.

"Dolfyne het nie vet soos soogdiere nie," gaan hy voort. "Dit sal hulle te swaar maak en hulle bewegings belemmer. Olie is ligter as water."

Fyn kyk verwonderd na Grof. Iets hinder haar. Dinge klop nie. Wat is dit? Die werklikheid voeg nie.

"Daar is 'n ding wat ek nie verstaan nie," sê sy.

Ek kyk beleef na haar, maar gaan na 'n rukkie voort om die baarmoeder van die dolfyn oop te sny as sy nie verder praat nie.

"In hierdie soort," verduidelik ek aan haar, "ontwikkel 'n hele paar fetusse wat met naelstringe aan die moeder verbind is. Hulle swem vrylik in die baarmoeder rond. Kyk hier . . ."

Ek lig die halfstwywe lyf van 'n klein dolfyntjie uit die baarmoeder.

“Daar is net een,” sê Fyn.

“Ja,” antwoord ek. “In hierdie soort vreet die sterkste fetus die ander op. Daar is geen ander kos nie en die een wat die eerste kán, verorber die ander.” Fyn gril en kry hoendervleis. Sy kry al hoe meer die gevoel dat iets baie verkeerd is.

“Die oopsny het nie gehelp nie,” sê sy. “Ek verstaan jou al hoe minder.”

“Dan moet ons verder sny,” antwoord ek. “Hier is die orgaan wat die dolfyntjie in staat stel om die elektriese kragveld van 'n lewende organisme waar te neem,” antwoord ek en sny 'n driehoekige deel van die voorpunt van die dier se snoet af. Binne-in is 'n deurskynende jellie-agtigheid.

“In hierdie orgaan,” gaan ek voort, “is daar mikroskopiese senuhaartjies wat in staat is om die baie subtiële elektriese kragveld van, sê nou maar 'n rogvis onder die sand, wat die dolfyntjie nie kan sien nie, waar te neem. Die dolfyntjie reageer op die kragveld en gryp sy prooi. Wanneer hy byt, lig hy sy hele snoet op en sy bokaak met die tande kom heeltemal na vore om hom in staat te stel om te byt.”

Fyn se asem slaan in haar bors vas. Voor haar is ek 'n donker figuur in die verblindende sonlig.

“Nou verstaan ek jou,” sê sy met 'n gespanne stem. “Jy het my leuens vertel. Growwe leuens.”

Ek kom nader en gryp haar voorarm vas. Die pyn wat die vlymskerp lem my gegee het, laat my gedagtes soos bloed in die water verdun en verdwyn. Sy trek terug, maar ek hou haar.

“Ek het nie.”

“Jy het. Geen enkele feit wat jy my vertel het, is waar nie,” sê sy en haar stem verdiep terwyl 'n dieprooi bloes oor haar gesig en haar nek en haar borste spoel. My vingers trek vas op haar arm sodat wit vlekke in haar vel verskyn. Ek probeer gerusstellend glimlag en voel hoe my kop oplig en my voortande wit glim teen die donkerte van my gesig.

“Dit is nie 'n dolfyntjie hierdie nie. Jy het my nie 'n enkele waarheid oor 'n dolfyntjie vertel nie. Dié is iets anders . . .”

“Jy wil te diep indring,” antwoord ek in die wit sonlig.

Onder my dwingende vingers breek die fyn aartjies in haar arm. Die bloed sypel uit en blou kolle begin vorm in die donkerte onder haar vel.

Sarina Dönges

Die man sonder gesig

'n Man het op 'n dag in sy spieël gekyk. Daar was niks — geen teëbeeld met 'n gesig, 'n neus, ore nie. Hy was afwesig van homself.

“Ek sal 'n sielkundige moet gaan spreek,” het hy vir homself gesê.

“Kan ons iets vir u doen?” het die ontvangsdame gekoer toe hy skakel.

“Ek wil 'n afspraak reël.”

“Vir wie is dit?”

“Dit is vir 'n ... 'n ...”

“Ekskuus?”

“Nee, sommer niks.”

“Maar wat is u van, Meneer?”

“Ek is Niemand.”

Toe hy 'n week later by die spreekkamer opdaag, was daar 'n briefie teen die deur:

EK KAN ONGELUKKIG
VANMIDDAG NIEMAND
SIEN NIE

Die man het besluit om na Jules-apteek te gaan om vir hom 'n masker uit te soek.

“Ons gesigte is baie duur en meeste daarvan is net te huur,” het die apteker gesê in sy wit jas van beterwete. Hy het nogtans in 'n nou gang af verdwyn om 'n paar maskers te gaan haal.

“Probeer dié.”

Die rubber het die man geïrriteer. Die gesigte was óf te grusaam en grieselig óf te opgesmuk en onnatuurlik vrolik. Potsierlik rond of belaglik smal. Niks het gepas nie.

“Nee, dit sal nie deug nie. En boonop kan dit op 'n duur spulletjie uitloop, want ek weet nie hoe lank dit gaan neem om my eie gesig te vind nie.”

Buite was daar 'n geskarrel van mense wat vir die etensuur uit hulle kantore gevlug het. Die man het ontsettend depressief gevoel. Hy't iets onthou uit 'n Opperman-vers: “krukkig loop elke jas met sy gesig”. Maar hulle het ten minste gesigte gehad en daar was selfs die glimlaggendes, die plesieriges. Het hulle gevind waarna ander soek of het hulle nooit gesoek nie of dra hulle maskers? Is ons maskers dan ook ons gesigte? Is alles beleefbaar, beskryfbaar as die een of ander soort paradoks/ironie?

Op pad na sy huis het die man by die vlooiemark tussen die stalletjies rondgedwaal. 'n Kakofonie van mense. Die gewone: truie, beursies, armbande. By een van die hoekstalletjies het iemand hom geroep — 'n persoon met 'n dunnerige lyf; skraal oë; 'n vormlose grys jas.

“Ek verkoop janusse Meneer. Wil u nie 'n janus hê nie?”

“Miskien het hy gesien ek soek iets?” het die man gewonder.

Hy wou nie regtig 'n janus hê nie, maar die sluwe vent het hom bedreig laat voel. Haastig het hy een gekoop en weggestap. Daarna — een of twee keer het hy die janus gedra, maar dit het mense, veral kinders, verwar en afgeskrik en later het hy dit weggegooi.

Eénmaal het die man iemand anders se gesig gesteel. Hy was nie van nature 'n dief nie, maar hy was desperaat. 'n Vriendin het die aand by hom kom kuier.

“Jy's . . . anders,” het sy dadelik opgemerk.

“Miskien is dit my alter ego?” (’n Grap!)

“Nee, ek ken jou nie. Dis nie jy nie.”

“Wie is ek?”

Sy het koffie gedrink en vertrek. Hy het haar nie weer gesien nie, al meer bewus geword van die wanhoop van die winterbome buite die venster. Die alleenheid het soos onkruid oor hom begin groei.

“Ek sal iets moet doen,” het hy besef.

“So kan dit nie aanhou nie. Miskien moet ek by 'n sirkus aansluit. Jy verf 'n nar op jou gesig en lag sy mond papawerroot.”

Na 7 maande het hy eers op 'n sirkus afgekom:

“Wat kan ek vir jou doen, Meneer?”

“Ek wil graag 'n nar word.”

“Ons is almal narre. Jy hoef nie hiernatoe te kom om een te word nie.”

“U verstaan nie — ek het my gesig verloor. EK MOET WEER 'N GESIG KRY.”

“Gaan huis toe,” het die sirkusbaas gesê. “Jy sal jou gesig nie hier kry nie.” Die man het omgedraai, wanhopig, maar tyd het oor hom gegroei en hy het begin berus.

“Nou ja, dan is ek nou maar gesigloos.”

Na drie maande was daar laat een aand 'n gehamer teen sy deur. Alles was al gegrendel, die hortjiesvensters dig om nagtelike besoek te stuit. Die maan gehangmat tussen sterre. 'n Vreemdeling:

“Het u asseblief vir my iets te ete, Meneer?”

“Ek is bevrees, nie veel nie. Karig.”

Hy het weense worsies op die tafel gesit, snye bruinbrood, 'n paar trossies druiwe. Hy was ook nou honger. Hy het vir die vreemdeling 'n bord aangegee en self van die soet korrels geproe. Die vreemdeling was opletend.

“Jy's 'n baie ongelukkige man,” het hy byna terloops gemerk.

“Dis omdat ek my gesig verloor het. Ek kan my gesig nêrens vind nie.”

Hulle het in swye verder geëet. Na die maal het die vreemdeling hom bedank, opgestaan en gereed gemaak om te vertrek.

“Gaan kyk in die spieël,” het hy vir die man gesê. Gegroet.

Die man het gretig na sy kamer gegaan, alleen sy naaktheid aangetrek en voor die spieël gaan staan. Vir 'n lang ruk het hy net gekyk na die vlesige mond, die digtheid van die wimpers die krulletjies om die ore. Kuiltjies. Twee akkerbruin-oë. Toe het hy geglimlag.

I Inleidend

'n Vlugtige kyk op die dramas van Bartho Smit bevestig dat intertekstualiteit dikwels 'n deurslaggewende rol gespeel het by hierdie dramaturg. Om met Roland Barthes te praat, is dit opvallend hoedat in Bartho Smit se dramas vroeëre tekste geabsorbeer én antwoord daarop gegee word.¹ 'n Mens dink aan *Don Juan onder die Boere* wat 'n 20ste-eeuse reëvaluering van die Don Juan-mite is. Of in *Bacchus in die Boland* word die Suid-Afrikaanse rasse-situasie geprojekteer teen die agtergrond van Euripedes se *Bacchae* en die W.A. van der Stel-geskiedenis. Of om nog net een voorbeeld te noem: *Die keiser* transformeer, vanuit 'n hedendaagse konteks, op 'n vernuftige wyse 'n sprokie van Hans Anderson.²

Hiervolgens kan reeds gesien word dat Bartho Smit as 't ware programaties ingestel was op die verkryging van allerlei intertekstuele verbande. Hoe is dit in hierdie opsig met *Moeder Hanna*, Smit se debuutdrama gesteld? Kyk ons na die kritiek en wat Bartho Smit self daarvoor gesê het, sien ons dat daar n.a.v. die unieke karaktersamestelling van *Moeder Hanna* gewys is op die bestaan van soortgelyke vrouekarakters in die wêreldliteratuur, t.w. die moederfigure in Guy de Maupassant se "Mère Sauvage" ("Ou Moeder Woestaard") en Brecht se *Mutter Courage*.³ By hierdie tekstuele verbandleggings is dit egter opmerklik dat die vroeëre teks deurgaans gesien is as moontlike bron of invloed en nie in die hoedanigheid van 'n intertekstuele verhouding nie.

Wel word ons deur hierdie bron- of invloedverwysings in aanraking gebring met wáár die problematiese in Smit se drama geleë is, nl. soos dit setel in die uitsonderlike persoonlikheid en optrede van *Moeder Hanna*. Haar verskyning beïndruk ons as meer-as-menslik, as verteenwoordigend van 'n idee. Kan daar 'n intertekstuele verklaring vir die konsipiëring van hierdie persoonlikheid aangebied word?

II 'n Geskrewe oerteks

Dekker (1972: 426) praat tereg van die hooffiguur se "monomanie" soos dit betrekking het op 'n oorlogssituasie. Hoewel *Moeder Hanna* seker nie 'n historiese drama is nie, is dit uit talle trekke duidelik dat na 'n bepaalde oorlog, die Tweede Vryheidsoorlog, verwys word. Kan daar van hieruit 'n verklaring vir die "eenmalige persoonlikheid"⁴ van Hanna gevind word? En kan 'n oerteks uitgewys word wat haar gedragswyse vir ons in perspektief sal plaas?

In die teks self is daar merkers/sinjale wat heenwys na die presiese datum en plek van die historiese gebeurte.⁵ Heel aan die begin van die drama rappor-

teer Maria aan Oupa só: “Hy (die Engelsman) sê ons leiers is al die afgelope twee weke daar bymekaar, en hulle moes vandag finaal besluit” (9). En driekwart in die eerste bedryf deel Bart sy familie die volgende mee: “Ja, ek kom nou juis van Vereeniging af. Hulle is besig om vrede te maak daar — die afgelope week al. Ons gee oor. Daar’s niks meer aan te doen nie.” (25). Die twee uitlatings is voldoende om die leser te laat beseft dat hier verwys word na bepaalde vredesonderhandelinge, dié wat as volksvertegenwoordigende vergadering vanaf 15–31 Mei 1902 te Vereeniging plaasgevind het. Die “vandaag” waarvan hier sprake is, kan ook gepresiseer word as “31 Mei 1902”. Al hierdie asook die voorafgaande en opvolgende gesprekke van die onderhandelinge is noukeurig genotuleer deur J.D. Kestell en D.E. van Velden en in 1909 in boekvorm uitgegee. Van hierdie Nederlandse uitgawe het in 1912 ’n Engelse en in 1982 ’n Afrikaanse vertaling verskyn.

Deur die aktivering van hierdie historiese teks, *Die vredesonderhandelinge*, wat stellig as oortekste vir die dramatekste beskou kan word, word die “oopplekke” in die optrede van Hanna tot groter klaarheid gebring.

Deur middel van die onderhandelinge moes besluit word of daar met die oorlog voortgegaan kón word. Dit was ’n uiters moeilike beslissing om te neem wat heelwat gewetenswroeging meegebring het, want, enersyds, deur af te sien van onafhanklikheid wat Brittanje nie bereid was om aan die twee Boererepublieke terug te gee nie, was die vraag dan of al die lyding en lewensverlies verniet was; andersyds is deur die afgevaardigdes gaandeweg beseft dat ’n voortsetting moontlik sou kon lei “tot die ondergang en uitroeiing van die Afrikaanse volk” (Kestell & Van Velden 1982: 159). Op hierdie ontsettende moontlikheid is deur die een na die ander spreker gewys, bv.: “Of sal ons aanhou totdat alle voormanne en baie burgers verban of gedood is?” (p. 58) “Kan ons die volk laat uitdelg ter wille van eer en naam?” (p. 74) Of nog net die voorbeeld: “Ons sal moord begaan indien ons die oorlog voortsit sonder enige hoop of sonder enige vooruitsig om ons doel te bereik, ’n moord nie alleen van onself nie, maar ook van vroue en kinders” (p. 88). Eindelik is daar dus met 54 stemme teen 6 besluit om nié die oorlog voort te sit nie.

Teen hierdie agtergrond gesien, is Hanna se onverbiddelike houding dat daar voortgegaan moet word met die oorlog, merkwaardig. Die normale weg om te volg, gegrond op “redelikheid” en die “feite” van die oorlogsomstandighede, was iets waarop die afgevaardigdes tydens die onderhandelinge gehamer het. Dit neem egter nie weg dat die besluit waartoe gekom is, maklik aanvaarbaar was nie, wat veral ook vir die vroue in die konsentrasiekampe gegeld het. Vergelyk wat die waarnemende staatspresident van die ZAR, Schalk Burger, in sy voorwoord daarvoor geskryf het: “Nooit het ek ’n indrukwekkender en treuriger skouspel gesien nie as die gesig van die 4000 vroue en kinders in die Merebankkamp, Natal, toe ek hulle meegedeel het dat ons ’n vrede gesluit het waarby ons ons land moes prysgee. Die vraag: ‘Is dit waarvoor ek my man, my seun, my kind afgee?’ wat my van die wenende

vroue in die ore geklink het, het hierdie laaste plig wat ek moes uitvoer, vir my die pynlikste gemaak.” (pp. 11–12). Hierdie vraag weerklink dan ook op allerlei maniere in die woorde van Moeder Hanna, bv. waar sy Ouboeta soos volg wil oortuig om terug te gaan na die oorlogsfront: “Wat beteken hulle dood as jy nou omdraai! Niks. Dan was dit verniet. Dis ons plig teenoor hulle om nou aan te hou — teenoor almal wat hulle lewens gegee het . . .” (*Moeder Hanna*, 3de druk, p. 36).

So beskou, wil dit voorkom of die dramateks as ’n antwoord bedoeld kon wees op die oerteks. Dat die ondergang van haar gesinsgenote deur Hanna se toedoen dan juis bewerk word én dat sy, anders as wat ’n mens sou verwag, by die ervaring daarvan met hoop vervul is, maak die slot van die dramateks vreemd. ’n Kennisname van die oerteks laat dus des te meer blyk dat die dramateks problematies is. Is daar ander tekste wat die ekstreme gedrag van Hanna vir ons verder kan verklaar?

III Twee kontroletekste

Jenny (1982: 39–40) huldig ’n duidelike standpunt oor die herkenbaarheid van ’n bepaalde teks: “it (intertextuality) designates not a confused, mysterious accumulation of influences, but the work of transformation and assimilation of various texts *that is accomplished by a focal text which keeps control over the meaning*” (my kursivering). Aangesien daar in *Moeder Hanna* sprake is van minstens ’n bifokale situasie, verkies ek die neutrale term “kontroleteks”. Soos sal blyk, kry ons hier te doen met ’n interne kontroleteks, d.w.s. ’n teks wat tot stand kom van binne-uit die onmiddellike handelingsvlak; en ’n eksterne kontroleteks, d.w.s. ’n teks wat van buite-af aangelê word. In my bespreking sal ek uiteraard nie net let op die kontroleteks nie, want by die noulettende lees sal aspekte van die woord-, beeld- en simboolgebruik betrek moet word soos dit met die kontroleteks verband hou.⁶

1 Die Bybel as verwysingsbron

Vroeg in die drama is sprake van die lokalisering van die handeling. Die eintlike handeling word in ’n kombuis van ’n Transvaalse woning voltrek, met die aandag wat voortdurend op die oorlogsgebeure daarbuite gerig word. Hierdie kontak tussen ’n binne- en buitewêreld bly nie ’n toevallige ruimtelike hoedanigheid nie, want algou gaan dit gepaard met ’n waardebeseft by die ervaring van die verskillende ruimtes.

Reeds op die eerste bladsy (9) word die aandag pertinent na buite verplaas as Oupa aan Maria vra wat haar ma so laat “daar buite” maak. Vir Maria vorm dit die vertrekpunt om haar vrees en ongeduld te lug oor haar ma se eenaardige optrede wat vir Maria onheil voorspel. Wanneer sy en Oupa na die onmiddellike wêreld van die huis verwys, word dit in terme van “hier”, die vertroude omgewing gedoen. In die openingstoneel word die vreemde deur Oupa aangedui as “daar”/“daardie”, al staan dit in direkte verband met die

huis (bv.: “. . . en nou sit *daar* twee Engelse en sing”, p. 12). Vir die jeugdige en onbevooroordeelde Maria weer wat die Engelse as *ménse sien*, bestaan hierdie onderskeiding nie soseer nie (op p. 13 praat sy van “*hierdie twee Engelse*”). Sodra Oupa vir Hanna in die bresse tree, praat hy driftig bewonderend van haar as “*daardie vrou*”, waardeur hy haar ook losmaak van die gewone lewe en haar verhef as *allydensmoeder*. Verder, deur sy oordingskrag sleep hy, bewus en onbewus, ’n aantal beelde saam. Hy sê: “. . . hierdie aarde was teen haar” (12); ’n rukkie later weer: “Sy het ’n hart soos die see” (13). Bring die leser dit in verband met wat hy so pas gesê het: “. . . ons is weer waar ons was in die begin” (13), is daar al hoe meer sprake van ’n universele raamwerk waarin die onmiddellike gebeurtenisse betrek word. Vergelyk ook sy breedsprakigheid van so-effe: “Dit was ’n bestiering van die Here dat hy (Ouboeta) die een moet wees wat gespaar gebly het — of anders was ons naam afgeveeg van die aarde af . . .” (11). Hiermee tree die **Bybel as kontroleteks** aan, wat soos die handeling vorder van beslissende belang vir die betekenis sal word.

Deur die binnekoms van Hanna word die betekenis van hierdie visie van Oupa (“of anders was ons naam afgeveeg van die aarde af”) verder ontgin. Die toon van bonatuurlike angs waarmee die gesprek tussen Oupa en Maria geëindig het, word geïntensiveer deur Hanna se aanwesigheid: Oupa wys haar daarop dat dit “te koud” vir haar is “om so laat nog buite rond te dwaal”; daar heers ’n bewustheid van “skielike koue”, “winter” en onvrugbaarheid (sy bring geen eiers mee nie); en spoedig verskyn die “Kakie-kaffers” wat “hierheen” kom. Wanneer die gevaar afgeweer is deur bemiddeling van die Engelse, volg hierdie veelseggende speleenheid op p. 16:

OUPA As mens ook net ’n geweer had, dan kon jy die spul uitmekaar uit gaan skiet daar.

MARIA: En wat sal Oupa daarby wen?

HANNA: (*kom met haar werksmandjie na die tafel*): Veeg eers hier af, Maria.

Hierdie speleenheid wat voorkom as ’n natuurlike dialoogsituasie, is subtiel en intens verweef met die karaktervoorstelling, die dramatiese verband en die verborge motiewe in die karakters. Dit is opvallend met watter krag en aksent die sin van Oupa uitstoot met die aandagspanning op “daar”, waarop Maria se vraag as lakonieke kommentaar volg. Waar sy egter nog aansluit by Oupa se woorde, sny Hanna se versoek vir ’n wyle in en déúr hulle gesprek. Oppervlakkig beskou, dui dit maar net op die praktiese versoek van Hanna as huisvrou en moeder. Maar hieragter skuil ’n gedetermineerde vrou in wie ’n sinistere bedoeling voorspellend saamtrek waarvan sy die onbewuste agent reeds is. Dit is daarom ook dat dit die woorde van Oupa wat hy so voortvarend uitgespreek het, temper. (Vgl. op p. 11: “ons naam (was) byna afgeveeg van die aarde af”.)

Die intensiteit van die bedoeling van Hanna se optrede blyk reeds wanneer dit duidelik word dat die tafel as simbool ontgin word.⁷ In die eerste bedryf

verwyf Hanna vir Bart wat wil “omdraai” soos volg: “Die aand — die aand voordat julle hier weg is, toe het julle almal om hierdie tafel gesit — die vyf van julle — en toe was jy die een wat gesê het — jy: daar is nie om te draai nie. Dit was jôu woorde. En nou . . .” (27). Hierdeur word die verkeer “om” die tafel die plek van beslissing, wat tans vir Bart as ’n vernederende keerpunt voorgestel word. Teen die einde van die drama wanneer sy lyk op die tafel neergelê word en Oupa dit skielik met ’n skok herken, ontlok dit dié vreemde gewaarwording: “. . . Daar lê hy — daar lê hy . . .” (46). Dit is weliswaar opvallend, want Oupa het nog deurgaans na die huis-omgewing as “hier” verwys waar dit hom persoonlik in sy waardebesef raak.

Voordat gekyk word hoe hierdie uiting interpreteerbaar is binne ’n Bybelse raamwerk wat Oupa self aanlê, wys ek eers nog op ’n ander opvallende stylverskynsel. Dit was toe Moeder Hanna haar teen Maria moes verantwoord waarom Hanna wil verhoed dat hulle huis verwoes word, wat sy so verdedig: “En dis my werk om te sorg dat dit daar is” (18). In aanmerking geneem dat verwys word na die onmiddellike omgewing én dat Oupa in die vorige gesprekseenheid nog daarna verwys het as “hier” (“Ons woon in ’n glashuis met die Engelse hier”), is hierdie uiting van Hanna hoogs eienaardig. Wat hierdeur eintlik gebeur, is dat haar onbewuste bedoeling met haar ’n spel speel as dit haar daad vooruitloop. In die slot van die drama blyk dit duidelik dat “huis” vir Hanna die samekoms van lewe en dood beteken. Van haar dooie man sê sy eindelijk: “. . . En nou is hy tuis . . .” (47).

Dat hierdie verspreking van Hanna (“En dis my werk om te sorg dat dit daar is”) vir Oupa ontgaan, is omdat hy op hierdie tydstip goedertrou aanvaar dat dit strook met sy ideaal van die voortsetting van sy geslag. Hy gryp dit dan ook onmiddellik aan en kleur dit lieflik met sy bewussyn: “Nee, ek verstaan wat jy bedoel, Hanna. Hierdie huis — hoe sal ek sê? Nee, ek verstaan maar al te goed, my kind. Dis soos ’n ark wat oor die verwoeste aarde dryf. En die Bart Harmses moet weer een môre hier uitstap en gaan skoonmaak daar buite, gaan makmaak — soos in die ou dae toe alles ook een wildernis was. Nee, ek verstaan maar al te goed . . .” (19, my kursivering). Dat hy drie maal bevestigend sê dat hy “verstaan”, maak sy verbystering later des te aangrypender.

Hierdie gespreksbeurt van Oupa bring die belangrike interpretatiewe faktor van die Bybelse verwysing van die ark pertinent na vore. Die aanloop daartoe het op die volgende dramatiese wyse plaasgevind. Nadat die swart soldate die huis verlaat het, ontstaan daar ’n gevoel van onmag in hom, wat hom na die venster laat beweeg. Hy sien die soldate by die spruit afsaal, en as gevolg van die beroering in hom by die aanskoue van ’n verwoeste wêreld, bruis daar ’n geweldige geëmsioneerdheid in hom op wat assosiatief uiting vind in ’n ryke taaluiting: “Ons dryf kompleet soos ’n ark in die swart wêreld rond” (16). Hy word so beetgeneem deur sy welsprekendheid, te meer omdat Maria en Hanna simpatieke toehoorders is, dat hy al hoe meer perspektiewe opwerp (“glashuis”, wat later selfs voortgesit word in die gesprek met Bart:

“Hulle is die lamsbloed aan ons deurposte — die twee Engelse”, (22). Die meerdimensionaliteit wat deur hierdie Bybelse verwysing bereik word, bring die simbolisering van die tydruimtelike handeling mee.

Deur sy geval binne hierdie Bybelse perspektief te betrek, erken hy die sinvolheid in die geskiedenisverloop: dat ná ’n omvangryke katastrofe daar ’n vanselfsprekende verbond tussen God en die mens bestaan dat die lewe voortgesit sal kan word. Vir Oupa beteken dit meer bepaald die Harmsegslag. Wel kan daar volgens Oupa terugbeweeg word op die geskiedenislyn: “. . . ons is weer waar ons was in die begin . . .” (13), maar wesenlik, word deur Oupa aanvaar, sal daar altyd een oorbly om die geslag voort te sit. En dit moet die naamdraer wees van die patriarg. Maar wat Oupa ten tye van hierdie uitspraak nie kon insien nie, is dat die “begin” ’n nulpunt kan verteenwoordig (wat dit in feite ook was, want by die uitspraak van hierdie woorde het Ouboeta reeds gesneuwel).

Aan die einde van die drama is dit dan insiggewend dat nadat Oupa se lewensideaal vernietig is, hy in ’n ander verband op die Bybel ’n beroep maak: “My dunk is: dit was alles tevergeefs, sê die prediker, alles tevergeefs . . .” (46). Dit lei tot ’n totaal ander simbolisering: hiermee word die sinloosheid van die lewensgang deur Oupa weemoedig bely. By Hanna lei dit egter tot ’n triomfantelike belydenis: “Ons het die saad in die grond — die oes sal ons s’n wees.” (47). Wat dit beteken — want “redelik” gesproke volgens ’n realistiese standpunt lyk so iets onmoontlik — word helder as ons kyk hoe die vuur-simboliek betrekking het op die verskillende karakters. Verwant hieraan is die lig-en-donker-motief van die kerslig wat dikwels ter sprake kom, wat egter nie so ingrypend inwerk op die dramatiese struktuur nie. Die vuur as simbool vind so onopsetlik moontlik plaas, daarom in die eerste plek m.b.t. die vuurherd wat deel vorm van die toneelinrigting. Op p. 20 nadat Maria en Oupa ’n geruime tyd die gesprek alleen voortgesit het, net ná hulle die nuus van die onderhandelinge van die oorgawe aan Hanna meegedeel het, as daar ’n voelbare spanning tussen haar en hulle insluit, volg hierdie toneelaanduiding: “*Hanna staan op en loop na die vuurherd. Tydsaam sit sy hout in die vuur. Dan draai sy om.*” En sy reageer onstuimig as sy Oupa en Maria se mededeling verpletter as “nonsens”. As sodanig dui dit nog nie voldoende op ’n betekenisvolle verband tussen haar woorde en haar “aanraking” met die vuur nie. Kyk ons verder na die volgende verwysing na “vuur” wanneer Moeder Hanna aan Maria sê: “Loop kyk na die vuur” (34), is dit duidelik as ’n praktiese versoek gerig. Maar dit besit ook ’n meerduidige betekeniswaarde as ons let op die direk voorafgaande woorde: “Waarom sê jy nie ek het Ouboeta na sy dood toe gejaag nie? Dis wat jy dink.” Hierdie gedagte vervul Hanna so met afgryse dat sy begin duisel, terwyl sy “vreemd, byna gehipnotiseerd in die rigting van die vuurherd (staar)” as die verlede uit die vuur begin terugspeel: “*Uit die skaduwee langs die vuurherd kom ’n man te voorskyn.*” Die vuur neem hier ’n simboliese gedaante aan: uit die vuur sal die waarheid geopenbaar word.

Maar die verskyningsgedaante van vuur behels ook 'n ander aspek.⁸ Dit is geleë in vuur se koesterende hoedanigheid, nl. die vriendelike gesindheid wat dit aan die mens kan bied gedurende die winter. Hoe word hierdie aspek van die vuur deur die karakters ervaar? Op p. 22 versoek Maria, in wie veral gesonde menslikheid beliggaam is, haar pa wat so pas uit die koue gekom het, soos volg: "Pa se hande is soos ys. Kom staan by die vuur." Hanna se later verwyteende verweer aan Maria verwys hierheen in teenoorgestelde bedoeling waar sy haar soos volg oor Ouboeta wat geweier het om terug te keer na die slagveld, uitlaat: "En jy wou natuurlik hê ek moes hom vertroetel — ek moes hom voor die vuur laat sit . . ." (34). Vgl. ook dié ooreenstemmende woorde van Hanna aan Ouboeta self tydens die terugflits: "En jou pa — hy moet maar in die veld bly — so oud soos hy daar is — en nog ook jôu deel vir jou doen — sodat jy *lekker warm* by die huis kom sit?" (36, my kursivering).

Net nadat Hanna van haar duiseling herstel het, word die vuur-simboliek voortgesit deurdat sy 'n episode in gedagte roep van hoe Bart eenkeer in 'n veldbrand vasgekeer was en hoe hulle seuns hom daaruit gered het, wat in haar 'n transendentiaal meevoerende belewenis ontlok, o.m. deur die volgende te sê: "En toe trek daar 'n dwarrelwind oor die vuur. Soos 'n vinger uit die hemel was dit. En toe ons weer sien, was jou pa vasgekeer tussen die vlamme . . . Hy het probeer uitvlug, maar hy het geval. En ek dag dis klaar, dis die end — geen lewende wese kon dit in daardie vuur waag nie. Maar toe spring die vyf van hulle daar in — dit was nog voor jou broer arend se dood — en hulle bring vir hom uit . . ." (40). Dit verleen bewyskrag aan haar vertwyfeling wat sy vóór haar duiseling teenoor Maria so gestel het: "O Maria, hulle sou deur die vuur geloop het vir hom, Maria — en hy laat hulle in die steek!" (32). En aan die einde van die drama word nog steeds hierby aangesluit met dié verhewe siening waar sy afgetrokke praat: "Hy was geen verraaiër nie — nee — hy was vasgekeer in die verraad wat soos 'n veldbrand oor die land gekom het! Maar sy seuns — sy seun het hom weer uitgedra. En laat God die res vergewe . . ." (47).

Alles dui op 'n sinvolle patroon. Maar alvorens ons die betekenis daarvan vasstel, in samehang met die Bybelse teks, moet nog eers die verhouding van Oupa t.o.v. die vuur-element aangedui word.

Die toneelaanduiding wat die eerste bedryf open, lui so: "Oupa Harmse sit in sy stoel *naby* die vuurherd", terwyl die aanraking met die vuur in die tweede bedryf so daaruit sien: "Hanna sit in Oupa se leunstoel *in die gloed* van die vuur" (my kursiverings).⁹ Die bedoeling van die dramaturg is hier duidelik dat die vuur 'n akuter waarde verkry het. Oupa se kontak met die vuur aan die einde van die tweede bedryf word dan ook strak uitgebou. Dit is iets waarmee hy hom moet konfronteer nadat sy ideaal op niks uitgeloop het, in teenstelling met Hanna wat dit as 't ware in haar wese en spraak ingelyf het. By wyse van die toneelaanduiding word daar tot drie maal gestel dat terwyl hy besig is om in die vuur te staar, hy moeisaam sy insig tot formulering probeer bring (eers

op pp. 43 & 45) wat hy eindelijk beseël deur sy beroep op die Bybel: “Nee, dis ’n fout, Hanna — dis ’n fout — dis ’n fout. My dunk is: dit was alles tevergeefs, sê die prediker, alles tevergeefs . . .” (46).

Let daarop hoedat Oupa hier weer eens drie maal én al soekende trag om tot ’n bepaalde formulering van sy nuwe lewensinsig te kom. Maar die formulering, versprei oor drie bladsye, vind hier veel stadiger en moeisamer plaas; Oupa wat in hierdie stadium van die handeling ’n agtergrondsfiguur geword het, se soekende gesprek in minieurtoon word nouliks van notisie geneem deur Moeder Hanna en Maria wat in ’n hewige botsing verkeer oor die aanwending van die rewolwer. Dat hy sy “dunk” eindelijk in terme van die Bybelse verwysing kan verklaar, plaas dit op kontrasterende wyse in verband met sy vroeëre Bybelse lewensinsig van die arkbeeld. Pas nadat hy tot die finale formulering daarvan gekom het, wend hy hom weer tot die gebeure rondom hom en sien hy Bart se lyk op die tafel. Dit ontlok by hom ’n vervreemding (vgl. die “daar”-konstruksie) en vir die eerste keer sien hy Hanna soos sy werklik is. Vergelyk: “Maar ek sien nou — ek sien nou — ek het die dood in my huis ingebring . . . Jy het dooie seuns in die wêreld gebring! En waar is jou man? Daar lê hy — daar lê hy . . .” (46).

Die simboliese vuur-belewenis vorm dus vir sowel Hanna as Oupa albei ’n kulminasiepunt in hulle ervaring en denke. Waar Oupa slegs die “tevergeefsheid” in die vuur weerspieël sien, word die vuur vir Hanna teken van herrysenis, die feniks. In haar is dus vergestalt ’n ingrypende siening van die menselot — onmensliker weliswaar, maar in wie alleen ’n hoopvolle toon vervat is. Oupa se denke wat aanvanklik t.o.v. sy tydsbesef histories progressief verloop, dus lineêr van aard is, blyk nie standhoudend te wees nie, want word die lewensenergie gefnuik, ontstaan daar uitsigloosheid. Vandaar dat afgesien word van die ark-beeld en hy hom wend tot die “tevergeefs”-denkbeeld van *Prediker*, wat ’n sikliese tydsvoorstelling aan die hand gee.¹⁰ Dit sluit aan by die sikliese denkbeeld van Hanna, wat enersyds neig na die onsinnige, maar wat andersyds deur haar hoop in balans gehou word. Hoe triomferend klink daarom die slotwoorde: “Bring vir my ’n kom water, my kind . . .” In haar belewenis is daar ’n paradoksale sameval van vernietiging en bewaring. Die karakters wat almal op een of ander wyse met die vuur in aanraking kom, se houding teenoor die lewe en dood kan hierdeur vasgestel word: Maria wat handel volgens die optimistiese lewensiening van die jeug, ervaar die vuur slegs van buite-om as koesterend wat daar is ter wille van die lewensbehoud. Dit geld ook vir Oupa wat die vuur vanuit ’n normale menslike standpunt ervaar. Wanneer die voortbestaan van die nageslag bevrageeteken word, en hy genoodsaak word om die vuur te peil, word hy geheel en al oorweldig deur die besef van “tevergeefsheid”/vernietiging wat hy daarin sien. In Hanna is daar ’n fanatiese vereenselwiging met die vuur waardeur sy ontdek dat dit op vernietiging én bewaring dui. Vergelyk: (i) “. . . geen lewende wese kon dit in daardie vuur waag nie . . .”; (ii) “Soos vyf vlamme het hulle daar uitgekome — hulle moes hulle klere van hulle afskeur — maar hulle het hom uitge-

bring . . ." (40).

Die prentjie van hoe uiteenlopende Bybelse betekeniswaardes intertekstueel optree — in samehang met die woord-, beeld- en simboolgebruik — sal onvolledig wees indien ons nie ook vlugtig kyk hoedat dit verband hou met 'n ander kosmiese simbool, water, nie.

Oupa wat aan die slot van die eerste bedryf praat van " 'n ysigie wind wat waai", wat bevestig word deur Bart wat na buite tree: "Ja, dis ysig . . ." (30), beteken dat die dood "daar buite" heers. In hierdie stadium van die handelingsverloop het Oupa reeds verneem van sy kleinseun se dood, wat opmerklik gejaard gegaan het met sy swygsaamheid in die opvolgende gesprekke, wat alles daarop dui dat hy nog besig was om die doodstydning te verwerk. Die ingrypendheid van die "ysig(heid)" wat deur al die karakters ervaar word, moet in verband gesien word met die "ark"/"verwoeste aarde"-perspektief van Oupa. Trouens, die dood wat van buite-af ingebring word, het Maria onmiddellik waargeneem met haar pa se binnekoms: "Pa se hande is soos ys. Kom staan by die vuur." 'n Implikasie van die jukstaposisie van hierdie twee simbole is dat die onmenslike hoedanigheid van water oorkom kan word deur die menslike hoedanigheid van vuur. Oupa distansieer hom ook van die onmenslike gedaante van water, soos hy hulle huis vir hom voorstel in sy verbeelding waarmee hy sin gegee het aan hulle posisie in die oorlogsgebeure: "Ons dryf kompleet soos 'n ark in die swart wêreld rond." (16) / "Dis soos 'n ark wat oor die verwoeste aarde dryf." (19).

Plaas nou hierteenoor die persoon van Moeder Hanna wat die "oorweldig" van water ten volle tegemoet gaan. Treffend is dit reeds vervat in Oupa se woorde aan Maria: "Sy het 'n hart soos die see" (13), waardeur hy Hanna as 'n misterieuse wese verhef wil sien. Nes in die geval van haar afwysende houding teenoor die vriendelike gesindheid van vuur, openbaar sy ook 'n afwysende houding teenoor enige vriendelike/gesellige vorm van water, wat sy teenoor Maria so saamvat: "En jy wou natuurlik hê ek moes hom vertroetel — ek moes hom voor die vuur laat sit — soos die ander nou wil doen — *en vir hom koffie aandra*" (p. 34, my kursivering).

Die water-simbool wat egter nie net op lewensvernietiging nie maar ook op die herrysenis uit die dood dui, ervaar Oupa weens sy algehele smartbesef ní: "Die geslag, Hanna . . . Die boom — die boom het *verdroë* op die vlakte" (41, my kursivering). Plaas dit teenoor dié vegetasiesimbool wat Hanna visionêr beleef: "Ons het die saad in die grond — die oes sal ons s'n wees" (47) — dit net ná Oupa se patetiese belydenis dat hy 'n "weeskind op die aarde" is. In die lig hiervan bevat die verwysing na water in die slot geen neerdrukkendheid soos dit verband hou met die reinigingshandeling van die dooie Bart nie, want dit vorm deel van Hanna se hoop op die herrysenis uit die dood: "Bring vir my 'n kom water, my kind."

Die ontleding hierbo gee 'n aanduiding van hoe die verskillende betekenis-elemente (woord, beeld en simbool) met mekaar verbind is deur 'n netwerk van betrekkinge. Uiteraard kan hier nie op ál die betrekkinge ingegaan word

nie — onder meer die belangrike woordmotief “bring”. Maar myns insiens toon hierdie ontleding al voldoende aan hoe die Bybelse verwysings, in ’n intertekstuele hoedanigheid, deel uitmaak as twee van dié knooppunte in hierdie netwerk.

2. Die literêre verwysing as kontroleteks

Uit die aard daarvan dat die dramateks *Moeder Hanna* oor die Tweede Vryheidsoorlog handel, kan dit ’n direkte verbintenis hê met alle voorafgaande literatuur oor hierdie historiese gebeurtenis. Ek wil hier slegs konsentreer op die interkontekstuele verhouding wat daar bestaan tussen hierdie dramateks en die poësie van die sg. Driemenskap en Marais — aangesien daar uit die teks self allerlei sinjale/merkers is wat ons na hierdie poësie lei. Dié verbandlegging bring ’n gesprekvoering mee, wat verder lig werp op die problematiese gestalte van die hooffiguur van die dramateks. Dat Hanna deur Oupa aan die begin van die drama as ’n allydensmoederfiguur voorgestel word, is direk in ooreenstemming met die poësie van ’n Celliers en Leipoldt. ’n Mens dink onmiddellik aan dié kamee van Celliers: “Haar wese is erns; sy gaan haar weg in swye, / gehoorsaam op die lange weg van Iye — / Suid-Afrika, u moeder in haar wee / — wat aan die wêrld ’n nasie gee.”¹¹ Of in Leipoldt se “Vrede-aand” kan die ontnugterde spreker by alleenlik nog die vrou inspirasie put: “. . . Let op dié siel! Behou / Die beste wat ons nasie het — die vrou!”¹² By *Moeder Hanna* bestaan daar ’n selfbewustheid oor die lyding van haar moederskap ná dit bekend geword het dat sy al haar seuns aan die dood moes afstaan: “Jy is ’n man, Bart. Maar ek — hulle was my eie vlees — stukke van my liggaam, wat uitgeskeer is uit my . . .” (26). Hierdie siening van die man-vrou-verhouding herinner sterk aan ’n parallele situasie uit *Passieblomme*: strofe 4 van “Aan my vrou”.¹³

Hierdie voorstelling wat Hanna van haarself gee, sluit egter skynbaar aan by die verhewe siening van die vrou as allydensmoeder; deur haar hardheid teenoor haar gesinsgenote en vasberadenheid om haar wil deurgevoer te kry, neem sy eindelijk deur haar optrede eerder die eienskappe van ’n stiefmoederfiguur aan. Dit is nie sonder verwyf aan Hanna gerig dat Oupa homself as “’n weeskind op die aarde” ag nie, want dit is deur haar toedoen dat die voortsetting van die Harmse-geslag afgesny is. In haar volharding om “eindelose pyn”, binne ’n nasionale verband, herinner Hanna sterk aan Marais se siening in “Die lied van Suid-Afrika”, wat ’n ontromantiserende beskouing nahou op die inwoner se verhouding tot sy land Suid-Afrika, bv. in die reël wat so lui: “Ek smyt hulle oor die berge weg”. Die woord “smyt” eggo dan ook in die dramateks, eers as verwyf van Maria teenoor haar ma wat wil hê dat die oorlog voortgesit moet word: “. . . Hulle is weggesmyt op die vlaktes — verniet! . . . Ma-hulle dink mens kan jou vryheid wen deur daarvoor te sterf. . .” (28). Daarop antwoord Hanna later soos volg deur juis aan te dring op “eindelose” sterftes: “Julle maak ’n afgod van die lewe — ’n goue kalf! En omdat hulle nie bang was nie, omdat hulle nie aan hulself gedink het nie, moet

hulle maar weggesmyt word op die vlaktes . . ." (43).¹⁴

Waar Oupa teenoor Bart bely: "Jy sien — en dis al. 'n Nagedagtenis — dís wat ons is — 'n naam op 'n grafsteen — hier buite tussen die gras . . . Die geslag — die Bart Harmeses — dié is verby — dié is afgeveeg van die aarde af." (29) is "dis al" en die gepaardgaande woordgebruik genoeg om die gelyknamige gedig van Celliers na vore te roep. Maar waar dit by Celliers gegaan het om die balling wat van oorsee teruggekeer het met die vinger wat na die vyand wys, word in die dramateks die troostelose toestand vanuit eie geleedere teweeggebring.

Van ingrypende belang is die woordpaar "plig"/"doen" waarmee terug-gereik word na Leipoldt se oorlogspoësie.

Hierdie woordpaar vorm die ruggraat van die dramateks. Trouens, Hanna se verskyning sentreer rondom hierdie woordmotief, want hierdeur laat blyk sy wat sy van haar man en seuns verwag, en terselfdertyd is dit die maatstaf waaraan haar onverskrokkenheid gemeet word. Dit bring mee dat dit verweefd raak met die moontlikheid van skuld by haar.

Hierdie woordmotief kom ter sprake as Oupa vir Maria daarop wys dat haar beskuldiging dat haar ma "onredelik" was om Ouboeta terug te stuur na die slagveld, ongegrond is. Sy het hom "net op sy plig gewys" (10), sê hy in hierdie vroeë stadium. Die dramatiese situasie ontstaan as Maria aanvoel dat haar ma nie die vredesonderhandelinge as voldonge feit sal aanvaar nie en dat sy, deur die teenwoordigheid van die twee Engelse, "kapabel (is) om iets vreesliks te doen" (11). Later, met die eerste bedryf wat reeds ver gevorder is, wanneer haar pa verneem of Ouboeta by die huis was, tree Maria tussenbeide deur haar ma weer eens daarvan te beskuldig dat sy hom "weggejaag" het. Uit Moeder Hanna se mond kom dit dan self: "Ek het hom op sy plig gewys" (25).

Word dit duidelik dat Bart die uitkoms van die vredesonderhandelinge gelate aanvaar, verwyf Hanna hom daarvan dat, soos sy later aan Maria stel, hy sy seuns in die steek gelaat het. Intens gebroke verweer Bart hom soos volg: "Maar wat moet ons doen, Moeder? . . . Wat moet ons doen? . . . (*Hy huil*) Ons is ook net mense — net vlees en bloed — ons het ook 'n einde . . ." (28). Hierdie moedelose gebaar van Bart wat nog net op die teenswoordige mense dui, word deur Oupa gepeil as die afsnyding van die nageslag. Ingrypende is hierdie woordmotief dus by Oupa: "Wat is hier nog te doen — hier op die plaas? Vir wie? . . ." (29).

In die tweede bedryf word die probleem van die plig op die spits gedryf soos dit gaandeweg uit die gesprek van Hanna en Maria voortvloei. Dit is vir Maria onbegryplik dat haar ma so kan aandring daarop dat huile "moet aanhou veg" (27), want: "Wat wou Ma hê moes Pa doen? Ons wis tog toe ons die oorlog begin het dat party sou agterbly en net party sou terugkom. Dis so in enige oorlog" (32). Hierdie mening wat getuig van gesonde verstand, is egter nie in staat om Moeder Hanna van haar absolute standpunt te laat afsien nie. Wanneer Maria haar ma daarvan aankla dat dieselfde lot haar pa te beurt kon

val as Ouboeta, duik die skuld rondom die “plig”-motief weer op. Hanna se duiseling daarop (vgl. pp. 35–39) vorm haar selfondersoek waarmee sy haar onbewuste wil verseker dat sy reg opgetree het deur Ouboeta op sy plig te wys. Vergelyk haar onmiddellike kommentaar wanneer sy van haar duiseling herstel het: “Ek het hom net op sy plig gewys . . .” (40). Dit herbevestig maar net haar absolute houding, soos dit op p. 36 gelui het: “Dis ons plig teenoor hulle om nou aan te hou — teenoor almal wat hulle lewens gegee het — dis ons plig — of anders was dit verniet”.

Hierdie pligsobsessie van Hanna is die spanningsfaktor in die drama. Terselfdertyd word Hanna se integriteit daardeur bepaal. Geleidelik vat die fanatiese plan in haar pos om self die Engelse om die lewe te gaan bring. Dit sien sy as haar plig waarvan Maria terugdeins: “Ma, ons kán dit nie doen nie, Ma . . .” (42). Tevergeefs probeer sy haar ma wegkry van haar ingeslane koers: “Maar wat kan ons daaraan doen?” (43), want Hanna volhard: “Sê vir jou pa, as hy terugkom, ék het sy plig vir hom gedoen” (44). Hierop gee Maria voor dat sy sal meedoen: “Ek sal dit doen . . .” (44), waarop sy die rewolwer uit die venster gooi. En hiermee is die woordmotief uit. Met die indra van Bart se lyk, kort daarna, is dit ook nie meer nodig nie, want Hanna toon haar totaal weggevoer deur die wete dat haar man wel sy plig gedoen het.

Die motief van “plig”/“doen” wat dus skering en inslag vorm in die dramateks, verkry verhewigde betekenis soos dit terugspeel op gedigte van Leipoldt. In “Oom Gert vertel”¹⁵ gaan dit immers om wat ’n mens se plig behels tydens ’n oorlog, wat wil sê dat ons ook hier ’n gewetensvolle situasie aantref. Hoewel die oorsaak van die spanning in die gedigteks daar anders uitsien, is die dramateks eintlik maar net ’n vervatting daarvan in ’n ander lewensverband. Dit is opvallend watter intensiteit verkry word deur die stryd van die figure oor die vraag na die plig. Na aanleiding van Bennie Bêrends wat half-beskuldigend sê: “’n Mens moet tog iets vir sy nasie doen,” bars oom Gert in hewige emosie uit: “’Doen? Doen? Iets doen! Ag, wat kan julle doen? / Wat kan ons algar doen?” Eindelik loop dit uit tot ’n ontsettende “iets” waarvoor die twee Kaapse rebelle met hulle lewens moet boet. Vir laas word oom Gert se gewete met die volgende afskeidswoorde getreiter: “. . . Nee, oompie, moenie grens! / Ons het ons plig gedoen, en nou’s dit uit.”

En in “’n Nuwe liedjie op ’n ou deuntjie”¹⁶ neem die siening oor plig ’n ironiese betekenis aan. Dit vind plaas waar aan die kind die volgende voor-gehou word: “Jy, wat jou plig doen as jy kan . . .” En veral die twee versreëls: “Jy het van ons jou plig geërwe — / Plig om as kind vir ons land te sterwe!” Hierdie gedig wat skynbaar ’n wiegeliedjie is, met sy verwagte herhaling van gerusstellende klanke en woorde, word in werklikheid ’n doodsliedjie met skel effekte wat deur die rym en die klankvorm (“plig geërwe”) na vore kom. Die spreker is hier ironiserend en terselfdertyd hekelend ingestel teenoor diegene wat so ligweg van “plig” kan praat waar dit die lewensverwachting van kinders raak.¹⁷

In Leipoldt se poësie verkry die ervaringe rondom “plig”/“doen” reliëf deur-

dat dit gepaard gaan met ironiese bedoeling en dit antimetriese skokke deur die versvorm stuur. Die ekwivalent hiervan in die dramavorm is die terugflits: as gevolg van die gewetensvraag oor plig word daar vanuit die handlingsvlak van hier en nou getree na die tydruimtelike verlede om sodoende psigologiese regverdiging te verkry.¹⁸ In strukturele opsig word in die dramateks dus as gevolg van die verhewigde belewenis rondom “plig” aangesluit by Leipoldt. Maar by Leipoldt gee die bevraagtekenende en aanklagende toon die deurslag waar dit gaan oor die mens se plig tydens ’n oorlog, terwyl in die dramateks die sterk pligsgevoel by Hanna steeds net selfregverdigend tot bevestiging kom.

IV Samevattende beskouing

By die vasstelling van intertekstuele verbande kan ’n enkele woord aanleiding gee tot die herkenning van ’n voorafgaande teks. Dit kan enige woord wees, bv. waar Hanna soos volg teen die Antonissens uitvaar: “Ja, en wat dink ons van die Antonissens? Niks. Wat dink iemand van hulle? Niks. ’n Spul papbroeke — dis wat hulle is.” (17). Het Bartho Smit (1971: 75–76) ons nie self daarvoor ingelig dat die naamkeuse “Antonissen” te make het met sy gekwetste gevoelens oor die ongunstige kritiek wat hy ontvang het van Rob Antonissen oor sy digbundel *Mure* nie, sou niemand waarskynlik geweet het van die bestaan van hierdie “architekst” nie. Waarom die leser ook nie na hierdie betekenisverband sou soek nie, is omdat hierdie verwysing bloot dui op ’n sterk persoonlike reaksie van die outeur, wat as idiosinkraties beskou kan word. Dit beteken dat die dramateks nie self hierdie moontlikheid van die “Antonissen”-teks open nie. Daarom raak die herkenning van hierdie vroeëre teks geensins die essensie van wat die dramateks aan ons wil oordra nie.

Plaas daartéénoor Smit (1971: 86) se verdere getuienis waarom hy as dramaturg die Bybel as dié verwysingsbron beskou: “Vir die verhoog móét jy ’n verwysingswêreld gebruik waarmee die grootste deel van jou gehoor vertrou is. En vir óns land en óns gehore ken ek net één so ’n verwysingswêreld — die Bybel. Boonop is dit vir my ’n groter en ryker wêreld — ryker aan betekenis — as enige van die ander.” Daarvan het Bartho Smit hom reeds in sy debuutdrama goed gekwyt. Dit is nie sonder rede dat dit Oupa moet wees wat hom in sy woorde en denke so ryklik kan bedien van Bybelse begrippe nie. Dit pas by sy karakter om uit dié skat te put — hy as die geestelike bewaker van sy “fraai ras”, die Bart Harmeses (37). Daarom is dit vanselfsprekend dat hy op ’n bykans sistematiese wyse daarvan gebruik sal maak, soos hy Bybelse waarhede op die lotgevalle van sy mense betrek. Bowendien vorm sy verwysing na die Bybel telkens ’n betekensknoop in die struktuur van die dramateks. Moeder Hanna maak ook plek-plek, soos dit haar pas, gebruik van Bybelse taal. Sou haar hoopvolle woorde: “Ons het die saad in die grond — die oes sal ons s’n wees,” (47) nie met die Bybelse koringkorrel wat eers moet sterf, in verband gebring kon word nie? Indien

wel, sou dit 'n nuwe interpretasie oor haar optrede kon open! Opmerklik is dit dat die jeugdige Maria wie se belewenis deurgaans van egte menslikheid getuig, as *tabula rasa*, dus ook met 'n onbevangemoed, in haar denke en daade nêrens — sover ek kon vasstel — verwys na die Bybel nie.

Die herkenning van die oerteks bevestig die algemene opvatting dat Hanna se persoonlikheid uniek is. Vergelyk nog die volgende opmerking van Monica Breed (1976) na aanleiding van 'n televisie-aanbieding van *Moeder Hanna*: “Maar wat my nog altyd gehinder het en weer in hierdie opvoering, lê in die *teks* van Moeder Hanna opgesluit; in die manier waarop die skrywer die onversetlikheid van Moeder Hanna uitgebeeld het. Sy is nie vir my volledig *mens* nie . . .” Bartho Smit (1984: 20) was moontlik bewus van hierdie soort kritiek, soos blyk uit sy opmerking waar die gewigtige mening van M.E.R. nader geroep word: “W.E.G. Louw skryf M.E.R. meen die jongmense sal dié vrou (Hanna) nie verstaan nie, maar dit is soos hulle werklik in die oorlog was en gevoel het.” Maar is dit so? Hierbo is gewys op die kamp-vroue se hewige reaksie by die nuus van die vredesluiting. 'n Mens kan verder wys op 'n spesifieke voorbeeld, die vrou van die legendariese genl. Christiaan de Wet — lg. wat ten tyde van die vredesonderhandelinge sy sterk standpunt onomwonde gestel het dat die oorlog voortgesit moes word (sien Kestell & Van Velden 1982: 140–145). Toe die nuus van die vrede aan mev. De Wet meegedeel is terwyl sy haar nog in die kamp bevind het, het sy hierdie harde woorde geuiter: “‘Ek het liewers gesien dat my man se graf daar’ — en zij wees op den grond voor haar —’ gegrAAF was as dat die wapen sou neergelê word.’” (blykens F.O. Dentz in Van Schoor e.a. 1954: 99). Maar ons weet ook dat De Wet en sy vrou tesame met hulle baie kinders hulle bestaan daarna op hulle plaas in Koppies onder gelukkiger omstandighede kon voortsit (sien verder Van Schoor 1954: 110–111).

Daarvolgens sou dit m.i. nie verkeerd wees nie om te veronderstel dat Bartho Smit by die konsipiëring van die Hanna-figuur bes moontlik rekening gehou het met 'n onmenslike uitspraak soos dié van mev. De Wet. Maar dan: by Hanna is die daad by die woord gevoeg. Moontlik het Bartho Smit hom hierdie vraag vooraf gestel: “Hoe sal 'n vrou soos mev. De Wet wees as sy doen wat sy sê?”

In sy voorwoord tot die dramateks skryf Smit só oor sy oogmerke: “Aan die een kant probeer dit (*Moeder Hanna*) die wording en wese van die Boerenasie in 'n simbool daarstel — soos Totius dit in sy beeld van die doring-boompie gedoen het . . .” In haar uitsonderlike gedrag sou Moeder Hanna wel beskou kan word as 'n simbool, maar wat getuig van 'n eng siening, getreger tot dié van die bittereinder wat bereid is om die dood tegemoet te gaan. In hierdie strewe beantwoord die hooffiguur nie self daaraan nie, maar wat deur háár toedoen van haar gesinsgenote uitwis. Toegepas binne 'n nasionale verband, soos ingegee deur die oerteks, ontwikkel dit tot die spreekwoordelike hardheid van die stiefmoederfiguur.¹⁹ Dit lei tot 'n merkwaardige simbolisering, veral as dit vergelyk word met die méérkantige kyk

in ander dramas oor die Tweede Vryheidsoorlog, soos *Oorlog is oorlog* (Grosskopf), *Die pluimsaad waai ver* (Van Wyk Louw) en *Vereeniging, vereniging* (P.G. du Plessis).

Luidens Bartho Smit se verdere verduideliking is *Moeder Hanna* “aan die ander kant ’n filosofiese eksperiment in die moderne doodsproblematiek”. Met hierdie interpretasie was die eerste lesers reeds gekonfronteer dat die drama voortgekóm het uit die filosofiese dampkring van die 20ste-eeuse Eksistensialisme.²⁰ In sy gesprek met Chris Barnard het Smit (in Aucamp 1971: 74–75) weer daarna teruggekeer deur te wys op “die sogenaamde eksistensiële doodsproblematiek”. Meer bepaald sê hy: “Maar *Moeder Hanna* het etlike jare voor my vertrek na Europa al met Heidegger en dié mense begin saamleef.”

In weerwil daarvan dat ek verskeie werke oor die Eksistensialisme en, in die besonder, oor Heidegger se bydrae geraadpleeg het, ontwyk dit my nog steeds in watter mate die dramateks daarop ’n antwoord gee. Kenmerkende begrippe soos *Dasein* en *Gelassenheit* wil maar net nie ’n toepasbaarheid vind nie. Ek het tot die besef gekóm dat hier nie van *sinjale*, d.w.s. duidelike verwysings na ’n ander teks (sien Schmitz 1987: 25), vertrek moet word nie. Die intertekstuele verhouding sou eerder kenbaar wees by wyse van *simptome*: “De lezer ziet een verband tussen twee teksten hoewel hij geen enkele aanleiding in de teks vindt die een bewuste auteursintentie aannamelijk maakt” (Schmitz: 1987: 25).

Die “moderne doodsproblematiek”, wat volgens Bartho Smit herleibaar is na die Eksistensialisme, beteken dan dat daar vanuit die eie tydsgewrig deur die outeursintensie ’n filosofiese denkstruktuur gesuperponeer word op ’n lewenswerklikheid van ’n voorafgaande tydsgewrig. Na hierdie denkstruktuur sou dan ook nie as ’n voorafgaande, dus oerteks, verwys kon word nie.

Aantekeninge

1. Sien Claes (1977: 130).
2. Malan (in Smit 1984: 87) stel dat Bartho Smit “baie invloede uit ’n Europese denkklimaat sy eie kon maak. Die begrip intertekstualiteit het trouens ’n besondere betekenis t.o.v. sy oeuvre . . .” Hoe ingrypend die intertekstuele verhoudings kan wees, blyk bv. met die studies van Swart (1982) en Haffter (1987) m.b.t. *Don Juan onder die Boere*.
3. Vgl. Bartho Smit (in Aucamp e.a. 1971: 72 & 76): “In 1945 het ek drie kort eenbedrywe vir ons universiteitsvereniging geskryf. Een van hulle was *Moeder Hanna*. Dit was ’n verwerking van ’n kortverhaal van Guy de Maupassant — *Mère Sauvage* . . . En.: “Iets wat miskien wel ’n invloed op dié stuk sou kón uitgeoefen het, was Brecht se eie aanbieding van sy “Mutter Courage” destyds in Parys . . .” Kannemeyer (1982: 432) verwys daarna as invloede.
4. Sien Antonissen (1973: 332).
5. Vir die begrip *merker of sinjaal* sien onderskeidelik Ben-Porat (1976: 110–111) en Schmitz (1987: 25–26).
6. Van Laan (1970: 65) stel: “The immediate action, then, is the concrete anecdote, the story. The action of depth, on the other hand, is whatever broader significance this anecdote

acquires." Die "action of depth" sou ook intertekstueel opgevat kan word. En 'n deurgang tot die "action of depth" word verkry deur o.m. 'n ontleding van allerlei "stylistic devices", soos die woord, beeld en simbool (sien a.w., pp. 146-213).

7. Gascoigne (1974: 75) beskryf die dramasimbool soos volg: "The one essential qualification of a symbol is that it should be capable of being used."
8. Vir die veelvuldige simboliseringsmoontlikhede van vuur vgl. Cirlot (1981: 105-106).
9. Dat Hanna op Oupa se stoel plek ingeneem het, loop die slot vooruit waar 'n "kruising" aangetref word "van die dalende lyn van Oupa se gebrokenheid met die stygende lyn van Hanna se hoop" (sien Burgers 1959: 35).
10. Na aanleiding van *Prediker 1: 4-11* sê Van der Ploeg (1953: 22): "het gaat hem (Prediker) niet, of niet allereerst, om de *kringloop* der dingen maar om het steeds weer opnieuw gebeuren van hetzelfde, zonder dat één handeling blijvend resultaat oplevert." Vroeg in die drama sê Oupa: "Dit sal maar weer gaan soos in die Kolonie — dieselfde storie oor" (9); en ietwat later: "... ons is weer waar ons was in die begin" (13).
11. Sien Celliers (1974: 18).
12. Sien Leipoldt (1980: 37).
13. Sien Totius (1977: 223). Dat *Passieblomme* in 1934 verskyn het, dui maar net daarop hoe lank hierdie siening van die vrou, selfs nog ná die derde dekade, oorheersend was in die Afrikaanse literatuur.
14. 'n Mens vra jou af of dit vir Bartho Smit wie se *Moeder Hanna* wat oorspronklik in *Standpunte* (Jan. 1956) verskyn het, nog enigsins moontlik was om op die hoogte te kom van Grobler (1955: 14-22) se *Standpunte*-artikel oor Marais se "Die lied van Suid-Afrika".
15. Sien Leipoldt (1980: 5-11).
16. Sien Leipoldt (1980: 22).
17. N.a.v. die tweede strofe van "'n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie" het Van Wyk Louw (1972: 99) die interpretasie oorweeg: "Hoe sal dit wees as hy hier inderdaad spot met die klinkende frases waarin die grootmense so dikwels oor die kind praat, terwyl hulle hom tog die dinge aandoen wat hulle hom in oorlogtyd aandoen?"
18. Vir Bartho Smit (1974: 115) was die waarde van die terugflits van groot belang in die "hedendaagse kuns": "Die direkte daarstelling in die hedendaagse kuns neem verskillende vorme aan. Die elementêre en algemeenste vorm is die sogenaamde terugflits-tegniek: die verlete, die afwesige gebeurtenisse, word in die hedeverband ingeruk en sodoende áánwesig gemaak." In *Moeder Hanna* vind die aanwending nog heel realisties plaas, terwyl in werke soos *Christine* op 'n veel meer eksperimentele wyse omgegaan word met die terugflits.
19. Wiehahn (in Nienaber 1982: 647) skryf: "Die wyse waarop sy dit (Bart se versaaekte 'plig') probeer verrig, is 'n aanduiding dat hierdie drama (nie die byfigure nie) Hanna se totaal 'onmoederlike' optrede as intens moreel voorhou."
20. In latere drukke van *Moeder Hanna* het dit duidelik geword dat die oorspronklike flaptেকs gekom het van Bartho Smit self en wat sedertdien as die skrywer se voorwoord aangebied word. Alle verwysings na die teks is hier gedoen volgens die derde druk, waar die skrywer se voorwoord sonder enige naamvermelding nog op die flaptেকs verskyn.

Bronneverwysings

- Antonissen, R. 1973. *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*. Kaapstad: Nasou.
- Ben-Porat, Z. 1976. The poetics of literary allusion. *PTL: A journal for descriptive poetics and theory of literature*, 1.
- Breed, M. 1976. Bespreking van TV-uitsending van *Moeder Hanna*, 1976. *Beeld*: 8 Oktober.
- Burgers, M.P.O. 1959. Boekbespreking van *Moeder Hanna*. *Die Huisgenoot*: 7 Augustus.
- Celliers, J.F.E. 1974. *Die vlakke en ander gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cirlot, J.E. 1981. *A dictionary of symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Claes, P. 1977. Intertekstualiteit. *Streven*.

- Dekker, G. 1972. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Nasou.
- Gascoigne, B. 1974. *Twentieth-century drama*. London: Hutchinson University.
- Grobler, P. du P. 1955. Oor een van Marais se vertalinge. *Standpunte*, IX.
- Haffter, P. 1987. Bartho Smit se *Don Juan onder die Boere* binne die raamwerk van die Don-Juan-makroteks. *Kongresreferate VII*. SAVAL: Potchefstroom.
- Jenny, L. 1982. The strategy of form, in Todorov, T. *French literary theory today*. London: Cambridge University Press.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II*. Pretoria: Academica.
- Kestell, J.D. & Van Velden, D.E. 1982. *Die vredesonderhandelinge*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Laan, T. van. 1970. *The idiom of drama*. Ithaca: Cornell University Press.
- Leipoldt, C.L. 1980. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1972. *Opstelle oor ons ouer digters*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Ploeg, J. van der. 1953. *Prediker uit de grondtekst vertaald en uitgelegd*. Roermond: Romem.
- Schmitz, P.F. 1987. Intertekstualiteit door signalen en door symptomen. *Spiegel der letteren*, 29.
- Schoor, M.C.E. van (samesteller) e.a. 1954. *Christiaan Rudolph de Wet 1854-1922*. Bloemfontein: Nasionale Vrouemonumentkommissie.
- Smit, B. 1971. Bartho Smit in gesprek met Chris Barnard, in Aucamp, H. e.a. *Gesprekke met skrywers*. Kaapstad: Tafelberg.
- Smit, B. 1974. *Losgoed*. Johannesburg: Perskor.
- Smit, B. 1984. *Sestigters in woord en beeld: Bartho Smit. Met 'n kritiese waardering van Charles Malan*. Johannesburg: Perskor.
- Swart, A.M. 1982. *Die Don Juan-mite met spesiale verwysing na Bartho Smit se "Don Juan onder die Boere"*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling.
- Totius, 1977. *Versamelde werke 10*. Kaapstad: Tafelberg.
- Wiehahn, R. 1982. Bartho Smit, in Nienaber, P.J. (red.) *Perspektief en profiel*. Johannesburg: Perskor.

Universiteit van Suid-Afrika

Joan Hambidge

Post-modernisme Deel II

Parodie

Parodie kan ten beste beskryf of gedefinieer word as 'n skilder wat peuter met die verf van 'n ou skildery — net om uit te vind dat dit verskillende lae bevat. Ten einde 'n eie stempel te laat, is dit beter om daarvoor te verf.

Parodie is sekerlik die belangrikste uitvloeisel van die post-modernisme en terselfdertyd die ingewikkeldste modus van hierdie beweging. Die “inter-art traffic” van die post-modernisme word in die parodie goed geïllustreer.

Oor die dubbelkantige aard van die parodiese kunswerk is alle teoretici dit eens. Enersyds is so 'n teks 'n *homage à*; andersyds 'n tong-uitsteek of 'n “ironic thumbed nose”. Deur te spot met die bestaande word die relevansie daarvan erken. Terselfdertyd maak die bespotting daarvan dit ook belaglik. In *debunking* is daar erkenning én verkenning opgesluit: erkenning omdat dit steeds lewendig gehou word in die nuwe diskoers; verkenning omdat die moontlikhede van 'n nuwe uiting ondersoek word.

Die parodie word nie verniet 'n *estetiese kannibalisme* genoem nie. Dit teer op die reeds bekende, selfs beroemde oerteks, produseer 'n nuwe of sekondêre teks wat dikwels tot gevolg het dat die eerste uiting gekontamineer word deur die tweede. Dit is helaas nie meer moontlik nie om 'n “clean reading” van die *Mona Lisa* te maak nie! Die kyker projekteer alle nuwe toevoegings tot hierdie skildery sodat die oorspronklike kunswerk hierdeur geskend word. Daar is dus 'n “loss of innocence” hier ter sprake. Verhewe estetisisme word noodwendigerwys speelse banaliteit of alledaagse kommersialisme. Andy Warhol se reproduksies illustreer hierdie beginsel: sy reproduksies van Marilyn Monroe wil juis die banale van ons verbruikersgemeenskap beklemtoon in opposisie met Rembrandt of Vermeer wat telkens 'n nie-herhaalbare, oorspronklike kunswerk daargestel het.

Die “game of irony” (as ons Eco kan betrek) voorveronderstel immers altyd 'n siniese én ingewyde blik. Die ironikus is nie 'n onskuldige interpreteerder nie, maar eerder 'n vernuftige ingewyde wat besef ons is vasgevang in die “already said”. Om eenmaal aan die boom van die kennis van ironie en parodie te eet, het 'n onvermydelike verlies aan onskuld tot gevolg. Die parodiese teks kan nooit ongedaan gemaak word nie; dit kontamineer die oerteks in al sy geleding.

Patricia Waugh maak ons in *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction* (1984) attent op die konsep *intertextual overkill* (p. 145). Letterkunde is nié meer 'n heilige sisteem nie; nog minder is die skrywer 'n Kunstenaar-as-geïnspireerde-alchemis. Tekste(writing) produseer tekste (writing); literêre en linguïstiese kodifikasies word in verdere kodifikasies áfgebreek.

Volgens Waugh wil die post-modernistiese teks die bestaan van 'n onderliggende Sisteem of Teks of Dieptestruktuur ontken. Die skryfaksie word *découpage*, 'n kastrasie van realiteit (Waugh, 1984, p. 147).

Post-modernisme — aldus Waugh — werk in terme van teenstrydighede, permutasie, diskontinuiteit, oordad, kortsluitings, paradokse én “intertextual overkill”. Al hierdie strategieë maak van die post-modernistiese teks 'n *spanning van opposisies* wat in die parodie tot hoogspanning gevoer word. Die parodie kan nie sonder die konsep *paradoks* begryp word nie: “A paradox is a form of contradiction. It makes an assertion at the moment that it denies that assertion (and vice versa). It offers a finite statement which only infinity can resolve. Such paradoxes of infinity involve the possibility of endless repetition or circularity”, argumenteer Waugh (1984, p. 141). En hierdie paradoksale toestand het bepaald 'n effek op die “kunswerk”: “they explicitly create ‘anxious objects’, works of art which have a suspicion they may be piles of rubbish” (Waugh, 1984, p. 144). Die post-modernistiese teks, en meer spesifiek die parodie, wil by uitnemendheid die banale uitlig; die Hoë kunswerk dekonstrueer tot 'n verspote grap, soos om die *Mona Lisa* van haarkrullers te voorsien!

In hierdie verband is Christine Brooke-Rose se opmerking in *A rhetoric of the unreal : studies in narrative and structure especially of the fantastic* (1981) uiters tersaaklik: “a new consciousness of the real having become unreal because brutally endowed with significance and then as brutally deprived of it” (p. 10). Juis vanweë só 'n stelling kan ons begryp waarom post-modernisme al 'n vierletterwoord genoem is!

Dis ook meer as 'n “dash surrounded by a contradiction” (Charles Newman, soos aangehaal deur Hutcheon, 1988, p. 37)! Trouens, die teenstrydige aard van die post-modernistiese, en meer spesifiek, paradiese teks, word deur alle teoretici uitgewys. Dit is onder meer 'n tipe teks wat élitisties is; én terselfdertyd deur gewone lesers begryp kan word soos John Irving se *The world according to Garp* uitgewys het. Dit is die soort teks wat ons bewus maak van die *already-said* en tog terselfdertyd deur 'n ironiese en grappige blik op sake 'n núwe toevoeging maak. Ook is dit alte dikwels 'n misbruikte term, soos Umberto Eco dan ook tereg waarsku: “Unfortunately, ‘post-modern’ is a term *bon à tout faire*. I have the impression that it is applied today to anything the user happens to like. Further, there seems to be an attempt to make it increasingly retroactive: first it was apparently applied to certain writers or artists active in the last twenty years, then gradually it reached the beginning of the century, then still further back. And this reverse procedure continues; soon the postmodern category will include Homer” (Hutcheon, 1988, p. 42).

Dit is egter nie hoe die konsep in hierdie studie aangewend word nie. Die post-modernistiese teks is meer as 'n *trendy kitsch*-benadering of 'n *en vogue*-lesing. Dit is onder meer die soort teks wat dikwels as metafiksie of selfbewuste letterkunde beskryf word.

Patricia Waugh begin haar studie *Metafiction* (1984) met die volgende vraag: "What is metafiction and why are they saying such awful things about?". Die metafiksionele teks deurbreek én bevraagteken bekende kategorieë en juis hierom is dit een van die moeilikste tipe tekste om te beskrywe. In vele opsigte sluit dit by die parodie aan; óf 'n mens sou kon aanvoer dat 'n metafiksionele teks per definisie parodies in aanbod is.

Hierdie siening word bevestig deur Waugh. Sy sien die metafiksionele teks nie alleen as 'n verheerliking van kreatiewe verbeelding nie, maar ook as 'n teks wat bewusbly van die onsekerheid van representasie. Sodanige teks is verder ook uiters self-bewus in die taalgebruik, die uitvoering van die skryfaksie én die bepaalde vorm waarin die verhaal tot uiting kom (bv. speurverhaal, Western, liefdesverhaal, ensomeer). Dan vervolg sy: "A parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing" (1984, p. 2).

Dit is belangrik om daarop te wys dat die metateks, soos die naam dan suggereer, self-bewus is, as't ware 'n bestekopname maak van die kunswerk se tekstuele status. Die parodie is insgelyks ook 'n self-bewuste, self-reflekerende teks. Die vraag ontstaan dus: is die metateks en die parodie twee aparte kategorieë van die post-modernistiese teks, of is dit omruilbare begrippe? Of is die metateks altyd parodies (by implikasie) in aanbod, terwyl die parodie nie noodwendig metatekstueel fungeer nie?

Vir die meeste teoretici is dit nie twee omruilbare begrippe nie, omdat die metateks nie *per se* parodies hoef te wees nie. Maar die parodie is altyd in wese 'n metatekstuele kunswerk vanweë die dubbelkantige, komplekse aanbod.

Vir Waugh beteken die metateks om 'n fiksionele illusie te skep en dit terselfdertyd af te breek, m.a.w. om die illusie aan die kaak te stel. (Sy verwys hierna as die opposisie tussen "creation" en "criticism"; "interpretation" versus "deconstruction", p. 6).

Hierdie spel tussen *frame* en *frame-break* het 'n bepaalde invloed op die leser se resepsie van die teks. Die leser benader die metateks met al die verwagtinge van die realistiese roman/gedig, maar dit defamiliariseer al die bekende konvensies deurdat die outoriteit van die skrywer ondermyn word, die "finale einde" uitbly en 'n definitiewe interpretasie ónseker is. In hierdie soort teks — argumenteer Waugh, 1984, p. 13 — is die leser gedistansieer van taal, van literêre konvensies én van konvensionele ideologieë.

Die parodie verskil van die metateks deurdat dit die vervreemdingsproses, die volgehoue spel tussen *frame* en *frame-break* spottend óf skamper aan die kaak stel. Dit wil altyd voorgee dat die skepping van die teks maklik was; en in sy mees geslaagde vorm word die versweë ideologie insgelyks blootgelê. Die parodie kan om hierdie rede nooit as *escapist* afgemaak word nie. Intendeel. Die mees vernietigende sosiale kommentaar word dikwels deur middel van die parodie oorgedra, wat deur sy speelse aanslag dikwels 'n bytende kritiek tydelik maskeer.

Die parodie is dus net soos alle vorme van self-bewuste tekste (metafiksie,

“die introverte teks”, anti-roman, “irrealisme”, surfiksie, “the self-begetting novel”, fabulasies . . .) deurentyd besig met ’n vorm van kritiek. Nie alleen word die gemeenskap of die sosiale orde gekritiseer nie; ook literatuur word in hierdie tekste gedekonstrueer. In talle post-modernistiese tekste word daar selfs verwysings na literêre-teoretiese boeke gevind — soos onder meer in Alexander Strachan se *Die jakkalsjagter* (1990), of sover terug as in Vladimir Nabokov se *Pale fire* (1962).

Die grense van die literatuur word dus voortdurend verskuif. In sogenaamde *surfiction* tree die verteller as ’n interpreteerder op in die teks. Hy stel sigself voorop en interpreteer nie alleen die wêreld van die teks nie, maar ook die reële wêreld vir die leser asof daar aan dieselfde wêreld gepartiseer word. Die parodie, nes die metateks, is dus voortdurend besig om die grense tussen fiksie en werklikheid te ondersoek én verskuif. Die “suspension of disbelief” van die realistiese teks word hiér doelbewus ondermyn ten einde die leser attent te maak op die fiksionaliteit van die teks. Dit is soos om die “back-drop” van ’n filmstel aan die niksvermoedende kyker uit te wys; ’n tegniek wat byvoorbeeld uitgevoer word in *Back to the future, part III*.

Fenomenologies beskou, verduidelik post-modernistiese tekste hoe ons betekenis gee. Betekenis is nie ’n Universele, Ewigdurende Waarheid nie, maar ’n hoogs individuele proses waaraan ons almal deel het. Die wêreld is nie betekenisloos nie, maar ons gee daaraan betekenis. ’n Teks is dus nie sonder betekenis nie, maar die leser gee betekenis aan daardie teks — wat deur ’n volgende leser ondersteun óf verwerp mag word. Post-modernistiese tekste gee ’n illustrasie van hoe ons betekenis-gee aan literêre én reële tekens.

Daar word dikwels geargumenteer dat die post-modernistiese beweging ’n duidelike bewys is van “the death of the novel”. Tekste soos Calvino se *If on a winter's night a traveller* is volgens konvensionele kritici ’n aankondiging van die einde van die realistiese teks. Die selfbewustheid of self-refleksiwiteit van sulke tekste moet eerder gesien word as ’n eksperimentering met en innovering van die roman. Teksmoontlikhede word ontgin deur die skrywer wat ’n nuwe uitweg of einde vir die roman soek.

Ook literêre teorie het die afgelope paar dekades al hoe meer selfbewus begin raak. Tekste van veral Roland Barthes kan as literêre teorie én “vertelling” gelees word. Die *Camera lucida* (1980, 1981: oorspronklik *La chambre claire*) is meer as ’n studie oor die betekenis van foto’s; dit word terselfdertyd ’n storie van Barthes se lewe, die verwerking van sy moeder se dood: “Now, one November evening shortly after my mother’s death, I was going through some photographs. I had no hope of ‘finding’ her, I expected nothing from these ‘photographs of a being before which one recalls less of that being than by merely thinking of him or her’ (Proust)” (p. 63). Dit is duidelik dat die konvensionele grense hier deurbreek word.

Metafiksie som ’n verskeidenheid van skryfstrategieë op. Literêre teorie wat dus bewustelik speel met genres — soos die genoemde teks van Barthes —

kan insgelyks as metafiksie behandel word. Trouens, enige teks wat die skryfproses vooropstel en self-reflekserend te werk gaan, behoort as *metafiksioneel* tipeer te word.

Beide die metafiksionele en parodiese teks ontgin voortdurend nuwe moontlikhede in fiksie. Waugh wys tereg daarop dat die sogenaamde pessimistiese siening van *the death of the novel* deur die metateks verkeerd bewys word. Juis omdat dié teks aandag gee aan “writing” word nuwe aspekte ondersoek in ’n gemeenskap wat voortdurend besig is om waardes te herevalueer. (1984, p. 19).

Dieselfde geld die parodiese teks wat as’t ware die aanblik van die oorspronklike teks verruim. ’n Teks wat hierdie punt duidelik illustreer is Riana Botha Scheepers se “Oor die pornografie van geweld in die Afrikaanse prosa: ’n outobiografiese steekproef” (uit: *Die ding in die vuur*, Haum-Literêr, 1990).

Die genoemde teks is ’n duidelike bewys van die feit dat die metafiksionele teks óók van parodiese elemente gebruik maak. Dié verhaal paradeer as ’n “wetenskaplike” verslaggie. Dit word ’n *send-up* van die tipies-Afrikaanse dagbladkritiek én dekonstruksie van die sogenaamde grensliteratuur. Voorts word ’n “werklike” gesprek gevoer met die skrywer André le Roux, self ’n voortrefflike hanteerder van metafiksie in die tradisie van John Barth. Le Roux se *Te hel met ouma!* en *Sleep vir jou ’n stoel nader* is die beste voorbeelde van sy metafiksie.

Hierdie soort teks wil as’t ware die konvensionele siening van die literatuur bevraagteken. ’n Teks word dus nie meer begrens deur sy twee buiteblaaie nie. Dit verwys na ’n bestaande wêreld én na ander tekste wat die leser moet herken alvorens die bestudeerde teks begryp kan word. Metafiksie en die parodie maak ons bewus van die beperkinge van literêre konvensie; dit wil as’t ware wys dat dit nié “werk” nie. “Parody and inversion”, skryf Patricia Waugh, 1984, p. 31, “are two strategies which operate in this way as frame-breaks. The alternation of frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction” (my kursivering).

Wat weliswaar ook gedekonstrueer word, is die sogenaamde *suspension of disbelief*. Die leser se geloof in ’n realistiese verhaal word telkens ondermyn en soos Patricia Waugh dan ook oortuigend argumenteer: ons kan net ’n verhaal lees vanweë die bestaan van *suspension of disbelief*. Ons benader ’n verhaal asof dit die waarheid of geskiedenis is, wel wetende dat dit nié so is nie! (1984, p. 33).

Deur hierdie basiese kontrak tussen skrywer en leser te verbreek, word ’n interessante effek bewerkstellig. Die leser weet die verhaal is nie “werklik” nie en sodoende word nuwe fiksionele moontlikhede ondersoek: ’n verhaal wat al skrywende/vertellende sy ontologiese status blootstel. ’n Paradoksale effek word geskep waarin dié verhaal dan juis meer geloofwaardig aandoen

as die enkellynige realistiese verhaal wat sigself as die Waarheid voordoen. Metafiksie — soos die werklikheid — is 'n komplekse gegewe. Ten einde die werklikheid te begryp, moet ons reeds 'n paar ideologiese én ander vooropstellinge daaromtrent hê. Ons kan egter die werklikheid ook ken op 'n nuwe of andersoortige manier deur nuwe waardes daaraan toe te dig. Juis omdat die metafiksiële verhaal hierdie kompleksiteit as't ware bely, word dit méér geloofbaar.

Brian McHale bring 'n ander perspektief na vore met betrekking tot die parodie in *Postmodernist fiction* (1987). Hy sê dat die afstand tussen die parodie en die geparodieerde teks moet ter wille van geslaagdheid, d.w.s. effek, bewaar word. Hy praat van die “crucial distance” (in navolging van Christine Brooke-Rose) en dat dit “scrupulously” gehandhaaf moet word (p. 21). Hy maak ons eweneens attent op die verskille tussen die parodie en wat hy noem *stylization*.

Volgens McHale — in navolging van Brooke-Rose en Baxtin — keer die parodie die evaluatiewe rigting of oriëntasie van die model om, wyl die stylization die oorspronklike oriëntasie bewaar. McHale gee toe dat dit 'n baie problematiese en ver van eenvoudige onderskeiding is. Maar breedweg gesien dui dit daarop dat die sogenaamde dominante eienskappe van die oorspronklike teks (of model) bewaar word in die stylization, terwyl dit nie in die parodie die geval is nie. 'n Mens sou kon byvoeg: nie *altyd* die geval is nie.

Vir McHale is die parodie 'n vorm van self-refleksie en self-critique, “a genre's way of thinking critically about itself” (p. 145).

Linda Hutcheon bring in *A theory of parody (The teaching of twentieth-century art forms)* (Londen, 1985) etlike interessante perspektiewe op die parodie as stylfiguur. Sy verwys daarna as 'n “artistic recycling” (p. 15). Parodie volgens haar is nie net in die “eye of the beholder” nie, maar is ook geënkodeer in die teks (p. 84).

Die geslaagde parodie moet volgens Hutcheon 'n kritiese ironiese distansie handhaaf ten einde geslaagd te wees (1985, p. 34). Die parodie dekonstrueer as't ware uitgediende modes of skryfstrategieë, aldus Northrop Frye (1985, p. 36). Juis hierom is dit nie moontlik dat 'n skrywer binne sy tyd 'n geslaagde parodie oor die heersende modes ensomeer kan skryf nie. Die ooglopende vergrype of aanwendsels word immers eers deur die tyd uitgewys. Soos die bekende motto van Dwight MacDonald dan ook lui: “We are backward-looking explorers and parody is the central expression of our times”.

Parodie is andersyds ook besig om ons attent te maak dat kuns representasie is en telkens heenwys na ander bestaande tekste. Dit is ook 'n manier waarop 'n skrywer 'n bestekopname maak en as't ware tot terme kom met die intimiderende tradisie waarbinne geskryf word. Harold Bloom se *The anxiety of influence* (1973) werk die nuwe skrywer se angs uit, terwyl W. Jackson Bate se studie *The burden of the past and the English poet* (1970) eweneens

wys op die “rich and intimidating legacy of the past”.

Die parodie as stylfiguur maak die persoon van die skrywer weer belangrik; trouens, dit stel dit voorop, omdat een individuele skrywer ons attent maak op die truuks/vergrype/kenmerke van ’n ánder. Foucault se “What is an author?” kan dus uitgebrei word na “What is an author and why is he so easily re- or misrepresented?” Anthony Hecht se “The Dover bitch — A criticism of life” tree duidelik in gesprek met Matthew Arnold se klassieke “Dover beach”. Reeds die eerste versreëls wil duidelik teruggryp na Arnold se vers:

So there stood Matthew Arnold
With the cliffs of England crumbling away behind them.
And he said to her, “Try to be true to me,
And I’ll do the same for you, for things are bad
All over, etc., etc.

Die verhewe toon van Matthew Arnold se vers word in Hecht se parodie *debunk*. Die aangesproke vrou — die toehoorder van die spreker se vrese oor die oorlog, die invloed van Darwin se denke op die wêreld en kosmiese onsekerheid — word in Hecht se “Dover bitch” ’n prostituee:

She’s really all right. I still see her once in a while
And she always treats me right. We have a drink
And I give her a good time, and perhaps it’s a year
Before I see her again, but there she is,
Running to fat, but dependable as they come,
And sometimes I bring her a bottle of *Nuit d’Amour*.

(Albei gedigte is opgeneem in Brooks, Purser and Warren: *An approach to literature*, 1975, pp. 458, 497.)

Volgens Bloom en Bate se teorieë sou ’n mens kon aanvoer dat Hecht in hierdie gedig sy skatpligtigheid teenoor die Engelse digkuns erken. Die gedig is met ’n eerste lees dikwels vir die meeste lesers ’n gemene ópstuur van die Matthew Arnold-gedig. Met ’n fynere bestudering word dit egter duidelik dat Hecht ontsettende aandag gegee het aan die versifikasie; ofskoon Hecht se gedig sarkasties in toon is, word die ritme en metrum nageboots, wat ons daarop attent maak dat die parodie altyd ’n *homage á* èn ’n nugtere dekonstruksie van die oorspronklike vers is.

En dit is presies wat die parodie is, beweer Hutcheon: die parodie is nabootsing met ’n ironiese inversie of distansie van die oorspronklike teks (1985, p. 6). Sekere maniere van skryf raak uitgedien en dit is dan die doel van die parodie om dit uit te wys of te beklemtoon. Matthew Arnold se skryfkonvensies word deur Anthony Hecht genadeloos blootgelê; terselfdertyd kan Hecht se vers nie bestaan *sonder* die Arnold-teks nie. Tog is Hutcheon betreklik adamant daarvoor dat die parodie ní parasitiese simbiose is nie: “On the formal level, it is always a paradoxical structure of contrasting synthesis,

a kind of differential dependence of one text upon another" (1985, p. 61). Die "two-voiced"-aanslag van die parodie spreek ook duidelik uit Anthony Hecht se "Dover bitch". Enersyds kan ons die kenmerke van Arnold se gedig daarin raaksien; andersyds word ons bewus van die moderne, snedige en ook gedistansieerde aanslag van Hecht se parodie. Die parodie is altyd gedistansieerd in aanslag, omdat dit in Hutcheon se terme "de-normalize" (1985, p. 76).

Hiermee word bedoel dat die parodie ons bewus maak van die beperktheid van 'n stylfiguur of skryfmode; dat dit as't ware nie 'n norm hoef te wees nie. Daarom is die spreker in Hecht se "Dover bitch" ironies oor sowel Arnold se idees as ironies in sy opstuur van Arnold se presiese styl. En nou is dit so dat ironie van sy beoefenaar linguïstiese, retoriese of generiese en ideologiese *competence* vermag; as't ware 'n soort "triple competence" (Hutcheon, 1985, p. 94).

Ironie blyk die belangrikste modus te wees in hierdie "inter-art traffic". Want was dit nie vir die ironie nie, sou 'n mens dan gewoon net nabootsing of pastiche hê. En op welke wyse die parodie déúr ironie funksioneer, word veral duidelik aan die hand van David Lodge se *The British museum is falling down*: "From nearby Westminster, Mrs Dalloway's clock boomed the half hour. It partook, he thought, shifting his weight in the saddle, of metempsychosis, the way his humble life fell into moulds prepared by literature" (1965, p. 37).

Ironie is inderdaad hier op die spel en soos Hutcheon oortuigend aanvoer: "The parody of Virginia Woolfe's style and of her technique of mingling the trivial and the significant to create psychological realism is clever, for we cannot help recalling the dinner party in *To the lighthouse* at which Mrs Ramsay serves her sacramental *boeuf en daube*: 'It partook, she felt, carefully helping Mr Bankes to a specially tender piece, of eternity'" (1985, p. 105).

Woolf se absurde vermenging van die alledaagse en die verhevene blyk duidelik uit die Lodge-teks. Uit dit alles word ons bewus van 'n ironiese, oogknip-aanslag (nudge-nudge-wink-wink). Indien die skrywer egter nie van 'n ironiese aanslag gebruik gemaak het nie, was daar eerder sprake van 'n flou nabootsing of pastiche.

Die leser is volgens Hutcheon 'n soort medepligtige of deelnemer aan hierdie hermeneutiese speletjie. Die leser se verwagtinge is verkeerd indien hy/sy nie die parodie of parodiese spel in die teks kan raaksien nie (1985, p. 95). "Satire is a lesson, parody is a game" het die romansier Vladimir Nabokov immers gewaarsku (*Strong opinions*, 1973, p. 75).

Dit spreek vanself dat die parodie tans kan floreer. Nie alleen het "kultuur" die "natuur" vervang nie, maar binne die fin-de-siècle-periode waarbinne ons nou leef, is bestekopnames aan die orde van die dag. Dis nie alleen "a search for tradition" nie, maar ook 'n bevraagtekening van daardie tradisie. Hutcheon wys ook op 'n uitspraak van 'n kritikus in die *Times Literary supplement*: "the fashionable post-modernist principle which decrees that the more

parodistic a work of art is, the better" (1985, p. 28) as bewys vir hierdie tydsges.

Die parodie is nie vir almal 'n aanvaarbare stylfiguur nie. Matthew Arnold — asof hy sou weet van Hecht se parodie! — het dit "a vile art" genoem, terwyl Sir Owen Seaman van mening is dat dit "a noble art" is (1985, p. 69). Bakhtin praat weer van parodie as 'n "relativizing, deprivileging mode" en vir vele Marxistiese kritici is dit juis die nabootsing van kuns, in plaas van die lewe/natuur wat die parodie as stylfiguur 'n bourgeois, escapist-speletjie maak. Dit spreek egter vanself dat die parodie wel 'n vorm van sosiale kommentaar lewer — al is dit dan net om ons attent te maak op die leë waardes van die verbruikersamelewing waar "thirty better than one" is in Andy Warhol se woorde.

W.H. Auden daarenteen glo in sy "daydream College for Bards" anders. In sy biblioteek sal daar geen literêre kritiek gehuisves word nie en "the only critical exercise required of students would be the writing of parodies" (soos aangehaal in Hutcheon, 1985, p. 51). Dit is duidelik dat Auden hier nie geringskattend dink oor die parodie as stylfiguur nie en dat hy dit as 'n geldige werkswyse sien met groter waarde as literêre-kritiese versamelings.

Die parodie is eintlik 'n vorm van literêre kritiek, omdat dit die vergrype van 'n skrywer ten toon stel of verheerlik. Dit het altyd 'n intertekstuele verbintenis met die teks wat geparodieer word, terwyl die pastiche 'n blote nabootsing van die oorspronklike teks is. Terwyl die parodie dan tog iets transformeer of verander en sodoende op "oorspronklikheid" kan aanspraak maak, is die pastiche blote kopiëring. Hutcheon maak gebruik van die begrip *intertext* wanneer sy oor die parodie praat en *interstyle* verwys weer na die pastiche (1985, p. 39).

Die parodie is die mees sentrale voertuig van die post-modernisme. 'n Mens sou kon aanvoer dat die parodie as 't ware ál die beginsels en kenmerke van die post-modernisme beklemtoon, juis omdat dit die Romantiese estetika van "oorspronklikheid", "individualiteit", en so meer dekonstrueer.

Bibliografie

- Barthes, Roland: *Camera lucida: Reflections on photography*. Hill and Wang, New York, 1982.
- Image-Music-Text*. Hill and Wang, New York, 1977.
- Bate, W. Jackson: *The Burden of the past and the English poet*. Harvard University Press, Massachusetts, 1970.
- Belsey, Catherine: *Critical practice*. Methuen, Londen, 1980.
- Bloom, Harold: *The anxiety of influence*. Oxford University Press, Londen, 1973.
- Brooke-Rose, Christine: *A rhetoric of the unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Brooks, Cleanth, Purser, John en Warren Robert Penn: *An approach to literature*. Prentice Hall, New Jersey, 1975.
- Frye, Northrop: *The anatomy of criticism*. Princeton University Press, Princeton, 1957/1985.

Hutcheon, Linda: *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, New York, 1988.

A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms. Methuen, London, 1985.

Kimball, Ward: *Art afterpieces*. Methuen, London, 1979.

McHale, Brian: *Postmodernist fiction*. Methuen, London, 1987.

Nabokov, Vladimir: *Strong opinions*. McGraw-Hill, New York, 1973.

Waugh, Patricia: *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Methuen, London, 1984.

Theunis Engelbrecht Gebed vir die wêreld

Here, ons klein gestaltes in grys
wat algaande weggekalwe word
deur tyd, die jare, deur mekaar —
waar pas ons in watter reisplan?
Met bloed besmeer as ons deel word
van hierdie spel sonder reëls
is ons al reeds in ander hande:
naelstring geknip; losgeskeur
van die klein, opgekrulde slaap
in die baarmoeder se silterige leefwater,
'n hartklop se vertroostende reëlmaat
wat later selde deur enigiets
of in enigiemand se liggaam
geëggo word, warm weerklink
soos voetstappe in 'n droom.
Here, dan betree ons hierdie rommelwerf,
min weerbaar teen die gedruppel van die jare,
die gedruppel van tyd en woorde wat weinig kan verewig
en moet ons in geroeste blik, doringdraad,
bottelskerwe, 'n verkragte aarde
en mense in yshulsels steeds iets blink,
heilig, tasbaar en kosbaar vind? Watter spel
speel U met ons? Uitgelewer aan wind,
weer, mekaar en die ongekaarte ruigtes
in onself? Of is dit alles net 'n vuur
om ons tot iets duursaam te puur
— duursaam tot op die drumpel
van die dood; die drumpel van 'n geliefde
se onpeilbare oë en die verborge vuur
daarbinne, onvindbaar diep?
Maak dan ten minste U hande oop na ons
en maak dit alles 'n avontuur —
'n avontuur wat 'n leeftyd sal duur.

Here, en hul ons in windsels,
windsterk hulsels teen die weerloosheid.

Skryf

Skryf vir my 'n winterbrief, lief,
waarin jy al die mooi ou verhale opteken
waarin alles onontwarbaar verweef is
soos 'n lewe in 'n paar oë.
Skryf dit in al die tale
op die aarde, laat die woorde
wild woel, wemel en spoel,
ons oorweldig soos die see vir drenkelinge.
Laat alles stralend, soepel en somer wees
want ons is kankerrose in woordwoestyne,
gebuig teen die skroeiende somerwind in
— wind wat verdun, uitdun en sloop.
Tyd laat die weemoedige woorde
in al die winterbriewe deur die eeue heen
vergeel en verslaan. Tot skilferskrif
sal al ons versugtinge skif.
Onontsyferbaar die hart se hiërogliewe.

Maar laat ons voetpaaie vir oulaas weer
in mekaar se rigting loop
soos in 'n mooi, ouwêreldse verhaal
in 'n vreemde taal.

Tuin

Jy is 'n sorgsame tuinier. Jy weeg sonne
in die vesels van elke blaar, die sap
van elke blom. Vrugbeginsel, stuifmeel,
geil geelheid pronk soos die verbeel
van 'n versweë vers. 'n Blomkelk
sal onder jou aanraking nooit verwelk.
Trek die onkruid uit my uit, kom,
spit die grond om en om, plant 'n saad
wat glansend groen sal ontkiem.
Laat ons na mekaar toe oopvou
soos oggendblomme. My tuinier,
jy weet seker die welige vlier
sal met die jare al hoe swieriger tier.
Want onkruid vergaan nie.

J. van der Elst

Outobiografie en fiksie by J.M.A. Biesheuvel: “De heer Mellenberg”

1. Inleiding

As 'n mens J.M.A. Biesheuvel (1939) êrens in die moderne Nederlandse letterkunde sou moes plaas, sou hy gegroepeer kon word met prosaskrywers soos Maarten 't Hart, Jan Wolkers, Mensje van Keulen en Heere Heeresma. Kenmerkend van hierdie skrywers is dat hulle tekste skryf wat maklik begrypbaar is en wat dikwels 'n outobiografiese inslag het. 'n Gemene deler in hierdie werke is dikwels die verset teen die tradisie van die ouerhuis, die opvoeding en veral teen die Christendom of in Maarten 't Hart se geval 'n streng Calvinisties-dogmatiese opvoeding.

Biesheuvel se werk word eweneens gekenmerk deur 'n sterk outobiografiese inslag wat konsekwensies vir die fokalisering in sy verhale het. In baie van sy verhale — en hy is slegs kortverhaalskrywer — tree 'n ek-persoon as “fokaliseerder” op wat opvallende ooreenkomste vertoon met die reële of werklike outeur J.M.A. Biesheuvel, gebore in 1939 te Schiedam. Biesheuvel is in die Noordelike Nederlande waarskynlik die produktiefste kortkuns-skrywer met meer as 200 kortverhale in 39 publikasies wat in sommige gevalle agtien herdrukke beleef het. Aad Nuis het van Biesheuvel gesê dat dit lyk of sy fantasie onuitputlik is of “. . . in elk geval rijker dan van welke andere Nederlandse schrijver ook . . .” (’t Hart, 1988: 146). ’t Hart (1988: 148) voeg daaraan toe dat Biesheuvel 'n geheimsinnige vermoë het om “de werkelijkheid naar zijn hand te zetten.” Hy vra homself af hoe dit moontlik is “. . . dat altoos in zijn omgeving rare dingen gebeuren, zonderlinge mensen opduiken, vreemde verschijnselen voorvallen.”

Biesheuvel was 'n leerling van 'n middelbare skool in Vlaardingingen, student in die regte aan die Universiteit van Leiden. Hy het ook Russies gestudeer en 'n biblioteekkundediploma behaal. Tydens skoolvakansies maak hy baie see-reise mee. Dit is belewenisse wat telkens in sy werk weerspieël word. Vergelyk sy bundel *Zeeverhalen* van 1985. In sy voorwoord tot die bundel sê die outeur: “. . . in't diepst van mijn hart [ben ik] een schrijver van zeeverhalen. Ik heb altijd zeeverhalen geschreven en zal ze altijd blijven schrijven.” (1985: 5). In Februarie 1966, dus as hy 27 is, word hy vir 'n tyd opgeneem in Endegeest (Biesheuvel het dit soms skertsend “Einde van de geest” genoem), 'n psigiatrisie inrigting in Oegstgeest. Hierdie gebeurtenis is van belang vir sy skrywerskap. Bregman (1989: 3) deel mee dat sy opname in die inrigting juis die gevolg was van 'n ingrypende godsdienkskrisis wat hy beleef het. Met terapeutiese behandeling en veral deur die inname van trifalopille het hy geleidelik gesond geword “maar het geloof in God en de geborgenheid in het

geloof had hij voorgoed verloren.” In “De heer Mellenberg”, die kortverhaal wat hier bespreek word, gaan dit juis oor ’n individu met die naam Maarten Biesheuvel wat in Endegeest opgeneem word.

In hierdie artikel word die verhouding outobiografie en fiksie en die konsekwensies daarvan vir die kompleksiteit van fokalisasie en die beelding van ruimte en tyd bespreek. In verband met die kompleksiteit verwys Werkman (1982: 10) na Biesheuvel as ’n outeur van wie verwardheid ’n kenmerk is. Biesheuvel, aldus Werkman, het in ’n konfliktsituasie beland, “een eeuwenoude conflictsituasie, waaraan vooral de laatste tientallen jaren weer honderdduizenden ten onder gaan: God behoort liefde te zijn, de wereld is een rotzooi; als God bestond zou hij het wel anders doen, dus Hij bestaat niet.” Veelseggend vir die verhaal wat hierna bespreek word, is Werkman (1982: 11) se verwysing na Biesheuvel as “in vele opzichten een gespleten persoonlijkheid . . .”

2. “De heer Mellenberg”: die epiese gegewe

In die biografiese vertelling van ’t Hart (1988) deel hy mee dat Eva Gutlich hierdie verhaal gebruik het as ’n afskrikmiddel vir ’n sensusumptenaar. Eva en Maarten wou blykbaar in 1968 nie deelneem aan ’n volkstelling nie. Haar verweer was die volgende: “. . . mijn man is gek.” Sy het hom toe ’n gedeelte van “De heer Mellenberg” laat lees. Sy kommentaar het soos volg gelui: “Ja’, zei hij, toen hij bij de voordeur terugkeerde, ‘ik begrijp nu wel dat meneer Biesheuvel niet geteld wil worden, want wat ik daar lees . . .’ ” (’t Hart, 1988: 145)

In dié verhaal uit Biesheuvel se debuutbundel *In de bovenkooi* van 1972 tree ’n ek-verteller op wat vanuit ’n agternaperspektief van normaliteit beskryf hoe hy agt jaar vantevore in ’n psigiatriese inrigting opgeneem is. Hy vertel van sy ontmoetings met sy medepasiënte wat almal op een of ander wyse ’n klap van die meul weg het. ’n Besondere persoon wat hy ontmoet is Piet Mellenberg, ’n pasiënt wat al etlike jare in die inrigting is en besig is met die skryf van ’n verhandeling “over de invloed van parfum en de druk veroorzaakt door eb en vloed op het oor, en de trillingen veroorzaakt door overvliegende jetvliegtuigen op de vorming van het trommelvlies bij de mens in het algemeen” (1972: 10). In die wêreld van hallusinasies doen die ek hom voor as “God, Jezus en de Messias” (1972: 11), hoewel hy ook ’n “gewone naam” het: Maarten Biesheuvel, een-en-dertig jaar oud. Die outobiografiese vlegtheid van die persoon van die skrywer met die ek van die verhaal kom op ’n unieke wyse aan die orde en vertoon wat betref fokalisasie, tyd- en ruimtebeleving, ’n interessante kompleksiteit.

In die verhaal raak ’n mens bewus van die kompleksiteit van die vertelwyse as die IK soms die JY is en soms wens om HY te word:

“ ‘Mellenberg’, zei ik, ‘ik zou graag willen zijn zoals jij.’ ” (1982: 20).

In die verhaal, gesien die titel, lyk dit of Piet Mellenberg die hoofpersonasie is

hoewel die fokus uiteindelik op die ek-verteller as hoofpersonasie gerig word. Die verwickeldheid rondom Mellenberg en dié rondom die ek as interne fokalisator word gekompliseer deur die ewe verwickelde ruimte waarin die hoofpersonasie verkeer, naamlik 'n psigiatriese inrigting waar personasies en hulle identiteite wissel en waar tydvlakke of -eenhede en ruimtes veranderlik is en onder sekere omstandighede selfs opgehef word. In die volgende drie onderafdelings word agtereenvolgens die verwickeldheid van fokalisasie en in samehang daarmee die ruimte en tyd bespreek. Dit is voor die hand liggend dat die implisiete teëstelling normaal en abnormaal as tematiese gegewe 'n ingrypende invloed op die fokalisasie en ruimte- en tydbeleving het.

3. Fokalisators en fokalisasie

Soos reeds vermeld, word 'n leser bewus van 'n eiesoortige verwickeldheid en vermenging van werklikhede, die bewustheid van waandenkbeelde en hallusinasies met besondere verwysing na sekere verhaalelemente. Hierdie verwickeldheid hang nou saam met of is die gevolg van die gekompliseerde fokalisasie in die verhaal.

Mieke Bal onderskei, soos bekend, (á la Genette) tussen *fokalisator* en *fokalisasie* wat 'n indeling verskaf vir die bespreking van die *perspektief*. Perspektief hou verband met die "visie van waaruit (. . . elementen) . . . word gepresenteerd" (Bal, 1978: 104). Sy gee daarvoor 'n ander naam, naamlik *fokalisasie*. Hierbenewens praat sy van die *fokalisator*, naamlik:

" . . . het punt van waaruit de elementen worden gezien. Dat punt kan berusten bij een personage, dus bij een element van de geschiedenis, of daarbuiten" (1978: 106).

In hierdie verhaal berus die fokalisasie by een personasie *binne* die verhaal, die ek-persoon met die naam Maarten Biesheuvel (11) 'n interne fokalisator. In die fokalisasie vertoon die ek-fokalisator 'n negatiewe houding teenoor die verpleegpersoneel in die inrigting. Die ruimte waarin hy verkeer, roep die teenstelling op tussen normaal en abnormaal. As fokalisator lyk dit asof hy die verhaal vertel vanuit 'n agternaposisie van normaliteit. Hy sê naamlik in die aanhef van die verhaal: "Ik heb een hoop van die spullen met taxi's naar mijn huis laten brengen" (8). Hier word verwys na "kunsvoorwerpe" wat hy saamgeneem het uit die inrigting nadat hy, vandat hy genees verklaar is, daaruit ontslaan is. Vanuit dié fokalisasie van normaliteit gee hy 'n terugblik op wat verby is en op die persone wat hy in die inrigting ontmoet het met Mellenberg as die belangrikste akteur. Dit is interessant om daarop te let dat die personasie/die verteller, om sy normaliteit te bevestig, ook die leser aanspreek in 'n frase soos: "U zult het niet geloven . . ." (8). Daar is beduidende ooreenkomste tussen die ek-figuur en Mellenberg. Die ek stel homself voor as Christus veral wanneer hy geestelik abnormaal is. Nadat hy twintig

“trilaphon-injecties”^{*} gekry het, “kwam . . . (hij) van het Kruis afdalen om appels en aardappels te schillen”. (8) In die Christusverwysing na homself kom daar ’n eienaardige assosiasie of ooreenkoms met Mellenberg na vore wat blyk uit die volgende uitsprake van Mellenberg:

* “ik ben de martelaar”

* “een ware kunstenaar moet lijden”

* “Mellenberg was zelf gemarteld . . .”

Hierdie soort ooreenkoms kulmineer in ’n besluit van die ek-fokalisator om Mellenberg se volgeling, as’t ware sy “dissipel”, te word:

“Wij werden *onafscheidelijke* figuren” (15) (Eie kursivering).

Opsommend kan ’n mens sê dat die ek as fokalisator eintlik ’n driedigtheid konstitueer van personasie, implisiete outeur en reële outeur: Eerstens is daar die ek as personasie wat homself as Verlosser of Messias beskou: “Ze (d.w.s. die mense wat hom opsoek) wisten allemaal dat ik de ‘Nieuwe Verlosser’ was . . .” (10). Verder sê hy: “. . . ik ben God, Jezus en de Messias . . .” (11). Hy is tegelykertyd onafskeidelik volgeling of dissipel van Mellenberg. Voorts tree daar ’n ander ek, as ’n afsplitsing en tog deel van die hoofpersonasie as personasie in die verhaal op, ’n man met die “gewone naam” (11) Maarten Biesheuvel. Dit verwys na ’n derde lid van die fokalisasie-opset: naamlik die reële of biografiese outeur, J.M.A. Biesheuvel.

So kry die verhaal deur hierdie meerledigheid ’n meervoudige fokalisasie wat na binne wys, dus in die verhaalwêreld in, en ook na buite na die werklikheid buite die verhaal, die werklikheid van die reële outeur. Dit strook met die meerledige ruimte én meerledige tyd in die verhaal wat hier verder bespreek sal word.

As ’n mens die geheel saamvat van dit wat gefokaliseer word, is die verhaal eintlik ’n universele negatiewe kommentaar op die Christendom. Endegeest word ’n plek van “terapie” teen die Christendom. Die ek-fokalisator, as personasie, implisiete outeur en die reële outeur, is gerig op wat hy noem ’n “genesing” van die Christendom. In die inrigting skud die ek die Christendom af wanneer hy Mellenberg begin volg en die pad van die sogenaamde “rasionaliteit” begin betree. Dis naamlik Mellenberg wat die opmerking maak dat alle metafisika (waartoe ook die Christendom behoort (“tot het terrein van de waanzin” (11) behoort. Hy verkondig ook met klem dat “er nooit een Messias geweest (is) en er zal er nooit een zijn.”

4. Ruimte

Die ruimte van ’n verhaal word gedefinieer as die plek of plekke waar die geskiedenis hom afspeel. Die plek of plekke hou nie alleen verband met die

* In die hierbo vermelde artikel van Bregman word verwys na trifalonpille, terwyl die verhaal melding maak van “trilaphon-injecties.”

konkrete ruimtes nie, maar ook met die geestelike of abstrakte *ruimte* van die verhaal, die wêreld wat in die gees van die versteurde pasiënte opgeroep word. In dié wyer betekenis van ruimte kan dus verwys word na die topos van die verhaal. Die beeld wat die leser daarvan kry word, aldus Van Luxemburg *et al* (1981: 150), ook bepaal deur die fokalisator en fokalisasie wat hierbo omskryf is.

Soos reeds aangetoon gaan dit hier om 'n interne fokalisator met 'n uiteraard subjektiewe visie omdat hy as akteur midde in die gebeure staan. 'n Leser word by die lees van hierdie teks bewus van die buiteruimte van die verhaal, die wêreld van die reële outeur. Hy (die leser) is uiteraard vanweë sy vermoë tot referensie of vanweë die inhoud van sy eie verwysingswêreld of voorkennis in staat om die skrywerswerklikheid of iets daarvan van die biografiese J.M.A. Biesheuvel op te roep.

Voorts is daar die gefiksionaliseerde dubbelganger van die reële outeur en sy ruimte, die *vertellersruimte* of gefokaliseerde ruimte, wat verskillende geledinge bevat:

Eerstens is daar die verwysings binne die teks na "buite". Daartoe behoort byvoorbeeld Amsterdam en die ek se vrou Eva en sy vriende, waar die ek van die verhaal, so deel hy mee, nog nooit televisie gesien het nie. Die ruimte verwys na 'n toestand van geordendheid en normaliteit.

Tweedens is daar die "werklikheid" of ruimte binne die inrigting vir geestesiekes met sy terapie-afdeling en sy "paviljoen B" vir ernstige geestesiekes. Dit is die wêreld van die wanbalans, afgeskeidenheid van die buitewêreld waar die "maatschappij blij genoeg is dat ze van hen (die pasiënte) af is." (8).

Derdens is daar die subjektiewe ruimte, 'n waanwêreld van 8 000 jaar gelede. Dit is hier waar die personasies (wat self ook ruimtelike eenhede is) as't ware 'n ruimte uitstraal of projekteer. Jacob Biesheuvel, die personasie, sê: "Ik ben minstens achtduizend jaar oud" (11). Dis ook in die subjektiewe ruimte waar Mellenberg met vuur verkondig dat ". . . molens de wind maken . . ." (16). Hy beweer ook in sy waan dat dit graankorrels is wat 'n meul aan die gang kry: ". . . alleen maar door de wil en de macht van de graankorrel moet de bovenliggende molensteen de zware molens in beweging brengen en door diezelfde wil worden de raderen in de kap van de molen in beweging gebracht . . ." (17).

Die leser word deur die ruimtebeelding in die besonder bewus van die teëstelling *normaal* en *abnormaal*. Dit is origins opvallend dat dit wat vir normaal deurgaans tog nog verweef is met die abnormale. Die hierbo vermelde buiteruimte binne die teks verwys na die verteller se huis, 'n doodgewone huis met onder andere 'n slaapkamer en 'n werkkamer.

Dié vertrekke word egter "gevol" met ruimtelike voorwerpe, abnormale kunstukke uit Endegeest. Een van die kunswerke is dié van mnr. Kröner uit Doetinchem wat die ek in sy werkkamer uitstal. Dit is 'n "omgedraaide pianokruk waar tussen de drie dwaas gebogen pootjes aan gekronkeld ijzer-

draad een vliegtuigje is opgehangen". Die ek beskou dit as die mooiste voorwerp wat hy het. In sy slaapkamer hang weer "een looptor van Joop Gneist uit Zierikzee", 'n ander pasiënt uit Endegeest. Die kunsvoorwerp se afmetings is twee by drie meter.

Die *vertelruimte*, wat vir Brink (1987: 110) in die eerste plek 'n taalruimte is, word in die teks gaandeweg "gevol" met attribute wat op "talige" wyse ingevoeg word. Die inleiding, waar verwys word na Endegeest, bevat tipe-rende ruimtelik-beskrywende woorde: "gekkenhuis", "zwarte zotten van 't paviljoen", 'prachtige primitiewe mense". Hiermee kry die leser sy kodes of impulse om 'n ruimte te konstrueer.

In dieselfde inleidingsparagraaf gee die fokaliseerder die wens te kenne om te ontkom aan die "waanzin aan onze universiteiten en grote bibliotheken" (7) en bestempel hy "een gekkenhuis" as 'n plek "om op adem te komen". Ook hier is weer die teëstelling *normaal* en *abnormaal* in die vertelruimte aan die orde as tiperend van dié verhaal. Vanuit die standpunt van die fokaliseerder is normaal (byvoorbeeld 'n universiteit) soms waansin en abnormaal, terwyl 'n inrigting vir geestesiekes as normaal kan deurgaen, 'n plek waar 'n mens tot rus kan kom. Dit hou ook verband met ironisering, as taalmiddel, wat ook in die vertelruimte aangewend word. Wanneer die verteller/fokaliseerder meedeel dat hulle in die inrigting soos gekke gewerk het (8) kom die teëstelling *normaal* teenoor *abnormaal* weer na vore. Die fokaliseerder deel iets van die ruimte mee vanuit die fokusering van normaliteit, maar bou binne die meervoudsvorm *gekken* 'n tweërlei semantiese waarde in: Dit verwys ener syds na die betekenis van nie-normales en andersyds na die intensiteit van die arbeid wat hulle verrig. Laasgenoemde betekenis word weer geïroniseer deur die feit dat almal wat daar werk werklik versteurdes is.

In die drieluk van die verskillende ruimtes is die derde been die sogenaamde *vertelde ruimte* wat in die voorstelling van die leser tot stand kom deur die *gang* van die *storie* met sy konstante komponente karakters/personasies en gebeure of handeling, deur Bal (1977: 102) genoem die sogenaamde narratiewe ruimte. Deur die bank is die personasies in die verhaal, en dit tipeer ook die ruimte waarin hulle beweeg, onstabiel en onderhewig aan waanbeelde. Die verteller verbeel homself dat hy Christus is en slegs 'n reeks trilaphoninspuittings laat hom vir "'n oomblik van die kruis afdaal". As hulle hom op die terapie-afdeling klei gee om daarvan 'n mannetjie te maak word hy "wéér gek" (9).

Die konstante ruimte van die sielsieke inrigting Endegeest word gevul met persone met afwykende gedragpatrone. Dis veral die dubbelpersonlikheid wat die sterkste figureer. Ook Mellenberg, 'n dubbeltwilling van die ek, vertoon dieselfde trekke. Hy is oënskynlik normaal: hy giggel as hy hoor as die ek homself as die Messias beskou:

'... De Messias,' gielchelde hij, 'hij zou de Messias zijn! Hoeveel heb ik er hier niet ontmoet? Zij zijn eigenlijk niet gek maar gezónd' (11).

Die oënskylnlike normaliteit vertoon die teendeel as in die loop van die storie blyk dat hy 'n verhandeling skryf oor die invloed van parfuum en die druk veroorsaak “door eb en vloed op het oor, en de trillingen veroorzaakt door overvliegende jet-vliegtuigen op de vorming van het trommelvlies bij de mens in het algemeen” (10/11).

Uiteindelik vertoon Mellenberg dieselfde trekke van abnormaliteit as die ek van die verhaal.

Die storie vertoon ook in die gebeurelyn die teëstelling tussen *normaal* en *abnormaal*. Die episode van Mellenberg en die psigiater vertoon dubbelinsigte: Mellenberg skel die psigiater uit en sê dat hy stom (dom) is, terwyl die psigiater nie sy woede kan inhou nie en vir Mellenberg sê: “Jij bent gek man . . . ik zal jou een speciale behandeling laten geven” (18).

Ook in die storielyn met gebeure en personasies word die ruimte opnuut getipeer as 'n plek van teëstelling tussen *normaal* en *abnormaal*. Die leser kan die vertelde ruimte nie anders as só rekonstrueer nie. As sodanig kry die ruimte as konkrete gegewe opnuut 'n abstrahering in die teëstelling *normaal* vs *abnormaal*.

5. Tekstyd

Die verwikkelde fokalisasie lei nie alleen tot verwikkelde ruimtes nie, maar ook tot verwikkelde tydgedinge in hierdie verhaal.

Die verhaaltyd (of die vertelde tyd) wat die lotgevalle van die verteller dek, die fabel, strek oor 'n tydperk van agt jaar. Die verteller deel dit mee vanuit die agternaperspektief wanneer hy sy verhaal begin:

“Acht jaar geleden achtte men het voor de eerste maal dienstig mij naar een gekkenhuis te brengen” (7).

Hier beland die leser in die middel van die “geskiedenis”, in **medias res**. Daarvandaan word met retroversies en antisipasies veranderings in die temporele organisasie van die gebeurtenisse aangebring. Die verskille tussen die skikking van gebeure in die verhaal en die chronologie van die geskiedenis (of die fabel) word deur Van Luxemburg *et al* (1982: 154) in die positiewe betekenis van die woord “tydsafwykings” genoem, 'n verskynsel wat eie is aan byna alle prosatekste. Genette (1979: 11) maak, wat hierdie tydsafwykings betref, weer 'n onderskeid tussen vooruitwysings (prolepsis) en die terugverwysings (analepsis).

Die aanhef van die verhaal, soos hierbo vermeld, bevat 'n analeptiese verwysing vanaf die hier en nou van die verhaal (die tekstyd) waarna die verteller verwys wanneer hy Bert Jonk, die tekenleraar, vermeld:

“Hij is later mijn ets-leraar geworden. En nu kan ik óók een beetje etsen en schilderen” (7).
(My kursivering.)

Hy vermeld ook met 'n tydsverwysing na die naamsverandering van die be-

trokke afdeling in die inrigting: Dit wat vroeër 'Mannen E' was, is *Tegenwoordig* 'Heren E' (my kursivering). Verder verwys hy na sy kunsvoorwerpe in sy huis, onder andere die voorwerp wat deur meneer Kröner uit Doetinchem vervaardig is, maar: "Hij is *nu* ook dood . . ." (8) (my kursivering).

Dit is interessant om waar te neem dat daar binne die analepsis van die hierbo gesiterte aanhef van die verhaal ook 'n prolepsis geïmpliseer word in die frase "voor de *eerstemaal*", omdat hierin 'n verwysing versteek is na 'n toekomstige verblyf op ('n) ander tydstip of tydstippe waartydens die verteller in 'n inrigting opgeneem sou moes word. Dit is trouens so dat parallel hieraan die reële of biografiese outeur van die verhaal verskeie kere 'n pasiënt in Endegeest was.

Dit is ook in die manifestasie van die tydgeleding waar, net soos wat die geval was met ruimte, die teëstelling *normaal* vs *abnormaal* na vore tree. Teen direkte aanduidings van tyd binne die storie, die sogenaamde horlosietyd, staan die subjektiewe tyd, die personasies se eie belewing van tyd, soos byvoorbeeld in 'n opmerking van die verteller dat hy "minstens achtduizend jaar oud" (11) is. Wanneer Mellenberg hom uitvra blyk dat hy (die verteller), "volgens sy paspoort" 31 jaar oud moet wees. Die verteller kom na Mellenberg se vraag tot die slotsom dat hy met "een nuchter man" te make moet hê.

Dit is juis hierdie "nugterheid" wat die ek-personasie daartoe lei om sy Messiasskap af te lê. Die insig dat hy nie 'n Messias is nie is juis deel van die enigste ontwikkelingslyn in die storie.

6. Samevatting

"De Heer Mellenberg" besit in die lig van die voorgaande bespreking 'n interessante literêre kompleksiteit wat bepaal word deur die tematiese teëstelling *normaal* vs *abnormaal*. Binne die psigiatryse inrigting Endegeest is die teëstelling merkbaar in die opset van personasies: van personeel tot pasiënt; van pasiënt tot pasiënt en van fokaliseerder tot verhaal. In die verhouding pasiënt tot pasiënt bewonder die ek-verteller/fokaliseerder Mellenberg se nugterheid (normaalheid?): "Ik begon te denken aan mijn Messiasskap en ik begreep dat ik in vergelijking met Mellenberg behoorlijk ziek was. Ik was een dromer, een rebel, een antichrist of iemand met te hoge idealen" (14).

In die teëstelling *normaal* vs *abnormaal* is die effek van hierdie opmerking ironiserend, omdat die verteller, sowel as Mellenberg, albei geestesiek is.

Mellenberg probeer verskeie kere om in sy gesprekke met die personeel die teëstelling *normaal* en *abnormaal* omkeer — veral wanneer hy die behandelende psigiater se wetenskaplike insigte bevraagteken. Die effek van Mellenberg se redenasie vanuit die eksakte wetenskappe is dat die psigiater "die . . . de ballen verstand had van de wetten der fysika verdween met de staart tussen de benen" (18). Die ironiserende werking van die passasie is

daarin geleë dat hierdie situasies waargeneem word deur die fokaliseerder wat tegelykertyd as personasie pasiënt in Endegeest is.

Die teëstelling *normaal* vs *abnormaal* manifesteer homself in die besonder in die beleving van ruimte en tyd. Alles is moontlik binne die mure van die inrigting — alles is moontlik binne die bewussyn van die pasiënt waarvan die verteller/fokaliseerder ook deel is. Daarom is dit ook moontlik dat die beleving van tyd uitgerek kan word tot 8 000 jaar en dat 'n driedimensionele ruimte opgeroep word.

“De Heer Mellenberg”, as een van Biesheuvel se bekendste verhale, is tiperend van sy unieke kunstenaarskap, tiperend van 'n oeuvre wat tot dusver slegs uit kortverhale bestaan.

Primêre tekste

Biesheuvel, J.M.A. 1972. In de bovenkooi. Amsterdam: Meulenhoff.

Biesheuvel, J.M.A. 1982. In de bovenkooi. Amsterdam: Meulenhoff.

Biesheuvel. 1985. Zeeverhalen. Amsterdam: Meulenhoff.

Bibliografiese verwysings

Bal, M. 1977. Theorie van vertellen en verhalen. Muiderberg: Coutinho.

Bal, M. 1978. Mensen van papier: Over personages in de literatuur. Assen: Van Gorcum.

Biesheuvel, J.M.A. 1988. Biesboek. Amsterdam: Meulenhoff. 168 p.

Boenders, F. 1981. Wie is hier nou gek? Kroniek voor Kunst en Cultuur, 14 (8): 28, September.

Bregman, C. 1989. “Na godsdienstcrisis raakte Maarten Biesheuvel geloof in God kwijt.” Reformatorisch Dagblad, 26 Mei (3).

Brink, A.P. 1987. Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste. Pretoria: Academica.

De Caluwe, G. en Marc Galle, 1985. Vertellen en focaliseren. Studia Germanica Gandensia, 5: 3-69.

Geel, R. 1974. Over de tijdgeest en het werk van J.M.A. Biesheuvel. De Gids, 137(3), Maart (226-230).

Genette, G. 1979. Tijdsaspecten in de roman. Assen: Van Gorcum.

Hazeu, W. 1976. De verheerlijking van de angst. Kentering, 15(4): 1/2, Junie.

Korteweg, A. 1980. J.M.A. Biesheuvel. Kritisch Lexicon, 3: 1-9, Maart.

't Hart, M. Maarten Biesheuvel in Biesboek. Amsterdam: Meulenhoff, p. 144-150.

Van Luxemburg, J., Mieke Bal en Willem Weststeyn. 1982. Inleiding in de literatuurwetenschap. Muiderberg: Coutinho.

Werkman, H. 1982. Aangekruist — Boekbesprekingen van J.M.A. Biesheuvel tot Jan Wolkers. Groningen: De Vuurbaak.

Johan Steyn Genote

Dié mense, dink ek, vind mekaar
toevallig in die skemer, dié skemer
wat na die donker loop. Die nag verbind
verlorenes aan mekaar. Lig is vyand.
Dit ontsluit en ontluister, openbaar
wat onsigbaar naby was,
so naby was as sulkes ooit sal ken
wat ander warmte of troos durf noem.

Koue koester hulle, is amper 'n soort son,
'n ander soort behaaglikheid.
Ook hoor jy hulle lag, 'n wasemlose
lag wat nie verwag dat iemand saamlag nie,
'n binnelag wat in oordadigheid
soms tot teen die tong aan stoot.
En so lag hulle in die stilligheid
mekaar soms in die donker dood.

SJM (1904–1965)

ek kon nog nooit 'n versreël skryf
en sê dit is soos jy nie;
verse maak gaan stadig
en jy is lankal my vooruit.
miskien moet ek my sê versag
tot kindervoete snags
wat ganglans sluip tot in die smal voorhuis
waar prente soos 'n groepie oumense
vinnig vooroor sak?

dit baat tog nie:
die eerste skuins getrapte tree en onbalans
laat vlug die beeld, vermink jou teken:
om die hoek was daar die skouer van 'n jas

as ek miskien net weer kon sing:
lig en stadig soos die eienskappe van
die onvergete naam wat uit-gekla, geprys,
aan wie al die vrae gestel was —
hierdie naam is weg
en my stem is baie swaarder só;
alleen — nee, só baat sing tog nie,
want ek onthou die aandsang (ons twee
as die ander klaar gesing het) so
dat mens diep binne iets hoor breek;
'n voorneme, 'n voorbode, en iets van nostalgie —

wat is was nooit tevore nie,
wat was is voor ons dit gesien het dood.

argeologiese spekulasie

hierdie hodie stof,
met hier en daar 'n stokdun beentjie,
netjies in 'n hoekie saamgevee,

was eenmaal bloot 'n spinnekop

hierdie brekens toe
agteroor gebuigde rug
wat eindig in 'n naaldskerp stuitjie,
was saam met daardie twee-twee
oopgesperde vingers
waarskynlik net 'n skerpioen

en hierdie stukkies uitgeknipte,
omgewerkte sy,
'n entjie van die harde bolyf af,
eenvoudig net 'n perdeby

hierdie kamer met die vuil diep krake
en stukke wat makeer
was in die ou ou tyd,
so blyk dit nou,
'n glashouer vir lekkers of konfyt

hier, glo ek, is wat gevaarlik was
bymekaar gebring as spel

Christo van Staden

Die metateks as metafoor: die skryfdaad as woord-daad

1.1 “talking rot”: Op pad na die waarheid

‘... I like people to talk rot. It’s man’s only privilege over the rest of creation. By talking rot, you eventually get to the truth. I’m a man because I talk rot. . . . But so far as we are concerned, you see, the trouble is that we can’t even talk rot in our own way. Talk rot by all means, but do it in your own way, and I’ll be ready to kiss you for it. For to talk nonsense in your own way is a damn sight better than talking nonsense in someone else’s; in the first case, you’re a man; in the second, you’re nothing but a magpie! Truth won’t run away, but life can be easily boarded up. ‘... We’ve acquired a taste for depending on someone else’s brains — got used to it. Am I right? I say,’ shouted Razumikhin, shaking and squeezing their arms. ‘Am I right?’

‘O dear, I’m sure I don’t know,’ said poor Mrs Rasholnikov.

— Dostoyevsky, *Crime and Punishment*, p 219, 220.

Wanneer Razumikhin die leuen so vuriglik verdedig (hoewel ’n mens nie “talking rot” sondermeer as “lieg” kan vertaal nie, kom dit op dieselfde neer: die uiting van iets wat nie die waarheid is nie), is hy min daarvan bewus dat wat hy op die oomblik sien as leuens wat oor sy vriend Raskolnikov verkondig word, eintlik die waarheid is, naamlik dat Raskolnikov wel die ou geldskietervrou vermoor het. Net so min is hy daarvan bewus dat dit leuens en nogmaals leuens, en dikwels die waarheid opgemaak as ’n leuen, is wat uiteindelik tot die ontmaskering van sy vriend lei.

Terwyl Razumikhin die leuen so verdedig, en, soos hy seker op daardie oomblik iewers in sy agterkop van bewus moet wees, besig is om snert te praat, is hy onwetend besig om die waarheid te bedryf: dat “talking rot” uiteindelik tot die waarheid lei. En dan staan hy self nie bo verdenking nie: Ook hy dra vir ’n tyd lank die idee in hom rond dat Raskolnikov dalk ’n moordenaar kan wees — ’n idee wat hy self verwerp as “talking rot”: iets wat heeltemal onmoontlik is, wat heeltemal buite die kwessie is, wat eenvoudig nie by sy idee van Raskolnikov inpas nie. Tog is dit uiteindelik die waarheid.

Dit is nie werklik nodig om vir Raskolnikov te ontmasker nie: die leser weet van die begin af dat dit hy is wat die moord gepleeg het. Verder gee hy homself uiteindelik aan die owerhede oor met die bekentenis dat hy die moord gepleeg het. Van “whodunnit” is daar dus nie sprake nie.

’n Mens kan redeneer dat dit ’n innerlike stryd is wat uiteindelik tot Raskolnikov se geestelike aftakeling lei, en hom dwing om die bekentenis te gaan maak. Maar dit sou heeltemal te eenvoudig wees. Ek sou eerder wou beweer dat die aftakeling wat lei tot die uiteindelike skulderkenning die gevolg is van die waarheid wat in konflik met die woord is: hoeveel Raskolnikov en sy vriende ook al die daad van hom af wil wegpraat, bly die “feite

van die saak” so ’n dwingende teenwoordigheid dat dit uiteindelik in direkte konflik met die leuens, die onwaarhede en die “oningselighede” staan, en dit geleidelikerwys begin oorneem. Raskolnikov, as jong intellektueel, is nie bestand teen die aanslag van die waarheid nie: naamlik dat hy ’n gruwelike misdaad gepleeg het. Geen filosofering (die oordra van idees deur woorde) gaan hom uiteindelik van die basiese gruwelikheid van die daad red nie. So gebeur dit dan dat hy uiteindelik, in sy eie woorde, gaan vertel wat met die ou geldskietervrou gebeur het. Soos die leuen deur die woord voortgeplant is, kom ook die waarheid uit deur die woorde van die skuldige.

As ’n mens na Razumikhin luister, en ook kyk na wat uiteindelik in die roman gebeur het, kan ’n mens veronderstel dat alle praat, ook alle gebruik van taal, die voortplanting van ’n leuen is, wat uiteindelik deur ’n proses inherent aan die taal die waarheid sal word, of by die waarheid sal uitkom. So kan elke literêre teks as ’n leuen in eie reg gesien word, omdat dit ’n vertelling deur die woord en deur taal en ook dus uiteindelik ’n stap na die “waarheid” is.

Die woord is die draer van die waarheid en die leuen.

Inherent aan die woord is altyd die moontlikheid dat dit “verkeerd” verstaan kan word, maar, hierdie misverstand kan ook gekoppel word aan die uitspraak van die woord. Die “waarheid” van die woord kan op enige plek in die kommunikasieproses ontspoor en leuen word: die leuen word gestuur en ontvang, die leuen word verstaan en misverstaan. Die leuen kan op enige punt in die kommunikasieproses gegenerereer word, en sien ’n mens elke leuen en reïnkarnasie van die leuen as ’n stap na die waarheid, volg dit ook dat daar op enige punt in die kommunikasieproses by die waarheid uitgekóm kan word. Die waarde van die intensie van enige deelnemer aan die model vervaag, en die woord word die absolute draer van die waarheid en die leuen: ’n logosentristiese entiteit wat self kan besluit op watter oomblik om aan watter een van die twee voorrang te gee.

Wanneer ’n mens van logosentrisme praat, word die moontlikheid van ’n dekonstruksie van daardie logosentrisme onmiddellik geskep; of, kan ’n mens sê: word ’n mens daarvan bewus dat die moontlikheid van dekonstruksie reeds in daardie logosentrisme aanwesig is. Daarom is dit nuttig om Derrida se konsep van *sous rature* [under erasure] op elk van die begrippe ter sprake van toepassing te maak.

Dit volg dat wanneer die woord logosentriese waarde kry, dit eintlik die woord *sous rature* moet wees, met ander woorde: die nie-woord, of die daad, of wat ook al as teenpool van die woord gesien kan word.

Ook moet ’n mens in die woord van die waarheid *sous rature* praat, naamlik dat waar daar waarheid ter sprake is, die leuen reeds teenwoordig is, en omgekeerd: dat die waarheid ’n voorwaarde is vir die bestaan van die leuen.

Maar behalwe vir waarheid, leuen en woord, wil ek nog ’n begrip onderskei, wat net so vaag en onomskryfbaar is soos die bogenoemde: dié van die werklikheid. Dit is nodig om hier die werklikheid en die waarheid van mekaar

te onderskei, om die werklikheid heeltal buite die woord te plaas ('n veronderstelling wat sekerlik gekonstrueer kan word omdat dit dui op 'n logosentrisme). Deurdat die werklikheid as buite die woord met sy dualiteit van waarheid en leuen gesien word, word die woord se verhouding met die werklikheid een met spesifieke politieke betekenis. Die aard van hierdie werklikheid is nie belangrik nie — dit kan polities, maatskaplik, sosiaal, literêr of wat ook al wees — dit is die manier waarop daar verslag gedoen word oor hierdie werklikheid deur die woord wat belangrik is.

Wat as leuen en wat as waarheid gesien word in die woord, word bepaal deur die deelnemers aan die kommunikasie-model se verhouding met die “werklikheid” (raak eers ingewikkeld wanneer die werklikheid gesien word as deel van die kommunikasie). In wese gaan die woord (en dus ook die waarheid en die leuen) altyd 'n politieke betekenis hê, oop vir 'n repeterende dekonstruksie van die aard van die waarheid en die leuen.

Ek wil nie verder op hierdie verstrooiing van waarheid ingaan nie, as om te noem dat die wese van die waarheid paradoksaal is in die sin dat 'n mens daarby uitkom deur die generering van die leuen.

1.2 Fiksie en die paradoks van demokrasie

... at the heart of fiction there is a paradox: the tool for this all-encompassing craft, language, is the property of almost everyone. There is therefore something dubiously democratic about fiction ...

— Josef Skvorecky (1988: 209)

Ek het genoem dat 'n literêre teks (en in hierdie geval dan spesifiek fiksie) 'n leuen in eie reg is. Maar dan is dit ook 'n leuen *sous rature*; die leuen van fiksie bevat reeds die waarheid, die leuen van fiksie is 'n stap na die ontbloting van die waarheid van daardie fiksie, en 'n mens kan nie weet op watter stadium op die pad na die ontblote waarheid daardie fiksie is, voordat dit met die werklikheid waaroor daardie fiksie dit het, gekonfronteer word nie.

(Dit is belangrik om hier te noem dat die woord (of fiksie) nie as blote spieël van die werklikheid bedoel word nie, maar dat 'n mens van die woord *sous rature* en die werklikheid *sous rature* ook as begrippepaar kan praat: dat die een 'n komponent van die ander kan wees. Hier praat ek egter nie van *sous rature* in 'n streng Derridaanse sin nie: werklikheid en woord hoef nie noodwendig 'n begrippepaar te wees nie, daar is ruimte vir logosentrisme: werklikheid buite die woord.)

Omdat taal, die voertuig van fiksie, egter aan bykans elkeen behoort, is die waarheid en die leuen inherent aan die woord net so demokraties soos die woord, en uiteindelik fiksie self. Lewers op die pad na die waarheid besluit die woord dus vir elkeen wat die taal kan praat, lees of skryf wat die waarheid is en wanneer dit ontbloom gaan word.

Die spel van waarheid en leuen in fiksie word dus ook oor die hele spektrum van die kommunikasie-model gespeel: maar wat sake ingewikkeld maak, is

dat elke party steeds mag besluit wat waarheid is en wat leuen. Hierdie demokrasie van fiksie skep vir die skrywer sekere probleme, uitdagings en moontlikhede.

Ek het reeds aangedui dat die woord (leuen en waarheid) polities is, waaruit dit ook sal volg dat fiksie polities is. Die fiksie behoort egter aan elkeen wat die spesifieke woord op 'n manier magtig is, en daarom is die politiek van fiksie demokraties: elkeen kan besluit. Dit wil lyk of die demokrasie van fiksie die metafisika ophef, sodat die waarheid van binne elke leser na die woord gebring word, maar dit is nog steeds nie seker of dit nie dalk die woord is wat die waarheid na elke leser bring nie.

Daarom kan 'n mens begin om 'n soort omgekeerde metafisika te vermoed, iets wat ek die paradoks van die demokrasie wil noem. Sonder die woord kan 'n mens nooit by die demokrasie van die fiksie uitkom nie: die paradoks van die demokrasie lê daarin dat dit nie anders bevestig kan word nie as juis deur die heerskappy van die woord: die draer van die waarheid en die leuen. So kry selfs die spesifieke siening van wat die demokrasie sou behels 'n politieke betekenis, in die sin dat dit afhanklik is van die woord se verhouding met die werklikheid, en ook hoe daardie verhouding deur elke waarnemer en deelnemer gesien word.

1.3 Faust se probleem: die heerskappy van die woord

In 'n kernmonoloog in die eerste gedeelte van Goethe se *Faust* buig Faust oor die begin van die Johannes-evangelie en probeer om dit te vertaal: "Das heilige Original / In mein geliebtes Deutsch zu übertragen" (reëls 1222 en 1223). Hy sê dat sy eerste probleem met die woorde: "In die begin was die woord", die eerste woorde van die Evangelie is, omdat hy nooit soveel waarde aan die woord kan heg nie. Daarmee sê hy egter ook dat sy probleme eintlik reeds begin het toe hy oor die Grieks gebuig het en begin het om te vertaal: al sê die Duits (übertragen) dit nie so eksplisiet soos die Afrikaans nie, beteken dit dat hy besig is om woorde oor te sit in ander woorde — juis dit waarmee hy so 'n groot probleem het. Hoe kan hy hoegenaamd die vertaling aanpak as hy nie die *woord* as die begin kan sien nie?

Maar die sleutel van Faust se vertaalprobleem lê juis daarin dat hy die woord nie as *begin* kan sien nie, en onmiddellik begin om dit te interpreteer, om van die vertaal (woord na woord) van die teks 'n daad te maak. *Woord* word in opeenvolging eers sin, dan krag en, soos 'n mens te wagte kan wees, uiteindelik daad. Toe Faust oor die teks gebuig het om dit te vertaal, was sy doel nie net om dit in Duits oor te dra nie, maar om van die woorde 'n daad te maak — hy het in der waarheid sy vertaal-daad in Duits op die papier voor hom vergestalt. As 'n mens lees: "In die begin was die *daad*," lees 'n mens nie meer die *woorde* van die Johannes-evangelie nie, maar Faust se beskrywing van homself waar hy besig is om 'n evangelie daad-werklik te verkondig: die evangelie van konkrete aksie, die evangelie van 'n politiese bedryf.

Die paradoks is duidelik: die woord *daad* is 'n *woord* soos die woord *woord*. Wat Faust ook al met die teks *doen*, hy staan onder die heerskappy van die woord. Hoe *daad*werklik sy vertaling ook al is, hy bly skatplegtig aan die woord. Dit is dan ook ironies genoeg die teenhanger van God, Mephistoteles, wat aan Faust moet uitwys hoe belangrik die woord is, wanneer Faust aan hom vra: "Hoe heet jy" en hy antwoord: "Die vraag lyk vir my maar min werd te wees / vir iemand, wat die woord só verag" (reëls 1327–1328).

Want Faust beroep hom juis op heilige leiding om die woord *woord* reg te vertaal: "Ek moet dit anders vertaal / wanneer ek deur die Gees verhelder word" (reëls 1227/8); "Die Gees help my!" (reël 1236). In die Johannes-evangelie volg: "en die woord was God"; Faust vra dus leiding van God om hom te help om *God* te vertaal. Wanneer God die woord is, en 'n mens dan kan praat van die heerskappy van God as die heerskappy van die woord, is dit onvermydelik om betrek te word binne 'n logosentrisme: 'n logosentriese God wat beheer uitoefen oor alles wat geskryf word. Daardie beheer kan ook gesien word as 'n bevestiging van 'n waarheid, waarby uitgekóm word deur die generering van die leuen. Omdat die woord slegs beskryf kan word deur woorde te gebruik, is die woord die enigste medium waardeur die leuen geskep kan word om die waarheid te bevestig. Faust vertaal die gedeelte "verkeerd" (*leuenagtig*) deur *woord* te vervang met *daad*, maar déúr daardie daad bevestig hy die heerskappy van die woord.

Om te lieg (of om, soos Faust, te dwaal) is om die politiek van die waarheid te bedryf. En daaruit, kan 'n mens aflei, volg dat die literêre teks ook die bedryf van die politiek van die waarheid is. Ook: die literêre teks, die woord, die uiting, is die politieke bedryf van die waarheid, omdat 'n sekere verhouding tussen die woord en die werklikheid daardeur veronderstel word. Die woord heers metafisies; die metafisika van die teks is 'n sleutel waarmee die paradoks van demokrasie beskryf kan word.

1.4 Die metafisika van die teks

Dit kan, vir die doeleindes van hierdie opstel, ook die metafisika van fiksie genoem word. Skvorecky sê dat fiksie demokraties is; Dostoyevski sê dat 'n mens maar kan lieg solank jy jou eie leuen lieg, jy kom uiteindelik by die waarheid uit; Faust vertel 'n leuen oor die woord en vind uit dat die woord 'n sekere soort heerskappy het, 'n heerskappy wat weliswaar dekonstrueerbaar is, maar juis uiteindelik deur daardie dekonstruksie bevestig word. Die leuen van die woord, die demokrasie van die woord en uiteindelik die heerskappy van die woord. Oënskynlik wil die demokrasie, en dus ook die teks (fiksie), alle metafisika, alle logosentrisme ophef. Maar die demokrasie, en dus ook teks/fiksie/woord, word in die proses self die metafisiese waarheid. Die teks is dit wat alle vaste verwysingspunte moet ophef, wat die woord moet vertaal in 'n ander konsep soos daad, maar dit word die "werktuig" waarmee hy homself moet ophef, moet vertaal, moet verander.

Die vraag waarby 'n mens onvermydelik moet uitkom is: kan die teks as selfopheffend funksioneer as dit nie na 'n werklikheid buite daardie teks verwys nie? Of: kan die teks kommentaar lewer op 'n werklikheid buite die teks as dit nie selfopheffend funksioneer nie? Of moet die teks juis as metafisiese entiteit funksioneer om in staat te wees om as *daad* op te tree binne 'n werklikheid buite daardie teks?

Is daar 'n werklikheid buite die teks? Dié vraag is al verskeie kere in die afgelope paar jaar beantwoord: sekere strominge glo in die werklikheid buite die teks vanuit 'n Marxistiese uitgangspunt; vanuit 'n dekonstruktivistiese oogpunt glo ander weer dat daar net die teks is. Die een antwoord lyk so onaanvaarbaar soos die ander: die dekonstruktivistiese uitgangspunt blyk tot 'n futiliteit van die teks te lei (woord dekonstrueer woord dekonstrueer woord), terwyl die ander uitgangspunt dreig om die teks te verswelg onder 'n klomp voorwaardes waaraan die teks ideologies moet voldoen.

Vir my lyk dit op hierdie stadium na die nuttigste om in die eerste plek, om aan die futiliteit te ontkom, vanuit die staanspoor 'n sekere soort metafisika te aanvaar. Die metafisika van die teks: waarin die woord van die teks as "waarheid" (as leuen getransformeer tot waarheid) aanvaar word. Daarmee word ook teen die ander uiterste gewaak deur geen ideologie (hoe ambisieus dit ook al klink) op die teks te wil afdruk nie. Die ideologie, die woord, die god, die metafisika is die teks en dit staan binne 'n sekere werklikheid (al is daardie werklikheid net die sitkamer waar die leser besig is om die teks te lees, of die studeerkamer waar die skrywer besig is om die teks te skryf) wat buite daardie teks is.

2. Metafisika en metateks

Tot dusver het ek nog net (met ompaai en by implikasie) van die teks en van die konteks gepraat. Twee partye word egter dikwels in 'n baie komplekse verhouding tot bogenoemde sake betrek, naamlik die leser en die skrywer. Op hierdie stadium wil ek die beskrywing van hierdie twee partye tot die konkreteste moontlik beperk: die skrywer as die persoon wat werklik (binne daardie "enigmatiese" werklikheid wat ek buite of as omvattend van die spesifieke literêre teks wil hou) die teks (die fiksie) neerskryf, en die leser die persoon wat die skrywer se werklike produk (die letters op papier) lees. Ook wil ek nie hulle rolle in die algemeen in die kommunikasiemodel, van die positivist tot die resepsie-estetici, bespreek nie. Ek wil eerder daardie verhoudinge ondersoek wanneer 'n sekere soort teks ter sprake is: die metateks, of metafiksie.

Metafiksie is fiksie oor fiksie, dit is fiksie waarin fiksie geskep word. In 'n metafiksionele roman is 'n karakter binne die roman besig om daardie roman, of gedeeltes van daardie roman, te skryf. Voorbeelde van hierdie soort tekste lê volop gesaai in veral die letterkunde van die postmodernisme. Daar is verskeie soorte metafiksie, waarop ek ook nie in hierdie opstel gaan

ingaan nie, en dikwels loop die skeidslyn binne 'n teks tussen die teks en die metateks baie dun. In *Die Jakkalsjager* van Alexander Strachan is daar byvoorbeeld heelwat gevalle waar die teks en die metateks nie klop nie, waar die een verteller die ander weerspreek of van die ander verskil, terwyl hulle eintlik dieselfde persoon behoort te wees. In 'n roman soos *Deception* van Philip Roth word die leser deurentyd doelbewus mislei: die een oomblik lyk dit of die leser besig is om die teks te lees, die volgende oomblik word dit duidelik gemaak dat daardie teks metateks is, en daarna word daar weer gebeure beskryf wat doodgewoon teks kan wees, en wat die metateks ondermyn.

Die teks is dit wat geskryf word, die metateks is dit wat vertel dat daar besig is om geskryf te word. Dit werk op dieselfde prinsiep as die droom in die verhaal: 'n reeks gebeure word vertel, maar aan die einde van die verhaal word bekend gemaak dat dit alles eintlik net 'n droom was. By die metateks word hierdie verrassingselement van die bekendmaking eers aan die einde van die roman dikwels genegeer; die skrywer vertel reeds vroeg in die boek, of op enige plek in die boek, dat die boek besig is om geskryf te word.

'n Variasie op die metateks wat wel vermelding verdien, is Italo Calvino se *If on a winter's night a traveller*. Daarin word nie vertel hoe die skrywer besig is om die boek te skryf nie, maar hoe die leser besig is om die boek te lees. Deur die skrywer se gebruik van die metateks as vertelstrategie word die aandag van die leser gevestig op die skryfdaad as sodanig. Deurdat die leser besig is om die fiksie te lees, word die leser ook daaraan herinner dat die gebeure in die fiksie neergeskryf is. Die fiksie, wat die teks in die leser se hande is, word dus onbeskaamd as fiksie aangebied: die leser word daarvan bewus gemaak dat hy besig is om fiksie te lees.

Deur hierdie metateks word die leser in 'n komplekse verhouding met die fiksie en die "werklikheid" gedwing: in so 'n teks is daar gewoonlik 'n hoofkarakter wat besig is om 'n verhaal in die eerste persoon te skryf, 'n verhaal wat oor gebeure en karakters rondom, dit wil sê in sy/haar werklikheid, daardie hoofkarakter handel. Die leser is besig om fiksie te lees, maar die karakter wat besig is om oor die skryfdaad van die teks verslag te doen, vertel ook sy eie, werklike verhaal. Die skrywer herinner die leser deur die metateks gedurig daaraan dat dit woorde is wat hy besig is om te lees, en nie *dade*, gebeure nie. Maar terselfdertyd moet die leser ook daarvan kennis neem dat die karakter wat besig is om van die skryfdaad te vertel, besig is om 'n "ware verhaal" te skryf, 'n outobiografie. Metafiksie kan dan ook beskryf word as 'n verhaal oor 'n outobiografie. Dat die skep van die teks 'n skryfdaad is, word nie as vanselfsprekend aanvaar nie. Daarom volg dit dat die "fiksionele teks" nie noodwendig fiksie is nie, maar 'n soort werklikheid wat deur die teks voorgestel word as fiksie. Die werklikheid word, soos die teks self, na binne die teks verplaas en daardeur word, soos die tekstualiteit van die teks (die fiksionaliteit van die fiksie), die werklikheid beklemtoon. Wanneer 'n mens uitgaan van die premisse wat in die vorige afdeling gestel is, naamlik dat die

teks binne die werklikheid bestaan, kan afgelei word dat metatekstualiteit die werklikheid van die werklikheid beklemtoon. Die skrywende karakter binne die teks se ervaring van sy werklikheid is nie los te maak van die leser se ervaring van sy eie werklikheid nie.

Hoewel die skrywer deur die gebruik van die metateks die skryfdaad “oordra” (übertragen, vertaal) aan ’n ander karakter binne die teks, vestig hy die aandag van die leser ook op homself, en ontstaan ’n byna direkte kommunikasie tussen die leser en die skrywer. Die skrywende karakter word ’n metafoor van die skrywer, maar ook van alle skrywers of mense wat in staat is om die woord te gebruik (die skryf van die teks word demokraties), en die leesdaad word ’n metafoor van die ervaring van die “werklikheid”.

Skrywer en leser word beide deur die woord-daad (die lees-daad en die skryf-daad) as betrokke partye betrek by die soeke na die waarheid deur die generering van die leuen, by die demokrasie van fiksie en die heerskappy van die woord. Deurdat die leser bewus gemaak is van die skryf van die roman, moet hy deur sy bewustheid van sy eie werklikheid ook rekenskap gee van die skrywer se werklikheid.

Die kommunikasie tussen skrywer en leser is polities, omdat die betekenis wat deur elk aan die medium, die teks as metafoor van die werklikheid, geheg word, afhang van elkeen se persepsie van en verhouding tot die werklikheid.

Wanneer ’n mens nou na die verhoudinge teks:metateks, woord:daad, skrywer:lezer, demokrasie:heerskappy kyk, blyk dit dat die persepsie van die werklikheid waarmee die leser uiteindelik sit, ’n produk kán wees van die teks, of die woord. Wanneer die woord in staat is om ’n sekere siening van die werklikheid te weeg te bring, volg dit vanself dat die woord politieke krag kan hê: in die woord self is die daad reeds aanwesig, en dit is deur die aktivering van die woord-daad (die skryfdaad of die leesdaad) dat daardie daad uitgevoer word.

3. Transformasie deur die woord (*Kennis van die aand*)

Uit hierdie roman wil ek twee sake isoleer en dit in verband bring met die metateks van die teks (Josef Malan wat in die dodesel besig is om ’n outobiografie te skryf — die teks wat die leser uiteindelik te lese kry).

Eerstens is daar die nagmaalmotief. Vanaf die begin van die verhaal word ’n parallel tussen Josef en Christus geskep: dit is paasaweek wanneer Josef en Jessica Bainskloof (die Tuin van Getsemane) binnegaan, en hulle self opoffer (kruisiging) om te ontsnap aan die sisteem waarin hulle vasgevang is. Maar deurdat Josef nie selfmoord pleeg nie, maar hom gaan oorgee aan die owerhede nadat hy vir Jessica vermoor het, word hy die kulminasie van ’n protes wat oor geslagte heen in sy familie, maar ook in die stemlose deel van die Suid-Afrikaanse bevolking opgehoop het. Hy sterf vir almal wat onderdruk word. Wanneer hy sy “laaste avondmaal” in die tronk kan nuttig, kies hy

bruinbrood en wyn — ’n verwysing na die bevryder (Christus) waarvan die liggaam nie die wit van die kerk se witbrood (en die Suid-Afrikaanse samelewing) is nie, maar bruin soos hy self. Ek volstaan hierby, hoewel die parallel op nog meer plekke en in nog meer gevalle in die roman voorkom. Dit is egter belangrik om daarop te let dat die belangrikste momente in die lewe van Josef Malan geskied wanneer nagmaal in die een of ander vorm ter sprake is: ontnugtering deur Oom Koot (“maar hoe kan ’n mens dronk word van bloed?” — p 271), die laaste maal in die tronk en nog meer.

Die nagmaal is die sakrament wat gebruik word om te wys dat die mens berou het oor sonde, maar ook van die sonde verlos word deur die dood van Christus. Die nagmaal kan in hierdie roman dus gesien word as die metafoor vir bevryding: Josef Malan is as “sondig” gebore (soos die mens met die erfsonde gebore word, in die oë van die samelewing (soos alle ander bruinen swartmense in die Suid-Afrikaanse samelewing)) omdat hy bruin is; deur die nagmaal waarin Josef se liggaam genuttig word (waarin hy ook gekruisig word, gehang word), word die “skuld” van die gekleurde binne die samelewing betaal. Dit is baie belangrik dat Josef nie saam met Jessica selfmoord pleeg nie, maar deur die sisteem doodgemaak word.

Maar die nagmaal is nie net metafoor van bevryding nie, dit is ook ’n metafoor van transformasie: brood en wyn word vlees en bloed, ook: woord word vlees. Wanneer die woord vlees word en tussen die mense kom woon aan die begin van die Johannes-evangelie, is die vlees dié van die “mens” Christus. Die gebruik van die nagmaal simboliseer dus telkens die vleeswording van Christus; deur die woorde: “Neem, eet/drink, dit is my vlees/bloed” vind die transformasie van die Woord deur die woord plaas, en word die woorde dade wat werklik kan bevry.

Die hele roman, *Kennis van die aand*, staan dan in die teken van die nagmaal-formulier: woorde wat vlees word en moet bevry. Die roman en die woorde waaruit dit opgebou is, en nie net Josef Malan nie, word ’n metafoor van Christus wat kom om mense te bevry.

Maar die roman wil ook sê dat die woorde wat daarin staan die apokriewe waarheid is, in teenstelling met die kanonieke “feite van die saak,” die tweede motief wat ek uit die roman wil isoleer. Daarom kan die roman dan ook gelees word as korrekatief op die (verwagte) leser se ervaring van die “werklikheid” (die SA-samelewing), waarin Josef ook vir Jessica in die berg vermoor. Die aanbieding van die apokriewe “feite van die saak”, dit wat Josef nie aan sy regsvertegenwoordiger, die hof of die bewaarders bekend wil maak nie, kom hier ter sprake: hy skryf dit neer op velle papier wat hy, soos hy dit neergeskryf het, in die toilet afspoel.

Die demokrasie van fiksie, het ek vroeër genoem, behels dat enigiemand wat die mag tot die woord het, die mag tot die fiksie kan hê, maar dat hierdie woordgebruiker onvermydelik ook onder die heerskappy van die woord staan.

In die verhaal wat in *Kennis van die aand* vertel word, is Josef Malan besig om

alles wat hy geskryf het te vernietig. Dit is daardie verhaal wat die leser te lese kry. Maar deur die manipulasie van die teks deur die metateks, kan die leser ook lees wat Josef Malan neergeskryf het. Die metateks kom tot die redding van die teks wat andersins vernietig sou word, die metateks omvou en beskerm die teks wat deur die owerhede van die mense onthou word. Die apokriewe teks, die teks wat “in der waarheid” nie meer bestaan nie, kan deur middel van die metateks nou nog steeds gelees word. Die leser word gekonfronteer met Josef Malan se werklikheid wat, as dit nie apokrief was nie, nooit deur die staat bekend gemaak sou word nie.

lewers tussen die teks en die metateks ontspoor die leuen, of dit nou die leuen is wat die staat vertel oor Josef Malan en die lot van almal wat nie blank is nie binne die Suid-Afrikaanse samelewing, en of dit nou die leuen is wat die werklike skrywer (André P. Brink) besig is om te vertel oor die “werklike” vernietiging van die teks (hy skryf dit tog binne die metateks neer). Die “waarheid” wat die leser moet aanvaar is dat Josef Malan in die tronk besig is om sy verhaal neer te skryf, die verhaal wat die leser lees.

Die metateks word die metafoer van die vleeswording (die *daadwerklikheid*) van die woord, van die transformasie van die woord. Dit is ook die instrument waardeur daar aan die stemlose Josef 'n stem gegee word, al spoel hy dan ook self sy woorde in die toiletbak af.

4

Dit is moontlik om binne enige teks wat van metatekstualiteit as vertelstrategie gebruik maak, aan die gebruik van die vertelstrategie 'n politieke waarde te gaan toeken. 'n Interessante ander voorbeeld sou wees om na die metateks in *Casspirs en Campari's* van Etienne van Heerden te kyk, waarin die teks deur die amptenaar van die staat verniel, versnipper, ens. word, en uiteindelik ook deur die skrywer verwerp word. Ek glo dat die demokrasie van fiksie, en dan ook die poging om aan die stemlose 'n stem te gee, meermale op 'n manier onderliggend is aan die gebruik van die metateks.

Ek wil glo dat die gebruik van die metateks polities is, omdat dit 'n sekere verhouding tot die werklikheid veronderstel. Maar so is enige vertelstrategie polities, omdat dit 'n sekere verhouding teks:werklikheid veronderstel.

Die doel van die opstel was om aan te toon hoe die metateks polities kan funksioneer, maar wil op geen manier 'n teoretiese uitgangspunt op 'n teks forseer nie. Elke teks gaan op 'n unieke manier met die werklikheid om en laat hom nie voorskryf deur 'n teoretiese raam soos hierdie nie.

N.S.C. Schoeman Limericke

'n Baie ongelukkige man op Sluis,
Se van is vir hom 'n ware kruis.
Hy teken op papier:
Die nuwe van is hier:
Vockerodt word nou beslis Vockemuis.

Daar was 'n skilder, Hendrik de Beer.
Hy het 'n vroujie naak laat poseer.
Haar man het toe verwoed,
Met die skilder se bloed,
Die mure impressionisties besmeer!

Sê 'n losse klein dol van Die Boord:
"Ek is mos van die troostende soort,
Want menige man
Wat wonder of hy kan
Het sielsrus gevind in my poort."

Daar was 'n meisie Afroditi.
Sy skryf graag op alles graffiti.
'n Man wat haar vry
Kry blosend sy ry
Toe hy lees wat staan op haar titi.

'n Wilde pianis, Gert Verwey,
Het 'n vrou op sy Steinway verlei.
Sê sy: "Ek sien jy hou
Van 'n pizzicató,
Maar onthou nou — piano vir my."

"My liewe Jan," sê warm Sarie Sloet,
"Ek is nou al amper sonder moed,
Van net te moet hoor
Hoe ek jou bekoor;
Dóén tog nou iets — oe-hoe, dit voel goed!"

'n Mooi Latynse student, Andra,
Gaan sien haar proffie sonder 'n bra.
Sy laat hom begaan

Tot sy alles verstaan
En toe sê sy kwaai: “nec plus vetra.” (tot hiertoe en nie verder)

Daar was 'n moffie, Markus Maree.
Hy't vrolik voor 'n lesbiër ontklee,
Maar begin toe te stry
Oor as hul sou vry
Gaan wie wat doen en wie maak die tee.

Erg ontgogel is naakte klein Ralie,
Toe sy naak poseer vir Dali:
Hier's 'n toon vir 'n tiet;
Uit 'n oor groei 'n riet,
Maar ergste is die oog in haar alie.

Ontmoet Mendelsohn toe die skone Helonie:
Kan byna sy oë nie glo nie.
In plaas van komponeer
Trek hy haar neer —
Vandaar sy onvoltooide simfónie.

Die Kanaries se bas, 'n sammajoor,
Gaan grens toe — die troepe wil hom hoor.
Hy word neergevel;
Ontman deur skrapnel
En sing nou sopraan in die hemelkoor.

Ronell Boshoff

'n Meer kritiese perspektief

Inleiding

Helize van Vuuren se *Tristia in perspektief* verskyn in 1989. Die titel impliseer dat ons 'n geleentheid gebied word om 'n afdoende, of finale, perspektief te kry op Van Wyk Louw se *Tristia* (1962). Dit word gou heel duidelik dat wat ons aangebied word wel *Van Vuuren* se fokus op *Tristia* is. Hoewel haar analise en opdiep van versweë bronne¹ van uitstaande gehalte is, is daar telkens 'n tekortkoming in die gehalte van die kritiek. Dit gebeur keer op keer dat ongemotiveerde stellings deurgelaat word, en dat veralgemenings geleidelik lei tot onomwonde feite. Daar is vele vrae wat sy stel wat ten slotte onbeantwoord bly.

Hierdie publikasie is nie die enigste wat skuldig is hieraan nie, maar word ter illustrasie gekies: my doel is om uit te wys hoe nadelig ongegronde stellings kan wees vir die stand van (veral) Afrikaanse kritiek. Die Afrikaanse literatuur het reeds 'n reputasie dat dit nie krities genoeg staan teenoor sy eie produkte nie, veral nie as dit die naam van 'n gevestigde kritikus dra nie.

My kritiek wat hier volg probeer nie 'n finale perspektief bied op *Tristia* nie, maar poog wel om met 'n vergrootglas die oneweredighede van 'n ander, geofende perspektief uit te lig. Moontlik sluit my fokus 'n "duisend nietighede en gewetensbesware/ en skerp-kyk" (*Tristia* 1962: 58) in; die voorbeelde word desnoods kursief aangeraak.

Gedig-spreker = digter

Van Vuuren waarsku teen die tipiese slaggat waarin baie kritici trap as hulle alle gedigte as kunsteories/ars poëties ontleed (1989: 87–88). Maar Van Vuuren trap self in 'n ander tipiese val: waarom word die ek-spreker in 'n gedig vanselfsprekend gelees as die digter self?

1. So 'n leesstrategie beperk die interpretasie-moontlikhede van gedigte tot 'n groot mate en ontsê ook die digter van sy skeppingsvernuf. Hiermee wil ek nie die skep van alter-ego's in die digkuns ontken nie, maar so 'n gelykstelling word te maklik veronderstel sonder nabetragting — iets wat nooit by 'n prosa-ontleding die geval is nie.² Ek beseft dat Van Vuuren sterk steun op 'n Bloomiaanse leesstrategie,³ en heg self groot waarde aan hierdie metode, maar vrees dat dit mettertyd tot 'n verengde leespatroon kan aanleiding gee — iets waaraan ons juis probeer ontkom.

2. Ek wil tog nie eis dat die teks totaal los staan van die skrywer, soos 'n "close reader" sou, nie; die naelstring tussen skepper en skepping word nooit heeltemal afgebind nie. Elke leesmetode wat gekies word ter volkome uitsluiting van 'n ander, word ten slotte benouend. Net soos die Calvinistiese leesstrategie wat Van Vuuren kritiseer (1989: 110), verskraal 'n uitsluitlik

outobiografiese speurtog ook 'n teks se interpretasie-moontlikhede. 'n Voorbeeld van so 'n verengde leesmetode is Van Vuuren se interpretasie van die verwysing na "dié adamiese verleentheid" (1962: 132) in "*Groot Ode*"; sy lees dit as "sonde" wat (*waarskynlik*) duidend is "op die verhouding met 'n 'vriendin' in Amsterdam" (1989: 92); hierdie toespeling word dus beperk op 'n manier wat vergelykbaar is met 'n eng Calvinistiese leeswyse (hoewel die *sonde* natuurlik sou verskil). Ek twyfel ook of daar, soos beweer, "(i)ntergedigtelik gelees" (1989: 92) by so 'n interpretasie uitgekrom kon word.

3. As Van Vuuren die digter gelykstel aan die spreker in "*Groot Ode*" (1989: 85), is een motivering die verwysing na "druïdes" (1962: 132), hoewel haar outobiografiese leestegniek natuurlik lank reeds veronderstel het dat die twee vereenselwig word. Dit is egter duidelik by die lees van "*Groot Ode*" dat die *ons* druïdes *wórd*; dit is maar een van die personas wat die ek-spreker aanneem en wat hy/sy ten slotte agterlaat soos 'n reptiel sy uitgediende vel. Hierdie interpretasie word gesteun deur stellings in "*Groot Ode*" soos "en ek, ja, dié ek" (1962: 127); verskillende fasette van dieselfde persoon word as't ware uitgetoets in hierdie teks.

Intertekstualiteit

Van Vuuren se inslag by die lees van *Tristia* is hoofsaaklik intertekstueel. Sy gee 'n baie bruikbare omskrywing van die term *intertekstualiteit* in haar boek: "literatuur as 'n ineenangestremde korpus tekste wat in aktiewe wisselwerking met mekaar staan én met geordende kennisvelde, soos die geskiedenis, die politiek, die digter se outobiografie, ens." (1989: 12). Hierdie invalshoek is veral nuttig en verhelderend by 'n teks soos *Tristia*; sodra die outobiografiese egter as primêre interteks betrek word, word die grond betreklik onvas.

1. Sover outobiografie deur die teks self opgeroep word as interteks, het ek geen beswaar daarteen nie; dit is egter wanneer feite wat grootliks in die omgang bekend is (byvoorbeeld Van Wyk Louw se verhouding met Cussons), toegepas word op die teks en wanneer dit lei tot 'n gejjag na obskure leidrade, dat 'n mens twyfel aan die vakkundigheid van die metode.

Ironies genoeg noem Van Vuuren juis Van Wyk Louw se afsku van 'n "lesing van 'n literêre werk wat geïnteresseerd is in die outobiografiese omstandighede waaruit die werk tot stand gekom het" (1989: 78). Die nadeel daaraan verbonde om outobiografiese vesels uit die geheel van die teks te ontrafel, is dat dit die omvang van die skepping onvermydelik verklein. As die gedig-spreker eens gelykgestel is aan Van Wyk Louw, vind die gedig moeilik universele toepassing.

Van Vuuren noem dus dat sy besef dat Van Wyk Louw 'n taboe geplaas het op so 'n leesstrategie, maar beweer dat die outobiografiese "een van die sterkste eenheidsbindende struktuurmiddele" (1989: 8) is in *Tristia* en die

“enigste sterk, eenheidskeppende element” (1989: 87) in “*Groot Ode*”. Dit geld natuurlik slegs as veronderstel word dat elke bundel ’n eenheid vorm, of selfs *wil* vorm.⁴ Hierdie veronderstelling word sonder meer deur Van Vuuren aanvaar in haar analise van *Tristia*.

Van Vuuren verwys na literêr-historiese dokumentasie oor die verhouding tussen Van Wyk Louw en Cussons (1989: 22) en bestudeer dan Cussons se oeuvre om tekens van neerslag te soek van hierdie verhouding (1989: 23).

Die vraag ontstaan of ’n kritikus só deur die biografie gelei moet word dat hy/ sy gaan sóek na intertekstuele leidrade. Die verwagting is tog dat hierdie proses juis andersom plaasvind: die kritikus gebruik die beskikbare outobiografiese kennis om intertekstuele verwysings te *steun*.

Dit is ook belangrik om te onthou dat ons op soek is na verheldering van Van Wyk Louw se teks (dit dui die titel van Van Vuuren se publikasie aan) en nie na neerslag van hul verhouding in Cussons s’n nie. Deur in Cussons se tekste van 1978 (*Verf en vlam*) en 1984 (*Membraan*) te gaan speur, is die leser reeds ver verwyder van *Tristia* wat in 1962 verskyn, en wat handel oor die jare 1950 tot 1957.⁵

So ’n aanname is effektief besig om Cussons se oeuvre te vereng, omdat selfs haar kontemporêre gedigte gelees word in die lig van ’n liefdesverhouding wat meer as 30 jaar gelede plaasgevind het. Dit is tog hoogs waarskynlik dat daar meer as dit te lese is in Cussons se simbole en assosiasies, en dat daardie liefdesverhouding maar een faset van die alterego van Dido is wat Cussons skep. Hierdie kortwiking van interpretasie-moontlikhede is weer ’n bewys van die benouende gevolg van Van Vuuren se leesstrategie.

Die metode wat Van Vuuren volg om by die Cussons-gedigte uit te kom, is ook verdag; nadat sy byvoorbeeld die *Aeneïs* aandui as interteks, sê sy: “Dié interteks lei die leser na Cussons se oeuvre en haar *‘Dido op hoogte aan Aeneas’* (1989: 96). Sôú dit ’n objektiewe leser tot so ’n stap lei? Die publikasie is tog 20 jaar verwyder van mekaar, aangesien die Cussons-gedig in *Membraan* (1984) verskyn.

2. ’n Ander probleem met intertekstuele skakels is dat die bande heel dikwels assosiatief is. Die gevolg hiervan is dat die uitwys van voertekste (dit wat die relevante teks beïnvloed het) subjektief word, en gevolglik maklik onsamehangend kan voorkom vir ’n ander leser. Hoewel die eerste hoofstukke van Van Vuuren se analise steun op duidelike bande tussen *Tristia* en ander voertekste,⁶ is die ontleding van die invloede op “*Groot Ode*” minder wetenskaplik. Dit is veral die *Aeneïs* wat hier ’n belangrike rol speel.

As voorbeeld kan daar gekyk word na die assosiasies wat die volgende reëls uit “*Groot Ode*” vir Van Vuuren het: “’n voël roep in die nag in:/ nie nagtegaal maar onrus” (1962: 133). Die verwysing na die nagtegaal lei haar na ’n interpretasie van die voël as ’n uil,⁷ en gevolglik na ’n paragraaf in die *Aeneïs* waarin Dido luister na ’n uil se geroep (1989: 95). Die belang van so ’n ver-

wyderde verwysing is nie duidelik nie; dit vergroot en verryk die teks nouliks. Daar moet ook onthou word dat die assosiasies tussen die twee tekste baie swak is in hierdie spesifieke konteks.

Ander yl skakels ontstaan as Van Vuuren tekste uit Rimbaud se *Une saison en enfer* vergelyk met “*Groot Ode*” (1989: 103–104). Die ooreenkomste is heel duidelik subjektief en sou moontlik nie deur ’n ander leser as toespelings aangewys word nie. Rimbaud se verwysing na “earthly love” en die natuur as “a spectacle of goodness” (1974: 55) skakel vir Van Vuuren met “die nuwe vreugde . . . vos . . . eidereend . . . elsbekkie” (1989: 103). Hierdie skakels sou beter gemotiveer moet word om van enige nut te wees.

3. Moontlike intertekstuele skakels ontwikkel ook spoedig in Van Vuuren se analise tot onomwonde feit. Die ontleding van “*Groot Ode*” word soos volg ingelei: “Die oorsaak is ’n gebroke liefdesverhouding” (1989: 74). Die aanname is weer dat hierdie die afdoende verklaring is vir die lees van die teks. Die leser kan ook maklik vergeet dat hierdie verwysing na ’n liefdesverhouding gebaseer is op ’n outobiografiese feit wat Van Vuuren vroeër bygelees het. Dieselfde vermoede outobiografiese invloed word onbetwisbare feit as “*Groot Ode*” beskryf word as “’n wégkeer van die erotiese liefde na die religieuse” (1989: 77). Daar is min bewys van enige van die twee liefdes in die teks.

’n Ander onlogiese skakel in hierdie verband is die feit dat Cussons se biografie ’n mens juis lei tot religie.⁸ As die kritikus dan outobiografies gaan lees, is hierdie kennis moeilik te vereenselwig met die talle verwysings na die gedig-spreker wat “dwing God toe”, terwyl die minnares juis “dwing na ’n mense-paartjie toe” (1962: 18). Die outobiografiese leser sal ten minste moet vra hoekom daar wel hierdie onopgeloste tweespalt bestaan.

Geforseerde interpretasies

Deur die titel van haar publikasie beweer Van Vuuren dat sy ons *dié* perspektief aanbied op *Tristia*. So ’n outokratiese gebaar impliseer dat ander interpretasies nie so goed gefokus en so sentraal is soos hare nie. Hierdie aanname sou nie so hovaardig voorgekom het nie, as dit nie was vir die herhaalde geforseerde interpretasies waaraan Van Vuuren haarself skuldig maak nie. Ek lig enkele voorbeelde uit ter illustrasie.

1. Die analise van “*Mei-fees in Amsterdam*” (1989: 74–77) kom keer-op-keer verdag voor as gevolg van twyfelagtige interpretasies. Van Vuuren verwys byvoorbeeld na “die spreker se melkdrinkery” (1989: 76), hoewel daar nooit hierdie stelling gemaak word in die gedig nie: “my tande die is wit van melk” (1962: 16) is moontlik slegs ’n verwysing na die melktande van die spreker se jeug. Hierdie interpretasie skakel dan maklik met die tema van reinheid, via die beeld van kinderlike onskuld wat melktande oproep.

Dit is ook nie duidelik waarom Van Vuuren herhaaldelik die “wit en blou” (1962: 16) van die Meidag sien as verwysend na die “wit, blou en rooi” (1989: 76) van die landsvlag nie. As so ’n interpretasie gekies word, móét hierdie

vraag beantwoord word: waarom is dit funksioneel dat *rooi* uitgelaat word? 'n Moontlike verduideliking wat sal skakel met Van Vuuren se analise, is dat die *rooi* wel metonimies teenwoordig is in die liefde en erotiek wat beskryf word. Maar so 'n siening bly ten slotte onbevredigend en bewys dat daar 'n ander moontlikheid moet bestaan.

2. "*Ars poetica*" (1962: 34) is nog 'n gedig wat deur Van Vuuren ontleed word. Sy intepreter Van Wyk Louw se verwysing na "ongevormde" literatuur as "trivialer werke wat nog vir latere skrywers as ru-materiaal beskikbaar is" (1989: 41). So 'n siening moet verder gevoer word, want die implikasie daarvan vir Van Wyk Louw se eie skeppings, is enorm. As die digters wat gebruik maak van "trivialer werke" wel *heuning uit heuning* voortbring, impliseer dit tog dat die gehalte hiervan beter is⁹ as die werk van die gekanoniseerde skrywers ("die gevormde literatuur" volgens Van Vuuren se analise). 'n Mens moet tog bewus bly van die subjektiwiteit van kanonisering, net soos "trivialer werke" 'n subjektiewe waarde-oordeel inhou.

Ek reken dat Van Wyk Louw se verwysing eerder is na die *wêreld* as ongevormde interteks. Die invloed wat die (ongeskrewe) *wêreld* het op die skrywer, dien as ru-materiaal vir sy skeppings. So 'n interpretasie reken dan ook af met die geïmpliseerde ydelheid van Van Wyk Louw: sy skepping hoef dan nie gesien te word as oortreffend van die tradisie (Ovidius, Catullus ens.) waarvoor Van Wyk Louw duidelik die grootste agting het nie. Van Vuuren bevraagteken in elk geval ten slotte haar eie kategorisering (1989: 42), omdat dit nie standhoudend blyk te wees nie.

Sy noem ook 'n belangrike element wat nouliks geïgnoreer kan word: die bekendheid van 'n werk het 'n groot invloed op 'n mens se siening daarvan as óf belangrik óf triviaal. 'n Ander faktor wat kwalik opsy gestoot kan word, behels 'n Bloomiaanse leestegniek.¹⁰ As Van Vuuren beweer dat Catullus "harder praat" (1989: 42) as Van Wyk Louw, is daar twee moontlike oorsake: óf Van Wyk Louw *laat hom toe* (uit respek), óf Catullus "oorwin" Van Wyk Louw omdat eersgenoemde 'n sterker skrywer is. Volgens Bloom sal die navolger se werk altyd tekens dra van die ouer digters wat hom/haar beïnvloed het *indien* die ouere "sterker" is.

3. Ander ontledings wat verdag is, noem ek net kortliks: (a) Van Vuuren noem 'n aanhaling "wit. . . wang" (1989: 100) wat glo uit "*Groot Ode*" kom, hoewel die enigste verwysing daar wel is "'n ander wang is witter" (1962: 130). Die korrekte aanhaling verander die interpretasie diametraal: die wang behoort aan 'n Christus-figuur wat nie logies gesproke die hellereis sou deurgemaak het waarna Van Vuuren verwys nie.

(b) Die inlees van *goud* in "*Groot Ode*" se "ondeurstraalde *groen*-gestrate lae" (1962: 129) is vergesog en geforseerd, en word in Van Vuuren se bespreking maklik gemaak deur die weglaat van "groen" in haar aanhaling van die teks. Die "blink en straal" (1962: 129) kom ook eerder voor in die konteks van *wit* (verblindende lig) in "*Groot Ode*" as in die konteks van *goud*.

Ongemotiveerde stellings

Dit gebeur telkens in *Tristia in perspektief* dat wilde stellings gemaak word, sonder verdere poging tot verduideliking. Ek noem weer net enkele voorbeelde.

1. Die moeilikste gedeelte van “*Groot Ode*” word byvoorbeeld heel gerieflik deur Van Vuuren saamgesnoer in ’n allesomvattende stelling as “vrye assosiasie rondom die aard van pyn, god/Gode, wete, en ’n terugkeer na die grotmilieu” (1989: 93). Hierdie stelling kon net sowel ’n opsomming wees van die hele “*Groot Ode*”, in plaas van ’n verklaring van ’n sekere duistere gedeelte van die gedig. So ’n stelling is ook nie analities genoeg om die “eenheid” van die teks te bewys nie.

2. By ’n analise van “*H. Teresa van Avila flap uit*” word die onrealistiese stelling gemaak dat “rein” (1962: 58) enersyds verwys na o.a. reinheid, “maar dit impliseer ook die téénsy van ‘rein’, naamlik ‘onrein’ of ‘sondig’ ” (1989: 84). So ’n stelling laat die weg oop vir die interpretasie van elke woord as implisiet ook bevestigend van sy teenpool. Dit maak dus allerlei ontledings moontlik, en herlei kritiek gevolglik tot ’n onvaste moerasgebied.

3. ’n Ander element wat gereeld voorkom, is die verdeling van simbole/beelde in polêre assosiasie-groepe, sonder enige volledige motivering ter stawing. Daar is byvoorbeeld geen verduideliking vir die volgende dialektiese groeperings nie: “die grotwêreld met sy motiewe (dood/nag, God, Gees, ons/druïdes, skip, Middeleeuse oog, ys, teken, heiligheid)” en “motiewe wat saamhang met die kollektiewe mens (lewe/dag, gode, tegniek, ‘brandende’/vuur, oë, sonde, liefde/pyn/bitterheid/woorde)” (1989: 85). Hoewel ’n mens kan raai wat bedoel word, behoort hierdie idees volledig uitgewerk te word om fasele saamgroepering te vermy.

Dit is ook geensins duidelik waarom “wit/ys/liefde” (1989: 110) ’n groep vorm in Van Vuuren se bespreking nie. Volgens haar analise staan die koue wat deur *wit* en *ys* gesuggereer word, juis in opposisie tot die “warm” liefde van die “brandende stad”.¹¹ Indien daar ’n verklaring is vir hierdie assosiasie, word dit nie gemeld nie.

4. Ek noem ander voorbeelde van ongemotiveerde stellings net kursief: (a) Deur ’n persoonlike assosiasie van Van Vuuren word “Haar hiëroglief?” (1962: 129) in “*Groot Ode*” sonder meer geïnterpreteer as ’n verwysing na “die Egiptiese Cleopatra” (1989: 105–106). As Van Vuuren se stelling gemotiveerd is en nie slegs steun op ’n assosiatiewe vereenselwiging nie, word dit nie volledig genoeg aangedui in die analise nie.

(b) Die volgende stelling van Van Vuuren is ook duister: “In “*Groot Ode*” word verskillende vorms van weet en nié-weet genoem en belig:

Ons weet nie hoe seer ons

lê in Gods hand nie;

want

ons pyn kry nie antwoord. (124)

Hier is ’n derde vorm van ‘wete’ ter sprake” (1989: 79). Dit is voor die hand

liggend dat Van Vuuren kategorieë skep soos dit haar interpretasies geval. Waarom is hierdie 'n "derde vorm van 'wete' " en hoe kan "nié-weet" 'n vorm hiervan wees? Hierdie vrae word nie bevredigend beantwoord in die ontleding nie.

(c) Van Vuuren beweer omtrent "Groot Ode" dat "(h)ierdie God bly toeganklik" (1989: 80) en siteer die volgende aanhaling ter staving van haar stelling: "sonder steur aan eet of aan geweet-word" (1962: 132). Sover my logika strek, bewys haar aanhaling tog sekerlik die teenoorgestelde van haar bewering (die ontoeganklikheid van God).

Literêre verwagtinge

1. Ek het reeds verwys na die strewes van Van Vuuren om 'n eenheid te vind vir die lees van *Tristia*, en veral van "Groot Ode". So 'n ambisie ignoreer egter die feit dat die digter self nie so 'n eenheid in gedagte mag gehad het nie. Van Vuuren noem juis Van Wyk Louw se eietydse milieu 'n "wêreld van versplintering" (1989: 118) en dui self ook op sy neiging tot "'de-konstruksie' van die tekstrukture" (1989: 121).

2. Van Vuuren beweer *Tristia* "gaan dikwels mank aan sterk beelding en binding" (1989: 118). Hiermee ignoreer sy juis 'n belangrike tema van o.a. "Groot Ode" wat verbroekeling uitbeeld. Die oorsaak hiervoor word in *Tristia* aangetoon, soos in menige moderne teks, as 'n afwesigheid van 'n bindende faktor (soos 'n Goddelikheid) in die samelewing. Ontbinding is nie 'n nuwe tema nie; 'n mens ervaar dieselfde verbroekeling in *The waste land* en *Ulysses* van 1922. Dit is by uitstek dié tema van die modernisme. Tog word hierdie tekste nooit beskou as "mank aan . . . beelding" nie. Dit is ook ironies dat Antonissen hierdie afwesigheid van beelding by Van Wyk Louw sien as deel van die "grootseheid" van die bundel (1989: 123).

3. Van Vuuren vergelyk Van Wyk Louw se werk met Breyten Breytenbach, moontlik in 'n poging om Van Wyk Louw se tekort aan beelding te beklemtoon (1989: 124). Sy ignoreer egter duidelik die feit dat Breytenbach bekend is as beeld-skepper en simbolis (en dus anders is as Van Wyk Louw), wat nie in sigself 'n waarde-oordeel inhou nie. Om twee totaal verskillende skryfstyls te vergelyk, dien geen konstruktiewe doel nie.

4. Sy trek 'n eenderse vergelyking tussen Breytenbach en Jeremy Cronin met die doel om eersgenoemde uit te wys as meer betrokke in "Suid-Afrikaanse politieke aktualiteite" (1989: 127). Haar beslissing is egter gegrond op die *hoeveelheid* wat Breytenbach publiseer in vergelyking met Cronin. Myns insiens is dit oneerlik om 'n oorvloedige oeuvre te gebruik as maatstaf vir so 'n waarde-oordeel, omdat die gehalte van die publikasies glad nie daardeur betrek word nie.

5. 'n Laaste kritiek wat ek het op Van Vuuren se ontleding, is dat haar veralgemenings oor "die bestaande Afrikaanse poësie" (1989: 126) by implikasie dui op *wit* Afrikaanse skrywers. Sy noem wel ander "groepe" wat in Afrikaans skryf, maar groepeer hulle onder 'n term soos "'Kaapse Vlakte'-

digters" (1989: 127). So 'n benaming ignoreer die sterk politiese inslag van hierdie werke en plat dit af tot 'n geografiese uitsonderlikheid. Haar kritiek in hierdie verband is dat Afrikaans nie *engageé* genoeg is nie. Sels al marginaliseer sy dan ook die bestaande swart Afrikaanse skrywers,¹² is sy besig om ander kontemporêre Afrikaanse werke te ignoreer. Sy noem ter elfder ure wel Antjie Krog se progressiewe eksperimentering (1989: 127), maar ignoreer steeds werke soos dié van Wilma Stockenström. Om te sê dat Afrikaanse digters nie skryf oor die "eskalerende geweld en versplintering" (1989: 126) nie, is om baie eng te lees; selfs 'n kursoriese lees van *Monsterverse* (1984) of *Die heengaanrefrein* (1988) behoort so 'n siening te verander.

Slot

Hierdie kritiek op 'n vorige kritiek word geensins as volledig voorgelê nie; die doel is slegs dat dit as verteenwoordigend gesien sal word van die tipe slaggate waarin kritici maklik kan vasval. Die wens is dat ons meer krities sal wees van die standaard wat deur bedrewe literatore gehandhaaf word.

Voetnote

1. Sien byvoorbeeld bladsy 10 ter illustrasie.
2. Sien hieromtrent Fowler (1973: 15) waar hy praat van "(t)he temptation to . . . read the poet into his work too literally" wat lei dat ons vergeet dat "the real author assumes a mask, or voice, distinct from his proper character, when he writes, so that his own personality is not answerable for, or relatable in any simple way to, the opinions or allusions which a reader may derive from the work itself" (my kursivering).
3. Sien o.a. Bloom se *The anxiety of influence* (1973) hieromtrent.
4. Hierdie veronderstelling word later vollediger bespreek.
5. Na aanleiding van die sub-titel van *Tristia*.
6. Hoofstukke 1-5.
7. Na aanleiding van *The owl and the nightingale*.
8. Sien selfs die kursoriese verwysing daarna op bladsy 22: "oeuvre gekenmerk deur die mistiek en die Rooms-Katolieke onderbou".
9. Dit is "twice refined".
10. Sien o.a. Bloom se *The anxiety of influence* (1973) hieromtrent.
11. Dit word deur Van Vuuren self uitgewys (1989: 106).
12. Soos gedefinieer in *Swart Afrikaanse Skrywers* (1985: iii).

Bibliografie

- Bloom, Harold (1973). *The anxiety of influence* NY: Oxford UP.
- Fowler, Roger (1973). *A dictionary of modern critical terms* London: Routledge and Kegan Paul.
- Louw, N.P. van Wyk (1962). *Tristia* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Smith, J. (red) (1985). *Swart Afrikaanse skrywers* Bellville: UWK drukkerij.
- Stockenström, Wilma (1984). *Monsterverse* Kaapstad: Human & Rousseau.
- (1988). *Die heengaanrefrein* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Vuuren, Helize (1989). *Tristia in perspektief* Kaapstad: Vlaeberg.

Cornelius van der Merwe Sylvia Plath (1932–1963)

daar het jy slank op die baar
lank soos jy was, gelê
gesig van was

daar het jy oorgestaan in die
agterste vertrek tot by
jou gesig toegetrek

daar waar dit na muwwe appels
volgens Alvarez geruik het
: en já . . . Ted was

daar. Appel in die kis dié een
verbode vrug dus vanwaar
oplaas vrotting gekom

het: in maer woorde soos builepes
daar in die Kaap waar die kis
tog duidelik gemerk was:

DANGER KEEP OUT — GEVAAR BLY WEG

selfwoordenaar wat jou eie finis toe
vooruitgeloop het om nou so daar
te kan lê: gestoofde appel

in jou laaste woorde had jy dit lankal oor
selfdode, die maaiers aan jou wang, óf
was dit net muf, vroegvrotrypkelder?

maar tereg ook, op stuk van sake wat het
dit met elke jan rap en maat te make?
ons poëte is net digter en trek

steeds vergelyke met o.a. Janis Joplin,
Jack Kerouac en óf reïnkarnasie d.m.v.
M.C. Escher nog kan bybels bly en

hoe ons vergestaltung kan vind
in vrye vers met Ingrid wat
vir ons in memorium wag by

Drieankerbaai — net maaiers bly
voortmaai: in geslote laaie
bly ongelese verse stuit

Skarabee

die einde
het soos 'n storm gekom
jy het op die koue blad
van wit klipsteen nes
Prokris met die pyl deur
die keel, so uitgestrek,
daar alleen gelê
en uit die hoek van jou
oog af het van jou slaap
tot teenaan jou oor een
traanspoormerk, effens
klam nog bloot gelê

n gogga het die son
onder jou hart uitgerol

ek het jou hande bo-
oor jou bors gevou en
'n tor oor-en-oor geteken

Louis Kotze Kalender

Van die beste tot die sesde
Ons liefde het vasgeys
so skuins teen September
Krakies in die swembad
swart kolle op die rose
Snaakse geskree op die solder

Dieselfde tot die elfde
Dinge lyk nog slegter
middel Desember
Meubels verwyder
Rommel in die kelder
Algie in die water
Knop in die keel

Dis nou so amper Mei
Die aalwyne blom
voor die swembad
Elke nag ry die kleinspan
skoppelmaai
in die wind
Soms gaan dit asof
die telefoon lui

Muskouri sing
haar Argentina
Brulpadda dirigeer
die kleinvolk
in die voor
Jy staan weer op die balkon
Blou blom
die krismisrose
in die goudgeel son

gholf

stap hier in die skoonveld af
met my yster en my hout
na die tiende raak dit rof
die lewe wis jou voorgee uit
was jy al in gesprek met jouself
as die sandkuile jou voorlê
om elke hoek en draai
wonder wat die eksperts sê
van die balle wat so swaai
geagte meneer ballestros
sukkel met my naderhou
as ek haar het vat ek vas
kyk net hoe val my voorgee by die dag

Vergeet maar

vergeet maar van sorry pël al
die klas van meegevoel is skyn
karlien het getjank pierre kruip
weg agter die sitplek sy het pad
gevat teen 'n moerse spoed met haar
geel limousine langsaam draai die kasset
jy het vergeet om die swart sak uit te sit
die drein is al weer verstop koos kiem
het geskakel hans richte speel sondag
die maanligsonate daar is 'n brief
van piet pompies van verneukpan
hy het julle glo al gister verwag
lees van die gesinsmoord in die beeld
sê vir jou nuwe man my flymo start op twee

Jan Keyter van Niekerk Nagrit

Reën klap teen die voorruit
en die landskap word bedwelm,
realiteit verlei tot sagtheid.
Die snelweg vloei verdrietig wasig,
skimagtige bome weerskante
'n slang, 'n kanaal, oorlogskipgrys
oneindig lank.

Glip, gly, links, regs,
meganies, metodies verwoes die
swiepende arm die droom,
en die stomme slaper word
teruggeruk na koue nat werklikheid.

Arthur Wegelin Skildery van Jan Zoetelief Tromp

Skildery teen wit muur
vertoon 'n perdewaentjie
op 'n karspoor in die duine.
Die man stap voor en lei
die trekperd; die maer hond
stap saam; die vrou,
die kinders, die gereedskap,
is met die duin-ertappels
wat gerooi is, hoog op
die grootwielkar.

Die lig is eindedag,
ruik na die nat sand.
Dit is helder soos Debussy
se seetaferle en vaag
soos 'n impressie want
duik op uit die natuur
en raak weer weg; ek sien,
belewe dit, hoor die hond
se blaf; dan vervaag dit
tot 'n paar gram verf
in 'n houtraam.

Die wit muur daar agter,
wit muur met voeë van
die baksteenlae sigbaar,
ou estetiese droombeeld
uit my jonkmansjare: wit vlak
gebreek met effense aanduiding
van lyne, skoon, vaag en eerlik,
sonder geslag, onsentimenteel.
Die wit muur dra die dakbalke,
is hard en werklik, is ook
oneindige witheid van die gees
wat oopstaan vir impressie,
so fotogenies, moederskotig.

In die vlak van die wit muur
verskyn die sag gekraak van

leerrieme van die tuig;
die moegheid van die werksmense
en hul hond, dit dra die lewe
hard en werklik, sonder geslag,
onsentimenteel, is ook
die oneindige verbinding
van lewe hier en grys verlede
die skilder daar gesit het in die sand
met sy stifte en pensele.

Die samehang van hier en nou
en daar verweg in tyd en ruimte;
tydafstand word ruimte,
die stil geluid van wiele in die sand
word vol belewenis
van eenwording met die Skepper
wat daar is en nie daar is nie
soos mens na 'n muur
met skildery kyk.

Martjie Bosman Bushveld doctor

Die klein grys motor kom aangebeef
uit die hittegolwe bo die grondpad,
hou stil en die man met die borselkop
vra op Engels die pad na die laerskool.
Ek ry saam, vertel van spuitstof op oop water,
beduie na toegegaasde stoepe onder koelteborne,
noem die sterk rugbyspanne en A-simbole.
By die rooibruin skool klim hy uit, knik,
pluk ingedagte aan die naaste boom.
Hy swaai sy ongebruikte swart sak terug,
groet en ry verder noord.
Toe ek omblaai, merk 'n droë trosvyblaar
sy bespiegeling oor my kontrei.

Aand, sendingstasie

Die sproeier op die groot grasperk
piets die dorpsmotors wat voor skemer
onder die maroelas uittrek
en deur die hek wegry.
Die rooi stoepvloer verkil
en die teringpasiënte verdwyn in die saal.
Die malle loop sy laaste rondte.
Die seuns met die rugbybal word huis toe geroep.
'n Koei stap na die stal agter die dominee se huis.
Die superintendent stem sy viool
en die aandgesang dryf oor die binneplein.
Teen tienuur doof die gedreun van die kragopwekker
en die laaste ligte in die kamers uit.
Ver hoor jy nou die naguil en 'n wilde skreeu,
sien jy dalk oor die lae heining
die geflikker van 'n vuur.

Hennie Baird Jasmynvlekke

(Vir Hanli)

Ek lig jou donskombers hoog
en skelmstrooi pienk-en-wit jasmyn
oor jou vaal-blou onderlaken.
Jy trek jou rooi slaapklere aan.
Ons sit bo-op jou bed
en pars (jy onwetend)
die soetwalmgeur
kneusend uit die delikate krone.

Ons deurvul mekaar
diep in die holte van die nag
met die volgeur van jou en my
in 'n bed van jasmynjare.

Marí Peté

just another day in paradise

Wesstraat ruik na stamp en stoot
klam lug hot dogs walms wierook
skares, lywe vol krismis geprop.

Edgars en Game blaker dit uit:
kom herwaarts, Getroues,
jingle jul wallets, te hel . . .

Oor sleepvoet vakansiegangers,
handelaars, skemerkids en bedelaars
drup die lammale
streamers sneeumanne en slees

en saans om ag sê die nuus:

ry veilig in jul minibusse en BMW's;
die petrolprys daal (dankie Saddam);
iemand gister in Peacevale doodgekap;
en terloops, geseënde Kersfees.

Carmont 104

Ons bly in 'n flat langs die freeway
en soggens om ses jaag lorries verby

slaap op die mat
binne-in 'n cream krismisbed

tussen speelgoed en soeweniers:
cd's picassos en kleivoëls

en die nare televisie.

Bedags wag ons leë nes bedees
dat mens saans jou klere moet kom afstroop,
whisky's drink
en hom vul met geluide:

zz top mikrogolfdeure, praatjies
oor tax new physics en vriende.

Somers stoom ek en jy oorgesprei
in mekaar se asem

winters
na sop en popcorn
broei ons onder die duvet drome uit.

What more can I say,
dis pret om in 'n flat te bly.

Elsabe Steenberg

Rasseverhoudings in jeugletterkunde

In een kinder- en een jeugboek van gehalte wat in 1991 gepubliseer is, handel dit om jeugdiges van verskillende rasse wat met mekaar in aanraking kom. 'n Indiër- en kleurlingseun respektieflik is die hoofkarakter; hulle kom in noue kontak met blankes wat dan 'n ingrypende invloed het op elk se lewe. Origens word die verhale eiesoortig benader met geen verdere ooreenkomste wat tema en aanbieding betref nie.

Nel Swart se boek vir ouer kinders, *Elk vir mekander*, het vanjaar (1992) die MER-prys vir kinderlektuur verower. Dit word nooit pertinent genoem dat die hoofkarakter 'n Indiërseun is nie, maar sy naam — Yusuf Sheikh — en sy omstandighede, asook die feit dat gebeure in Natal naby die see afspeel, laat 'n leser dié afleiding maak.

Die aanvang is dadelik boeiend en spanning word van die eerste bladsy af gebou op Yusuf se voorneme om vir sy sussie Jasmeen 'n speelding te koop. Laasgenoemde se bene is gebreek in 'n ongeluk waarin sy oupa se lorrietjie waarmee hy groente verkoop het, ook onherstelbaar beskadig is. Wat Jasmeen baie graag wil hê, is 'n pienk eenhoring wat Yusuf self lelik vind — en wat 'n oorspronklike dimensie aan die verhaal gee. Dit het 'n konnotasie met die mitologie; moontlik wil dit die serieuze oorbeskermers van die jeug teen satanisme fyntjies uitdaag om hierin iets duiwels te sien, want so iets bestaan hoegenaamd nie.

Die seun se besluit om die bestuurder van die winkel te spreek en eerlik te vra om die speelding af te betaal eerder as om dit te steel, maak die res van die gebeure moontlik. Só maak hy met meneer Lategan kennis wat hom simpatiek met die seun se probleem bemoei: met sy oupa gaan praat en Yusuf as sy gholfjoggie aanstel sodat hy geld kan verdien. Maar belangriker: hy leer die bestuurder se seun ken en hulle word vriende.

Raakpunte tussen die seuns kan as te veel en te toevallig veroordeel word, of dit kan beskou word as mities, soos die eenhoring. Die maat se naam is ook Josef net soos sy oupa, en hy word Joof genoem. Hy is so oud soos Yusuf en op sy eie manier taai en gereed om planne te maak. Elke seun baklei met 'n hindernis wat sy lewe beïnvloed sonder dat hy skuld daaraan het. Joof se bene is in 'n ongeluk beseer en na 'n ruk se gebruik van 'n rolstoel moet hy nou met die hulp van stutte oor die weg kom. Yusuf se seer lê dieper: sy pa het diefstal gepleeg, is tronk toe en het daar gesterf. In albei gevalle maak die probleem die seuns anders as ander, dwing hulle om eenkant te wees; ook daarom is hulle op mekaar aangewys.

Nadat Yusuf die speelding gekry en vir sy sussie laat hospitaal toe neem het, raak die verhaalstruktuur minder diggeweef. Maande verloop, spanning neem af. Tog is die verbygang van tyd noodsaaklik vir die ontplooiing van die

res van die gebeure. Motiewe word verder gevoer wat sterk geïntegreer word in die geheel.

Die opvallendste motief is Yusuf se gevoeligheid oor sy pa se misdaad. Hy is “maar altyd alleen by die skool” (p. 45) omdat ’n stigma aan hom kleef; as baljoggie word hy te na gekom deur ander moedswillige joggies; die joggie-meester self wat gedwing is om die seun op die veld toe te laat, reël dat sy balle sogenaamd wegraak totdat Yusuf vasstel dat hy ’n balletjie te min kry om mee te begin. Die seun Benson wil hom by ’n bedrieëry intrek omdat hy sekerlik misdadige neigings oorgeërf het. Hoewel hy nooit met Joof van sy pa praat nie, merk laasgenoemde ’n keer op: “Ek wonder baie maal wat die ergste is. My bene of jou . . . of . . . Ag, vergeet dit (p. 51). Wanneer Yusuf oplaas oor hierdie skande kan praat, lei dit tot nog dieper begrip tussen hom en Joof en bring verlossing: “Maar dis mos nie reg nie! Jou pa is jou pa en jy is jy” (p. 102).

’n Mooi motief is die eenhoring self. Dit verdwyn ’n ruk uit die teks tot met die krisis, as die seuns moet planne bedink om uit die stygende water te kom. Yusuf kry die speelding in hulle pomphuis, daar laat val toe die mense haastig gevlug het, en neem dit met hom saam. As sy oupa met hulle herontmoeting dankbaar sê dat hulle nog almal leef, voeg Yusuf in sy gedagtes daarby: “En die pienk eenhoring . . . Jasmeentjie se pienk eenhoring” (p. 109).

In die laaste deel van die verhaal, vandat dit begin reën, kry gebeure opnuut vaart. By die vloed wat na die klimaks lei, word die waentjie waarop Oupa sy groente gelaai het om te smous, direk as motief betrek. Na die ongeluk waarin hy sy lorrietjie verloor het, kon hy nie meer smous nie en het lewensmoed verloor. Die wyse waarop meneer Lategan Yusuf help om geld te verdien, laat hom egter ervaar en hy maak die karretjie sodat hy sy werk as groentesmous kan hervat. Dis met die karretjie dat Yusuf sy maat na die klubhuis en dus veiligheid kan neem as die vloed Joof se huis oorstrom, en sy oupa en meneer Lategan word deur die karretjie na die twee gelei sodat gebeure kan afwissel en ’n versoening volg.

Dis ongewoon dat ’n medekarakter, naamlik Yusuf se ma, deur die werk ontwikkel en verander. Yusuf as elfjarige se opmerkingsvermoë is nie heeltemal oortuigend nie, maar hy verwoord dit duidelik: “Sy ma, wat ’n lang tyd na sy pa weggeneem is niks anders gedoen het as om te huil nie? Sy ma, wat byna nooit praat nie, wat partykeer lyk asof sy mens nie hoor nie? Maar dan onthou hy ook ’n ander ma” (p. 114) — ’n ma wat self ’n keer gaan groente verkoop het en wat gaan werk vra het by die landgoed. Sy kry die werk en maak dit só vir die familietjie moontlik om ’n blyplek op die landgoed te betrek. Dit vorm deel van die versoening waar alles volkome gelukkig eindig — soos in ’n sprokie eerder as ’n mite wat gewoonlik ’n tragiese afloop het. Die titel wys op dit waarom dit in diepste sin in die boek gaan: die verbondenheid tussen mense. Eers betrek albei dit net op hulleself, nadat Benson en sy broer by die klubhuis kom inbreek het om trofee te steel en die twee Josefs daar betrap. Spanning bereik ’n hoogtepunt as die oortreders die

aftog blaas en Joof beduie: “En elk vir mekander. So sê my oupa Joof altyd.” As sy pa die woorde herhaal — “My pa het ’n uitdrukking vir so iets. Hy sê altyd: ‘Die een help die ander en elk vir mekander’ ” (p. 116) — kry dit ’n wyer betekenis. Na die vloed word geld vir slagoffers ingesamel wat wys dat mense nog vir mekaar omgee.

Duidelik maar implisiet demonstreer die verhaal ook dat vriendskap en waardering tussen verskillende rasse moontlik is; hier tussen blanke en Indiër. Wat taalgebruik betref, word ’n geykte uitdrukking “Dit voel soos ’n ewigheid” aangetref, ook die Anglisisme “ons beter sorg dat . . .” Op plekke word te veel sinne na mekaar met “Hy . . .” begin. Origens word taal vlot gehanteer — moontlik té korrek, dit skuif nie grinterig oor die tong nie.

Aanvangsin en slot sluit mooi by mekaar aan. Die begin, “Die stemme in sy kop is altyd daar”, verwys na Yusuf se botsende begeertes, om vir Jasmeen ’n speelding te steel of liever eerlik te bly. Die konflik word bygelê en die innerlike harmonie waartoe die seun kom, word in die slotwoorde geformuleer: “En in Yusuf is daar ’n blyweesstem wat hy nog nooit tevore gehoor het nie” (p. 117).

Sonder dat ’n kinderleser werklik daarvan bewus sal wees, laat die verhaal sy insig in menseverhoudings oor rassegrense heen groter word.

Na twee romans vir volwassenes is *Disse flippen stukkende wêreld dié, my ou Hans du Plessis* se eerste jeugverhaal, soos die voorgaande Nel Swart se eerste kinderboek is. Die werk, met sy prikkelende titel, begin en eindig uit die oogpunt van die hoofkarakter, die kleurlingseun Thomas Klopper.

Thomas se probleme het veral te doen met die groot seer van sy pa se dood en die feit dat Thomas, sy ma en twee sussies daardeur sonder heenkome of geld agtergelaat is. As sy ma met die sussies na familie in Griekwaland-Wes gaan, moet sy hom noodgedwonge los, want geld vir nog ’n treinkaartjie is daar nie. Sy beloof om hom so gou moontlik te kom haal, en dié belofte word ’n tou waaraan hy vashou. Dit word ook ’n motief wat die verhaal geheel bind.

Die gebeure word net gedeeltelik deur Thomas beleef. Soms word Dick of Herrie die fokaliseerders — wat herinner aan die Engelse idiomatiese ophaal van Tom, Dick and Harry, Jan Alleman dus. Dit word berekend gedoen om die seuns te laat wys op algemene aspekte van die hedendaagse jeug se leefwêreld.

Die titel wys op ’n stukkende wêreld. Herrie, die seun van vermoënde ouers wat hom gruwelik verwaarloos deur byna nooit tuis te wees nie, praat van ’n stukkende vrou en stukkende datums, en dan naby die slot bitter van hierdie flippen stukkende wêreld. Elke karakter maak deur eie omstandighede daarmee kontak en moet dit hanteer. Herrie reageer teen geestelike deprivasie deur aanmekaar siek grappe te maak en te steel; op dié manier skreeu hy eintlik om aandag. Dis subtiel ironies dat sy ma hom altyd ‘Koning’ noem terwyl hy eintlik ’n bedelaar om liefde is.

Dirk beleef nie aan eie lyf die stukkendheid van die wêreld nie: hy is deel van

'n normale gesin. Maar hy kom baie direk in aanraking met die probleem van rassisme as sy pa probeer om Thomas in die blanke hoërskool toegelaat te kry en daar emosionele teenkating is van ouers én party leerlinge. Dit raak sy verhouding met Thomas en ook die meisie Mara en dwing hom tot standpuntname en selfondersoek.

Veral gaan dit om Thomas wat worstel om sy eie identiteit as kleurling te handhaaf in die lig van kwetsende aanmerkings en eksplisiete sosiale verwerping. Sy gesukkel om 'n blyplek te kry as sy ma vort is en die oom met wie hulle 'n kamer gedeel het hom wegjaag, laat hom kennis maak met die straatseun Boetie. Ook dié se wêreld van onder koerante slaap as onthemde mens, karre was om iets te verdien en gom snuif om van werklikhede te ontvlug, word realities en met kennis oorgedra.

Thomas moet ook sy pa se dood verwerk. Hy doen dit deur dikwels in sy gedagtes met sy pa te praat en vir hom vrae te vra waarop hy geen antwoorde kry nie. Op dieselfde manier voer hy binnegesprekke met die Here. Die leser kry nie die indruk dat hy die Here diep vertrou of hom geestelik op 'n bevrydende manier ken nie, maar die kontak help hom om sy integriteit te behou.

Dis gemotiveerd dat Herrie sy plan om weg te loop deurvoer nadat hy betrap is toe hy met 'n toets notas ingesmokkel het. Hy beseft dat hy moontlik geskors gaan word; ook dié poging om aandag te trek, loop skeef. Boetie ry saam in 'n motor wat hy help steel omdat hy van sy eie nuttelose bestaan wil wegkom, en Thomas wil tot op Kimberley saamry en dan sy ma op Campbell gaan soek. Dit strook met sy karakter en omstandighede. In 'n ongeluk word Thomas nie beseer nie en vlug terug dorp toe terwyl Boetie sterf — wat darem gerieflik lyk. Herrie beland in die hospitaal en dis 'n literêre bate dat sy ouers nie deur wat gebeur het sentimenteel tot berou kom nie; die ongeluk bring juis geen oplossing vir sy eensaamheid nie.

Daar is 'n breuk in die chronologiese voortgang van die verhaal as eers vertel word hoe Thomas hom by Herrie en Boetie voeg om saam weg te gaan, en dan word teruggegryp na voorafgaande gebeure wat tot sy besluit gelei het. Dit dwing lesers om aktief saam te werk tydens die leesproses.

Die onsekerheid of Thomas tot die skool toegelaat gaan word, word gevolg deur die klimaks van die uitspraak. Dis egter 'n gedempte hoogtepunt wat opgevolg word deur 'n nuwe krisis as Thomas deur die boelie Hare gekonfronteer word. Nou volg 'n sterker klimaks as Thomas sy vrees oorwin en triomfantelik sy man staan met die regte woorde: "nie die mooi woorde van Dirk se pa nie, nie Dirk se geofende woorde nie, maar sy eie woorde" (p. 118).

Laasgenoemde wys op 'n belangrike aspek wat in die boek aandag kry, naamlik die verhaalmatige ondersoek van taalgebruik. Thomas gebruik kleurlingwoorde wat nie standaard Afrikaans is nie soos *gebebedder*, *geomkyk*, *beterder*. Hy steur hom wel aan Dirk se verbeterings maar behou tog ook 'n trots op sy "eie woorde" en demonstreer só die skrywer se implisiete

betoog dat variante in omgangstaal toegelaat én gerespekteer behoort te word. Dit geld ook die gebruik van woorde soos *kar*, *stop* en *briek* wat gewoonlik nie as beskaafd beskou word nie.

Origens word tipiese tieneruitdrukkings gebruik, en Engelse woorde, wat aan die verhaal 'n lekker byderwetse klank gee en jeugdige lesers sal laat tuis voel.

Die skrywer gebruik sy tuisdorp Potchefstroom as ruimte, wat die illusie van werklikheid verhoog. Dis nie 'n leunstoelboek wat lesers passief net kan lees nie; hulle word deel van die opset en moet standpunt inneem teenoor werklikhede wat nie in die Suid-Afrikaanse samelewing weggeredeneer of misgekyk kan word nie. Selfs die oop slot is 'n uitdaging tot eie verdere nadenke.

Boeke soos die twee wat bespreek is, bewys dat ouer kinders en tieners deur hul leesstof gelei word tot erkenning van lewensfasette wat in die negentigs onontwykbaar deel is van ons almal se wêreld.

N.J. Snyman

Variasies op natuurvisies in die verse van Eugène Marais

Eugène Nielen Marais (1871–1936) se “Winternag” was ’n belangrike stimulus in die Tweede Afrikaanse Beweging en is ’n hoogtepunt in Marais se poësie. Die gedig het op 23 Junie 1905 in *Land en volk* verskyn en Preller het dit op 5 Julie oorgedruk in *De Volkstem* as bewys daarvan dat volwaardige poësie in Afrikaans geskryf kan word. Marais se enigste bundel, *Gedigte*, het eers in 1925 verskyn, maar op grond van sy gedigte in koerante en tydskrifte noem ons hom saam met die digters van die periode 1900–1920.

“Winternag”

Die titel van die gedig suggereer koue en onerbarmlikheid: dis winter en nag. Lees ons die eerste twee versreëls, merk ons dadelik op dat dit ’n ongewone manier is om te sê dit is koud. Die gedig sê: “O koud is die windjie/ en skraal”. As ons gewoonweg met iemand praat, sal ons sê: O, die windjie is skraal en koud. Die ongewone woordorde in die gedig bring mee dat koud, omdat hy aan die begin van die versreël, die begin van die strofe en aan die begin van die gedig staan, besonderlik geaksentueer word. Koud is ook heeltemal ’n gepaste attribuut by ’n winternag en sluit aan by die titel.

’n Verdere gevolg van die omgesette woordorde in versreël een en twee is dat *skraal* in ’n rymposisie staan en rym met *kaal*. ’n Funksie van rym is dat dit herinnerend werk. *Kaal* herinner op grond van die klankooreenkoms aan *skraal*. Hierdie windjie kan ons dan sê, is nie alleen letterlik koud nie, maar die kaalheid, wydsheid van die ruimte, die nagtelikheid, enkele verspreide grassade, wat boonop nog soos hande wink, suggereer eensaamheid en nood. Die veld is afgebrand; slegs enkele grassade het oorgebly en hierdie afgebrande veld lê nie in die son en bak nie, maar in sterlig en skaduwee. In dié natuur is daar geen warmte nie.

In die tweede strofe is die doodse koudheid besig om toe te neem en dit dui progressie in die gedig aan; die koue neem toe. Alles stol as’t ware in die slotwoord *kou*. Gebrek aan gemeensaamheid word deur die vergelyking van die wysie van die oostewind en die lied van ’n teleurgestelde meisie na vore gebring. Die afgebrande velde in strofe een is teken dat die vernietigende vuur verby is, maar daar is ook nie meer warmte nie en die groei word deur die koue doodsheid bedreig. Hierdie velde is wel groot, so wyd as die genade van die Here; nogtans is daar geen aanduiding van skuiling teen die wind nie.

U kan met goeie reg sê: Die gedig het gebreke. Ons praat tog van *dowwe lig* en nie *doflig* nie, van *skaduwee* en nie *skade* nie, van ’n *doudruppel* en nie ’n

druppel van dou nie, van elke en nie elk nie. Buitendien, *elk* lyk na 'n stoplap by Marais. In "Skoppensboer" kom dit twee keer voor. U het die goeie reg om op die dinge te wys. En daar is nog meer. Maar ek vra u: Waarom is dit dat die gedig ons nog steeds bekoor? (Ek herinner u daaraan dat dit reeds op 23 Junie 1905 in die koerant *Land en volk* verskyn het.) Na my mening is dit omdat die gedig nie vasgepen kan word teen 'n bepaalde agtergrond nie. In die gedig is daar iets universeels. Om maar slegs van enkele aspekte van die bedreiging te besef moet u die gedig weer lees en let op die teenwoordigheid van die wind in die wêreld van die gedig: Die windjie waai koud en is skraal, hy roer op die grassade so dat hulle heen-en-weer-beweging vir die spreker in die gedig lyk soos hande wat wink. Die geluid van die oostewind klink soos die treurlied van 'n meisie wat in haar liefde teleurgestel is. U is seker nou onder die indruk dat ons op grond van gewens in die gedig kan sê dat die wind bydra tot die droewige atmosfeer.

"Waar Tebes in die stil woestyn"

"Waar Tebes in die stil woestyn" spreek 'n verlange uit na rustigheid. Hierdie verlange is na die rustigheid en stilte in die natuur by Tebes en Mara. Tebes is 'n kop in die Waterberge in die Noord-Transvaalse Bosveld en Mara 'n plek in die distrik. Hierdie kontrei by Tebes en Mara is vir die spreker bekend. Die stilte en vrye natuur waarna hy verlang, het hy tevore daar beleef. In die eerste versreël sê hy dat hy in dié ongebonde natuur weer vrede sou hê. In strofe vyf praat hy nie meer met die menslike toehoorder nie, maar spreek hy die betrokke wêrelddeel aan en voeg hy by wat hy reeds gesê het: Hy sal in die kontrei weer warmte, gemeensaamheid beleef. Uit strofe ses en weer uit die laaste strofe, kan ons aflei uit die gebruik van *weer* dat die spreker die oord ken waarna hy verlang. Ons kan dit verder aflei uit sy intieme kennis van die ganse kontrei; die verskillende roofdiere en wild, die bodemgesteldheid — rotse, klowe, kranse, stof, sanderigheid en syferkuil; die klimaatsomstandighede — gloeiende son en oggendmis.

Volgens die inhoud vorm die eerste vier strofes 'n eenheid binne die gedig. Ons het reeds gesê dat hulle die "daar" — die oord van verlange — omskryf. Hierdie vier strofes word na die vorm verbind deur die besondere sinskonstruksie wat herhalend voorkom: *Waar Tebes . . . , Waar smôrens . . . , Waar treurig . . .* Hierdie herhaling van die bywoord van plek met sy spesifieke verwysing word afgewissel met die voegwoord *en*: "*En* Mara in die sand verdwyn"; "*En* grootwild om die syferkuil . . .". Al die gewens in die eerste vier strofes word ook slegs in een sin saamgevoeg.

Die oord waar die spreker weer wil wees, word nie geïdealiseer romanties voorgedra nie. Hy noem dat dit 'n "stil woestyn" is, dat dit "gloeiend warm" is daar, en dat die wilde diere in 'n "stofwolk maal" by die drinkplek. In strofe twee, drie en vier word telkens 'n ander roofdier genoem: eerste die berghaan ('n swart arend met wit vlerke; die wit vlerke het 'n swart rand wat mens duidelik kan sien as die voël stil vlieg; algemeen bekend as 'n lammervanger),

in strofe drie oorheers die wolf die toneel en in strofe vier die tier.

Nadát die spreker 'n beeld voorgelê het van die oord van verlange (vgl. strofe 1–4) spreek hy die ganse land aan en sê dat hy die lewe, skoonheid en warmte van die land op dié oord sal ervaar. Strofe ses is soos in 'n gebedstoon. Die wens om weer “daar” te wees word in dié strofe voortgesit. Hy vra dat hy in die oord in eensaamheid voorberei moet word op die “groter stilte”. Hy vra nie mensepraal of glorie nie, maar die stilte onder “die sterrebeeld van U kruis”. Die spreker vra nie na die luister en vertoon van mense of die prag van vreemde kontreie nie, maar wil die stilte van hierdie natuur ervaar.

Dit is interessant om daarop te let dat die verlange na die stilte in die natuur ook aangetref word in die poësie van ander digters uit dié periode.

By o.a. Totius in “Repos Ailleurs” (“Die rus is elders”), Celliers in “Eensaamheid” en Leipoldt in “Die soutpan”.

“Die dans van die reën”

“Die dans van die reën” is 'n persoonifisering van 'n natuurgebeure. Die titel van die gedig was oorspronklik “Die lied van die reën”. “Die lied van die reën” is ook die titel van die opgetekende Koranna-dwaalstorie waarmee die gedig verband hou en waaruit dit geneem is. (U kan gerus die storie lees. Dit is opgeneem in *Dwaalstories* (1959) en in *Dwaalstories en ander vertellings* (1937) van Eugène N. Marais.) Die storie vertel van Krom Joggom Konterdans wat sy volksgenote en Jakob Makding betower het met sy lied. Jakob Makding is bekend as Sterkman van die Skuinswater. Die lied van Krom Joggom Konterdans bevestig die Wet van die Bessiebome waarvolgens die water en kos bewaak moet word tot die groot droogte. In die groot droogte moet die kos uitgedeel word en die een wat die mooiste lied maak, deel dan die kos uit. Die uitdeler se lied moet Jakob Makding betower, want Jakob Makding is die bewaker van die streek met volop kos en water.

Ons/hoef nie die storie van Jan Konterdans te ken om die gedig te kan waardeer nie. Die gedig het self genoeg materiaal om sy eie sê te sê. Gegewens buite die gedig noem ons **buitetekstuele gegewens**. Dis nie nodig om sulke gegewens te gebruik om die kunswerk te verklaar nie, mits daar in die kunswerk verwysing na sulke materiaal is.

Die ondertitel van die gedig is meer as slegs 'n naam, dit stel Krom Joggom Konterdans aan die leser bekend. Hy is 'n woestynbewoner en 'n kunstenaar: hy speel viool en skryf liedjies — hy is nie slegs musikus nie, maar ook komponis en woordkunstenaar. Uit sy naam en die aard en die inhoud van sy brief lei ons af dat hy 'n primitiewe mens is. Sy lied is die lied van 'n primitiewe mens oor 'n baie belangrike gebeure in die woestyn: 'n reënbui. 'n Titel van 'n gedig is 'n aanduiding van die belangrikste handeling, saak of idee in die gedig, en noem die onderwerp. In die titel “Die dans van die reën” word die reën gepersonifiseer, met ander woorde die titel is 'n **personifikasie** ('n leweloze ding of begrip word vermenslik, daar word 'n menslike eienskap aan toegeken). Die personifikasie word volgehou deur die hele gedig omdat

die reën voorgestel word as 'n jong vrou of meisie ("ons Suster") wat dans.

In die eerste versreël, "O die dans van ons Suster!" merk ons dat die verteller in ekstase is oor die vertoning van "ons suster". Die eerste reël is 'n aankondiging vol ontsag, verwondering en trots vir die danseres wat ver en hoog agter die bergtop is, maar sy is speels-skugter dog vriendelik — sy loer skelm, "haar oë is skaam;/ en sy lag saggies". Mettertyd word sy vrypostiger — "sy wink met die een hand" en "roep saggies". In die laaste twee versreëls van die eerste strofe is sy nie meer teruggetrokke nie. Sy praat dan met die winde oor die dans en sy nooi hulle daarna uit. Merk u die progressie in die strofe? Die suster neem toe in belangrikheid: sy is aanvanklik skamerig en ver, maar teen die end van die strofe neem sy die toneel oor — sy is die een wat die uitnodiging rig. Die suster is mooi versier vir die geleentheid: met mooi blink armbande en skitterende krale.

Het u opgemerk watter belangrike plek rym gehad het in "Winternag" en in "Waar Tebes in die stil woestyn"? In "Winternag" rym *skraal* en *kaal* met mekaar in baie kort versreëls. Omdat die versreëls kort is en nog boonop rym, verkry hierdie twee woorde besondere klem. Die klem is waardevol vir die kommunikasie van "Winternag" omdat die gedig 'n winternag oproep en die twee rymwoorde in hulle verband die winterkoue beskryf. In die gepaarde rym, *genade* en *skade*, is *skade* geforseerde rym: *rande* en *brande* is ook gedwonge rym (dit moet eintlik *rante* wees). "Waar Tebes in die stil woestyn" is op slegs een uitsondering na volledig in gekruiste rym, vgl. byvoorbeeld strofe een:

... besef	a
... woestyn	b
... verhef	a
... verdwyn	b

Nou is dit opvallend dat "Die dans van die reën" rymloos is en in 'n vrye versvorm geskryf is. Die strofes is ook nie eers ewe lank nie. U kan wel vra: Wat is die funksie daarvan? Dit is asof die lang laaste versreël van die eerste strofe die hartlike uitnodiging ondersteun. Aan die grootwild word vyf versreëls gewy en aan die kleinwild slegs drie. Oënskynlik lyk dit asof die gedig patroonloos is. Hy is nie patroonmatig nie, maar sy vorm sluit aan by die denkbeelde van die primitiewe verteller en dié van sy mense. In die gedig is nie eentonige ritmiese en metriese herhalings nie, maar 'n variasie van reël-lengte, ritme, herhaling en assosiasies wat die gedig binne die raam van die eerste en laaste versreël in 'n voortreflike eenheid konstrueer.

Die tweede strofe bestaan uit slegs een sin. In hierdie sin word die reaksie uitgebeeld van die grootwild op die koms van die suster. Haar koms is vir hulle 'n verruklike ervaring: hulle kom met drif en spoed uit die vlakke, en kom in bewondering tot stilstand terwyl hulle asems jaag. In die situasie is hulle die mindere en om die teerheid van die suster enigsins te ervaar buk hulle "om haar fyn spore op die sand te sien". Haar invloed kry die oorhand, dit

word selfs tot onder die grond gevoel. Ook hier boesem sy eerbied in: “hulle kruip nader” en betoon hulde deur sag te sing.

In die vierde strofe neem sy die toneel oor: Haar krale skud, koperringe blink, en haar hoofversiering is van die vere van ’n berghaan (wit en swart gerand). Nou gaan lê selfs die wind as sy met “altwee arms die vaal karos” uitsprei. Eers het sy slegs met die een hand gewink. Maar nou het sy triomfantelik “afgetrap” van die hoogte.

Ons het nou na die dans van die vrou gekyk volgens die visie van Jan Konterdans. Kyk ons met ander oë na die gedig en maak ons die gebeure los van die persoonifiëring, kan ons sê: Dit was baie droog in die woestyn. Die wolke het verlangs opgesteek en die weer het saggies gedreun. In die verte was daar weerlig. Die wild het die reën geruik en onrustig geword; selfs die klein dier-tjies en insekte het bewus geword van die reën en nuuskierig uitgekruip ter-wyl die weer harder gedreun het; dit was later heeltemal betrokke en die weerligte het fel geblits. Toe het die reën uitgesak en die wind gaan lê.

’n Parafrase is darem totaal iets anders as die gedig. In die gedig is die gegewens, die materiaal waaruit die gedig opgebou is, anders georden as in ons vertelling. Ons sou die gedig ook ’n klein dramatiek kan noem met “ons suster” die hoofaktrise; dit kan ons nie van die parafrase sê nie. Die gedig is ’n volgehoue persoonifikasie, is ryk aan ritme en die sintaksis is heeltemal anders as in gewone vertelstyl. Hierdie andersheid is wel versierend, maar dis ook funksioneel; dis nie sommer net daar nie, dit pas in die eenheid van die gedig.

Eugène Marais het, in die gedigte wat ons bespreek het, telkens ’n ander visie op die natuur gehad. In “Winternag” is die natuur onerbarmlik, “Waar Tebes in die stil woestyn” is ’n verlange na ’n ongerepte natuuroord, en in “Die dans van die reën” word ’n natuurgebeure gepersonifieer.

Bronnelys

- Cloete, T.T. s.j. *Eugène N. Marais. Monografieë uit die Afrikaanse Letterkunde*. Kaapstad: Nasou.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. Band 1 & 2*. Pretoria: Academica.
- Marais, Eugène N. 1952. *Versamelde gedigte*. 14de druk. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Marais, Eugène N. 1984. *Versamelde werke. Deel 1 en 2*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Nienaber, P.J. s.j. *Eugène Marais. Die groot eensame*. Johannesburg: Afrikaanse Pers.
- Rousseau, Leon. 1974. *Die groot verlange. Die verhaal van Eugène N. Marais*. Pretoria: Human & Rousseau.

Unisa

Dirk Heyns

By *fakkellig*: opstelvrae

By fakkellig is 'n veeldimensionele roman waaroor baie opstelvrae geformuleer kan word. In hierdie artikel sal gepoog word om met behulp van vier opstelvrae 'n aantal basiese temas wat in die verhaal na vore kom te bespreek. Aan die einde van die artikel word nog drie temas kortliks genoem waarop self uitgebrei kan word. In die bestudering van die opstelvrae sal dit duidelik wees dat bepaalde aspekte/gebeure van die verhaal herhaaldelik genoem word, maar, soos in elke geval waar met 'n verskeidenheid van opstelvrae gewerk word, moet daar noodwendig oorvleueling plaasvind. Die kuns om 'n opstelvraag suksesvol te beantwoord lê daarin dat die kandidaat oor die nodige selfvertroue en kennis aangaande die boek sal beskik om met 'n vreemde opstelvraag gekonfronteer te word en nie alleen te weet wat om te skryf nie, maar ook om te weet wat om uit te laat.

1. In *By fakkellig* speel die seisoenwisselings 'n belangrike rol in die verloop van die verhaalintriges. Bespreek volledig (\pm 500 woorde).

Skemas

Inleiding

Eerste lente

Eerste somer

Herfs

Winter

Tweede lente

Tweede somer

Slot

As ons David ontmoet, is hy 'n alleenloper. Hy stel in niks en niemand belang nie. Tog is dit weldra duidelik dat sy lewe grootliks geraak sal word deur die koms van Alice en die wêreld wat sy vir hom oopmaak. In hierdie opstel sal aandag geskenk word aan hoe die verloop van die seisoenwisselings deurgaans die intriges van die verhaal beïnvloed.

Lente kan tradisioneel gesien word as simbool van nuwe lewe. Die verhaal (hfst. 1) begin met Alice se koms na Donore wat as motoriese moment in die verhaal dien. Sy stel David bekend aan die Ierse vraagstuk en blaas dus nuwe lewe (bewuswording) in sy eentonige en eensame lewe. Die bal by die Cunninghams is David se eerste sosiale kontak in 'n lang tyd, maar bring hom ook in aanraking met die rewolusionêre idees van die graaf van Leinster se neef. In die lente begin David se lewe dus verander.

Somer (hfst. 2, 3) is simbolies van groei en 'n uitleef na buite. Die somer van

1797 is 'n ontdekkingstog vir David en Alice. Tydens 'n reënbus besoek hulle 'n Ierse huis en ontdek trotse mense onder die Iere. Hulle besoek op uitnodiging van Liam 'n Ierse skool en Davis ontdek, tot sy skande, 'n skoolier wat meer geleerd is as hy. Tydens 'n aanval op hulle koets deur opgewonde bedelaars ontdek David sy eie aggressie, maar ook vrees. Die aanval en moord op sir Thomas bevestig die sluimerende aggressie van die Ierse volk teen die Protestante. As Arthur en Alice na Dublin vertrek, ontdek David die felheid van sy eie eensaamheid. Die einde van die somer is egter nie die einde van David se uitreik na andere om hom nie.

Herfs (hfst. 4) is simbool van die begin van 'n inkeer na binne. O Máille se dood bevestig David se latente aggressie en bring hom in nouer kontak met Liam en Séamas. David se nuwe opvoeding begin in alle erns in die herfs met die lees van Séamas se boeke geskryf deur Franse filosowe. David begin met 'n selfondersoek en 'n inkeer na homself om sy motiewe waarmee hy die lewe benader te ondersoek.

In die winter (hfst. 5, 6) sneeu dit in Ierland en weens die weersomstandighede sou dit dwaas wees om 'n opstand in hierdie tyd te beplan. Daarom is winter 'n tyd van inkeer en gesels met andere. David verbreed sy vriendskap met die Iere as hy ook 'n Ierse weduwee en haar twee dogters ontmoet. Séamas (die denker), Liam (die doener) en David (die besluitlose) vorm 'n driemanskap. David sien die eerlikheid van die Ierse (Roomse) geloof teenoor die oppervlakkigheid van die Engelse (Protestantse) geloof en ervaar die moeilike bestaan wat die Iere moet voer as die Engelse dokter nie die ou sieklike Ierse vrou wil kom besoek nie. Die einde van die winter is ook die einde van die tyd waarin Liam met David se opvoedingsproses kan help. Tog is dit duidelik dat David nou self sal kan voortgaan en dat hy die nuwe pad wat sy lewe ingeslaan het geniet: "Ek was gelukkig gewees hierdie winter" (p. 148), sê hy.

Aan die begin van die nuwe lente (hfst. 7, 8, 9) is David steeds besluiteloos, maar is ook 'n veranderde man. Hoewel lente simbool is van nuwe lewe, neem Liam afskeid (van die lewe?) as hy sy vriende groet. David is nog nie bereid om homself te bind as die soldate sy bediendes weglei — waarskynlik om gemartel en ondervra te word — nie. Dit word weer somer, die tyd van groei. Liam se dood aktiveer David om hom sonder voorbehoud te verbind aan sy nuwe lewe en David groei tot 'n vryheidsvegter wat poog om die Iere se saak te bevorder. Sy onbeholpenheid veroorsaak egter sy eie ondergang.

David se einde bied, soos die sipier se seuntjie getuig, egter wel iets positiefs vir die Ierse pagters. Vir hulle (hoewel nie volgens David nie) is hy 'n held. Sy dood bied aan hulle die nuwe hoop/lewe waarna hulle smag en waarom daar in die eerste plek begin is met die opstand. Ten spyte van die klaarblyklike negatiewe manier waarop hierdie verhaal eindig, veroorsaak die somer van 1798 dus die groei van nuwe hoop/lewe vir die Iere en is David se dood nie so totaal sinneloos soos sy lewe miskien was nie.

2. "David is en bly deurgaans deur *By fakkellig* 'n buitestaander." Bespreek hierdie stelling volledig (\pm 500 woorde).

Skemas

Inleiding

David aan die begin van die verhaal

Godsdien

Gebeure wat sy buitestaanderskap beïnvloed

— Sy betrokkenheid met die lere weens Alice

— Die woorde van die Hertog van Leinster se neef

— Alice en Arthur se vertrek na Dublin

— Die dood van O Máille

— Sy stelselmatig groeiende vriendskap met Liam en Séamas

— Die bywoning van die twee Kersdienste

— Die dood van die armoedige Ierse vrou tjie

— Die gesprek met Ned Carey

— Die dood van Liam

— Die betrokkenheid by die lere se saak

— Die tronkgesprek met Alice

Slot

Die HAT verstaan onder die term buitestaander "iemand wat niks met 'n saak te make het nie" of 'n "oningewyde". Die vraag in *By fakkellig* is nie of David aan die begin van die verhaal wel 'n buitestaander is of nie, maar of hy ooit van sy posisie as buitestaander ontslae raak. In hierdie opstel sal die verandering aldan nie van David se buitestaanderskap bespreek word.

Ons leer David aan die begin ken as 'n twee en twintigjarige lid van die Engelse adelstand wat nie hou van die dinge waarmee adellikes hulleself besig hou nie: hy dobbel nie, drink nie, rook nie, gesels nie graag oor perde nie en jag nie. Boonop hou hy nie van sosiale partytjies nie en sonder homself eerder met 'n boek in sy biblioteek af. Kortom: sy lewenstyl is so ver verwyderd van dié van sy standgenote, dat ons hom duidelik as *selfverkose* buitestaander betreffende die Engelse adelstand kan beskou. Natuurlik is hy ook wat die lere betref op hierdie stadium 'n buitestaander.

In Ierland het godsdien vanaf die twaalfde eeu nog altyd 'n belangrike rol gespeel en die lere se lojaliteit in twee geskeur. Ten spyte daarvan dat David in naam 'n Protestant is en aanvanklik erken dat hy glo (p. 111), sê hy op p. 171: "Ek glo nie in God nie". In 'n land waar sy inwoners se lojaliteit afhanklik is van hulle godsdien, word David se buitestaanderskap geaksentueer deurdat hy ook wat godsdien betref, besluiteloos is.

Tydens 'n bal by die Cunninghams kom David vir die eerste keer in kontak met rewolusionêre gedagtes as hy 'n gesprek voer met die hertog van Leinster se neef. Hierdie gesprek maak 'n groot indruk op hom. As buitestaander wat in sy alleenheid graag oor die landgoed rondwaal en 'n

sinledige bestaan voer, is David die ideale persoon om Alice, sy broer Arthur — wat té besig is met sy eie aktiwiteite om aandag aan haar te skenk — se vrou, rond te wys op die landgoed. Sy is vreemd in Ierland en haar behoefte om die Iere en die Ierse lewenswyse te leer ken, veroorsaak dat David nou in aanraking kom met die Iere: iets wat ongehoord is binne die aristokratiese kringe waar hy tuishoort. Ná hulle eerste kennismaking met die Iere as hulle tydens 'n reënstorm skuiling gaan soek in 'n pagtershuisie, gaan David saam as Alice 'n Ierse skool wil besoek en leer vir Liam, die Ierse skoolmeester wat hom as 'n gelyke behandel, ken. Op hierdie stadium is dit reeds duidelik dat David se lewe grootliks aangeraak is deur die nuwe gebeurtenisse wat hy begin ervaar.

Arthur en Alice se skielike vertrek na Dublin ná sir Thomas se sluipmoord laat David weer alleen agter, maar hierdie keer is sy eensaamheid nie uit eie keuse nie, en soek hy vriende om die leë plek wat Alice se weggaan gelaat het, te vul. As David, ter wille van die beskerming van 'n Ierse meisie, in 'n geveg met hulle jagopsigter, O Máille, betrokke raak en hom per ongeluk om die lewe bring, is dit Liam wat hom help om die voorval na 'n ongeluk te laat lyk. Op uitnodiging van Liam gaan besoek David sy huis en stelselmatig word hulle vriende. Uit vrye wil, en ten koste van sy “verpligtinge” teenoor die lede van sy eie stand, kies David nou die vriendskap van Liam en Séamas, 'n ou Ierse aristokraat en vriend van Liam.

Gedurende die winter van 1797 groei sy vriendskap met Liam en Séamas en bevriend hy ook 'n Ierse weduwee en haar dogters Nóra en Eilís. Hy leer hulle taal praat, hoor as hulle oor hulle probleme gesels en word tot 'n redelike mate ook deur hulle aanvaar. Tog bly hy die buitestaander, omdat hy — soos Vader O Floinn hom tereg beskuldig — niks *doen* om sy lojaliteit teenoor die Iere te bewys nie. In sy bywoning van die twee Kersdienste word die eerlikheid waarmee die Iere hulle godsdienste beoefen sterk gekontrasteer met die leegheid en betekenisloosheid van die Protestante se godsdienste.

David se onbegrip van die werklike situasie waarmee die Iere gekonfronteer word, kom duidelik na vore as hy die ou Ierse vrou wat sterwend is ontmoet en dan eers beseft watter verskrikking winter vir die honger en arm Iere inhou. Hy beseft die realiteit van die situasie as hy hoor dat die Engelse dokter nie in die winter na Iere in nood sal omsien nie. Hoewel hy baie simpatie vir die Iere se saak het (in so 'n mate dat hy sy Engelse gaste verlaat om die Ierse vrou te gaan bystaan), bly hy aan die einde van die winter nog steeds buitestaander wat nie ten volle deur die Iere vertrou word nie.

Met die aanbreek van die nuwe lente breek die einde van sy reg om besluiteloos te bly ook aan en moet David begin om te kies waar hy sy simpatie gaan plaas (sien p. 154). Vanweë sy talle sosiale besoeke aan Iere begin die Engelse hom wantrou. Halliday en Ned Carey, twee jong aristokrate, wil hom tydens 'n besoek aan dominee Burnwood dwing om saam met hulle te drink voor Carey voorstel dat hulle op 'n “boerejag” moet uitgaan. Hierdie poging slaag nie, en vervreem David net al hoe meer van die Engelse aristokrate. As

hy hoor van Liam se gewelddadige dood, besluit David — miskien eerder ter wille van sy vriendskap met Liam as ter wille van die saak van die lere — om die lere fisies te help deur verraad teenoor sy standgenote te pleeg en die lere van wapens te voorsien.

Tog is sy pogings onbeholpe en ondeurdag en word hy baie vinnig en sonder dat hy veel skade kon aanrig in hegtenis geneem en ter dood veroordeel. In die dodesel besoek Alice hom en is dit duidelik dat hy 'n verleentheid vir die familie geword het, wat nie alleen alle bande met hom wil verbreek nie, maar wat ook geen begrip toon vir die verraad wat hy pleeg nie. Wat die Engelse adelstand en sy eie familie betref, is sy buitestaanderskap nou volkome: waar hy eers gekies het om nie met hulle te meng nie, wil hulle nou ook niks met hom te doen hê nie.

Die verhaal eindig egter op 'n positiewe noot as Pádríac, die seuntjie van die sipier, David besoek. Dié vertel aan David dat hy deur die lere as held geag word en dat ballades oor hom gekomponeer is. Al was sy motiewe beslis nie suiwer en sy bereidwilligheid om daadwerklik op te tree waarskynlik eerder geïnspireer deur Liam (as vriend) se dood as deur 'n liefde vir die lere se saak, het die gebeure nou 'n ironiese wending geneem: David wat altyd as buitestaander afsydig van andere gestaan het, is nou vanweë sy terdoodveroordeling (weens die moord op die Engelse soldaat) aanvaar as 'n vryheidsvegter vir die lere en dié erken hom nou as een van hulle. Hoewel sy eie mense hom dus nou verag, word David nou, wanneer hy maar enkele ure oor het om te leef, vir die eerste keer in sy lewe ten volle opgeneem deur 'n groep mense. Hierdie wete gee aan hom berusting in, en aanvaarding van, die onafwendbare wat voorlê. Waar David uit vrye keuse aan die begin van die verhaal as buitestaander sy eie pad geloop het, word hy aan die einde van die verhaal deur die Engelse verwerp. Tog aanvaar die lere hom en sal sy nagedagtenis vereer word as ondersteuner — en nie as buitestaander nie — van die Ierse volk.

3. “*By fakkellig* is 'n verhaal van innerlike en uiterlike stryd by die drie hoofkarakters”. Bespreek (± 500 woorde).

Skema

Inleiding

David: Innerlik
Uiterlik

Liam: Innerlik
Uiterlik

Séamas: Innerlik
Uiterlik

Slot

Deur *By fakkellig* is daar konstant sprake van innerlike en uiterlike stryd by

die karakters. In hierdie opstel sal die onderlinge verstrengeldheid van hierdie twee aspekte by David, Liam and Séamas ondersoek word.

Omdat hy so besluiteloos bly, is die innerlike stryd van David moeilik sigbaar. Op p. 30 is dit duidelik dat David die bal van die Cunninghams geniet en hy voel deel van hierdie groep gaste. Tog is dit maar 'n eenmalige insident. Sy nadere kennismaking met die Ierse pagters bring konflik in David mee. David voel geïrriteerd met Alice se sorgsaamheid teenoor die Iere, maar ter wille van haar vriendskap ondersteun hy tog haar liefdadigheids pogings. As hulle koets deur bedelaars omsingel word, is sy reaksie dié van walging en vrees (p. 42). Algaande verander David se totale weersin in die Iere egter in vriendskap met Iere soos Liam, Séamas en Eilis.

Hierdie lojaliteitsverandering bring noodwendig innerlike stryd by David mee. Op p. 150 erken David dat hy nie besef het dat die Iere mense is nie, tot dat hy vir Liam en Séamas ontmoet het. Dit is duidelik dat David 'n innerlike stryd voer as hy moet besluit of hy aan die opstand gaan deelneem of nie (en willig slegs in as sy vriend Liam gedood word en hy miskien moreel verplig voel om sy plek in te neem en voort te gaan met die realisering van sy vriend se drome). Tog, terwyl hy besig is om vir die soldate te vlug, wonder hy hoe hy in so 'n netelige posisie kon beland het (p. 205).

Voorbeelde van uiterlike stryd by David is deur die hele boek sigbaar. David voer 'n stryd om sy eie gang te mag gaan, terwyl verskeie Engelse adellikes voortdurend poog om hom by hulle kring te betrek. Hy willig alleenlik in om na die sosiale bal by die Cunninghams te gaan ter wille van Alice wat hom belowe dat sy hom sal leer dans; hy ignoreer 'n belofte om by dominee Burnwood-hulle te gaan eet as hy eerder by Liam kuier; lady Elisabeth misluk in haar poging om 'n huwelik tussen David en Maria te bewerkstellig en Ned Carey probeer tevergeefs om hom dronk te maak en saam te neem op 'n "boerejag".

Liam is die uitgesproke Ierse onderwyser wat David van die begin af as gelyke behandel en vir wie sy oortuiginge dat Ierland hulleself moet regeer sô belangrik is dat hy sy hele lewe daaraan wy. Reeds as David en Liam mekaar die eerste keer in die eenvoudige pagtershuisie ontmoet, is dit duidelik dat Liam 'n trotse mens is wat nie voor die Engelse heersers sal neerbuig nie — 'n standpunt wat bevestig word as hy die muntstuk wat Alice later aan hom oorhandig minagting wegslinger. David, Liam en Séamas is konstant in gesprek oor die posisie van Engelse en Iere in Ierland en die diskriminasie deur die ryk grondbesitters. Liam se innerlike oortuigings inisieer ook sy uiterlike handeling, sodat Liam inderdaad as oortuigde rewolusionêr — in skerp kontras met David se onbeholpe en ondeurdagte pogings — na vore tree. Liam het, soos David, nie werklike vriende nie, en ten spyte van hulle verskillende leefwêreld, bied die twee mekaar hulle vriendskap aan. 'n Deel van Liam se uiterlike stryd is om te besluit hoeveel hy oor sy ondergrondse aktiwiteite aan David kan meedeel. Die vriendskap groei sodanig dat Liam David genoegsaam begin vertrou om hom van die naderende rewolusie te

vertel en per implikasie sy lewe in die hand van David te lê, wat hom sou kon verraaï. Hoewel Liam met David gesels oor moontlike deelname aan die rewolusionêre pogings teen die Engelse, het hy genoeg integriteit om elke keer vir David 'n kans te gee om homself terug te trek en nie verder betrokke te raak nie, sou hy dit so verkies. As Liam sy vriende en vir David groet, is hierdie afskeid miskien simbolies ook 'n teken dat Liam weet hoe onomkeerbaar sy rewolusionêre betrokkenheid is en waarheen dit kan lei. Liam se uiterlike botsing met die Engelse word op die spits gedryf as hy as aanvoerder van 'n groep opstandelinge optree wat die garnisoen in Droim Cille aanval, waarna hy gevang en doodgeslaan word.

Séamas Bán O'Ríordáin is 'n arm Ierse boer wie se familie hulle landgoed behou het nadat hulle Protestante geword het. As gevolg van 'n drankprobleem het Séamas se boerdery agteruitgegaan en het hy begin vriende maak met die boerevolk. Die feit dat hy 'n Ierse vader en Engelse moeder het, veroorsaak ernstige konflik in homself: hy weet nie aan wie se kant hy is nie, en beskou homself as 'n eensame wat hom nie aan die een of ander kant kan skaar nie.

Talle gesprekke word by Séamas se huis gevoer tussen David, Séamas en Liam, waarin die posisie waarin Ierland verkeer ontleed word. In gesprekke met vreemdelinge vir David — soos Vader O Floinn — kry David egter soms die gevoel dat sekere onderwerpe nie in sy geselskap aangeraak word nie. Hoewel Séamas die oortuiging het dat die Iere onreg verduur wat nie geduld kan word nie, en dat die bestuur van die land 'n onreg is teenoor God en die mens, glo hy nog steeds dat geweld 'n oplossing vir die probleme van sy land is nie. Hierin lê dan ook 'n sterk ooreenkoms met Alice wat later in die tronk teenoor David erken dat ook sy nie geweld as oplossing vir die land se probleme sien nie. In sy laaste gesprek met David is dit duidelik dat Séamas in 'n innerlike stryd verkeer oor die vraag hoe hy by sy gewete kan verbykom omdat hy nie bereid is om die teorie van rewolusionêre optrede met dade te ondersteun nie.

Séamas is nie 'n man vir uiterlike handeling/konflik nie, maar eerder die teoretikus wat van die kantlyn af wil raadgee. Tog is hy bereid om met David se eerste besoek by hom reeds te erken dat hy anders as die ander Iere is: “Ons moet saamstaan, ons klein handjievul wat nie deel van die stelsel wil uitmaak nie, wat weier om in te pas in die patroon” (p. 104). Hy was op universiteit en besit 'n aantal opruiende boeke van Franse skrywers wat hom in (hoewel 'n heimlike) stryd met die bestaande regime plaas. As David van Séamas afskeid neem (p. 173), laat hy 'n eensame, ou man agter wie se enigste troos in die whiskeybottel lê. David besef dat hy en Séamas op verskillende paaie begin beweeg het — verwysend miskien ook na David se stadiggroeiende besef dat geweld vir hom 'n lewensvatbare moontlikheid geword het, maar nie vir Séamas nie.

Dit is duidelik dat die hoofkarakters (behalwe miskien Liam) in hierdie boek telkens afwyk van dit wat deur hulle groepsgeenote van hulle verwag word.

Hierdeur word innerlike en uiterlike botsing bewerkstellig en word die drie uiteenlopende karakters na mekaar toe aangetrek as persone wat gebonde voel deur 'n Ierse band — die land waarin hulle aldié bly. Die uiteenlopendheid van hulle karakters kom veral te voorskyn in hulle kontrasterende optredes (stryd) in die Ierse opstand teen die Engelse. Net Liam is aanvanklik bereid om sy lewe op te offer vir die vryheid van sy volksgenote. Ná Liam se dood wil David egter ter wille van hulle vriendskap nou voortgaan met Liam se planne, terwyl Séamas homself totaal onttrek en in homself keer. Elkeen voer sy eie stryd soos wat sy gewete hom lei.

4. “By fakkellig is alle dinge vir hom verander, en die wêreld van die daglik kan hy hier nie meer terugvind nie” (p. 115). Bespreek hoe David se posisie as lid van die Engelse adelstand stelselmatig verander totdat hy aan die einde van die boek nie alleen in woorde nie, maar ook in daad, die Ierse stryd ondersteun (± 500 woorde).

Skema

Inleiding

Redes vir verandering:

- Die koms van Alice
- Die invloed van die hertog van Leinster se neef
- David se nutgevoende behoefte aan vriendskap
- David se kontak met Liam en Séamas
- David se aanleer van die Ierse taal en gebruike
- Kontras tussen die Ierse en Engelse geloofsbeoefening
- Die dood van Liam
- Die dood van David

Slot

'n Rigiede standverskil het aan die einde van die agtiende eeu, die tyd waarin hierdie verhaal afspeel, nog hoogty gevier in Ierland. Die skeiding tussen die Protestantse Engelse adellikes en die Katolieke Ierse pagters was baie duidelik en geen sosiale vermenging is geduld nie. Die Iere was nie tevrede met die manier waarop hulle menseregte ingeperk is nie, en beplan (na aanleiding van die Franse rewolusie sowat agt jaar tevore) 'n opstand teen die Engelse oorheersers. In hierdie opstel sal aangetoon word hoe David, lid van 'n gesiene adellike familie, stelselmatig die grense tussen ondersteuning van die Engelse se heerskappy na ondersteuning vir die Ierse opstand oorsteek, sodat hy aan die einde van die verhaal nie alleen in woorde nie, maar ook in daad die Iere ondersteun.

Die koms van Alice dien as motoriese moment in die boek. Voor haar koms was David tevrede met die eensame a-politiese lewe wat hy op die landgoed Donore gelei het. Vanweë haar geïnteresseerdheid in die Iere en as gevolg van hulle vriendskap wat David noop om haar te ondersteun, bring sy hom in

aanraking met die Iere: op haar inisiatief soek hulle skooling in 'n Ierse pagtershuisie waar David vir Liam ontmoet en hulle uitgenooi word om sy skooltjie te kom besoek — iets wat hulle ook op haar inisiatief doen. In 'n gesprek met die hertog van Leinster se neef, kom David in aanraking met rewolusionêre gedagtes — iets waarmee hy vanweë sy totale isolasie nog nooit vantevore kennis gemaak het nie. Hierdie gesprek maak 'n groot indruk op David. As Arthur en Alice na Dublin verhuis ná die dood van sir Thomas en Arthur se aanstelling as nuwe parlamentslid, is die terugval in die eensame bestaan waaraan David so gewoond was skielik nie meer aangenaam nie. David soek na kontak met mense, maar vind geen aanklank by die lighartige gesprekke van die adellikes nie. As Liam hom help om die dood van O Máille na 'n ongeluk te laat lyk en dié hom saamnooi na Séamas se huis, is dit die begin van 'n vriendskap wat nie die goedkeuring van die Engelse aristokrate wegdra nie.

Séamas is 'n Ierse aristokraat wat boeke aan hom leen, boeke geskryf deur Franse filosowe wat rewolusionêre gedagtes verkondig. So begin David se nuwe opvoeding. Hy leer in lang gesprekke met Liam en Séamas die probleme van die Iere ken, hy leer later ook hulle taal en allerlei gewoontes ken, en begin tuisvoel by hierdie mense. Deur Liam en Séamas leer David ook ander Iere ken: die priester, Vader O Floinn en die weduwee met haar twee dogters. Sy vriendskap met die Iere word vir hom so belangrik dat hy sy kontak met die Engelse opsyskuif: hy kom nie sy ete-afspraak by dominee Burnwood-hulle na nie, omdat hy verkies om by Liam te kuier en hy los sy Engelse gaste alleen terwyl hulle ysskaats, om die sieklike Ierse vrou te gaan ondersteun.

'n Skerp kontras tussen die optrede van Engelse en Iere kom te voorskyn in die beskrywing van die twee Kersdienste van die Katolieke en Protestantse. Waar individue tydens die Katolieke diens saamsmelt en één word in Christus, staan die individue in die Protestantse diens juis uit deurdadig die klasisme steeds behoue bly en elke huisgesin sy eie kerkbank het wat volgens sy belangrikheid in die samelewing aan hom toegeken is. As David die Katolieke by die buitelugdiens van die Iere sien naderkom, besef hy dat sy eie posisie verander het. Die daglik, simbool van die maklike pad waarheen hy sou kon terugkeer, kan hy — meen hyself — nie meer terugvind nie. Alleenlik die fakkellig-pad, die pad waarvan net 'n klein gedeelte verlig is en waarvan die eindbestemming onseker is, die pad saam met die Ierse opstandelinge, bly oor.

Tog veroorsaak hierdie wete nie onmiddellik daadwerklike optrede by David nie, omdat hy steeds nie seker is of hy sy toekoms op die spel moet plaas of nie. In 'n gesprek met Vader O Floinn gee dié te kenne dat David nooit ten volle vertrou sal word nie tensy hy daadwerklik sy verbondenheid aan die Ierse opstandelinge bewys. Selfs as twee van sy bediendes weggevoer word om “ondervra” te word (wat waarskynlik hulle dood sal beteken), huiwer David nog. Eers as die priester hom laat roep en hy hoor van Liam se dood, is

hy bereid om op te tree. Dit laat die vermoede ontstaan dat sy optrede eerder geïnspireer word vanweë sy vriendskap met Liam (wat by hom die begeerte laat ontstaan om Liam se werk voort te sit), as weens 'n brandende behoefte om deel van die opstand te wil wees.

Wanneer hy as ter dood veroordeelde dan in die gevangenis sit, en nadat Alice haar skok oor sy optrede uitgespreek het, besoek Pádraic, die sipier se seun, hom en hoor hy dat ballades oor hom gesing word en hy as held vereer word. Die feit dat hy bereid was om daadwerklik die lere te ondersteun, gee dus aan hulle die oortuiging dat hulle opstand nie verniet was nie. Deur sy onafwendbare dood word die lere se saak bevoordeel en vind hyself ook berusting daarin dat sy lewe nie totaal nutteloos was nie.

David ondergaan deur die boek dus radikale karakterontwikkeling. Vanweë sy vriendskap met Liam, maar ook vanweë gesprekvoering en 'n nuwe insig in die onregverdighede waarmee die lere daagliks te doen kry, is hy bereid om geweld teen sy eie mense te pleeg. Hy gaan sy dood tegemoet met die wete dat hy deur sy dood, ironies, meer gaan vermag as wat hy ooit in sy lewe kon regkry.

'n Paar ander moontlike temas waarvoor opstelvrae geformuleer kan word, is die volgende:

1) David se lewe word deur vriendskapsbande geregleer: weens sy vriendskap met Alice kom hy in aanraking met die lere, en weens sy vriendskap met Liam versak hy alles wat hy in die lewe besit het, insluitende sy laaste bande met die Engelse aristokrate.

2) 'n Analogie kan tussen die milieu in die boek en die Suid-Afrikaanse situasie vandag getrek word. Vandag in Suid-Afrika kry ons ook mense wat meen dat hulle die onderdrukte is wat deur ander nie 'n ordentlike bestaan gegun word nie, en wat deur wetgewing in hulle vooruitgang beperk word. Klem kan ook in sodanige bespreking gelê word op aspekte soos die moontlike ooreenkoms in die skoolsisteme van die destydse Ierland en die huidige Suid-Afrika, die kontras van armoede teenoor rykdom (kapitalisme), die skep van 'n vreesneurose by die grondbesitters en die vrees wat vandag by Suid-Afrikaners bestaan, die verval in armoede wat ook vandag by sowel rykes as armes sigbaar word, die maniere waarop rewolusionêre gedagtes versprei word en die verskillende groeperinge wat *vir* geweld is (soos Liam en uiteindelik David) teenoor dié wat *teen* geweld is (soos Alice en Séamas) en wat onderhandelinge voorstaan.

3) Ten slotte: die tema van verval is duidelik sigbaar — nie alleen die pagters kreppeer van die hongerte en ellende nie, maar ook die adellikes se landgoedere toon tekens van verval omdat daar nie geld beskikbaar is om die nodige herstelwerk te doen nie. Om dié probleem op Donore die hoof te bied, het Arthur Engeland toe gegaan met die uitsluitlike oogmerk om met 'n ryk Engelse dame te trou en sodoende hulle landgoed se toekoms te verseker. Verval sluit ook geestelike verval in (vergelyk bv. die twee Kersdienste en dominee Burnwood se lewenstyl), asook die verval in 'n vreesneurose by die

grondbesitters, die verval in 'n eiegeregtige verheerliking en 'n verval in kuddegedrag eerder as individuele standpuntinname. Vergelyk telkens ook die hoofkarakters David, Séamas, Liam en Alice se kontrasterende, individuele standpuntinnames teenoor die konvensionele wat van hulle verwag word.

Afrikaans Hoër Seunskool

Susanne van Deventer

Aspekte van *Verste grens*

1. Die titel

Die titel *Verste grens* verwys in die eerste instansie na die grenssituasie wat die agtergrond vir die verhaal vorm. Die verhaal vorm naamlik deel van die sg. "grensliteratuur" want die verhaal speel hom af in Namibië in die sewentiger- of tagtigerjare. Die verste grens beteken egter ook veel meer, nl. 'n verste grens in die mens se innerlike. Die oortreffende trap "verste" dui op iets wat baie ver is, verder as 'n ander grens waarvan hier sprake is. Dit is ook 'n grens wat 'n mens moet oorwin.

Die verste grens beteken verskillende dinge vir die verskillende hoofkarakters.

Magda sê aan die hooffiguur, Sarah: "Die grens gryp alles wat 'n mens is Sarah" (p. 77). Magda herinner ook haar vriendin aan haar man wat dikwels sê: "Aan hom wat het, sal op die Grens nog meer gegee word. En van hom wat nie het nie, sal op die Grens weggeneem word wat hy gedink het hy het" (p. 77).

Na die nagtelike aanval beleef Sarah 'n kentering. Wanneer Magda skakel om te verneem of Sarah-hulle veilig is, sê sy: "Nou't jy jou vuurdoop gehad, Sarah. Letterlik. Van nou af kan jy jouself 'n Grensvrou noem" (p. 107). Sarah beseft self "ek het 'n Grensvrou geword, sommer so oornag" (p. 124).

Vir Sarah is daar egter ook 'n ander grens wat sy moet bereik. By hierdie grens kom sy wanneer hulle per vliegtuig terugkeer nadat hulle Hannes besoek het. Dit is die grens van ma-wees. Sarah beseft: "Die verste grens van ma-wees is hier: ek het dit bereik. Ek kan nie namens haar kies nie" (p. 158). Dit is die grens van ma-wees: dat die ouer nie namens die kind kan besluit nie. Tot op 'n sekere stadium kan die ouer die kind help en bystaan maar nie verder nie.

Vir Helmut as militaris is sy verste grens "om die verste grens van menswees te ken: die volle sterkte van jou krag, die hoogste dissipline van die gees en die liggaam" (p. 32).

Vir Hannes is die verste grens van menswees soos beskryf in sy eie woorde: "Ons wil die plek bereik waarvan ons droom, die verste grens . . . Sodat ons sal kan sê: ons was daar". Sy gebed was: "Bring ons by die ware Grens, sodat ons vir ons mense en vir ons meisies sal kan sê: 'Ek was daar' ". Sy verste grens het hy bereik toe hy by die dood omgedraai het. Hannes sê in 'n ernstige stem vir Louise: "Ek was dáár" (p. 150), maar sy verstaan dit nie.

2. Simbole van die halfmaan en die potloodstreep

2.1 Halfmaan

In die verhaal kom meermaal die simbool van die halfmaan van arms voor. Dit is die halfmaan van omhelsing, meer nog: die halfmaan van veiligheid. Dit is "die klein halfmaan van twee arms van vlees en bloed" (p. 158).

Hannes het vir Louise vasgehou in sy arms toe sy sy liefde en beskerming nodig gehad het as gevolg van die versteurde verhouding tussen haar ouers. Dit was die eerste volmaakte halfmaan wat Louise ooit geken het.

Maar wanneer Hannes sy een arm in 'n ontploffing aan die grens verloor, kan hy nie meer 'n halfmaan van arms om sy meisietjie vorm nie. Sy kan dit nie aanvaar nie, sy verlang 'n man wat haar kan vashou en beskerm. Nou het hy die halfmaan van haar omhelsing nodig, maar sy kan dit nie vir hom gee nie.

Sarah beseft dat die verhouding tussen die twee jong mense slegs op die liggaamlike berus het: "Alles wat goed was, was vasgevang in die klein halfmaan van twee arms van vlees en bloed" (p. 158).

Ook in die verhouding tussen Sarah en Helmut is daar sprake van 'n halfmaan van arms. Wanneer sy sy ondersteuning nodig het en by hom huil oor hul dogter, neem hy haar in sy arms. Sy arms vorm dan 'n halfmaan om haar (p. 160).

2.2 Potloodstreep

Wanneer Sarah met die vliegtuig vertrek, sien sy 'n potloodstreep van oos na wes onder haar, 'n wit streep op pad iewers heen. Sarah ervaar dit as 'n "wit potloodstreep van die reguit pad na nêrens" (p. 79). Sy begin dan om na te dink oor die verlede.

Later probeer sy die potloodstrepie van haar herinneringe terugvind, maar dit bly haar ontwyk (p. 81) wanneer sy probeer onthou hoekom Helmut haar leer liefkry het.

Sarah vra haarself af: "Waar is die potloodstreeppaadjie terug? Is dit dan die lewe — om te bly soek na die potloodstreep?" (p. 103).

3. Briewe en nagbriewe

Deur die verhaal leer ons van die karakters beter ken deur die briewe wat hulle skryf. So beseft Sarah (en ook die leser) vir die eerste keer die omvang van Louise en Hannes se gevoel vir mekaar deur die brief wat sy ontdek. Deur Anna Brits se brief leer ons baie omtrent haar karakter.

Die nagbriewe is naggesprekke, lang "briewe van die nag" wat Hannes nooit op papier neergeskryf kry nie (p. 62). Dit is eintlik nagtelike geselsies. Hierdie briewe dien in die verhaal om Hannes se innerlike aan die leser te openbaar, dinge wat hy nie teenoor ander sal uitspreek nie.

Die briewe dien ook soms om die verhaalverloop te vertel bv. die brief aan Louise wat oor sy eerste ervarings in die nuwe omgewing vertel. Nog 'n

nagbrief is die brief aan Toringman (p. 162–170) waarin hy onder andere sy ma se karakter beskryf.

4. Die rol van Oupa

Oupa is 'n ou man wat op die Britse se plaas woon en by wie Togo grootgeword het. Vir Hannes en Togo was die Oupa “die onsterflike, die ouhout”. Die Oupa lyk “grys soos hardekool, knoetsierig” (p. 25). Hannes kan amper nie glo dat die Oupa ooit 'n mensenaam gehad het nie.

Hannes het dikwels by die ou man gekom — hy het die se huis so goed soos sy eie geken. Die aand nadat hy vir Louise naggesê het, gaan hy ook na die wyse ou man se huis (p. 68).

Die ou man lyk vir Hannes soos “honderd jare oue hout” (p. 68). Die Oupa dink aan sy eie dood, aan die “klaarmaaktyd”. Hy lewe nou in die “wagtyd”.

Daar is min groen sap nog in die ou hout. Sy binneste is vir Hannes soos jaarringe waarin die jare wat hy beleef het, neerslag vind. Die ou man het goeie en slegte jare beleef.

Hy beweer dat sy grootmaakkind, Togo nog “te sawwerig” is. Hy beweer wyselik “met sawwigheid kom jy nie ver nie” (p. 69). Ook Hannes is volgens hom nog te “sawwerig”. Hy weet nie hoe hulle swaarkry sal hanteer nie. Na die ontploffing toe Hannes naby sy “wagtyd” is, bly die ou man se woorde Hannes by: “Mens kom nie ver met sawwigheid nie”.

5. Verhoudinge

In die verhaal is daar sprake van verskeie verhoudings wat verander: dié tussen Hannes en Louise, tussen Sarah en Helmut, tussen Sarah en haar kinders, veral tussen Sarah en Louise.

Die verhouding tussen Hannes en Louise is nie bestand teen groot probleme nie. Dit is die een verhouding in die verhaal wat beëindig word alhoewel dit so goed begin het.

Die verhouding tussen Sarah en Helmut is aan die begin van die verhaal nie baie goed nie, maar teen die einde van die verhaal verbeter dit baie as hulle hul gevoelens na Hannes se ongeluk met mekaar deel. Hulle vind mekaar weer en die leser weet dat hulle verhouding nog verder sal verbeter. Uit Nicola se brief leer ons dat hulle saam gaan vakansie hou.

Aan die begin van die verhaal is Sarah baie ongelukkig oor die gebrek aan vertroue tussen haar en haar dogter. Na Hannes se ongeluk, is Sarah diep teleurgesteld in haar dogter se optrede maar wanneer hulle op pad terug is in die vliegtuig kan hulle as gevolg van die geraas nie met mekaar gesels nie en begin in 'n ou adresboekie vir mekaar skryf. “Meteens praat hulle” (p. 157). So begin hulle dan weer kommunikeer en verbeter die verhouding.

6. Karakterontwikkeling by man en vrou

6.1 Sarah de Vries

Sarah moet noodgedwonge saam met haar man, Helmut, in Oshikati woon.

Sy is ontevrede, wil nie graag op Oshikati woon nie en verwyf haar man. Dikwels is daar rusies tussen haar en Helmut. “Veertien maande lank haat jy die plek”, sê Helmut (p. 9). Haar man se kwetsende woorde brand dikwels in haar siel.

Sy voel ook verwyderd van haar kinders af. Veral wat die twee tieners aanbetref, voel sy dat hulle nie meer hul gevoelens met haar deel nie. Sy voel dat die huweliksprobleme hulle ook beïnvloed.

Toe Bertie in die hospitaal in Pretoria beland, gaan sy hom besoek maar eintlik vlug sy na die beskawing. Sy sien baie uit na die besoek aan Pretoria, maar hier kom sy vir die eerste keer agter dat sy verander het. Wanneer sy by haar suster, Clarissa, kuier, is sy verbaas oor haar suster se kinders se gewoontes en kleredrag, verstom sy haar ook oor haar suster se onkunde oor die oorlog en haar behepthed met beuselagtighede. Sy besef dat sy self verander het (p. 96). Toe sy terugkeer, voel die Ovambolandse sonsondergang en die aandgeluide buite soos lafenis vir haar siel.

Haar seuntjie, Deon, se woorde na aanleiding van die verhouding tussen Magda en haar man, laat haar skuldig voel. Hy beweer dat die Here nie by hulle is wanneer die ouers so baklei nie en sê: “Tannie Magda-hulle baklei nie so baie soos julle nie, Ma. Toe ek daar was, het die Tannie ’n simpel rok . . . aangetrek en die oom het haar op die boud geknyp, toe slaan sy hom met die waslap. Maar dit was nie baklei nie, nie regtig nie”. Hy sê ook: “Tannie Magda-hulle is so, so lekker met mekaar. Soos Ma as ons mense het” (p. 105).

Die nag met die aanval op hulle dorp, kalmeer sy vir Deon en moet sy ter wille van hom kalm bly. Magda se woorde “Nou’t jy jou vuurdoop gehad, Sarah. Letterlik. Van nou af kan jy jou ’n Grensvrou noem” is waar. Na die aanval is Sarah vervul met ’n stille waardigheid, ja, sy skrik vir haar eie krag (p. 108).

Sy besef sy het nou ’n Grensvrou geword, sommer so oornag.

Hierna is sy nie meer so ongelukkig of ontevrede nie. Sy tree nou mooier op teenoor haar man en kinders en daarom verbeter haar situasie en word verhoudinge herstel.

In Sarah se geval is daar dus duidelik sprake van karakterontwikkeling.

6.2 *Helmut de Vries*

Helmut de Vries is ’n ware militaris, het ysere selfdisipline, waterpas skouers (p. 57), ’n man in murg en been. Hy word gevrees. Vleis Visser sê: “Hulle sê De Vries is ’n duiwel” (p. 54).

Hy het eers in die Staatsdiens gewerk maar later by die Weermag aangesluit, ’n beroep waarin hy blykbaar in sy element is.

Sy verhouding met Sarah is nie goed nie. Hy beledig haar dikwels. Waarskynlik voel hy minderwaardig teenoor sy vrou omdat hy jonger is. Haar ma het haar gewaarsku dat hy op ’n manier sal probeer opmaak daarvoor.

Sy verhouding met sy kinders is ook nie na wens nie, veral met Louise is hy

baie streng toe hy uitvind dat sy sonder sy medewete saam met Hannes by sy ouers gekuier het. Hy roep ook vir Hannes in om hom daarvoor te vermaan. Na die ongeluk neem Louise hom kwalik dat Hannes nie van haar 'n brief ontvang het nie. Deon meen dat hy nie vir sy pa sal sê as hy van 'n meisie hou nie: "Ek sal net stilletjies van haar hou, dis al" (p. 124) omdat sy pa onredelik is.

Na Hannes se ongeluk maak Helmut oop en gesels met sy vrou oor homself en sy houding teenoor Hannes en Louise. Hy sê: "Daar is baie skerwe in ons lewe" (p. 162) en later: "Miskien is dit 'n begin" (p. 162). Terwyl hy dit sê, spring 'n spiertjie in sy wang en Sarah weet dat hy nie van die stukkende skoene praat nie.

7. Sarah se kinders

7.1 Louise

Louise, die sewentienjarige dogter van Sarah en Helmut, is op Grootfontein op skool, volgens Sarah om haar ouers se huwelik dop te hou.

Sy word beskryf deur Togo as "die een wat alleen loop" en volgens Togo sal sy nie 'n goeie vrou vir hom uitmaak nie (p. 27).

Hy vind haar egter verruklik: sy ruik na rose en vrou en bedwelm hom. Hy is betower deur haar fynheid, haar skraal vingers en voëltjienes-ribbebene. Sy belowe dat sy hom "vir altyd en altyd sal lief hê".

Sy is iemand wat gril vir 'n hospitaal, ook wanneer haar vriend, Hannes, na sy ernstige ongeluk daar behandel word.

Sy bring vir hom geskenkies in die hospitaal maar het geen aanvoeling vir sy ware behoeftes nie — sy staan byvoorbeeld aan sy beseerde regterkant waar sy vir hom onbereikbaar is. Sy draai letterlik in die hospitaal van hom weg. En Sarah weet dat dit die finale wegdraai is.

Sy bied hom in die hospitaal geen onderskraging nie. Sy erken teenoor haar ma dat sy bang is vir gebreklikheid. Sy het iemand nodig wat haar kan vashou en wanneer hy dit nie kan doen nie, kan sy sy gebrek nie aanvaar nie. Sy sien die gebroke liggaam raak en nie die donker oë nie.

7.2 Bertie

Die vyftienjarige Bertie is op skool in Pretoria en woon in by Sarah se suster, Clarissa. Tydens skoolvakansies is sy skoolboeksak opvallend afwesig wanneer hy huis toe kom. Hy is nie 'n mannetjie vir stilsit nie (p. 31).

Hy is in 'n ongeluk betrokke in Pretoria saam met 'n jong meisietjie. Hy het die motorfiets bestuur sonder 'n lisensie en Sarah is verder bekommerd dat hy so laat in die nag op straat was. Sy moeder gaan vir hom kuier en Sarah besef dat hy besig is om volwasse te word: "Daar is dons op sy bolip en langs sy wange af en sy lippe het vir haar verander. Die kinderlippe het 'n man s'n geword, aangeraak en ingebreek deur meisievel, meisielippe (p. 99).

Bertie beskuldig sy ma dat sy nie verstaan nie: "Dis nie Oshikati nie Ma, dis Pretoria" (p. 101).

7.3 Deon

Sarah se jongste kind is Deon. Aan die begin beskou sy hom as haar “laatlamkind”, as haar “vioolkind”, haar singkind.

Hy word egter betower deur die oorlog en alles wat daarmee saamgaan. Hy speel graag oorlog en sê vir sy ma: “Jiss, Ma, ek en Ernst speel nou lekker. Ons het die bomskuiling vir ons ingerig; dis ons bunker. Ons skiet almal wat verbykom” (p. 94).

Hy is lief vir sy katte en speel rugby. Maar in die nag toe daar op hulle huis gevuur word, storm hy angsbevange na sy ma se kamer en hou haar styf vas. Ook die volgende nag dring hy daarop aan om by sy ma in die bed te slaap.

Waar Sarah aan die begin van die verhaal dit betreur dat haar “singkind” die soldatelewe idealiseer (p. 12), aanvaar sy teen die einde van die verhaal “hy sal nooit iets anders as ’n infanteris kan wees nie” (p. 162).

8. Teenstellende karakters

In die verhaal is daar sekere karakters wat in kontras met die hoofkarakters gestel word en waardeur hierdie karakters dan duideliker geteken word.

8.1 Nicola teenoor Louise

Naas Louise staan Riana se ander maat, Nicola. Sy was aanvanklik vir Hannes net maar ’n maat van sy suster. Nicola het stomp, praktiese vingertjies wat teenstellend met Louise se wilgerlatvingertjies is.

Nicola is van die begin af Togo se keuse vir Hannes. Hy beskryf haar as “die kort enetjie met die skoon hare” (p. 26) want Nicola se donker hare glans in die son.

Voor Hannes se vertrek het Louise in trane na die bussie gevlug maar Nicola, ook met betraande lippe, het haar hand in syne geplaas en hom met bewende lippe gesoen en gesê: “Wys hulle, Hannes . . . toe wys hulle”.

Nicola wil graag eendag gaan verpleeg. Sy is die praktiese een.

Sy wil voor hul vertrek terug nog ’n oproep maak om ’n boodskap by die saalsuster vir Hannes te laat dat hy hulle gewys het en dat hy gesalueer moet word. Sy skryf later aan hom ’n brief waarin sy hom salueer. Hy dink dan aan haar stewige bene, haar ken omhoog en haar donker hare en hy besef dat hier vir hom iets nuuts wag.

8.2 Magda teenoor Sarah

Sarah verbaas haar aan die begin van die verhaal vir die jong bekwame vrou-tjies op Oshikati. Magda is een van hulle: “elke einde van die maand bak sy vrou alleen honderd dosyn koeksisters en ’n eetkamer vol koek en tert; die straat wemel van die motors soos wat die vrouens die tuisnywerheid kom leegkoop” (p. 75).

Sy lyk vir Sarah jonk en fiks in ’n pienk sweetpak. Sy het ’n joviale manier van doen. Sy hou van kinders en het ’n mooi verhouding met haar man soos blyk

uit Deon se woorde nadat hy by haar tuisgegaan het (p. 105). Sy het ook in die aande vir die kinders uit die Bybel gelees en aan hulle gesê dat 'n mens enige plek kan bid omdat die Here oral hoor.

Sy is bedagsaam en bel Sarah na die aanval om te verneem of hulle ongedeed is. Dit is dan ook sy wat sê dat Sarah nou haar vuurdoop gehad het en dat sy haarself nou 'n ware grensvrou kan noem.

Dit is sy wat die wyse woorde aan Sarah sê: "Die lewe skuld myniks nie — nie eens hier op die grens nie" (p. 77). Aan die begin van die verhaal is sy die antipool van die ontevrede Sarah.

8.3 *Clarissa teenoor Sarah*

Clarissa is Sarah se suster, maar net soos hulle name en omstandighede verskil, verskil die twee vrouens se karakters ook. Die naam Clarissa laat reeds iets blyk van haar oppervlakkigheid terwyl die naam Sarah aan die Bybelse Sarah herinner wat 'n volksmoeder was en as 'n geloofsheldin in die Bybel beskryf word.

Clarissa is die teenoorgestelde van Sarah. Sy is tydloos blond, selfgesentreerd en bemoei haar met nietighede wat sy as van groot belang beskou.

Clarissa se kinders dra modieuse klere en praat hul eie dialek wat vir Sarah verstom (p. 92–93). Die jongste word deur die huishulp grootgemaak.

Clarissa hou haar besig met haar eie dinge: suikerkuns, skoothonde en haarkapsters, TV-programme, vrouedele, die rykdomme van mense wat sy ken. Van die landsomstandighede het sy geen begrip nie en besef nie waaroor die oorlog gaan nie. Sy is 'n baie oppervlakkige vrou.

Terwyl Sarah by haar kuier, besef sy dat sy self ander waardes het en dat sy nie meer daar pas nie.

9. Ander karakters

9.1 *Hannes Brits*

Hannes, die seun van Duitse ouers, het op 'n plaas grootgeword en vir een jaar Medies studeer. Hy is 'n fyngevoelige, sensitiewe seun soos onder andere blyk uit sy briewe en naggesprekke. Hy is anders as sy broers, hulle sou hom uitlag (p. 43).

Deon meen sy pa hou nie van hom nie omdat hy 'n "softie" is. Sy ma noem hom "ons ou dromer". Hy het lank kind gebly en was ontevrede daaroor. Hy is tot sy ore verlief op die mooie Louise.

As jong kind op die plaas het hy vakansies saam met sy maat, Togo, gespeel. Togo was sy Agarob, sy Wambo-maat (p. 25). Togo se Oupa sien hy as 'n wyse persoon van wie hy sekere lewenswaarhede leer.

Hannes ondergaan ook ontwikkeling na die ontploffing waarin hy ernstig beseer word. Teen die einde sê hy vir Louise: "Ek is sterker as wat jy dink, Louise. Ek sal hier opstaan en ek sal iets bereik — jy ken nie 'n troepie wan-

neer hy seergekry het nie” (p. 167).

9.2 *Anna Brits*

Hannes se ma is ’n praktiese vrou wat baie swaar deurgemaak het toe hulle plaas, Dreidorn, in die Driehoek van die Dood dikwels aangeval is.

Sy is ’n sterk vrou met rooi hare, ’n sterk ken en stout lagplooitjies om haar oë (p. 88). Sy is lief vir ’n huis vol gaste en floreer op suksesvolle sametrekke (p. 47). Sy gaan stap graag in die middag en gee lang treë (p. 120). Sy laat haar seun dink aan die deugsame vrou van die Bybel.

Sy verafsku paniek. Sy lees baie en dra van haar kennis aan haar kinders oor wanneer hulle dit nodig het.

Sy het ook ’n kragtige streep onhebbelikeid in haar, iets wat van haar ’n baie beminlike figuur maak.

Sy is ongelooflik sterk na haar seun se ongeluk. Sy praat hom moed in: “Ma gaan vir jou bid”. Sy beur hom verder op met haar sin vir humor (p. 165) sodat hy magtelos aan die lag moet gaan.

Sy is so ’n merkwaardige vrou dat haar seun net bid: “Here, help my om haar nie teleur te stel nie” (p. 165).

Vrae

1. Waarop dui die “verste grens” vir Helmut, Sarah en vir Hannes?
2. Tabuleer die verskille tussen Sarah en Magda.
3. Verduidelik die verandering wat in Sarah plaasvind vanaf die begin van die verhaal tot aan die einde.
4. Vergelyk die twee meisies Louise en Nicola ten opsigte van voorkoms en karakter.
5. Verhaal die nag toe Sarah ware Grensvrou geword het.
6. Bespreek die rol van Togo en Oupa in die verhaal.
7. Verduidelik die gebruik van die briewe (geskrewe en ongeskrewe) in hierdie verhaal.

Technikon Pretoria

Catrien van der Merwe

Kantaantekeninge by “Die invloed”

1 Intertekstualiteit / literêre verwysing

In hierdie kortverhaal kry die leser te doen met 'n ekstrateks, naamlik die mite van Hero en Leander. Bulfinch skryf oor die mite die volgende: “Leander was a youth of Abydos, a town of the Asian side of the strait which separates Asia and Europe (=Hellespont). On the opposite shore, in the town of Sestos, lived the maiden Hero, a priestess of Venus. Leander loved her, and used to swim the strait nightly to enjoy the company of his mistress, guided by a torch which she reared upon the tower for the purpose. But one night a tempest arose and the sea was rough; his strength failed, and he was drowned. The waves bore his body to the European shore, where Hero became aware of his death, and in her despair cast herself down from the tower into the sea and perished” (1979: 105).

Die verhaal word soos volg vertel in 'n Middelnederlandse volksballade getiteld die “Lied van die twee koningskinders”:

Het waren twee coninckskinderen,
Si hadden malcander so lief
Si conden bi malcander niet comen
Het water was veel te diep.

Wat stac si op? drie keersen,
Drie keersen van twaalf int pont,
Om daer mee te behouden
Sconinck sone, van jare was jonc

Hero se selfmoord word soos volg verhaal:

Si nam hem in haer armen
Si spronker mee in de see:
“Adieu mijn vader en moeder!
Van uuw leven siet ghi mi wniet eer”

(Strydom & Ohlhoff 1976: 102)

Die verhaal se raakpunte met die volksballade is opvallend. In *Die invloed* vind ons ook die twee jong minnaars, nl. Wenning Nylandt en Milla van de Wateren. Net soos in die ballade speel die see enersyds 'n noodlotsrol in die verhaal en andersyds is dit juis die see wat die paradoksale eenword van die minnaars bewerkstellig. In die ballade en in die kortverhaal is daar sekere magte wat die verliefdes van mekaar wil weerhou, nl. die see en die invloed van die ouergeslag wat die jongmense se liefde tot ondergang verdoem het. In die ballade word daar na drie kerse as 'n soort versoeningsimbool verwys; in die verhaal bring Wenning drie keer geskenke van die see aan Hilda

Sewes as versoeningsobjekte: die eerste geskenk gee hy spontaan om versoening tussen hom en Hilda te bewerkstellig, die tweede geskenk dien as 'n soort uitdaging omrede Hilda nie begrip vir hul verhouding wil toon nie, die derde geskenk staan suiwer in die "lig" van opoffering ter wille van die liefde (hier die liefde vir die see en die liefde vir Milla).

Ook die kerse van die ballade word op die verhaal getransponeer as die "lamplig" (p. 3, 4 en 5) wat Wenning en Milla se lewens "binnevloei". Hier kry die lig die simboliese betekenis van die liefde as 'n ewigdurende, brandende vuur. Vergelyk byvoorbeeld op p. 3 die kommentaar van die verteller t.o.v. Wenning: "Sy asem het die olielamp sy vlam 'n oomblik laat inhou" en op p. 5 m.b.t. Milla se selfopofferende daad en oorgang tot 'n bo-aardse staat van verheerliking: "Die intieme lamplig het met 'n vreemde lewe haar oë binnegevloei". Op p. 4 word die lamplig ook in verband met Wenning se rituele reinigingsproses gebring: "Soos hy in die wêreld gekom het, staan hy daar in die lamplig".

Volgens die verhaalintrige is dit derhalwe duidelik dat die skrywer met die volksballade as grondstof vir sy verhaal eerstens die leser wil rig op die tragiese liefdesverhaal en tweedens wil die skrywer daarmee 'n meerduidige, universele betekenislaag aktiveer.

2 Titel

Alreeds die titel van die verhaal suggereer so 'n meerduidige betekenisvlak:

a) Op die eerste vlak dui die titel letterlik op 'n inkomende gety, die monding van die rivier in die see, of soos die verhaal dit duidelik uitspel: die plek waar rivier- en seewater, waar riviervis en seevis, ontmoet. Daar word telkens in die verhaal verwys na die bymekaarkom van die rivier en die see, die invloei van die rivier in die see in. Hierdie tussengebied (van nóg rivier, en by implikasie as deel van die land, nóg see) kry later 'n sinistere betekenis as Hilda dit beskryf as 'n plek vol haai (p. 4). Dit word later dan ook inderdaad die doodsbed van Wenning en Milla.

b) Tweedens dui die titel op die invloed van lewensomstandighede op die mense van Vredenbaai. Hilda is die geswore landmens — haar lewensuitkyk en toekomsideale vir Milla is gewortel in haar toegeneentheid jeens land-dinge en haar haat jeens see-dinge. Daarteenoor staan Henning, 'n geswore seemens. Sy pa was seemens en hy is 'n seemens wat niks meer as net die dinge van die see wil hê nie. Milla is in die tussengebied — haar opvoeding is toegespits op die kweek van 'n liefde vir die land-dinge en 'n afkeer van die see. Tog bring haar liefde vir Wenning versoening tussen die twee botsende invloede sodat sy 'n katalisatorrol tussen see en land sou kon vertolk.

c) Dertens dui die titel op mense se invloed op mekaar. Hierdie interpretasie roep weer eens die haatmotief en die liefdesmotief in die verhaal op. Hierdie invloede neem konkreet gestalte aan in die drie karakters in die verhaal:

Hilda Sewes haat die see. Haar huwelik met 'n visserman beskou sy as 'n swakheid in haar lewe en na sy se dood het sy verbitterd “gelewe vir die dag wanneer sy nie meer na die verraderlike blou dam hoef te kyk vir elke dag se kos om te eet nie” (p. 2). Sy het haar invloed op haar dogter laat geld en haarself voorgeneem dat die kind “die see nie sou sien nie” (p. 2). Dit is ironies dat sy juis die see gebruik om haar haat jeens die seemens, Wenning, te demonstreer.

Wenning het in see-omstandighede groot geword; deur die invloed van sy visser-pa is hy van kleins af geskool om 'n visser te wees, en daarom word die see ook sy hartklop. Hy het gelewe van die see en vir die see. Juis daarom is sy selfopoffering om die goedheid en genade van die see aan Hilda te bewys, 'n sielkundig-motiveerbare handeling.

Milla word onder haar ma se invloed groot as 'n landmens. Haar van, Van de Wateren, is paradoksaal 'n simboliese verwysing na haar uiteindelijke lotsbestemming. Die invloed van Wenning se liefde vir haar en sy liefde vir die see, is uiteindelik sterker as die fatalistiese lewensuitkyk van haar ma. Deur haar rituele selfopofferingsdaad onderwerp sy haar byna blindelings aan die invloed van die liefde.

3 Verteller

In die eerste paragraaf rig 'n *eksterne verteller* hom op die leser met die doel om 'n bepaalde lewenswaarheid aan die leser voor te hou. Hierdie instelling hou die implikasie in dat die verteller betrokke gaan wees by die gebeure wat hy gaan verhaal. Die verteller staan dus buite sy verhaal, maar is nogtans subjektief betrokke by die intrige. Die verteller is deel van die dorpsgemeenskap soos blyk uit sy vertelling van Wenning as: “. . . 'n visserseun van ons dorp . . .” (p. 1).

Die verteller is dus as eerstepersoon duidelik aan die woord vanaf die eerste paragraaf. Hier rig hy hom direk op die leser as ontvanger van 'n bepaalde algemeen-menslike lewenswaarheid: “Wanneer 'n jongman 'n meisie in sy hart liefgekry het en sy sy liefde boonop beantwoord, is daar min dinge wat hom van haar af sal weghou.” Hierdie inleidende stelling rig die leser alreeds op die verloop van die verhaalintrige, naamlik twee mense wat mekaar liefhet, maar op die liefdesweg is daar struikelblokke; dit is 'n liefde wat nie in die werklikheid kon realiseer nie — net in die bowe-werklikheid. Hierdie afleiding word bevestig deur die direkte aanhaling van die Middelnederlandse ballade. Alhoewel dit ironies “stokou reëltjies” is, is dit 'n waarheid wat vir alle tye geld.

In hierdie eerste paragraaf vervul die verteller die funksie van *didaktiese kommentator*. Vanaf die derde paragraaf is die vertellersposisie die van 'n *ooggetuie*, 'n waarnemer wat verslag lewer van 'n tragiese verhaal wat in werklikheid homself deur die eeue heen herhaal; juis omrede liefde tussen twee mense, intermenslike konflik en die noodlot deel is van alle menslike bestaan en van alle tye.

Die verteller sorg ook hoofsaaklik vir die mededelings rakende die karakters, die onversoerbare opvoedingsituasies van Wenning en Milla, asook die groei van hul verhouding wat veral deur onderbektoneering (“understatement”) aan die leser oorgedra word. Daarom is ook die min dialoog in die verhaal funksioneel: omrede Wenning ’n daadmens is, word sy liefde vir Milla deur sy uiterlike handelinge bevestig.

4 Konflik

Die verhaal se sentrale konflik lê alreeds opgesluit in die name van die twee minnaars: Wenning Nylandt en Milla van de Wateren (let ook op die eg Nederlandse name wat aansluit by die ballade as Middelnederlandse interteks van die verhaal).

4.1 Die interpersoonlike karakterkonflik

As insieerders van die konflik, staan Milla se ma, Hilda Sewes, ’n geswore landsmens. Teenoor haar is Wenning en sy pa. Laasgenoemde (en by implikasie ook Wenning) word uitgebeeld as iemand wat “ontuis” voel op land: “. . . lomp soos ’n verdwaalde robkalf”. Op land was hy ’n “stil” mens, “maar op die water het hy uitgevloei en saamgeborrel”. Die botsende persoonlikhede word derhalwe duidelik deur die tiperings as landmense en watermense uitgedra.

4.2 Persoonlike konflik

In Hilda se karakter kom die tema van verlorenheid na vore. In ’n oomblik van swakheid het sy met ’n visserman getrou en juis hierdie swakheid het aanleiding tot ’n vernietigende moedeloosheid gegee — die wete dat sy as landsmens nooit by ’n watermens sou kon aard nie. Haar selfverwyt oor die troue dra sy vir die res van haar lewe saam met haar — ironies wil sy hierdie verwyt ook op haar dogter projekteer en moet Milla die beswering teen die see en haar persoonlike onvervuldheid word.

4.3 Sosiaal-maatskaplike konflik

Hier gaan dit in die besonder oor botsende groepe: aan die eenkant is die landmense soos verteenwoordig deur Hilda en aan die anderkant is dit die seemense soos verteenwoordig deur Wenning, sy pa en Sewes.

5 Karakterbeskrywing

5.1 Wenning Nylandt

Die visserseun, Wenning Nylandt, word deur die verteller beskryf as “oop, regskepe jongeling” (p. 1), ’n vurige jongman wat die lewe voluit gelewe het. In die eerste paragraaf van die verhaal suggereer die verteller dat Wenning ’n daadwerklike jongman is, ’n man met murg in sy pype. Sedert sy geboorte

was Wenning 'n seemens, 'n visser, iemand met 'n besondere liefde vir die see. Hy word beskryf as 'n "brood-uit-die-water-mens" (p. 1). Soos vir sy pa, was die see ook vir Wenning sy "hartklop" (p. 2). Dit is vir die leser derhalwe duidelik dat die seun se lewe nou verweef is met die water.

Sedert kleintyd het Wenning saam met Sewes op die skuit gaan vaar, en die ambag van visser-wees op 'n baie vroeë stadium leer ken — in so 'n mate dat hy as "groot voor sy tyd" (p. 2) beskryf word. Henning tree deurgaans volgens sy karakteraad op en daarom is die botsing met Hilda Sewes as landmens dus noodwendig.

Selfs sy liefde vir Milla beleef hy in terme van die see. Hy leer haar o.a. van sakvis en kabeljou en hoe die haaie "pak kry" (p. 3). Ook die wyse waarop hy met ander karakters kommunikeer, kan nie losstaan van die feit dat hy seegeoriënteerd is nie. Omrede sy lewensbestaan van die genade en die goedheid van die see afhang, wil hy Hilda oortuig dat die see die mens goedgesind is. Op see was hy uitgelate en vry, op land was hy 'n gevangene.

Uiteindelik is hy bereid om selfs sy lewe te gee vir dit waarin hy glo en waarvoor hy lief is. Sy konflik met Hilda kom tot uitbarsting as sy hom uitdaag om deur die invloed te swem, en hy vrywilliglik, sonder aarseling homself as sondebok opoffer.

5.2 Hilda Sewes

Hilda se karakterbeskrywing is aanvanklik teenstrydig. Die feit dat sy vroeër aan liefde toegegee het omrede sy as oortuigde landmens met 'n visserman getrou het, bots met die hede waar sy uitgebeeld word as 'n verbitterde vrou met 'n obsessie haat jeens die see en alles van die see. Daarom is ook haar haat jeens Wenning geloofwaardig. Sy wil haar invloed laat geld en die verhouding tussen Wenning en Milla tot niet maak. Sy het haar ook voorgeneem dat haar dogter "die see nie sou sien nie" (p. 2).

Deurgaans word Hilda voorgedra as 'n geestelik en fisiek sterk, hardvorige vrou, gevul met misnoeë, haat en selfverwyf. Na Sewes se dood het sy selfs vir haar lewensonderhoud haar rug op die see gekeer en haar gewend na die land: 'n groentetuintjie en 'n werk in die slaghuis. Haar dogter het sy beslis as 'n landmens opgevoed. Sy was vasberade dat Milla die lyding van 'n lewe van die see gespaar sou bly.

Tog is dit ironies dat sy ten slotte haar juis tot die see wend om 'n finale breuk tussen die twee kinders te bewerkstellig. Tydens die botsing met Wenning oor 'n moontlike verhouding met Milla, bly sy onwrikbaar sterk by haar oortuigings. Met die bloed van 'n landdier bekragtig sy op 'n rituele wyse haar haat jeens die see.

In hierdie gedeelte is dit ook opvallend hoe die verteller deur middel van bepaalde woordkeuses die ontmensliking, die ontgogeling en aftakeling van Hilda suggereer. So verwys hy aanvanklik na haar naam "Hilda" (volgens mitologiese verwysings beteken die naam "veg"), maar vanaf die middel van p. 4 verwys hy na haar as "die vrou" en op p. 5 praat hy van die "ouer vrou".

Op hierdie wyse bereik die verteller ook 'n afstand tussen hom en die karakter. Hilda word hierdeur as't ware van alle menslikheid ontdaan tot blote instrument van die noodlot.

As Wenning nie terugkeer nie, ervaar sy 'n oomblik van selfverwyte omrede sy hom met bloed besmeer het. Haar wilskrag en oortuiging verlaat haar as haar dogter besluit om ook in die invloed te gaan swem. Haar tragiek as karakter is dus daarin geleë dat sy haar wrok jeens die see op Milla wou afdwing, maar vergeet het van die menslike persoonlike wil en blote medemenslikheid.

5.3 *Milla van de Wateren*

Milla (die mitologiese betekenis van die naam is "waaksaam") word opgevoed onder die invloed van Hilda as land-georiënteerde mens. Haar van suggereer egter op paradoksale wyse dat sy anders is as haar ma, dat daar in haar karakter aard 'n onderliggende digotomie (land- en seemens) teenwoordig is en leef sy dus inderdaad in 'n tussengebied.

As karakter openbaar Milla min van haarself — wat ons van haar weet word deur die verteller, en die handeling van Wenning en Hilda gesuggereer. Slegs teen die einde tree sy daadwerklik op en openbaar haar dialoog iets van haar veranderde houding jeens haar ma en haar oorheersende liefde vir Wenning. Net soos Wenning word sy ook aan die einde opgeneem in 'n mistieke, bo-natuurlike staat waar die liefde die weg tot selfopoffering aanwys.

6 Ruimtelike aanbod

Sentraal in die verhaalgewewe, is die see. Dat die see 'n soort bo-natuurlike mag is wat die mense se lewens beheer, word bevestig deur die feit dat die see lewe gee (lewensbrood), maar ook lewens neem (o.a. Sewes, Wenning en Milla). Hiervolgens groei die see tot simbool van die noodlot.

Die see vorm die teenpool van die land in die verhaal. Die verhaal speel in 'n vissersdorpie met 'n vissersgemeenskap af. Die meeste mense in die dorp is dan ook van die see afhanklik vir hul bestaan. Die see ontloft as't ware die spanning en derhalwe die konflik in die verhaal. Dat die see so 'n prominente rol in die verhaal speel, word alreeds deur die verskillende karaktername gesinjaleer (Van de *Wateren* en Nylandt : nee-lant re Nederlands).

Hilda se haat jeens die see is gewortel eerstens in die feit dat sy nog altyd 'n landmens was wat in 'n oomblik van swakheid met 'n visserman getrou het en tweedens omrede haar man se se dood. Daarom beleef sy die see as verraderlik en verwys minagtend na die see as 'n "dam". Haar wrok jeens die see word 'n allesoorheersende obsessie, in so 'n mate dat sy haarself voorneem dat sy Milla nooit aan die see sal afgee nie.

Uit Hilda se haat vir die see, vloei 'n dubbele tragiek: sy verloor weer iemand teenoor wie sy nog liefde kon betoon. Die see vra dus ook sy offers: twee jong lewens.

7 Tydstruktuur

Die verhaal word hoofsaaklik vanuit 'n agternaperspektief aan die leser voorgelê. Vanweë die aard van 'n kortverhaal om 'n gekonsentreerde, bondige lewensbeelding te gee, word die gebeure fragmentaries aangebied. Die *vertelde tyd* (die tyd van die gebeure waarvoor daar vertel word) dek die tyd van voor Hilda se troue tot en met die dood van haar dogter en Wenning. Hiervoor is die fragmentariese tydsverloop funksioneel: daar word oor tydsgrepe terug na die verlede gesprong om sekere handeling van die karakters in die hede te motiveer.

8 Illusie van die werklikheid

In "Die invloed" vind ons ook die spanning tussen die werklikheid en die fiktiewe wêreld van die verhaal. Die mitiese grondslag van die intrige (mite = 'n oorgelewerde verhaal i.v.m. ou godsdienstige of bonatuurlike opvattinge / verhaal oor figure met 'n besondere roeping wat nie histories waar is nie, maar aanvaar word) dra by tot die skep van 'n aanvaarbare illusie deur dit in verband te bring met 'n tipiese liefdesverhaal teen die agtergrond van 'n vissersgemeenskap. Die verhaalaanbod doen 'n beroep op die leser se werklikheidservaring — die verbode liefde tussen twee jongmense, die mistieke bedrieglikheid van die see, die situering van die karakters as gewone mense binne 'n vissersdorp. Juis hierdie aspekte maak die wêreld van die kortverhaal geloofwaardig en die leser kan daarmee identifiseer. Dit is opvallend dat die skrywer juis van kontraste, ironie en konflik gebruik maak om so 'n nuwe werklikheid te skep.

Die werklikheidsgrondslag van die verhaal word verder bevestig deur die talre voorbeelde van streekstaal eie aan die Kaapse Weskus. Ons lees van die verskillende soorte kabeljou, o.a. die rietbul, van sakvis en van vaalhaaie. Ons lees van haaie wat "pak gekry" (p. 3) het, dat die vissers "op skool gesit" (p. 3) het en die "knuppel (in) gelê" het, en "kruise" op die haaie "gekerf" het (p. 3).

9 Tema

Die tema van 'n verhaal konsentreer dikwels op 'n uitspraak oor mense en mensewaardes soos spreek uit die verhaal as 'n geheel. Indien 'n leser die tema kan verwoord, kom hy by die kern van die verhaal uit.

In "Die invloed" word 'n algemeen-menslike waarheid verwoord, nl. dat liefde 'n universele krag is wat nie deur die mens of menslike dinge vernietig kan word nie. Hierdie uitspraak word eksplisiet deur die verhaal self uitgespel: "Wanneer 'n jongman 'n meisie in sy hart liefgekry het en sy sy liefde boonop beantwoord, is daar min dinge wat hom van haar af sal weghou" (p. 1).

Bronne

1. Bulfinch, T. 1970. *Mythology*. Toronto: Fitzhenry & Whiteside Ltd.

2. Kloppers, A. Nov. 1991. By die lees van Verlore paradys. In *Tydskrif vir Letterkunde*, jg. XXIX: 4, pp. 95-99.
3. Snyman, N.J. 1989. *Verlore paradys*. Haum-Literêr: Pretoria.
4. Strijdom, S. & Ohlhoff, H. 1976. *Van Middeleeue tot Goue Eeu*. Pretoria: J.L. van Schaik Bpk.

Hoërskool Middelburg

Boekaankondiging

'n Waarskynlike mens – Peter Snyders

UNISON is 'n nuwe uitgewery wat hom beywer om literatuur met 'n spontane vonk uit te gee. Ons is nie verbonde aan enige politieke organisasie nie en spits ons toe op alle maatskaplike stof vanuit enige kontrei in Suid-Afrika wat weet hoe om subtielgewyse spitsvondig te kla, betoog, stry en selfs te baklei in enige gepaste taal.

Die gedigte in *'n Waarskynlike mens* deur Peter Snyders is in Kaaps en Afrikaans geskryf. Ons meen dat hierdie bundel vir alle mense wat Afrikaans ken – selfs op 'n oppervlakkige wyse – toeganklik sal wees. Sy voorganger, *'n Ordinary mens*, was al vir Durban-Westville en onlangs Vista universiteit in Soweto voorgeskryf. Gedigte uit *'n Ordinary mens* is ook sedert 1992 voorgeskryf vir standerds agt, nege en tien.

Die bundel kos R20,00 per eksemplaar of R15,00 elk vir tien (10) eksemplare of meer.

Daar is 'n beperkte oplaag van 1000 eksemplare en indien die aanvraag nie die oplaag aansienlik oorskry nie, sal daar nie 'n herdruk wees nie.

Naam:

Adres:

.....

Eksemplare: teen R20/R15 elk.

Totaal: R

Wil u hê Peter moet u boekie personalise? Ja/Nee

Wil u 'n persoonlike boodskap van Peter na u hê? Ja/Nee

Indien ja, gee u bewoording asseblief

.....

Stuur 'n tjek of posorder aan: **UNISON, 37 Welby Road, Greenhaven 7764.**

GEDRUK DEUR V&R DRUKKERY, PRETORIA