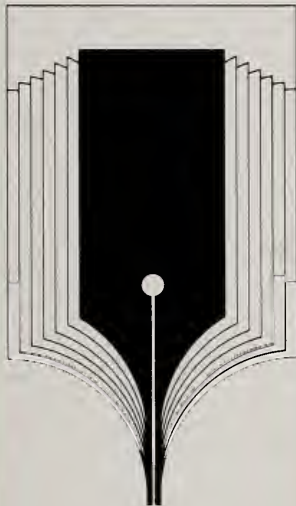


---

TYDSKRIF  
VIR  
LETTERKUNDE

XXIX: 3 Augustus 1991



---

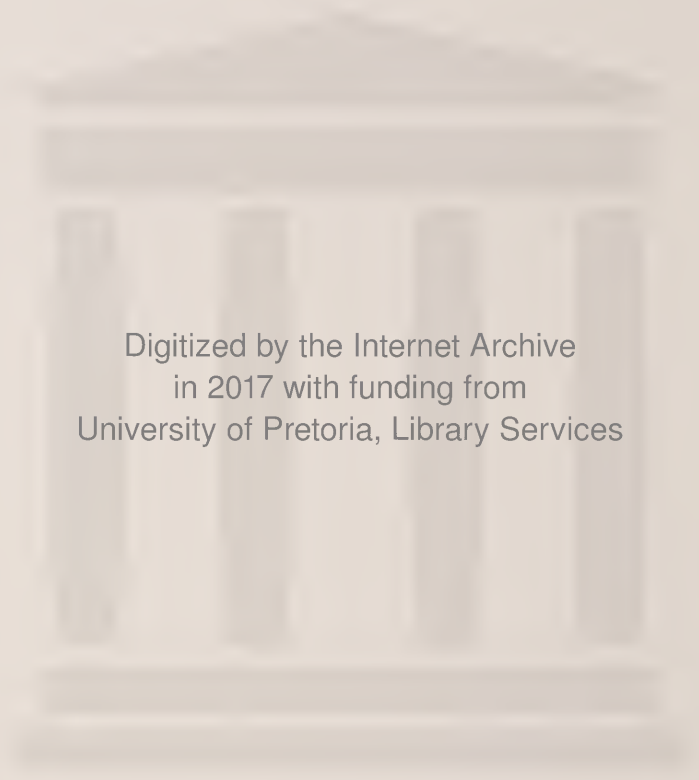
Verhale van Jeanette Ferreira,  
S. Schoombie,  
Jan Scholtemeijer Fanie Naudé,  
Gert Basson

•  
Gesigte van Ilse van Staden,  
Louise Boshoff, Cas Vos,  
Bennie du Toit

•  
Joan Hambidge oor  
Charlie Brown

ISSN 0041-476 X

---



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

# TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

**Elize Botha**  
(Redaktrise)

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

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

REDAKSIE-ADRES EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE, Posbus 1758, PRETORIA

INTEKENGELD:

R15 per jaar. Losnommers: 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 deurmedewerkers 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

- Hennie Aucamp**  
Wat moet in, wat moet uit? of Die skrywer as redakteur Deel II 1
- Eben Meiring**  
Die siener van die poëtiese woord: Arthur Rimband (1891–1991) 21
- Jeanette Ferreira**  
Die sensitiewe leser kan ontstel word 26
- S. Schoombie**  
Tussen die lyne 29
- Ilse van Staden**  
Verse 35
- Joan Hambidge**  
Charlie Brown postmodernisties benader 37
- G.A. Jooste**  
Verbroekeling en skepping in *Afskeid en vertrek* — deur die motto in fokus 43
- Jan Scholtemeijer**  
Die dolfyn van Hippo 55
- Helize van Vuuren**  
Die testament van die varkie 56  
Die vrou, die slet, die “voyou” en die “nozem” — gespreksgenote in *Tristia* 58
- Linda Labuschagne, Jannie Maree**  
Gedigte 67
- Leona Venter**  
Die praktyk van die kyk 69
- Fanie Naudé**  
Gesprekke gesinkopeer soos jazz 76
- Gert Basson**  
Die wonderwerk 82
- Cas Vos, Louise Boshoff,**  
Gedigte 87
- Arthur Wegelin, Bennie du Toit,**  
**Susan Opperman, M.L. Crous**  
Literêr-aktueel
- Boekbesprekings**  
M.M. Walters by die oorhandiging van die Ingrid Jonker-prys aan H.J. Pieterse 91  
Etienne Britz: *Die jakkalsjagter* (Alexander Strachan) 94; la van Zyl: *'n Plaas anderkant die berge* (P.G. Hendriks) 97; Terug na *Klein Paradys* (Anton Döckel) 99; *Fluis-tergesprekke* (Junita Joubert) 100; *Anderkant die Rubicon* (Jan Zacharias) 101; Siegfried Huigen: *Indisch-Nederlandse literatuur* (Reggie Baay en Peter van Zonneveld) 103
- Salomi Louw**  
Die stories agter die storie: Chris Barnard se *Piet-my-vrou* 105

**Catrien van der Merwe**

**Henning Pieterse (1956)**

**Boere-offisiere 1899-1902**  
(Jacques Malan)

Voorgeskrewe gedigte vir matriek  
**116**

Hoogtepunte in die Afrikaanse ver-  
haalkuns **127**

**140**

# Hennie Aucamp

## Wat moet in, wat moet uit?

of

## Die skrywer as redakteur

### DEEL II

*Watter wenk vir jongeres? Sny, al sny jy net 6 woorde na 'n daglange worsteling. Dis lekker. En soek na die kern en laat alle beweging daarheen werk. (Jan Rabie)*

#### 1

Die skrywer is voortdurend in stryd met wat Opperman noem sy “ander selwe”. Hierdie “ander selwe” kan baie name hê. ’n Skrywer is in die eerste plek fiksiemaker, maar hy kan ook ’n maatskaplike werker in hom huisves, of ’n moralis, of ’n prediker, of ’n opvoeder. Of almal saam.

Die gevaar is nou net dat die stem van die storieverteller skielik stil kan word midde-in ’n vertelling. Om die saak baie grafies voor te stel:

’n Storieverteller staan, mikrofoon in die hand, sy storie en vertel. Skielik kom ’n prediker, straks geïnspireer deur die storie, en gryp die mikrofoon uit die storieverteller se hande en begin met sy moralisasie en spekulاسie na aanleiding van die storie. Uiteindelik gee hy die mikrofoon terug aan die storieverteller, maar die oorspronklike storie gaan nooit weer heeltemal op dreef kom nie. Die oorspronklike ritme is versteur, en ’n stemtoon het bygekom wat mag meepraat vir die res van die storie.

Skrywers is self die groot spelbederwers in hul stories. Hul gee hul mikrofoon vir ’n oomblik aan indringers en verloor só beheer oor hul stories. Die indringers is een van hul “ander selwe”: die moralis, die maatskaplike werker, die opvoedkundige.

Die indringer-stem in ’n verhaal kan baie duidelik geïllustreer word aan ’n verhaal soos “Blou-Jan” van I.D. du Plessis. Dié verhaal, wat reeds in 1936 gepubliseer is, is volgens my een van die beste studies van jeugmisdaad in Afrikaans, nou miskien meer aktueel in Suid-Afrika as ooit vantevore. Du Plessis beeld op konkrete wyse die funeste gevolge van armoede, wat in Blou-Jan se geval op ’n moord en lewenslange tronkstraf uitloop. Du Plessis dramatiseer ’n situاسie sonder om hom aan sentimentaliteit of melodrama skuldig te maak; hy gebruik Kaapse straattaal op ’n ongedwonge wyse; hy handhaaf ’n flink vertel-tempo.

Maar op ’n gegewe oomblik gryp die “openbare gewete” die mikrofoon uit die verteller se hand en begin praat, soos uit die volgende passasie sal blyk:

1 In 'n doodloopstraatjie waar die bouvallige krotte  
2 byna teen mekaar aanleun, het Blou-Jan met  
3 dieselfde onverskillige houding na die bo-ent toe  
4 gestap. Hoewel die son al onder was, het die  
5 hitte wat ná die suidoostewind op die stad  
6 neergesak het, nog hier gebroei; en op die  
7 drempels het mense mekaar verdring in hul pogings  
8 om die verpestende walms wat uit die kamers styg,  
9 vir die ewe warm maar enigsins suiwerder lug van  
10 die straat te verruil. Vreemde skepsels hierdie,  
11 met harde, onverskillige oë waarin die wanhoop  
12 skuil, en vermaerde hande wat soos kloue in die  
13 skemering uitsteek: roofdiere van die hawestad,  
14 hierdie mense, wat maar 'n paar honderd tree van  
15 die helderverligte strate woon, waar silwer en  
16 kristal in die winkelensters skitter en die geur  
17 van ryk kos hul uit die restaurants toewaa;   
18 bannelinge na die buitenste duisternis, wat net  
19 genoeg van die lig kan sien om te besef wat hulle  
20 moet ontbeer; verbitterde wesens wat hul leed  
21 deur 'n wreedheid teenoor medemens en dier probeer  
22 versmoor. Blou-Jan het hierdie mense geken, het  
23 menige taai klap en meer van party van hulle  
24 ontvang; maar van menigeen wat dit nie kon  
25 bekostig nie, het hy ook brood gekry en geleer  
26 dat, hoe hard hulle ook teenoor die samelewing as  
27 geheel mog wees, daar altyd 'n skuilplek vir 'n  
28 mede-ongelukkige by hulle te kry was.  
29 En onderwyl hy so die laan opstap en hier en daar  
30 op 'n luidrugtige groet antwoord gee, het 'n vae  
31 verset teen alles in hom geroer, 'n gevoel dat sy  
32 lewensgang anders moes gewees het, 'n verlange na  
33 iets wat hy nie kon formuleer nie; vrede,  
34 regskaapenheid — wie sal dit sê? Blou-Jan het  
35 sulke woorde nie geken nie. Al waarvan hy bewus  
36 geword het, was 'n ongemaklikheid, 'n  
37 ontevredenheid oor homself in die besonder en die  
38 lewe in die algemeen, wat hom vreemd was en wat hy  
39 so gou moontlik wou afskud.  
40 Met 'n ongeduldige beweging van sy skouers het hy  
41 hierdie rusverstoorder uit die dieptes van sy wese  
42 bestry, en toe hy by 'n deur aan die bo-ent van  
43 die laan aanklop, was dit weer die brutale  
44 straatdief wat daar staan.



45 Tok . . . tok-tok-tok . . . Tok: een lange, drie kortes,  
46 een lange. Toe staan hy en wag.

Diegene wat “Blou-Jan” onlangs gelees het, sal dalk makliker kan oordeel waar die “indringer”-stem in die verhaal begin praat, want hulle was langer “blootgestel” aan die verhaalritme; maar selfs uit bostaande passasie kan ’n skielike “ratverandering” met gemak vasgestel word.

Tot reël 10 toe is die *storie* nog “aan die gang”. Maar dan kom ’n sin, midde-in reël 10, wat só begin: “Vreemde skepsels hierdie . . .”

Wie praat nou? Nie meer die storieverteller nie.

Met reël 29 wat só begin: “En onderwyl hy so die laan opstap . . .” wil dit lyk of die storieverteller sy mikrofoon teruggekry het, maar dit duur nie lank nie, want reeds teen die einde van reël 30 neem die indringer-stem weer oor, en nou baie eksplisiet, want hy verduidelik aan die leser wat Blou-Jan voel, al het Blou-Jan nie die woorde om dié gevoel te stel nie. Dié kommentaar is nie van my nie, maar van die indringer-stem self. Dié stem sê in reëls 34 tot 35: “Blou-Jan het sulke woorde nie geken nie” — “sulke woorde” synde “vrede” en “regskapenheid”.

Daar is aanduidings dat die skrywer — ja, laat ons maar vir die doel van die argument hier van “skrywer” praat — hom bewus is daarvan dat hy hom aan skrywer-bemoeienis skuldig maak. Een voorbeeld is pas genoem — daar waar die indringer-stem erken dat hy as buikspreekter vir Blou-Jan optree. ’n Ander voorbeeld is reël 29, wat met “En . . .” begin. “En” wil ’n onderbreking in die verhaalgang kamoefleer; weer aansluiting soek by die verhaalgang wat in reël 10 gestuit is. Die indringer-stem neem ook talle konkrete besonderhede in sy “betoog” op, soos “vermaerde hande”, “silwer en kristal in die winkelvensters” en “helder verligte strate”, om die skyn te handhaaf dat die storie ongehinderd voortgaan, maar dis duidelik dat hierdie konkrete besonderhede algemeen bedoel word, en dus metafories geïnterpreteer moet word.

I.D. du Plessis (1972) het graag O. Henry aangehaal, waar hy in sy verhaal “Springtime à la carte” van ’n verhaal sê: “Let it march, march!” Ongelukkig het Du Plessis hierdie gulde wenk verontagsaam in “Blou-Jan”, daar waar hy homself — of beter gesê, sy storie — in die rede val vir ’n stukkie sosiale kommentaar. Nie alleen verbeur hy vir ’n oomblik sy beheer oor die verhaalritme nie: hy verklein die karakter Blou-Jan tot ’n bloot gevalle-studie. En Blou-Jan is ’n karakter; rouer en werkliker, volgens my, as enige “outsider” in die Mikro-oeuvre.

Niemand het die reg om ’n medeskrywer se werk sonder sy toestemming te redigeer nie. Ek het dié sonde begaan toe ek een van die verhale in *Blomme-tjie gedenk aan my* onder groot druk persgereed gekry het, en het nou nog, jare daarna, wroeging oor my onbesonnenheid, al weet ek dat al my veranderings die betrokke verhaal ten goede te staan gekom het.

Wat nou van “Blou-Jan” — moet dit uit bloemlesings geweer word omdat

daar nie meer met die skrywer onderhandel kan word nie? Volgens my kan dit juis kreatief en opvoedkundig wees om leerlinge te laat saampraat oor die kwessie “die indringer-stem” in “Blou-Jan”. ’n Militante jongeling met ’n sterk ontwikkelde gemeenskapsgevoel mag sê dat hy van die stem van buite hou, omdat dit ons bewus maak daarvan dat “Blou-Jan” nie nét nog ’n storie is nie. ’n Gesofistikeerde B.A.-dame mag sê dat ek ’n produk van ’n gedateerde skoling is, dié van New Criticism. En albei menings sal in ’n klasbespreking geakkommodeer moet word, want albei menings het bestaansreg. Meer nog: albei menings getuig van aktiewe respons.

My selfverweer sal hierop neerkom:

Tussen *feit* en *fiksie* het daar in die jongste dekades, miskien selfs van vóór New Journalism af, ’n “grysgebied” in die lettere gekom, en die produkte van hierdie “grysgebied” word gepas met ’n kontaminasie-konstruksie benoem: “factions”.

Skrywers neem toenemend bronne “van buite” in hul verhale op — bronne in die vorm van “dokumente” soos koerantberigte, advertensies, uittreksels uit dagboeke (soms in die oorspronklike handskrif), foto’s, strookprente en so meer. ’n Hele verhaal kan soos ’n collage gebou word, met talle tekste wat, vernuftig gejukstaponeer, ’n verhaal vertel. Die gesag van die storieverteller het dan oënskynlik verdwyn, maar bloot oënskynlik: agter al die slim jukstaponerings bly die storieverteller onverdrote aan die werk.

’n Uiterste voorbeeld is genoem: ’n teks wat nét uit dokumente bestaan. In die meeste “factions”, dikwels dokument-verrykte “factions”, is die tradisionele storiestem nog altyd hoorbaar.

Dit gebeur in my collage-verhaal, “Vaslav in die sneeu”, opgeneem in *Volmink*, waar ek met aantekeninge uit Nijinski se dagboek werk, asook met ’n spesifieke foto van Nijinski as die patetiese semelpop Petroesjka. Die storiestem bind, of beter gesê, *probeer* al die disparate wêrelde en stemme bind. Dieselfde procedé, op meer uitgebreide skaal, kan nagegaan word in “And our fathers that begat us” van Koos Prinsloo, in sy bundel *Die hemel help ons*.

Alle “dokumente” wat, veral in die post-modernistiese era, in tekste opgeneem word, kan oppervlakkig beskou as indringer-stemme bestempel word, met dié voorbehoud: hierdie indringers is nie “ingesmokkel” in ’n teks nie, maar word bewustelik as struktuurelemente gebruik, en vanuit ’n bepaalde stylhoek. Vervreemding, via hulpmiddels soos ironisering en banalisering, kan byvoorbeeld die styl en bedoeling van ’n teks wees — ’n bewustelike versteuring dus van die tradisionele opvatting van styl-eenheid.

## 2

Die voorbeelde in my praatjie was tot dusver toe konvensioneel. Van Jan Sebastian Rabie het daar op 22 November 1945 ’n kortverhaal, getiteld “Skugter liefde”, in *Die Naweek* verskyn. (Rabie het homself toe nog bloot

J.S. Rabie genoem.) In 1956\* verskyn sy bundel 21, wat nou nog soos 'n suurdeeg nawerk in ons kortprosa; en in dié bundel is opgeneem die skitterende kortverhaal, "Die dag van die roos", wat lank nie meer "tradisioneel" is nie.

Jan Rabie het self daarna verwys dat "Die dag van die roos" 'n herskrywing van 'n vroeër verhaal is (1988: 70). Op 'n navraag van my was hy so vriendelik om 'n fotokopie van "Skugter liefde" in sy tydskrifvorm aan my te stuur. Jan was ook so vriendelik om in 'n nota (5.09.88) te meld dat "Skugter liefde" uit 4900 woorde bestaan, en "Die dag van die roos" bloot uit 700 woorde. "Die dag van die roos" is dus waarskynlik die mees drasties herskrewre verhaal in Afrikaans, en as sodanig 'n model van selfkritiek en ambagmanskap. Wanneer jy "Skugter liefde" lees en herlees, besef jy dat daar potensieel drie verhale in hierdie een verhaal opgesluit is. Eers is daar die basiese verhaal:

'n Jongman keer na vyf jaar terug na die dorpie waar hy 'n skoolkind was. Die meisie op wie hy verlief was, is nog daar. Sy was ook op hóm verlief, maar was, nes hy, te skaam om dié liefde te verklaar. Nou, as "volwassenes", spot hulle met hul destydse liefde en kamoefleer só dat hulle nog steeds verlief is op mekaar. Uiteindelik stel die jongman sy liefde op skrif en stuur dit met 'n boodskapper na die meisie toe.

Die verlede word by wyse van opsomming en gedramatiseerde terugflitse gegee. Twee van die terugflitse is besonder energiek. Die eerste terugflits strek van reël 91 tot reël 171 (kyk Bylae A). Ek wil dit energieblok A noem. Dan is daar nóg 'n energieblok, wat van reël 192 tot reël 231 strek — energieblok B.

In blok A het ons die episode wat met uitbreiding en taal- en stylverdigting die kortverhaal "Die dag van die roos" sou word. Blok B vertel hoe die meisie van die verhaal op 'n sigeuneraand 'n fortuinvertelster, Madame Zaminovsky, speel. As sy die seun op wie sy verlief is, se fortuin vertel, voorspel sy dat hy 'n donker dame gaan ontmoet. Skielik word sy deur droefheid oorval, wat natuurlik haar liefde vir die seun openbaar. Ook hierdie episode, wat fyn kennis van die sielkunde van die adolessent openbaar, sou 'n kortverhaal kon word, of sê dan 'n kamee, want dit hou nie soveel komplikasie-moontlikhede in as die roos-episode nie.

Die energie van die twee episodes, die roos-episode en die Madame Zaminovsky-episode, lê in hul onmiddellikheid. Ons het die werklikheid van die hier-en-nou, sterk sintuiglik, en soms ook sinnelik, gegee, met taal wat onder hoogspanning geplaas word. Stel 'n mens haas enige passasie in die roos-episode teenoor die taal van die basiese verhaal — dis nou die verhaal "buitekant" energieblokke A en B — val dit jou op hoe tydskrifmatig, selfs

---

\* 'n Mens vermoed dat "Die dag van die roos" in November 1952 herskryf is, want dis die datum wat onderaan die verhaal staan: "11'-52".

flets, die basiese verhaal verloop. Hier volg 'n voorbeeld van die styl van die basiese verhaal:

Marie. Ja, hoe oud sou sy nou wees? Twintig, een-en-twintig, hy kan nie meer onthou nie.

Teer gedagtes oor haar kom in hom op sonder dat hy daarna soek.

Sy was vandag in rooi gekleed en haar hare het lank en ongekrul langs haar nek afgehang, nog net soos vroeër toe hy haar liefgehad het. So mooi soos toe is sy ook, nee, nog veel mooier is sy nou. Ag, dit was 'n ongelooflike liefde van hulle, so fyn en hulpeloos. Beelde en herinneringe maak hom heeltemal onbewus van wat om hom aangaan; uit die tafelkleedjie groei hulle met 'n vreemde helderheid aan, miskien is vyf jaar maar gister vir dinge wat 'n mens nooit vergeet nie.

Geen kenner van die prosas van 21 sal Jan Rabie selfs vir een oomblik in die aangehaalde passasie herken nie. Met al sy retoriese versugtinge en uitroepes, kon dié passasie uit 'n doodgewone, mat tydskrifverhaal gekom het. Maar in die roos-episode van "Skugter liefde" kom 'n skrywer tot ontwaking; ontstyg hy aan die tydskrifwêreld met sy meesal vlak en voorspelbare sentimente; word hy, in die beste sin van die woord, literêr.

Stel 'n mens die roos-episode in "Skugter liefde" teenoor "Die dag van die roos" (kyk Bylae B), val weglatings en aanvullings jou dadelik op. Jy bevind jou as't ware in die laboratorium van die kunstenaar en maak die hele redigeer- en herskryfproses met hom mee.

Om mee te begin: die titel.

"Skugter liefde" is 'n tipiese tydskrifverhaal-titel. Dit maak 'n beroep op bykans gestandaardiseerde romantiese verwagtings. (Die algemeenheid van die titel hang ten nouste saam met die geïktheid van die verwagting wat gewek word.) "Die dag van die roos" is óók romanties; wek óók romantiese verwagtings by sy dekodeerder. Maar dis 'n geval van romantiek *plus*. En dié plus lê hierin: dat dit nie 'n algemene titel is nie, maar 'n spesifieke titel; nie abstrak is nie, maar konkreet. *Tyd* en *handeling*, twee van die vier fiksielemente, staan sterk in die titel: 'n spesifieke dag en 'n sleutel-, en miskien selfs krisisgebeurtenis, word in die vooruitsig gestel. Die leser van "Die dag van die roos" begin al van die titel af saamwerk met die teks, soos met ander beroemde roos-titels: "A rose for Emily" van Faulkner en *The name of the rose* van Umberto Eco, om maar twee titels uit die wêreldletterkunde te noem.

Die roos-episode in "Skugter liefde" loop verhaalgewys in 'n hoë mate parallel met "Die dag van die roos". Albei tekste vertel van twee jongmense wat te skaam is om hul liefde vir mekaar te bely. Dis die seun wat die meeste ly, want tradisioneel is dit die man wat die deurbraak moet maak. Dan steel hy 'n roos wat hy in die sand langs die see plant — 'n offerande wat namens hom moet praat. Die meisie keer later, wanneer haar vriendin nie meer by haar is nie, terug, en neem die roos. Die betrokke aand gaan sê sy vir die seun dat sy die roos gaan haal het en bevestig só dat sy hom liefhet.

Van die inligting wat bykom in "Die dag van die roos", is die volgende die



belangrikste, want hierdie aanvullings versterk nie alleen die verhaalgang nie, maar bring allerhande metafore en erotiese onderstrominge in die gedrang:

- (a) Die seun se jaloesie word nou belig; veral sy wrewel teen 'n ander seun wat die meisie Alta met 'n koraaltakkie treiter maar dit tog nie vir haar gee nie.
- (b) Die verliefde seun skryf nou "Vir Alta" in die sand langs die roos, sodat daar geen onduidelikheid kan wees vir wie sy liefdesverklaring bedoel is nie.
- (c) Hy gaan die see 'n tweede keer tegemoet, maar dié keer as oorwinnaar.

By (a) gebeur dalk "ondergronds" die volgende:

Die verliefde seun kry 'n idee om 'n offer te bring aan Alta, een wat hy nie sal terugvat nie. Sy offer, soos die koraaltakkie, is rooi; en rooi staan vir hartstog.

By (b) kan 'n mens die volgende bydink — as die roos "'n kreet" is, vul dit die seun se geskrif aan. Die roos sê as't ware: "Vir Alta om te sê dat ek haar baie lief het."

By (c) het 'n mens met 'n apoteose te maak. Die seun vier sy manwording ritualisties. Hy trek hom nakend uit en "stort" sy "bleek lyf in die water" — *bleek*, ja, want dis nag. (Die see is 'n simbool van die vroulike, weet ons uit die sielkunde.) Wanneer die seun sy krag teen die see inspan, kry hy hom dus simbolies gereed vir die seksdaad. Gebore uit 'n vrou (vrugwater), keer die seun terug na die vrou (seewater) (Kyk De Vries 1974: 40).

Die geïmpliseerde seksualiteit van die slottoneel word baie subtiel voorberei deur die volgende beeld:

Maar in die aand het Alta na hom gekom . . . , en gesmoord gesê: "Ek wil jou net sê dat ek teruggegaan het en jou roos geneem het." En sy het haar hand gelig en tussen haar borsies gedruk.

Dié voorval is meer uitgebreid in "Skugter liefde" — en minder subtiel. Die volgende reël in "Skugter liefde" is byna banaal:

Toe het sy bo na haar rok gewys waar hy die punt van iets roois kon sien uitsteek.

Nie alleen het "Die dag van die roos" informasie bygekry wat die verhaal verhaalmatig verstewig nie — die hele prosessering van informasie het ingrypend verander sedert "Skugter liefde". Oer-romantiese simbole, by name *roos*, *see* en *musiek*, het in sirkulasie gekom en help mee om aan die verhaal die digtheid van 'n gedig te gee. Ook word informasie meer effektief, en bowenal meer ekonomies aangebied.

Hiervan is die eerste sewe reëls van "Die dag van die roos" 'n uitmuntende voorbeeld.

'n Vergelyking met die roos-episode in "Skugter liefde" gaan nie in alle opsigte billik wees nie, want hierdie episode is nie as kortverhaal gekonspieer nie. Daar gaan net gekyk word na wat in die eerste sewe reëls van "Die dag van die roos" gebeur.

Die openingsin kan as klassiek binne die Afrikaanse kortverhaaltradisie beskou word. Dit lui soos volg:

Dit was in die somervakansie aan die strand, en altyd daarna in die ruis van die see.

Dié sin plaas die leser, wat tydens die lees medeskepper van die teks word, onmiddellik op sy hoede. Die sin is wel 'n oriënteringsin, maar dit is meer as 'n gewone aanloop tot 'n verhaal: dit plaas die leser midde-in die handeling. Terselfdertyd sê dit dat hierdie handeling afgelope is, aan 'n verlede tyd behoort, maar by wyse van assosiasie met die seegeruis permanent hede gaan bly. Wat dié paradoks nog skerper laat opval, is dat die hele verhaal in die verledetydsvorm aangebied word; nie in die historiese praesens nie, soos verwag sou kon word nie, maar doodgewoon in die verlede tyd met *het* konstruksies. En tog bly dié stuk verlede tyd dwarsdeur die verhaal tergend hede. Rabie deurbreek, oënskynlik met die grootste gemak, die grense tussen tradisionele tydsvlakke, presies soos dit in die poësie gebeur. Frank Maatje (1974: 133-141) sou sê dat hy hom van *liriese tyd* bedien, in teenstelling tot *dramatiese* en *epiese tyd*.

"Liries" is byvoorbeeld ook die rol wat klank in "Die dag van die roos" gaan speel. Die openingsin benoem nie net die seegeruis nie; dit sorg ook dat die leser dit ouditief ervaar. Jy hoor die s-klank-spel in *was*, *somervakansie*, *strand*, *ruis* en *see*; en dié klank werk deur tot aan reël 7 toe, en ook verder in die verhaal, maar dan minder dringend as in die openingsfase van die verhaal.

*Tyd* en *ruimte* word in die openingsin gestel, waar *tyd* en *handeling* in die titel gesuggereer is. Tyd is dus van meet af aan 'n dwingende teenwoordigheid in "Die dag van die roos", maar 'n komplekse teenwoordigheid wat nie net in grammatikale terme gestel kan word nie. Begrippe soos *liriese tyd* en *emotionele tyd* moet onvermydelik bygehaal word.

Reeds met dié verrykte hantering van tyd word 'n universele dimensie in die vooruitsig gestel. Sekere tyd- en ouderdomspesifikasies in "Skugter liefde" het opvallend weggeval in "Die dag van die roos". Daar word nie meer gesê dat die seun sewentien jaar oud is nie, sy adolessensie word nou deurentyd met woord en daad gedemonstreer. En in "Die dag van die roos" hoef hy nie meer na vyf jaar terug te keer na die toneel van sy "teerder jeug" om die verlede te ervaar nie: die verlede is vir altyd opgeneem in die seegeruis. "Die dag van die roos" gaan dus nie net die verhaal van een adolessent wees nie; dit gaan die verhaal wees van alle adolessente van alle tye wat die "terrible

beauty” van ’n eerste liefde ervaar. Die seun om wie dit gaan se naam word byvoorbeeld nooit genoem nie; die meisie s’n wel, maar dis ’n “tegniese” noodsaak, want die seun moet haar naam in die sand skryf.

“Eerste liefde” is ’n gerieflike aanduiding van die tema van “Die dag van die roos”, maar die leser word slu verplig om by dié ontdekking uit te kom. Die openingsin sê “Dit was . . .” (my kursivering); eers ’n entjie dieper in die verhaal in kan ’n mens aflei dat dié “dit” op ’n groot liefde slaan.

Binne die eerste sewe reëls is daar drie voorbeelde van eensin-paragrafe. Oor die eerste sin is reeds oorfloedig kommentaar gelewer, maar die ander twee eensin-paragrafe — sien reëls 6 en 7 — verdien ook toeligting. Tipografiese isolering word hier vernuftig aangewend om kontras te bewerkstellig, maar ook om die seun se “isolemen!” — sy geëilandheid — te beklemtoon. Die seun word hier teenoor die ander jongmense (“jongklomp”) gestel. Wat hulle van hom onderskei, is dat hulle “uitgelate tekere gaan” terwyl hy nie sy sê kan sê nie. Vgl.:

Net sy tong was bot en beangs in sy mond.

Rabie kursiveer sy om die stomgeslaanheid van die seun ook tipografies uit te lig. Nou is die kreet wat die rooi roos op die sand later sou word, sielkundig voorberei, en kan dit nie as oordrewe digterlikheid afgemaak word nie.

Met Katherine Mansfield se herskrywing van *The Aloe* tot “The prelude”, het dit opgeval hoeveel meer sy van paragrafering gebruik gemaak het in die finale weergawe van haar verhaal as in *The Aloe*. Dieselfde proses voltrek hom by Rabie in sy herskrywing van ’n vroeër verhaal. Paragrafering, het ek reeds gesê, is vir my meer as ’n optiese gerief: dit het ook met ritmiek te maak. Die komplekser prosaritmie van “Die dag van die roos”, gestel teenoor die roos-episode in “Skugter liefde”, is vir my, saam met die klankryke, beeld- en simboolgelaaide styl van “Die dag van die roos”, ’n digtheidskeppende prinsipe.\*

Digterlikheid en digtheid lê na aan mekaar in “Die dag van die roos”, soos Uys Krige (1954: 9–10) dan ook skitterend demonstree in sy inleiding tot 21. Rabie sluit aan by die poëme en prose-tradisie, sê hy, en omskrywe dan die prosagedig as bepaalde literêre soort:

Byna altyd is dit ’n vinnige, vurige vertolking van ’n enkele stemming of siening, of van ’n enkele gevoel of gewaarwording; en as dié siening, gevoel of gewaarwording meervoudig word, het dit tog ’n sekere beperktheid of ingeslotenheid en ’n lirieëse inslag wat meer aan die gedig laat dink as aan die skets of die verhaal. En alhoewel die prosagedig nooit ’n vaste gereelde maat kry nie, is dit deurentyd sterk ritmies.

---

\* ’n Mens wens ’n kenner van ritme en metrum in die poësie, soos bv. prof. Ampie Coetzee, wil ’n slag op wetenskaplike grondslag oor prosaritmie skryf. Hy sal uitstekende toetsmateriaal hê in die vroeër en later weergawe van Rabie se roos-verhaal.

Uys Krige is gul aangehaal, want hy vat as't ware my hele bespreking van "Die dag van die roos" kernagtig saam.

Een vraag kwel my soms: maak Jan Rabie hom nie aan mooiskrywery skuldig in "Die dag van die roos" nie? Stel byvoorbeeld die volgende twee sinne teenoor mekaar, die eerste uit "Skugter liefde" en die tweede uit "Die dag van die roos":

- (1) Later het hy stemme soos vrolike klokkes bokant die seedreun gehoor.
- (2) Die meisies se stemme het soos ver klokgelui in wind versterf.

In isolasie gelees, is sin 2 eintlik nie te onderskei van die mooiskrywery wat vroeg in dié praatjie by I.D. du Plessis as sonde uitgewys is nie.

Die verskil is dat I.D. du Plessis se siersinne tussen skoon, funksionele sinne staan, en dus as indringers opval. Ook is Du Plessis se verhaal 'n tradisionele verhaal in realistiese trant. Rabie se verhaal is kennelik eksperimenteel; die klimaat waarin dit opgeneem is, nader aan simbolisme as aan realisme. Al die sinne in "Die dag van die roos" word onder hoë taaldruk geplaas, in so 'n mate dat Rabie se grammatika soms barsies begin vertoon.

Talle deugde kan aan "Die dag van die roos" geïllustreer word — dié verhaal is 'n model van redigeervernuif, dit "beweeg" deurentyd, dit bring ou waarhede op 'n vars manier. Tog is dit te betwyfel of hierdie verhaal 'n ideale model vir 'n jong skrywer is, veral vir die adolessent wat so 'n natuurlike hang na die bloemyke het. Waar Jan Rabie se teks daarin slaag om verby mooiskrywery te stuur, mag sy navolgers in 'n moeras van mooidoenery versink.\* Rabie se "soberder" verhale — sober op die styl af — soos dié in *Dakkamer en agterplaas*, is veiliger modelle vir oorsensitiewe beginners.

Ná 21 het Jan Rabie nooit weer in dieselfde hooggestemde styl geskryf nie.

Dis te betwyfel of 'n prosaskrywer onbepaald prosagedigte wil of selfs kan bly skryf. Miskien voel die skrywer aan dat hy té veel teen natuurlike praattaal inbeur en iets skryf wat, by al die estetiese genot wat dit mag verskaf, effens kunsmatig is.

### 3

Wanneer weet 'n skrywer dat hy genoeg geskaaf het aan sy teks? 'n Mens kan met gerustheid aanneem dat alle tekste — ook die bestes — voorbeelde van onverwerkte materiaal gaan hê. 'n Skrywer kyk maar hoe ver hy kom met die lig hom gegee, en probeer goedbedoelde raad van vriende en deskundiges akkommodeer sover dit met sy visie klop.

---

\* In die guns van Rabie moet verder aangevoer word dat sý taalintensiteit ten nouste saamhang met die oproep van die wêreld van die adolessent. Die adolessent se lewe staan in die teken van verhewiging: van sintuiglike herontwaking; van herontdekking van liggaamlikheid, met seksualiteit en erotiek as belangrike bykomstighede; van emosies wat slinger tussen ekstasiese vreugde en diep neerslagtigheid.



En dit móét hy probeer beskerm, want dit is wat werklik uniek is in 'n kunswerk: die eie visie.

Elke skrywer weet byvoorbeeld intuïtief dat die spanning en energie van sy teks met ritme saamgaan. Haal hy alle "oorbodighede" uit sy teks, kan die ritme van sy mededeling daaronder ly. William Sansom (1972: 7) sê byvoorbeeld na aanleiding van een van sy verhale wat te streng geredigeer is deur 'n ouer skrywerkollega:

Certain internal rhythms were lost, there was a sensation now too stark.

Nou, in die pylvak van die praatjie, moet ek dus waarsku dat die skrywer as redakteur redigering ook te ver kan voer. Hy kan skaaf en boen en poleer tot sy teks onder hom begin padgee. Dan sou 'n kritikus in die woorde van Roy Campbell kon vra:

You praise the firm restraint with which they write —  
I'm with you there, of course:  
They use the snaffle and the curb all right,  
But where's the bloody horse?

In ons gestroopte post-modernistiese era is "less" nie altyd "more" nie, soos minimaliste ons so graag wil laat glo. Soms loop die keiser poedelkaal, en dan is "less", ja, tot op die skaambeentoe, "less".

Met my twee praatjies wou ek leidrade en wenke aan skrywerkollegas en skryfinstrukteurs deurgee. My dringende versoek is dat hierdie wenke nie indiskreet en meganies toegepas sal word nie, want so 'n toepassing sou teenkreatief en teenproduktief wees.

Elke menslike uiting op skrif, of dit nou 'n skoolkind se opstel is, of die essay of kortverhaal of wat dan ook van 'n gevestigde skrywer, is 'n eenmalige taalgebeurtenis, en moet as sodanig bejeën word, nie die minste nie deur die maker daarvan.

Kaapstad  
4 Maart 1990

## Bibliografie

- Campbell, Roy. 1960. "On some South African Novelists", *Poems of Roy Campbell, chosen and introduced by Uys Krige*. Kaapstad: Maskew Miller Ltd.
- Capote, Truman. 1980. *Music for chameleons*. New York: Random House.
- De Vries, A. 1974. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam: North Holland.
- Du Plessis, I.D. 1935. "Die kluisenaar", *Uit die ander wêreld*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
- \_\_\_\_\_. 1936. "Blou-Jan", *Die wedstryd en ander verhale vir die jongspan*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
- \_\_\_\_\_. 1972. Brief aan Hennie Aucamp.

- Kipling, Rudyard. 1987. *Something of myself*. Harmondsworth: Penguin. (Oorspronklike uitgawe: 1936.)
- Krige, Uys. 1954. Inleiding tot 21 van Jan Rabie. Kaapstad: Balkema.
- Maatje, Frank. 1974. *Literatuurwetenskap: grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Utrecht: Oosthoek's Uitgeversmaatschappij.
- O'Faolain, Sean. 1970. "Foreword", *Stories of Sean O'Faolain*. Harmondsworth: Penguin (oorspronklike uitgawe, 1932).
- O'Sullivan, Vincent (red.) 1983. "*The Aloe*" with "*Prelude*" by Katherine Mansfield. Manchester: Carcanet New Press.
- Quiller-Couch, Arthur. 1916. *On the art of writing*. Cambridge University Press.
- Rabie, Jan. 1945. "Skugter liefde", *Die naweek*, 22 November.
- \_\_\_\_\_. 1954. "Die dag van die roos", 21. Kaapstad: Balkema.
- \_\_\_\_\_. 1988. *De Kat*, September.
- \_\_\_\_\_. 1988. Nota aan Hennie Aucamp, 5 September.
- \_\_\_\_\_. 1990. Brief aan Hennie Aucamp, ongedateerd; volgens posstempel op 6 Maart 1990 gepos.
- Sansom, William. 1972. *The birth of a story*. London: Chatto and Windus.
- Tafelberg (red.) 1972. *Gesprekke met skrywers 2*. Kaapstad: Tafelberg.

## BYLAE A

### SKUGTER LIEFDE deur J.S. Rabie

- Na vyf jaar is hy weer in sy geboortedorp.
- Sy bagasie het hy met 'n huurmotor vooruit gestuur en self verkies om te stap. Die breë strate met die krom akkerbome en die bruin wervore aan die kante daarvan, is ou bekende vriende. Hier het hy as kind rondgehardloop, gedroom en gespeel. Dit is lente, die bome is groen met nuwe blare, treinrook waai in yl vlae oor die straat en 'n vlug duiwe hang 'n oomblik teen die blou môrelug.
- 5 'n Blyheid en verwagting is in hom sodat hy met lang, vinnige treë loop. Ag, vyf jaar was dit, en al die tyd was sy hart en gedagtes regtig nog hier. Hy kyk gretig rond na alles wat hy verbygaan en hy sien dieselfde grasoorgroeide plekke in
- 10 die strate, die huisies nog waar hulle altyd gestaan het, ook die hek van die park hang nog steeds skeef en verroes aan een skarnier, die kafee op die hoek van die hoofstraat het nog dieselfde stralende meisie wat Coca-Cola drink op 'n groot advertensie-bord; die kerk, die mense wat rondloop, niks het verander nie. Alles vind hy interessant en 'n glimlag bly om sy mond terwyl hy wonder
- 15 waarom hy nie meer aan dit alles gedink het nie. Dan sien hy die hekkie, die lae veranda daaragter, sy moeder wat met uitgespreide arms op hom toekom —
- Teen elfuur se kant gaan stap hy weer in die strate. Daar is 'n koelerige wind ten spyte van die lenteson en stofwolkies sleep in die strate. Hy voel byna treurig
- 20 terwyl hy stadig en bedagsaam loop en 'n herinnering wat hy as begrawe gewaan het, in sy gedagte begin roer.
- By 'n winkelvenster staan hy 'n rukkie en kyk na 'n onooglike uitstalling van grawe, byle en stapels growwe blouseep — ook dit het nie verander nie, selfs
- 25 nie die winkelbaas met opgerolde moue bo sy harige arms, wat soos 'n spinnekop in die deur op onversigtige besoekers wag nie — maar hy glimlag nie meer nie. Die wind waai triestig in die straat, iets is treurig en onvoltooid in hom —
- 'n Meisie het by 'n aangrensende venster gaan staan en soms vlugtig en met belangstelling na hom gekyk. Eers toe sy met geboë hoof haastig verby stap, sien hy haar. 'n Warm skrik gaan deur hom en sy hand beef in sy sak. Vyf jaar.

- 30 Na vyf jaar. Hoe kon hy dink dat hy haar vergeet het!  
Vir 'n paar sekondes staan hy soos verlam, toe snel hy haar agterna. Hy moet met haar praat, hy is nie meer 'n kind nie, nou sal hy woorde vind om vir haar te sê. Maar by 'n modiste sien hy haar ingaan — byna asof sy gevlug het. Koorsig en besluiteloos loop hy op en af langs die pilare met geel sonskerms; hy sal wag. Maar sy kom nie weer uit nie.
- 35 Na vyftien minute stap hy na 'n kafee en gaan sit by 'n tafeltjie regoor die deur. Hy sit met sy kop op sy hande terwyl hy die mense op die sypaadjie sien verbyggaan, en hy dink: As sy verbykom, gaan ek haar nie weer soos voorheen laat ontsnap nie.
- 40 'n Radiostel speel saggies op 'n klein hoekkassie terwyl 'n streep sonlig langsaam opskuif op die deurmat waar mense se voete in en uit oor gaan. Sy koppie koffie word koud voor hom.  
Marie. Ja, hoe oud sou sy nou wees? Twintig, een-en-twintig, hy kan nie meer onthou nie.
- 45 Teer gedagtes oor haar kom in hom op sonder dat hy daarna soek.  
Sy was vandag in rooi gekleed en haar hare het lank en ongekrul langs haar nek afgehang, nog net soos vroeër toe hy haar liefgehad het. So mooi soos toe is sy ook, nee, nog veel mooier is sy nou.
- 50 Ag, dit was 'n ongelooflike liefde van hulle, so fyn en hulpeloos. Beelde en herinneringe maak hom heeltemal onbewus van wat om hom aangaan; uit die tafelkleedjie groei hulle met 'n vreemde helderheid aan, miskien is vyf jaar maar gister vir dinge wat 'n mens nooit vergeet nie.  
Die eerste keer het hy haar voor 'n skoolhek gesien. Sy het boeke onder haar arm gehad en gesels met 'n maatjie; toe het sy meteens opgehou en reguit na hom gekyk. Hy het gaan staan omdat hy gedink het dat sy iets aan hom wou sê, maar toe sy verward wegdraai, het hy beskaamd verder geloop en nog steeds gewonder waarom haar grys oë na hom gekyk het.
- 55 Hy was toe sestien jaar, 'n skraal, tenger seun, bang vir ruwe fisiese dinge en altyd 'n bietjie eenkant onder sy luidrugtige seunsmaats. Met meisies het hy nooit gepraat nie en hy had nie eens 'n suster nie.
- 60 In die dae daarna het hy uitgedink dat sy in 'n straat naby hulle woon. Hulle het mekaar maar net op die strate gesien omdat die meisies 'n skool van hul eie had; eenkant, naby die rivier.  
Soggens het hy gewag tot sy verbykom voor hy sy boeksak neem en op 'n afstand agter haar stap. Miskien het sy dit geweet, alhoewel sy nooit omgekyk het nie. Soms het hulle mekaar op sypaadjies verbygegaan, dan het hulle skugter na mekaar gekyk, maar nooit geknik of gewys dat hulle van mekaar bewus is nie. Hulle was albei so jonk en skaam, "Kalwerliefde", sou sy moeder dit glimlaggend bestempel het as sy daarvan geweet het. Maar niemand wis daarvan nie, die twee het dan nooit met mekaar gepraat nie. Die vraag was of hulle self geweet het van hul liefde. Klein en skugter het dit in hulle albei wakker geword en hulle hulpeloos gemaak in mekaar se teenwoordigheid. Net die oë kon praat en dan ook net vir 'n oomblik en met vreesagtige terughoudendheid. Juis daarom het hul liefde so sterk gegroei.
- 75 Hy het die gewoonte ontwikkel om saans laat, as daar niemand meer in die strate was nie voor haar venster onder die donker akkerbome verby te loop. En as die wind die blare beroer en kolle sterre tussen die takke beweeg, het hy vaag en onrustig verlang en gekyk na die geel lig waar hy wis dat haar venster was. Vir 'n lang tyd het hy die begeerte gehad om 'n wysie te fluit terwyl hy stadig daar loop, dit was asof hy 'n soort verbinding met haar daardeur sou kry — maar nooit het hy die moed daartoe gehad nie.
- 80 Een aand het hy dit tog reggekry, onseker en met kloppende hart het hy 'n skooliedjie begin fluit — toe, meteens, het die note vals geword en bly steek in

85 sy keel. Koponderstebo het hy hom verder gehaas en bly hardloop tot die toringkerk twaalfuur slaan. Nooit weer het hy voor haar venster probeer fluit nie.

Hulle het mekaar nog maar steeds woordeloos in die straat bly verbygaan en dan goed opgelet na mekaar se skoene. Haar voetjies was so klein, hy het altyd met verbasing opgelet hoe klein en netjies hulle was. Van ver af al het hy hulle

90 altyd gesien aankom.

Hy het sy sewentiende jaar bereik en groter en lomper en skamer geword. Toe het die dag gekom dat hy nooit sou vergeet nie. Dit was die vakansie aan die end van die jaar, by die strand. Die dag was so volmaak soos dit alleen in die somer kan wees, die lug en see was blou en groot en die sand op die duine het

95 wit gelê en bewe in die son. Al wat jonk was, was by die baaipek in die water, ook hy, en tussen ander mense, Marie en haar vriendinnetjies.

Na hy 'n tydjie geswem het, het hy aangetrek en kaalvoet op die myle-lange sandstrand begin loop. 'n Snaakse heimwee was in hom en hy wou nie langer by mense wees nie. Hy het omtrent 'n halfmyl gestap en toe in die warm, skoon sand gaan lê om onrustig te wonder waarom 'n bangheid hom bekruipt telkens

100 wanneer hy by haar is, sodat hy geen woord kan uitbring nie. Droewige, nederige gedagtes was dit wat hy lê en dink het, en die wit en blou van die heerlike dag het dit droewiger gemaak.

Later het hy stemme soos vrolike klokkies bokant die seedreun gehoor. Op

105 een elumboog gestut het hy oorgeleun en gesien dat Marie en twee ander meisies al langs die strand aangestap kom; toe het hy geskrik, opgestaan en gemaak asof hy skulpe soek in die blink, nat sand voor die voorste branders, omdat hy hom geskaam het dat hy so eenkant lê.

Die meisies het verbygekom en hy het al dieper die water ingeloop om verder van hulle te wees. 'n Onverwagte skuimbrander het sy broek tot by sy mid-

110 dellyf nat geslaan.

Een het iets hoog en spottends geroep, maar hy kon dit nie deur die brandergaas hoor nie; eenmaal het Marie oor haar skouer omgekyk na hom en haar hare het lang en donker saamgeswaai met haar kop. Hy het hul helder somerokkies en die bruin, blote bene en arms staan en nakyk; gou het hulle al kleiner langs die see geword.

Toe het hy doelloos die sandduine uitgeslenter en op die hoogste gaan sit, vanwaar hy die dorpie en die ontsaglike blou wydte van die baai kon sien. Die gesonde geur van die see was orals rondom, deel van die sand, die lug en die son en die hitte.

120 Maar stilsit kon hy nie, hy het verder begin loop, tot by die eerste rondawels en huise langs die rivier.

Op die breë mondingslagune was skuite en vrolike geroep en in die grasstraatjie langs die krom melkhoute en rooipitjies was dit stil en roerloos warm. By die tuin van 'n sinkdakhuis het hy gaan staan om na die blomme te kyk. Bloedrooi rose langs die heining het veral sy aandag getrek, en skielik het hy 'n begeerte gekry om een daarvan te pluk. Ek sal dit vir haar kan gee, het hy vir homself gesê. Nog nooit

125 vantevore het hy gesteel nie en hy het eers vreesagtig rondgekyk of niemand hom sien nie, voor hy vinnig deur die draad klim en een van die donkerste rooies pluk.

Toe hy hom weer kom kry was hy op die sandduine bo die see met die lieflik geurende roos in sy hand.

130 Verkon hy Marie en haar twee maats sien loop, op pad terug huis-toe. Nog nooit het hy met haar gepraat nie, as hy nou die roos vir haar gee, sal sy verstaan dat hy van haar hou.

By die kant van die water het hy gaan rondstaan terwyl hy vir die naderende



- 135 meisies wag. Maar hoe nader hulle kom, hoe banger het hy geword dat haar twee maats vir hom sal lag. En sy, wat sal sy self daarvan dink? Hy kan meteens nie langer daar staan nie, op 'n ingewing afgaande druk hy die roos regop in die los sand en vlug terug na die sandkop 'n hele end van die see.
- 140 Die drie meisies loop singende met hul arms in mekaar geslaan en hulle kom reg af op die klein rooi kolletjie in die sand. Hy kan hul hoë sopraan-liedjie hoor soos hulle naderkom en hy sit met rillende afgagting terwyl sy hande skep en los in die sand van die duin. Maar reguit na hulle kyk kan hy nie, en hy loer skelm onder sy uitgestrekte arm deur.
- 145 By die roos gaan hulle staan, hulle sing nie meer nie en hul gepraat kom in klein vlagies op na sy kant. Een van die meisies buk om daaraan te ruik en dit te neem; toe sien hy hoe Marie iets vir haar sê en hoe hulle aldrie draai en kyk na waar hy teen die sandkop lê. Langsaam loop hulle toe verder, terug langs die wit soom van die see. Alleen bly die roos agter, 'n donker bloedvlek in die wit sand.
- 150 'n Tydlank het hy doodstil bly lê, toe het hy meteens opgespring en sonder omkyk die duine ingestap. Laat die see dan maar hoog opstoot en die roos wegspoel en verniel. Hy sal hom nie daaroor bekommer nie. En as Marie miskien in diep branders kom en wild om hulp roep sal hy sy rug op haar draai en gaan skulpe optel. Heeldag bly hy nors en sonder begeerte anders as na selfbejammering.
- 155 Maar die aand kom Marie na hom op die strand — dit was skemerig en iemand het êrens 'n kitaar getonkel — ja, sy het aangehardloop gekom na hom en uitasem gesê: "Ek wil jou net sê dat ek teruggegaan het en jou roos geneem het." Toe het sy bo na haar rok gewys waar hy die punt van iets roois kon sien uitsteek. Swyend het hulle so langs mekaar gestaan en albei die sagte kitaar gehoor. Sy oë het opgegaan na hare en sy het so rooi soos die roos gebloos. "En ja, dit is al wat ek jou wou gesê het," het sy vinnig bygevoeg. Nog 'n oomblik staan sy terwyl hy geen woord weet om te sê nie vanweë die blydskap, toe verdwyn sy weer hardlopend.
- 160 Hy was so wonderlik gelukkig daardie lout somemag onder die sterre bo die rustig-dreunende see; hy het ure geloop en alles van daardie toneeltjie onthou, hoe sy gepraat het met hom, gepraat het, vir die eerste keer, en hoe sy sy roos onder haar rok op haar bors gedra het — alles, oor en oor, altyd ewe mooi. Maar dit was eers in die môre dat hy homself begin blameer het omdat hy so skaapagtig stilgebly het — die volgende môre toe 'n paar meisietjies hom spot met die roos en Marie self by hom verbyloop asof sy hom nog nooit gesien het nie.

- In die nuwe jaar het die skole weer geopen en alles was weer soos voorheen. Hy het haar nou eers liefgehad, maar hul verhouding het al vreemder geword. Hy had nou nog minder moed om met haar te praat, dit was asof die skugterheid tussen hulle gegroei en gegroei het en asof hy 'n groot dwaasheid sou begaan wanneer hy dit met woorde breek. Miskien moes hul verhouding juis om dit skugter begin het, al meer skaam en ongesê bly en ontwikkel langs kanale waar geen bevrediging langs die nederige teerheid kon bestaan nie. Dit gebeur ook soms dat jong mense bang is vir liefde.
- 175 Dit was werklik vreemd, want hy het meer van 'n man begin word, agttien, en na hy eendag die boelie van sy jeug in woede bestorm en pakgegee het, het hy ook meer selfvertroue gekry. Maar tog kon hy nie —
- 180 En Marie — sedert die voorval met die roos, sou Marie nie weer eerste praat nie. Sy was al 'n slanke jong nooi van sestien, glad nie uitermate stil of bedeesd nie en tot sy smartlike jaloesie besonder populêr by die seuns. Want van haar hele pragtige persoon-tjie kon hy net die klein netjiese voetjies waardeur en behoortlik besien.
- 185

190 Die jaar het verbygegaan. Dit sou sy laaste wees voor hy na die universiteit in 'n ander provinsie vertrek. Hy het lank al opgehou om soggens vir haar te wag en agter haar aan te loop, en as hy haar in die straat sien, het hy sy oë neergeslaan of wydlangs padgegee. Maar hy het dag en nag aan haar gedink.

195 Na die finale eksamens in November, die dag voor die skole sou sluit, het die meisieskool 'n sigeuneraand vir die vertrekkende seniors gegee. In die skoolsaal is koffie en eetgoed verkoop en volkspeletjies gespeel, in aangrensende kamers kon 'n mens jou vermaak met dinge soos tafeltennis, kerse-opsteek met een vuurhoutjie, visvang in 'n bak met kurkproppe en water, en jou fortuin laat vertel.

200 'n Wonderlike aantrekkingskrag was laasgenoemde, bo die deur het rooi en swart kreukelpapier gehang en op 'n groot plakkaat het gestaan: Madame Zaminovsky, die wonderlike Russiese, weet alles van jou af. Betaal 'n sikspens en kom hoor jou fortuin." Ja, dit was waarlik die moeite werd om te hoor wat Madame Zaminovsky nie alles van jou hede, verlede en toekoms weet nie, haar naam alleen het al respek vir haar ingeboesem.

205 Hy het ook daar gestaan en laggend geprotesteer dat hy nie in sulke dinge glo nie, tog het hy vir 'n beurt gewag en ingegaan. Die kamertjie was klein, met 'n tafeltjie en twee stoele. En sy. Ten spyte van die gewigtigheid van haar naam, die romantiese rok, oorbelle, ringe en grimering, tog sy.

210 Hy het verbouereerd op die stoel gaan sit omdat hy aan niks anders kon dink om te doen nie. Sy het hom verward aangekyk, doodstil, en niks gesê nie. Vir 'n halwe minuut het hulle albei bewegingloos gesit en kyk na die speelkaarte en die glaskristal tussen hulle op die tafel.

215 Toe was dit asof sy haar regruk, haar haar naam en beroep herinner — sy het die kaarte geskommel en voor haar begin ooppak. Eindelik het sy haastig in 'n waarsegsterem begin praat. "Ek sien jou op 'n lang reis gaan en in 'n groot stad kom. Jy sal daar baie gelukkig wees en 'n donker dame ontmoet . . . sy . . ." Toe stok haar stem en sy laat haar kop vooroor op haar hande val. Saggies begin sy huil en sonder inhou, terwyl haar lang hare verwilder en oor haar hande met die groot ringe afval.

220 Hulpeloos en radeloos sit hy oorkant haar aan die tafel en hy sluk, sluk aan 'n knop in sy keel.

225 Die kaarte waarin 'n mens jou hele toekoms lees, lê verstrooi oor die tafel en sy hande maak dit krampagtig bymekaar terwyl sy snik of haar hart kan breek. O, hy het 'n blinde liefde vir haar gehad toe sy so huil en die lamplig skud op die hartstogtelike kleure van haar rok. "Marie?" stamel hy. "Marie . . ."

230 Toe ruk sy ineens haar kop omhoog en fluister hees en wantrouig tussen haar trane deur: "Loop!" En toe hy huiwerend langs haar bly staan en van bange ongelukkigheid die kaarte buie en buie in sy hande, sê sy weer, hard en ongeduldig: "Loop!"

230 In die oomblik het hy hom verskriklik geskaam, geloop en reguit huis-toe gegaan. Sy hande en sy mond het gebewe en hy het almaar dom herhaal: "Madame Zaminovsky. Madame Zaminovsky."

235 Dit was die laaste keer dat hy haar gesien het. Vyf jaar was hy weg — Aan die klein tafeltjie in die kafee het hy opgeskrik uit sy mymering. Eintlik wag hy mos om Marie nou weer te sien. By die toonbank staan 'n meisie en gesels met die middeljarige eienares van die kafee, hy kyk ingedagte na haar rug en begin voel in sy sak na kleingeld om vir sy koue koffie te betaal.

240 Ineens besef hy dat dit Marie is. Sy hand bly steek halfpad na sy sak. Liewe hemel, sy moes ingekom het terwyl hy sit en droom het. 'n Vae suspisie dat sy al lank vir hom staan en lag, laat hom vinnig opstaan en na haar gaan.

"Môre Marie," sê hy opgewonde en oordrewe op sy gemak, terwyl hy sy hand op

- haar skouer sit. Stadig draai sy om — ag, sy het seker vooruit besluit om so om te draai, en sy groet hom koel-vriendelik met haar hand. "Goeiemôre, Jan, ek sien jy droom nog soos altyd." Hulle kyk in mekaar se oë en stadig, stadig, onweerstaanbaar, begin hulle lag. Haar hand is nog in syne, terwyl hulle lag asof hul ontmoeting die grootste grap ter wêreld is. Die middeljarige vrou staan heeltemal verbaas en toesien, sy lyk asof sy dink dat dit nie heeltemal pluis is met die wilde gelag nie.
- 245 Toe hulle eindelijk bedaar, gaan Marie saam met hom by 'n tafeltjie sit en alhoewel dit al byna tyd is vir middagete, bestel hulle tee en koek.
- 250 "Nee, dit moet jy darem nie dink nie. Ek is nie meer 'n dromer nie," sê hy. "Ek lag nou as ek aan daardie dae dink."
- "Ja, ons was verspot toe, nè?" sê sy met 'n wêreldwyse glimlag, terwyl sy met 'n teelepeltjie speel en daarby lyk asof dit haar totaal onverskillig is dat hy terug is na vyf jaar en oplaas regtig met haar sit en gesels. "Pure kinders."
- 255 "Ag ja, en ek het nooit 'n woord met jou durf praat nie. Ek was bang vir jou, weet jy?" En toe sy haar skouers effens ophaal onder haar rooi jassie, skelmpies, spottend: "Onthou jy nog vir Madame Zaminovsky wat nie my fortuin kon vertel nie?"
- "Ja," lag sy, en haar oë vonkel meteens. "Maar onthou jy die rooi roos wat regop in die sand gestaan het?"
- 260 "EN onthou jy — ?" "Onthou jy — ?"
- Hulle geniet dit alles vreeslik, hulle is vrolik soos hulle seker nog nooit gewees het nie en hulle kry 'n besondere plesier daaruit om alles op te raket en daaroor te lag. Hul skaam liefdetjie was werklik 'n komedie gewees. Nou weet hul beter.
- 265 Hy vertel haar selfs met watter noodlottige gevolg hy probeer fluit het voor haar venster en sy beken met spottende betragting dat sy 'n tekening van hom gemaak het en alhoewel dit heeltemal lelik was, in haar kaslaai weggesteek het om saans na te kyk, ja nee, hul steek geen enkele geheime meer weg nie.
- 270 Hul praat so ligsinnig en plesierig daaroor dat hul albei later begin glo dat hul rêrig belaglike kinders gewees het. Ja, hulle het 'n perverse genot daaruit om te spot juis met die herinneringe wat tot dusver nog die mooiste vir hulle gebly het.
- Oplaas moet sy loop. Hy vergesel haar 'n entjie tot hulle op 'n straathoek skei met 'n laaste wedersydse terglag. Maar toe hy terugloop huis-toe, voel hy darem nie heeltemal tevrede met homself nie. Tevergeefs dink hy wat dit kan wees. Na hierdie eerste keer sien hy haar baie, hulle gaan soms saans stap of die fliek besoek, en altyd glimlag hulle onwillekeurig as hulle bymekaar kom. Hul jeugjare was tog te kostelik en hy moet telkemale hoor dat hy sy tong eers op
- 280 universiteit gaan haal het.
- Maar soms kom daar ook stiltes tussen hulle en dan word sy bleek en hy dink onrustig aan iets lewendigs en grappigs om te sê. Albei begin voel dat 'n verkeerde en ongesonde ontwikkeling in hul verhouding kom, maar hulle erken dit nie vir mekaar nie. Hul gesels die gevoel dood, hul bou 'n sterk muur van woorde bo die tenger en geheime gedagte. Dit word 'n kuns waarin hulle besonder uitmunt, 'n mens sou sê hulle was jarelank leiers van die dorp se debatsvereniging, oratore wat vir elke situasie en emosie 'n verklarende en vernietigende woord reg het.
- 285 Tog het die stiltes gevaarlik geword. En soms het die een om 'n onverklaarbare rede woedend geword as die ander een spot.
- 290 Een aand het hulle saam voor 'n juweliersvenster verbygeeloop. Wie nou eintlik eerste gaan staan het, is onseker, maar toe hulle weer sien, kyk hulle na die goue horlosies en ringe met skitterende diamante. Hulle praat geen woord nie en soos sy dig langs hom staan, gaan daar 'n geur van haar hare en rok uit.

- 295 Haastig sê hy met 'n geforseerde lag: "As ek nou vir jou byvoorbeeld 'n geskenk wil gee, sal ek nie 'n roos bring nie, maar eerder 'n ring met 'n diamant."  
 Sy antwoord nie daarop nie; sy het bleek geword, sy kan nie altyd toneelspeel nie, en hy kry die beangstigende gevoel dat hy iets baie verkeerd gesê het. Haar gesig is wit onder haar hare en haar oë is so treurig soos hy nog nooit in
- 300 'n mens gesien het nie. Dit laat 'n woord beef op sy mond, maar 'n angs hou hom terug sodat hy senuweeagtig aan haar arm raak dat hulle verder moet loop. Die res van die aand is hulle op hul hoede vir mekaar. Hulle gaan vroeg huis-toe omdat hul bymekaarwees ondraaglik geword het. 'n Spot wat nie meer vrolik is nie, maar tragies.
- 305 Die volgende dag loop hy onrustig rond in die huis en die tuin en antwoord verstoord en afwerend op sy moeder se vrae.  
 In die middag sit hy in sy kamer met 'n boek oop en ongelees voor hom. Sonlig en blou lug is voor sy oë en 'n duif wat koer in die boom vlak voor sy raam laat hom woedend mompel; stil is dit, warm en ondraaglik mooi buite. Weer en weer koer die duif vanuit die tuin waar die bome en plante oorgee aan warmte en somerlig teen die ontsettende blou hemel staan.
- 310 Toe kan hy nie meer nie, toe kapituleer hy. Hy spring op uit sy stoel en hy loop koorsig in die kamer rond. "Ons is nou net sulke kinders soos voorheen," sê hy hardop. "Nou steek ons dit net op 'n ander manier weg. Ons is bang vir mekaar. Of, liewe hemel, sou ons bang wees vir liefde? Vir liefde!"  
 Hy gaan leun by die vensterraam en die goue somerdag laat hom alles sien soos dit al die tyd was. En net een ding is belangrik: dat hy Marie liefhet. Die gekoer van die duif vanuit die boom maak hom 'n bietjie dronk en deurmekaar van geluk. Ek het haar lief, lief, lief, fluister hy teen die kosyn. En hy dink aan so baie blye dinge, aan die roos, aan Madame Zaminovsky met die oorbelle en ringe, en aan Marie se klein voetjies. Ag, die klein voetjies van haar, hy sal hulle wil soen en warm maak met sy hande as hulle koud is. Ja, hy het haar lief. En sy —
- 320 Hy loop na sy tafel en hy gryp 'n skryfblok en 'n pen. Terwyl hy skrywe lag hy saggies.
- 325 "Marie, ek het jou lief. Sal jy voor sonsondergang by die parkhek kan wees?"  
 Hy wil eers nog meer skrywe, toe lak hy dit toe in 'n koever en hardloop uit in die straat daarmee. Vir die eerste die beste seuntjie stop hy dit saam met 'n siksens in die hand en beduie waar dit moet heen.
- 329

*Die NawEEK, 22 November 1945*

## BYLAE B

Die roos-episode uit "Skugter liefde" deur J.S. Rabie

Hy het sy sewentiende jaar bereik en groter en lomper en skamer geword. Toe het die dag gekom dat hy nooit sou vergeet nie. Dit was die vakansie aan die end van die jaar, by die strand. Die dag was so volmaak soos dit alleen in die somer kan wees, die lug en see was blou en groot en die sand op die duine het wit gelê en bewe in die son. Al wat jonk was, was by die baaiplek in die water, ook hy, en tussen ander mense, Marie en haar vriendinnetjies.

Na hy 'n tydjie geswem het, het hy aangerek en kaalvoet op die myle-lange sandstrand begin loop. 'n Snaakse heimwee was in hom en hy wou nie langer by mense wees nie. Hy het omtrent 'n halfmyl gestap en toe in die warm, skoon sand gaan lê om onrustig te wonder waarom 'n bangheid hom bekruipt telkens wanneer hy by haar is, sodat hy geen woord kan uitbring nie.



Droewige, nederige gedagtes was dit wat hy lê en dink het, en die wit en blou van die heerlike dag het dit droewiger gemaak.

Later het hy stemme soos vrolike klokkies bokant die seedreun gehoor. Op een elmboog gestut het hy oor geleun en gesien dat Marie en twee ander meisies al langs die strand aangestap kom; toe het hy geskrik, opgestaan en gemaak asof hy skulpe soek in die blink, nat sand voor die voorste branders, omdat hy hom geskaam het dat hy so eenkant lê.

Die meisies het verbygekrom en hy het al dieper die water ingeloop om verder van hulle te wees. 'n Onverwagte skuimbrander het sy broek tot by sy middellyf nat geslaan.

Een het iets hoog en spottends geroep, maar hy kon dit nie deur die brandergeraas hoor nie; eenmaal het Marie oor haar skouer omgekyk na hom en haar hare het lang en donker saamge-swaai met haar kop. Hy het hul helder somerrokies en die bruin, blote bene en arms staan en nakyk; gou het hulle al kleiner langs die see geword.

Toe het hy doelloos die sandduine uitgeslenter en op die hoogste gaan sit, vanwaar hy die dorpie en die ontsaglike blou wydte van die baai kon sien. Die gesonde geur van die see was orals rond-om, deel van die sand, die lug en die son en die hitte.

Maar stilsit kon hy nie, hy het verder begin loop, tot by die eerste rondawels en huise langs die rivier.

Op die breë mondingslagune was skuite en vrolike geroep en in die grasstraatjie langs die krom melkhoute en rooipitjies was dit stil en roerloos warm. By die tuin van 'n sinkdakhuis het hy gaan staan om na die blomme te kyk. Bloedrooi rose langs die heining het veral sy aandag getrek, en skielik het hy 'n begeerte gekry om een daarvan te pluk. Ek sal dit vir haar kan gee, het hy vir homself gesê. Nog nooit vantevore het hy gesteel nie en hy het eers vreesagtig rondgekyk of niemand hom sien nie, voor hy vinnig deur die draad klim en een van die donkerste rooies pluk.

Toe hy hom weer kom kry was hy op die sandduine bo die see met die lieflik geurende roos in sy hand.

Ver kon hy Marie en haar twee maats sien loop, op pad terug huis-toe. Nog nooit het hy met haar gepraat nie, as hy nou die roos vir haar gee, sal sy verstaan dat hy van haar hou.

By die kant van die water het hy gaan rondstaan terwyl hy vir die naderende meisies wag. Maar hoe nader hulle kom, hoe banger het hy geword dat haar twee maats vir hom sal lag. En sy, wat sal sy self daarvan dink? Hy kan meteens nie langer daar staan nie, op 'n ingewing afgaande druk hy die roos regop in die los sand en vlug terug na die sandkop 'n hele end van die see.

Die drie meisies loop singende met hul arms in mekaar geslaan en hulle kom reg af op die klein rooi kolletjie in die sand. Hy kan hul hoë sopraan-liedjie hoor soos hulle naderkom en hy sit met rillende afwagting terwyl sy hande skep en los in die sand van die duin. Maar reguit na hulle kyk kan hy nie, en hy loer skelm onder sy uitgestrekte arm deur.

By die roos gaan hulle staan, hulle sing nie meer nie en hul gepraat kom in klein vlagies op na sy kant. Een van die meisies buk om daaraan te ruik en dit te neem; toe sien hy hoe Marie iets vir haar sê en hoe hulle al drie draai en kyk na waar hy teen die sandkop lê. Langsaam loop hulle toe verder, terug langs die wit soom van die see. Alleen bly die roos agter, 'n donker bloedvlek in die wit sand.

'n Tydlank het hy doodstil bly lê, toe het hy meteens opgespring en sonder omkyk die duine ingestap. Laat die see dan maar hoog opstoot en die roos wegspoel en verniel. Hy sal hom nie daaroor bekommer nie. En as Marie miskien in die branders kom en wild om hulp roep sal hy sy rug op haar draai en gaan skulpe optel. Heeldag bly hy nors en sonder begeerte anders as na selfbejammering.

Maar die aand kom Marie na hom op die strand — dit was skemerig en iemand het êrens 'n kitaar getonkel — ja, sy het aangehardloop gekom na hom en uitasem gesê: "Ek wil jou net sê dat ek teruggegaan het en jou roos geneem het." Toe het sy bo na haar rok gewys waar hy die punt van iets roois kon sien uitsteek. Swyend het hulle so langs mekaar gestaan en albei die sagte kitaar gehoor. Sy oë het opgegaan na hare en sy het so rooi soos die roos gebloos. "En ja, dit is al wat ek jou wou gesê het," het sy vinnig bygevoeg. Nog 'n oomblik staan sy terwyl hy geen woord weet om te sê nie vanweë die blydskap, toe verdwyn sy weer hardlopend.

Hy was so wonderlik gelukkig daardie lout somernag onder die sterre bo die rustig-dreunende see; hy het ure geloop en alles van daardie toneeltjie onthou, hoe sy gepraat het met hom, gepraat het, vir die eerste keer, en hoe sy sy roos onder haar rok op haar bors gedra het — alles, oor en oor, altyd ewe mooi.

Maar dit was eers in die môre dat hy homself begin blameer het omdat hy so skaapagtig stilgebly het — die volgende môre toe 'n paar meisietjies hom spot met die roos en Marie self by hom verbyloop asof sy hom nog nooit gesien het nie.

## Eben Meiring

### Die Siener van die poëtiese woord: Arthur Rimbaud (1891-1991)

Wat ons meermale literêr as so vanselfsprekend 20ste-eeus aanvaar, het ons eintlik te danke aan 'n bloedjong 19de-eeuse Franse digter, rebelse wonderkind en Boheemse *enfant terrible* wat sy diepste poësie op negentien klaar geskryf had.

Sonder Arthur Rimbaud het die poësie verseker nie die onbegrensde kuns geword wat ook ons eie letterkunde so ingrypend beetgekry het nie. Rimbaud se *Une Saison en Enfer* ('n Seisoen in die Hel) het juis die titel van Breyten Breytenbach se *Seisoen in die Paradys* geïnspireer. Lank voor die surrealisme het Rimbaud "sistematies" met die poësie op reis gegaan deur die landskap van die onderbewuste — as "siener", as "vuursteler", in sy eie woorde, as Prometheus. Sy verse was een van die literatuur se opwindendste geestelike gewaagdhede en, saam met dié van Charles Baudelaire, die modernstes van sy tyd — al het hulle nie die deurleefde rypheid van Baudelaire s'n nie. Hy was die digter van opstand en weerlig en openbaring. Sy gepynigde revolusionêre kunstenaarsiel het 'n hele neutvars wêreld met die woord — en die vrye vers — oopgetoor.

Vir dié na hom was hy om die beurt halfgod en vervloekte, Fascis en Kommunis, skurk en dwelmheld, eksistensialis wat sy selfangs vrylik gekies het (volgens Sartre) en avonturier van die absurde (vir Camus) en postmodernis. Hy was, soos Genêt later, met sy omgekeerde waardestelsel, *heilige én misdadiger*. Hy was 'n Lucifer/Satan en 'n eie mite. Hy is deur sowel Dekadentes as Symboliste geannekseer. Sy andersheid het hom 'n grootjie van vandag se *beat*-skrywer gemaak.

Sy lewe was een lang eindelose vlug, weg na plekke waar hy hom nooit sou tuismaak nie.

Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud het opgegroeï in die kleindorpse Charleville waar hy in 1854 gebore is en wat hy uit die staanspoor gehaat het. Hy sterf van "gemeenplaisigheid" en "grysheid", skryf hy in 1870 aan Georges Izambard (Rimbaud 1972: 245). As briljante, opstandige kind het hy in Latyn en Frans gedig en weggeloop Parys en Brussel toe. Toe Napoleon III se Keiserryk in 1870 voor die Pruisiese aanslag val, was hy met sy hele hart aan die kant van die linkse Commune-rebelle. Hy wou dolgraag terug Parys toe. Sy kans het in September 1871 gekom. Hy het van sy verse — *Le Bateau Ivre* (*Die Dronk Boot*) — aan Paul Verlaine gestuur en dié het hom geesdriftig Parys toe genooi.

In *Le Bateau Ivre* verwoord Rimbaud klaar sy hartstogtelike heimweewekkende soeke na 'n ander wêreld, soos Breytenbach ook 'n eeu later.

Hy probeer wegseil van verslete waardes (en van die soort “siniese prostitusie” waarop hy later in sy *Illuminations* skel) na ’n “elders” van vervulling en nuwe hoop. Maar die broosheid van sy “boot”, van sy versugting, spreek reeds uit die slotstrofe:

“But no! I have wept too much. Dawns only break the heart  
All moons are merciless, all suns shine ruthlessly,  
Acrid love swells me with its torpid drunken smart.

O let my keel explode! let me founder at sea!” (Leclercq 1960: 8).

Vir ongelowige eksegete is dié Rimbaud-eis bloot ’n gemeenplaas van die Parnasse-poësie.

Verlaine, tien jaar ouer as Rimbaud, het as munisipale amptenaar sy hand aan digwerk gewaag en in literêre kafees uitgehang. Ná vroeë verse in die Parnasse-styl, met sy “kuns om die kuns”-credo, publiseer hy in 1866 sy eerste bundel, *Poèmes Saturniens*, waarin sy rustelose, sensuele, suggestiewe aksent deurslaan. Maar, helaas, hy begin alsbrandewyn drink, verval in buie van waansin, rand sy ma aan. En hy dig: *Fêtes Galantes* (1869), innerlike landskappe vol grasie en onrus, tegelyk speels en nostalgies. (Sy *Clair de lune* is deur Fauré en Debussy getoonset.) Na ’n kort tussenspel van geluk met sy jong bruid, Mathilde, wat soos ’n “wese van lig” in sy lewe verskyn het, dryf die beleg van Parys hom opnuut tot die bottel. Hy word verdink van linkse simpatieë; hy verloor sy werk.

Dis toe dat die rebelse Rimbaud in Parys opdaag. Op 17 maak hy kennis met die hoofstad se literêre milieu. Hy skok met sy growwe, chaotiese gedrag. Hy trek met ’n sataniese wanorde by die Verlaines in. Paul se bewondering vir dié wonderkind, dié “tienerdemon”, slaan oor in hartstog. Toe Rimbaud in Julie 1872 padgee, los Verlaine sy jong bruid, Mathilde, en gaan saam. Hulle swerf van België tot in Engeland. Rimbaud skryf die *Illuminations* en Verlaine party van die *Romances sans paroles* (*Liedere sonder woorde*).

Maar die twee se saamwees van twis en misère word gou onhoudbaar. Verlaine vlug Brussel toe, maar kan nie sonder Rimbaud leef nie en pleit by dié om België toe te kom. Dit was ’n stormagtige weersien. Op 10 Julie 1872 verpletter twee rewolwerskote hulle troebel verbintenis: ’n beskonke Verlaine skiet en wond sy jong vriend en word toe twee jaar gevangenisstraf gevonniss, wat hy in Brussel en Mans uitdien. In die tronk bekeer hy hom en skryf mistieke verse, vol soepel, evokatiewe simbolisme, wat in 1881 in sy bundel *Sagesse* (*Wysheid*) opgeneem is. Ná sy vrylating in 1875 ontmoet hy en Rimbaud vir oulaas in Stuttgart. Hy worstel en swerf voort, verskeur tussen sy drang na suiwerheid en vreugde en die versoeking en smette van die vlees, tussen die mistieke en die sensuele; hy verval in brassery, misère en siekte. En tog — bittere paradoks — word hy juis toe deur die jong geslag digters ontdek, opgesoek en aangegryp as baanbreker en denkmeeester. Hy sterf in Januarie 1896 in ellende by ’n straatvrou. Maar die dag toe hy begrawe is, het ’n lang stoet skrywers, digters en bewonderaars agter sy kis aangeloop.

Ná die drama van Brussel dig Rimbaud sy meesterwerk, *Une Saison en Enfer*. Hy verwoord sy eie *Inferno* van die gees, sy hel van vertwyfeling, “the age-long struggle between the angel and the beast, and few writers have expressed in so poignant and moving a manner the bitterness of the cry that bursts from us . . .” (Starkie 1961: 445). “Hel of Hemel”? het Baudelaire in sy *Voyage* gevra (Baudelaire 1976: 134). Rimbaud kies die hel van *Une Saison en Enfer*. Dis sy vaarwel aan opstand, hallusinasie en poësie — hoewel hy daarna nog ’n slotbundel klaarskryf, die *Illuminations*. (Gedigte wat waarskynlik geïnspireer is deur Europese omswerwinge vorentoe, moes nietemin later bygekome het.)

Teen 1875 is Rimbaud se poësieloopbaan verby. Hy gee hom oor aan eksotiese eskapades. Hy sluit hom by die Hollandse leër aan om Java toe te gaan, maar hy dros kort ná sy aankoms daar in 1876. Hy reis Europa plat, kry koers Aden toe, word koffie-uitvoerder in Cripus en beland in Abessinië, waar hy o.a. meedoen aan wapensmokkelary en slawehandel. In 1891 is hy met ’n beengewas terug in Frankryk. Die been word in Marseille afgesit. Hy sterf daar in November 1891.

Rimbaud het tussen twee sielkundige oomblikke gedig — die skemer van die Parnasse-beweging en die koms van die simbolisme. Hy het vir eers onder die inwerking van die “groot poësie” van sy tyd gedebuteer, dié van Hugo, Banville, De Lisle. Maar ’n revolusie was vroeg in hom werksaam. Dié slaan uit in die afstand wat hy tussen hom en die poëtiese daad ontdek en met ironie en spot verwoord.

“Thus continually towards the dark azure, where the sea of topazes shimmers, will function in your evening the Lilies, those pessaries of ecstasy! “In our own age of sago, when Plants work for their living, the lily will drink blue (virginal) loathings from your religious Prose! . . .

“But, my dear Chap, Art does not consist, now — it’s the truth — in allowing the astonishing Eucalyptus boa-constrictors a hexameter long . . .” (aan Banville).

“One evening I sat Beauty on my knees — And I found her bitter — And I reviled her.” (Bernard 1962: 156, 160, 299).

Rimbaud was nie net nog ’n beeldstormende verskunstenaar nie. Sy werk was simbolies van ’n breuk, nee, ’n *driedubbele* breuk, wat die hele digkuns vorentoe sou aantast. Hy het vir eers klaargespeel met ’n poëtiese tradisie waaraan sy vroeë verse nog meegedoen het; en met die gesins- en sosiale wêreld waarin hy opgegroeï het; en, laastens, met die poësie self, wat hy met ’n definitiewe *adieu* laat vaar.

Die “ek” wat by Rimbaud aan die woord is, is nie meer die “ek” van Hugo of Lamartine nie. Rimbaud se “ek” is die groot breuk met die “ek” van die romantiek. Sy “ek” is ’n avontuur van verbeelding en droom wat die digter tot die uiteindes van die poësie, van die uitdrukkebare dryf. “Ek is iemand anders”, verkondig hy in sy Brief aan Georges Izambard (Rimbaud 1972: 249). Sy “ek” behoort tot ’n wêreld wat sy bestaan net aan woord en beeld te danke



het; waar dit gaan om wees, nie om gebeur nie.

Rimbaud wou die poësie "ooptoor" met sy "alchemie van die woord". *Chémie* is wetenskapgebonde. *Alchemie* reik terug na die oudheid, dit het 'n religieuse, metafisiese, "gewyde" verwysingsveld. Poëtiese *alchemie* het te doen met die veredeling en distillering van goud in woordtaal; dis die werktuig waarmee die woord geestelik, simbolies, figuurlik verfyn word om sin, kleur en klank tot een te versmelt. "Dit sal 'n taal wees uit die siel vir die siel, dit sal alles insluit, geure, klanke, kleure . . ." (*ibid.*: 252), 'n eggo van Baudelaire se beroemde manifestegedig, *Correspondances*. (Baudelaire 1976: 11) Die digter moes siener word "deur een lang, oneindige, beredeneerde versteuring van alle sintuie . . ." (Rimbaud 1972: 251) Daarom beoordeel hy juis die digters voor hom volgens hulle "sienerskap": Baudelaire is vir hom dié "siener, koning van digters, 'n ware God", besluit hy in sy Brief aan Demyen. (*ibid.*: 253)

"I invented the colours of the vowels! — A black, E white, I red, O blue, U green — I made rules for the form and movements of each consonant, and, with instinctive rhythms, I flattered myself that I had created a poetic language accessible, some day, to all the senses. I reserved translation rights.

"RAt first this was an academic study. I wrote of silence and of nights, I expressed the inexpressible. I defined vertigos . . .

"I accustomed myself to pure hallucination: I saw very clearly a mosque instead of a factory, a drummers' school consisting of angels, coaches on the roads of the sky, a drawing-room at the bottom of a lake; monsters, mysteries; a music-hall title could raise up terrors in front of me.

"Then I explained my magic sophisms by means of the hallucination of words!" (Bernard 1962: 327 & 329).

Rimbaud wou die wêreld verander deur die woord te verander. Die woord moes "gesuiwer" word, gefatsoeneer word tot draer van die onsigbare en ongehoorde. Die woord moes terug na sy "aardkragte", na water, vuur, dag, nag. Dit moes "duiselighede" raakvat, die Onbekende in, in die spore van Baudelaire, die "onkenbare" verken, die absolute in visies omsit. Ware lewe is elders, het Rimbaud verkondig. "Poësie sal nie meer 'n ritme van die daad wees nie; dit sal vooruit wees." (*ibid.*: 13).

Sy poësie-avontuur voer hom tot die poorte van die absolute:

"At last, O happiness, O reason, I removed from the sky the azure, which is a blackness, and I lived, a spark of gold of the *natural* light. Out of joy, I took on the most clownish and exaggerated mode of expression possible." (Rimbaud 1972: 252).

Maar sy volgende titel is *L'Impossible*. En in *L'Adieu* besluit hy:

"! I who called myself magus or angel, exempt from all morality, I am given back to the earth, with a task to pursue, and wrinkled reality to embrace! A peasant!

"Well, now I shall ask forgiveness for having fed on lies . . ." (Bernard 1962: 345)

Met die hallusinasie, geweld en andersheid van sy woord het Rimbaud die twee asse waarlangs taal georden word, skeef geruk: die *sintagmatiese* as, wat die grammatikale, sintaktiese, logiese orde voorstel, en die *paradigmatiese* as, wat die suggestiewe, evokatiewe beliggaam. Reekse bont, bot-sende beelde; opgehoopte teenstellende metafore.

Is daar iets *evangelies* in dié Rimbaud wat terugkeer aarde toe as “gevalle engel” en dinge laat praat, die natuur laat praat in ’n “kruisotg” van herontdekking?

In sy *Illuminations*, sy slotwerk, verruil Rimbaud die vers vir al die sintaktiese, leksikografiese en ritmiese vryhede van ’n geëmansipeerde prosa. Hy bou fantasielandskappe met die hallusinerende argitektuur van ’n droomwêreld (soos Breytenbach ook maar, wanneer hy via Henri Michaux in “mens” van *Voetskrif* dig: “en die heelal is ’n droom/so lank soos ’n weerligstraal”) (Breytenbach 1976: 85). Maar die *Illuminations* is nog eens, nes *Une Saison* en *Enfer*, ’n drama van mislukte taal, van die onsêbare. Die paradys stort ineen; die wonder van die woord vervaag opnuut tot lugspieëling; die digter hang ’n “Te Koop”-bord uit. En dié keer sou Rimbaud sy “towenaarskap” vir goed afsweer. ’n Digterlike amputasie, dié, nes die afsit van sy seer been later, in 1891, sy sterfjaar.

---

\* So het Uys Krige ’n brok van Rimbaud se *Aube* (Daeraad) verafrikaans:

“Ek het gelag vir die waterval wat haar verwarde hare uitskud oor die denne: teen die silwre spits het ek die godin herken.

Toe, een na die ander, het ek haar haar sluiers ontnem. In die laninkie, my arms swaaiende. Op die vlakke, waar ek dit aan die haan verkondig het. In die middestad, het sy gevlug tussen die klokrorings en koepels: en, al hardlopende soos ’n bedelaar oor die kaaie van marmer, het ek haar voor my uit gejaag.

Aan die bo-end van die pad, naby ’n lourierbos, het ek haar omring van haar opgehoopte sluiers, en ek het effens die reuk gekry van haar reusagtige liggaam. Diep onder in die bos het die daeraad en die kind geval.” (Krige 1950: 30)

## Bronnelys

Baudelaire, C. 1976. *Oeuvres Complètes*. Gallimard (Pléiade): Paris.

Bernard, O. 1962. *Rimbaud* (met ’n inleiding en prosavertalings). Penguin Books: Harmondsworth, Engeland.

Breytenbach, B. 1978. *Voetskrif*. Perskor: Johannesburg.

Doumet, C. & Pécheur, J. 1985. *Littérature Française*. Hachette: Paris.

Krige, U. 1950. *Vir die Luit en die Kitaar*. A.P.B.: Johannesburg.

Lagarde, A. & Michard, L. 1969. *XIXe Siècle*. Bordas: Paris.

Leclercq, J. 1960. *Arthur Rimbaud: Poems of the Damned* (vertalings). Peter Pauper Press: Mount Vernon, New York.

Petitfils, P. 1982. *Rimbaud*. Julliard: Paris.

Rimbaud, A. 1972. *Oeuvres Complètes*. Gallimard (Pléiade): Paris.

Rincé, D. 1980. *Textes Français et Histoire Littéraire*. Fernand Nathan: Paris.

Starkie, E. 1961. *Arthur Rimbaud*. Faber & Faber: Londen.

Varèse, L. 1946. *Rimbaud: Illuminations* (vertalings). New Directions Books: New York.

Jeanette Ferreira

## Die sensitiewe leser kan ontstel word

Dit was eintlik 'n baie eenvoudige storie, al het hy swaar gelê op *Phantom of the Opera*, dit kom 'n paar keer aan die begin en in die laaste paragrawe uit. Ek het dit sommer so staan-staan daar in hulle sitkamer begin lees, sy vrou het nog gesê sy dink nie daar gaan iets van kom nie, maar dit sal nice wees as ek dit vir hom wou lees.

Eerlik nou, ek het nie *Phantom of the Opera* gesien nie en ek hou nie van die musiek nie, maar hy het dit daar in. En soos ek gesê het, dis nie 'n onsterflike storie nie. As dit my storie was sou ek liewers *Fatal Attraction* gebruik het. Daardie toneel waar Glenn Close se lover haar so onder die water indruk. Dis 'n verskriklike toneel, man, hy verdrink haar letterlik, en wat moes hy eintlik anders doen? Sy het die wapen daar by haar gehad en sy het toe al reeds sy vrou geterroriseer, en sy was op pad om hom ook dood te maak. En net toe hy dink sy is dood, toe spring sy weer regop, soos iemand wat uit die graf uit opstaan. Toe druk hy haar sowaar weer onder.

Sy storie kom basies daarop neer dat hy hierdie vreeslike ding oor die girl gehad het, vandat sy in standerd ses was en hy so 'n jaar of twee ouer. Haar naam was Maria, ek moes gedink het hy gaan heavy op die simbole wees. Dit het so aan en aan gegaan. Hy noem dit sentiment, in die storie. En sy het hom iets verskrikliks rondgeneuk, net oor hy so mal oor haar was. Later gaan hy army toe en sy vry lustig rond met 'n ander ou, wat ewe voorspelbaar Chris heet. lewers kry hy toe darem so skramse vry in, hy vat aan haar panty of iets, op 'n Sondag onder prosaïese bloekoms, en ek haat juis bloekoms so. En net toe sy hom weer hoop gee, toe gaan sy dood. 'n Rally-kar ry haar in 'n bos dood, banaal.

Dis eers later wat hy my gesê het dit was 'n ware storie, tot foto's van Maria gaan soek om my te wys, maar dit nie gekry nie. Maar toe was dit klaar te laat. Ek het toe al klaar begin om daardie dag onder die bloekoms oor te skryf. Ek het net gedink die enigste sanity in hierdie heilige storie sal wees as Maria ook 'n sê het. Al die goed waaroor hy so aangaan, haar maagdelikheid, haar "vloeiende bos hare", o, haar "pienk pastelmond met die blinkertjies", al daardie goed het hy gedink Maria weet nooit van nie. Die proteas, die heide, die vygies, die wind, die reuk van sederhout en talmende maanligrimpelings.

Maria was 'n regte vrou, maak nie saak wat hy nou sê nie. Sy sou nooit daardie aand in die Sederberge die swemmery in die plaasdam so laat verbygaan het nie, nie hierdie vrou nie. En as sy nie toe al 'n vrou was nie, vir wat het hy so oor haar aangegaan? Daar moes 'n hele klomp dinge gebeur het waaroor hy nooit 'n woord geskryf het nie. Sy het geweet dat hy met sy oë aan elke deeltjie van haar vreet. En sy sou seker gemaak het dat hy daardie nag met die



maan in sy kop op sy stretcher gelê en worstel het.

Hy het goed gewee wat sy aan hom sou kon doen, wat sy vandag aan hom sou kon doen. Dié dat hy so versigtig met haar is. Maar haar afskryf sal hy nooit.

Jare later, toe hy haar mond in die Prado Kunsmuseum herken, toe hy haar in Goya sien, toe hy na *Phantom of the Opera* luister en na *Ave Maria*, was dit steeds nie om dowe neutte nie, die heulery met Maria Magdalena se lied in *Jesus Christ Superstar*.

Want hy het haar gehad, hy het. Daardie dag toe hulle onder die bloekoms gelê het, moes sy dit vir hom gesê het.

Sy moes stadig geglimlag het en gesê het ek het gedink jy kan nie. En as hy dan weer gekom het met daardie absolute crazy verering vir haar, moes sy hom teruggedruk het en vir hom gesê het. Luister, moes sy gesê het, luister jy nou na my. Skrik jou wit, of masturbeer jou vanaand uitasem, of gaan vertel dit vir Gys jou pêl, maar luister eers. Ek sal by jou oë begin, dis die mooiste. Ek sal jou oë soen, en dan jou nek. En later eers jou mond, aa, maar versigtig, versigtigheid werk altyd in die begin, op 'n heel ander manier. Ek sal met my tongpunt die lyne van jou mond natrek en teen jou tong lispel. Die fyn haartjies op jou bors, jou maag. Hulle sê daar is mans wat duiselig word van 'n kwispelende tongpunt om sy fondament. En wat kan dan nog keer? Jy sal my ry soos 'n perd, met jou hande in my hare vasgeklou sal jy my kop agteroor trek en uiteindelik in my nek begin hyg. Die goeie stryd. En dan, dis die punt, jy sien, dan sal jy my lief moet hê. Jy sal in my oë moet kyk en my naam moet sê, jy sal moet sê kyk dis jy, ek het jou lief. En dit kan jy nie, erken dit. Dis hoekom jy so na God roep dat Hy my vir jou moet gee.

Maar later, baie later, as jy weet presies wat die vorm van my borste en my maag en my heupe is, en as jy weet hoe ek proe en ruik en voel, as ons diep in die nagte na mekaar soek en dronk word van losbandigheid, dan . . . Maar goed, teen daardie tyd sal jy weet.

Ek is 'n vrou, ek het nie nodig om liefde te bely nie. Ook sal jy my nie na God hoor roep nie, nooit nie.

Chris, weet jy wat het Chris gehad? Chris het my een warm middag op sy enkelbedjie agteroor gedruk en my klere met sy voorvinger afgestroop. Hy het nie gelieg nie, die eerste keer wat hy my gesoen het, het hy aan die bewegegaan en gesê Here Maria. Here tog.

Kyk, ek weet, daardie nag deur die Karoo toe jy pas gekry het en soos 'n mal mens na my toe gehike het, was die trip verder as deur die Karoo. Toe ek jou deur die hekkie sien kom, het ek my gesig in my hande gebêre en ek was lus om te bid. Dis hoekom ek jou 'n uur gegee het daar in ons tuin, ek het gehoop jy gaan een keer nie probeer gesels nie maar jou mooi hande onder my T-shirt insteek. Al het jy net dit gedoen. Maar ek kon dit net nie meer vat nie, toe jy daardie dag alweer daar kom sit en soos altyd . . . ek het net gedink loop en gaan lieg verder vir jouself, gaan doen net wat jy wil, hou net op. Toe jy by die tuinkekkie uit is, het die foksterriërbrakkie kom staan en wag dat ek sy kop

moes streel sodat hy my hande kon lek.

Maar dis waar, dis vir jou wat ek wou ken. O, ek weet jy was God se profeet. Maar ek wou nooit iemand anders gehad het nie. Skraal, jy was so skraal, en met jou oë altyd ver, verder as ek. Daardie volgende jaar op universiteit was jy die een wat almal wou gehad het. Hoekom sou ek 'n uitsondering gewees het? Maar ek moes geweet het toe ek jou eerste taak vir jou getik het. Die ou mens sal sterf en die nuwe sal leef. Ek was 'n vrou. Ek het nooit 'n kans gehad nie.

Die middag daar in Louw-se-bos toe jy gaan soek het na die ongeluksplek wou ek jou jammer kry. Uit die diep skaduwees kon 'n mens nog altyd die voëls hoor roep, onaardse primitiewe paargeluide. Jy het geweet iets verskrikliks het my weggeneem, jy was beroof van jou laaste kans om jouself ooit te glo. Maar ek het gedink jy verdien dit.

En die aand daarná, die Sondagaand toe jy alleen studentekerk toe is, ja, ek weet dat jy nie toe na God geroep het nie. Dit was nie nodig nie. Wie sou jou nie in jou skuilplek raakgesien het nie, met jou stukkende blou oë, gemartel vanaf jou treurige mond tot by jou bedeesde penis, diep in jou donker jas.

Toe jy die oggend voor die begrafnis afbuig om my op my koue voorkop te soen was jy so heilig soos jy nog nooit was nie. Jou geval was dié van 'n regverdigde man. Hoe veilig het ek nie daar gelê nie. Een bloem in de knop gebroken, en joune vir altyd. Gedehidreerde roosblare, sakraal tot in my jong lyf se mees verbode dieptes. Geheiligde parfuum was ek, en geseënd onder die vroue, gepreserveer vir jou tot in alle ewigheid en wel deur die genade van God. Die antwoord op jou hartstogtelikste gebede. En niemand sou ooit weet nie.

Het jy gedink dat ek dood sou wees as jy my met pastorale toewyding in jou storie vermoor? Ek het nooit 'n kans gehad om te leef nie, jy het my gemaak met die uitsluitlike doel om my te laat sterf. Dis hoekom jy nie eens 'n foto vir my kon opspoor nie. Ek is jou superstorie. Ander mans masturbeer.

Ja, dit was ek, in die Prado. In Goya. Die soepel viool en die broeiende sopraan van Bach en Gounod se *Ave Maria*. Die warmste vlees wat jy ooit sou ken. My taak as leser is een van verootmoediging: om jou stories aan die werklikheid te offer. Sondagoggende, in die bloeddorstigste somer teen die berghang kan jy maar opkyk: deur die hoë groen bloekoms is God se helder oog voortdurend aan die waak. Smeekgebede bestaan tradisioneel uit al die bekendste woorde. My ewige en lieflike fatale liefling.

## S. Schoombie

### Tussen die lyne

Elke koerantman het ten minste een storie wat hy nie kan publiseer nie. Vir sommige het die waarheid soos bloed deur kladpapier geweek, en sy gewaande wêreld van objektiwiteit eens en vir altyd geskend. Vir ander is dit 'n ontmoeting met die onbeskryfbare.

Ek wil een so 'n onbeskryfbare insident probeer beskryf. Ek gaan my nie bepaal by die nugter taal van joernalistiek nie, omdat ek dit nie vir 'n nuusblad skryf nie. Ek doen dit omdat ek bang is ek vergeet.

Die ongereelde ure van 'n feitevlieg het van my vereis dat ek een nag in Junie in 'n werksmotor op pad terug was van Pretoria af na my woonstel in Roodepoort. Die wind het aan die enjin geruk soos 'n donker seestroom. Die platejoggie op Radio 5 het gesê dis die langste nag van die jaar, ek onthou dit nog spesifiek. My aandag was op die verfstrepe op die pad wat hipnoties onder die motor se snoet ingly. Die vaak het aan my kom rem, en ek het die radio harder gestel. Die stasie het kort-kort oor die grens van statiese skuim geglip, en die gesis het op my tam senuwees gewerk.

Ek het die berig in vae terme begin saamflans, die vakbond se verklaring gesif vir ondertone en dreigemente. Dis gewoonlik nie moeilik nie. Die taal van stakings bly taamlik beperk. Ek het 'n paar maal skrams oor die geelstreek gery en myself met moeite gedwing om te konsentreer, die venster oopgedraai en in 'n vlaag ysige lug na my asem gesnak.

Êrens op die sementpad tussen die Rivonia-afrit en die William Nicol het die motor gestamp. Daar was 'n dowwe plof en die bakwerk het onbedaarlik aan die sidder gegaan. 'n Pap wiel, een van die agterstes. Verdomp, darem snaaks dat ek nooit 'n puncture kry op 'n warm somersdag in helder sonlig nie. Ek was skielik tintelend wakker en woedend.

Gelukkig kon ek die voertuig swaaiend tot stilstand bring sonder enige ongeval, al was die deurpad vol suisende Mercedesse en blitsende dubbelligte. Het ek oor 'n kat gery? wonder ek toe, omdat 'n rympie soms aan my kom krap het:

“Plat in die pad span 'n volbloedkat,  
pels oopgesprei soos 'n bont duvet  
en naels in die teer wat 'n kous kon leer.”

My meesterstuk se titel: “Die snelweg van plat katte.” Ek het al menige wandelende of verdwaalde troeteldier uit die Noordelike voorstede getref in my verstaanbare haas om die volk oor belangriker dinge in te lig. Vir 'n Siamese sou ek dalk nog rem trap, maar Persiese katte was my troetelwrevel. Die plat gevreetjies en uitpeulogies het my net aangehits om voet in die hoek te sit. Soms wonder ek waarom die Skepper, wat soveel glorieryke ingenieurswonderwerke vermag het, sulke verspotte verskynsels soos Maltese poe-

dels en kapokhaantjies gepleeg het. Waar ek kon, het ek gewoonlik hierdie heilige oordeelsfoutjies uitgewis.

Om terug te kom.

Ek het my vuiste voos gevoeter teen die paneelbord en stuurwiel tot my frustrasie uitgewoed was. Ek skat die katte moes een of ander tyd wraak neem — niks minder as poëtiese justice nie.

Ek het my hemp toegeknoop (my trui het vergete tuis op 'n stoel gelê) en in die genadelose hoëveldwind uitgeklim. Die regterkantste agterband, die een naaste aan die besige pad, het verfrommel en potsierlik om die velling gekrul. Aan die spoed waarmee die gegoedes by my verby gegier het op die wieke van die Arktiese wind, kon ek aflei dat Samaritane nie op wintersnagte in sedanmotors rondjaker nie.

Sonder flits het ek in die katebak se skaduwees rondgegrou na domkrag en moersleutels, terwyl my hande gitswart word. In die swiepende spreiligte van aankomende motors het ek die wiel begin vervang. Die domkrag het twee keer in die gruisklippers uitgegely, en ek het 'n hele paar nuwe vloekwoorde uitgedink. Die wind het tussen my blaaië ingesny op soek na brongiale doedelsakke en krimpemde blou niere.

Toe, en dis eintlik hier waar my onverhaalbare storie begin, het 'n andersoortige koue om my opgeslaan. Die wind was nog daar, maar binne-in die wind was 'n onaantastbare kern van kilheid, byna 'n rustigheid, 'n ruimte van onbepaalde ysigheid. Soos die vrieshokkie in 'n yskas die koudste hart van die koelstelsel is. Ek het my arms om my skouers geklem en na die pad, waar die bron van die nuwe koue was, gestaar.

Ek is al dikwels aangeprys vir my gebalanseerde beriggewing, vir my vermoë om in die onverkwiklikste kookpot van geweld en redeloosheid koelkop te bly, elke sintuig soos 'n dokter se instrumente op 'n skinkbord om my geskaar. My foto's van necklace-moorde en gepaardgaande verslae het voorblaaie van Goudstad tot Washington D.C. vergul.

Maar skielik was dit asof die domkrag onder my uitgegely het, asof die bene onder my hoendervel verkrummel het.

In die linkerbaan van die pad, tussen die geelstreep en die middelstreep, het 'n ou man parallel met die verfmerke gelê. Sy gelaatskleur was asvaal. Hy het 'n Pierre Cardin pak aangehad, maar die materiaal was gehawend en vol ghries- en oliekolle. Sy Romeinse profiel met krom neusbrug en hoë voorkop het strak gekartel teen die skemerlig van 'n motor in die verte.

Vrees het deur elke minuskule aartjie in my lam lyf geskok toe ek besef dat hy hom presies in die pad van 'n voortsnellende voertuig bevind. Voor ek myself in beweging kon bring, het 'n skor stem my gestuit: "Moenie! Bly net waar jy is!"

Die ligte het groter geword, die gegrom van motorbande oor teer het gegroei.

"Jy kan my nie help nie. Ek is buite jou bereik!" het die ou man gewaarsku, en tot my skaamte moes ek erken ek was verlig.



In 'n breukdeel was die aankomende motor, 'n Jetta, op ons, en 'n verdere duisendste van 'n sekonde later, bo-oor die figuur op die pad sonder om aan hom te raak.

"Is jy OK?" het ek oplaas uitgekry.

"Onder die omstandighede gaan dit voor die wind, dankie," was sy verbasende antwoord. Hy het sy kop effens in my rigting gedraai, en ek kon moeë, intelligente oë in hol oogkaste sien blink.

My eerste gedagte was dat ek vir sy toestand en posisie in die middel van die pad verantwoordelik was, dat dit ék was wat hom omgery het soos al die Persiese katte wat my roetes gekruis het.

"Nee, jy het niks hiermee te make nie," het hy my dolende gedagtes tot bedaring gebring. Ek het weer van die koue bewus geraak en onophoudelik begin bibber. Daarenteen was hy heel bedaard en stil, sy arms netjies teen sy sye vasgedruk en sy bene plat, sodat sy ken en neus die enigste hoeke op 'n horisontale lyn uitgestoot het.

"Hoe . . . hoe het jy daar beland?" het ek in my beste onderhoudstem gevra. My notaboek en pen was nog in die kar, my bandopnemer seker onder die sitplek. Die teemstemmetjie van sensasie was gedemp maar knaend: Man oorleef besige snelweg. Lê ure onder jagende motors.

Die man het gelag, diep uit sy maag.

Voor hy 'n antwoord kon formuleer, het 'n vragmotor oor die bult aangedreun gekom. Ek wou gil, maar my stembande was gevries. Met 'n enkele blitsige rol na regs, 180° na die middel, het hy sy gevaarlike posisie aangepas. Hy het skaars omgetol, of die vragwa rammel skadeloos oor sy roerlose vorm. Sy akrobatiese aanpassing het my sprakeloos en verwonderd gelaat.

"Ek skat ek is nog baie gelukkig," het hy filosofies gemyster. "Ek het die stadige baan gekry. Dis wel die besigste, maar op hierdie stuk pad nie die gewildste nie. Ek bejammer die arme drommels wat op die vinnige strook moet sien kom klaar."

"Watter arme drommels?" wou ek verward weet.

"Kan jy hulle nie sien nie?"

En sowaar. Namate my tranende oë aan die ysige oppervlak gewoon begin raak het, kon ek ander figure op die pad onderskei. Daar was twee rye mense, onderskeidelik in die vinnige en die stadige bane. Sover as wat ek kon sien in albei rigtings het hulle gelê, hul arms styf teen die sye vasgepers, hul bene reguit gehou asof hulle op 'n eindelose operasietafel uitgestrek was. Daar was mans en vroue, tieners en grysaards, verteenwoordigers van elke ras en stand. Die wind het aan hul rokspante en krae gepluk. 'n Kakofonie van kreune en verdrietige kerngeluide het na my toe aangewaaï, woorde en klagredes, snikke en gebede. Almal was na my professionele mening by hul volle positiewe en lewend. Nie almal was so gehawend soos die ou man nie, maar daar was beslis tekens van 'n aansienlike verblyf op die deurpad.

"Dis miskien moeiliker vir die jonges, maar dan is daar ook heelwat meer van hulle in die vinnige baan. Met die verskil dat hulle nie vinnig iewers kan kom

nie, en beswaarlik iemand kan verbysteek," het my eienaardige nuwe kennis met 'n tikkie naywer gesê.

Vir 'n tyd lank het ek so bly sit, plat op my bas in die skerp gruis, en die spektakel gadeslaan. Sodra 'n motor in aantog was, het 'n rilling van antisipasie deur die twee rye mense getrek, asof elke spier en senuwee oorgehaal word vir die oomblik van afrekening. Met ratse klein skarrelings, rolbewegings, verskuiwings, het persoon na persoon onder die as van die motor in gesweepslag soos 'n brander wat breek, sodat die wiele aan weerskante van die stokkerige ledemate verbysnel. Natuurlik was almal nie ewe voorspoedig nie, en soms het 'n wiel skrams oor 'n flappende kledingstuk of 'n stukkende skoensool geraps, maar dit was nooit ernstig nie. Net genoeg om die rollende mensdom op hul tone te hou. Hulle kon soms vir 'n minuut of selfs twee ontspan en rus, maar die verposing het selde langer as drie minute geduur voor die volgende aanslag. Dan het die ruk- en rollery van voor af begin. Dit was 'n tragiese en tog snaakse skouspel, en vir 'n oomblik het ek my verbeel ek is 'n god wat die bedremmelde slagoffers se volgende toertjie kan voorspel.

"Hoe lank gaan dit al so?" wou ek weet met nutgevonde selfvertroue.

"Tyd is nie 'n faktor nie."

"Maar oorlewing is?"

"Ons het nie 'n keuse nie. Dis soos ewolusie. Het jy gehoor van ewolusie? Wel, dis 'n onakkurate vergelyking, maar al waartoe ek nou in staat is. Die mens is 'n aanpasbare wese. Aanpas moet hy aanpas. En waar beter as op 'n besige deurpad, tussen die wiele van vooruitgang? Hier leer ons die grondbeginsels weer ken, as ek so kru mag wees. Hier ontdek ons opnuut die eerste groot ontdekking, die Wiel." Hy moes vinnig opsy, 180° na links, om parallel tussen die wiele van 'n astante klein Beetle te bly. Ek het genies van die dieselryke uitlaatgasse.

"Bless you!"

Ek het 'n sekere hiërgarie onder die padlêers bespeur, en daarna verneem. "Diegene wat hul vernedering al begin verwerk, mag oorgaan na die stadige baan, waar die wiele ietwat genadiger is. Die nuweling bly 'n geruime tyd aan die vinnige kant, ek skat jy kan sê dis aan die diep kant in. Maar toemaar, almal leer vinnig. Die eerste voertuig is gewoonlik die ergste. Maar dis eienaardig hoe outomaties die wegrol is, hoe absoluut ingeburger en aangebore die oorlewingsdrang. Niemand het nog daarin geslaag om stil te lê nie. Dis 'n onwillekeurige reaksie, soos 'n dokter se hamer teen jou knieskyf. Wiele beteken rol, die hele liggaam raak hierop ingestel, die stomme brein moet hierby inval.

"Kinders beland meer geredelik in die stadige baan, maar jy sal verbaas wees hoe baie daar van hulle is. Tog bly hulle 'n minderheid, en niemand hier bekommer hulle veel oor minderjariges of mekaar nie. Begin dit beter gaan, ek meen, sodra die aanpassing byna volbring is, skuif jy oor na die stadige baan, en later na die opdraandes waar die meeste voertuie afrat en spoed

verminder. Hopelik kry ek ook binnekort 'n bult."

"En daarna? Wat kom na die opdraandes, of is dit die hoogste sport?"

Die ou man het ongeduldig gesug.

"Dis tog logies. Na opdraandes word jy bevorder na stiller dorpspaai met laer spoedperke. Wanneer aftrede aanbreek, is dit plaaspaadjies met sagte groen middelmannetjies. Ek droom al daarvan. My rugstring protesteer hoeka van die hobbeltjies in die teer."

"En wat word hierdie proses genoem?"

Hy het weggewip vir 'n sukkelende ou tjor wat hoog gelaai was met koffers en bondels. Sy oliebevlekte gesig het weer na my toe gedraai.

"Jy besef nie hoe bevoorreg jy is om vannag hier te wees en op die vlak van ons arme gekke, die padvarke, te verkeer nie. Jammer, daar doen ek dit weer. 'Verkeer'. Maar ek vermoed jy hou van rymelary, van banale ingrypings op kommunikasie, nie waar nie?" Daarom is jy immers nuusdraer en boodskapper van ander se skades en skandes: daarom lap jy uit wat ander verswyg, verkondig jy van die dakke af asof jy God se eie mondstuk is. Waar was ek?"

"Die proses."

"Het jy al gehoor van die vagevuur? Nie 'n gewilde term by Protestante nie, nog minder by Calviniste. Vir hulle is dit hemel in 'n kits. Maar as jy ooit van jou fiets af op 'n teerpad geval en jou knieë swart geskraap het, 'n brandwond wat aanhoudend nat bly, sal jy weet waarvan ek praat. Maar soos jy weet, is die mens 'n aanpasbare wese."

"Met ander woorde, jy is dood."

Vir 'n oomblik het ek gedink die man gaan sy voorgeskrewe posisie ignoreer en regop sit, 'n onbenydenswaardige verskuiwing. Maar hy het net sy nekspiere op 'n knop getrek.

"Moenie woorde in my mond lê nie. Ek het skaars begin om my ewige lewe uit te leef. Hoe kan 'n mens verwag dat jy in jou onsuiver vorm die oneindige subtiliteite van oneindigheid verstaan? Een ding waaroor ek opreg dankbaar is, is die afwesigheid van koerante in dié geweste. Ek beskou dit nie as my plig om my posisie aan jou te regverdig nie."

"Dit was my volgende vraag. Hoe kom jy hier?"

"Ek kan nie veel van my vorige lewe onthou nie. Ek moes dikwels hierlangs verby gery het, ek herinner my iets aan die landskap. Al wat my as ironies tref, is hoeveel myle ek elke dag afgelê het. Ekskuus, kilometers. Maatstawwe raak hier soms misleidend. En nou, helaas, is die bestemming die pad."

"Is hierdie proses veronderstel om ou foute reg te stel? Die kaf uit die koring te trap?"

"Moeilike vraag. Wat ek wel weet, is dat die onderaansig van uitlaatstelsels, alternators en pompdele dryfstange — hoe vervlietend ook al — 'n verbredende invloed op my het. Ek dink nie ek was besonder bewus van motors se werkende dele nie, miskien het ek as sakeman 'n baie betroubare werktuigkundige gehad. Maar deesdae bevind ek my, moenie lag nie, in sý

genaakbare posisie, op die naat van my rug onder soveel stinkende voertuie. Nou ja, my gedagtes raak vryer namate my lyf na outomaties oorslaan." Ek wil nie nou voorgee dat ek al die woorde waterpas het nie. Soos reeds aangedui, was ek sonder 'n joernalis se noodsaaklikste hulpmiddels, 'n notaboek en pen, of my bandopnemer. Tog twyfel ek of ek sou kon skryf met bevrore vingers, en die gesuis van motors wat verbyjaag sou nouliks die betroubaarheid van my ondervinding op band kon bevestig. Ek besef dat daar oor die jare onvermydelik stertjies bygekom het, klein aanpassings namate my geheue my parte begin speel. Klein wiprolle na links en regs om tussen die wiele van my somber oortuigings te bly.

"'n Laaste vraag, meneer. Is daar 'n vagevuur vir ongelowiges ook?"

Die man se blink oë was so gehawend soos sy snyerspak. Miskien was hy 'n tele-evangelis of 'n politikus, het ek hom geweeg. Hy het deliberaat teruggedraai in sy lêplek, sy arms stywer in sy sye gedruk, en nurks gemompel: "Geen kommentaar."

Die onderhoud in die vreemde was oor. Hy sou nie verder praat nie, al skryf ek banaliteite oor hom in my dagblad. Al publiseer ek uitlokkende foto's van hom uitgestrek op die teer. 'n Oomblik lank het my nuuskierigheid afgerat na opregte bewondering. Hy was miskien 'n padvark, maar hy was mans genoeg vir die ewigheid.

Daar bly nie veel meer oor om te berig nie. Ek is naby aan die einde van my visioen (wat anders kon dit wees?). Ek het hom gegroet en die domkrag laat sak, net om te ontdek die spaarwiel is sonder 'n dooie lugmolekule. Met pap band en al het ek aangekruiet tot by die naaste afrit. Ek het op die rand van die pad gery, al kon ek nie meer die twee rye wippende, rollende mense op die deurpad sien nie. Ek het my aanstaande van 'n motorhawe af gebel, en later niks gesê oor die oliekolle aan my wange, waar ek met my koue vuiste gevryf het nie. Tot vandag toe bestuur ek nie meer 'n motor nie, 'n nadeel wat my journalistieke loopbaan effektief kortgeknip het.

Ek het wel 'n rymple van die insident gemaak:

"Twee rye mense stippel in die laan.  
Hulle kan nie sit nie, nog minder staan.  
Dink jy voorbarig dis 'n kosmos in die kleine,  
sluit ek af want jy lees tussen die lyne."



## Ilse van Staden Uit die huis van Dawid

Staan op, salf hom, want dis hý  
dié een met die mooi oë  
en die rooier vel  
skaapwager lierdraer  
salf hóm vir My  
want iemand moet teen die rooi son  
goliatte en sauls

'n klip optel,  
iemand moet in die stofpad dans  
met 'n wit skouerkleed  
en psalms dig  
en sing  
en lag  
en vir My 'n troos wees  
as ook hy teen die wind in roep:  
my seun, my seun!

## Bedwang

Vlek vure blou my dakplafon  
'n ongekende kleur  
of sluimer daar 'n doekvoet ding  
in draaie by my deur,

dan iewers oor die oopte, eng  
die reuk van waaisel  
en sigsag kollend teen my hand  
'n gloed van sin en raaisel.

Sal hierdie poel die vlekvuur blus?  
Sal hierdie glans verstom?  
So moet die doekvoet dier in my  
tot nuwe stiltes kom.

## Flaminke in die dieretuin

'n Dans van pienk en wye webbe  
staan eenbeen oopgebreek en stil,  
dat een wat van hul wydtes weet  
dit aan geen ander sou kon verkul.

Want hier is selfs die windlied dood  
wat soms die blou wou skeur  
en afgeknip tot soepel swye  
lê vlerke sag teen lywe neer.

Tog draai daar suiwer sirkels  
so gloeirooi oor die grond  
en buig en buig een slingernek  
al rymend om die ander rond.

Joan Hambidge

## Charlie Brown postmodernisties benader

Die postmodernisme word gekenmerk deur 'n herinterpretasie van die bekende skeidslyne tussen sogenaamde hoë en populêre letterkunde. Dit is stellig een van die redes vir die suksesvolheid van dié soort teks: juis omdat dit so toeganklik is, word dit deur vele mense gelees. Maar die toeganklikheid, weet ons, is nie te verwar met deursigtigheid of oppervlakkigheid nie. Vir die meer onderskeidende leser is daar ingewikkelde patrone aanwesig. Strokiesprente speel 'n uiters belangrike rol in die postmodernisme. Juis omdat die élitêre benadering tot die letterkunde afgebreek word, is selfs 'n basiese of "kinderlike" teks dikwels deel hiervan. 'n Mens sou ook kon aanvoer dat meer intellektuele strokiesprente — soos *Asterix of Peanuts* — postmodernisties benader kan word.

Charles M. Schulz se bekende *Peanuts*-strokiesprent leen hom tot 'n postmodernistiese benadering. Dit is asof Schulz deur al die jare in staat was om die verskillende modes, kultusse of "trends" vas te vang in sy filosofiese beskouing van die mens. Veral omdat daar telkens op soveel *literêre* intertekste klem gelê word, werk 'n postmodernistiese benadering tot *Peanuts*.

Umberto Eco se siening van die verskille tussen die sogenaamde "closed" en "open" teks in *The role of the reader* of Roland Barthes se verdeling tussen die "readerly" (*lisible*) en "writerly" (*scriptible*) teks in *S/Z* kom dus hier handig te pas. Sou 'n mens aanvoer dat dit 'n beperkte, geslote teks is wat nie aanspraak maak op kreatiewe interpretasies nie? Of kan 'n mens argumenteer dat die *Peanuts*-strokiesprent kompleks funksioneer?

Ten einde hierdie kwessie te kan verduidelik, sal 'n mens eers kortliks na Eco se siening van die verskille tussen die sogenaamde *closed* en *open* teks moet kyk. *The role of the reader — Explorations in the semiotics of texts* se Hutchinson-uitgawe van 1981 bevat 'n interessante én toepaslike afdruk op die voorblad: Sherlock Holmes en dr. Watson wat Superman se pak in 'n telefoonhokkie kry. "This must be a closed text", sê Holmes. "But how did you know Holmes?" waarop die gepaste antwoord is: "'Semiotics' my dear Watson!"

Eco is heel duidelik oor sy definisie van die sogenaamde *closed* teks: "A text so immoderately 'open' to every possible interpretation will be called a *closed* one" (1981, p. 8). So 'n teks is so fyn beplan dat dit die leser volgens 'n "predetermined path" laat beweeg. Eco praat ook van die "inflexible project" waarin alles — so wil dit ons voorkom — beplan is, behalwe die leser! Hierteenoor staan die *open* teks: "An open text, however 'open' it be, cannot afford whatever interpretation" (p. 9). Volgens Eco is sulke tekste se interpretasies toetsbaar met ander interpretasies. Eco is baie helder oor die

verskille tussen die lesers wat 'n *open* en *closed* teks verwag: "When reading a Fleming novel or a Superman comic strip, one can at most guess what kind of reader their authors had in mind, not which requirements a 'good' reader should meet. I was not the kind of reader foreseen by the authors of Superman, but I presume to have been a 'good' one (I would be more prudent apropos of the intentions of Fleming). On the contrary, when reading *Ulysses* one can extrapolate the profile of a 'good *Ulysses* reader' from the text itself, because the pragmatic process of interpretation is not an empirical accident independent of the text *qua* text, but is a structural element of its generative process. As referred to an unsuitable reader (to a negative Model Reader unable to do the job he has just been postulated to do), *Ulysses qua Ulysses* could not stand up. At most it becomes another text" (1981, p. 9).

Ofskoon Eco heel duidelik en beslis daaroor is dat dié soorte tekste verskillende model-lesers voorveronderstel en dus volgens verskillende tekstuele strategieë funksioneer, is dit nie vir my 'n klinkklare kwessie nie. Allermens as ons postmodernisties lees. Die *closed* teks, beweer Eco heel adamant, kan "unforeseeable interpretations" verduur. "Nothing is impossible for a brilliantly perverse mind" (p. 39), waarsku Eco eweneens, maar die teks se liniêre manifestasie en die diskursiewe strukture bly wat hulle is: 'n museum van *déjà vu*, "a recital of overcoded literary commonplaces".

"Inferential walks" (p. 32) en die sogenaamde "blow up" en "narcotize" (p. 23) beginsels wat Eco uitspel en heel aanneemlik verduidelik funksioneer nie net op die sogenaamde *open* teks nie.

Wat my betref, vind ons in die postmodernistiese teks 'n briljante samesnoering van die sogenaamde *open/closed* teks, wat ons voortaan as die oop en geslote teks sal benoem. *Veràl* Charles M. Schulz se *Peanuts*-strokies illustreer by uitnemendheid hierdie aanname. *Peanuts* is méér as 'n "incoative" teks of "condensed story" (p. 21), omdat dit onder die vaandel van 'n *comic-strip* of tekenprent die leser op etlike "inferential walks" neem. 'n Hele "storie" word vertel wat op 'n veelheid van intertekste gebaseer is, wat véral op literêre kundigheid aanspraak maak. En die oomblik wanneer teks op literêre kundigheid ("literary competence") aanspraak maak, is die saak bepaald méér ingewikkeld.

Die postmodernisme breek tewens álle opvattinge af met betrekking tot die geslote of oop teks, omdat — soos in die geval van die komplekse tekenprent — die teks oppervlakkig gesproke as geslote tipeer kan word; andersyds weens die talle intertekste, self-referensialiteit, en dies meer vertoon dit ook eienskappe van die oop teks.

Konvensionele literêre teorie — en meer bepaald die semiotiek — word deur die postmodernisme as inadekwaat bewys, juis omdat dit as 'n beweging alle leesopvattinge omverwerp, verkeerd bewys, populêre en hoë letterkunde inmekaarvleg. Die kamera is nie meer die *clef* nie, maar die legkaart, soos in Georges Perec se *Life a user's manual* (1978/1988).

Juis omdat die postmodernisme *per definisie* diskontinuiteit illustreer, kan

logiese/"wetenskaplike"/voorspelbare teorieë nie klinkklaar hierop van toepassing gemaak word nie en word die teoretikus dus tot vele aanpassings verplig. Dit maak Eco, *et al.* nie ongeldig nie. Hul teorieë kan as vertrekpunt gebruik word — met vele aanpassings.

II

'n Mens sou eg Derrideaans kon aanvoer dat Schulz se *Peanuts*-tekenprent eg postmodernisties is. Dit maak immers van *skryf* (*écriture*) 'n sentrale kwessie en veral Snoopy se aktiwiteite is dikwels eg literêr! Vele bekende literêre tekste word benoem en Snoopy is as sentrale, skrywende karakter dikwels besig met 'n parodiese bestekopname. 'n Eg postmodernistiese strategie! Op die koop toe is die eintlike grap juis daarin geleë dat hy 'n hond is wat sulke verstommende literêre gevolgtrekkings kan maak wat hy nêr met sy leser deel!

Sy leser is dus deel van die "komplot"; hierom word daar ná 'n verbluffende parodiese insig, gekyk na die leser. Snoopy is dus nie so dom as wat die kinders dink nie. Hy is die skrywer van vele kwinkslae — wat ironies genoeg net deur die leser gesnap word.

Ook die vermenging van genre-kodes ('n bekende postmodernistiese strategie) is dikwels in hierdie tekenprent aanwesig:



In hierdie tekenprent word die kodes van die liefdesverhaal met dié van die griesel- of spook storie vermeng. Die grap is juis geleë in die kortsluiting wat dit tot gevolg het.

In *Keep up the good work, Charlie Brown!* (Coronet Books, Londen, 1975) vind ons die volgende vermaaklike tafereel:

Die ywerige Snoopy sit agter sy tikmasjien: "Once there were two mice who lived in a museum" (Raampie 1). In Raampie 2 word Snoopy swart en dus omineus ingekleur: "One evening after the museum had closed, the first mouse crawled into a huge suit of armor".

In die derde raampie verneem ons: "Before he knew it, he was lost. 'Help! he



shouted to his friend." In die vierde en laaste raampie skryf Snoopy nie meer nie. Hy bewonder as't ware sy meesterstuk wat lees: " 'Help me make it through the knight!'"

Hier vind insgelyks 'n vermenging van genres plaas, naamlik die kodes van die sogenaamde ridderverhaal word gebanaliseer deur die verwysing na 'n populêr-sentimentele liedjie. Weer eens word daar van die leser vereis om die disparate kodes te versoek en word die humor deur die teenstrydigheid of diskontinuiteit veroorsaak.

In dieselfde versameling — wat ongelukkig nie bladsyverwysings bevat nie — vind ons die volgende tekenprent:

Raampie 1: Snoopy sit agter sy tikmasjien: "This is a story of Greed." In raampie 2 lees Lucy die storie en haar kommentaar is: " 'I'm glad to see you're writing about greed.'" Sy vervolg in die derde raampie: "One of the secrets of good writing is to deal with real human emotions". In die slotraampie skryf hy: "Joe Greed was born in a small town in Colorado."

Hier word humor insgelyks veroorsaak deur die vermenging van kodes. Snoopy dink verkeerdlik dat "greed" 'n naam is; Lucy dink eerder (en tereg ook) aan 'n eg menslike emosie.

Ook in die versameling, *Keep up the good work, Charlie Brown!* vind 'n mens by herhaling bewys van Schulz se literêre vernuf. Die prent waarin Snoopy — na vele mislukte houes met 'n tennisraket — verklaar: "He who lives by the bad call, dies by the bad call!" verwys onomstootlik na die gesegde "He who lives by the sword, will die by the sword!"

Dit is 'n alombekende feit dat Schulz veral om sy filosofiese gedagtes geloof word. In *You're a winner Charlie Brown!* (Coronet Books, Londen, 1959, ongenommerde uitgawe) is die gemene Lucy besig om tou te spring, terwyl sy met haar broer Linus gesels. Sy lag hom uit omdat hy 'n dokter wil word, want, meen sy, hy het nie die mensdom lief nie. Hierop antwoord hy: "I love mankind . . . it's people I can't stand!!"

Eco se siening dat die verskille tussen oop en geslote tekste baie duidelik getrek kan word, word helaas deur die *Peanuts*-tekenprent by herhaling verkeerd bewys. In *Keep up the good work, Charlie Brown!* maak Lucy se broertjie, Linus 'n sneeuman. Raampie 1 (in gesprek met Charlie Brown): "Your snowman seems to like to read . . ." In raampie twee antwoord Linus: "Yes, he's very fond of poetry." In die derde een sien ons die lesende sneeuman met Charlie wat vra: "Robert Frost?" In die vierde en laaste raampie sê Linus: "You said it . . . I didn't."

In *You're a winner Charlie Brown!* speel Linus met 'n vliegtuigie in die huis. Die betersweterige Lucy waarsku hom dat dit die lamp gaan breek; wanneer dit wél gebeur, sê sy dat hy net homself kan blameer. Hierop is sy reaksie: "Maybe I could blame it on society!"

In dieselfde versameling vind ons die volgende filosofiese gesprek tussen Charlie Brown en Linus. In raampie een sê Linus aan Charlie: "When I get big, I want to be a great philanthropist". Hierop antwoord Charlie in die tweede

raampie: "You have to have a lot of money to be a great philanthropist." In die derde raampie dink Linus na oor Charlie se woorde en sê dan ten slotte in die vierde raampie: "I want to be a great philanthropist with someone else's money".

'n Paar bladsye verder sê Charlie aan Linus: "Do you ever think much about the future, Linus?" Waarop Linus antwoord: "Oh, yes . . . all the time". In die derde raampie: "What do you think you'd like to be when you grow up". Waarop Linus ten slotte antwoord: "Outrageously happy!"

Dit is genoeg voorbeeldmateriaal om die filosofiese én literêre stramien in die teks aan te dui.

### III

Charlie Brown en sy maats, dit wil sê die tekenprent *Peanuts*, is vanjaar (1990) veertig jaar oud. Op 2 Oktober 1950 het die eerste tekenprent oor dié kindertjies verskyn. Tans lees meer as 200 miljoen mense van hul eskapades in 2 300 koerante. Hierdie tekenprent word as een van die mees gewilde ter wêreld geag en moes onder meer ook al 'n religieuse interpretasie ondergaan as sou Charlie Brown & klie die "gospel" verkoop. (*The gospel according to Peanuts*)

So beroemd is die karakters van hierdie tekenprent dat 'n Apollo ruimteskip na Charlie Brown vernoem is en volgens die woordeboek is die konsep ' "security blanket" eweneens te danke hieraan.

Eco, aldus Peter Hillmore in *Sunday Star* van Oktober 14 1990, het ons al attent gemaak op die simboliese inhoud van Charlie Brown se vlieër: dit het Freudiaanse én Adleriaanse implikasies. "Happiness is a warm puppy" het eweneens al etlike post-Oedipale interpretasies ontlok!

'n Mens sou egter ook 'n ander dimensie in hierdie komplekse tekenprent kon raaksien. Is Schulz nie besig om verskillende lees-/skryfpostulate voor te stel nie? Só beskou kan 'n mens Snoopy as parodiese leser/skrywer sien. Of Linus — met sy komborsie — as dié soort leser wat immer van buitebronne of geleerde teorieë gebruik moet maak om 'n teks te kan lees. Lucy, met haar skerp tong, is die geniepsige kritikus en Charlie Brown die vergestaltung van die Ideale leser; van dié soort leser wat elke skrywer begeer juis omdat hy/sy altyd begryp. Andersins is dit ook die soort leser wat buite modes of voorskryfte lees — en miskien as "outyds" of "ou-wêrelds" afge- maak kan word.

Só gelees, word dié tekenprent 'n spieëlbeeld van komplekse lees/skryf-strategieë, dit wil sê, 'n eg postmodernistiese teks. Nou ontstaan die vraag sekerlik: lê die gegewens *in* die teks of is dit deur die leser — en Eco waarsku ons immers dat die leser met sy perverse gedagtes vele dinge kan aanvang! — *op* die teks geprojekteer?

Sekerlik 'n kombinasie van beide. Dit is egter 'n gegewe dat ons kennis van die postmodernisme met al sy avatare ons kontamineer met bepaalde in-

sigte. En dit veroorsaak dat ons só 'n tekenprent nie net as 'n onskuldige tekenprent lees nie, maar dit dekodeer met komplekse wetes.

## Bibliografie

Barthes, Roland: *S/Z*. Hill and Wang, 1970/1974. (New York).

Eco, Umberto: *The role of the reader — Explorations in the semiotics of the text*. Hutchinson, 1981. (Londen).

Perec, Georges: *Life a user's manual (La Vie mode d'emploi)*. Collins Harvill, 1978/1987. (Londen).

Schulz, Charles M.: *Keep up the good work, Charlie Brown!* Coronet Books, 1975 (Londen).  
*You're a winner Charlie Brown!* Coronet Books, 1959. (Londen).

G.A. Jooste

## Verbroekeling en skepping in *Afskeid en vertrek* — deur die motto in fokus

'n Nuwe roman van Karel Schoeman is telkens 'n buitengewone leeservaring vir diegene wat geduld het met die langsame ontwikkelinge in die storielyn en die fokus op klein besonderhede. *Afskeid en vertrek* is in vele opsigte tipies vir Schoeman se oeuvre maar dan ook weer opwindend anders. Om laasgenoemde rede konsentreer hierdie artikel op die motto voor in die teks.

### 1. Doelwitstelling

1.1 Die eerste oogmerk van hierdie artikel is om aan te toon dat die motto voor in *Afskeid en vertrek*, 'n aanhaling uit die werk van Bertolt Brecht, 'n fokusfunksie vervul, naamlik om problematiese aspekte van taal en van die taal in hierdie roman aan die orde te stel. Enkele hiervan word bespreek.

1.2 Verder wil die artikel aan die hand van 'n verkenning van sekere motiewe in *Afskeid en vertrek* wys hoe hierdie momente, wat met die problematiek van taal te doen het, in die teks betekenisontsluitend werk.

### 2. Die motto

Die insluiting van die motto voor in *Afskeid en vertrek* is 'n nuwigheid in die romans van Karel Schoeman. Aangesien die leser sekerlik daarop kan reken dat 'n motto die opset het om deur middel van gekose sinjale bepaalde aspekte van die teks prefiguratief aan te dui, en aangesien die insluiting van 'n motto op sigself 'n bewuste daad van die konkrete outeur is, regverdig dit gewoonlik noukeurige ondersoek (vgl. Brink 1987, 125).

Ten tyde van die skryf van hierdie artikel het daar nog nie studies oor *Afskeid en vertrek* verskyn nie, wel kort en lang resensies. In drie gevalle, naamlik die resensies van Roos (in *Rapport*), Olivier (in *Vrye Weekblad*) en Aucamp (in *Insig*), word daar van die motto melding gemaak.

Laasgenoemde (1990, 44) se bespreking sluit 'n vertaling van die motto in, maar verwys glad nie na die moontlike belang daarvan vir die roman nie. Hierdie motto bevat teen sy einde 'n formulering wat, bedoel of onbedoel, raaiselagtig voorkom. Die vertaling wat in Aucamp se resensie verskyn, verklaar een aspek van die laaste paar verse, naamlik dat daar 'n nuwe beweging uitgaan waarop die mense (die ongeïdentifiseerde "wir" in die motto) volg. Hierdie vertaling maak egter nie duidelik van wie of waarvan die nuwe beweging uitgaan nie: van die "karakters en gebeurtenisse" of van "nuwe teks".

Volgens Olivier (1990, 5) is die motto 'n vooruitwysing na die sentrale tema van die roman, waarmee 'n mens nie fout kan vind nie. Hy verskaf vervolgens sy eie vertaling van die motto wat ten opsigte van 'n kardinale punt, naamlik die feit dat daar 'n voorskrif van die nuwe teks uitgaan, verskil van Aucamp se resensie se vertaling (deur dr. Arnold Blumer van die departement Duits van die US). Volgens Olivier se vrye vertaling gaan die voorskrifte uit van nuwe denkwyses asook (moontlik) die struktuur van nuwe tekste.

Vir Roos (1990, 13) is die vooruitskouing op die herhalingsstegniek 'n belangrike punt in die motto, wat sy in haar bespreking staaf met verwysing na die "oor- en herskryf en veelmalige verskynsel van dieselfde woorde en frases". Haar interpretasie van die motto verskil van die reeds genoemde twee in die opsig dat sy aanvaar dat die nuwe teks ontstaan onder die invloed van die gebeure "rondom ons" (Augustus 1990, 13).

Een gemeenskaplike opvatting kom egter na vore, en dit is dat die inisiatief vir die skep van 'n nuwe teks nie van die woordsoekende mense uitgaan nie. Hulle volg die nuwe teks.

## 2.1 Die motto fokus

Vir die doel van hierdie artikel word die motto as vertrekpunt gebruik in die veronderstelling dat die motto die aandag op bepaalde taal- en verwante aspekte fokus. Daar is sekerlik nog moontlike vertrekpunte in die motto ingebou.

Die motto word hier volledig weergegee:

Noch zerfleischten sich unsere Völker, als wir  
über den abgegriffenen Heften sassen, in Wörterbüchern  
Suchend nach Wörtern und viele Male  
Unsere Texte ausstrichen und dann  
Unter den Strichen hervor die anfänglichen Wendungen  
Wieder ausgruben. Allmählich —  
Während die Wälle der Häuser einstürztten in unseren  
Hauptstädten —  
Stürztten die Wälle der Sprachen zusammen. Gemeinsam  
Fingen wir an, dem Diktat der Figuren und Vorgänge  
Neuem Text zu folgen.

Bertolt Brecht  
uit: Brief an den Schauspieler  
Charles Laughton, die Arbeit an dem Stuck  
'Das Leben des Galilei' betreffend

Hierdie motto is 'n fragment uit 'n gedig van Bertolt Brecht. Die outeur se verklaring daaronder kan die indruk skep dat dit deel is van 'n brief van Brecht aan Charles Laughton, maar die digvorm daarvan weerspreek hierdie moontlikheid. In *Materialen zu Brechts "Leben des Galilei"* word die fragment vollediger afgedruk en word die digvorm daarvan bevestig.

In Afrikaans kan die fragment so gelees word:



Nog was ons volke besig om hulself te verskeur, toe ons  
Oor die verslete skryfboeke gesit het, in woordeboeke  
Soekend na woorde en talle male  
Ons tekste deurgehaal het en dan  
Onder die deurhalings uit die oorspronklike uitdrukkings  
Weer uitgegrawe het. Geleidelik —  
Terwyl die mure van die huise in ons hoofstede  
Ingeval het —  
Het die skutmure van tale ineengestort. Gesamentlik  
Het ons begin om die voorskryf van die figure en die  
Gebeure van die nuwe teks te volg.

In die lig van hierdie komplekse sinjaal voor in *Afskeid en vertrek* word die leser genooi om die teks met spesiale aandag aan twee treffende aspekte van die motto te benader.

In die eerste instansie word die ontoereikende taal op die voorgrond gestel deur byvoorbeeld die verwysing na die intense aandag aan die soeke na woorde en uitdrukkings.

Verder word daar gesuggereer dat 'n besondere verhouding tussen taal en werklikheid bestaan. Hierdie verhouding veroorsaak moontlik die gesoek na woorde omdat woorde op 'n manier met die problematiese werklikheid verband hou. Die aanhaling maak die verhouding egter nie eksplisiet nie. Dat taal (woorde en uitdrukkings) nogtans belangrik is, word o.a. gesuggereer deur die versletenheid van die skryfboeke, waaruit 'n langdurige bemoeienis blyk.

## 2.2 Pertinente sinjale: woord, werklikheid en taal

2.2.1 Die eerste vers suggereer 'n verwoestingsproses op geweldige skaal; daar is volke by betrokke, soos tydens 'n wêreldoorlog. Hieraan neem die skrywendes nie deel nie.

2.2.2 Gelyktydig of saam hiermee verloop 'n tweede proses: 'n skryfproses wat eintlik 'n soektog is vanweë die onvindbaarheid van geskikte woorde.

2.2.3 Die soektog na woorde geskied skynbaar ter wille van die woorde; wat in die woorde uitgedruk word, word nie eksplisiet gemaak nie.

2.2.4 Die proses sluit dus 'n gewisse verwoesting in sigself op: hierdie onophoudelike soek, vind en uitprobeer van woorde bou nie die kunswerk nie maar konstitueer eintlik 'n sloopproses.

2.2.5 Uit hierdie verwoesting, saam met die soek na woorde, ontwikkel daar egter 'n kontradiktoriese wetmatigheid wat die proses reguleer: die figure van/in die teks dikteer. Verder lê dit in die aard van tekste dat hulle ook uit 'n proses wat teenstrydige elemente bevat skeppende munt slaan.

### 2.3 Die motto: verdere implikasies

Die motto suggereer ook die volgende minder opvallende aspekte.

2.3.1 Daar blyk 'n ontnugtering met die woord: as die skrywer 'n woord deur 'n ander vervang het, raak hy blykbaar ontevrede met sy nuwe woord en wil hy na die vorige terugkeer, moontlik omdat hy dit dan eers werklik begryp.

2.3.2 Uit die kort aanhaling kan 'n leser skaars aflei hoe die voorskrif van die nuwe teks waarvan daar sprake is, werk. In die konteks word egter die moontlikheid geskep dat die skeiding (die skutmure) tussen die tale en die woorde op die papier verdwyn. Dan, word gesuggereer, ontstaan die moontlikheid dat die woorde wat so oor en oor geskryf en uitgekrap is, met mekaar kan begin kopuleer en spontaan betekenisse genereer wat uitsluitlik uit die taalinteraksie ontspring.

2.3.3 Die skryfproses wat hier onder woorde gebring word, roep die beeld van 'n palimpsey by 'n leser op: veral die herhaalde neerskryf en uitkrap van woorde op skryfpapier is ter sake.

### 3. Palimpseyes

Vir die leser word die verkenning van 'n palimpseyesteks 'n uitdaging. Die taallaag wat hy in die gestalte van 'n teks aantref, is immers 'n afgewerkte en gedrukte literêre teks: daar blyk uit die oppervlakte van die gladde papierteks niks wat 'n palimpseyes verraaï nie. Tog is dit heeltemal moontlik om die geënkodeerde en geïmpliseerde moontlikhede uit te lees.

In wese is die palimpseyesteks 'n gesprek tussen tekste of interbetreklke lae van 'n teks, soos Strachan se onlangse roman *Die jakkalsjagter* (1990, 69) openlik uitwys deur middel van 'n verwysing na die uiteensetting van Van Gorp (1984, 220). Hiermee word hierdie soort taalverweefdheid aan die orde gestel, 'n aspek wat so karakteristiek van die postmodernistiese teks is dat Degenaar (in Malan en Jooste, 1990, 6) dit as 'n palimpseyes tipeer.

Volgens die HAT (1979, 816) is die tweede deel van *palimpseyes* afgelei van die Grieks *psao* wat *skoon vryf* beteken terwyl *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable* (1989, 815) konstateer dat die tweede deel van die woord van die Grieks *psetos* (*scraped*) afgelei is. Hieruit blyk duidelik dat die papier vir die tweede gebruik voorberei is, hetsy deur reiniging of deur 'n laag daarvan afte skraap. Ook Shipley (1966, 296) en Von Wilpert (1969, 544) se definisies van palimpseyes strook hiermee: die oorspronklike is afgeskraap, die nuwe laag is bo-oor geskryf en die oue word later sigbaar gemaak deurdat die vel of papier na chemiese behandeling, x-straal- of infrarooifotografie die oorspronklike prysgee.

In die motto word daar by monde van die Brecht-aanhaling egter duidelik gesê dat dié papier juis nie skoongemaak word voordat die nuwe skrif oor die vorige aangebring word nie. Die slordige oormekaarlê van die oopen-

volgende woorde wat uitgesoek is en op daardie plek probeer word, word dus onafwendbaar die manier waarop woorde bestaan, ook in enige "nuwe" teks.

Volgens die motto is die skryfproses dus 'n palimpsey maar beslis ook meer: palimpsey in die sin van 'n superponerende oor-die-oorspronklike-heenskraywe, maar ook weer die proses in trurat, naamlik 'n opsetlike terugskryf-na-die-oorspronklike. Eintlik is dit onakkuraat om van "die oorspronklike" te praat, want met al die herskrywing gaan daardie oerstatus verlore. Aangesien die woorde wat vir die oomblik daar is nie uitgewis word nie maar bly voortbestaan, selfs onder die deuralings, bly dit daar om met die lateres in reliëf te gaan staan.

Die probleem wat deur die palimpsey-metafoer aan die orde gestel word, is dat daar gedurig na woorde gesoek word, dat woorde oor en oor uitgehaal en teruggesit word totdat die skryfpapier nie meer nuwe woorde kan akkommodeer nie. Maar dan word die palimpsey verbygestreef: daar ontstaan 'n nuwe teks wat sy eie voorskrifte volg en sigself volgens sy eie innerlike wet in stand hou.

Hieruit blyk dat die motto een van die sentrale temas van *Afskeid en vertrek* aanroer, naamlik: Wat is blywend? Taal bly oor, ondanks innerlike verval en verandering, lank nadat regerings uitmekaar geval en ideologieë vergete geraak het, selfs nadat die konvensionele stutte van die taal verweer geraak het en veral lank nadat gewone mure omgeval het of platgeskiet is.

#### 4. Motiewe

Om nou die tweede oogmerk skerper te omlyn: hierdie artikel wil *Afskeid en vertrek* verder beskou met die oog op die intratekstuele wisselwerking tussen motiewe wat deur middel van die motto as loep in fokus gebring kan word. Ten einde getrou te bly aan die samehang wat in die motto eksplisiet gemaak word, word nie slegs die taal en woorde bekyk nie maar die daarmee samehangende werklikheid.

##### 4.1 Manifestasies van verval

Een van die redes waarom die mense wat in die motto genoem word nie kan ophou soek na woorde en wendinge nie, hou moontlik verband met 'n natuurlike proses van durende verandering wat eie is aan die werklikheid en ook aan taal.

Die eksposisionele afdeling (AV 7 en 8; in bladsyverwysings word die teks *Afskeid en vertrek* afgekort tot AV), stel onder andere die onkeerbaarheid van verandering ter aanvang aan die orde en die motief word spoedig ontwikkel. In 'n oorlog kan dit kwalik anders dat mense verval, verwoesting en vinnige veranderinge in hul omstandighede ervaar. Hierdie verval is 'n onkeerbare proses wat onverpoos duur terwyl dit soos 'n breë agtergrondboek die gebeure van die roman omspan. Die verval word akkumulatief in tekenende beelde geregistreer: Sonia se elegante onthaal as verset teen die omstan-

dighede; die leë strate, die leegstaande geboue en die ophopende vuilgoed-sakke (bv. AV 36); die algemene en onkeerbare verval in die openbare orde ("Niks bly meer staan nie", AV 208) asook die "algemene ontredde" (AV 47) waarin die suggesties van openlike geweld geen geringe rol speel nie: "Die mense val uit die bome . . ." (AV 55).

Sekerlik die treffendste beeld vir hierdie motief is die versanding van beton wat op die stofomslag geteken staan: die beton brokkel weg na die duine (AV 218).

Ten einde die verval in reliëf te plaas, word daar gewag gemaak van bestaande ingeburgerde patrone wat "eens as onwrikbaar beskou" is maar tans deur onbeheerbare magte "verteken" word (AV 57). As gevolg hiervan word vertelde gebeure dikwels deur afskeid en vertrek gekenmerk, getrou aan die verwagting wat deur die titel opgewek is. Dit is gevestigde verhoudinge wat tot niet gaan, soos dié tussen Carla en haar erfplaas (AV 95). So onkeerbaar werk hierdie proses dat die personasies in hul eie land vreemd voel: "Dis 'n ander land hierdie, 'n volkome vreemde land" (AV 159). Die uiteinde van die proses is 'n samelewing wat amorf geraak het: "'n samelewing wat geen middelpunt en geen buitelyne meer besit nie" (AV 231).

In *Afskeid en vertrek* word die dwang van durende verandering deur die omringende oorlog akuut gemaak. Daarom het dit sin om kortliks op die geweld-aspek van hierdie motief terug te kom.

Ter aanvang (AV 7) word die neerslag van die oorlog in sekondêre ervaring, d.w.s. in visuele media soos foto's, op die voorgrond gebring. Lesers van Schoeman se oeuvre is bekend met sy voorliefde vir visuele beelde. Die foto/kamera-motief word spoedig ontwikkel in die insetsels wat die hoof storie onderbreek, byvoorbeeld op pp. 40 en 41, waarin geweld aan die orde gestel word en waarvan die onbewoë kamera-optiek karakteristiek is. Hierdie insetsels volg mekaar op (vgl. bv. AV 55) en toon veral ooreenkomste ten opsigte van die neutrale optiek ten aansien van die bloedige gebeure wat verhaal word. Veral die onbetrokke optiek en die verwysing na kameratagnieke ("beelde", AV 56) bring mee dat hierdie insetsels in 'n verbandhoudende reeks gesien kan word, elk telkens op die vorige gesuperponeer. Die verval en verwoesting wat in hierdie insetsels geteken word, "plaas" die leser in 'n Europese sfeer ten tyde van die tweede wêreldoorlog, tydruimtelik deel van 'n voorgeskiedenis. Namate die aftakeling en geweld in die gebeure van die hoof storie prominenter raak, word die twee werklikhede al hoe eenderser. Die gedeeltes wat begin met verwysings na "daardie winter" (byvoorbeeld AV 79) vertel van die toename in die getalle ontheemdes in die stad. Die geweld en verandering wat hul koms begelei, bring mee dat hulle lot en die lot van die mense uit die wêreldoorlogsfere oormekaarskuif.

Hierdie verskynsel word in die teks (AV 79 tot 82) beklemtoon deurdat twee gedeeltes uit die verskillende sfere mekaar direk volg en die leser uitgenooi word om die beelde van die televisie en die beelde van die wêreldoorlogse rukkerige kamera met mekaar in verband te bring.



In hierdie werkwyse skuil daar egter 'n interessante teenstelling, naamlik dat juis die fotografie, die medium wat die beeld in die tyd bestendig, gebruik word om die verval te teken. Daarom is dit gepas dat die leser ook via hierdie motief by een van die kernvrae van die roman uitkom, naamlik: Wat bly? (AV 250).

#### 4.2 Verdubbeling: naas en teenoor mekaar

Die woorde en uitdrukkings waarvan 'n mens in die eerste deel van die motto lees, wat aanhoudend uitgehaal en deur ander vervang word, het sekerlik 'n betekenisbasis gemeen. anders sou daar nie telkens 'n verwante plaasvervanger na vore gehaal kon word nie. Hierop berus die verdubbeling van gegewens, ook 'n bekende tegniek in die Schoeman-oeuvre.

Soos in vorige romans van Schoeman speel die herinneringe van die hoofpersonasie 'n groot rol en word 'n ongunstige hede teen 'n beter verlede afgespeel (AV 78). Die verdubbeling van tyd word treffend uitgedruk in die jukstaposisering van die twee oorlogstye: die verwoesting en verbrokkeling van die wêreldoorlog (in die wêreld van die hoofstorie ingetrek na aanleiding van die patetiese oorblyfsels wat Adriaan in die museum se kelders beskou, AV 42 en 43) teenoor die desintegrasie en algemene aftakeling tydens die gesuggereerde winter van die hoofstorie.

Eensyds word hierdie huidige tyd gekenmerk deur ontbinding: "alles onbenut en doelloos soos oorblyfsels van 'n uitgestorwe beskawing" (AV 148). Andersyds bevat die hede, parallel aan die nuwe lewe wat volgens die motto uit die taal self ontspring, die vermoë om sigself te regeneer in die vorm van " 'n nuwe lewe" (AV 137) wat Adriaan op straat ontdek, 'n "oproerige nuwe lewe" (AV 138) wat vir hom die allure van 'n "omtowerde werklikheid inhou" (AV 139).

Treffende voorbeelde van verdubbeling vind die leser in ruimtelike voorstellings. Een daarvan is die ou tuin (AV 63) waarvan oorblyfsels tussen hedendaagse bousels te sien is sodat die oue en die hedendaagse saam bestaan maar ook elkeen in sy eie aard en tyd. Op reis saam met Carla neem Adriaan nog 'n verskynsel van nuwe lewe wat uit ontbinding ontstaan waar: 'n nuwe nedersetting, "hele nuwe gemeenskappe" (AV 84) aan die rand van die bestaande, waar laasgenoemde uitrafel. Verwant hieraan maar 'n stap of wat abstrakter is die siening van Carla se skildery (AV 76), 'n uitbeelding van vorms binne vorms en veral gesuggereerde vorms agter vorms.

Hierdeur word die proses wat die palimpsestekes uitbeeld sterk gesuggereer, naamlik dat die nuwe telkens uit en deur die oue na vore tree. Die oue raak afgetakel, as gevolg waarvan dit nie kan bly nie, maar dit is steeds herkenbaar in die daarop volgende gestalte wat daaruit ontwikkel.

#### 4.3 Woorde

Woorde en taal tree nie slegs as voertuie vir die storie op nie maar word self demonstrasies van die roman se komplekse "boodskap", byvoorbeeld oor



aftakeling, wat deur woorde uitgedruk en gedemonstreer word. "Woorde het verlore geraak" omdat die gewaande vastigheid van "die ou taal" verstar het en "frases en segswyses . . . afgebokkel en verpulver (het) soos die krummelrige kranse aan die uiteinde van 'n kontinent" (AV 165). Hierdie aftakeling kan 'n rede wees waarom daar aanhoudend na nuwe woorde gesoek word.

Die amptenaar uit Pretoria wat die museum besoek waar Adriaan werksaam is, besig 'n groot klomp woorde in die loop van sy onderhoud met Adriaan. Hiertydens besef laasgenoemde: na die woorde hoef hy nie te luister nie (AV 197). Dit pas in by die dan reeds bekende patroon: amptelike woorde het min waarde. Daar is gerusstellende verklarings oor "statistieke van troepebewegings en oorwinnings" (AV 81), maar die woorde het leeg geraak en niemand het die verklarings meer geglo nie. Versekerings raak alte maklik onbetroubaar wanneer hulle deur die werklikheid weerspreek raak. Beloftes word gewantou, die taal verdoesel die waarheid. Die proses gaan so ver dat mense ophou om hul eie woorde te vertrou (AV 216).

Die digter Adriaan neem nie self die vertellersrol oor nie, hy bly 'n persoonlikheid maar as sentrale bewussyn is sy gedagtes en gewaarwordinge prominent in die storie en tema. Synde 'n woordkunstenaar is hy van woordprobleme bewus wat nie net vir sy poësie nie maar ook vir die romantematiek relevant is: "daar is geen woorde vir verlies nie" (AV 12). Dit lyk asof die roman sy eie werking in hierdie woordmotief ondermyn: die probleem om woorde te vind om die leegte te vul (AV 49) is moontlik 'n rede vir die kranige gesoek na woorde waarvan daar in die motto gewag gemaak word.

Die moontlikheid dat die regte woorde vir haar dilemma gevind sou kon word, troos Carla (AV 91 en verder) in 'n mate. Dan demonstreer die roman egter die nutteloosheid van hierdie versugting deur juis nie troostende woorde aan te bied nie ("Miskien is daar ten slotte inderdaad geen woorde nie", AV 93) maar wel 'n baie uitdrukkingvolle gebaar waarmee sy van haar vakansieplaas en kinderruimte afskeid neem, naamlik dat sy die deure eenvoudig ooplaat wanneer sy vertrek.

Die ontwikkeling van die storielyn demonstreer die uitweg uit wat 'n doodloopstraat kan wees. Naas die amper irrasionele manifestasies van nuwe lewe in 'n verwoeste land word daar uiteindelik oor vir woorde die moontlikheid van 'n soort nuwe bestaan ontdek. Dit is vir Adriaan moeilik om woorde te vind en nog moeiliker om hulle uit te spreek (AV 244), maar tog is woordpatrone ook blywend: "Woorde bly dus, versigtig en presies soos klein blink steentjies waaruit patrone opgebou word" (AV 251).

In breë trekke word die redding in die storie gemanifesteer deur Adriaan se ontdekking dat hy selfs na verskeie digbundels telkens verras word deur die werklikheid wat weer en onverwags "deurbreek" (AV 238). In terme van die bekende seisoenmotief: die winter gaan verby (AV 230). In terme van die ligmotief: daar kom weer 'n oomblik dat die pyn soos helder "sonlig deur die vloeiende vaal silwer van die dag sny om te verlig wat troebel was" (AV 242).

Daar is afskeid (AV 232), maar die skryfdaad is opnuut 'n reddende en skeppende vertrek, 'n manier om 'n brug oor die leë ruimte te "versin" (AV 232), sodat Adriaan (nogmaals! nogmaals!) ontdek dat hy weer woorde vind, dat daar weer 'n patroon na vore kom en dat hy dus kan "aankom", in die woorde van die slotsin (AV 252). Waarmee daar 'n direkte brug na die slot van 'n *Ander land* geslaan word.

#### 4.4 Die digterlike bedryf

Aangesien die hoofpersonasie Adriaan 'n digter is, word aspekte van sy digterlike lewe in die vertelde gebeure ingebed. Een van die vele beproewinge wat hy as digter moet deurstaan, is om te sien hoe sy werk in die werkinge van die akademiese proses "tot meganiese patroon vereng" word en mettertyd "deur die geraas van harder en driftiger stemme" doodgepraat word (AV 111). Die akademiese "bedryf" kom satiries onder skoot in die beskrywing van die literatore se onsensitieweit, onder andere vir die taal, gepleeg deur mense soos die digter Gerhard wie se woorde welluidend maar leeg is.

Ook die digter Dekker konstateer dat hy die pynlike ervaring ken: die mense verstaan nie wat die digter probeer sê nie, haal suiwer onsin uit die werk te voorskyn by wyse van interpretasie en slaag op die ou end daarin om die woorde heeltemal te verdraai (AV 183). Die digters kom nie vry nie: hulle "verdoesel", "verteken", "ontwyk" en "ontlug" (AV 177).

Die waarheid wat die digter ontdek, leer Adriaan by Dekker, is dat dit iets anderkant woorde is (AV 186). Te veel woorde oorstem die essensie van die boodskap ("min, maar suiwer woorde"! Louw 1942, 1), paradoksaal, want "hoe minder jy probeer sê, des te meer kan jy uitdruk" (AV 187). In die lig van die motto: juis wanneer 'n mens al hoe harder soek na die regte woorde, ontwyk hulle jou, totdat jy leer om na die innerlike en verskuilde waarheid diep binne-in die woorde te luister.

'n Mens kan die digters palimpsesties beskou, 'n stoet: Van Wyk Louw as die oervoorbeeld van die digter wat suiwer die waar woord uit die klip tower; Dekker as tydgenoot en by implikasie geesgenoot, amper so groot, in die storie aanwesig as lewende brug na die oervoorbeeld; Adriaan as (soos Aucamp in sy resensie suggereer) 'n jonger weergawe van Dekker maar verseker van sy plek in die palimpsets-ry vanweë die gehalte van sy werk (waarvan die leser ongelukkig geen voorbeeld sien nie) asook die manier waarop hy die klip-motief aan Louw se werk ontleen; gevolg deur die groep banale epigone wat in die storie aan die kaak gestel word (oor wie se meriete die leser ook nie self mag oordeel nie).

As digter ken Adriaan 'n probleem van die skeppende mens: tussen tye van skeppende aktiwiteit is daar lang stiltes, die "dooie tyd tussen bundels" (AV 51). Ook hierop vestig die motto die aandag omdat die stil wagtyd onvermydelik verbygaan en die gesoek na woorde opnuut begin.

In 'n sleutelpassasie (AV 97) vestig die roman die aandag op die dinamiek

van die waarneming wat die skepping voorafgaan, 'n proses wat op die tussen-oomblik se gewaarwording steun: " 'n Enkele, ondeelbare sekonde, dink hy nou weer terwyl die voertuig in die verte voor hulle onsigbaar word op die pad; tussen die insig en die verwoording, tussen die uitstrek van die hand en die aanraking, tussen die toestoot van 'n deur en die toestoot van 'n deur, die draai van die knop en die vasval van die knip in die slot: die haarfyn skrefie in die tyd waarin alles tot 'n einde kom, en alles opnuut begin".

Uit die tussen-oomblik ontspring die nuwe begin. Adriaan beleef 'n aantal insigryke oomblikke. Aan die begin van die storie is hy nog nie gereed daarvoor nie, en dan tref die "onverwagte verheldering" hom so dat hy verward en verblind daardeur bly staan (AV 37); "Verras deur hierdie volkome onverwagte insig, wat hy self nie heeltemal begryp nie, kyk hy op . . ." (AV 65). Hierdie oomblik beïnvloed die gewone gang van sake so sterk dat sy lewe vir die duur daarvan as 't ware tot stilstand kom: "Getref deur die plotselinge insig swyg hy, en vergeet wat dit is waaroor hulle besig is om te praat" (AV 74). Die insig is dikwels 'n oomblik van bevrydende gewaarwording.

As ervare kunstenaar weet Adriaan hoe belangrik dit is om waar te neem en te onthou selfs voordat die sin van die waargenome blyk (AV 39). In hierdie sin leef die kunstenaar nie net sy eie individuele lewe nie, hy leef ook plaasvervangend ten einde die waarhede in ander lewens te peil. Saam hiermee gaan die wete van " 'n patroon of 'n ritme" (AV 45). Sy behoefte aan lang wandelinge in die nag hou verband met die wag vir en soek na "ritmes wat later met woorde gevul sal word" (AV 38); "eers die ervaring, dan die ritme, dan die woorde" (AV 153). Uit die ritme ontstaan die begrip van patrone. Aangesien die geïndividualiseerde ervaring 'n lang stoet oomblikke is, "ontdekking na ontdekking" (AV 7), maak dit sin dat die kunstenaar se weergawe daarvan 'n reeks herskrywings sal wees.

Elkeen van hierdie oomblikke van verhoogde intensiteit het waarde, en wanneer die punt kom dat Adriaan as kunstenaar die samehange begryp, kyk hy waarskynlik op die stoet oomblikke terug en herken die waarheid in elkeen asook die waarhede wat hulle met mekaar verbind. Maar voordat dit kan gebeur, is 'n deurbraak nodig, 'n punt waarop hy van sy eie lewe bevry raak: "Daar is geen redding nie, besef hy skielik met soveel helderheid dat die besef dwarsdeur sy terloopse gedagtes breek; daar is geen redding nie, en so groot is die sekerheid van hierdie insig dat hy dit as 'n soort vertroosting ervaar en verwelkom" (AV 224). Daar is geen redding in die sin van 'n leniging van persoonlike smart nie, want daar is vir hom geen lewe anders as die taalskepping nie.

In die skeppingspatroon wat in *Afskeid en vertrek* gestalte kry, is die palimpsesbegrip sentraal. Die patroon wat die digter ontdek, is nie die plat vlak van die blinde muur, die tapisserie of die beeld van die stad "sonder diepte of werklikheid" (AV 67) nie. Dit is 'n manier om patroon te sien in "flitse, glimpe kortstondige visioene" (AV 152). Vir die digter word hierdie patrone asook die geleidelike ontdekking daarvan sy lewe, want hy lewe hoofsaaklik deur

sy funksie van die waarneem van patrone en uitdrukkings vind hiervoor. In ooreenstemming met die slotwoorde van die motto: die literêre teks as 'n maaksel wat uit woorde bestaan, woorde wat by herhaling gesoek en gevind word, dikteer vir hom die nuwe lewe in sy lewe. Hierbuite is vir hom geen lewe nie, slegs 'n dooie tyd tussen skeppings. Carla se skildery verskaf 'n ondersteunende beeld: vorms wat hul skuilhou agter vorms, bome agter bome in groter wordende duisternis (AV 76). Die skryfdaad is vir Adriaan telkens 'n afskeid van wat verby is (die stoet beelde van eens treffende maar steeds veragende oomblikke), en 'n kyk terugwaarts. Maar daar is ook 'n reddende en vir hom skeppende vertrek in die beskrywing van die patroon wat hy sien soos hy, vorentoe bewegend in sy tyd, die stoet bome, gesigte en situasies agter hom in 'n omringende vaagheid sien verdwyn. Vir hom as woordskeppende kunstenaar is hierdie vertrek tegelyk 'n tuiskoms ("Hy het aangekom", AV 252) in die taal.

## 5. Gevolgtrekking

Volgens hierdie analise vergestalt die motiewestruktuur in *Afskeid en vertrek* 'n dubbele proses.

Enersyds ontdek Adriaan dat daar aanhoudend momente is wat uit sy lewe verdwyn en vervaag, byvoorbeeld die gevoel van liggaamlike kontak met 'n geliefde. Soms dwing omstandighede mense om afskeid te neem, soos Adriaan en ander personasies van hul geliefdes en ook Carla van haar erfgrond en al die familiebande wat daarmee saamhang. Hierdie kennis sluit aan by die afskeid-deel in die titel en skakel met die verwoesting en verandering wat in die motto aan die orde gestel word, wat in die storie vertel word en in die romantema met die vraag "Wat is blywend?" gestalte kry. Om te lewe, beteken om verlies te ken en om afskeid te neem.

Maar dan is daar ook 'n tweede aspek, naamlik dat daar gedurig nuwe lewe ontstaan. Vergete dinge word opnuut onthou; die veelkantige werklikheid openbaar telkens 'n nuwe perspektief. Ervaring bring telkens nuwe pyn. Hieruit spruit vir die woordkunstenaar voortdurend nuwe moontlikhede.

In Adriaan se storie speel woorde 'n sleutelrol. Ook uit woorde kom nuwe lewe. Dit verklaar waarom woorde ontkragtig kan raak, maar nie vernietig word nie. Hulle word aan die donker teruggegee en die donker bewaar sy geheime (AV 252). Tog is dit, hoe paradoksaal ook al, moontlik dat daar uit die donker weer glansende woorde te voorskyn kan kom. Die donker is nodig sodat die blom kan blom, en daarna as blom na die lig gebring kan word. Vir Adriaan bring die groei van die blom uit die klip telkens 'n vertrek na 'n nuwe gedig, en 'n tuiskoms.

## Bibliografie

- Aucamp, H. 1990. 'n Roman oor wordende patrone. *Insig*: Julie.  
Brink, A.P. 1987. *Vertelkunde*. Pretoria, Kaapstad: Academica.

- Degenaar, J.J. 1990. Intertekstualiteit. In: Malan C. en Jooste G.A. *Onder andere*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Evans, I.H. 1989. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. Londen: Cassell.
- Hecht, W. 1969. *Materialen zu Brechts "Leben des Galilei"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Louw, N.P. van Wyk. 1942. *Die halwe kring*. Kaapstad: Nasionale Pers Bpk.
- Odendal, F.F. e.a. 1979. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg: Perskor.
- Olivier, G. 1990. In 'n tyd van 'algehele ontreddeing'. *Vrye weekblad*: 7 September.
- Roos, H.M. 1990. Wanneer daar oorlog kom in SA . . . *Rapport*: 29 Julie.
- \_\_\_\_\_. 1990. Schoeman wys wat betrokke eintlik is. *Rapport*: 5 Augustus.
- Schoeman, K. 1984. *'n Ander land*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Afskeid en vertrek*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Shipley, J.T. 1966. *Dictionary of world literature*. Totowa, New Jersey: Littlefield Adams & Co.
- Strachan, A. 1990. *Die jakkalsjagter*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Gorp, H. e.a. 1984. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Von Wilpert, G. 1969. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.



Jan Scholtemeijer

## Die dolfyn van Hippo

(uit Plinius Secundus 61–112 n.C., Briewe IX, 33)

In Afrika is daar 'n dorpie, Hippo, nie ver van die see af nie. Dit lê aan 'n bevaarbare meer wat met die see verbind is amper soos 'n riviermond waar die seewater in- en uitstoot saam met die getye. Oud en jonk vermaak hulleself daar met visvang, seil en selfs swem. Dis veral die dorpseuns wat daar speel of sommer net rondlê. Elkeen se reputasie van moed hang natuurlik daarvan af hoe diep hy die meer inswem: die een wat dit die verste van die kus en van sy maters af waag, is bobaas.

Eendag, met die wedywering, het een van die knape wat 'n bietjie stoutmoediger as sy maats was, dit taamlik diep in die meer in gewaag. Toe skielik is daar 'n dolfyn wat eers voor die knaap uitswem, dan weer agter hom aan, dan rondom hom; op die ou end duik hy onder hom in, tel hom op sy rug en laai hom toe weer af. Later duik hy weer onder hom in, tel hom op sy rug en dra die doodverskrikte knaap eers diep die meer in, draai toe weer om kus toe en besorg hom veilig aan land tussen sy maats. Die storie het soos 'n veldbrand deur die dorp getrek en almal het om die seun saamgedrom — hy is toe as 'n soort wonderkind beskou — hom uitgevra en uitgeluister, en die storie verder versprei.

Die volgende dag was die strand gepak van die mense: almal kyk na die see en wat ook al na see lyk. Intussen swem die seuns weer daar rond, onder hulle ook die betrokke knaap, net 'n bietjie meer bedees. Dieselfde tyd ongeveer as die vorige dag verskyn die dolfyn weer en swem reguit na die knaap toe. Hy gee egter vinnig pad saam met sy maters. Die dolfyn begin toe uit die water opspring en duik en rondswem in sirkels en te kere gaan asof hy die seun terugroep en as't ware uitnooi om saam te speel. Dieselfde gebeur op die volgende dag, en die dag daarna; so hou dit aan vir 'n hele paar dae, totdat die mense, wat almal daar langs die see grootgeword het, half skaam begin raak het vir hulle vrees. Hulle waag dit toe al hoe nader, om met hom te speel en om hom nader te lok. Die dolfyn laat toe dat hulle aan hom vat en hom selfs strel. Hoe makker die mense word, hoe vrypostiger raak hulle. Die knaap wat eerste die ervaring beleef het veral: hy en die dolfyn swem na mekaar toe, dan spring hy op sy rug en ry heen en weer. Hy verbeel hom selfs dat die dolfyn hom al herken en vir hom lief is; self word hy ook lief vir die dolfyn. Hulle is ook glad nie meer bang vir mekaar nie. Hy kry al hoe meer selfvertroue en die dolfyn word al hoe makker. Die ander seuns bly ook nie agter nie: hulle swem orals saam, moedig aan en waarsku soms., Nogal eienaardig, saam met die dolfyn was daar 'n ander een, 'n maat, wat alles dopgehou het, maar nie self meegedoen het aan die pret nie; hy was nie so mak nie, maar hy het tog orals saam met die dolfyn geswem, net soos die ander seuns saam met hierdie knaap.

Dit klink amper ongelooflik, maar dis tog waar: die dolfyn wat so met die seuns gespeel het en hulle op sy rug laat ry het, het ook soms op die strand uitgekóm en daar lê en droog word; wanneer hy lekker warm gebak is in die son, het hy weer teruggerol in die water in. Toe gebeur dit sowaar dat Octavius Avitus, die waarnemende goewerneur, uit die een of ander belaglike bygelowigheid offerolie op die dolfyn kom uitgooi het waar hy op die strand gelê het. Die vreemde sensasie en die reuk van die olie het die dolfyn see toe verdryf. Hy is verskeie dae later eers weer gesien, lusteloos en olik. Hy het darem geleidelik weer sy energie en sy spelerigheid herwin en weer soos altyd saamgespeel.

Intussen het amptenare van oor die hele provinsie op hierdie dorpie toegesak om die skouspel te aanskou. Hulle besoek en verblyf daar het 'n groot las op die beskeie vermoëns van die dorpie geplaas. Om alles te kroon is die rustigheid en afsondering van die plekkie ook daarmee heen. Daar is toe besluit om maar stilletjies ontslae te raak van die aantrekkingskrag.

Jy sou dalk weet hoe 'n mens hierdie tragiese gebeurtenis met die regte gevoel kan beskryf. Dit is seker nie nodig om daarop voort te borduur en dit te dramatiseer nie; laat ons met die feite volstaan sonder om dit te probeer versag.

## Die testament van die varkie

Hier volg die testament van die vark.

Piet Snork Landras, die vark, het hierdie testament gemaak. Aangesien hy nie met sy eie poot kon skryf nie, het hy dit gedikteer.

Vaatjie, die kok, sê eendag: "Kom hier, jou huisverrinneweeder, jou grondomdolwer, drostervark, vandag gaan ek jou lewe beëindig." Landras, die vark, sê toe: "As ek iets verkeerds gedoen het, as ek êrens verbrou het, as ek dalk van die breekgoed met my pote gebreek het, asseblief baas kok, ek smee vir my lewe, asseblief, wees 'n smekeling genadig". Vaatjie, die kok, sê toe: "Hardloop gou, slaaf, gaan haal vir my 'n mes in die kombuis dat ek hierdie vark se bloed kan vergiet." Die slawe gryp die vark en lei hom toe ter slagting. Dit het gebeur op die sestiende dag voor die aanvang van die Lantermaand, juis toe die kool geil gestaan het, in die jaar van Broodbord en Peperpot se konsulskap.

Toe die vark besef dat hy gaan sterf, het hy 'n uur se grasie afgesmeek en die kok versoek om hom toe te laat om 'n testament te maak. Hy het sy ouers ontbied sodat hy deel van sy rantsoen aan hulle kan nalaat.

Hy dikteer toe soos volg: "Aan my vader, Kaiing Varkspek, bemaak en laat ek na dertig mudsak akkers, en aan my moeder, Sarie Varksog bemaak en laat ek na veertig mudsak Swartlandkoring, aan my suster Kakebenia, wie se bruilof ek nou nie meer sal kan bywoon nie, bemaak en laat ek na dertig mud-

sak gars. My liggaamsdele bemaak en skenk ek soos volg: aan die skoemakers my hare, aan rusiemakers my kop, aan die dowes my ore en aan spraaksame advokate my tong, aan die slagters my derms en aan die worsmakers my dybene; die vrouens kan my lende kry, die seuntjies my blaas en die meisietjies my krulstertjie; die sodomiete kry my senings, atlete en jagters my skenkels en rowers my kloutjies. Laastens, aan die verdomde kok bemaak en laat ek na die stamper en vysel wat ek met my saamgebring het; mag hy van Dan tot Berseba aan sy nek hang aan 'n tou. My wens is verder dat daar vir my 'n monument opgerig word, met goue letters beskrewen: 'Piet Snork Landras die vark het geleef, negehonderd nege en negentig en 'n halwe jaar. Had hy nog 'n halwe jaar langer geleef, dan het hy die duisendtal voltooi.' My allerbeste liefhebbers, of dan beskikkers oor my lewe, ek versoek dat julle die beste van my vleis sal maak. Pekel dit goed, met prima speserye, peper en heuning sodat my naam tot in ewigheid met eer vermeld mag word. My base, oftewel my neefs en niggies, julle wat by die testasie as getuies teenwoordig was, dra sorg dat dit behoorlik onderteken word."

Geteken: Varkvet. Geteken: Tjop. Geteken: Komyn. Geteken: Wors.  
Geteken: Fillet. Geteken: Lekkerny. Geteken: Troukoek.

Die boedel van die vark is beredder op die sestiende dag voor die aanvang van die Lanternaand, in die geseënde jaar van Broodbord en Peperpot se konsulskap.

Helize van Vuuren

Die vrou, die slet, die “voyou” en die “nozem” —  
gespreksgenote in *Tristia*

Dit val op dat die gesprek, en die meer onmiddellike weergawe daarvan in dialoogvorm, sentraal staan in *Tristia*. Aan die een kant is daar gespreksverse waar 'n duidelike spreker aan die woord is met 'n ander. Hieronder tel veral gesprekke met die vrou en met God. Dan is daar tekste wat van direkte rede gebruik maak om met sterker onmiddellikheid 'n gespreksituasie te suggereer.

Uit verskillende tekste blyk 'n siniese houding oor die gesprek. Die “praat”-handeling word dikwels as futiel beskryf, en die gesprek tussen man en vrou dan gekenmerk deur onkommunikatiewiteit.

“Armed vision” bied dié ironiese siening van spraak:

“... en 'n spleet

wat 'mond' genoem word  
waaruit wonderbaarlikhede  
stort in die afgetelde

onedel breuke wat 'tyd' is:  
alles was pantser — tot dusver —  
en lis: woord, mond, skedel,

brein: trug tot die drumpel  
gedrywe!”

Spraak is listige “wonderbaarlikhede” wat uit die mond “stort”: dit suggereer 'n oordad — dit “stort” — en 'n ongeloofwaardigheid: “wonderbaarlikhede”.

Hierdie ‘listige’ spraak vol “wonderbaarlikhede” word veral gekarakteriseer as die geliefde vrou se manier van praat:

“Soggens sal die lig kom  
.....  
en elke woord vergaar

wat sy in ligte sinnigheid  
en dubbel-sin moes sê;  
en haar sisteempies in die hand  
en in sy glimlag hé”

Veelseggend is dat die gepersonifieerde son as waarnemer van die vrou se bewegings — “die lig” — as manlik voorgestel word: “hy wat genadeloos

uit slaap/ oor goed- en boosheid óp-kom". Sy houding teenoor die vrou se woorde is een van geamuseerde paternalisme. Háár woorde is vol "ligte sinnigheid . . . en dubbel-sin . . . en sisteempies" — veral die verkleinwoord suggereer die waarneming van 'n geamuseerde komplekser en verwickelder intellek wat van buite kyk na dié eenvoudige verbale konstruksies — die "sisteempies" en "dubbel-sin" — van die vrou. Die waarnemer het "haar sisteempies *in die hand/ en in sy glimag*"; vir hom is dit deursigtig, "lig", en amusant — gesien vanuit sy — sogenaamde — omvattender begrip.

In "Dubbelportret" word 'n meer universele tipering gegee van die "vrou" as "die ding wat . . . ligweg praat".

In die *Tristia*-manuskripte is daar twee ongepubliseerde verse oor die geliefde vrou se besondere verbale vermoë: "Jy was so ongelooflik/rats met woorde . . ." en "Jy was so vlot op woorde:/alle latere gesprek/word práát met jou . . .".

Woord-vlotheid word in die *Tristia*-konteks gesien as tiperend van die vrou (as teenhanger vir die swygende "roekelose intellektualiteit" van die man) en spesifiek as tiperend van die geliefde vrou. Maar as 'n verhouding skeef loop, blyk die futiliteit van die "praat"-handeling. Vergelyk "Neuroses":

1 = 1

Dit het geen sin dat ons-twee praat:  
jy hoor nie: jy't die hoor verlaat;  
en ék skree oop-keel sonder stem.  
Die liefde braak van haat.

*Op een been is dit sleg staan*  
En nou weer omgekeerde hel:  
(die sandloper begryp dit wel)  
jy praat en suig met ore in;  
dit kriel aan my oor se lel.

*Drie: die getal is goed*  
Ons dink en praat is deur-die-pis  
en niers waar daar uitkom is;  
die psigiater kom: 'Ghoe, ghoe . . .'  
wil krommie-speldjie-vangie-vis.

Die poging tot 'n gesprek is futiel, want die spraak is onkommunikatief: "jy hoor nie" en "ék skree oop-keel sonder stem". Hoewel daar verwys word na "ons-twee" wat nie kan praat nie, val die klem meer op die 'stemloosheid' van die man se kommunikasie ("oop-keel sonder stem") teenoor die byna fisies tasbare van die vrou se gepraat:

"jy praat en suig met ore in;  
dit kriel aan my oor se lel."

Dié futiele gesprek is in 'n doodloopstraat: "niers waar daar uitkom is." Dieselfde situasie van futiele gesprek tussen man en vrou word beskryf in "Ons kan nie praat . . .":



Ons kan nie praat: nie jy met my nie:  
want in my rens liefde spartel  
jou woorde soos vlieë wat verdrink;  
ek nie met jou nie: waar ek praat,  
weet ek dat elke woord van my  
agter die deure van jou oor  
ingewag, nek-om-gedraai  
word deur jou stil haat. Nie óns nie,  
nie psigoloë, psigiaters nie  
kan die soutkors van die woestyn breek.  
Alleen 'n godheid sou kon hulp bring:  
die woestyn weer laat groen maak  
wat sy verneukpan-agtige  
skilfermodder in ons kom lê het;  
water laat uitbreek in die dro pan  
en breekysters onder my logiese  
intellektualiteit indryf. (p. 106)

Woorde is magteloos om die afgrond tussen dié man en vrou te oorbrug. Dit beklemtoon slegs die verwydering, en is verder betekenisloos. Hierin sluit dit aan by die algemene sinisme oor die effek en funksie van die gesproke woord, soos elders in *Tristia* geopenbaar:

“Maar ons weet vir die oomblik: niks is gesê nie.  
Laat die bekende, vertroude, tog sterwe:  
die woord kan gesê word — die sin nié,  
— gelukkig; die mens bly die ondeurskoude liefhê.”  
(p. 86)

Hoewel woorde maklik “gesê” kan word, daar maklik met woorde gespeel kan word, raak dit nog nie aan die wese van dinge nie — die “ondeurskoude” bly onaangetas daardeur. Want: “Die praat sterf: van vreet aan minute” (p. 87), en werk eerder verwarring in die hand, 'n “rede-verwar-deur-'n-veelheid-van woorde” (p. 88).

Spraak as vorm van spel, iets waarmee ligtelik en listiglik omgegaan word, vind sy sluitstuk in “Groot ode”:

“Die erns van wat gesê word:  
dié merk ons nie; wel iets van ‘erns’, ‘verskrriklikheid’  
— twee byna bekende begrippe  
waarmee gespeel word  
— en spel van die hart is.  
Ook weet ons van ‘spel’:  
dis alles gebalsem, en in  
in later geleerde woorde.”

Om te praat, is om te speel met woorde, sonder om die “erns van wat gesê word, te besef.

Teen dié intergedigtelike agtergrond staan die “vriendin” se dialoog in “Saltimbanque en vriendin”.

Daar is sprake van twee soorte verhoudings — of twee stadia? — met die vrou in *Tristia*: die een waar spraak futiel is, soos in “Neuroses”, en die ander waar wél gepraat word én gekommunikeer word, soos in “Saltimbanque en vriendin”. Wanneer daar metatekstueel verwys word na die gesprek tussen man en vrou, is dit meestal die futiele soort ‘stemlose’ gesprekke. Die ‘stem-hébbende’ gesprekke, die positiewer soort wat getuig van ’n verhouding waarin daar wél kommunikasie tussen man en vrou bestaan, word in *Tristia* aangedui deur die weergawe van die direkte rede. “Saltimbanque en vriendin” sorteer onder hierdie positiewer ‘stem-hebbende’ gesprekke. Dit is die “vriendin” se persoonlikheid wat beskryf word in die volgende teks:

Ek weet jy is intelligent en krities  
(’n bietjie sinies ook, soos Teresa  
wat vir God verwyf dat Hy nie eties  
— altans nie filantropies — wou gewees het  
teenoor sy eie en uiteindelige Seun: . . .  
“wát-nog van Sy vriende! Sy bemindes!!”).  
Die manlike Heiliges sal moet swaar leun  
teen die roeier, waar *jou* teenwind wil verhinder  
dat die Heer se ongeslagtelike Heerlikheid  
vas gaan loop in wet-en-oewerbiesies:  
jy word nie moeder-onderste of miesies,  
jy word nie herbergierster of bar-maid —  
behalwe dat jy drank skink wat bacchanties  
en bevrydend spat teen die akante.

Sy is “intelligent”, “krities” en “’n bietjie sinies”. Verder versoen sy oënskynlik twee uiteenlopende pole in haar persoonlikheid: ’n religieus-mistieke gerigtheid (“soos Teresa”) en ’n sterk erotiese aardseheid (“dat jy drank skink wat *bacchanties* en bevrydend spat”). In die dialoog van Teresa — “wát-nog van Sy vriende! Sy bemindes!!” — spreek die “vriendin” dus ook mee. Ook in “Ek sal praat . . .” word ’n soortgelyke vroue-persoonlikheid verbeeld. Dié keer word die direkte rede aangewend om die speelse en aardse kant van haar persoonlikheid te belig:

Ek sal praat . . .  
.....  
met die speelse, die een-tiende sataniese  
wat vir die vroe-môre-merel-sélf bespreek  
en sê: “Merdel! Kom praat jy wié wakker!?”  
Voëltjie, jy’s vroe-môre-voëltjie, nè —  
nié meer aand-voël, voël van my nag nie!”  
— hom byna, brons-môre, laat ophou met wek.

DDie humoristiese en erotiese toespelings (via die woordspel op “voël” en “brons-môre”) belig ’n aardse instelling wat aansluit by die beskrywing van die vrou wat ‘bevrydende’ en ‘bacchantiese’ “drank skink”. In die vers wat

direk hierop volg (“Hy soek die ideale vrou . . .”) word by wyse van self-tiperende dialoog ’n soortgelyke vrou uitgebeeld:

Hy soek die ideale vrou: die “altyd minnares”,  
sy “wat nie wil trou” en ’n “suiwel-bedryf word” nie,  
sy wat “die man nie as ’n brekfis-kaartjie  
of assuransie-polis moet beskou nie”:  
die seun-meisie, die meisie-seun,  
los van die biologiese . . .

Via die titel van “Saltimbanque en vriendin”, wat met “vriendin” heenwys na die “maîtresse”-skap van die vrou, skakel die teks ook met dié uitbeelding van die “altyd minnares”. Dit bring die leser by die sentrale ‘dialoog’-teks náás “Saltimbanque en vriendin” — “Tristia en haar voyou”:

Wat? Speel hy ballinkie in Pontus?  
dit wil die Latiniste weet.  
en: oor tegniek en oor “verband”.  
got laat ons dié vergeet.

“Jou laat ek buite die gesnot:  
jy wag daar op die stoep, my teef!  
ék: kwak-profeet per renommée  
en balling-van-beroep.”

Mag ek in hierdie kroeg praat?  
ek mág? — wie gaan belet?  
het iemand trug latyn teen my?  
Nee? Mooi. “Kom hier, my slet,  
kom in hier. Brandewyn en bier  
En geen geweet en geen Latyn!  
Vee die druppels uit jou kop uit.  
Hullo, Tristia! Gaan dit fyn.”

Soos in “Saltimbanque en vriendin” is hier ’n man-vrou paar, kennelik twee mense wat ’n erotiese verbintenis het. Soos wat “vriendin” in die eerste teks die erotiese verband aandui, so wys “haar voyou” hier op ’n soortgelyke verhouding. Die tekste bied albei slegs één spreker van die twee personasies wat deur die titel uitgewys word as sentraal. Wat egter opval, is die ooreenstemmende milieus waaruit die personasies in beide tekste kom: ’n subkultuur van min of meer tuisteloses. Die “saltimbanque en vriendin” is straatartieste, of sirkusmense, en word gekenmerk deur hul ongevestigtheid. Ook die “voyou”, en dus sy vriendin, is ’n heemlose wat in die straat lewe:

“*voyou désignerait proprement, selon lui, l’homme de la voie publique, de la rue . . . (On dit encore en Bourgogne, crier comme un *voirou* ou *voirlou*, et l’on appelle de ce nom les mauvais sujets, les vagabonds, les hommes suspects, et l’aspect sont un sujet de scandale et d’effroi.) Jeune homme qui a pris des habitudes crapuleuses, et qui vit habituellement dans la rue. ‘Le chiffonnier moderne, s’est le voyou insolent, sceptique, plus ignorant, plus crédule,*

aussi superstitieux, mais beaucoup plus méchant que le sauvage des grand lacs du nord de l'Amerique.'" (*Dictionnaire de la langue française*, vol. 4, s.j.),

en:

"Individu sans scrupule ni moralité" (*Petit Larousse illustré*)

Die "voyou" is 'n meer ongure figuur as die saltimbanque, wat sy brood op 'n eerlike wyse verdien en selfs as 'n kunstenaar beskou kan word. Hy is 'n leeglêer wat in die straat woon, 'n dreigende houding inneem ("insolent", "méchant") en gewetenloos ("sans scrupule ni moralité") en sonder morali-teit deur die lewe gaan.

Die "voyou" van Louw se teks toon dié tipiese kenmerke: hy is dreigend teenoor die ander kroeg-besoekers — "Mag ek in hierdie kroeg praat?/ ek mág? — wie — gaan belet?/het iemand trug latyn teen my?/ Nee? Mooi." Hy is sonder gewete — of so gee hy in ieder geval te kenne ("geen gewete"), en gebruik aggressiewe straattaal: "Jou laat ek buite die *gesnot*;/jy wag daar op die stoep, *my teef!*", "Kom hier, *my slet!*", "*got* laat ons dié vergeet").

Die karakterisering van dié man kontrasteer dus sterk met die swygende saltimbanque en sy waarneming van esteties-religieuse uitinge. In "Tristia en haar voyou" is dit juis die hóófperoon, Tristia, die vroulike teenhanger van die arrogante en aggressiewe "voyou", wat deurentyd swyg, en slegs duideliker omskryf word deur haar oënskynlike gedienstige gehoorsaming van die man se bevele — ten spyte van sy kras taal:

"..... 'Kom hier, my slet,

kom ín hier. Brandewyn en bier.  
En geen gewete en geen Latyn!  
Vee die druppels uit jou kop uit.  
Hullo, Tristia! Gaan dit fyn'."

Eers in die laaste strofe eb die onaangenaamheid ("die gesnot") weg, en laat hy sy ingenomenheid met die vriendin blyk:

"Hullo, Tristia! Gaan dit fyn."

Die uitdrukking " 't gaat fijn" word gewoonlik aangewend "om ingenomenheid uit te drukken, heerlijk prettig" (*Van Dale*, 11de druk). Dié slot het, soos die laaste twee strofes van "Saltimbanque en vriendin", ironiese werking. In teenstelling met die aanvanklike indruk dat die vrou slég gesê word deur haar as "my teef" en "my slet" aan te spreek, blyk dit aan die slot dat die "voyou" eintlik besonder íngenome is met sy vriendin. Dit vorm 'n parallel met die twee teenoorgestelde perspektiewe van die saltimbanque en sy vriendin — gees versus lyf — wat in die slot versoen word in 'n gesuggereerde éénwording van die lyf.

Hoewel die "saltimbanque" as gevolg van sy kunstenaarskap en teen die

agtergrond van die saltimbanque-tradisie in die kuns en literatuur by die leser 'n sterk vermoede laat ontstaan dat hy 'n 'masker' is waargter die digter skuilgaan, word dit nooit eksplisiet bevestig nie. Anders is dit gesteld met "Tristia en haar voyou". As die "voyou" homself omskryf as:

"ék: kwak-profeet per renommée  
en balling-van-beroep",

dan dui dit self-identifisering van die digter aan — hý wat vroeër met die "hoë erns" van "Die profeet" en "Die dooper in die woestyn" gepraat het, en homself via die bundeltitel, *Tristia*, parallel sien met Ovidius as gebanne digter. Dié skakeling van die profeet-figuur met die aggressiewe, platvloerse "voyou" en sy uitgesproke vulgêre omgang met sy vriendin, gee 'n sterk ironiese onderbou aan die teks.

Dié twee tekste met hul hoofpersonasies uit die subkultuur van die straat, skakel duidelik met 'n hele paar ander aan die slot van *Tristia* se eerste afdeling, "Verse". Reeds in die ekstatische liefdesgedig, "O die ongedurige kind: die meisie", word na die geliefde vrou verwys as een wat die "rol van vry hetêre" speel ("*hetaere* (Gr.): publieke vrouw, courtesane van hogere klasse in het oude Griekenland", *Van Dale*, 11 de druk). Die gebruik van die voorwaardelike "die rol van . . ." voor "hetêre" maak die leser bedag daarop dat al dié straatkarakters wat hier uitgebeeld word (mense uit subkulture van verskillende aard) rol-vertolkers kan wees: soos wat die digter in "Tristia en haar voyou" die masker van 'n "voyou" opsit. In "Nozem praat" kry die leser 'n gesprek tussen nóg 'n soort "voyou"-figuur en sy meisie:

"My kind, jy verneuk en verdoem jou siel  
deur te dink. Dink was nou net nie vir jou nie.  
Vir jôú is: so met die vingertjies speel  
met kryt; bed toe gaan met nooit berou nie . . ."

Met die aanduiding van die hoofpersoon as 'n "nozem" word die teks eksplisiet in Amsterdam gesitueer in die vyftigerjare. 'n "Nozem" is 'n "in de jaren vijftig en zestig gebezigde term voor jongeren die door hun gedrag en habitus hun onwil het maatschappelijk bestel te accepteren, demonstreerden . . ." (*Winkler Prins*, 14, 343), en: "(m.n. in de jaren '50) Stoer geklede, van vetkuif voorziene en door sociale onlustgevoelens beheerste branieschopper, die zich's avonds met enig machtsvertoon in gezelschap van lotgenoten op straat vertoonde . . ." (*Van Dale groot woordenboek der Nederlandse taal*, II, p. 1837).

'n "Nozem" is dus die spesifiek Amsterdamse weergawe van die Franse straattipe, die "voyou". En die woord adem ook die tydgees van die vyftigerjare: sedertdien het dit feitlik in onbruik verval.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Maarten van Nierops: *Nieuwe-woordenboek*, dl. 2, p. 125. (Hasselt, 1976)



Die “nozem” se vriendin met haar aard verwant aan “water en losheid” sluit weer aan by ’n ánder straatfiguur, die hoertjie in “Snol”:

  jy: ter leniging gemaak  
  van duisende vaarte, jy  
  in ’n groot rus-hawe:  
  jy: nie-varend: rusplek:  
  sing: met twee bruin bene:  
  die lied van die son en die beendere  
  wat óndergaan-blink  
  vir die steil rakette

Ook dié teks adem die Amsterdamse sfeer. Dié “snol” word geassosieer met die “groot rus-hawe” en die “gragte-buurtes” van Amsterdam — sy wórd feitlik verpersoonliking van Amsterdam, die waterstad — die eindpunt “van duisende vaarte”. Via die erotiese verwysingsfeer (vergelyk “raket” as toespeling op die manlike geslagsorgaan: “zichzelf voortstuwende projectiel”, *Van Dale*, 11de druk) skakel dié teks ook met die slot van “Saltimbanque . . .” waar daar “ritssluitend ín-(ge)paar” word. Dié skakeling maak die leser attent op die assosiasie wat telkens in die bundel ontstaan tussen moderne tegniek (“ritssluiters”<sup>1</sup>) en “rakette” — die Nederlands vir vuurpyle) en die seksuele. In ’n teks soos “Ons sal nie tegniek gebruik nie . . .” word dié assosiasie breed uitgewerk. Ook in die ruimte-passasie van “Saltimbanque . . .” laat die beskrywing van die “kort hyskrane” wat “ópkrink en ópreik en styf . . . boontoe klou” die leser vermoed dat hy hier met seksuele toespelings te make het. Dié moontlikheid open ook ’n ander moontlike lesing van die inset: “‘Drie salto’s! Dis die hoogste/waartoe die menslike lyf in staat is’”. Waarskynlik is hier dan óók ’n onderliggende seksuele toespeling? As “rakette” in “Snol” eksplisiet dui op die manlike geslagsorgaan, dan kry die leser onmiddellik sy vermoedens oor die rof-pratende “Straalpiloot”:

  “ . . . ek het nog van niks gehoor  
  my moer is gisteraand geboor

  die insig lê glo dreig met val  
  myle bo die beton-wal

  ek self is ongebore nog:  
  varksog se eier ongesog.”

Dié eksistensialistiese self-tipering is in taal gegiet wat sterk ooreenkom met die “voyou” en die “nozem” se instelling teenoor die lewe: “my moer”, “varksog se eier”, “ek het nog van niks gehoor”. Dié “straalpiloot” skakel

---

<sup>1</sup> Vergelyk ook die betekenis van *rits* en *ritsig* in Nederlands. Volgens die jongste driedelige uitgawe van die *Van Dale* (11de druk, 1984) beteken *rits* onder meer “geil, ritsig” en *ritsig* = “geil, wellustig”.

hiermee ook by die ánder figure uit die anti-maatskaplike subkultuur wat slegs in die oomblik en in die sintuiglike probeer lewe, oënskynlik gestroop van “dink” (“Nozem”) of gewete (“Tristia en haar voyou”). Historiese en kulturele verband word doelbewus genegeer ter wille van die oomblik. Teen dié agtergrond lyk die dialoog en die slot van “Saltimbanque en vriendin” ook anders. Die vriendin se bespreking van die verskillende vermoëns van die lyf — akrobatiek, straalvlug — het ’n ondertoon van geringskating. Hierin skakel dit met die “Straalpiloot” se vlug deur die mens se denkgeskiedenis — hy het “speels die erns omgewieks”. Sý nivelleer in ’n paar sinne se dialoog die prestasies van menslike tegniek. Ten slotte bly net die eksistensiële oomblik van die paringsdaad waarin “die lyf sal terugvou in homself”, en:

“Alle laagtes . . . gelyk gemaak (sal) word,  
nou, en alle hoogtes sal omlaag tas . . .”

Ook dié reëls verkry, teen die agtergrond van die seksuele toespelings in “Snol” en dus — via die intergedigtelike ‘kleur’ van “raket” — van “Straalpiloot”, sterk seksuele konnotasie. Dit open die leesmoontlikheid van die “laagtes” as vroulike geslagtelikheid en die “hoogtes wat omlaag (sal) tas” as ’n parallel vir die “raket”, die manlike geslagtelikheid. Dít verklaar ook die beeldspraak van die “laagtes” wat passief ondergáán wat met hulle gebeur deur ’n hand van buite — “sal gelyk gemaak word” — terwyl die “hoogtes” as gepersonifieerde agente optree — “sal omlaag tas”.

In dié groep tekste rondom straat-figure is daar, via die doelbewuste banalisering van die taalgebruik en die eksistensialistiese opgaan in die oomblik, ’n duidelike beweging in die bundel merkbaar wég van die ‘hoë erns’ wat Louw se vroeër werk kenmerk. Hoewel dié pool nog deeglik teenwoordig is in die bundel, vind hy sy teenhanger in ’n nuwe aardsheid, soos al in “Klipwerk” (*Nuwe verse*, 1954) merkbaar word. Maar, terwyl “Klipwerk” se erotiek wortel in die droë Suid-Afrikaanse Karoo-ruimte, suggereer dié tekste die geil sensualiteit van die waterryke hawestad, Amsterdam.

## Linda Labuschagne besluit

soms moet ek eers in 'n  
spieël kyk  
of ek nog bestaan

my lewe toon steeds  
'n verlies en my grootboeke  
wil nie balanseer nie

soos die mense wil hê  
tog is die aarde nie verniet ons woning  
(sê die wat weet)

ek wou met sonuit  
myself bedwelm  
vind my drankbottel leeg

en maak 'n seepgladde besluit  
op die orige acid in my kas

## endstasie

die gespikkelde kliprots  
het 'n kussing vir my geword

hortend het ek gelê  
onder 'n kombes van wind

my trane het op stele  
vooruit geloop

ek sal halms moet  
bymekaarhark  
my suwwe uil-drome  
moet verban

in eie-greep  
'n beeld kap  
om te ontvlug uit hierdie  
borrelbaan

## Jannie Maree van Willem se dag

hoedat Willem soggens brood in koffie doop  
vir Rietjie pikwangsoen  
en vier blokke na sy werk toe loop

die inklokklik bevestig Willem in  
dan neem hy sy plek tussen twee-en-veertig  
bloupakke om met sy werk te moet begin

as hy elfuur botteltee wil drink  
bied hy eers aan om vir Pieter-Suzie  
van die tienminuutlafenis te skink

die poloniebrood van Willem eet hy op 'n drom  
smiddae op vlak een waar twee-en-veertig  
bloupakke soos vlieë saamkom

die uitklokklik bevestig Willem uit  
hy was hande terwyl John-met-die-pet  
seker maak dat hy alles sluit

hoedat Willem skemerlings sy kosblik vat  
vir Frikkie-hulle baai sê  
en terug huis toe loop op vierblokpad

## Luna

wees verseker dat die maan  
boepens uit sal bol

dat die aarde kaserig om  
en om sal wil rol

dat seewater eb en taan  
a.g.v. die maan

wat plastiekerig en onbefok  
saamry in ons baan

# Leona Venter

## Die praktyk van die kyk

William Ray (1984: 29) benadruk in 'n bespreking van Roman Ingarden se siening van die literêre teks en die leesaktiwiteit dat rekening gehou moet word daarmee dat “nothing can be apprehended in all of its aspects: any perception necessarily construes a complete object from a limited but sufficient number of perceived qualities cumulatively apprehended”. 'n Objek kom vir die waarnemer “into givenness” deurdat hy 'n “series of aspects” registreer. Aspek — in die omvang te verduidelik met “voorkoms, uiterlik” maar ook “(K)ant (van 'n saak), gesigspunt” (*H.A.T.*) — weifel/sweef (“hovers”) volgens Ray (1984: 29) iewers tussen die subjek en die objek as 'n “perceptive transaction”.

Ek gebruik (uit 'n baie wye keuse) twee gedigte van T.T. Cloete as voorbeelde van 'n uitdruklike besinning oor en dramatisering van hierdie “waarnemingstransaksie”, hierdie praktyk-van-die-kyk: “Stukwerk” uit *Angelliera* (1980: 46) en “Kameelperd” uit *Jukstaposisie* (1982: 41).

### 1. “Stukwerk”

In dié gedig word getrag om 'n “stuk-stuk” waargenome werklikheid — 'n reeks aspekte — deur die verbeelding te sintetiseer, as die spreker hom “stuk-stuk verbeel/ aan die geheel”:

'n Landskap van see en sand  
lê wes van die skiereiland.

Die gesigseinder oos  
gloei eindeloos.

Huise staan gedupliseer  
in 'n meer.

— En so voort, in agt koeplette wat die *stuk*-gedagte visueel en ouditief voorstel in die abrupte paarym van die strofes. Afsonderlike items in verskillende omgewings (wes, oos), elk met 'n eie aktiwiteit (lê, gloei, staan, laveer, fladder, wei), kan(?) deur die voorstellingsvermoë of fantasie van die waarnemer tot 'n *geheel* saamgesnoer word. Nie net die enkelheid en die geheel is ter sake nie, maar ook duplisering — verbaal in “gedupliseer”, maar ook in verskillende komponente wat hulle eenders gedra of eenders klink. Dit geld byvoorbeeld die herhaling van “gloei” en die grammatikale funksieverandering in “Perde wei// in die wei”. Dat die waarnemer hom “verbeel”, laat ruimte vir die fantasie, maar ook daarvoor dat die voorstelling van 'n “geheel” vals mag wees. Talle interne kontradiksies dra by tot die twyfelagtigheid van die “waar”-heid: 'n “*landskap van see en sand*” (strobe 1); “ein-



der" x "eindeloos" (strofe 2); "newel" x "lig" (strofe 4); "lei" x "nêrens" (strofe 6). Synde "stukwerk" (denotatief onsamehangende, onvoltooide werk: lapwerk) word die gedagte selfs ingegee dat die skepping fragmentaries is en deur die waarnemer in die gees tot totaliteit "verbeel" moet word. Die ongrammatiese "verbeel aan" gee die buitengewone aan die hand en kom deur die "aan" by die refleksiewe werkwoord in die positiewe kader van "verkyk aan", "verwonder aan". Die waarnemer se rol in die lê van verbande word as *moontlikheid* gestel. Hy kan hom stuk-stuk aan die geheel verbeel.

Die poging tot "geheel"-verbeelding word fonies ondersteun. In die gedig is talryke "geheelvormende" klankverbande soos "see", "sand" en "skiereiland"; "(L)andskap", "sand" en "skiereiland" (onder baie meer) in die eerste koeplet en soortgelyke voorbeelde deur die hele gedig.

"Geheel" en "dele" sluit mekaar volgens "Stukwerk" nie uit nie. Die "geheel" word "verbeel" deur "perceived qualities cumulatively apprehended".

## 2. "Kameelperd"

"Kameelperd", wat 'n ander aspek van die kyk-transaksie dramatiseer, is die eerste gedig van die derde afdeling van *Jukstaposisie*:

hy lyk so melankoliek  
as hy buk of hardloop    gerafiek  
is hy as hy loop of staan    hierdie  
wonderlikste enigste dierlike Gotiek (.)

Die gedig stel (en demonstreer) dat 'n bepaalde houding of beweging 'n indruk kan skep (by die waarnemer) wat met die verandering daarvan (deur die waargenome) gewysig kan word. Die aanname beteken 'n erkenning van die verskil in die *lyk* (skyn) en die *is* (wese) — by implikasie ook 'n "perceptive transaction". "Kameelperd" is terselfdertyd seker die mees kompakte demonstrasie in *Jukstaposisie* van Cloete se vermoë om die volle register te gebruik om literêre kommunikasie te bewerkstellig.

Die gedig het primêr met die *aspekte* houding en beweging te make. Die titel dra in sy samegesteldheid reeds die boodskap van hibriditeit deur die kruising van individue van verskillende (dier)soorte: kameel/perd. Die kwatrynvorm roep (in die sin van wat Jurij Lotman *literêre relasies* noem) die kode van dié genre as verwysingsraamwerk op. Die verwagtingshorison sluit daardeur 'n bepaalde rympatroon in, met die aanname dat *aaba* die bevredigendste is<sup>1</sup>. "Kameelperd" konformeer met dié ideaal, asook met die "voorskrif" van volrym.

Gebruiklikerwys is daar twee hoofstuwings in die kwatryn, dikwels met die hoofspunt aan die einde van die tweede reël. Die stuwings bestaan tradisioneel uit waarneming en kommentaar. Die kwatryn is volgens Cloete

<sup>1</sup> Vergelyk Opperman (1975: 87-90) se bespreking "Oor die kwatryn" in *Wiggelstok*.

(1970: 59) “beweging binne ’n beslote ruimte”; “’n hartstogelike ewewig tussen die heraklitiese en die geometriese, tussen die stromende en die hoekige, ’n vier en inhou van die teuels” — in die konteks van *Jukstaposisie* ’n opvallende jukstaponerende waarneming.

Cloete se onkonvensionele omgang met leestekens maak in “Kameelperd” meer as een lesing moontlik. ’n Waarskynlike lesing is: “Hy lÿk so melankoliek as hy buk of hardloop; gerafiëk is hy as hy loop of staan, hierdie wonderlikste enigste dierlike Gotiek”. Dit toon meteen ’n afwyking van Opperman se “voorgeskrewe” stuwingspatroon. Cloete se kwatryn toon twee stuwings in die waarnemingsfase:\* hy lÿk so melankoliek/ as hy buk of hardloop

\* gerafiëk/ is hy as hy loop of staan

— met ’n gesuggereerde ruspunt na “staan” in die derde vers. Die laaste woord van die derde en die hele vierde vers omskryf die *hy* as “hierdie/ wonderlikste enigste dierlike Gotiek”.

Opvallend deur sy korthed kommunikeer die eerste vers die negatiewe inligting: hy lÿk so melankoliek, met *melankoliek* (swaarmoedig, droefgeestig, melancholies, swartgallig) opvallend in die eindrymposisie. Die middelste /k/ (’n leksikale anomalie in terme van die sosiolek) maak van die woord ’n morfologiese ontginningsveld. Dit mag die kontaminasie van mankemente suggereer: “mank”, “mankoliek” (siekerig, bekwaald; lendelam, wankelrig) en “koliek” (kramppe in die ingewande). Die woord *klink* in elk geval siek. Dit bevat ook die woardelement “lank”. Morfologies en fonies word hibriditeit dus “bevestig”, met die aksent op die negatiewe.

Die oënskynlike word versterk deur die aksent: “lÿk”. Sodra “melankoliek” enjambeer met “as hy buk of hardloop”, neem laasgenoemde bepaling die negatiewe waarneming uit die algemene sfeer en geld die negatiewe net in die statiese posisie “buk” en vir die bewegwyse “hardloop”. ’n Houdings- en bewegingsverandering met die opvallende kruisverhouding:

buk of hardloop



loop of staan

verander die oënskynlik negatiewe in ’n kontrasterende, positiewe *syn*, naamlik “gerafiëk”. Die neologisme word leksikaal en tipografies vooropgestel: deur die uitskietende lang vers, deur die voorafgaande dubbelspasiëring en as nuutskepping wat die “automatisme of perception” (Riffaterre 1983: 62) ophef en daarmee ’n besondere manifestasie van semiose is (Riffaterre 1982: 4). Dis ’n “portmanteau”-woord; die “hybrid morphology arouses the reader’s curiosity so as to better guide him to the

significance" (Riffaterre 1983: 65). Die betekenis­spel bied uit post-struk­tu­ralistiese perspektief geleentheid vir "tracing the insistent activity of the signifier as it forms chains and cross-currents of meaning with other signifiers and defies the orderly requirements of the signified" (Selden 1985: 73). Die neologisme dra reeds in sy samegesteldheid die boodskap van ver­ban­de en samehang. 'n Ikoniese waarde word by die semantiese inhoud ge­voeg: "it seems to reach beyond the realm of possible signifiers and is a kind of image of limits surmounted. Language — quite literally — outdoes itself" (Riffaterre 1983: 68). Die woord bly misterieus. Harty (1985: 6) praat van "the refusal to allow the signified to settle into presence".

In die eerste plek is daar 'n "logiese" verbandlegging met *giraf*. Die /e/ in plaas van die /i/ plaas die woord in die betekenisveld van *geraf(fineer)*. Die portmanteauwoord absorbeer *grafiek*: grafiese kuns en tegniek, maar ook wiskundig 'n tekening of diagram wat "die verhouding van een veranderlike tot een of meer ander veranderlike deur middel van lyne en krommes uitdruk" (*H.A.T.*) — 'n denotasie wat ten nouste verband hou met Cloete se definisie van die kwatryn. Die *-iek*-suffiks suggereer 'n abstraksie, soos in die geval van die kunste, wetenskappe en denkrigtings. "Gerafiek" word dan ook uitdruklik met "Gotiek" saamgerym — veronderstelde kennis wat as voorbeeld van 'n *nie-literêre relasie* in Lotman se taal dien en vir Jacques Derrida 'n "already written" (Leitch 1983: 177) sal wees. "Gotiek" tipeer 'n kompleks stylvorme wat in die twaalfde eeu in Frankryk ontstaan het. Die nuwe wat die Gotiese styl gebring het, lê veral in die konstruksie van die sogenaamde *ribgewelf* (die sesdelige kruisgewelf) en die *spitsboog*. Die Gotiek word gekenmerk deur "een *vrij opstrevend*, dynamisch en wijds karakter, waarin *de vertikale lijn domineert*. De logische *overalzichtbare constructie*, waarvan alle delen functioneel uit elkaar voortvloeien, geeft een weldadig gevoel van harmonie en evenwicht" (Grosheide & Van Itterzon 1958: 284 — ek onder­streep wat van toepassing kan wees). Dit is primêr 'n kerkboustyl wat deur die rysigheid en ruimtewerking daarvan die bok-sinnelike, on-aardse, ver­hewene en geestelike wil uitdruk. Die styl se verdienste lê veral in die *sintese*, ondanks die aandag aan tallose onderdele en ondanks argitektoniese probleme.

Deur die raakpunte tussen die kameelperd en die Gotiek (wat nie uitgespel hoef te word nie) word die natuurlike in terme van die gekultiveerde ge­kwalifiseer. Die "dierlike" verloor sy negatiewe konnotasie en word soort­bepalend: die verdienstelike Gotiekkonstruksie beliggaam in 'n dier. Die oënskynlik "melankolieke", feitelik "grafieke" word geïdentifiseer met die Gotiese boustyl met al sy verhewe implikasies. Hier is 'n vindingryke, funk­si­onele, verbasend gedronge en *amusante* jukstapenering, wat 'n ver­beeldingsprong maar ook kennis van die leser verg.

Die twee kwalifiserings by "dierlike Gotiek" wat as't ware in een asem genoem word — daar is geen ekstra wit wat punktuasie suggereer nie — benadruk die houding van die waarnemer. Die (Leipoldtiaanse) hiperboliese,

herhaalde oortreffende trap; die meerduidigheid van “wonderlikste” *plus* daarby “enigste” (seldsaam, uniek) probeer — soos die portmanteauwoorde vroeër in die kwatryn — om ’n ikoon te wees van “limits surmounted”. Retro-aktief kry “gerafiek” botone van die klankverwante “manjifiek” by. Die oksimoron “dierlike Gotiek” stel dier en kultuur in ’n verhouding wat opnuut aandag opeis vir die saamgestelde aard van die objek, maar ook in die taal van die dekonstruksivis vir die ophef van stabiele “logosentriese” verhoudings.

“Kameelperd” (die titelwoord) word nie in die kwatryn herhaal nie. deur middel van antonomasia in die opvallende eindposisie word die komplekse aard van die kameelperd (dier/dier) verryk deur die leksikale verbinding van twee totaal verskillende semantiese velde (dier/Gotiek) — ’n jukstaposisie wat ’n parallel het in Baudelaire se “Obsession”, waarin woude en (Gotiese) katedrale verbind word en waarvan riffaterre (1983: 108) opmerk: “sacred architecture was born of the effort to imitate the natural temple” — ’n kombinasie wat dan ook uitdruklik in die agste afdeling van *Jukstaposisie* voorkom in “Kuriakon” (p. 103), waar die natuur by implikasie die huis van God is en die natuurwaarneming “feestelik in die lens/ van ’n oog (. . .) aangerig/ word”. Binne die tradisionele *aaba*-rymskema is daar ’n opvallende klankeenheid, wat nie net “melankoliek” en “gerafiek” saamrym nie, maar deur assonansie ook “dierlik” en “Gotiek”. “Hierdie” Gotiek is kompleks melankoliek én gerafiek — wat laasgenoemde ook mag “beteken” — as die woorde in die rymposisies vertikaal gelees word. Dis ’n saambestaan wat “opstrewend” aangebied word: van ’n *diesseitige* “melankoliek”-heid na die religieuse implikasie van “Gotiek”. Die “vaste” verhouding tussen *skyn* en *syn* word voor die oë van die waarnemer gedekonstrueer.

Die samehang tussen teorie en praktyk by Cloete is onmiskenbaar. Wat in die twee voorbeeldgedigte gebeur het, illustreer byvoorbeeld Cloete (I.B.C.-reeks 1981: 38) se uitspraak oor “Die aard van literêre beoordeling”. Baie lesersprobleme ontstaan, sê hy, deurdat “die leke-oordeel bly staan by die rumateriaal van die literatuur wat vir hom onaanneemlik is, omdat hy nie die *positivering* insien nie, nie die *manifestasies* en *transfigurاسies* van die literatuur begryp nie. Hy bly staan by die nosionele, emosionele of intensionele van die literêre werk, soos hy dit begryp — asof dit net so goed nie literatuur is nie. So ’n oordeel is parsieel en berus op ’n onderdeel van die werk, as sodanig gesien die mins belangrike onderdeel daarvan”. (Ek kursiveer.) Met die bedagtheid op *positivering*, *manifestering* en *transfigurering* is die voorbeeldgedigte (soos hopelik in die artikel aangetoon) “voorskriftelike” kodes: semiotiese ontginningsvelde. Albei gedigte is — as ’n mens op die betekenis af lees — opgebou uit “apparently contradictory and unexplained juxtapositions, with their threat to trip the unwary reader” (Brooks 1971: 56). Bloot deur byvoorbeeld die titels (“Stukwerk”, “Kameelperd”) as kodes te lees, is ’n mens ingestel op diskrepansies en het semantiese teenstrydighede soos “(W)olke laveer” en “dierlike Gotiek” bestaansreg in die gedig(te)



as positivering van die opheffing van konvensionele “waarhede” en die manifestering van “verbeel”-ding.

*Jukstaposisie*, die titel van Cloete se tweede bundel, word dikwels begryp as “toestand van naas mekaar geplaas te wees”. Dit denoteer ook toename, aansetting, groei — by implikasie: *kumulatiewe* begrip, *saamgestelde* “stukwerk”. ’n titel soos *Allotroop* (1985) hou ten nouste hiermee verband. Die fisiese eienskappe kan/mag varieer, maar die substansie — die essensiële *geheel* — bly dieselfde. ’n Gedig soos “Bont begryp” in *Jukstaposisie* (p. 47) is ’n geloofsbelydenis: ’n erkenning van die *inbegrepe bontheid* van die skepping, wat eksplisiet “aspek vir aspek” waargeneem word.

Elke gedig van Cloete is só deel van ’n geheel: van ’n aangroeiende oeuvre wat volgehou besig is met ’n indringende kyk na en “verbeel aan” die geskakeerde skepping. In vyf bundels “rinneweer”, “rekonstrueer” en “geneereer” die spreker/digter se “gekweste oog” (verbaal volgens “landskap” in *Allotroop* (1985: 16) die waargenome werklikheid. Wat by die kunstenaar van gedig tot gedig, van bundel tot bundel as “stukwerk” of a “series of aspects” manifesteer, hou rekening met ’n gerespekterde “ander kant” van die waarnemingstransaksie: God se teregwyding aan die bysiende snob (1985: 62):

my skepping is onverdeel  
in homself dis een geheel (.)

Die eggo van dié eenheidsbewussyn vind ons in die slotwoorde van *Allotroop*: “met dit gedicht vervalt het vorige niet”. Dis die uitspel van ’n struktureringsprinsipe waarin met die leser se medeaktiwiteit met betrekking tot die “verbeel / aan die geheel” rekening gehou word.

## Verwysings

- Brooks, C. 1971. *A shaping joy*. London: Methuen.  
Cloete, T.T. 1970. *Kaneel*. Kaapstad: Nasionale boekhandel  
Cloete, T.T. 1980. *Angelliera*. Kaapstad: Tafelberg.  
Cloete, T.T. 1981. Die aard van die literêre beoordeling. *Wetenskap in U lig*, P.U. vir C.H.O., pp. 20–39.  
Cloete, T.T. 1982. *Jukstaposisie*. Kaapstad: Tafelberg.  
Cloete, T.T. 1985. *Allotroop*. Kaapstad: Tafelberg.  
Grosheide & Van Itterzon. (reds.) *Christelike encyclopedie*. Deel 3. Tweede geheel herziene druk. Kampen: Kok.  
Harty, E.R. 1985. Text, context, intertext. *Tydskrif vir literatuurwetenskap*, vol. 1, nr. 2, pp. 1–13.  
H.A.T. Vergelyk Odendal, F.F. (hoofred.)  
Leitch, V.B. 1983. *Deconstructive criticism*. U.S.A.,: Columbia.  
Odendal, F.F. (hoofred.) 1979. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. (H.A.T.) Nengende druk. Johannesburg: Perskor.  
Opperman, D.J. 1975. *Wiggelstok*. Tweede uitgawe. Kaapstad: Tafelberg.  
Ray, W. 1984. *Literary meaning*. Oxford: Blackwell.



Riffaterre, M. 1982. *Semiotics of poetry*. Fifth edition. Bloomington: Indiana.

Riffaterre, M. 1983. *Text production*. Translated by Teresa Lyons. New York: Columbia.

Selden, R. 1985. *A reader's guide to contemporary literary theory*. Great Britain: Harvester.

Universiteit van Pretoria

# Fanie Naudé

## Gesprekke gesinkopeer soos jazz

November 1990?

“Welcome to paradise”, sê ek vir Cecile wat uit haar stowwerige Golf Cabrio klim! Sy het ’n skilpaddopdonkerbril met ronde glase aan, wat sy pal dra. “Julle is laat”, sê ek.

“Hulle het anderkant Thabazimbi eers onder sproeiers op ’n landery langs die pad gestaan en bier drink.” Sy wys na Jacus en Joshua wat nog swetend op die agterbank slaap.

Nicolene kom om die hoek van die huis. Pierre koel af onder die lou buitestort.

“May I take your photograph, Pierre? Joshua dring daarop aan dat ek alles wat my amuseer, afneem.” Hy trek ’n handvol gras uit die grasdak neffens hom en hou dit bo sy kop soos ’n kryger ’n swaard.

“Verhoog die sluiterspoed,” sê hy, “die lig en hitte is verblindend.”

Elija, the Gaon, Chief Rabbi of Lithuania, possessed such a prodigal memory that he never forgot a book once he read it. Prof. Graetz, noted contemporary historian, states that the Gaon committed to memory 2500 volumes. He knew by heart the Bible, Midrash, Mekilta, Sifre Tosefta, Seder Olam, the Talmuds (Babylonian and Jerusalemi), the Zohor, the Code, Rashi, Rambam etc. and could quote any passage at will.

Ons sit op die lou en donker patio onder die oorhangende grasdak. Die patio is ongeveer twee meter gelig sodat ons nou oor die boomtoppe, wat soos ’n digte mat wegsak na die rivier, sou gekyk het as dit lig was. Aan die oorkant van die tafel gloei Cecile se sigaret wanneer sy daaraan suig. Sy blaas die rook lui en kwaad dakwaarts. Pierre, Jacus en Elizabeth het reeds om 16h00 rivierlangs weggestap. Dit is omtrent 21h00. Ek verbeel my momenteel ek hoor iewers snaargepluk soos dié van ’n banjo.

“Jacus moet onthou”, sê Cecile en druk haar sigaret enigsins ergerlik dood, “Alice shot her husband in the balls.” Sy breek ’n wynglas toe sy vinnig opstaan. Ek vermoed sy het Joshua aan die arm beet. Hulle verdwyn deur die skuifdeur na binne. Sy (of hy) druk ’n kasset in die draagbare Aiwa. Debussy vul die huis en klink verdowend na buite.

As titel oorweeg ’n mens in ’n stadium iets soos “Middag van die bosnimf.” Debussy as impressionis pas egter moontlik nie heeltemal nie. Hieroor is egter te argumenteer — herinner geslypte splinterindrukke dan nie enigsins

aan vaag gekontoerde sinsimpressies van bogenoemde en ander nie? Bowendien was daar eventueel eerder sprake van 'n oggendverskyning.

Heinrich Noste, an Austrian musician, can play tunes on the piano with his tongue.

Ek stap na die lapa om die vuur te blus. Die Aiwa dreun dowwer en ek hoor die banjo. Amper onhoorbaar teem iemand mee:

“ ‘A’ is for Alice, who does nothing right . . . ” Ek lig die flits bo my kop en mik die straal stadig in die rondte, tussen die doringbome en gras deur. Dit word stil.

Gustav Lebar, who for 60 years read the same book daily at the Bibliothèque Nationale, was a famous bibliomaniac and well known to frequenters of the Bibliothèque Nationale of Paris. The particular book he read, *St Appolonius of Tiane*, was in some way connected with an event in his youth. The book *Bibliomania* by Herten goes to some lengths to explain his persistence on psychological grounds. Bibliomaniacs are book lovers whose passion manifests itself in some strange way.

Terwyl die vuur smeul, druk ek my kop onder die kraan daarnaas. Ek klim op die klipmuur, trek my hemp uit. Vanaf die rivier, wat 50 meter verder verbyvloei, hoor ek seekoeie. Teen die lug kan ek die uitkykpunt op stelte op die rivierwal sien. Deur die klein venstertjie in die romp van die swart struktuur skyn flou lig. Voor ek van die muur afklim, sien ek beweging op die betonvloer van die lapa. Ek skakel my flitslig aan — die plek is oortrek van miere. Op pad terug staan iemand, waarskynlik Nicolene, op die sondek op die eerste verdieping en kyk in my rigting. Ek voel die gras teen my bene.

Toe dit koel word met sonsopkoms, staan ek op, trek my denim aan, leun teen 'n paal wat die stoepdak stut en rook. Op die houtdek van die uitkykhuisie staan Elizabeth. Sy het 'n laken in haar hande wat sy oor die balkonsparre laat wapper sodat dit die boonste takkies van 'n krom kameeldoring net-net nie raak nie.

Joshua hanteer die raket vernuftig met 'n glas witwyn in een hand. Cecile, bang om te sweet, slaan net balle wat in haar rigting kom. Met een hand druk sy voortdurend haar donkerbril teen haar wenkbrou vas.

“Koos Prinsloo”, sê professor Elize, “beweer dat 'n bepaalde Negerbedienderol in ‘White Mischief’ deur dieselfde akteur vertolk word as een in ‘Out of Africa’ en dat daarin 'n teksverbinding geleë is.”

Iemand het oorgesien om die brood in die yskas te bêre. Nicolene gooi die

geskimmelde hompe in die asblik. Jacus, Joshua en Cecile lê op die teëlvloer en luister Milhaud. Jacus het 'n uur lank probeer om die miere met emmers seepwater te verdryf. 'n Lou wind stroom deur die oop skuifdeur.

Lady Gough, distinguished blue-nose of England, wrote a book on etiquette in 1863; and on page 80 this paragraph can be found: "The perfect hostess will see to it that the works of male and female authors be properly separated on her bookshelves. Their proximity unless they happen to be married should not be tolerated."

"You've made your conquest, Pierre", fluister Nicolene. Sy staan op en gaan sit op 'n koel bank in die woonkamer, langs Joshua wat vir haar 'n lang glas Litchi-sap aanbied.

Vanaf die dekstoel sien ek kameelperde in bewende mirages anderkant die rivier. Agter my stoel hoor ek ligte kaalvoete op die hout.

When a Saras-Djinges girl is about four years old, her future husband makes a hole in the centers of her upper and lower lips with a rough knife and small pegs of wood are placed within. Gradually the size of the wooden pegs are increased, until by the time she has reached womanhood her lips are things of beauty and a joy forever. At night the Djinges wife sleeps with her huge lower lip on her husband's shoulder. This enables him to feel sure that his wife is with him, that she has not been stolen or run away from him in the darkness.

King George I, of England, could not speak one word of English.

Elizabeth gooi die verrotte lemoene en perskes 'n ent vanaf die huis waar dit die miere kan weglok.

"What have we here? Fresh meat?" Cecile betrag die swart werker wat die asblikke by die agterdeur op die bakkie laai. Sy draai na my.

"Werf hom", sê sy, "as huisbediende."

"Ek sal bestuur. Julle kan die dak terugvou en agter sit, dan hoef ons nie te stap nie. Dis te donners warm. Hy sal die gewere en bier bring."

Ek knik in die nuwe huisbediende se rigting.

Cecile, Nicolene en Elizabeth het gaan stap.

"Bring die haelgewere en bokhael", sê Jacus en lag.

Joshua laat Cecile poseer in die helder woonkamer voor 'n blinding wat stadig lig en daal voor die groot venster. Swetend swenk en hurk hy om haar met sy 50mm Canon tot sy begin koes.

Twee figure roer die donker swembadwater. Ek vermoed dis Joshua en

Cecile. Dis 03h15. Vanaf die sondek kyk ek na wat ek meen Mars, Jupiter, Mercurius en die Drie Susters sou kon wees.

“Waarom is daar nie ’n Zeus nie?” dink ek, “waarom nie Zeus nie?” Ek is moeg vir jakkalsgeluide.

Aesops did not write *Aesop's Fables*. The famous fables were written by a Graeco-Italian named Babrius several centuries after Aesop's death. They should be called *Babrius' Fables*. Some chroniclers declare that the famous Phrygian fabulist never lived at all. Anyway, the fables he is supposed to have composed are lost. Not one exists today.

Aesop's repute was wide-spread, and the term “Aesopic” is generally applied to all moral tales having animal characters, thanks to Socrates and later writers who made versions of Babrius' creations to which they gave Aesop's name, thus bestowing immortality upon one sage while robbing another of his rightful laurels.

'n Patroondop spat teen my kamervenster. Ek lig my kop, skuif nader tot ek die gordyn kan wegdruk. Teen 'n dakstut op die patio lê Pierre aan. Hy vuur reëlmatig. Weerskante van hom sit Nicolene en Elizabeth.

Deur die verkyker sien ek my koedoetrofee, gestut in 'n mik. Elke skoot ruk 'n stuk weg.

Die muur bo die eettafel is kaal.

Pierre, Elizabeth en Nicolene dans in die lapa terwyl ek vleis braai. Op pad na die huis om speserye te haal, hoor ek 'n banjo. Ek stap 'n ent tussen die bome in, sak op my hurke en druk een hand in die sand. Om my voete en tussen die takke kring wolke vuurvlieë. 'n Paar sonbesies skree nog. Ek stap verder en kyk deur die takke. Dit klink nou of die banjo iewers agter my, tussen my en die huis, gespeel word.

Ek draai om.

“‘A’ is for Alice . . .”

Nero did not fiddle while Rome burned. In the first place the fiddle was not yet invented. Neither did Nero play any other instrument at the time because he was fifty miles away at his villa in Antium when the fire occurred and did not return to the city until it was in ashes.

(Tacitus, the historian, is the authority for this statement).

“Staak die politiek”, tree ek tussenbeide. Jacus gluur Joshua nog 'n oomblik lank aan, wend hom weg en leun oor die houtreëling. Ek gaan staan langs hom, kyk na die horison wat in hittewalms verdamp. Sowat 50 myl ver lê die grens.

“After all, there is a war on”, sê Cecile, trek aan 'n dun sigaar en kyk na die huisbediende. Hy het verskyn in kraakwit, 'n glasskinkbord op een hand



gebalanseer. Joshua skep sydelings twee kelke af met 'n bak hand onder elk se bol, die stele tussen sy vingers. Hy sit een op Cecile se armlauning neer.

Die sonbril vibreer op my neus soos my gestrekte arm wat op die stuur rus. Rooi stof warrel deur my hare.

Ek kyk na my grys gesig in die spieël van die badkamerkassie en vee my hare 'n slag met water agteroor. 'n Inspuiting val in die wasbak toe ek die spieël oopskuif.

Op die dek, onder die hoë, donker oorhang sit iemand dwars oor 'n opvoustoel, haar kop agteroor gekantel. Haar hare lig en daal. Haar asem is soos die wind wat stadig en swaar deur die sparre skuur.

Ek kyk na my grys gesig in die spieël van die badkamerkassie en vee my hare 'n slag met water agteroor. Ek skuif die spieël oop en druk aan die agterste paneel tot dit ook wegbeweeg.

Ek sit dwarsoor 'n dekstoel op die sondek. Ek styg en gly langs snare af, 50 myl ver. My neus bloei en die bloed waai weg in die wind.

Jacus kom met sy geweer oor sy skoot die erfingery, sy gesig en hare vol rooi stof. Op die nok sit Joshua en Cecile.

Ek kyk deur my venster. In die oggendlug loop Jacus en Cecile in die rigting van die uitkykhuis. Hy het haar aan die bo-arm beet met sy regterhand. Ek draai om. Nicolene sit wydsbeen oor die banklauning.

"He's got the bitch back, he might as well have the kennel." Ek kyk verby haar na die dakvenster sonder om te antwoord.

"Ek sal Elizabeth gaan roep".

Daar is ook miere op die dak. Ek sien hulle deur die venster wat begin oopskuif. Ek draai om. In die deur staan Elizabeth. Sy laat sak die afstandbeheer en rig dit op my. Ek glimlag half.

Motreën en son skif deur die dak.

July 24, 1926 at 10 a.m. Mr. O.T. Wertz, Chappell, Neb., while fishing in Jumbo Reservoir, which is three miles in diameter, in Colorado, hooked a perch, but the hook broke and the fish was lost. The same afternoon this fish was caught by him over half a mile distant from where he hooked it in the forenoon, with hook in mouth.

Gustav Lebair, who for 60 years read the same book daily at the Bibliothèque Nationale, was a famous bibliomaniac and well known to frequenters of the Bibliothèque Nationale of Paris.

Die blindings is almal afgetrek en die vensters en kamerdeure toe. Ek klim op na die binnebalkon van hout wat oor 'n deel van die onderste onthaalarea soos 'n laer plafon strek. Ek lê en sweet op my rug op 'n kaal matras, my hande agter my kop, lees die rugkante van die stowwerige boeke op die rak langsaan. Met my wys- en middelvinger trek ek 'n gryns volume uit, vee met 'n plat hand oor die voorblad. Ek sit regop, draai effens sodat die stowwerige westeson daarop val:

Ripley's  
BELIEVE IT OR NOT!

A modern Book of Wonders, Miracles, Freaks, Monstrosities and almost-Impossible, Written, Illustrated and proved by Robert L. Ripley

en (op die volgende blad)  
ALL RIGHTS RESERVED  
Copyright, 1929, by Simon & Schuster Inc. 37 West  
57th Street, New York  
and Robert L. Ripley  
Printed in USA by Ferris Printing Co., N.Y.  
Bound by H. Wolff Est., N.Y.

“Not another fucking beautiful day.” Die figuur op die sondek se kop hang effens agteroor en haar arms is gevou. Ek kan nie bepaal of dit Cecile, Nicolene of Elizabeth is nie. Ek hou haar uit die woonkamer dop, my kop teen die vae kosyn. Ek voel my oë word donker. Die son breek deur en begin die ysterklip en doringbome verhit.

Ek breek droë takke weg na weerskante. In die oopte voor ons hang nog stof asof alles so pas gebeur het. In die middel lê Joshua, sy een knie onder hom ingevou tot byna aan sy ken. Sy kop verdwyn halfpad in die harde grond en die vel span wit en bloedloos oor sy vreemd geboë nek. Omtrent 5 meter voor hom lê Jacus, bloedig verwond, sy heupe en bobene op die grond, sy bors en gesig teen 'n boom. Teen die stam strek naelmerke een-en-'n-half meter af tot byna aan sy rou vingers.

Cecile skeur haar rok. Sy druk haar teen die doringstam aan, skuur daarteen af tot op haar knieë in die stof.

(I'd rather be a shit in London than a pioneer in Africa)

My polshorlosie dui 'n temperatuur van 37° aan. Ons trek hardloopskoene en drafbroeke aan.

Die geluid van ons voetval op die breë grondpad slaan teen die klipplate en doringbome en hitte vas. Amper by die plaashuis se hoë televisie-antenne, waar ons beplan om terug te draai, betree Greta Scacchi bewend die hitte wat van die pad opslaan, vér voor ons, haar gewiglose bloese halfpad oop en bebloed.

## Gert Basson Die wonderwerk

Blindes sien.

Dowes hoor.

Verlamdes loop.

Alles netjies in vet opskrifte uitgespel. Daar is selfs 'n driekolomfoto van 'n beweerde verlamde wat in die lug spring en sy hakke teenmekaar skop. Kan dit waar wees of is dit medewerkers wat 'n goedgeelowige gehoor en ewe goedgeelowige verslaggewer op sleeptou geneem het? Dis al talle kere vantevore gedoen — gewoonlik deur sogenaamde besoekende Amerikaanse pastore. 'n Paar keer was daar selfs vroulike evangeliste.

Die keer egter is die geloofsgeneser pastoor Dries van der Merwe iewers van 'n obskure dorpie in die Soutpansberge. Daar is 'n foto van hom en sy seksie rooihaarvrou Doeksie. Hy was glo voorheen 'n welvarende sakeman en boer met 'n eie Lear Jet, seiljag in Durban, vakansiehuis in Hermanus, tyd-deelwoonstel in Umhlanga en een in Hawaii.

Hy en Doeksie het wild en vinnig gelewe. daar was talle deurdruk-dagbreek-toe-partytjies, sleutelruilpartytjies, safaripartytjies wat dae geduur het. Daar was skelm saketransaksies, gewetenlose swendelary en af en toe ook dwelms. Drank het deurentyd soos Old Man River oor alles heen gespoel. Maar toe gebeur dit — hulle enigste seun raak ernstig siek terwyl Dries en Doeksie saam met vier ander pare jollifikasie hou op die Seychelles. Voordat hulle kan terugkeer Soutpansberge toe, sterf die kind. Hulle sien die lig. Verkoop alles wat hulle het en vaar die wye wêreld in met hulle Merc, luukse woonwa, 'n reusetent, musiccentre met 'n kasvol religion tapes en 'n luidsprekerstelsel wat twee kilometer ver gehoor kan word. Daar is ook 'n klomp videos en kleurskyfies om visuele klem op hul boodskap te lê.

Hulle toer deur die wêreld in hulle jag wat toe ook nie verkoop is nie, en verkondig die Woord. Hulle slaan tent op in die Suidelike state van Amerika en word gesien en gehoor op TV en verskeie radiostasies. Hulle bande en videos loop hulle vooruit en kan nou ook in Suid-Afrika gekoop word.

Maar die wonderwerke gebeur die eerste keer in Kenia. 'n Man wat vir meer as twintig jaar verlam was, gooi een aand sy krukke weg en voer 'n danspassie uit pure dankbaarheid op die verhoog uit. Prys die Heer!

'n Dokter getuig dat hy die man die afgelope vyf jaar ken en behandel. Dis 'n wonderwerk!

Daarna volg die een berig na die ander van soortgelyke en nog wonderbaarliker genesings. Hoe nader Dries en Doeksie se blou en witgestrepte tent aan die Republiek beweeg, hoe opspraakwekkender word die genesings. 'n Blinde in Zimbabwe herwin sy gesig nadat hy van sy tiende jaar af in duisternis beweeg.

Halleluja!

Volgende maand sal pastoor Dries en Doeksie van der Merwe hulle boodskap in die groot tent hier in die stad na gelowiges bring.

Hy kyk weer na die foto van die jubelende man, na die glimmende vreugde op die blink-swart gesig. Hy lees die onderskrif vir die soveelste keer. Kan dit wees of is dit maar net nog 'n gimmick — 'n foefie?

Hy laat val die koerant op die opvoubare veldtafeltjie voor hom. Met 'n sug laat hy sy oë oor die leë mankoliekige stoele in die hetige markeetent dwaal. Hoeveel jaar trek hy nie al deur die land nie? Daar is haas geen dorp of gehuggie waar hy nog nie sy vaal veel gelapte tent opgeslaan het nie. Oral het sy stem weerklink oor die wispelturige luidsprekers. Soms was dit boodskappe van vuur en swael ander kere paaiende, pleitende verkondiging — alles bepaal deur watter video hy die laaste bestudeer het: Oral Roberts, Billy Graham of Jimmy Swaggert.

Hy het hulle tot in die fynste besonderheid nageboots. Ure voor die vollengte vliegbespikkelde spieël in sy verweerde woonwa deurgebring om seker te maak van elke beweging, elke gesigsuitdrukking. Soms, die meeste kere, het hy sy preke saamgeflans uit hulle driftige verkondigings.

En wat het hy om daarvoor te wys? 'n Stokou Ford met geslyte bande, 'n woonwa wat lank nie meer padwaardig is nie, 'n verslete tent, stukkende stoele, 'n byna onbruikbare luidsprekerstelsel en 'n steeds kwynende bywoning.

Waarom? Hy doen alles honderdpersent volgens die reëls. Hel, daars geld in religion en hy's enige dag so goed soos enige van die ouens op die Bible punching circuit. Hy het die looks, die stem en die gift of the gab. Hy't 'n goue tong aan hom wat Billy Graham hom kan beny. Wanneer hy sing kan hy sien hoe die vrouens meegevoer word — veral die weduwees en geskeides onder hulle. En tog, en tog bly die tent aand na aand skaars kwartvol.

Sy oog val weer op die koerantopskrif en die foto.

Shit!

Dries en Doeksie van der Merwe! Can you believe it?

Dis álles sham, hy sweer. Maar die feit is hulle tent is vol en syne leeg. Hierdie koerantstorie gaan die lesers in hulle duisende laat toustaan. Daar sal heel waarskynlik TV en radio-onderhoude wees sodra die twee hulle tent hier staan gemaak het.

Hy staan op en loop tussen die stoele deur na die uitgang. Die stof sproei fyn oor sy skeefgetrapte bruin skoene. Hy bly in die ingang staan en kyk na die laatmiddagverkeer wat in die hoofstraat verbyvloei. Kyk net hoeveel mense is daar in die blêddie stad en nie een van die bliksems waag eers 'n glance na sy groot banier wat hierdie week se dienste in dik rooi letters uitbasuin nie. Hy móét die Van der Merwes voorspring — een beter as hulle wees. 'n Goeie gimmick — dis ál wat hy nodig het. Een goeie blêddie Gimmick. As hy in die begin ook net 'n sak vol geld gehad het om mee weg te spring. Dan sou jy 'n ding gesien het — wonderwerke by die honderde!



Sy blik vang 'n man en vrou wat onvas oor die veld verby die tent strompel. Hulle dra swaar aan 'n plastiekinkopiesak en hy kan net-net die geklingel van bottels hoor. Hulle verslonste uiterlike ontgaan hom nie. Hy voel weer die ou vrees in hom elke keer as hy boemelaars sien.

Not on your life! Hy draai om en stap terug na die tafeltjie toe. Hy moet nog die kateder in posisie plaas en die klankstelsel toets.

'n Gimmick, dis al wat hy kort — een goeie bliksemse wonderwerk en hy's op pad boontoe! Hy lag — no jest intending!

Hy sak terug in die regisseurstoel met die vuilgrys rugleuning van gespande seil. Stoot die koerant vies uit die pad en sy vingers begin 'n deurmekaar ritme op die tafelblad uitklop.

'n Wonderwerk . . . 'n wonderwerk. Net één wonderwerkjie en hy . . . Toe tref dit hom. Die boemelaars! Wat kan makliker wees? Die sotte sal hul siele vir 'n karba goedkoopwyn verkoop. Hy kry een of twee van hulle respektabel. Hy huur 'n stootstoel en siedaar — 'n verlamde loop! Sy 'vrou' bars in trane uit van pure vreugde. 'n Ander een getuig hy's die arme man se broer en hy was die afgelope tien jaar verlam na 'n motorongeluk.

Daarna sal al die ou hipochondriste een na die ander genesing bely. Massahipnose, dis hoe dit werk. Die boodskap sal soos 'n veldbrand by word of mouth versprei. Voordat Dries en Doeksie van der Merwe hul tentpenne hier kan inslaan, het hy al sy eerste killing gemaak.

Hy staan op, haal sy spaarboekie uit sy binnesak. Daars vrek min in, maar genoeg om 'n stootstoel te huur en 'n paar dose wyn te koop. Hoe het die filosoof nou weer gesê? Hy wat nie waag nie, preek in 'n leë tent.

Na die eerste wonderwerk toe die verlamde so wonderbaarlik uit die gehuurde stootstoel opgestaan het, is die tent aand na aand tot oorlopens toe voel. Vanaand drom 'n skare in hul honderde om die vol tent saam. Binne is nie plek vir 'n muis nie. Oor die luidsprekers wat hy net die oggend laat versien het, klink die soet gesang van 'n engelekoor.

Die atmosfeer is gelade. Hier waar hy in die woonwa voor die spieël staan, kan hy die afwagting aanvoel. Hulle wag vir 'n wonderwerk. Hulle verwag 'n wonderwerk.

Hy kyk na sy beeltenis in die gespikkelde spieël. Hy slaan 'n imposante figuur in sy spierwit dubbelborspak. Die staalgrys hare golf soos 'n digte maan weg van die hoë voorkop en die donkerblou oë kyk skerp terug na hom. Hy glimlag en sy tande flits wit. Hy tel die swaar, baie gebruikte Bybel op. Hoe het daai ou in *All that jazz* nou weer gesê? Show time, folks!"

Hy kom die tent van agter die wit kateder binne en lig dit bokant sy kop. Die hele gehoor kom op die been. Hy draai die engelkoor skaars hoorbaar sagter.

"Laat ons bid, my broeders en susters."

Onder die emosionele gebed loer hy deur sy digte wimpers na die meegevoerde gehoor. Daar is minstens vier potensiële wonderwerke waarop hy vanaand kan reken. Die ou daar links voor met die halfmas metaalkrukke lyk



beslis na 'n kandidaat. Regvoor in die middel sit 'n sure fire wonderwerk. Water skeet kan so 'n seksie kat nou hê? maar kyk net die meelewing op haar mooi gesig. Dis byna asof daar 'n glans van binne wil deurbreek op die reeds blosende wange.

Vanaand maak hy 'n killing, that's for sure.

Sy diep basstem daal tot 'n fluistering, pleit genade af. Die "amen" is skaars hoorbaar, maar dan eggo 'n paar van die in die voorste ry en word dit geleidelik harder deur die ander herhaal.

Vir 'n oomblik bly hy so kop onderstebo staan terwyl die lenige vingers die volume effens opdraai. Die engelekoor se klokhelder stemme vul die tent. Hy wag tot die lied ten einde draai en skakel die band af.

"En nou, my broeders en susters, vra ek dat julle 'n loflied saam met my sing want vanaand is hierdie tent gevul met 'n heilige teenwoordigheid. Vanaand sal julle krag in werking sien . . . Ek voel dit aan. Nee, ek wéét dit! Hef julle stemme saam met my in lieflike lofsang, my broeders en susters. Die woorde is op die pamfletjie wat by die ingang uitgedeel is. Sing almal hartlik saam, sing met oorgawe, my broeder en suster want hierdie is 'n heilige oomblik!"

Met dié skakel hy die bandspeler aan en die eerste orrelklanke van die opgewekte lied rol oor die mense. Hy gaan hulle voor, laat die diep afgeronde stem elke woord, elke nuanse tot bo teen die vaalgrys gewelf vasslaan. Oral begin gelowiges hul hande in meevoering na bo lig. Oë gesluit, koppe ietwat na agter gebuig, gee hulle hul oor aan die meesleurende en geïnspireerde woorde.

"Halleluja! Halleluja . . ."

Ten spyte van die oorbekendheid, die afgesaagde roetine, word hy saamgevoer op hierdie golf van jubelgesang. Hy sluit sy oë, laat die musiek en daverende stemme oor hom vloei, laat sy eie stem bo almal s'n uitstyg in die finale "Halleluja!"

Hier gaan vanaand iets gebeur. Hy voel dit met sy hele wese. Hulle eet uit sy hande, die goedgelowige suckers!

Die preek wat hy voorberei het, ure voor die spieël geoefen en geoefen het, is 'n sameflansing van Oral Roberts en Jimmy Swaggert preke. Dis 'n sure fire wenner as daar al ooit een was.

Hy skakel die bandspeler af, slaan die verweerde Bybel oop. Bly 'n oomblik met geboë hoof oor die bladsye staan asof hy lees.

Hy kan hulle afwagting, hulle ongeduld tasbaar aan sy lyf voel. Ademloos wag hulle op die goue woorde wat oor sy lippe gaan rol, op die mirakels wat daarna sal volg.

Hy lig sy kop, sy oë toe asof in 'n diep private gebed. Hy voel hulle na hom uitreik. Sy oë gaan oop. Groot donkerblou kristalle wat deur hulle priem. Binne staar tot in elke hart.

Sy vuus kom donderend neer op die oopgeslane boek en die woorde spat soos koeëls oor sy lippe.

Hulle snak na hul asem. Hy gee hulle nie 'n oomblik om tot verhaal te kom nie. Hy gryp die Bybel en swaai dit wild bo sy kop, slaan met sy oopgespalkte hand daarop. Die woorde vloei sonder ophou soos 'n kragtige fontein. Woorde wat hy uit sy kop ken, oor en oor gerepeteer het. Elke asemteug, elke snik tot gekwordens toe herhaal. Woorde, woorde . . .  
Hulle sit verstar, roerloos.

Sonder dat hy wil, sonder dat hy dit kan verhelp, luister hy na sy eie stem. Met 'n skok beseft hy dat dit nie die woorde is wat hy instudeer het nie. Dis nie sý preek of Oral Roberts of Jimmy Swaggert se woorde nie.

Soos gloeiende kole rol die woorde in nimmereindigende volume voort. Hy het geen beheer daaroor nie. Wil dit nie keer nie. Dis heilige woorde, elkeen van hulle. Hy luister met krimpende hart. Alles, álles is meteens duidelik, so wonderlik duidelik. Trane stroom oor sy wange. Hier is die wáre boodskap. Hier vir die eerste keer in eeue is die suiwer woord die *Woord* wat alles sal heel maak. Hier is die wonderwerk waarvoor die ganse wêreld wag.

Luister!

Kyk!

Verbysterd staar hulle die silwerhaar man aan wat met sy oopgesperde mond onverstaanbare stomgeluide maak en met wydstarende oë niks kan sien nie.

## Cas Vos

### Reis

die apokalips eis af –  
sien getroetelde relikwieë  
op lekkende rowe  
trap vlieë kwetsend

die eksodus eis wapperende harte  
bewende hande  
'n leë kop vol fluisterende drome  
oor die maan wat gebede prewel prewel  
oor die son wat bloedoog afkyk  
op heupmank reisigers  
as die doodsengel as die engel van die dood  
tog net wil afsien van sy tolgeld

## Louise Boshoff

### dorp – vir Marcella

In die middel  
van die dorp  
'n kerkoring –  
kompleet met weerhaan  
wonings leun dig  
aan, malvas-in-blikke blom  
'n rooierige rytjie  
'n verlepte hond  
slaap aan 'n ketting  
bewe 'n droom  
in die harde hitte  
die grootpad  
steek verby  
die bulte  
haal skouers  
op vir die

hele helse  
mankolieke  
plek  
plotseling  
'n witkopkind  
hardloop in die lig  
skrik  
'n stralekrans  
van duiwe op

## Arthur Wegelin Bloekombos

In het bloekombos,  
tussen de gevallen bladeren  
in de schaduw van hoge kruinen,  
leeft een eigen micro-wereld  
van mierenvolken, muizen,  
fazanten en soms een hert,  
beschermd door dat huizenhoge  
dak op stevige stammen en  
fundament van rotsgrond.

Het mensdier komt met zijn  
beruchte krachtdadige zagen  
en eh eh eh oh oh eh eh oh eh,  
zaagt het dak af en de stammen;  
zoveel noeste levensvlijt van jaren;  
wel ongehoord jammer, hè - in minuten -  
"voor benutting van natuur", streng  
volgens de servituten. De mieren  
blijven vlijtig onverstoord, oorlogzuchtig.

De mannen in het oranje  
gemeente-uniform hebben hun  
plichten uitgevoerd; op de domme  
gezichten zitten nog de ruwe  
grappen, terwyl ze wegstappen.  
Zij weten niets van de stormwind,  
die fortissimo con passione in dat bos  
kon zingen en fluiten; niets van  
het suizelen in de lome zomerhitte.

Susan Opperman  
Maria Vetsera

Skaars agtien en jy sterf saam  
met jou minnaar kroonprins Rudolf  
by Mayerling

Jy was lief vir hom  
selfs die bedroë Stephanie besef  
jy is die enigste gewillige  
vir hooggestemde Rudolf  
se bisar versoek om op 'n gedeelde sterfbed  
aan rewolwerskote te beswyk,  
opdat jul siele  
vir ewig saam sou wees

maar jul liggame moes elk  
'n eie finale rusplek vind –  
jy, dwase meisie,  
in die geheim begrawe  
op 'n koue reëndag  
sewentig jaar daarna herbegrawe,  
jou skelet dubbel priesterlik geseën  
leef ten spyte steeds  
in herinnering voort

M.L. Crous  
By the Victoria Falls, we sat down

Die oproep om  
'n betrokke vers te skryf, digbedrog:  
vanaand word die minnaar van my vers  
'n terroris met AK-47, bybel, bandelier.

Stroop ek adjektiewe, hy sy klere.  
Spuit ink uit my pen, saad uit sy skede.  
Vol pretensie word die spel  
met ritmes, metra, rymwoorde,  
'n *cause* in die kleine.



## Bennie du Toit Shalom Absalom

Saggies met die jongman  
met Absalom

Saggies met my bloed  
wat hang tussen hemel en aarde

Saggies met die  
koning van Hebron  
koning van die jode  
wat ry op 'n 'n muil

Saggies met die seun van Dawid  
wat hang aan 'n boom  
vol terpentyn

wat die kus van verraad  
op hom neem

wat kwyn in die plek  
van sy pa

My seun my seun  
waarom het jy my verlaat

## Literêr aktueel

### **M.M. Walters se rede by die oorhandiging van die Ingrid Jonker-prys aan H.J. Pieterse**

Twaalf debuutbundels is vanjaar voorgelê vir beoordeling vir bogenoemde prys:

- Gruwelike Huwelike* – Ellen Botha
- Sand uit die Son* – Thomas Deacon
- Tussenvuur* – Richard Geldenhuys
- Diaspora* – Tom Gouws
- Wat sigbaar is in amber* – Mari Grobler
- Pro Rata* – Hendrik Januarie
- Gewalste Woord* – Johann Johl
- Tantalus* – Peter Louw
- Die Hemel het 'n Agterdeur* – Peet Neething
- Alruin* – H.J. Pieterse
- Tussen Grensligte* – Karel Prinsloo
- Boerejive* – Prevot van der Merwe

Die twee bundels wat uitgestaan het as die sterkste aanspraakmakers is *Gewalste Woord* van Johann Johl (Tafelberg 1990) en *Alruin* van H.J. Pieterse (H.A.U.M.-Literêr 1989). Die beoordelaars het eenparig besluit dat die Ingrid Jonker-Prys en -Medalje vir 1991 toegeken moet word aan *Alruin* van H.J. Pieterse.

*Alruin* is in meer as een opsig 'n merkwaardige debuutbundel: tematies word 'n groot verskeidenheid van ervarings betrek; dit toon 'n deeglike kennis en insig in die taal en sy ritmiese en beeldende moontlikhede; maar bowenal staan die bundel uit vanweë sy natuurlike poëtiese kwaliteit. In *Alruin* vind ons nie die slim akademiese verwerking van temas en melodieë van die ou meesters nie, maar verfrissende neutvars poësie van die soort waarmee Ingrid Jonker die Afrikaanse Letterkunde verryk het. Omdat dit met hierdie toekening juis gaan om die herdenking van Ingrid Jonker en haar poësie, is die beoordelaars van mening dat laa genoemde kwaliteit deurslaggewend behoort te wees.

Aansluitend by bogenoemde, staan die natuur van Afrika in al sy kleur en klank en polsende lewe sentraal in die bundel – vanaf die titel, die bandontwerp tot die pragtige “Seisoen”-gedigte wat byna as hoogtepunt beskou kan word. Wanneer laas is daar 'n herfsgedig soos nr. 2 in die reeks in Afrikaans geskryf:

II

Hoe stadig val die blare nou.  
Vlakke van landskap skuif oormekaar  
deur my oë. Uit bome  
dryf voëls na die lug.  
Stamme word rooi  
van die vuur in die grond,  
visse verstil in strome.

Na jare  
gaan lê die blare bruin  
en rustig op die grond.

In gedig na gedig staan die leser verras oor die beeldingskrag van hierdie poësie. In die eerste strofe van "Tagelied" klink dit so:

Die lug se horing blaas blou  
oor die mis  
wat silwervuil tussen bome  
oor die roggelende gras hang.

In "Kaartjie vir Venesië" word die getye nuut gesê:

Klokslag op die plein  
bring groen vrou see  
haar daaglikse stondes voort.

In "Requiem van 'n Reëndag" staan 'n woordprent in vier verse:

'n Stoet sukkel af,  
skuifel in die reën,  
die priester laat val 'n seën  
haastig in die graf.

In "Arabesk" dans die beelde saam in verse soos:

Die woestynland van jou rug  
is wispelturig ...

My vingers huiwer oor jou  
soos bokke by die water.

Jy speel die lug by oases  
wat altyd weer verdwyn.

En nie sedert Ernst van Heerden is orkesklanke so verwoord soos in "Alban Berg-Vioolkonsert" nie:

'n Silwer voël styg  
soos 'n ruimte-engel  
uit die ewige kleure  
van n klinkende al.

Hy doop sy snawel  
in 'n silwer see  
en rek 'n druppel  
ewig uit.

Klank is staalbitter  
bitterstaal op die tong.  
Rek dit uit soos verlange  
na liefde en dood.

'n Silwer voël hang  
soos 'n silwer engel  
en styg weer terug  
stilte in.

In die slotverse van die bundel sê Pieterse:

Gee 'n tong aan die duisternis,  
laat die grond ook sing,  
poësie is oorwinning van 'n ruimte,  
om sy elemente tot harmonie te bring.

As dit uitgangspunt en doel was van die digter, dan het hy lofwaardig geslaag in sy doelwit. In *Alruin* het die leser die grond 'n nuwe lied hoor sing en is die klankryke verseinderdaad tot 'n harmonieuse en afgeronde geheel georden. Dit alles maak van *Alruin* van H.J. Pieterse 'n waardige wenner van die Ingrid Jonker-Prys en -Medalje vir 1991.

## Boekbesprekings

Etienne Britz

*Die Jakkalsjagter* deur Alexander Strachan, Tafelberg, R24,95

Alexander Strachan se *Die Jakkalsjagter* is 'n fassinerende roman wat besondere uitdagings aan die leser stel.

Die boek is enersyds eenvoudige, helder en konkreet geskryf. Die *tekstuur* of styl van die vertelling vorm dus nooit juis 'n vooropgestelde probleem, 'n weerstand wat die leesproses verwickel – soos bv. by die eksperimentele prosa van Breyten Breytenbach – nie. *Die Jakkalsjagter* lees opwindend, maklik en lekker.

Die *struktuur* – die patroon waarvolgens die verskillende elemente en segmente van die verhaal aan ons gepresenteer word – is egter wêl problematies. Die boek verg 'n konstruktiewe deelname van die leser, omdat hy 'n soort half-uitmeekaargehaalde legkaart van episodes en figure in mekaar moet probeer pas. Hy moet bv. die chronologiese en psigologiese verband tussen verhaalsituasies uit verskillende tye en/of plekke rekonstrueer, en uiteindelik 'n interpretasie heg aan die hele spel van terugflitse, van deurmeekaargeroerde “tekste”.

Die versnipperde struktuur van *Die Jakkalsjagter* is egter nie 'n pynigende probleem vir die leser nie, maar juis 'n bron van groot fassinerings.

Dis nie 'n kunsmatige, bloot eksperimentele spel wat Alexander Strachan met ons speel nie, maar dis iets natuurliks vir sy boek: 'n nabootsing van die wêreld van sy hoofkarakter se bewussyn, sou 'n mens kon sê. Die boek werk inderdaad soos die jakkalsjagter se kop. Ons sien die wêreld deur die jakkalsjagter se oë, en dis die blik van 'n drinker, 'n eensame man, 'n man wie se herinnering vol pynlike skerwe lê.

Wat die leesbare styl of vertelstruktuur betref, is dit opvallend hoe min byvoeglike naamwoorde met 'n emosionele of versierende strekking Alexander Strachan in *Die Jakkalsjagter* gebruik. Die beskrywing en verwysings het plek-plek 'n byna filmiese konkreetheid en helderheid. Die Transvaalse plaaswêreld waarin die jakkalsjagter woon en grootgeword het – en ook die beboste Afrika-terrein waarin hy as soldaat veg – word sober, plasties en tóg dramaties uitgebeeld. Ek het lanklaas iets so “Afrikaans”, so suggestief van die Afrika-tuiste van die Afrikaanstalige mens, as *Die Jakkalsjagter* gelees. Vanweë die jakkalsjagter se bevreemde, harde, en tegelyk intense en soms byna siener-agtige kyk op hierdie Afrika-landskappe, is daar nie sprake van 'n gemoedlike Afrikaanse realisme nie. Nee, die eenvoud van die verteltekstuur staan eerder in diens van 'n soort geheimsinnige realisme, 'n huiweringwekkende uitbeelding van eenvoudige besonderhede.

Interessant genoeg is *Die Jakkalsjagter* in die verlede tyd geskryf – anders as



die meeste Afrikaanse verhale wat in die sg. historiese presens vertel word met die sleggende “het ge-’s” van Afrikaans te vermy. Die verlede tydvorm help waarskynlik om die gedistansieerde, bevreemde sfeer van die roman te versterk.

Wat die gefragmenteerde opbou van *Die Jakkalsjagter* betref, is dit vir ’n begrip van die verhaal belangrik om agter te kom dat die verskillende episodes of verhaalfragmente – wat meermale in verskillende tye en plekke afspeel – waarskynlik alles betrekking het op die ervaringe van een en dieselfde persoon: of ten minste dieselfde *soort* persoon. Daar is origens allerlei skakels tussen die verskillende gedeeltes of aspekte van die verhaal – allerlei motiewe wat die verhaalskerwe met mekaar deel – sodat ’n mens ’n soort “anders maar eenders”-patroon in die opbou van die vertelling kry.

Die verhaal speel enersyds af op ’n plaas waar die sg. “man”, die jakkalsjagter, gehuur is om ’n jakkals of wit hond wat onder die kalwers maai, vas te trek. Andersyds speel dit af op die plaas waar Lenka – blykbaar die jonger self van die jakkalsjagter – sy jeug deurgebring het. Daar is egter ook tonele uit die tyd toe Lenka saam met sy vriend Bruce aan die grens ’n guerilla-vlugteling gejaag het, en verder stadstonele wat verband hou met Lenka se latere huwelik met en egskeiding van Gillian. Ander tonele het weer betrekking op Lenka se omgang met die kunstenaars Esmé ná sy egskeiding, en so meer.

Eén voorbeeld van ’n motief wat in feitlik elke verhaalskerf terugkeer en alles dus tot ’n bepaalde soort eenheid saambind, is die mank been/verminkte poot-motief. Die jakkals of wit hond trap in ’n strik en word volgens sy sleepsels aan sy poot beseer. Lenka moker weer sy hand teen ’n muur stukkend ná sy egskeiding. Een van die twee dogters op die plaas waar die jakkalsjagter opdaag, het ’n mank been. Die voortvlugtige guerilla sleep sy been. Lenka se vader had ’n “swaar been”, en sy oupagrootjie ’n *houtbeen*.

Elkeen van hierdie figure het dus iets met mekaar gemeen, en sommiges – soos die jakkalsjagter en die wit hond, of Lenka en sy voorsate, kan selfs “alter egos” van mekaar vorm. Die meeste “mank” figure is blykbaar ’n jagter en/of ’n prooi, ’n nagdier of ’n “lone wolf”. Elkeen dra in elk geval ’n teken van verminking en afsonderlikheid.

As ’n mens drie ander sirkulerende motiewe nagaan, byvoorbeeld hond/jakkals, drank en duiwe/voëls, sien jy nóg duideliker hoe heg *Die Jakkalsjagter* in mekaar steek.

Die hond of jakkals is enersyds ’n prooi. Dit word gejaag deur die jakkalsjagter én deur sy voorganger, die jakkalsjagter wat destyds op sy pa se plaas opgedaag het. Lenka se pa is verbete op jakkalse en hy laat ook die honde wat sy hoenders vang, wreedaardig looi met ’n sweep. Lenka se eie hond word byna die slagoffer van sy pa se moorddadige woede.

Andersyds is die hond of jakkals ’n jagter. Dit vang hoenders, lammers en kalwers. Die spoorsnyer-hond jaag die voortvlugtige guerilla. Lenka of die jakkalsjagter word sêlf ’n soort jakkals as hy vanuit sy buitekamer die verligte

kamervensters bespied en wag op die mank dogter. Hy is ook 'n jakkals as hy in die maanlig oor die werf kyk na die kraalmuur. Hy neem as "hond" as 't ware wraak as hy 'n skoot afvuur na die spookgedaante van 'n man met 'n breërandhoed en 'n swaar been – dalk die gestorwe vader wat honde so wreed behandel het.

Kortom: die hond/jakkals-motief karakteriseer die hooffiguur (en sy ekwivalente binne die verhaal) as kwesbaar en eensaam, maar terselfdertyd vitaal en gevaarlik. Die verhaalfragmente dra telkens spore van hierdie hond/jakkals-figuur, sodat 'n bepaalde idee en beeld obsessieel oorgedra word in die roman.

Lenka en/of die Jakkalsjagter is 'n swaar drinker, en hierdie alkoholisme vorm moontlik deel van die versteurdheid van die wêreld van die roman. *Die Jakkalsjagter* kan in een opsig self 'n "alkoholitiese" roman genoem word.

Die hooffiguur se drinkery hou klaarblyklik verband met sy rebelse, roekelose, vervreemde, maar terselfdertyd getraumatiseerde en ongelukkige persoonlikheid. Hy drink ter wille van die vryheid en hy drink teen die pyn, wil dit voorkom.

Interessant genoeg is ook "die ou man" by wie Lenka saam met Esmé besoek aflê, blykbaar 'n drinker, asook die destydse jakkalsjagter op die jeugplaas, asook die geskeide tandarts in sy loseerkamer, by wie Lenka se ma 'n kort tyd van vryheid en uitgelate geluk ken voordat sy trou met 'n boer.

Drank dien dus om 'n bepaalde persoonlikheidstipe in *Die Jakkalsjagter* aan te dui: al hierdie "drinkers" is as 't ware vrye maar verminkte jakkals-figure.

Die duiwe- of voëlsmotief keer eweseer in talle tonele terug, en dui blykbaar 'n bepaalde, skrynende en tegelyk geheimsinnige sfeer aan waarvoor Lenka besonder gevoelig is: 'n sfeer waarin die jakkals of jakkalsjagter as 't ware die ore spits.

Lenka het trouens psigiese of "natursimpatische" vermoëns. Hy kyk met onmenslike oë soos 'n nagdier. Dit blyk o.m. uit die gebeurtenis tydens sy skooljare toe hy dwarsdeur 'n kartondoos kon sien en aanvoel hoe sywurms aangeval word deur miere.

"Die gesuis van vlerke teen die lug", soos dit op p. 84 heet, is een van die elemente wat terugkeer in tonele waarin daar "iets in die lug is", tonele waarin die jakkalsjagter se vreemde aanvoeling werksaam word. Duiwe vlieg byvoorbeeld by Lenka se pa se begrafnis op, en ook by Lenka se eggskeiding. 'n Helikopter met klapperende skroef volg die voortvlugtige guerilla, wat die spoorsnyer-hond doodskiet.

Saam met die duiwe is daar ook ander terugkerende elemente wat 'n bepaalde, gelaaiete situasie, 'n sekere atmosfeer, kan oproep binne die vertelling. Suggestiewe motiewe van hierdie aard dis o.m. hoenders, bloekombome, reën, wind, vuur of weerlig, musiek, die maan, bloed, ou lappe en selfs die

behoefte om te urineer.

Dit reën byvoorbeeld in verskeie tonele – ook in die openings- en slottonele – as nóg 'n teken dat die verskeidenheid van situasies in *Die Jakkalsjagter* eintlik 'n eenheid vorm; dat daar 'n bepaalde kompleks is van faktore wat telkens terugkeer in die verskillende plekke en tye van die verhaal.

Die rekonstruksie van hierdie kompleks van faktore – wat die interpretasieprobleem is waarmee die leser gelaat word – kan in interessante rigtings ontwikkel.

Dit wil byvoorbeeld lyk asof die viriele Lenka se probleme met vroue deels herlei kan word na 'n soort Freudiaanse gehegtheid aan sy moeder, Magda. Hy is sy moeder se spesiale kind: die afwykende, maar intelligente seun wat beskerm moet word teen sy pa se brutaliteite. Magda pleeg owerspel met 'n jakkalsjagter – die beroep wat haar seun later sal volg – as deel van haar beskermingspoging en by wyse van 'n soort plaasvervangende omgang met haar seun. Magda het klaarblyklik ook musikale belangstellings – dit blyk uit die paar plate wat sy oor en oor op die plaas speel – en dié stukkie artistieke talent of vryheid vind dan aansluiting by die skryftalent wat sy by haar liefingseun, Lenka, ontdek.

Lenka se omgang met 'n ouer vrou – sy onderwyseres – en die jakkalsjagter se omgang met die mank meisie (en sy “vadermoord” as hy op die figuur met die breërandhoed in die donker skiet) is alles aanduidings dat *Die Jakkalsjagter* op één vlak as 'n soort psigodrama opgevat kan word: as die verhaal van 'n man wat nie sy jeugervarings en sy hegting aan sy moeder ontgroeï het nie.

Deur die ontdekkings van Lenka se moeder leer ons o.a. sy lektuur ken, en so ontwikkel *Die Jakkalsjagter* ook in sg. metatekstuele dimensie. Dit lyk asof die roman 'n selfverklaarde toepassing is van idees wat Lenka by literêre teoretici soos Mieke Bal, Van Gorp, Lotman e.a. gekry het. Die plan om verskillende tekste in mekaar in te bed, om 'n palimpses van tekste op te bou, word selfs na die titel van 'n bepaalde teoretiese werk (*Notes on narrative embedding*) herlei.

Die roman stel sy eie geskrewenheid reeds op die eerste bladsy aan die orde, as dit blyk dat die jakkalsjagter deurgaans in sy notaboek skryf.

Opsommend sal ek sê *Die Jakkalsjagter* is 'n siek boek, 'n ontstellende boek, 'n soort selfmoordboek. Dis egter ook 'n briljante boek en werklik 'n baie mooi boek.

la van Zyl

*'n Plaas anderkant die berge* deur P.G. Hendriks; 1990, Human & Rousseau, 140 pp., R22,99 + AVB.

Reeds met sy Bybelromans, *Werktuig van Adonai* en *'n Koning vir die volk*, sowel as met ander werke waaruit dikwels die liefde vir 'n bepaalde streek spreek, het P.G. Hendriks (ps. vir Pieter Pistorius, 'n afgetrede professor in

die Opvoedkunde) sy slag getoon om 'n storie boeiend te vertel sowel as sy vermoë om personasies oortuigend selfs aangrypend te vergestalt.

'n *Plaas anderkant die berge* is 'n boek van kontreivertellings wat P.G. Hendriks-lesers nie sal teleurstel nie. Hierdie keer gaan dit veral oor die plasie in die Waterberge, die Agterste Plaas, wat hy ná sy pa se dood geërf het en wat hy met harde werk en groot opofferings as boerdery-eenheid gevestig het. Dit gaan ook oor die mense, en die diere, wat mettertyd deel van die plasie geword het.

In hierdie vertellings toon Hendriks die vermoë om met liefde en deernis vir die mense, die diere en die dinge waaroor hy skryf, uit skynbaar klein en onbennullige dingetjies 'n dig bevolkte wêreld te skep waaruit die eerbied vir sy God en 'n meeleving met al Sy kreature duidelik spreek.

Uit die vertelling "n Plaas in die Waterberg" blyk dat dié gebied 'n groter oppervlakte beslaan as lande soos Nederland, België of Portugal. Ook, soos blyk uit spottende vertellings van die inwoners self, dat die gebied sy inwoners gekry het uit die regstelsel van die ou Transvaalse Republiek. As Oom Paul as president of hoofregter werklik radeloos tot die slotsom gekom het dat 'n beskuldigde verdien om opgesluit, gehang of geskiet te word, het die president aan sy pyp gepof en met 'n growwe stem gesê: "Skenk hom 'n plaas in die Waterberg!" (p. 13).

In die vertelling "Die ark dryf oor al die berge" sê die skrywer: "Dit vra werk om 'n plaas wat lank verwaarloos was weer op te bou. Maar dit is 'n kosbare ervaring om te sien met watter dankbaarheid die aarde jou tegemoekom. Nuwe dinge ontstaan onder jou hand (...).

Dit bring 'n skeppingsvreugde wat uitgaan bokant die daaglikse doenigheid; mens kry 'n gevoel dat jy één is met die ewige harmonie van veld en rante, van son en lug en reën" (p. 24).

Die skrywer slaag daarin om die leser ten volle in hierdie skeppingsvreugde te laat deel. Saam met hom sak jou moed as die boorman net rooi grondstof en 'n fyn wit poeier boontoe bring. Saam met hom beleef jy die vreugde en dan weer die teleurstelling as 'n behoorlike watervloed, "(g)oed duisend tot vyftienhonderd gelling per uur" (p. 109) uit die boorgat bars, net om daarna weer weg te krimp tot 'n skamele watertjie waarvoor 'n mens in 'n speelgoedwinkel moet gaan soek vir 'n enjintjie om dit uit te pomp.

Een van die mooiste bydraes tot die boek, en een wat die skrywer se eerbied vir sy medemens ten beste toon, is die vertelling "Tant Hannie-Sarel se kopklippie" waarin vertel word hoe tant Hannie se voorsorg om self 'n kopklippie vir haar graf te laat beitel tog eindelijk vrugte gedra het nadat die klip lank vergete onder 'n groot boom naby Paulus Mokololo se huisie gelê het. Om nie te vergeet nie van die aangrypende vertelling "Dienka", waarin vertel word hoe 'n mak bobbejaer sy eie doodsangs oorwin om sy dogtertjiespeelmaat van 'n gewisse dood te red, net om dan met sy eie lewe vir sy heldedaad te betaal.

Ewe onvergeetlik is die gesprek – terwyl hulle saam draad span – tussen die



skrywer en 'n werker wanneer lg. opmerk dat dit mos van dié harde olienhout se blare is "wat die duif gepluk en vir Noag na die ark gebring het om te wys die water begin wegdroog" (p. 25), 'n opmerking wat vir sy gespreksgenoot alles op een slag nuut laat word, "soos op die eerste dag", en wat hulle wat daar saam in die son staan en werk bind "aan die genade en die nuwe begin van alle dinge" (p. 26).

Dit is 'n inspirerende boek wat die leser neersit met die wete, soos verwoord deur Dina Kubyane in die vertelling getitel "Herfsdag": "Die Here is daar" (p. 138).

*Terug na Klein Paradys* deur Anton Döckel, 1990, Human & Rousseau, 106 pp., R19,99 + AWB.

Anton Döckel, wat tot dusver jeugverhale geskryf het, debuteer as kortverhaalskrywer met 'n seker hand. Sy verhale het die aard van verhalende vertellings en hoewel daar telkens dieper as die blote oppervlakverhaal gepeil word, wil die skrywer nie die peillood besonder diep laat sak nie.

In die meeste van die verhale is dit 'n jong seun of 'n jong man wat as fokalisator en/of verteller optree.

In "Tuiskoms" gaan dit om die emosies van 'n jong man wat sy tuisdorp, Laingsburg, besoek nadat die groot vloed sy ouerhuis weggespoel het. Ten spyte van 'n lammerige slot bring die verhaal tog die uitwerking wat die vloed op individue gehad het skrywend tuis.

En "Een Sondag uit die lig" onthul knap dialoog die indruk wat rasseverskille en -diskriminasie op jong kinders maak. In "Anna en die man van die sirkus" gaan dit oor die diskrepansie tussen 'n jonger en ouer seuntjie se beleving van dinge - knap gerealiseer vanuit die fokus van die jong Wouter.

In "Terug na Klein Paradys" word die verhalende element op die agtergrond geskuif ter wille van die tuisbring van 'n insig: dat die gang van die tyd en die ervarings wat dit meebring die slang in elke paradys laat indring; die optrede van die vertellende ek is nou soos dié van die Joe wat hy vroeër verfoei het.

In "Die sondes van die vaders" wil dit my voorkom of die verhaal effens oorspan word deur 'n effense teveel aan besonderhede: "die sondes van die vaders" dui hier oënskynlik op sowel die donker Deon se afkoms as op die inteelt wat 'n gebrekkige kind tot gevolg het.

Ook in "Soes Beck en die miljoene" raak die sentrale verhaal effens verlore in 'n oormatige rond-en-bont-skrywery.

"Suinige Andries" is 'n reguit, geslaagde vertelling van die katastrofiese gevolge van 'n ongeneeslike suinigheid.

In die drie laaste verhale kry 'n mens die gevoel dat die skrywer nie in volle beheer is nie en dat dit die verhale aan die sentrale kern ontbreek.

Die skrywer is op sy beste as hy sy natuurlike verteltalent sy loop laat neem en nie die slot van sy verhale onnodig uitrek om 'n bepaalde effek te probeer bereik nie.



In 'n brief in *Kalender*, bylae tot *Beeld*, skryf Junita Joubert n.a.v. kritiek op haar bundel: "Elke skrywer se ervaringsveld, of dit wat hy as gevolg van sy aard eerder bemerk, bepaal waaroor hy kan en wil skryf. Ek glo ook daar is plek vir elkeen se waarneming, se 'vertellings' in 'n wêreld waar alles plaasvind; die 'fluistergesprekke' agter die kamerdeur, die politieke slagspreuk teen die muur."

"Touché!" sou 'n mens wou sê, ook na aanleiding van 'n resensent wat die "intensionale (sic!) leser(es)" van hierdie bundel soos volg opgesom het: "(sy) is 'n middeljarige lid van die ACVV wat Sarie lees en vir haar mense omgee – kerkvas, behoudend en Afrikaans". En wat verder kla omdat daar "nie 'n enkele swart mens" in die verhale voorkom nie. Om te sien is om te glo!

In Joubert se dunnerige bundeltjie is daar 'n ryke verskeidenheid van alle moontlike vergestaltungs van die liefde, daardie basiese van alle menslike emosies wat beslis nie tot middeljarige lede van die ACVV beperk is nie. Dit is bykans ongelukkig dat die skryfster daarin slaag om met so weinig woorde en met 'n volslae afwesigheid van letterkundige foefies, telkens tog so diep te gryp en die essensie van 'n stuk lewe so goed vas te vat. Sy verras verder met haar merkwaardige vermoë tot onderbeklemtoning, ook emosioneel gesproke, iets waardeur die verhale aan suggestiewe krag wen. Sy verstaan die kuns om slegs die essensie weer te gee op 'n wyse wat nie frustreer nie, maar wat juis 'n kreatiewe leser kweek. Ná afloop van elkeen van die verhale voel die leser sig genoodsaak om self die versweë elemente van die verhaal in te vul. Hierdie onbepaaldheid is juis 'n kenmerk van ware letterkunde.

Daar is ook 'n balans ten opsigte van die rol wat die vrou in die verhale speel deurdat sy nie slegs getoon word as slagoffer van die liefde nie, maar in talle verhale na vore kom as besonder sterk, en as die oorlewende oorwinnaar in die drama van die liefde. Sodoende word stereotipering vermy. Kyk in hierdie verband maar na "Hy was dan lankal dood", "Tant Sofie en oom Wynand", "As 'n berg wegraak", miskien selfs die uitstekende "Afskeid van Giovanni", "Klein Requiem", "Die afskeidsdans", die ontmaskerde "Musica prohibita", met sy uitmuntende slot, "Die trein", ens.

Ek vind voorts in die meeste van hierdie kortkortverhale 'n fyn tikke van ironie en 'n afwesigheid van sentimentaliteit wat tot hul genietbaarheid bydra.

Die verdeling in twee afdelings vind ek egter nie juis funksioneel nie. Die verhale in die tweede afdeling, "Verbode musiek", pas m.i. nie almal onder hierdie subtitel in nie en sou net sowel in die eerste afdeling kon staan. 'n Beter verdeling sou m.i. die tweede afdeling laat begin met verhale waar daar 'n duidelike verandering in die keuse van verteller is. Nou hinder die skielike verandering van 'n personasiegebonde verteller wat as buitestaander die liefdesdramas waarneem of daarvan vertel na 'n vertellende ek (in bv. "Ons

kan nie sonder haar nie") of selfs na 'n buite-diëgetiese verteller in enkele verhale.

Die ietwat sentimentele tekening op die omslag, sowel as die titel, wat ook as sentimenteel vertolk kon word, bied nie aan die bundel die ondersteuning wat dit verdien nie.

*Anderkant die Rubicon* deur Jan Zacharias, 1989, Oranjewerkers Promosies, Morgenzon, 255 pp.; R28,00 + AVB.

'n Mens sou die *littérature engagée* kon definieer as literatuur wat kritiek lewer op bestaande sosiale en/of politieke toestande met die duidelike doel om die leser oor te haal tot die ideologiese standpunt van die geïmpliseerde skrywer. Uit 'n lesing gehou deur André P. Brink by die jaarberaad van die Skrywersgilde in 1976\* blyk dit dat "betrokke literatuur", soos hy verkies om dit te noem, 'n nogal problematiese begrip is. Aan die begin van sy lesing spreek hy verskeie "bedenkinge" uit oor Sartre se definisie van *littérature engagée* as 'n vorm van sosio-politieke aksie, as literatuur wat bewustelik "aangewend" (sy aanhalingstekens) word "ten einde 'n verandering te help teweegbring in die sosio-politieke *status quo*". Tog blyk dit duidelik uit die res van die betoog dat hy die literatuur ook as *daad* wil sien en dat hy van die Suid-Afrikaanse skrywer vandag verwag – hoewel nie eis nie – om hom kompromisloos uit te spreek teen die "Leuen" wat deur die owerheid bevorder word. "Wat ek wesenlik bepleit," sê hy teen die einde van sy betoog, "is dus dat die skrywer nie óók, soos party ander mense in ons situasie, sy verpligting teenoor waarheid en vryheid versaak nie." Wat die skrywer moet vermag, is om "'n klein, stil, innerlike revolusie te bewerkstellig in die gemoedere van mense".

Ongelukkig spel Brink nie uit hoe die skrywer op hierdie manier kan skryf sonder om presies dit te doen wat Sartre bepleit nie. "Betrokke literatuur" omskryf hy self liever as "dié literatuur wat aantoonbaar ontspring uit, en ingestel is op, 'n herkenbare sosio-politieke werklikheid". Op die keper beskou sou 'n mens egter m.i. hierdie definisie van toepassing kon maak op 'n groot persentasie van alle letterkunde. Ook beklemtoon Brink deurgaans die feitdat die gehalte van 'n literêre werk niks te make het met die gehalte van sy betrokkenheid nie, want elke skrywer, sê hy, "durf in eerste instansie alleen aan sy eie aard getrou wees". Hy haal Van Wyk Louw aan om aan te dui dat die skrywer, wanneer hy sy funksie as skrywer vervul, "verskuif (. . .) na die terrein van die estetiese". Die skrywer moet, sê hy verder, in sy reaksie op 'n politieke wêreld nooit "daarin (. . .) verval of daarin (. . .) bly vassteek nie, maar 'in die lig van die ewige' (. . .) probeer kyk". Ook Ig. omskrywing lyk my erg problematies. As 'n mens aanvaar dat die outononmistiese benadering van 'n literêre werk vandag taboe is, geld dit seker ook die evaluering van die werk.

\* Ek verwys na die verslag van hierdie lesing soos opgeneem in *Literatuur in die strydperk* deur André P. Brink; 1985; Human & Rousseau; pp. 76-93.

Daar moet m.a.w. ook ideologies na 'n werk gekyk word. En elke skrywer, ook die skrywer van die *engagé* werk, sou m.i. met 'n mate van reg kon beweer dat hy nie slegs in die politieke werklikheid wil bly vassteek nie, maar dat hy ook, *deur* die literêre skryfdaad, in die lig van die ewige probeer kyk.

Met hierdie lang aanloop wil ek probeer duidelikheid kry oor die manier waarop 'n mens Jan Zacharias se roman behoort te benader. Want hoewel ons hier te doen het met 'n duidelike *engagé* werk, verskil die aard van die ideologiese betrokkenheid hemelsbreed van dié van *engagé* werke waarmee ons tot dusver in Afrikaans te doen gehad het. Ook hier het ons te doen met 'n skrywer wat kompromisloos die beweerde leuen van die Suid-Afrikaanse owerheid aan die kaak wil stel en wat lesers tot 'n alternatiewe standpuntinname wil probeer beïnvloed, maar nou vanuit wat 'n mens sou kon noem "'n ver-regse" perspektief. 'n Mens sou dit dus in hierdie opsig as radikaal vernuwend kon bestempel. 'n Positiewe kriterium?

die ideologie wat hier bevorder word, is dié van die Oranjewerkers en hul ideaal van 'n blanke volkstaat met Morgenzon as nukleus. As 'n mens aanvaar dat die aard of die gehalte van die betrokkenheid, volgens die siening van André P. Brink, nie ter sake is nie, hoef hieroor niks verder gesê te word nie. Die probleem is egter dat 'n mens die boek 'n onreg sou aandoen, gesien sy duidelik politiese doelstelling, deur dit slegs esteties (outonomisties) te benader. Daar moet dus gesê word dat die politiese doelstelling in hierdie roman baie duidelik hoofsaak is en dat lesers waarskynlik hoofsaaklik hierop sal reageer, hetsy negatief of positief.

As oortuigingskrag 'n literêre kriterium is, sou 'n mens verder moet sê dat die skrywer, wat die gemiddelde leserspubliek betref, met groot oortuigingskrag skryf en dus waarskynlik ook daarin sal slaag om mense na sy standpunt oor te haal.

Die boek ly egter aan die kwaal van alle *engagé* werke. Omdat 'n bepaalde ideologiese doelstelling bevorder moet word, staan karakterisering en gebeure volledig in diens van die bepaalde ideologie. Dit is opvallend so beplan dat dit slegs dié gesin is wat hulle eindelik by die Oranjewerkers skaar wat ongeskonde daarvan afkom. Die ander, hetsy nasionaal, konserwatief of liberaal-aktivisties ingestel, word die slagoffers van moord, selfmoord, eg-skeiding, morele en psigiese verval. Die skrywer beskou subtiliteit opvallend ook nie as 'n literêre deug nie. Hy is gedurig byderhand om verdoemende kommentaar te lewer op die doen en late van alle hervormingsgesindes, of om d.m.v. 'n voorwoord en feitelike insetsels te beklemtoon dat die fiksionele gebeure alles op werklike gebeurtenisse gegrond is. Waarskynlik sou die skrywer se verweer in hierdie opsig juis wees dat hy eerlik genoeg is om hom nie te verskuil agter die masker van die een of ander alwetende, maar onsigbare verteller of geïpseerde skrywer nie!

Dit moet die skrywer ten goede gereken word dat hy, ten spyte van die duidelik gemanipuleerde aard van die personasies, nogtans daarin slaag om

by meer as een geleentheid die simpatie van die leser met die lotgevalle van sy duidelik gediversifieerde personasies te wek. Hierteenoor is die beskrywing van sowel Keith as Paul se radikale verstoting wat onderskeidelik 'n lojale swart werker (p. 159) en 'n goedgesinde swart student (p. 244) so harteloos dat dit leser in die harnas jaag. Ook die koelbloedige manier waarop die skrywer wraak neem op personasies wat hy polities negatief sien, dui op 'n gebrek aan deernis. Ek verwys bv. na die dood van die Amerikaanse TV-verslaggewer (p. 205) en dié van Isak Mabitselo (p. 218). Dit is, ten slotte, baie duidelik die doel van die boek, soos ook by wyse van die agterbladteks aangedui, om die hervormingspogings van die huidige S.A.-regering aan te dui as die oorsaak van die verskeurdheid, geweld, gebrek aan veiligheid en ekonomiese agteruitgang in die land. Die tipografiese en redaksionele versorging van die boek laat heelwat te wense oor.

Siegfried Huigen

Baay, Reggie en Peter van Zonneveld. 1988. *Indisch-Nederlandse literatuur. Dertien bijdragen voor Rob Nieuwenhuys*. Utrecht: Hes. ISBN 90-6194-067-2

Het is vooral aan Rob Nieuwenhuys te danken dat men in Nederland belangstelling is gaan krijgen voor de letterkunde uit het voormalig Nederlands Indië, de Indische letterkunde. Onder alle geschriften die Nieuwenhuys gewijd heeft aan Nederlands Indië en zijn letterkunde is het echter vooral zijn geschiedenis van de Indische letterkunde, de *Oost-Indische Spiegel* (1972) geweest die de neerlandistiek de ogen heeft geopend voor de literatuur uit Nederlands belangrijkste kolonie. Men kon vaststellen dat er hier heel wat meer geschreven is dan de *Max Havelaar*. Sinds de publicatie van de *Oost-Indische Spiegel* is de belangstelling voor Indische letterkunde zo gegroeid dat ze haar eigen instituties heeft gekregen in de vorm van een Werkgroep Indisch-Nederlandse letterkunde, opgericht in 1985, en een eigen tijdschrift *Indische Letteren* dat sinds 1986 viermaal per jaar verschijnt.

Ter gelegenheid van Nieuwenhuys' tachtigste verjaardig werd de onderhavige opstellenbundel *Indisch-Nederlandse literatuur* uitgegeven. Kenmerkend voor die opgenomen opstellen is de allesomvattende benadering van het studieveld die teruggaat op Nieuwenhuys. Volgens Nieuwenhuys behoren namelijk zowel literaire als niet-literaire genres tot de Indische letterkunde: romans, gedichten en reisbeschrijvingen, dagboeken, brieven, memoires en natuurbeschrijvingen. De literatuurgeschiedenis gaat daarvoor gemakkelijk over in cultuurgeschiedenis, wat overeenstemt met recente ontwikkelingen in de historische letterkunde-studie.

In een inleidend opstel bij de bundel van de hand van Van Zonneveld ('De toekomst van tempoe doeloe [Maleis: het verleden]. Iets over de studie van de Indische letteren.') worden studieadviezen gegeven aan de aankomende



student van de Indische letterkunde. Zoals voor de hand light, wordt de student geadviseerd de Indische letterkunde vanuit een literatuursociologische hoek te benaderen. Hij moet onderzoeken welke visie op het koloniale systeem in een tekst aangeboden wordt, hoe de verhoudingen tussen de rassen en tussen mannen en vrouwen worden voorgesteld en zo meer. Antwoorden op dergelijke vragen kunnen volgens mij interessant vergelijkingsmateriaal opleveren met literatuur uit Zuid-Afrika. De artikelen die in de bundel zijn opgenomen vallen overigens maar zeer gedeeltelijk binnen het door Van Zonneveld geschetste literatuursociologische kader. Het is eigenlijk alleen het opstel van G.C. Brantas (' "Het staat er allemaal in." Indische jeugdboeken vertellen over de Indische samenleving.') dat helemaal Van Zonnevelds uitgangspunten volgt. Heel wat artikelen zijn biografische studies, een onderwerp waar ook Nieuwenhuys al een voorkeur voor had. Wat ik node gemist heb in deze volgens Van Zonneveld en Baay representatieve bundel, is een diepgaande theoretische bezinning op het studieobject. Van Zonneveld stelt bijvoorbeeld vast dat de Indische letterkunde een koloniale literatuur is: '[e]en literatuur waarin de historische en psychologische confrontatie tussen Oost en West gestalte krijgt', (p. 10) zegt hij Beekman na, die in de bundel een bijdrage over Couperus geleverd heeft. Daarmee is dan alles gezegd over koloniale literatuurendat nog in wat Edward Said genoemd heeft, 'oriëntalistische' termen, termen die postuleren dat er zoiets bestaat als een Oosten dat helemaal 'anders' is dan het Westen.

Voor geïnteresseerden in, de Zuid-Afrikaanse letterkunde is het artikel van Liesbeth Dolk over het tijdschrift *De Fakkel* (p. 243-277) wellicht is eerste instantie het meest verrassend. *De Fakkel* werd opgericht om te dienen als letterkundig orgaan voor wie in Nederlands Indië woonde of aan de Duitse bezetting had kunnen ontsnappen. Het tijdschrift bestond van November 1940 tot Januari 1942 toen de belangrijkste vaste medewerkers, onder wie Rob Nieuwenhuys, gemobiliseerd werden vanwege de Japanse dreiging. Door de betrokkenheid van Jan Greshoff, die in Kaapstad woonde, kregen ook Afrikaanse en Nederlandse bijdragen uit Zuid-Afrika een plaats in het tijdschrift. Zo zijn er bijdragen opgenomen van Uys Krige, W.E.G. Louw, N.P. van Wyk Louw ('de belangrijkste dichter en denker uit Zuid-Afrika', volgens Greshoff), Elisabeth Eybers, Van Melle (een verhaal in het Nederlands), naast minder bekende figuren. In het elfde nummer overwegen zelfs de Zuid-Afrikaanse. Het ontroerde mij nogal om te lezen hoe er tegen de achtergrond een enorme dreiging een transatlantisch Grootnederlands beschavingsproject kon bestaan.



Salomi Louw

## Die stories agter die storie: Chris Barnard se *Piet-my-vrou*

### Vooraf

Enkele punte om in gedagte te hou by die ondersoek van 'n televisieteks – en die televisiedrama as gebeeldsende weergawe van so 'n teks – is die volgende:

– *Dramatiese verloop/spanning* is soortgelyk aan die (verhoog-drama, maar dit word uit kleiner handelingseenhede of TONELE opgebou en is nie noodwendig chronologies nie.

– Alle nodige inligting moet verskaf word om 'n *karakter* te kan peil, en die karakter moet geloofwaardig en aan sy eie aard getrou bly.

– *Intrige*, tema, motiewe en simbole word beoordeel soos by die verhoog-drama, maar die intrige se verloop kan anders wees omdat die televisie-drama groter beweeglikheid het as wat op die verhoog moontlik is. TV-drama is nie so tyds- of ruimtegebonde nie: daar kan met die slot begin word, dan kan tussentonele volg, bv. 'n terugflits (*analepsis*), 'n toekomsprojeksie (*prolepsis*), fantasie- of droomtoneel, dan die begin van alles en, siklies, weer die slot. Die moontlikhede hier is feitlik oneindig. Die geheelindruk (agterna beskou) moet egter van deurlopende aard wees: ons as ontvangers moet in staat wees om uit die verhaal (soos dit linieër in die teks of drama aangebied word) die storie/s (chronologiese ordening van gebeure en motiewe) te kan rekonstrueer. (Dit is die ondersoekmetode wat in hierdie metode gevolg sal word.)

– *Ruimte en tyd* kan vinnig en aanhoudend verwissel. Die gebruik van BE-DRYWE is uitgeskakel en verskillende kameraskote word met TONELE aangedui. (Dit is nie noodwendig 'n verandering van speelruimte of -tyd nie, maar dui op 'n verandering van KAMERARUIMTE, d.w.s. die ruimte wat deur die kamera verfilm en aan die ontvanger getoon word.) Omdat die materiaal vooraf opgeneem en dan geredigeer (gesny, gelas en gepas) word, kan die SPEELRUIMTE vinnig verwissel, bv. 'n volwasse karakter se geboorte en jeug kan uitgebeeld word; sowel as verwagtinge wat sy ouers voor sy geboorte van hom gehad het, gevolg deur sy jongmensdae en hoe anders sy lewe verloop het. Selfs die karakter se ouma en oupa kan – oor die tyd heen – deel hê aan die televisiedramagebeure. Ruimte kan ook binne opvolgende skote of tonele wissel van Durban tot Londen tot die Suidpool en die maan.

- Die bewegende *beeld* kom baie lewensgetrou oor, asof dit 'n 'lewensnit' ("slice of life") kon wees. Daar moet egter onthou word dat die televisiedrama 'n geredigeerde voorstelling is wat saamgestel is uit verskillende snitte (van film en klank) wat die illusie van werklikheid skep.

Telesie is by uitstek 'n VISUELE medium; niks wat in beeld daargestel word, moet in die dialoog herformuleer word nie. Dialoog kan egter óór die beeld gebruik word as jukstapenering of kontradiksie - wat ironie tot gevolg kan hê. Die beeld (d.m.v. nabyskote, byvoorbeeld) kan dinge beklemtoon wat by verhoog- of radiodrama deur dialoog aksent sou kry; die beeld kan die wysers van 'n oorlosie toon - miskien teen versnelde tempo - om die gang van tyd aan te dui. Deur tegnieke soos kamerahoek en beligting kan atmosfeer en suggestie oorgedra word, veral as dit met byklanke en/of musiek gepaard gaan. Kameragebruik kan ook suggestief wees deur bv. te 'sny', wat gewoonlik 'n kort of simultane tydsverloop tussen die skote aandui; of 'n 'kruisdoof' wat normaalweg langer tydsverloop aantoon.

- *Kameragebruik* se aanduiding in die televisieteks is 'n weergawe van hoe die dramaturg die beeldgebruik gekonsipieer het en dit is net so belangrik soos die toneelaanwysings. (Hierdie NIE-VERBALE of neweteks kan - in 'n groot mate - deur die regisseur geïgnoreer word.) Dit wat as kameraposisie en -beweging in die teks aangedui word, is verantwoordelik vir die effek wat die ontvanger in die drama bemerk by beeldsending, en sorg vir die kompaktheid van beeld, die geskiktheid daarvan, die atmosfeer wat oorgedra word en die beklemtoning van sekere aspekte. Die nie-verbale teks stel die LESER van die televisieteks dus in staat om medeskeppend te lees.

- 'n *Verteller* kan net so geredelik in die televisiedrama as op die verhoog gebruik word, maar miskien kan meer met hom bereik word omdat sy 'vertelling' - as bowe-stem - gejukstaponeer kan word met 'n toneel wat die werklikheidsgebeure van die drama uitbeeld. Die verteller kan 'n karakter wees wat optree in die drama en tussenin of bo-oor kommentaar lewer (of vertel). Wat hy sê kan onderskraag of weerspreek of versterk word deur die beeld. Die verteller kán ook nêr as verteller optree; iemand wat - soos 'n outeur - verskuild optree en kamma die gebeure vertel en 'wys' soos hy dit verneem het, sonder dat hy self deel neem aan die dramagebeure.

## 1. Televisiedrama en narratief (vertelling)

Die televisiedrama is 'n *verhaal* wat dramaties uitgebeeld word. In so 'n verhaal kan daar verskeie stories ingebed wees wat deur ons, as lesers of kykers (d.w.s. ontvangers), gerekonstrueer word (i) uit wat die karakters sê (dialoog/hooftteks/verbale teks), of (iii) uit 'n kombinasie van dialoog en beeld.

Die verhaal self begin op 'n gegewe moment en sluit op 'n sekere punt, maar

tussen dié begin en einde kan daar terugverwys word na iets (gebeure) wat vroeër plaasgevind het, selfs voor die begin van die verhaal. Daar kan ook projeksies van toekomsmoontlikhede gemaak word.

Sulke tydspronge, wat nie binne die lineêre chronologie van die verhaal lê nie, staan as *anachronieë*<sup>1</sup> bekend: verwysing na die verlede word benoem as *analepsis* en verwysing na die toekoms as *prolepsis*. Deur die gebruik van analepsisse en prolepsisse word die omvang van 'n verhaal verruim: i.p.v. 'n enkellynige storie het ons 'n meer ingewikkelde *verhaal* waarin verskillende *stories* voorkom.

## 2. **Analepsisse en Piet-my-vrou**

Hierdie televisiedrama is opgebou uit 'n groot getal en verskeidenheid anachronieë. Groepeer ons analepsisse wat tot dieselfde storie hoort en tyds-gewyse by mekaar inskakel, kry ons – benewens die hoofhandeling – drie narratiewe reekse wat elk chronologies gebind word en 'n onderlinge 'storie' vertel. Daar is ook nog 'n vierde reeks wat net uit beeldmateriaal bestaan, waar ons nie kan besluit watter episode chronologies op watter een volg nie; dit word saamgroepeer omdat dieselfde onderwerp behandel word.

## 3. **Kernverhaal**

Johanna Verster, 'n 35-jarige musiekonderwyseres, gee besonder baie aandag aan 'n talentvolle maar vereensaamde sestienjarige seun. Sy besef dat Anton se welgestelde ouers hom afskeep, wil kompenseer, en wil hom – benewens virtuose pianis – ook 'mens' maak. In sy onvolwassenheid wil Anton die verhouding intiemer maak as wat dit is, waarop Johanna haar onttrek van hom. In sy vernedering beskuldig hy haar van aanranding. Sy ouers verskuif hom na 'n kosskool; hier is hy ongelukkig en vereensaam verder.

Tydens 'n klavieruitvoering, wat deur Johanna bygewoon word, stort hy emosioneel in duie en sy vertroos hom. Sy word in hegtenis geneem vir die ontvoering van 'n minderjarige.

In die hofsak wat volg, word die vereensaming van karakters, hul nalatighede, hubris en wandade oopgevek.

Ten spyte van Anton se erkenning dat hy gelieg het oor die aanranding, word Johanna volgens die klagstaat skuldig bevind – sy hét hom ontvoer – en gevonniss tot tronkstraf.

## 4. **Basiese verhaal** of primêre narratief

Die basiese verhaal (eerste vlak van vertelling/primêre narratief) van *Piet-my-vrou* is lineêr in tyd: al is daar analeptiese onderbrekings, volg die tonele (van die basiese verhaal) mekaar op in tyd.

Die verhaal speel af op die laaste dag van die hofsitting en is saamgestel uit tonele 1, 70, 71, 72 en 73. Tonele 70-73 word slegs opties geskei, d.w.s. deur tegniese middele, maar tonele 1 en 70 – wat chronologies op mekaar volg – word geskei deur drie analeptiese 'stories' (tonele 2-69).

Op die eerte vlak van vertelling (primêre narratief) is die verhoor bykans verby; ondervraging en kruisverhoor is agter die rug; nou gee Mynhardt, die staatsaanklaer, die vroeë gedeelte van sy opsomming (toneel 1) van die saak: *Staat vs (Johanna) Verster* waar aangevoer word dat Johanna skuldig is aan abduksie van 'n minderjarige, Anton Joubert. Toneel 1 eindig met die woorde: "Sy het 'n onskuldige kind, 'n sestienjarige seun, as haar slagoffer uitgekies ...".

In toneel 70 gaan Mynhardt voort met sy samevatting en meld dat die hof "al die getuies aangehoor" het en oor al die feite beskik. Tussen hierdie twee opeenvolgende tonele (in tyd en in handeling) kom analepsisse voor wat die ontvanger inlig oor wat die 'getuies' gedoen en gesê het – binne en buite die hof, en selfs vóór die hofsak; en oorsake en gevolge word uitgebeeld sodat kousale verbande vir ons gevestig word.

Krisjan, die advokaat vir die verdediging, neem halfpad deur toneel 70 oor met sy betoeg.

Tydens die regter se reses vir oordenking is Johanna en Krisjan in 'n kantoor waar hulle wag om teruggeroep te word vir uitspraak (toneel 71). Johanna "sit uitdrukkingloos voor haar en uitkyk" en Krisjan staan "met sy rug na haar toe" by die venster. Daar is in hierdie beeldmateriaal 'n verwydering te bespeur tussen die twee karakters sowel as 'n aanvaarding van 'n hofsak wat nie goed afgeloop het nie. Ons besef dat Krisjan reg gehad het (toneel 15) toe hy (in aansluiting by toneel 6) aanbeveel het dat "die beste advokaat in die stad" verkry moes word vir Johanna se verdediging omdat hy 'nie 'n goeie advokaat' is nie.

Uit die tussentonele (2-69) het die leser egter ook deel geword van die ander lineêre reekse of *stories* wat ingebed is (as verdere narratiewe vlakke). As deelgenote aan hierdie kennis, wat buite die kennisveld lê van die hofgebeure se primêre narratief (basiese verhaal), stem ons saam met die regter se bevinding (toneel 72) dat Anton "'n swak getuie" was en, ten spyte van ons besef dat Johanna self 'n swak getuie was (soos ons gesien het in die terugflitse (analepsisse) na die vroeëre hofverrigtinge) het ons volle simpatie met haar as sy skuldig bevind word op die aanklag van ontvoering van 'n minderjarige. Deur gegewens in die ingebedde storie (as analepsisse) word die ontvanger se simpatie dan ook gemanipuleer.

Die basiese verhaal word afgesluit deur 'n toneel wat volg na 'n tydsprong (ellips). Na die regter se uitspraak (toneel 72) konsentreer toneel 73 op Krisjan buite die hofsak. In beeld het ons die verdedigende advokaat wat "met sy aktetas onder sy arm" in die gang afstap. (In die gebeeldsende weergawe van hierdie televisiedrama het hy ook reeds sy toga uitgetrek en dra dit oor sy arm.) Dit dui aan dat die verhoor verby is en die saak afgehandel. Die nie-



verbale teks hier lui: “*hy lyk al kleiner in die skoot*” en dit is ’n ‘visuele metafoor’ (Fiske & Hartley 1978:48) van Krisjan se ‘nie-goeie advokaatskap’, van die feit dat hy die saak verloor het. Dit stem ooreen met die ‘ikonografie’ van film (Wollen 1972: 143-146) waarin die verloorder klein vertoon teenoor die wenner (Mynhardt).<sup>2</sup>

Die ikonografie of visuele (metaforiese) uitbeelding van die laaste toneel is feitlik preskriptief t.o.v. konnotasie en ons word sodoende tot ’n sekere afleiding gedwing – maar dit hang ten nouste saam met die geheel van die televisiedrama. Beeldmateriaal soos hierbo genoem en vertolk kan slegs in ooreenstemming met die geheel van die drama metafories vertolk word. Die feit dat Krisjan al kleiner word in die skoot, kan dus slegs as visuele metafoor beskou word indien dit gemotiveer kan word binne die konteks van die spesifieke televisiedrama (of film).<sup>3</sup> In hierdie verband sê Bordwell & Thompson (1979: 118-119) “meaning and effect always stem from the whole film” en “(t)he context of the film will determine the function of the framing ...”<sup>4</sup> Die basiese *verhaal* (primêre narratief) gee dus: opsomming van die saak *Staat vs Verster*; die gebrek aan kommunikasie tussen Johanna en Krisjan tydens die reses; die regter se uitspraak (met reaksie van die verskillende partye); en die onsuksesvolle (verkleinde/verkleineerde) verdedigende advokaat wat na afloop van die hofverrigtinge in die gang afstap. Binne hierdie basiese verhaal (primêre narratief of eerste vlak van vertelling) het ons ander stories ingebed: die ‘*storie agter die storie*’.

## 5. Inbedding

Uit die basiese verhaal het ons ’n terugflits (toneel 2: aanvanklik nie-verbale teks; later ook verbale teks) na Anton en Johanna tydens ’n musiekles. Hierdie *storie* van Johanna en Anton is ‘ingebed’ in die ander, of dit ontspring daaruit. Die verhouding tussen die twee karakters word dus vroeg in die drama reeds gevestig.<sup>5</sup> Ander ‘stories’ word ook soortgelyk gevestig deur terugflitse; dit is ‘ingebed’ in die basiese verhaal.

Kyk ons chronologies terug vanuit die basiese verhaal (laaste dag van die hofsitting) wat ons tydsgegewys beskou as die ontstaansmoment van die analepsisse, kan ons verskillende storiereekse aflei, bv.

- 1 . . . . . hof: laaste dag . . . . .
- 1.i . . . . . verhoor . . . . .
- 1.ii . . . . . Johanna en Anton . . . . .
- 1.iii . . . . . Johanna en Krisjan . . . . .
- 1.iv [Johannamontage]

## 6. Eerste storie wat ingebed is (sekondêre narratief)

Op die tweede vlak van vertelling het ons die *storie* van wat *vroeër reeds* in



hierdie hofspraak gebeur het: dit wat vroeër in die hof gebeur het en gesê is, hoop die advokate om hul opsommings te gee en die regter om uitspraak te lewer. Dié sekondêre narratief (eerste ingebedde storie) lig ons in oor die spesifieke dialoog en optrede.

Die eerste ingebedde storie vorm 'n korrelatief tot die basiese verhaal. Dit stel ons as ontvangers in staat om ons eie afleidings te maak. Die tydspronge na die reeds afgelope hofgebeure dien ook as kousale uitbreiding op dit wat tans (nul-punt: basiese verhaal) in die hof gebeur as die advokate sekere stellings maak en die regter uitspraak lewer, sodat dit vir die ontvanger moontlik is om oorsake en gevolge te verbind.

Die eerste ingebedde storie (voorafgaande hofverrigtinge) kan beskou word as die *lexis* van die verhaal (Gennette 1982:128), die skelet waaraan die inkleding (og *logos*) op verdere vlakke van vertelling gedoen of aangebied word. Die sekondêre narratief word gerekonstrueer uit reekse episodes wat, mét onderbrekings, versprei is deur die drama, maar wat mekaar tydsgewys opvolg. (Ellipse of tydspronge kom voor, en ander stories onderbreek ook hierdie narratief deur verdere analepsisse of terugflitse.) Die *geheel* van hierdie episodiese sekwens – gedeeltes van handeling wat 'saamgedink' word omdat dit saam hoort – is van belang, aangesien dit fases in die ontwikkeling van die verhoor aanbied.

'n Interessante kenmerk van die eerste ingebedde storie is dat 15 tonele in geheel of gedeeltelik die hofverrigtinge mimeties aanbied, d.w.s. dat die geving in beeld en miskien klank gewys word. In 11 verdere tonele is daar slegs 'n diëgetiese plasing<sup>6</sup> as 'hofspraak' en word daar slégs d.m.v. die dialoog 'n hofruimte geskep, terwyl ons – volgens die beeld – elders in die narratief is, by die 'logos'; een of ander 'stem' uit die hof gee die verrigtinge aldaar weer maar ons sien iets anders. Dit veroorsaak dat die verhaal (en die ontvanger) terselfdertyd op meer as een lineêre vlak beweeg – iets wat onmoontlik is in die prosa aangesien die prosa slegs van die woord in lineêre (chronologiese) sintagma of opvolging gebruik kan maak. Televisie beskik egter oor beeld, én klank wat uit verskillende elemente bestaan: 'dialoog en die res van die klankbaan (musiek en byklanke)', volgens Metz (1971:139).

Gewoonlik gaan die beeld en die klank hand aan hand in film en televisie, maar in *Piet-my-vrou* word hierdie konvensie verbreek: die beeld wys spesifieke gebeure uit 'n *verdere verlede* as die hofspraak terwyl die dialoog, as bowestem óór die beeld, ander feite gee. Hierdie 'stem', saam met die mimetiese uitbeelding van die hofverrigtinge, vorm die grondslag van die eerste ingebedde storie (sekondêre narratief).

Die hofverrigtinge met aanklag, getuienis en ondervraging, is 'n tydruimtelike eenheid. Dit vorm 'n deurlopende sintagma wat deur die klankbaan verbind word ten spyte van onderbreking deur beeldredigering. Fyn manipulasie van die ontvanger (en dié se simpatie) is gevolglik in *Piet-my-vrou* aan die orde van die dag, aangesien die televisiekyker in die eerste plek 'n kyker is: hy kyk eers na die beeld. Sodra hy die beeld voldoende ingeneem en serebraal ver-

tolk het, gee hy aandag aan die klank. Dit veroorsaak dat die mimetiese (beeld) 'n sterker en blywender indruk maak as die klank (veral dialoog) en, gevolglik, dat die tersiêre *narratief-as-beeld* (die tweede ingebedde storie: Johanna en Anton) die sekondêre *narratief-as-klank* (die eerste ingebedde storie: hofsaak) verdring. Die ontvanger bly agter met 'n baie duideliker beeld van wat in die tweede storie, tussen Johanna en Anton, gebeur het as van die eerste storie (hof) se gebeure.

In toneel 66 erken Anton dat alles wat hy vertel het, leuens is. Hierdie toneel, wat midde in die verhoor afspeel, dien as korrelaat vir 'n volgende vlak van vertelling: die tweede ingebedde storie (tersiêre narratief).

## 7. Tweede ingebedde storie

Die tweede storie is 'n verdere (derde) vlak van vertelling en bied in episodes maar met tydsopvolging die een toneel na die ander oor die groeiende vertrouensverhouding tussen die twee personasies wat in die hofsaak betrokke is: die musikonderwyseres, Johanna Verster, en haar leerling, Anton Joubert. In die tweede ingebedde storie (wat in sigself chronologies georder is) word die ontvanger ook bekend gestel aan Anton se huislike omstandighede, sowel as die agtergrond vir die aanklag teen Johanna. Hierdie reeks gewens konflikeer met die inhoud van die eerste twee verhaalvlakke. Hierdie storie word hoofsaaklik deur beeldmateriaal opgebou en beskryf dramaties 'die aspekte van prosesse (karakters en gebeure) wat in die narratief van belang is' (Genette 1982: 136). Die invoeging van hierdie beeldmateriaal in die basiese verhaal dien "to suspend the course of time and to contribute to spreading the narrative space" (*l.c.*).

Op een na vloei hierdie analepsisse almal voort uit die sekondêre narratief, of eerste ingebedde storie (die verhoor), maar dit is nie die herinneringe van 'n spesifieke karakter nie en dus nie subjektief nie. Inligting wat nie bekend kan/kon wees aan die aanleidende persoonasie nie (d.w.s. die een vanwaar die analepsis ontstaan), word gewys in terugflitse. Dit het tot gevolg dat hierdie tonele as objektiewe analepsisse beskou moet word. Du Plooy (1986:196) sê hiervan dit is die verhaal self wat na die verlede beweeg.

Hierdie analepsisse, waarvan die hele omvang buite die primêre narratief lê (vgl. Du Plooy 1986:197), sluit storiegewys aan by die vorige storievlak; dit is voltooiende analepsisse aangesien dit voorafgaande gapings vul of noodsaaklike inligting verskaf vir die begrip van die vorige vlak van vertelling (die storie waarin dit 'ingebed' is). Baie keer, terwyl dié gapings in die eerste storie geskep word, word dit in die tweede storie gevul (waardeur ons verduidelikings kry vir wat, waar, hoe en hoekom sekere dinge gebeur het wat in die hof tot uiting kom). Hierdie sinchroniese (gelyktydige) aanbieding van twee verskillende stories of narratiewe reekse val veral op wanneer die eerste storie klankgewys en die tweede storie beeldgewys aangebied word. Die tweede storie dien as vervanging (Dijk 1971:112) of korrekatief op die eerste.

Op hierdie vlak van vertelling (tweede 'storie') is die gebeure chronologies en hoofsaaklik linieër waar een toneel in tyd volg op 'n vorige. Daar is tog wel enkele alternerende sintagmas sodat die idee van gelyktydigheid gevestig word; parallelle en sinchroniese gebeure word wisselend uitgebeeld in opvolgende tonele. So 'n alternering word aangetref in toneel 20, 21 en 22: nadat Johanna Anton se ete-uitnodiging in toneel 19 van die hand gewys het, sien ons Anton alleen aan die Jouberts se eettafel (20); Johanna wat alleen (en gelyktydig met Anton wat eet) in haar kombuis staan en eet (21); en afwisselend daarmee weer Anton in hulle eetkamer waar sy ma by hom aansluit (22).

'n Ander sintagma wat alterneer, hou verband met die tipiese agtervolgingstoneel, of die parallelle struktuur van 'Meanwhile, back at the ranch'. Anton pleit in die hotel by Johanna om hom nie terug te neem na die koshuis nie (60); terwyl Anton volgens die verbale teks (61) slaap, vind die polisie Johanna se motor voor die hotel (62) en spoor haar naam in die hotelregister op; dan stap die twee konstabels hysbak toe (63). Met die aanvang van die volgende toneel (64) sien ons vir Anton aan die slaap op 'n bank in Johanna se hotelkamer.

In toneel 64 word Johanna gearresteer. Hierdie toneel is 'n volledige analepsis wat aansluit by sowel die primêre narratief (basiese verhaal) as die sekondêre narratief (eerste ingebedde storie: die hofverrigtinge vroeër), aangesien dit by beide verhaalvlakke – wat in die middel, te midde van gebeure, begin het – aansluit en dit aanvul (vgl. Du Plooy 1986:198).

Benutting van die verskillende verhaalvlakke in *Piet-my-vrou* is gekompliceerd maar knap, veral in die gebruik van die oorvleuelende simultaanheid van mime (uitbeelding) en diëges (vertelling, of dialoog) en die gevolglike konflik wat hierdeur ontstaan. Een analepsis van die tweede ingebedde storie (tersiêre narratief) val hier egter buite patroon. Dit is naamlik nie ingebed in die sekondêre narratief (eerste ingebedde storie: vroeër hofverrigtinge) nie, maar in die primêre een (basiese verhaal: die laaste dag van die hofsitting) tydens Mynhardt se opsomming (uitbeelding toneel 1; dialoog die aanvang van toneel 2). Terwyl hy praat, konsentreer die kamera op Anton; as die kamera terugtrek, is Anton in 'n ander ruimte (en tyd) as 'hof, laaste dag'. Dit is die eerste analepsis in die televisiedrama, en die enigste wat sy ontstaan het buite die sekondêre narratief (of eerste ingebedde storie); en wel in die primêre verhaalvlak (basiese verhaal). Die aanvang analepsis skuif nooit weer terug in die primêre narratief nie, sodat ons gekonfronteer word met 'n vervanging van verhaalvlakke of van storiegrense.

### 8. Derde storie wat ingebed is

Hierdie verhaalvlak word slegs d.m.v. diëgetiese analepsis, d.w.s. in dialoog sonder uitbeelding, daargestel en staan nie werklik in kousale verhouding tot die res van die narratief nie. Die vriendskapsverhouding tussen Johanna en

Krisjan amper elf jaar vroeër het nie direk betrekking op die hofszaak nie en dit gee rigting aan nóg die basiese verhaal nóg die eerste of tweede stories. Alhoewel ons hier diëgeties 'motivering' kry van Johanna se posisie en optrede as musikonderwyseres, bly dit ekstern tot die basiese verhaal. In hierdie (derde ingebedde) storie word ons ingelig dat Johanna en Krisjan vroeër uitgegaan het; dat sy 'n musikloopbaan verkies het bo 'n lewe saam met hom; en dat hy intussen getroud is en 'n gesin het. Hierdie vroeër verhouding – omdat sy hom ken en dink dat hy haar ken – is die rede waarom sy hom vra om as haar advokaat op te tree al sê hy dat hy nié 'n goeie advokaat is nie. Die agtergrond wat in hierdie storie gegee word, gee vir ons ook 'n insig in die manier waarop haar verhoor verloop. Ons het uiteindelik begrip vir die feit dat sy – ten spyte van die gegewens wat analepties aangebied word en waardeur ons tot die gevolgtrekking kom dat sy eintlik onskuldig is – skuldig bevind word. Krisjan, op wie sy aandring as haar verdedigende advokaat, is net nie goed genoeg nie. (Weens die aard van die aangebode analepsisse is dit te betwyfel of enige advokaat haar op die spesifieke klag vrygespreek sou kry.)

Die derde ingebedde storie (vierde verhaalvlak) bly ekstern tot die gebeure wat aanleiding gee tot die hofszaak; dit help ons net om Johanna as karakter te leer ken.

## 9. Vierde storie ingebed in die verhaal

In die aanvangstoneel is daar ses outonome segmente ('n *montage*, of redigering en samestelling van skote) wat as vestigingskoot dien: dit gee vir ons die raamwerk waarvolgens ons teenoor Johanna bevooroordeel gaan wees. Sy word suiwer mimeties (in beeld) aan ons bekend gestel voordat die staatsaanklaar haar op konflikerende wyse diëgeties beskryf.

Geen tydsaanduiding gaan met dié reeks saam nie en dit is dus 'achronologie' t.o.v. die ander vlakke van vertelling. Daar is ook geen temporele verhouding tussen die individuele segmente bemerkbaar nie en geen kousale of ruimtelike verband nie. Op grond van kennis wat (later in die drama) op die ander narratiewe vlakke ingewin word, kan ons wel aanneem dat dit die Johanna is van die vroeë dae van die tersiëre narratief (tweede ingebedde storie), voordat die probleme met Anton begin het en voordat die hofszaak 'n aanvang geneem het, toe sy nog onbekommerd en vreugdevol was.

Hierdie vierde ingebedde storie, die vyfde narratief, bestaan uit 'n reeks kort mimetiese voorstellings (in beeld getoon) wat aan die een kant as outonome segmente beskou kan word, d.w.s. dit is 'n reëks opeenvolgende skote wat nie tydsgegewys by die ander tonele inskakel nie, wat buite die handeling van die hoofreeks staan. Aan die ander kant kan dit beskou word as 'n verplaaste handelingsreeks omdat daar nie duidelik aangetoon kan word waar en wanneer dit plaasvind nie. Dit kan ook gesien word as 'n verduidelikende insetsel of 'n parentese: die reeks hier onder bespreking bestaan uit kort tonele met



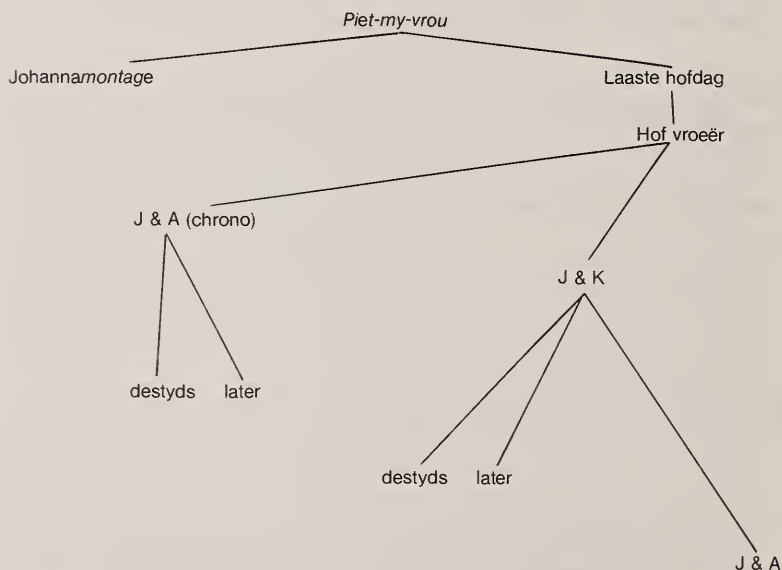
tipiese voorbeelde van die filmrealiteit; dit is sonder chronologiese skakeling met mekaar en met die res van die drama; dit word nie naastenby in volle breedte behandel nie maar in slegs elemente in 'n verwysingstelsel; en die beelde is in 'n serie (of reeks) saamgesnoer.

## 10. Samevatting

Die verhaalvlakke wat geabstraheer kan word in *Piet-my-vrou* deur stelselmatig terug te gaan in tyd is:

- laaste dag van hofsitting (basiese verhaal of primêre narratief)
- voorafgaande hofsitting – en Mynhardt se kantoor (eerste ingebedde storie as tweede verhaalvlak of sekondêre narratief)
- Johanna en Anton se verhouding (tweede ingebedde storie of tersiêre narratief)
- Johan en Krisjan se storie (derde ingebedde storie); en
- Johanna: *montage*; nie tydgebonden nie (vierde ingebedde storie).

Hierdie verhaalvlakke is soos volg opgebou:





Verduideliking:

J & A (chrono) – Johanna en Anton se verhouding; as reeks word dit chronologies aangebied.

J & K – Johanna en Krisjan – hulle verhouding destyds, amper elf jaar gelede; en 'later' tydens die hofsitting waarvoor sy hom genader het om haar te verdedig, en – hieruit voortvloeiend:

J & A – die terugflitse na Anton (10-14) wat sy tydens haar gesprek met Krisjan het (wat dan eintlik tuishoort by 'J & A (chrono)', maar wat aangebied word uit die analepsis van haar en Krisjan se restaurantgesprek. Hierdie terugflitse, bv. die platewinkel en park, is in werklikheid 'n analepsis uit 'n analepsis (J & K) uit 'n analepsis (hof vroeër) uit 'n analepsis (Johanna en Anton) uit 'n analepsis tydens die finale hofsitting.

Die ingewikkelde struktuur van hierdie televisiedrama kom tydens so 'n bespreking al hoe sterker onder die aandag.

## 10. Slot

Verskillende lineêre vlakke van hierdie gekompliseerde *verhaal* is in hierdie artikel vlugtig bekyk om te bepaal watter *stories* 'ingebed' is. 'n Verdere ondersoek na die kousaliteit van die onderskeie stories sal die moeite werd wees.

Bykomend sal 'n filmiese (kinematografiese) analise veel méér inligting en strukture kan ontsluit, want Chris Barnard het hom deeglik van tegniese hulpmiddele bedien om gewenste effekte aan te toon en voor te stel (voor te skryf?). Die televisieteks bied van "*n montage van Johanna*", deur 'indoof', 'kruisdoof' en 'langskoot' tot "*(d)ie kamera trek voor hom (Krisjan) uit en hy lyk al kleiner in die skoot. Sy voetstappe kruisdoof met die temamusiek*".

Die subteks wat deur kontradiksionêre beeld en klank geskep word, sowel as die anisochronieë (ritmewisseling; vgl. Du Plooy 1986:199) van die teks (bv. toneellengtes, jukstaposisies, en dag/aand- en binne/buiteskote), narratiewe frekwensies, ens., is hoogs interessant. Hierdie hulpmiddels dien om die narratiewe elemente te ondersteun en die boodskap duideliker oor te dra.

Die narratiewe elemente bestaan in samehang met die filmiese elemente. Bykans alle aspekte en gebruike en moontlikhede van die televisie-medium word in hierdie televisiedrama, wat hom weens die aard van die verhaal daar-toe leen, beproef. Die resultaat is 'n verbluffende tegniese-literêre eenheid.

## Voetnote

- <sup>1</sup> Anachronieë wys op die tydverskil van hierdie gebeure (of reeks) t.o.v. die 'nul'-tyd soos gegee in die basiese verhaal.
- <sup>2</sup> Vergelyk in hierdie verband (filmiese ikonografie) Monaco 1981: 130-140.
- <sup>3</sup> Vergelyk hier ook o.a. die beeld van Johanna wat na die uitspraak 'met die trap af verdwyn' (toneel 72).

- 4 'Framing' of omraming is die manier waarop die onderwerp in die kameraskoot getoon word: grootte, hoek van opname, rigting van beweging, ens.
- 5 Die ander narratiewe reekse of stories kom eintlik uit hierdie reeks (Johanna en Anton) voort, op grond waarvan eg. dan eintlik benoem moet word as prolepsisse wat uit analepsisse ontstaan aangesien die meeste stories in tyd volg op hierdie terugflits; die ander handelingreekse het m.a.w. later gebeur in gehele chronologie.
- 6 By die drama word die terme *diëgese* en *mimese* anders gebruik as in die prosa. In drama verwys *mimese* spesifiek na die sigbare vergestaltung, dit wat gewys word; terwyl *diëgese* verwys na dit wat vertel word of d.m.v. die dialoog aangebied of oorgedra word.

## Verwysings

- Barnard, Chris. 1982. *Piet-my-vrou en Nagspel*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bordwell, D. and Thompson, K. 1979. *Film Art: An Introduction*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley.
- Dijk, T.A. van. 1971. *Moderne literatuurteorie: een eksperimentele inleiding*. Amsterdam: Van Genep.
- Du Plooy, Heilna. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.
- Fiske, John and Hartley, John. 1978. *Reading Television*. London: Methuen (New Accents).
- Genette, Gérard. 1980 (1972). *Narrative Discourse* translated by J.E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, Gérard. 1982 (1966). *Figures of Literary Discourse* translated by Alan Sheridan. New York: Columbia University Press.
- Metz, Christian. 1971. *Essais sur la Signification au Cinéma* tome I. Nouveau Tirage. Paris: Editions Klincksieck.
- Monaco, James. 1981. *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*. Rev ed. New York: Oxford University Press.
- Wollen, Peter. 1972 *Signs and Meaning in the cinema*. 3rd rev & enlarged ed. Bloomington: Indiana University Press.

Universiteit van die Noorde

## Catrien van der Merwe Voorgeskrewe boeke vir matriek

### “Die beginner” – Ina Rousseau

Die sonnet is geneem uit die bundel “Taxa” (1970) wat letterlik dui op klein of groot eenhede, versamelings of strukture (Kannemeyer) en is ’n term wat baie in die biologie gebruik word – veral vir natuurkundige begrippe. In wese gaan dit in hierdie bundel oor verskillende opponente van die Skepping en die onderlinge verhouding van al die dinge in God se Skepping. Hierdie toepassing verduidelik dus alreeds die betekenissamehange in die gedigte onder bespreking, nl. die “beginner” as ’n natuurwese en gesitueer in ’n

ruimte waar hy/sy probeer onderskei en orden tussen vorm en kleur. Die kind se omwêreld word veral in terme van kleurindrukke gedefinieer – deur kleur neem konkrete vorme uit die kind se ervaringswêreld gestalte aan en kan die kind onderskei en "rangskik" op sy pad na volwassewording.

Die titel kan op twee vlakke geïnterpreteer word: a) op die kind se eerste tekenpogings en b) die ouderdomsmotief – die kind as 'n lewensbeginner en iemand wat nog nie tussen kleurnuanses kan onderskei nie.

Die tekenhandeling word alreeds in die eerste twee versreëls beklemtoon, nl. "trek met sy tekenkryt figure" en die "ranskik" op "papier". Die feit dat die kind "figure" kan "trek" en "rangskik", suggereer dat hy sy wêreld, en by implikasie sy verbeeldingswêreld as werklikheid, kan vorm gee en derhalwe in die wêreld heers – sorgeloos, sonder inspanning. IN reël 2 is dit veral die funksionele [r]-alliterasie wat om aandag vra: dit betrek die twee woorde semanties nader na mekaar, dit ondersteun die toonaard van rustigheid en laastens beklemtoon dit die ordening van vertroude dinge in die beginner se lewe.

Vanaf reël 3 fokus die spreker as volwasse waarnemer buite die wêreld van die kind op die "figure" wat deelmaak van die beginner se lewe. Die aanwysende voornaamwoord "hierdie" rig die leser se aandag pertinent op die "gebou" (in reël 5 word deur die klimakswerking gekonstateer dat dit die ouerhuis is). In hierdie binneruimte ervaar die kind geborgenheid – daarom kan die tekenhandeling "rustig" uitgevoer word. Die verbeeldingspel kry nou visueel gestalte in die oordadige kleuraanwendings. Die kind se intense beleving van helder kleure word pragtig in die volgende versterkte vorme verwoord: sonneblomgeel, fesrooi en hiasintblou. In hierdie reëls (3 tot 5) is daar duidelik twee perspektiewe op die voorgrond, nl. die van die volwasse en die van die beginner soos blyk uit die kombinasie van kleur en voorwerp: die kind weergee die besonderhede van die huis in oorwegend primêre kleure: geel, oranje, rooi en blou; die volwasse waarnemer kombineer die kleurindrukke met bekende ruimtelike voorwerpe om so die kleurintensiteit uit te hef: 'n sonneblom, 'n fes ('n rooi Turkse mus) en 'n hiasint ('n welriekende blom).

Die kaleidoskoop kleurindrukke word voortgesit in die tweede strofe, maar nou is die fokus gerig op die buiteruimte van die beginner se fantasiewêreld – 'n wêreld gevul met diere en strokiesfigure: gifgeel draak, papegaai groen gras, kraaiswart muis, rooi blomme – weer skerp, gedefinieerde kleure. Ook hier is die stem van die volwasse waarnemer opmerklik in die verwysing na "sinnaber" – 'n helderrooi mineraal wat as verfstof gebruik kan word (H.A.T. 1985: 1256).

Vanaf reël 9 volg 'n wending – semanties en struktureel. Met betrekking tot die struktuur is daar 'n verandering t.o.v. die strofe-indeling: strofes 1 en 2 is kwatryne en strofes 3 en 4 tersines. In teenstelling met die lang sinne van strofes 1 en 2, val die kort sin as grammatikale eenheid en die versreël saam in strofe 3, reël 1. Die reël word ook uitgehef deur die semantiese inkleding in

die verwysing na “ander kleure”. Nou word die volwasse wêreld betrek waar kleur en lyn vaag-ondefinieerbaar is. Hier is “misblou’ gryswit” en die “kleur van klip” oorwegend. Gevolglik is daar ook ’n verandering in die stemming wat opgeroep word: teenoor deel 1 se rustigheid, geborgenheid en sekerheid, volg in deel 2 ’n somberheid en onsekerheid. Die skadu-kleure geneer nou ’n werklikheidswaarneming waarin die blote aardse oorwegend is – “klip” en “kaneel” (“kaneel” is meer as net kleurbeskrywend: die bruin hou by implikasie verband met grond). Die grond en klip gee ’n tipiese Karoo-beeld waarbinne ’n tuin (gras en blomme van strofes 1 en 2) soos ’n oase is. Die spreker in die gedig is derhalwe bewus van ’n jukstaposisie: teenoor die kleurryke, welige, eksotiese tuin is die gryswit, swart en bruin alledaagsheid.

Die woordkeuse “smaak” in reël 11 is dubbelsinnig: eerstens kan dit letterlik verband hou met “kaneel” wat die proesintuig betrek, maar op figuurlike vlak dui dit op die voorkeur van die beginner. Hierdie kleure en dinge bly “onaangeraak” omrede dit deel is van ’n volwasse lewenswerklikheid waarvan die kind nog nie deel wil wees nie.

Strofe 4 staan die verste verwyderd van die fantasiewêreld. Die besinnende aard van die waarnemer is opvallend in sy universele slotsom oor die lewe. Die beginner sal uiteindelik as volwassene ’n ewililibrium tussen kleur en skadu handhaaf. Hierdie “hantering” is egter onderhewig aan ’n onderrig-proses: die lewe (hier gepersonifieer as ’n opvoeder) sal die beginner met doelgerigtheid en presiesheid (laasgenoemde word veral uitgehef deur die parentese), binne nuwe ervaringswêreldes lei op die pad na volwassenheid. Dit is ’n leerproses wat vir elke persoon geld – die lewe is kleurvol, maar ook skaduryk. Hierdie insig plaas dus ook die titel binne ’n nuwe betekenisveld: dit is ’n lewenskringloop wat ook vir die beginner voorlê – die goeie en die swaar van die lewe. Nou is dit ook duidelik dat “die lewe” van reël 13 skerp kontrasteer met “sy lewe” van reël 2: Die beginner leef en beheers sy lewe konkreet; die volwassene leef en ervaar die lewe ook op abstrakte vlak.

Volgens die inhoud kan die gedig in twee dele verdeel word:

*Deel 1* (strofes 1 en 2) konsentreer op die kind wat teken, dit wat hy teken en die voorkeurkleure waarin hy sy verbeeldingspel gestalte laat aanneem. Hierdie gedeelte word veral vanuit die persektief van die jong kind aangebied. Die fokus is veral gerig op die binne- en buiteruimte van die beginner se leefwêreld en wat deur die tekenhandeling tot ’n wêreld van fantasie getransformeer word.

In hierdie deel word die twee strofes heg aan mekaar verbind deur die enjambement in reël 4, maar die enjambement het ook die verdere funksie om die strofegrens te oorbrug. Reëls 3 en 4 hoort struktureel by die eerste kwartyn weens die versreëlverdeling in vers 4, maar eindig sintakties in reël 1 van die tweede kwartyn. Dit is ’n duidelike voorbeeld van sintaktiese vooropstelling.



Hier is gevolglik 'n botsing tussen die sintaktiese snit (die grammatikale sin) en die tipografiese afbakening (strofe 2). Die gevolg is 'n vermenigvuldiging van die aanbod: terugwysend na strofe 1 is reëls 3 en 4 volkome deel van die verbeeldingspel (let op na die vae verwysing van “gebou” i.p.v. spesifiek “huis”); vooruitwysend betrek “ouerhuis” van reël 5 die volwasse wêreld wat in deel 2 prominente vorm aanneem.

Deel 2 (strofes 3 en 4) openbaar die volwasse perspektief en gee die besinnende kommentaar van die spreker oor die lewe. Soos alreeds na verwys, val sins- en versreëleinde nou saam (reëls 9 en 11). Die enjambement van reël 12 ondersteun die idee van 'n voortdurende onderrigproses.

Die gedig toon vormlik ooreenkomste met sowel die Italiaanse as Engelse sonette. Die strofe-indeling (2 kwatryne en 2 tersines) is soos die Italiaanse sonnet, terwyl die rymskema (abab cdcd ded fef) herinner aan die Engelse sonnet. Afwykings van albei tipes sonette is duidelik: daar is nie soos die Italiaanse sonnet 'n duidelike beeld in die oktaaf en toepassing in die sestet nie; daar is wel 'n deurlopende gedagtegang soos by 'n Engelse sonnet, maar die klimaktiese slotkoeplet is afwesig – wel kry ons hier 'n verdieping in die laaste tersine.

### “Grense” – N.P. van Wyk Louw

'n Bespreking van hierdie gedig van N.P. van Wyk Louw vra in die eerste plek 'n kursoriese besinning oor wat die gedig wil sê. Verskeie literatore – waaronder D.J. Opperman in *Digtors van Dertig* – sien hierdie gedig as Van Wyk Louw se kunsbelydenis, 'n digterlike belydenis wat die vorm van 'n liefdesvers het (Vierde druk: 188). In *Rondom eie werk* skryf Van Wyk Louw juis met verwysing tot “Grense” en wat die betekenis van die gedig is, die volgende: “. . . 'n vers kan meer as een *implikasie* hê – nie *betekenis* nie” (1986:534). Volgens sy kompromerende betoog kan die leser aflei dat die *betekenis* van “Grense” herlei kan word tot die mens en menslike beperkinge gesien teen die agtergrond van 'n liefdesverhouding, maar dat die gedig ook iets anders kan *impliseer* en hierdie implikasie betrek m.i. dan ook die siening dat “Grense” 'n poëtiese manifes is.

Ter motivering van bogenoemde twee uitgangspunte is die volgende van Peter Louw ter sake: “Van Wyk Louw het in die platereeks *Klank in poësie* self vertel uit watter lewensgevoel die gedig ontstaan het. In die tydperk van voor hierdie gedig was hy onder die invloed van die Romantiek, en is romantiese gedigte soos “Rooidag” en “Die speelman” geskryf. Maar ‘toe ek iets ouer was – my eerste boekie het sowat vyftien jaar nodig gehad om te groei – toe het 'n ander lewensgevoel my beetgepak: Dat die seun se romantiek nie genoeg was nie, dat ons dae en woorde grense het, dat ons nie alles kan doen waarvan ons gedroom het nie, maar dat ons tog tot aan die uiterste



grens moet en durf gaan' ” (Louw 1989:65).



In die bespreking wat volg, gaan daar derhalwe eerstens aandag gegee word aan die interpretasie van die gedig as liefdesvers en tweedens sal nagegaan word hoe die gedig as synde 'n vers oor die digterskap agterhaalbaar kan wees.

## 1. Titel

Volgens die H.A.T. is die leksikale definisie van die lekseem “grens” o.a. die volgende: “skeidslyn, skeiding” of “beperking, perke” (1986:319). Hierdie omskrywings rig die leser alreeds op die eerste trap op die weg van 'n verstaan van die gedig, nl. die spreker beleef 'n bepaalde skeiding of ondervind 'n beperking waaruit hy wil beweeg. 'n Mens kan derhalwe die stelling maak dat die titel 'n voorbereidende, verwysende funksie het en dat dit moontlik meer as een grens kan suggereer. Vervolgens kan nagegaan word hoe die titel as verwysende teken in die gedigverband gestalte aanneem.

## 2. 'n Verkenning van die inhoud en struktuur.

Alreeds die eerste twee versreëls fokus op die karakters van die gedig, nl. 'n “my” en 'n “jou” – dus 'n spreker en 'n aangesprokene wat 'n bepaalde verhouding impliseer. Die vooropplasing van “my” in versreël 1 beklemtoon 'n subjektiewe, persoonlike inslag wat ook in die res van die gedig gevind word. In die eerste plek wil die “ek” sy “naakte siel” tot die “jou” laat gaan. 'n Belydenistoon word dus in hierdie twee reëls gesuggereer. Die “naakte siel” is metafories van 'n geestelike naaktheid, die spreker se diepste wese wat hy aan die “jou” wil onthul. Hierdie “wil” is veelseggend: enersyds impliseer dit dat daar iets – grense – is wat die spreker verhoed om sy begeerte te kan uitvoer en andersyds dui dit op 'n bewuste strewe na geestelike kontak. Die wil-intensie betrek twee werkwoordelike strukture: “wil ... tot jou gaan” (reël 2) en “wil ... opreik na die bloue maan” (reël 5). In albei konstruksies dui die verba “gaan” en “opreik” op beweging. Elk van hierdie konstruksies word verder gekwalifiseer deur bywoordelike bepalings:

- a) wil gaan 
  - sonder skrome (oop, eerlik)
  - in alle eenvoud (natuurlik, ongekunsteld)
  
- b) wil opreik 
  - soos ons drome uit diepe slaap
  - soos die bome teen skemerlug (let op die inversie – grammatikale verskuiwing – by albei die vergelykingstrukture waardeur “drome” en “bome” in die prominente versreëleindes geplaas word).

Hierdie patroonmatighele in die struktuur ondersteun die betekenisimplikasies van die versreëls wat soos volg geparafraseer kan word:

a) die spreker wil oop, eerlik en sonder gekunsteldheid na die “jy” gaan;

b) die spreker wil uitstyg bo menslike beperkinge tot klaarheid (“opreik na die bloue maan”); hierdie uitstyg is soos wanneer die mens se diepste verlangens vanuit die onderbewuste uiting vind in ’n droom; of soos volgens ’n ekspressionistiese natuurbeeld van bome afgeëts teen die skemerlug en die maan, so asof die bome opwaarts uitreik om die maan aan te raak – dus ’n opreik na die onbereikbare.

Hierdie patroonmatigheid in die struktuur ondersteun die sterk romantiese inslag van die strofe. Die twee vergelykings dui op die maniere waarop die spreker met die geliefde wil probeer kontak bewerkstellig – met sy verlangens en begeertes wil hy na haar toe gaan. Verder is daar ook sekere eksplisiete woordkeuses wat die romantiek konnoteer, bv. “naakte, drome” en “maan”. M.b.t. “maan” vra die kleurassosiasie om aandag: waarom nou juis blou? Hiervoor gee Du Randt die volgende verklaring: “Die geel maan is tradisioneel die simbool van die romantiese omgewing ... blou maan daarenteen, (het) ’n konnotasie van “nooit”, maar ook van ’n somber, morbiede toestand wat aan ’n onbeantwoorde liefde te wyte is” (individuele metode, p. 5). Weliswaar kan die “blou” ’n negatiewe suggestie daarstel veral as ’n mens in gedagte hou dat die spreker homself as binne ’n bepaalde beperking of skeiding bevind waarbinne hy ’n onvermoë beleef. Struktureel kan “blou” as woordkeuse egter ook gekoppel word aan Van Wyk Louw se voorliefde vir die mooi, poëtiese woord – hier juis ter wille van die blote klankeffek: die [b] alliterasie van “bloue” met “bome”.

Die tweede strofe begin met die sleutelwoord “gaan” en kan dus gesien word as ’n voortsetting van reël 1 en dit vorm ook ’n regstreekse aansluiting by reël 2 van die eerste strofe: “My naakte siel wil ... gaan met al sy donker wense”. “Donker wense” (’n voorbeeld van visuele sinestesia) hou struktureel en semanties verband met “duister woorde” van die laaste versreël:

a) strukturele paradigma = albei versreëls begin met verba (“gaan” en “flikker”) sodat die genoemde woordfrases deur die agterplasing uitgehef word; daar is klankverbande – die [d] en [v] alliterasie (’n fonetiese ekwivalensie).

b) semantiese paradigma = “wense” en “woorde” toon semantiese ekwivalensie (alhoewel nie natuurlike semantiese ekwivalente nie) vanweë albei woorde se koppeling met die spreker se gevoelslewe; donker is die sentrale motief (’n motief wat in teenstelling met lig meermale in Van Wyk Louw se werk voorkom); albei frases hou verband met die spreker se diep, verborge en tot nou nog toe, onsêbare begeertes.

Die spreker konsentreer dan op die strekking van sy wense, nl. om “heilige, nooit-gehoorde dinge” te sê. Die spreker openbaar sy begeerte om sy liefde uit te spreek, digterlik-eenvoudig te bely. So ontsettend intiem is hierdie “dinge” dat dit vir die spreker heilig, bo-menslik, goddelik is. Dit is ook dinge waaroor die mens huiwer om te praat, juis omrede dit die versluerde, “donker” begeertes is. Die parentetiese sin “waarvoor die mense huiwer” is ’n voorbeeld van grammatikale uitbreiding – hier ’n uitbreiding op die “nooit-gehoorde dinge”. Daarom bring die parentese ook nie ’n onderbreking in die gedagtegang van die vers of die sintaktiese struktuur nie. Die voortgang word ook bewerkstellig deur die “en” van versreël 9 sodat al die selfstandige sinseenhede ’n hegte uitgebreide sinskonstruksie vorm. Die gedig bestaan immers uit een lang sin en die uitbreidende aard van hierdie sin weerspieël deurgaans die ge-wil-de “gaan”- en “opreik”-beweging van die spreker na sy geliefde. Hier kan ook genoem word dat die enjambemente bydra tot die beweging; ook ondersteun dit die voorstuwende ritme en hef dit sleutelwoorde uit.

Reëls 9 en 10 gee die spreker se mededeling oor die aard van die “grense”, naamlik sy “woorde” is sy “grense”. Hieraan is al die ander inligting in die gedig ondergeskik. Die woorde “flikker” op die grense, m.a.w. die sê-handeling kan nog nie ten volle uitgevoer word nie, die “nooit-gehoorde dinge” van die “naakte siel” kan nog nie direk geuite word nie, want dit flikker nog op die grense. By die spreker is daar op hierdie stadium ’n gebrek aan die helder, juiste woord om aan die dinge gestalte te gee; hy word deur die grense van sy woorde aan bande gelê. Die woordkeuse “flikker” is ook ’n suggestiewe verwysing na lig, na sterre en alhoewel klein, is dit nogtans die begin van ’n oopheid in die donker. Hierdie beeld hou ook die implikasie in dat die geliefde al ’n begrip vir die ek se wense toon, maar dat dit vir die huiwerende mense duister bly.

In *Digtens van Dertig* verklaar Opperman die “jou” van reël 2 as die leser. Die spreker wil derhalwe d.m.v. die gedigkode kommunikasie met die leser bewerkstellig en so die abstrakte grens wat deur die digterlike woord geskep is, probeer oorsteek. Die oopstelling van gevoelens, verlangens, verborge gedagtes moet op ’n natuurlike wyse deur die woordkunstenaar as kommunikator en die leser as ontvanger geskied. So kan sinvolle, intellektuele en geestelike interaksie plaasvind. Die enigste kanaal waardeur die digter sy leser kan bereik, is deur die poësie. Maar “grense”, “duister woorde” is die steuring in hierdie kanaal wat die interaksie verhoed. Die “donker wense” is die “heilige, nooit-gehoorde dinge”, ’n volle werklikheid wat lei tot vae begrip en “duister woorde”. Derhalwe is dit die taak van die digter om hierdie donker dinge deurmiddel van die juiste, onvervangbare, poëtiese woord, lig en verstaanbaar te maak en so die grense om die duister woorde afbreek.

## “Bitterbessie dagbreek” - Ingrid Jonker

### 1. Tema

In hierdie gedig gaan dit om die uiting van 'n persoonlike leed wat veroorsaak is deur die ontnugtering van 'n verbreekte liefdesverhouding. Wat oorbly van die verhouding is leë herinneringe, eensaamheid, verbittering en die eggo van die minnaar se koggelende leuentaal.

### 2. Titel

Die titel is in die vorm van 'n *metafoor*. Die woordeboekdefinisie van 'n “bitterbessie” is 'n tipe bossie met swart bessies (H.A.T. 1985:95). Die twee substantiewe van die titel staan in *jukstaposisie* waardeur die teenstellende betekenisimplikasies sterker in reliëf geplaas word: “Bitter” en “swart” word naasmekaargestel met “dagbreek”; lg. kan metafories dui op 'n nuwe begin, hoop en moontlik die verwagting van geluk. Die gevolg van die naasmekaarstelling is *ironie*: die hoop op 'n nuwe begin is ironies, veral gesien teen die agtergrond van die verbrokkeling van die verhouding; die “dagbreek” bring nou eerder ontnugtering.

### 3. Verteller

In die gedig is 'n ek-verteller (ek-spreekster) aan die woord. Die gediggegewe word vanuit die verteller-as-volwassene se perspektief aangebied. Hierdie perspektief dra veral by tot die subjektiewe, persoonlike toonaard wat in elke strofe abstraherbaar is.

### 4. Simbole

Afgesien van die deurlopend metaforisering wat in die gedig om aandag vra, is dit nodig om die simboolgebruik na te gaan, t.w. die *son*, die *spieël* en *bos* vir 'n sinvolle betekenisontsluiting.

Die *son* is 'n deurlopende motief in Ingrid Jonker se werk. Volgens Julia Kristeva is die *son* 'n simbool van die vader, die falliese, die wetmatige, die sisteem, die taal en ritme (Kristeva 1980:20). Die digter is derhalwe iemand wat teen hierdie dinge inskryf, want die digter is immers die een wat die normale taal vreemd moet maak. Vervolgens toon Kristeva aan dat die *son* ook simbool word van 'n ontnugterende toestand, van die disintegreerende self. Sy skryf dat die stryd tussen die digter en die *son* verstaan moet word “as a summary for the poet's condition to poetic formulation” (1980:29).

Dat die *son* ook in hierdie gedig van Jonker 'n prominente rol vervul, is duidelik. In strofe 1 word “son” naas “bitterbessie” gestel in versreël 2: die *son* (lig) is as't ware saamgepers om soos 'n “bitterbessie” (swart) te wees;



“bitterbessie son” is ’n aanhalingskonstruksie van “bitterbessie dagbreek” waardeur “son” dan semanties in verband met “dagbreek” (lig, nuwe hoop, verwagting) geplaas word; kruisrym verbind “son” met “hom” en die “hom” sinspeel op die minnaar – die son is soos die minnaar; die gedig eindig op “son” wat hierdie woord dus naas “bitterbessie” een van die sleutelwoorde van die gedig maak. Hiervolgens kan gekonstateer word dat die son vir die spreekster ’n verpersoonliking van die afwesige geliefde is. Die son is derhalwe verantwoordelik vir die spreekster se ontnugterende toestand en ’n disintegrerende selfbeeld.

Die gebreekte *spieël* is ’n simboliese weerspieëling van die verbreekte verhouding en die spreekster se persoonlike gebrokenheid. Hiermee sluit die gedig o.m. ook aan by die volksbygelowigheid dat ’n gebreekte spieël sewe jaar van ongelukkigheid tot gevolg het. Die spieëlmotief kan eweneens verband hou met die onvermoë om ’n geheelbeeld van die liefdestryd op te roep.

Die “dennebos” van strofe 3 is ’n meerduidige simbool. “Bos” is o.a. simbolies van die onderbewuste. Hierdie interpretasie sluit aan by die veelheid herinneringe aan die geliefde wat die spreekster wil “vergeet” (reëls 11 en 12 bevestig die wil om te vergeet). Die “bos” (haar herinneringswêreld) is soos ’n labarint waarbinne die spreekster “verdwaal” en in haar “leed trap”. Die verdwaaldheid word veroorsaak deur die verneukwoorde van die geliefde en dit resulteer in ’n blywende seerheid wat ervaar word. “Denne” is veelsegend: ’n Den is ’n groenblywende naaldhoutboom; dus ’n duidelike verband met blywende leed en blywende herinneringe. Ook roep dit die suggestie op van seerkry (die prik van ’n dennenaald) en die liefdesverhouding het juis tot seerkry gelei.

## 5. Strukturele bou

Die talle herhalingspatrone gee aan die gedig ’n besliste sikliese bou. Die herhalingspatrone sluit o.m. die volgende in:

- herhaling van woorde en woordfases*: “bitterbessie dagbreek”; “dennebos”; “pad/paadjies”; “kierang kierang”; “eggo”; “antwoord”; “sonop”;
- herhaling van sinonieme gedagte-inhoud*: “Bitterbessie dagbreek” en “bitterbessie son”; “draai die padjies /van sy woorde af” en “het ek ook verdwaal”; “bitterbessie dagbreek” en “trap ek in my leed”; “kierang kierang my” en “weer die koggel kry”; “papegaai-bont eggo” en “eggo is geen antwoord”; “oral” en “alom”;
- klankherhalings*: die volgende alliterasies: [b] [s] [d] [f] [k] en assonansies: [e:] [o:] [a:];
- strofeherhalings*: dit bestaan uit 5 vierreëlige strofes; elke strofe begin met ’n hoofletter sodat ’n mens telkens ’n afgeronde sintaktiese eenheid kry alhoewel daar ’n gebrek aan interpunksie is;
- rym*: wat die rym betref is daar nie ’n hegte patroon nie; strofe 1 is kruisrym



(abab) en die res van die strofes is gebroke rym met telkens die tweede en vierde reëls wat rym; in die eerste en laaste strofes is valsrym: “son/hom” en “alom/son”; manlike eindrym (draf/af”; vergeet/leed”) is oorwegend;  
 f) *metriese patrone*: in hierdie gedig het ons ’n voorbeeld van volksmetrum. Spangenberg wys daarop dat sodanige metrum veral voorkom in verse met ’n sangerige toon en verse wat ’n alterneringsmetrum as basis het “met redelik gewone metriese variasies” (1980:67). In die gedig onder bespreking kom metriese variasie o.a. by die volgende reëls voor:

Bíttərbéssië dágbréek  
 bíttərbéssië són  
 ’n spieël hét gébréek  
 tússën mý eñ hóm

en by versreëls 9 en 10:

Dénnébós h́rinnérióg  
 dénnébós vérgéet

Die daktilies-jambiese en anapesties-jambiese metrum is ’n krasse afwyking van die res van die versreëls waar die trogee die norm is, maar juis hierdie patroonmatige afwyking maak die metrum ekspressief en word kernwoorde daardeur uitgehef.

Al bovermelde herhalingspatrone vervul bepaalde funksies in die gedig, o.a. die volgende:

- a) dit gee aan die vers ’n sangerige, liriese kwaliteit;
- b) dit ondersteun die eggo-effek;
- c) dit hou verband met die ek-spreekster se verwarde gemoedstoestand;
- d) deur die herhalings sluit die gedig aan by tipiese volksliedjies;
- e) dit dra by tot die strukturele eenheid van die gedig;
- f) die herhalings bind die assosiatiewe beelde en herinneringe.

## 6. Inhoud

Omrede talle aspekte van die inhoudelike alreeds in die voorafgaande afdelings volledig bespreek is, sal hierdie afdeling slegs kursories aangebied word.

In *strobe 1* word die titel verder uitgebou omrede die metaforisering ook in reëls 3 en 4 voortgesit word. Primêr gaan dit in laasgenoemde twee reëls om die verbreekte verhouding soos dit vir die spreekster konkreet gestalte aanneem in die spieëlbeeld. Die “my en hom” i.p.v. “ons” in die vierde reël is suggestief van die skeiding tussen die twee partye.

*Strobe 2* is in die geheel ’n uitgebreide metafoer. In reël 5 is die grammatikale

verskuiwing (inversie) funksioneel om die soeke van die spreekster na die minnaar voorop te plaas. Die soeke word geintensiver deur die draf-handeling – ’n dringendheid om die geliefde te vind. Die “grootpad” is metafores van ’n maklike terugkeer na die geliefde, maar sy word verwar deur die “(afdraai)paadjies van sy woorde”, die leuentaal waarmee hy haar om die bos gelei het.

Die ‘bos-idee sluit betekenisvol aan by *strofe 3*. In die eerste plek betrek “dennbos” ’n sprokieselement in die gedig (sprokiesfigure wat gewoonlik verdwaal binne ’n sprokiesbosruimte vanweë die talle, verwarrende bospaadjies). Tweedens hou dit ook verband met ’n dieper simboliese implikasie waarna alreeds verwys is. Die kwaal van die gedagtes is vir die spreekster soos ’n verdwaal in ’n dennebos. Die “ook” van reël 11 suggereer voorts dat die spreekster haar nou, net soos die geliefde in die verlede, op dwaalpaadjies bevind.

Heelwat kritici beskou die sintaksis van *strofe 3* as lomp as sou dit die betekenis vervaag – veral die laaste twee reëls skyn losstaande gedagtes te wees. Tog bring die eerste twee reëls van hierdie *strofe* noodsaaklike variasie i.t.v. die aanvangs- en slotreëls van die gedig en is die gedagte-inhoud van die laaste twee reëls funksioneel m.b.t. die smart-tema. Die sintaktiese verskuiwing in hierdie twee reëls is juis noodsaaklik sodat die leser se aandag weggelei kan word van ’n te persoonlike belydenis.

*Strofe 4* begin met ’n pragtige vonds – die metafoer “papegaaibont”. ’n Papegaaï is ’n besondere veelkleurige voël en een wat kan leer om woorde na te sê. In Jonker se gedig is dit veral laasgenoemde kenmerk (die *napraterij*) wat direk geassosieer word met die eggo-woorde van die verlore geliefde. (Let daarna op dat reël 13 – “papegaaï-bont eggo” – ook ’n sinestetiese beeld is.) Die woordkeuses “eggo”, “kierang kierang” en “koggel” is semanties terugwysend na die verkuhandeling van *strofe 2*. Sy woorde draai in haar gedagtes rond. Die eggo’s ontspring oral/alom koggelend – rond en bont (“bont” in reël 13 is hiervolgens meerduidig). In die spreekster se gedagte-wêreld is sy woorde leë, substansielose weerklanke wat haar as’t ware oor haar leed terg en weer “bedroë” laat. Die feit dat sy bedrieg is, is juis die oorsprong van haar verbitterdheid.

In *strofe 5* word ironie vooropgeplaas – haar soeke en vrae bly onbeantwoord – al antwoorde wat daar is, is die sinlose eggo’s. Die *strofe* word struktureel afgesluit deur die herhaling van die twee aanvangsreëls waardeur die vergeefsheid van haar situasie des te meer belig word. Hierdie sluitingstegniek genereer ook die suggestie van verbygaande tyd, van koms en wederkoms wat betekenisvol verband hou met die eggo-effek.

Oor hierdie gedig skryf Cloete die volgende: “Wat die gedig op die beskrywende vlak sê, nl. dat die herinnering aan die geliefde vol eggo’s en koggels is, en wat deur die beelde gesê word, nl. dat die herinneringe oral op dieselfde paadjies en spore teruglei, is presies en verfynd in die struktuur uitgewerk” (1981:130, 131).

## Bronnelys

- Cloete, T.T. 1981. *Gids by D.J. Opperman se Senior Verseboek*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Bpk.
- Grové, A.P. 1988. *Letterkunde sakwoordeboek vir Afrikaans*. Vyfde uitgawe. Goodwood: Nasou Bpk.
- Louw, P. 1989. *Verborge vuur*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Bpk.
- Kristeva, J. 1980. *Desire in language*. New York: Columbia University Press.
- Nienaber, P.J., Roodt, P.H., Snyman, N.J. 1986. *Digters en digkuns*. Johannesburg: Preskor-Uitgewery.
- Opperman, D.J. *Digters van Dertig*. Vierde druk. Kaapstad: Nasou Bpk.
- Schoonees, P.C. (red.). 1985. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Eerste uitgawe, sesde druk. Johannesburg: Perskor-Uitgewery.
- Spangenberg, D.F. 1980. *Peilings van die poësie*. Pretoria: Academica.
- Van Wyk Louw, N.P. 1985 *Versamelde prosa I*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Bpk.

Hoërskool Middelburg  
Transvaal

## Henning Pieterse (1956) Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns

### 1. Blommetjies vir Bella (Elise Muller)

#### 1.1 Leserverwagting

Vir die speurtog op soek na betekenis verskaf die verhaalinset, hier die eerste twee paragrawe, relevante informasie.

Woorde soos wedywering, afguns en mededinger, evokeer die strydkode wat deurgaans 'n rol sal speel. Die twee opponente is vroeg in die verhaal as tant Wiesie en tant Bella bekend. Die verteller gee 'n agternaperspektief van 'n kollektiewe "ons" en hy/sy vertel die geskiedenis van 'n tydperk oor "twaalf jaar en een volle somer" asook "sestien jaar".

Kragtens die hermeneutiese kode ontstaan 'n hele paar raaisels wat mettertyd al lesende "opgelos" word: Wat sou byvoorbeeld aanleiding kon gee tot die stryd tussen die twee tannies? en wat sou die implikasies van tant Wiesie se kentering wees? asook na watter "daardie daad" van tant Bella verwys die verteller aan die begin?

Die leser maak kennis met 'n geskiedenis van ten minste dertig jaar waarvan 'n gedeelte, die laaste twaalf jaar en 'n volle somer, tant Wiesie se kenteringstyd is.

#### 1.2 Vertelde tyd

Die verhaal kan op grond van tipografiese breuke in ses episodes verdeel

word wat mekaar chronologies opvolg. Reeds in die eerste episode word uitgewei oor die verteltyd wat met die inset aangeraak is.

Die eerste episode gee hoofsaaklik agtergrondinligting oor die twee tantes vóórdat hulle met mekaar in botsing was. Ses jaar na tant Bella se man se dood het tant Wiesie en oom Jan naby tant Bella-hulle op die dorp ingetrek. Tot voor die einde van die volgende sestien jaar sou hul bure wees. Die laaste twaalf jaar sou tant Wiesie alleen leef. Tel 'n mens die getalle bymekaar, kom jy op 34 jaar uit. Die agtergrondskildering in episode een moet na regte herlei word na die ses jaar voor tant Wiesie-hulle op die dorp kom bly het. Omdat die verteller nie nodig het om die ses jaar vóór die ontmoeting in detail te beskryf nie, is dit moontlik om aan te neem dat hy slegs op die twee jaar voor hul ontmoeting fokus.

In episode 4 verskaf die verteller nadere inligting oor die sestien jaar van saamwees waarvan die laaste 10 jaar van die twee tannies se wedywing slegs twee maal onderbreek is. Een keer was dit tant Wiesie wat oom Jan aan die dood afgestaan het. 'n Mens kan voorts aflei dat oom Jan vir ten minste nog ses jaar op die dorp gewoon het.

Die verteltyd wat in besonderhede aangeraak word, kan kortliks soos volg voorgestel word:

2 jaar (plus minus)	Die tydperk wat die verteller as basis vir sy agtergrondskildering gebruik in die eerste episode van die verhaal.
16 jaar	Die tydperk van wedywing tussen die twee tannies.
12 jaar	Die jare van tant Wiesie se kentering ná tant Bella se dood.

30 jaar

### 1.3 Kettingreaksie

Tant Bella en tant Wiesie was mededingers maar nie vyande nie. Op 'n besonderse terrein het hulle mekaar wel as aartsvyande beskou, maar hulle het mekaar op die naam genoem en altyd vriendelik gegroet en gesels soos dit bure betaam. Nooit één keer in al die jare van mededinging het hulle 'n kans om mekaar 'n diens te bewys laat glip nie. Op p. 167 is daar 'n passasie wat op grond van sy dubbel betekenismoontlikheid 'n sterk ironiese effek het: "En deurentyd was hulle teenoormekaar die vriendelikheid self. In hul wye liefdadigheid het hulle mekaar *nooit vergeet nie.*" (my beklemtoning). Die twee tantes was mededingers in die koninkryk van die naastediens en in dié diens het albei hul spore verdien lank voor die môre toe tant Bella se bediende vir die eerste maal aan tant Wiesie se kombuisdeur aangeklop het.

Die tema van die verhaal kan saamgevat word as diemens se selfvoldaan-



heid en naywer, selfs op die vlak van naastediens. Slegs die dood kan 'n einde aan dié menslike geveinsdheid maak. Hierdie “menslike faktor” wat onwegdinkbare realiteit is, word deur die verteller op twee plekke mooi saamgevat:

a Tante Bella het hardekwas gebly ten spyte van haar naderende dood: “... die dood sou haar enige geleentheid ontnem om tante Wiesie vir haar dienste te vergoed. Maar tot op die end was tante Bella slim; sy het die onverbiddelike van die dood aanvaar – en gebruik.” (p. 168).

b Ten spyte van tante Wiesie se “bekering” is haar sondige menslike natuur byblywend: “Een gedagte pla en pla maar weer: dat hierdie werk op een of ander vreemde wyse ook dié van haar ou vyand en teenstander is” (p. 171).

Die eerste ekwilibrium wat by die twee vroue bestaan het, word vanaf episode twee voortdurend met 'n toestand van disekwilibrium afgewissel. 'n Mens sal Todorov se “plot”-teorie met redelike sukses op hierdie verhaal kan toepas. Bremond se verhaalontwikkelingsteorie waarin verbetering- en verslegtingsprosesse alternerend voorkom, sal ewe goed op dié teks toegepas kan word.

Wat vir die een vrou as ewewig ervaar word, is natuurlik 'n staat van disekwilibrium vir die ander een. Die finale ewewig word bereik eers na die dood van albei. Net soos Todorov dan beweer, eindig die verhaal in 'n staat van ekwilibrium soos aan die begin, maar tog verskil die twee ewewigsituasies van mekaar.

Hoewel die twee tantes een karaktertrek gemeen het, verskil hulle tog ook van mekaar al is dit ook hoe gering. Dit wil voorkom of tante Wiesie minder venynig as tante Bella is; daarom miskien dan ook dat die verteller tante Bella die eerste stap laat doen in die stryd. In daardie lig sou tante Bella as die sondebok beskou kon word. As sy nie die inisiatief geneem het nie, sou daar geen stryd gewees het nie. Aan die ander kant is so 'n aanname naïef aangesien dit nie juis een van die twee as oorsaak wil brandmerk nie, maar eerder die stryd wil verwoord. Iemand moes die stryd tog aan die gang sit.

Tante Bella het na haar man se dood genoeg geld gehad om 'n goeie bestaan te maak en sy het haar nooit skuldig aan deftigheid of vertoon gemaak nie. Sy was 'n reguit mens met 'n kras oordeel. Daarteenoor tog had sy 'n opregte gevoel van ontferming vir almal wat ly of hulpbehoewend is. Sy het gunste aan rykes en armes gedoen. Daar was die melktert vir 'n verjaarsdag of 'n nagwaak by 'n sieke. Tante Bella se hande het vir niks verkeerd gestaan nie.

Net so het tante Wiesie 'n goeie naam gehad. Sy was vrygewig, bietjie ouer as tante Bella en ook 'n bietjie versigtiger in haar oordele oor reg en verkeerd. Soos tante Bella was sy jammerhartig en hulpvaardig.

Tante Bella het tante Wiesie as indringer beskou veral omdat diemense so 'n ophef



van haar begin maak het. "Lof en waardering vir haar dienste het tant Bella nooit verlang nie - nie voordat dit tant Wiesie te beurt geval het nie" (p. 165).

Onvermydelike omstandighede het meegebring dat albei vroue "ontspoor" het. Tant Bella het nie meer uit jammerhartigheid suinig gelewe sodat sy wat oorgebly het kon gee nie, maar dit was nou hoofsaaklik uit eergevoeligheid en trots. Die gevolg daarvan was 'n dreigende neerslagtigheid wat sy toegeskryf het aan die klimmende jare en die eensaamheid.

Ook tant Wiesie het nie meer uit 'n gevoel van medelye jeens haar naaste gehandel nie, maar wou verseker dat sy eerste op die toneel sou wees; sy wou raakgesien word.

Die geveinsdheid het so ontaard dat die verteller dit met sy Bybeltaal releveer: "Verby was die dae toe hul linkerhande nie geweet het wat die regterhande doen nie. So 'n tyd het hulle geken." (p. 166).

Die stryd tussen die twee partye word met 'n boksgeweg in verband gebring. Hoewel dit onmoontlik is om alle rondes te rekonstrueer kan daar veral vier met sekerheid omlin word:

a Op die dag van tant Wiesie se verhuising stuur tant Bella die bediende met 'n mandjies soetkoekies en gesmeerde mosbolletjies na die buurhuis. Tant Wiesie stuur vars plaasbiltong terug, maar tant Bella besoek haar formeel en skenk 'n gehekelde kraaldoekie. Tant Bella het die ronde begin en het dit ook gewen.

b Tant Wiesie stuur 'n kookseltjie waterblommetjies van die plaas af vir tant Bella. Op haar beurt stuur tant Bella twee vatlappies terug. Tant Wiesie reageer nie direk op tant Bella se handeling nie, maar sluit by die vrouvereniging aan sodat haar moontlikhede om weldoener te wees verruim word. In haar eie oë wen sy die ronde maar verbind haar slegs tot 'n verdere stryd.

c Tant Wiesie spring tant Bella voor toe sy eerste die mosie aanvaar om deel te neem aan die hulpverlening aan die gebied wat deur die wolkbreuk getref is. Op haar beurt sekondeer tant Bella die voorstel en maak ook voorstelle oor hoe hulle te werk moet gaan.

d Toe tant Bella siek word, sorg tant Wiesie goed vir haar. Selfs daarvoor vergoed tant Bella deur die geld wat sy nalaat. Aanvanklik kan tant Wiesie se grafversorging as 'n teenprestasie beskou word, maar hoe langer dit geduur het, hoe universeler het die betekenis daarvan geword.

#### 1.4 Hulde aan die ontslapenes

Oënskynlik lyk die verhaaltitel logies en lê daar niks diepers in opgesluit as bloot die blommetjies wat tant Wiesie op tant Bella se graf kom plaas het nie.

Die titel groei hoofsaaklik uit die laaste twee episodes wat handel oor Bella se

siekte, testamentinhoud, dood en Wiesie se daaropvolgende weeklikse ritueel. Gedagtig daaraan dat die verhaalslot nie bloot letterlik verstaan moet word nie, groei daar allengs die moontlikheid om die verhaaltitel te universaliseer.

Groeiende uit die twee slotepisodes, moet die titel gesien word as weerspieëling van tant Wiesie se kentering.

Aanvanklik is tant Wiesie se weeklikse ritueel geveins, maar daar moet in die lig van tant Bella se dood nie misgekyk word nie dat tant Wiesie na 'n ruk toe die nagelate geld opgebruik was, daarmee kon opgehou het. Uit die verhaal word dit duidelik dat tant Wiesie nie meer geld bestee het as die vyf en twintig pond wat nagelaat is nie: "Sy het lank nie meer boekgehou van die sikspense en sjielings wat sy op blomme gespandeer het nie. Miskien was dit meer, miskien minder as die vyf-en-twintig pond – stllig minder, want soos haar werk in die kerkhof uitgebrei en die wêreld binne die ringmuur van aansien verander het, was die dorpenaars al meer onwillig om vergoeding te ontvang vir die blomme wat hulle aan haar verskaf het" (p. 170). Dit is duidelik dat tant Wiesie se weldaad belangriker as die bedrag geld geword het. Dat die blomme kosteloos deur baie buitestaanders verskaf is, onderstreep die weldadigheid.

Daar is iets transenderends in die verhaalslot. Tant Wiesie streef na iets boaards. In die lig van haar naderende dood en met die gedagte aan die lewe saam met Bella, maak sy vrede met haarself. Tant Wiesie kom tot die slotsom dat in die skaduwee van die sipresse alle mense vriende is. "Sy glimlag, 'n sagte, tevrede glimlag, asof sy in die bedwelgende hitte die antwoorde op baie vrae gevind het" (p. 171). Sy is besig om terug te keer na haar ou self waar die een hand nie geweet het wat die ander hand gee nie. "Toe sy na die grafte om haar kyk, met die sonlig so helder op die kleure van die vars blomme tussen die grys en wit stene, kon sy die rede nie vind waarom sy besig was om soveel te doen vir mense wat dit nooit sou weet nie." (p. 171). Dit het haar nie meer geraak of iemand weet van die onbekende hand wat die baie grafte versorg nie.

Die volgende titelparadigma universaliseer tant Wiesie se daad en belig die boodskap van die verhaal:

	A	B	C
1	blommetjies <sup>1</sup>	vir	Bella
2	hulde	vir/aan	alle dooies
3	sorg (liefdadigheid) (geld)	vir/aan	alle hulpbehoewendes

### 1.5 Raamsluiting

Terugskouend is dit betekenisvol om die beginparagraaf en die slot-

1. Die verkleiningsvorm blommetjies suggereer al iets van warmte en vertedering

paragraaf met mekaar in verband te bring aangesien albei "gister" se begrafnis van tant Wiesie beskryf. Dit is juis die gedagte aan die begrafnis wat die verteller aan die jarelange stryd tussen die twee tantes laat dink. Die verteller is kennelik een van die "ouer geslag" inwoners omdat hy/sy die dertig jaar lange geskiedenis ken. Volgens die verteller sal slegs die ouer geslag die volle storie van die stryd onthou. "So ver agter ons lê die afguns waarmee die twee vroue mekaar bejeën het." Enersyds dui dit daarop dat die stryd weens tyd in die vergeetheid geraak het, maar andersyds suggereer dit die innerlike verandering wat tant Wiesie ondergaan het; in so 'n mate dat die stryd byna vergete geraak het.

Vanuit die vertellersperspektief sou tant Bella die kans vir haar ou strydgenoot gegun het om 'n kransie op haar graf neer te lê. Tant Wiesie se kenteringsdaad het klein begin, eers met die weeklikse blommetjies vir tant Bella se graf. Later het dit tot drie keer per week uitgebrei en is die versorging nie meer tot tant Bella se graf beperk nie. Die hoogtepunt van dié barmhartigheidsdiens word heel aan die einde voltrek as daar 'n krans "met tant Wiesie se naam" op tant Bella se graf pryk. Haar goeie daad het bly voortgaan sonder dat sy dit kon rig!

## 1.6 Kortvrae met antwoorde<sup>2</sup>

*Nommer elke teksreël met potlood aan die linkerkant van die bladsy en beantwoord die volgende kort vrae nadat jy die verhaal deeglik bestudeer het:*

1.6.1 Die verteller gee 'n agterna-perspektief. Vanuit wie se gesigspunt word gefokus? [’n Kollektiewe ons; dus eerstepersoon meervoudsvertelling.]

1.6.2 Sou 'n mens die verteller as jongmens kon tipeer? Motiveer jou antwoord. [Nee. Die verteller vertel oor die stryd tussen tant Bella en tant Wiesie, iets wat nog slegs in die gedagtes van die ouer geslag helder is. Die verteller self: "Ons wat oor dertig jaar die hele geskiedenis sien ontvou het, ons betwyfel dit nooit dat daardie daad van tant Bella ..."]

1.6.3 Wat is aartsvyande (r. 20)? [Opperste vyande van mekaar / vyande van die ergste graad.]

1.6.4 Watter faktore het daartoe bygedra dat die twee tantes "vyande" van mekaar geword het? [Hulle persoonlikhede was te eenders. Toe kom woon hulle langs dieselfde straat en toe begin die botsings.]

2 Bladsyverwysings het betrekking op die 1987-uitgawe van die bundel – eerste sagteband-uitgawe, tweede druk

1.6.5 Watter woorde in r. 115-116 suggereer 'n stryd tussen die twee vroue? [Dit was die *eerste ronde* en die *klok* in die tweede ronde sou aanstons lui. Die stryd word met 'n bokseveg in verband gebring.]

1.6.6. In watter sin kan tant Wiesie nou op die dorp meer reg laat geskied aan haar geartheid van gee? [Op die plaas het mense dikwels ver van mekaar gewoon maar op die dorp was daar soveel geleenthede om weldade aan ander te bewys. Sy het byvoorbeeld op en af in die strate met 'n kollektelys vir die basaar geloop.]

1.6.7 Tant Bella en tant Wiesie was hartlike weldoeners. Tog het hierdie prysenswaardige karaktertrek by albei na vore gekom toe hulle albei in dieselfde omgewing beland het. Was die bedoelings steeds so eg soos altyd? Motiveer. [Nee. Hulle het wel albei geleenthede gesoek om liefdadigheid te bewys en hulle het groter ywer as ooit tevore aan die dag gelê om aan iemand 'n weldaad te bewys. Die motiewe was nie meer suiwer nie. Elkeen het gepoog om die ander een die loef af te steek.]

1.6.8 Die mens is dikwels skynheilig. Heel dikwels voer mense onderling 'n bloedlose stryd soos in die geval met die twee tantes. Kan jy hierdie stelling in verband bring met tant Wiesie se optrede tydens tant Bella se siekte? [Tant Wiesie het vir sekere verplegingshandelinge waar die bediende te kort geskiet het, gesorg. Dit is skynheilig omdat 'n mens nie jou opponent goed behandel nie.]

1.6.9 Wie sou jy sê het die jarelange stryd gewen met die dood van tant Bella? [Tant Bella, want sy het gesorg dat tant Wiesie vyf en twintig pond erf as vergoeding vir die dienste gelewer.]

1.6.10 Wat beteken dit om iemand na die kroon te steek (r. 229)? [Om met iemand te wedywer.]

1.6.11 Verduidelik waarom 'n mens kan sê dat tant Wiesie se ware welsynsgeartheid na die dood van tant Bella soos vroeër begin herleef het. [Tant Wiesie het ook ander verwaarloosde grafte raakgesien en uit simpatie later het sy byna die hele kerkhof versorg. Dit is asof haar naywer iets van die verlede was want hierdie mense kon tog niks meer vir haar doen nie.]

1.6.12 Op p. 171 het ons 'n alomteenwoordige(ouktoriële) verteller. Wie is vanaf r. 393-399 die fokalisator? [Tant Wiesie self. Dit is haar gedagte-wêreld wat deur die verteller vertel word. Tant Wiesie is dus die een wat kyk of sien.]

1.6.13 Watter woorde op p. 171 het 'n versoeningswaarde? Verduidelik.

[“Maar nee! Hier in die skaduwee van die sipresse is alle mense vriende. Tant Wiesie besef dat almal gelyk is in die dood. Sy weet ook dat sy binnekort begrawe sal lê en dat sy en tant Bella weer eweknieë sal wees. In die dood sal sy met tant Bella versoen wees.]

1.6.14 Kan die verhaaltitel 'n dieper betekenis kommunikeer? [Ja. Op letterlike vlak dui die titel op die blommetjies wat tant Wiesie weekliks op tant Bella se graf kom plaas het. Die leser weet dat dié daad egter gou uitgebrei het tot meer grafte as tant Bella s'n. Om dié rede kry die verhaaltitel dus 'n wyer betekenismoontlikheid. Dit suggereer hulde aan alle dooies asook sorg (Liefdadigheidsdiens) aan alle hulpbehoewendes.]

1.6.15 Dui baie kortliks die progressie aan in die kentering van tant Wiesie se lewe. [Dit begin met die weeklikse versorging van tant Bella se graf. Dit brei uit tot drie maal per week en die versorging is nie net meer tot tant Bella se graf beperk nie. Die hoogtepunt in die kenteringsproses is aan die einde toe die krans “met tant Wiesie se naam” op tant Bella se graf pryk.]

## **2 Leuens (C.M. van den Heever)**

### **2.1 Inleidend**

Die hele verhaal wentel om die wit leuen. Die tema sluit direk by die verhaaltitel aan en dit is die hoofkarakter wat al die leuens vertel. As boodskap sou 'n mens kon neem dat dit nie baat om leuens te vertel nie. Leuens lei noodwendig tot verdere leuens wat onnodige spanning genereer, omdat geen onwaarheid bedek bly nie. Die ouktoriële verteller wat aan die woord is, het insae in al die karakters se diepste emosies.

### **2.2 Naomi se karakter in 'n neutdop**

As idealis leef Naomi ver verwyderd van die werklikheid. Sy kom uit 'n huis waar geld geen skaarste was nie. Haar groot trotsgevoel veroorsaak dat sy haar haglike omstandighede nie kan aanvaar nie. Die lei tot innerlike konflik asook die vertel van onwaarhede.

Naomi is 'n onvergenoegde mens wat haar altyd met ander mense of omstandighede vergelyk. Sy glo die lewe het haar verslaan (p. 92). Sy beleef dikwels konflikterende emosies. Aan die een kant is daar in haar die wrokkende gedagte oor die ander mense wat mooi klere en besittings het en aan die ander kant kom daar 'n gevoel van vertedering in haar op as sy aan haar seuntjie dink (p. 92). Tydens die kuier by Olga voel dit vir haar opeens moontlik om te bely en haar hart uit te praat, maar as die glans van die meubels haar opval, vul dit haar opnuut met haat en jaloesie.



### 2.3 Die hoofkarakter

Omdat Naomi die leuens vertel en sy direk aansluiting by die tema en die verhaaltitel vind, moet sy as hoofkarakter beskou word. Die leser weet eintlik baie meer van Naomi se gedagtes en gevoelens as byvoorbeeld Olga s'n. Naomi se karakter ontwikkel of verander. Dit is veral in die laaste deel van die verhaal as sy te voet op pad is Vrededorp toe, dat die karakterverandering voltrek word. Dit is 'n innerlike verandering en die leser kan dit bloot uit dinge aflei soos die reën, die ferm mond en die aansit van die voorskoot. Naomi se laaste tog word 'n tog na innerlike "Vrede". Sy leer om haar taak as huisvrou te aanvaar veral waar sy die voorskoot aansit. Sy laat haar kop vir die eerste keer in deemoed sak. Haar lippe wat ferm op mekaar druk, kan haar wil om die nuwe aan te durf, suggereer. Die reëndruppel kan 'n traan suggereer, maar reën wat op geestelike wedergeboorte dui, kan hier juis die nuwe inlei.

Wat die ruimte betref is daar teenstelling tussen Naomi se wêreld en Olga se wêreld (ruimte). Naomi se wêreld spreek van armoede. Daar is sprake van 'n lendelam voorhekkie, die onbedekte elektriese lig en haar klein slaapkamer (p. 99). By Olga is daar 'n heerlike leunstoel, skilderye, damas-gordyne, flonkerende koperwerk en geblomde tapyte (p. 96).

Aan die begin van die verhaal is daar sprake van 'n droomruimte teenoor die werklikheidsruimte aan die einde. As idealis gaan Naomi van winkelvenster na winkelvenster en beskou die pragtige rokke wat sy nie het nie. Daar is sprake van rye winkelvensters wat opglans na die son. Dit lyk of die winkelvensters na die onbereikbare reik (die son wat bo is). Aan die einde is die son weg en is daar slegs 'n straatlig wat dui op die werklikheid. In plaas van die rye winkelvensters is daar 'n klein ruitjie waarteen 'n enkele reëndruppel afsukkel. Die slotruimte resoneer niks meer van die droom nie, maar stel die harde realiteit aan die orde. Van Naomi word gesê dat sy ontuis voel in Olga se ruimte: "Sy voel lomp in hierdie weelderige omgewing. Dit is asof sy die mooi kinderkamer, met sy koddige, geskilderde figuurtjies teen die appeltreë mure, die haelwit bedjie en duur speelgoed in haar gedagte wil meeneem na haar seuntjie, waar hy eensaam op die deurgetrapte kombuisvloer met toletjies speel . . ." (p. 97).

Die teenstelling tussen Naomi en Olga is deurgaans opvallend in die verhaal. Naomi kom uit 'n ryk huis. Sy was altyd 'n idealis en op skool was sy 'n knapper leerling as Olga. Sy het 'n matriek met eersteklas geslaag teenoor Olga wat in die derde klas geslaag het. Van Olga se huislike agtergrond weet die leser niks. Sy was nog altyd 'n realis en sê self vir Naomi: "Onthou jy nog hoe ek jou altyd met jou dwepery gespot het? . . . Jy was mos altyd 'n outjie vir die ideale!" (p. 96). Olga sê self: "Ek geniet die lewe, dis al! Ek verwag nooit te veel nie en raak daarom nooit te erg teleurgestel nie." (p. 97).

Naomi trou met 'n vooraanstaande onderwyser maar hy verloor sy werk en hulle veragterlik. Haar man word 'n verbitterde, ontnugterde mens. Olga trou

met 'n vooraanstaande dokter in senuweesiektes. Hulle woon in 'n spogbuurt en beweeg tussen elite-mense.

Naomi se seuntjie speel met tolletjies op die deurgetrapte kombuisvloer. Hy is eensaam teenoor Olga se twee dogtertjies wat jubelend in 'n speelkamer speel.

## 2.4 Kortvrae met antwoorde

*Nommer elke teksreël met potlood aan die linkerkant van die bladsy en beantwoord die volgende kort vrae nadat jy die verhaal deeglik bestudeer het:*

2.4.1 Watter woord in par. 1 is 'n aanduiding dat die gebeure 'n paar dekades gelede afspeel? [Muilwaens.]

2.4.2 Watter uiterlike handeling van Naomi is in reëls 1-14 ter sake? [Naomi gaan van winkelvenster na winkelvenster en beskou die elegante modes.]

2.4.3 Watter innerlike handeling van Naomi is in reëls 1-14 ter sake? [Die wrokkende gedagte dat sy arm is kom by haar op. In haar verbeelding sien sy die vol gesiggie van haar seuntjie.]

2.4.4 Uit reëls 1-14 is daar twee teenoorstaande emosies by Naomi te bespeur. Watter twee emosies is dit en waartoe dink jy lei dit? [Aan die een kant is dit 'n wrokkende gedagte; aan die ander kant is dit vertedering. Dit lei tot innerlike konflik omdat die twee sake onversoenbaar is.]

2.4.5 Wat is die funksie van die ellips in reël 14? [Die manier waarop die lewe Naomi verslaan het, word nie genoem nie. Die ellips suggereer dat die leser verder sal moet lees om agter te kom HOE die lewe haar verslaan het. Die ellips skep dus spanning/afwagting.]

2.4.6 Met watter standaard beoordeel Naomi haar medemens volgens reël 23-25? [Sy oordeel volgens die uiterlike. Die materiële is dus vir haar belangriker as die geestelike.]

2.4.7 Wat is die uitwerking van Olga se skielike verskyning op die gemoed van Naomi? [Sy maak Naomi se gedagtes verward (onrustig) en voortvlug-tend soos 'n voël wat nie sitplek kan kry nie.]

2.4.8 Is Naomi se sialoog in r. 19 opreg? Motiveer die antwoord [Nee, sy is nie eerlik as sy sê dat dit met haar goed gaan nie. Die "o" dui daarop dat daar sprake van aarseling is. Dit verrai Naomi se innerlike.]

2.4.9 In reëls 50-53 ervaar Naomi konflikterende emosies. Verduidelik die

stelling. [Sy sien neer op die waarde van die pond wat haar man vir haar gegee het, maar sy het ook simpatie met hom want hy het dit te gee, 'n groot opoffering gemaak (dus emosies van veragting én simpatie; wrok én verdedering).]

2.4.10 Wat is ironies volgens reëls 57-60? [Sy woon in Vrededorp en haar emosionele lewe getuig van konflik en onvrede. Haar pa, een van die rykste Vrystaatboere het nie noodwendig aansien aan haar gegee nie.]

2.4.11 Tot dusver (r. 61) het ons met Naomi, Olga direk, en met die seuntjie en Naomi se man indirek kennis gemaak. Kan 'n mens nou al raai wie die hoofkarakter is? Kan jy jou antwoord motiveer? [Naomi is die hoofkarakter. Ons weet van haar emosionele stryd terwyl Olga oppervlakkig uitgebeeld word. Tot dusver sluit Naomi duideliker as Olga by die verhaaltitel aan. Dit gaan oor onwaarhede. Naomi ontwyk die waarheid.]

2.4.12 Wat is die funksie van die tipografiese breuk tussen reël 65 en 66? [Dit dui 'n tydsverloop aan en die plek/ruimte het ook nou verander. Naomi is nou in gesprek met haar man.]

2.4.13 Ons het in hierdie verhaal 'n derdepersoon alomteenwoordige verteller. Naas die vertelinstantie is daar ook 'n fokalisator (die instansie wat kyk). Wie is die fokalisator in reëls 70-99? [Naomi self. Alles wat hier vertel word, word ervaar vanuit Naomi se perspektief. In haar hart lewe die fiere onafhanklikheidsgees. Sy haat die naam snob, en wil nie een wees nie, maar wil haar kind fyn opvoed. In der waarheid is sy een want sy sien neer op haar buurt.

2.4.14 Watter woorde van Naomi verraai haar verfyndheid (r. 100-106)? [Die ander vrou noem haar "Miesie Plesie" teenoor Naomi wat haar aanspreek as Mevrouw. Daar is dus sprake van standverskille. Dit is die noodlot wat Naomi in hierdie buurt laat beland het.]

2.4.15 Watter karaktertrek van Naomi het gemaak dat sy deur die lewe afgetakel is (p. 95)? [Haar dromerige idealisme.]

2.4.16 Wat is die verskil tussen Olga en Naomi se geardhede volgens rees 120-130? [Olga is prakties terwyl Naomi 'n dromer is. Omdat Olga prakties is, is sy nog "na aan die aarde".]

2.4.17 Verduidelik waarom 'n mens kan sê dat die natuur bydra tot die atmosfeer in reëls 130-140. [Naomi word senuagtiger hoe nader sy aan Olga se huis kom. Sy sal natuurlik uiteindelik ontnugter word. Net so pak blouwit donkerwolke saam en versterk dit die naderende ontnugtering.]

2.4.18 Hoe weet die leser Naomi se antwoord in reël 164 is 'n leuen? [Sy bloos as sy dit sê.]

2.4.19 Daar is weer eens konflikterende emosies by Naomi te bespeur in reëls 172-177. Wat is dit? [Olga se stem is simpatiek en dit veroorsaak dat Naomi die waarheid wil praat. Maar daar glans die meubels weer onvriendelik en koud na haar. Daar is dus sprake van liefde én haat.]

2.4.20 Wat is die verskil tussen Olga se kinders (r. 185-195) en Naomi se seuntjie? Vgl. ook reëls 86-87. [Die twee dogtertjies het 'n speelkamer en hulle jubel. Hul haartjies is glad gekam en die ogies is helder. Naomi se seuntjie het nie speelgoed nie. Hy is eensaam, verwaarloos en sit op die deurgetrapte kombuisvloer en speel met tolletjies.]

2.4.21 Wat beteken *skryn* r. 203? [Dit veroorsaak pyn en verdriet.]

2.4.22 Wat is 'n mondaine vrou r. 221? ['n Ydel, wêreldse vrou wat mooi en goed geklee is.]

2.4.23 In reëls 196-202 is daar sprake van dramatiese ironie. Verduidelik. [Dramatiese ironie is die verskynsel waar die leser of ander karakters meer van die situasie weet as die betrokke karakters. Die leser weet Naomi woon in Vrededorp. Ten spyte daarvan steun sy die welsynaksie wat daar klere onder die armes versprei. Olga is nie bewus daarvan dat Naomi in Vrededorp woon nie. Die dramatiese ironie skep altyd spanning.]

2.4.24 Waar is die klimaks in die verhaal? [Die klimaks word bereik met Naomi se laaste leuen oor die huis waar sy afgelaai wil word. Olga weet dit is nie haar huis nie.]

2.4.25 Watter teenstellings is op te merk tussen die reën en Naomi se gemoed in r. 166-272? [Reën is 'n wonderlike gebeurtenis/verskynsel in die natuur. Die reën "dans vrolik" terwyl Naomi geen uitkoms beleef nie. Sy word ongemaklik nat, verlate en moet verloop om by die huis te kom.]

2.4.26 Wat is deemoed (r. 187)? [Nederige onderworpenheid.]

2.4.27 Watter verband is daar tussen r. 288-289 en die eerste paragraaf in die verhaal? [Aan die begin is daar sprake van rye blink winkelvensters wat opglans na die son. Aan die einde sukkel 'n reëndruppel teen 'n klein ruitjie af. Daar is nie son nie, maar slegs 'n blink straatlig.]

2.4.28 Kan die verhaaleinde simbolies geles word? Verklaar. [Ja. Aan die begin oorheers die droom. Naomi kyk in die rye blink winkelvensters wat

opglans na die son. Die son is hoog en staan vir hoë ideale. Aan die einde word die werklikheid vir Naomi die oplossing. Die blink van die son is maar slegs 'n kunsmatige lig – straatlig. Die rye winkelvensters is een klein ruitjie – armoede dus en die een reëndruppel (eensaamheid) sukkel – daar is dus van die lewensorge sprake. Dit lyk of Naomi die realiteit aanvaar want sy sit 'n voorskoot aan en maak kos vir haar man en kind. Reën het die simboliese betekenis van 'n nuwe begin/lewe of geestelike hergeboorte.]

2.4.29 Waarom is hierdie kortverhaal 'n illusie van die werklikheid? [Die verhaal van Olga en Naomi sou kon afspeel, maar hierdie verhaal is 'n blote “verbeelde” voorstelling van die werklikheid.]

2.4.30 Hoe lank is die vertelde tyd in die verhaal? (Van Saterdagoggend tot Woensdagaand – plus minus vyf dae.)

2.4.31 Behalwe die vertelde tyd is daar ook dele van die verlede wat gedek word. Wat noem 'n mens die tegniek waar die verteller gebeurde wat jare gelede gebeur het en nie deel is van die vertelde tyd nie, beskryf? [Terugflits-tegniek. Die verhaal van Naomi se man se misstap en Naomi en Olga se skooldae is voorbeelde van terugflitse. Dit maak egter nie deel uit van die vertelde tyd nie omdat dit blote agtergrondkennis is.]

2.4.32 Hoe kan 'n mens die verteltyd in die verhaal meet? [Aan die aantal bladsye of minute wat dit neem om die verhaal deur te lees.]

2.4.33 Som die boodskap van die verhaal (die leserinsig) op. [Leuens baat nie. Dit lei net tot verdere ondergang omdat dit op die een of ander manier aan die lig kom. 'n Mens moet die lewe aanvaar soos dit is.]

**Hoërskool Overkruin – Pretoria**



## Boere-offisiere 1988 - 1902

### Jacques Malan

In hierdie omvattende werk, laat Jacques Malan die kollig val op die offisiere wat tydens die Tweede Vryheidsoorlog aan Boerekant geveg het.

Meer as 730 offisiere word in die boek behandel en feitlik elkeen word toegelig met biografiese besonderhede. Daar verskyn meer as 500 foto's en sketse - talle wat vir die eerste keer gepubliseer word. Die boek bevat ook 'n bylaag oor die belangrikste veldslae en skermutselinge, een oor al die oorloë waarin die twee republieke tussen 1854 en 1902 betrokke was, een oor die offisiere wat die vredesooreenkoms geteken het en een oor offisiere wat na 1907 tot die politiek toegetree het.

Boere-offisiere, van die hoogste tot die laagste rang, se militêre prestasies en die onvergeetlike rol wat hulle in die Suid-Afrikaanse politieke geskiedenis gespeel het, word in hierdie gesaghebbende werk verbeeld.

Lesers van Tydskrif vir Letterkunde kan dié boek teen die verminderde prys van R69,25 (AVB, posgeld en verpakking ingesluit) bekom. Die winkelprys is R75 plus AVB.

Bestel by: J.P. vander Walt Uitgewers, Posbus 123, Pretoria 0001.



