

---

TYDSKRIF  
VIR  
LETTERKUNDE

XXVI:1 FEBRUARIE 1988



---

Abraham H de Vries: *Dias/Dias*



Ernst van Heerden oor  
Lucas Malan



Gedigte van  
Susan Roets, Joan Hambidge,  
S.J. Pretorius, A.J.J. Visser

---

ISSN 0041-476X



# TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

**Elize Botha**  
(Redaktrise)

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

Skakelredaksie: J.J. Brits    W.A. de Klerk    André Demedts    Joan Lötter  
Koos Meij    Eben Meiring    P.J. Nienaber    H.J. Pieterse (UNISA)  
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:

R10 per jaar. Los nommers: R2,50 per eksemplaar.

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

Die publikasie van hierdie tydskrif word maandelik gemaak deur 'n jaarlikse skenking van

DIE DEPARTEMENT NASIONALE OPVOEDING

en van

DIE AFRIKAANSE PERSFONDS

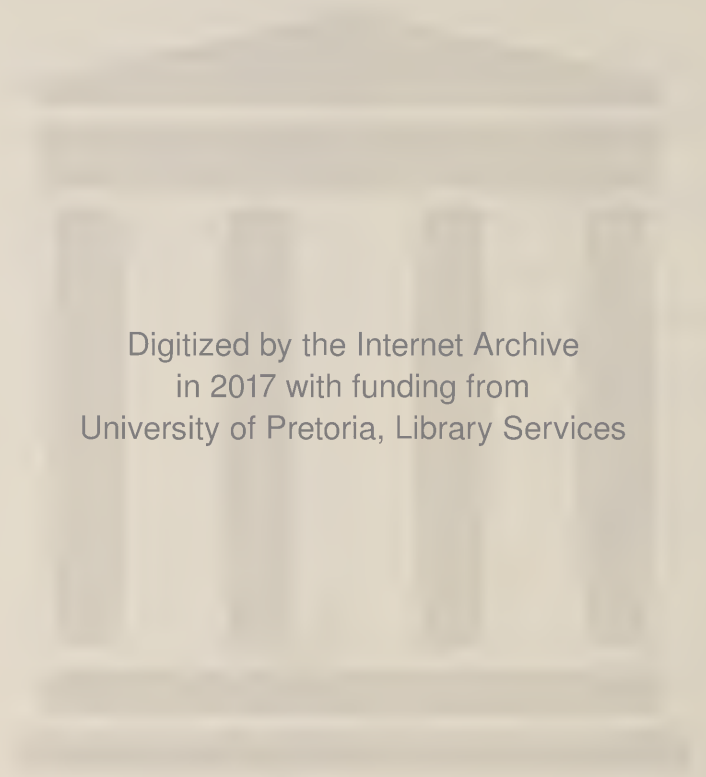
aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

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

ISSN 0041-476X

# Inhoud

- Susan Roets**  
Fantasieë uit 'n naweekdag-boek 1
- Abraham H. de Vries**  
Dias en *Dias*: 1488, 1952, 1988 6
- Ernst van Heerden**  
Die digterskap van Lucas Malan 10
- Mardelene Grobbelaar**  
"Heiligheid vandag" — 'n ironiese visie in "'n Heilige met huisbesoek" 17
- A. Sorgdrager**  
As die afgestorwe geliefdes terugkeer 25
- Rudolph Willemse**  
Brel 29
- P.J. Badenhorst**  
Taalkundige aspekte van "Standbeeldbesluit" 30
- Marianne Venter**  
Beheersing 37
- Betsie van der Westhuizen**  
'n Interpretasie van 'n representasie van 'n representasie — Lina Spies se "Long day's journey into light" 38
- Ria Smuts**  
Binne 'n ligblou Middeleeuse nag 45
- Wium van Zyl**  
Die brode 52
- Adriaan Roux**  
Brille 53
- Christo van Staden**  
Die dag toe ek vir my 'n kat in die sak gekoop het 54
- Wilna Meyer**  
Gedigte 55,71
- Joan Hambidge**  
Criticism, Inc. 56
- S.J. Pretorius**  
Gedigte 72
- Helize van Vuuren**  
"Awater" as modernistiese teks 75
- Alet Mihálik**  
Die lied van die reën — 'n Afrika-pryslid 84
- Annell van Zyl**  
Pastei-resep 91
- C.J. Jackson**  
Juliana Doepels — profetes of terroris? 92
- A.J.J. Visser**  
Gedigte 94
- Henriette Roos**  
Literatuur uit die Lae Landereeks 95
- Literêr-aktueel**  
In memoriam Dr Truida Lijphart-Bezuidenhout; 'n Kwatryn van J.C. Kannemeyer; Regstellings en kommentaar; Twee Nederlandse tydskrifte vir Suid-Afrika 102
- Nuwe Afrikaanse boeke Julie — September 1987 105**  
**Oktober — Desember 1987 108**
- Voorgeskrewe boeke vir Matriek 113**



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

Susan Roets

## Fantasieë uit 'n Naweekdagboek: Poortjie I

Toe ons langsbeen op die groen mat sit  
tussen seesand en skulpe, in die lamp se lig  
voer ek jou Smirna-vye —  
ál wat ek in die haas kon gryp.  
Jy kou en mymer: laas was die maroelas  
in die Noorde ryp ...  
Noorde — maar buite dreun die see  
en ek sê: môre stap ons strandlangs tot by V —  
dis vroeg laagwater, en daar sal skulpe wees!  
Ek gaan maak hibiskustee  
wat ons in langsteelglase skink  
en op die onklaar houthuis se balkon gaan drink.  
Jy sê: Dis reusig om sáám hier te staan ...  
maar bo ons skyn die sterre blouer  
én die maan, en dit waai kouer  
uit die see, want dis April.

Terug in Poortjie is dit snoesig warm  
in ons dubbelslaapsak onder 'n wolkombers.  
En ek lê in die kring van jou arms en weet:  
hírdie werklikheid moet ons môre vergeet.

## Fantasieë uit 'n Naweekdagboek: Poortjie II

Ons kom toe met die priesterpad — onthou jy nog?  
Holderstebolder in 'n golf van sand  
gille en gebreekte mosselskulpe, maar héél.  
Ek het 'n halfuur lank vir jou moes wag  
om uit die newels op te swem van dik-eet slaap ...  
en nou — nou wil jy "leef", dan nie?

Dié see — vyf, ses lae gestolde groen, blou en blouer glas  
met donker vinne en gewebde pote iewers diep ...  
Teen die duine waai die wind ons deurmekaar  
ons ore, hare en monde vol sand;  
ons drink brakwaterkoffie en jy staan vir my en lag  
en ek kry jou so lief dat ek wil smelt.

Twee onpaar skoene — vir my versameling skatte uit die see;  
'n stuk visnet vol mossels, 'n plastiëksak skulpe  
'n ou plank en talle troetelklippe later loop ons  
klere en al in die water — nat en souttaai terug  
en soek in perlemoen boodskappe uit die see:  
Ek kry 'n "L" en jy 'n "D" — ons skrik en gooi hulle terug.

Saam op die bruin rots hou ons skuite dop  
op pad na Stilbaai of waar ook, en wens ondankbaar  
ons het 'n vis of iets gehad vir later ...  
Toe raak ons dapper en gaan bedel eiers  
by die inwoners van die chalets  
want jy lus omelet.

Ons klouter teen die duin uit en gaan sit op 'n verlate stoep.  
Toe iemand en sy hond kom draaie loop, vlug ons wanordelik  
en rol histories laggend in die sand agter jong rooipitjies —  
natuurlik al die eiers plat — en ons gaan bek-af huis toe  
(die nat broeke krimp en word nou onplesierig koud)  
en maak badwater in kastrolle op die gasstoof warm.

Jy't seer gebrand, veral voetlangs  
en in die trekkerige stort — elk met 'n been in die oranje bad —  
kom ons tóg skoon en warm, en ek smeer jou sonbrandsalf —  
maar soos die tyd kan vlieg!  
Ek het op kasset 'n klompie "saksofoon-blues" saamgebring,  
en toe dit donker is, ná blikkiesvisbredie op mieliebrood (jig!)  
dans ons voor die oop deur in die maanlig — nagklubstyl,  
drink wyn, steek later al die kerse op totdat die was deur gate  
begin uitloop, en maak reg vir slaap onder panfluitmelodieë:  
Don't cry for me, Argentina,  
don't cry for me  
don't cry ...  
don't ...

## Fantasieë uit 'n Naweekdagboek: III Meiringspoort

As die sekelmaan kantel oor Meiringspoort  
giet hy sy skraal lig oor die kranse  
oor duisend danse van newel met klip;  
en as jy dan — onbeduidend méns —  
mierklein langs 'n waterval



bo uit die Swartberg sit  
styf teen jou geliefste geliefde  
weet jy: dis die skerp wit klippies dié  
wat Hansie uit die kleintyd heelpad  
agter hom laat val het vir die maan  
om met sy blink lig teen verdwaal te keer ...!  
Maar wat jy nié wil weet of leer  
is watter saak dit tog sal maak  
as ek en jy vir goed verdwaal;  
want in jou arms  
word ek koningin  
van die hoogste, hoogste krans  
wat eerste weet dis dag:  
my kroon is drie sterre  
my rok is 'n wolk  
en die bosse daar onder  
is my volk  
en solank as wat jy by my bly  
sal ons niks van dié aarde nodig kry!

## Fantasieë IV: Kaappunt

Kyk na my — kyk ín my oë!  
Jy is so ver en so alleen  
en séér: jy het alweer  
vergeet ek het jou lief  
van alle tye af.  
As dit so pyn deur die korrekte  
dade en geluide heen van elke dag —  
onthou vannag,  
die flikkerende vetkers  
in ons klein groen tent  
(verdwaalde vuurvlieg uit die Noorde)  
en die see se swart —  
Kaap van Hoop, Dias,  
en van verydeling —  
onthou, ver in die Suide  
dié twee oseane se ontmoet —  
Kaap van vervulling, Dias  
en van gebrokenheid —  
onthou óns groet  
en hou my styf vas altyd  
mý Dias ... in jou hart.

## Fantasieë uit 'n Naweekdagboek: V Strandwandeling

Sondagnamiddag — wandel langs strand  
vanaf drie-uur, het jy geskryf  
in ons program.

Langs dié omgekrapte see, met elkeen  
van sy kleure in ons oë  
en meeue wat wit  
soos gedagtes hang ...

Wandel ver verby die grense  
van beskawing — ons alleen  
op die verlate strand se duine.  
Effens slordig is vandag se see —  
wit perdjies op die kruine  
van diep golwe, en bloublasies  
oral op die sand — ons twee  
met son op ons hare

son in ons oë wat brand, son ...  
(hoe uitgehonger is ons al vir son)  
en die seewind, die soutsproei,  
die vreugde van jou hand in myne!  
Wat kan ek jou gee as alles oor is  
om te groet?

Wat sou jy oop en vry altyd  
by jou mag hou om jou  
diep in die nag te troos?  
Op perlemoen, my voorletter  
in die see se handskrif? Nee,  
ek sal jou soen en soen ...  
dis ál wat ek kan doen.

### Naskrif

Hulle het ons pad verwoes —  
die duinepad af na die see.  
Met 'n paar vragte blou gruis  
en 'n monstergraaf  
was dit maar 'n paar uur se werk  
en toe was alles oor  
en het ons die geworpenheid

die opwinding — die angs verloor  
van daardie blindelingse sprong  
wat dit nog altyd was —  
ál die bedwelmende gevaar  
waarsonder ons nou middeljarig  
effens styf en stokkerig kan afstap  
Sondagmiddae  
om na dié wilde, wonderlike see te kyk!

## Abraham H. de Vries

### Dias en *Dias*: 1488, 1952, 1988

Van Bartholomeus Dias de Novaes se historiese vaart om die Kaap tydens die tweede helfte van die vyftiende, die drempel-eeu voor die Renaissance, word — soos 'n mens kan verwag — slegs 'n gedeelte gebruik in N.P. van Wyk Louw se hoorspel, *Dias* (1952). Slegs dié historiese gegewens word geselekteer wat belangrik is vir die opbou van die Dias-figuur (soos Van Wyk Louw hom sien), vir die ontwikkeling van 'n mens "van oormoed tot ootmoed", in Rob Antonissen se woorde. Neem 'n mens die jaar in ag waarin die hoorspel verskyn het, 1952: die jaar van die Van Riebeeck-fees, is dit ewe belangrik dat die Dias-figuur gekonsipieer is "met 'n bepaalde sinrykheid vir ons (Suid-Afrikaners) wat in die twintigste eeu leef", dat dit "relevant vir ons tyd" is, benewens die relevansie vir ons as mense (Pheiffer 1966: 20).

Vandaar dan ook dat vele uitsprake in 'n spel wat eeue gelede afspeel die byklank het van 'n voorspelling ("En mag wat hier gebreek is, later groei", ensomeer).

Maar werk die algemeen aanvaarde seleksie-beginsel werklik so eenvoudig, veral in 'n historiese drama? As ons aanvaar dat die "relevansie vir sy tyd" meegespeel het in die konsipiëring van die hoorspel, volg dit dat dié soort sinrykheid ook meegespeel het in die seleksie. En wat dan — dit is die vraag — van bekende historiese gegewens wat hierdie drama nie gebruik nie? Waarna daar selfs nie met 'n woord of frase verwys word nie?

Om verskillende redes het ek in wat volg: die terugplasing van *Dias* by Dias, in sy historiese verband, swaar gesteun op veral die bevindinge van prof. Erik Axelson (uitgaande van sy artikel, "The voyage of Bartholomeu Dias 1487—1488", wat op 29 April 1987 in die *Cape Argus* verskyn het) en aangevul deur waardevolle gesprekke met die skrywer.

Van Wyk Louw se hoorspel begin volgens die Aankondiger "maande" ná Julie/Augustus 1487. Die verste bekende punt, Kruiskaap is verbygevaar, die swaarder vragskip is agtergelaat. Dias en sy stuurman op die Sint Christoferus vaar resies met die San Pantaleao van Johan Infante en Alvaro Martins. Dis "kort nadat hulle die ewenaar verbygevaar het," sê Antonissen (1963: II). Waarskynlik skat hy dit ietwat te ver noord, want die eerste aand waarop dié twee karavele kon resies vaar was op 4 Desember 1487 en toe was hulle al teenoor *Santa Barbara* — die huidige Swakopmund. Die vragskip is agtergelaat in die *Baja dos Tigres*, net noord van die mond van die Kunene, suid van die huidige Porto Alexandrie. Hulle is nou reeds langs 'n kus wat "bedags (...) kaal en skerp" is, in 'n gebied waar "alle aande (...) suidelik en somers" is: die Namib-kus? "Ek moet die eerste wees!/ Altyd wil ek op die voorpunt staan!/ Van ons sal daar gehóór word in die Ooste ...,"

lê Dias sy sug na erkenning bloot teenoor Pedro. Hy voorsien ook die Nuwe Tyd: "Ek sal die vertes aan mekaar verbind/ en hierdie aarde één maak", maar hy oorskakel sy plek daarin.

In hierdie eerste van die vyf tonele van die hoorspel word ook, om aan sy eie ongeduld reliëf te gee, die geskiedenis bygehaal van Prins Hendrik die Seevaarder ("die somber Prins") se lang wag in Sagres ("solank sy volk nog nie wou edel wees") en die vorige ontdekkingstogte, die "geplooi, gekwansel/ met hierdie land: van baai tot baai gekruip,/ telkens 'n treetjie suid, dan terug/ en huis toe; van kaap tot kaap 'n kruis gedra ..."

Maar Bartholomeu Dias het na alle waarskynlikheid nie slegs sy voorraadskip en matrose agtergelaat in die *Baja dos Tigres* nie. Die eerste, miskien selfs twee van die vier slavinne uit Guinea wat hulle aan boord gehad het, is hier met goud, silwer en speserye aan wal gelaat met die opdrag om die legendariese Priester Johannes te probeer opspoor. Volgens De Kock (1957: 101 ev) is die eerste slavin by die huidige Walvisbaai aan wal gesit, die tweede by Lüderitzbucht — waar volgens hom ook die vragskip gelaat is; Axelson vind dit onwaarskynlik dat Dias op die heenvaart by Luderitz ingevaar het. Hoe ook, as Louw se hoorspel begin, is daar reeds van die slavinne aan wal gesit. Na hierdie vroue is daar in *Dias* geen verwysing nie. Hierdie "weglating" is uit die hoorspel self verklaarbaar. Die hunkering na onsterflikheid, na roem, het jare in Dias opgedam ("O, Pedro! mens sterwe/ wanneer jy groot wil waag en magteloos is/ en jou geduld moet sluk/ terwyl jy op die wêreld wag"); die hoop dat sy naam nie sal sterf nie as hy "die vertes aan mekaar verbind" geniet voorrang. Dermate, sê Pfeiffer (op. cit., 10) dat, hoewel Dias hom verwant voel aan die Heilige Christoforus, draer van Christus, selfs "die motief van 'dit vir God doen' eintlik agterna kom." As "Sy kruise (dra) na die verste land/ wat God wou hê" agterop staan by sy ambisie om vóór te wees, om onsterflikheid te bekom, is dit begryplik dat die slavinne en hul gedoemde sending na Priester Johannes nie inpas nie. Ook van die matrose wat op die voorraadskip gelaat is, is daar trouens geen melding nie.

Die tweede toneel speel af tydens die storm, terwyl hulle "slinger in die newel" en die matrose vreesbevange en bygelowig dink Dias, en Pedro, "dra Gods wil" nie meer nie omdat hulle hulle oorgegee het aan bese selfverhefing. Dias verskyn in hierdie toneel eers as hulle die kus weer kan sien. Hulle het, as eerstes, óm die suidpunt van dié donker kontinent gevaar: "Ons is jonk/ en sluit die aarde en die eeue oop," sê Dias vol bravado. Hy het geslaag "en die wat slaag, vermoed maar selde dat God se plan met hulle en hul werk in vervulling gaan óók as hulle nié (in aardse sin) seëvier nie." (Antonissen 1963: 11)

Histories is ons nou aan die begin van Februarie 1488. As Pedro sê: "Daar's hutte en daar's vee. Ook hierdie aarde/ het sy mense" is die uitsig (van die "minds eye" want dis in 'n hoorspel!) dié op die *Bahia dos Vaqueros*, die Baai van die Koeiwagters, na alle waarskynlikheid vandag se Vleesbaai, 14

seemyle wes van Mosselbaai. Dias se opmerking oor wat Pedro noem die "vreemde land van duin en donker struik" is weer eens "voorspelling", én weer eens uiting van sy sug na roem: "Waar niemand Christus noem./ Dit is die land waar ek dalk sal onthou word," sê hy.

Die tweede belangrike gegewe wat in *Dias* nie genoem word nie, dateer uit kort na die 3de Februarie 1488 (die datum waarop hulle by Mosselbaai aan wal gegaan het). Oor wat gebeur het by die destydse *Bahia de Sao Bras* berig W.J. de Kock (1957: 105–106) soos volg:

"Die Hottentotte van die Waterhaalplek van S. Bras het van Dias se geskenkies (waarskynlik klokkes en speëls) weinig notisie geneem. Hulle het die bosse ingevlug en terwyl die Portugese besig was om uit 'n fontein naby die strand water te haal, het hulle met klippe begin gooi. Hoewel Dias van sy koning opdrag gehad het om aan die inwoners van die lande wat hy ontdek nòg geweld nòg skandaal te laat geskied, het hy blykbaar sy geduld verloor en een van die Hottentotte met 'n kruisboog doodgeskiet. Dit was die eerste gewelddadige voorval in die oorwegend ongelukkige geskiedenis van die Portugese aanraking met die Hottentotte van Suid-Afrika."

As die derde toneel in *Dias* begin, is dit — histories gesproke — ongeveer 'n maand ná die tweede (by *Bahia dos Vaqueros*), dus die begin van Maart. Johan Infante is nou vir die eerste maal sprekend teenwoordig — 'n aanduiding dat dié toneel in Louw se hoorspel op die kus afspeel. Volgens die Aankondiger is hulle by "Eiland van die Twee Fonteine: ... vandag Kwaaihoek naby Boesmansriviermond." Die historiese beraad, waarvan ook die sestiende-eeuse skrywer, Barros, vertel, het, volgens prof. Axelson, na alle waarskynlikheid plaasgevind in wat ons vandag ken as Algoabaai.

Elke matroos moet nou gedagtig aan slegs God en die koning sy mening uitspreek oor óf die vaart moet voortgaan. Dias pleit in die hoorspel vanuit 'n "bandelose insig/ wat nie myne is nie", en hy oorreed die matrose om nog drie dae aan te vaar" en kyk of daar 'n teken kom, 'n wonder/ 'n teken dat ons welbehaaglik doen/ in hierdie vaart."

Waar vandag die mond van die Keiskamma is, kom (weer eens volgens Axelson wat hierin verskil van ander historici) die keerpunt vir Dias se "vermete te vertroue" (Antonissen): die teken bly uit. Dias besef hý was nie vir hierdie vaart bestem" nie. Maar uit sy redelose vertroue groei ook die insig: God het nie 'n teken van hulle weerhou nie: "... God het *geswyg!* / Hy het Sy hemel teen my toegesluit; / Hy was nie stil nie, nie niks nie, nie dadeloos nie, / maar toornig — of Hy het Sy eie tyd: / van *my*, van *my* wou hy die werk nie hê nie."

En in die laaste toneel is dit juis hierdie gegewe wat uitgebou word, dié van God se Tyd, as Dias in 'n skeepsramp, twaalf jaar later, besef: "Vir elke daad is daar 'n tyd: / streef jy/ alleen, dan breek jy. Heersend stil en heerlik/ trap bo-oor jou jou eeu ..." Maar hy weet ook nou, voor hy die ewige ingaan, dat hy deur die jare bestendig 'uit die kern geryp' het tot "hierdie voltooidheid en besit" (Antonissen op. cit.: II). Die skeepsramp waarin die



historiese Dias omgekom het, was aan die kus van Tristan de Cuna; sy sterfdatum is 29 Mei 1500.

Vir ons vraag van belang is dat, ondanks die beleidenisse waarmee Dias sy matrose oorhaal om verder te vaar, ondanks sy opsomming van wat "menslik" is (en waar so 'n verwysing sou pas?), ondanks sy insigte van twaalf jaar later, daar in die laaste drie tonele geen woord van die voorval by Mosselbaai gerep word nie. Weer eens sou 'n mens die weglating kon verklaar: vanuit Van Wyk Louw se oeuvre en die plek wat *Dias* daarin inneem: die ooreenkomste met die vroeëre groot monoloë, die "geding van mens en God, die geding van die edele en die onedele in die mens, die konflik tussen trots en deemoed, die verhouding tussen eenling en die menigte, die konfrontasie tussen redelike wysheid en sublieme dwaasheid, van plig en roeping" (Antonissen *op.cit.*: 12) — almal bekende gegewens wat in dié hoorspel ook weer voorkom, al is dit dan in 'n nuwe soort taalgebruik, nader verwant aan die spreektaal as vroeër (waarop ook Kannemeyer wys).

Maar uiteraard is geen "verklaring" eintlik streng gesproke ter sake nie; daar is ook ander gegewens (oor bv. plekke waar die vroeë vaarders aangedoen het) wat in die hoorspel nie genoem word nie. Anders gestel: "weglatings" sê oor die gehalte van die hoorspel niks. Maar daarteenoor staan dat daar myns insiens 'n verskuiwing gekom het tussen 1952 en 1988 in die *verwagtings* wat 'n hoorspel oor Dias oproep. By wyse van vraag: sou enige digter/dramaturg in 1988 'n hoorspel oor Dias skryf waarin met geen woord na dié eerste gewelddadige konfrontasie, dié eerste doodslag, verwys word nie? Indien die antwoord nee is, dan sê hierdie verwagting op sy beurt iets vir en van "ons tyd": byvoorbeeld dat die afgelope drie dekades in die Suid-Afrikaanse geskiedenis geweld en konfrontasie tussen blank en gekleurdermate aksent verleen het dat van die letterkunde — met op sy beurt sý veranderde aard en inhoud — in 1988 verwág word om 'n dergelike historiese feit nie te vermy nie, dit minstens te noem, waarskynlik dáár ook iets sinvols vir die mens as mens uit te haal.

Ook die hoorspel *Dias* staan, net soos die historiese figuur, in die kentering van die tye.

### Bronverwysings

- Antonissen, Rob 1963. *Kern en tooi*, Nasou, Kaapstad.
- Axelson, Erik 1987. "The voyage of Bartholomeu Dias 1487—1488", in *The Cape Argus*, April 29, Cape Town.
- De Kock, W.J. 1957. *Portugese ontdekkers om die Kaap; die Europese aanraking met suidelike Afrika*, Balkema, Kaapstad.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I*, Human en Rousseau, Kaapstad.
- Louw, N.P. van Wyk, 1959. *Dias 'n hoorspel* (derde druk), Nasionale Boekhandel, Kaapstad.
1981. *Versamelde gedigte*, Tafelberg/Human en Rousseau, Kaapstad.
1986. *Versamelde prosa I*, Tafelberg, Kaapstad.

# Ernst van Heerden

## Die digterskap van Lucas Malan

### 1

In die eerste gedig van sy eerste bundel, *'n Bark vir die Ontheemdes* (1981), skryf Lucas Malan oor die vervlietenheid van die mens se bestaan: "let op hoe skoon/ maar taanbaar is die mond en oog". Hierdie taanbaarheid — van lewens, dié lewe, van dinge en verhoudings — sal 'n bestendige tema in hierdie begaafde digter se werk word deur drie bundels heen.

Hierdie noukeurige woordgebruiker is iemand met 'n kennis van en 'n beheer oor die bekende poëtiese grepe waaraan hy op 'n uiters skerpsinnige wyse 'n paar van sy eie dimensies toevoeg. Opvallend is die hegte struktuur van die verse, die benutting van leksikale waardes, die geraffineerdheid waarmee die vers tot sy "oplossing" gevoer word. Die meeste gedigte (veral in die eerste twee bundels) is dan ook uiters kort, 'n aanduiding van die digter se beheer oor sy materiaal en hoe hy bewus bly van relevansie en kompaktheid wat op 'n enkel doel afstuur en geen tierlantyntjies gedooë nie.

Een van die beste voorbeelde hiervan is "Gesante" waarmee die bundel *Tydspoor* (1985) ingelei word. Opvallend is die progressie wat deur vroeë oor die tollenaar, swendelaar en Fariseër verwagtings skep wat in die slotstrofe pragtig gerealiseer word as "Christus vriendelik die pad/ na Golgota kom vra". Die voorbestemdheid van Christus se navraag wek 'n ironiese knal-effek wat meteens beduidend skakel met al die toevallige besoekers in die voorafgaande strofes. Dit is asof die joernalistieke gewoonheid en die lugtigheid van die vers die ironie onderstreep.

'n Ander geval waar hierdie soort vaardigheid ten beste optree, is "Stamboom" (*Bark*, p. 38) — 'n vers oor die digter se ouers wat nie onwaardig teenoor Eybers se beroemde "Oorsig" (*Balans*) sou kon staan nie. Drie strofes — twee vyfreëlig en die laaste sesreëlig — gee 'n netjiese afbakening vir karakteristieke van die voorouers en loop dan uit op 'n veralgemeende en "filosofiese" slot. Die spreker se bittere erkenning van "saamgestelde skuld" en "koppige venyn" kaats terug op verskeie psigologiese aannames vroeër en word as openbaring van 'n simbiotiese verwantskap 'n klinkende én verrassende sleutel tot die hele gedig.

'n Paar ander gedigte verdien nadere beskouing om die een of ander ideële of tegniese besonderheid.

Ek vestig die aandag op "Ou seebonk neul" (*Tydspoor*, 33) as voorbeeld van die wyse waarop Malan sy metaforiese siening in verskeie fasette uitbou en tog altyd die basiese enkeldoeligheid respekteer. Die titel bring reeds die maritieme assosiasie na vore, maar gou besef die leser dat 'n hele rits verwante woorde soos ystervylsels in die magnetiese veld betrek word:



water, strande, hawens, wapperskip, branders, maste, vaart, see, dryfgoed. Dit is juis hierdie laaste komponent wat die tekstuur verdig en die hele inhoud saamvat: paradoksale kommentaar op hierdie ou seeman se verbintenis met die "witperd" en die "simpatieke element", die enigste wat hom begryp, al is hy dan net "dryfgoed".

Die digterlike voorstelling van gegewens uit verwante kunste, soos die musiek of die beeldende kuns, hou gevare in vir baie digters en kan maklik na die presieuse oorhel. Maar Malan bewys sy behendigheid in "Gallo moriente" (*Tydspoor*, 36) waar seksualiteit, vaderskap en sterflikheid verbind word tot 'n aangrypende woordweergawe van die beeldhouwerk van die sterwende Galliër in die Kapitolynse Museum in Rome. Hier word nie alleen marmer gebuig nie (soos die gedig beweert), maar ook woorde word tot deernis en medebelewing *gebui*g.

Van oudsher af ken die poësie allerlei tegnieke om effekte te verdraag of uit te stel. Maar heelwat besondere gevalle van metaforiese opskorting, van 'n "terugresonansie" kom by hierdie digter voor. Soms word dit gedoen deur 'n beginmetafoer in die gedigmiddel onbenut te hou, en om dit dan uitbreiding en bevestiging in die slot te gee. 'n Mens sien dié proses bv. in "Intérieur" (*Tydspoor*, 12) waar die bed aanvanklik gebeeld word as 'n "slordige verlate kryt", om dan vervolgens in 'n realistiese ontbyttoneel te ontwikkel. Na die krytgedagte in die tweede strofe rustend was, bring die derde strofe beklemtoning van die primêre metafoer as ons verneem van 'n "flenterdag" en "elke kneusplek", van "voos geslaan en uitgetel" tot by die sintetiserende van "en ons die kluts volkome kwyt" — eintlik 'n stukkie interne etimologisering en daarby 'n verbasende en sinvolle benutting van die idioom. Iets soortgelyks gebeur in "Storm oor Johannesburg" (Bark 39). Die eerste strofe begin beskrywend, maar kondig met "godegramskap" (die donderweer) reeds aan wat die fundamentele "argument" gaan wees. Strofe 2 is 'n stuk beeldende realisme en die derde geheel en al metaforiese toeligtig by die begrip "wraak" met die byhaal van die name Ninevé en Enlil wat elk 'n hele analoë wêreld oproep.

Soos reeds geblyk het, is 'n kenmerk van hierdie digter die sorg waarmee die gedigeindes beplan en uitgevoer word. Markante voorbeelde is orals te vind, soos bv. in die kort gediggie "Geen-verwant" (*Tydspoor*, 15), waar genetiese ooreenkomste in die "jongenskind" uitgebrei word om in die slot "bloedig inkarnasie (te) pleeg". Hierdie drie grammatikale eenhede, nl. bywoord, s.nw. en werkwoord, is uiters behendig vir maksimale effek geplaas!

Daar is ook die geval van Ouma Bekkie se horlosie (*Tydspoor*, 14) wat "in die rat geruk" is. Die gedig eindig met 'n verwysing na 'n "nukkerige nageslag" van wie skaars "dié soort stiplikheid" verwag kan word. Daar is ook "Versoening" (*Tydspoor*, 16) wat oor die gestorwe vader se timmermansdoenighede handel (*Tydspoor*, 16) — met allerlei suggesties in die idiome — 'n progressie tot by 'n pragtige einde, met die tambotie (van die hede) wat

al lustiger "van swaar en digte greine praat".

Dan is daar ook die ongelooflike tere en retrogressiewe kyk op die gestorwe broer in "Kroniek II" (Edenboom). Hierdie gedig is 'n hoogtepunt in die Afrikaanse elegiese vers: ook om die eenvoud en meelewing daarvan en die skamele dialoog met die gestorwene as teruggekeerde — met die elliptiese van "jy moet gaan pak. Kyk om. Jy wou nog sê?" waarmee die gedig eindig.

## 2

Diergedigte in Afrikaans het sedert Boggom en Voertsek, die sekretarisvoël, 'n rooivlerkspreu of wat en verskeie gedaantes van die "edel jukgediert" die gebied aansienlik verruim en daarmee ook 'n hele gedaanteverwisseling ondergaan. Meestal het die moderne Afrikaanse digter in diere (of dit nou die tuissoort is, of dié in die veld, diertuin of sirkus of bloot uit geskrewe bronne gefantaseer) nuttige projeksieterreine gevind vir 'n klein filosofiese stelsel of minstens 'n geleentheid vir metaforiese vinding. 'n Voorbeeld van (veral) die laaste soort benadering is Malan se "Volstruisvermaak" (*Tydspoor*, 48). Hierdie gedig het verskeie voortrefflike eienskappe wat nadere beskouing verdien. Allereers is daar die sterk visuele aard van die aanbod — met woorde soos *nekgestrekte*, *vieserig*, *swikkend*, *knieë knak*, *potigs*, *oer-gesplete klou*, *waggelswaan*, *hoenderkop* word die volstruisbeeld nagenoeg volledig en onderskeidend daargestel.

Die gedig skarnier eintlik óm twee metafore, die een "meganies", die ander antropomorfisties. Die meganiese analogie kom vroeg reeds aan bod met "voorwaarts rem die meganiek" en "'n lomp trurat" — 'n doeltreffende onderskraving van die visualiteit van die hele beskrywing. Die vermensliking van die voël kom dan boeiend in die laaste strofe tot realisasie — ná twee ánder diere eers metafories bygehaal is (swaan en hoender). Maar "wals", "cancan-dye", "verhoog" en "dansers" laat geen twyfel oor milieu en sfeer van hierdie "Folies Bergère"-voorstelling nie: alhoewel skouspelagtig, is gekheid en potsierlikheid steeds die basis van hierdie stukkie mensvermaak. Maar in *Edenboom* (1987) lewer Malan van sy allerbeste diergedigte. 'n Mens kan drie in hierdie kategorie uitsonder wat deur hul voortrefflikheid spoedig — soos te verwagte is — ook bloemlesingerkenning sal kry.

Die gedig oor die trouphant het 'n aardsheid wat deur vernuftige metafore en personifikasies tot 'n indrukwekkende slot gevoer word. In drie kort strofes word 'n hele wêreld betrek: sensoriese waarnemings van die natuur, die seksuele, wording en primordialiteit — 'n direkte skakeling met die bundel-titel. Die Adam en Eva-konnesie word reeds deur die gedigtitel ("Paradysvoël") aangedui: ook die trouphant kyk neer op 'n "ongeldige" paradys wat by hom as 'n soort getransformeerde Lucifer sy "bliksemwoede" wek. Ewe merkwaardig is die vers oor die geboorte van 'n walvisse in 'n "ongerekende, stil baai" ("Watergeboorte"). Die "menslike" siening van die walviskoei word algaande ondersteun deur verwysings na vissers, 'n "brander-

kind" en die Bybelse Jona. Maar die hele fisiologiese proses wat hier voltrek word, het 'n onderliggende ekstase wat ook op 'n *digterlike* skeppingsproses dui.

Die gedig oor die ibis ("Tweede geboorte") verenig skepping, geskiedenis, mitologie en bygeloof tot 'n indrukwekkende geheel. Uit die kosmos beland die nuutgeskapene in die Nylvallei (dus Egipte, waar die ibis 'n heilige dier is) om die "eier van die eerste dag" te lê waaruit alle lewe en geskiedenis sal voortkom. Eeue later in 'n meer plaaslike milieu is die ibis net "skyn-heilig" en sy aktiwiteit minder groots en universeel. In sy nuwe sfeer, die ingerigte asiel by Langebaan, kan hy doodgewoon na paddatjies pik, maar nog steeds by vollemaan broeis raak ... en nou sy Afrikaanstalige (!) eiers lê?

### 3

Met die verskyning van Malan se derde bundel, *Edenboom*, in 1987 val 'n aantal verskillende aspekte op. Allereers is dit duidelik dat die verse oor die algemeen langer geword het — langer ook in die reëllengtes en selfs in die omvang van die strofes. Al is daar 'n effense "verswaring" ('n meer verwikkelde metaforiek bv.) word die uitgebreidener stelling en teenstelling nog steeds deur 'n vernuftige beeldrykheid gedra. Daar word ook ruim gebruik gemaak van taalwetenskaplike grepe — nie om moedswillig "duister" te skryf nie, maar om die legitieme medium vir 'n filosofiese en wêreld-beskoulike sisteem te vind.

Die titels van die drie afdelings ondersteun op 'n sinryke manier die gedagtepatrone wat deur die bundeltitel *Edenboom* opgeroep word. Naas die prilheid en onskuld van *Eden* is die boom met sý suggesties van kennis, van goed en kwaad, van groei en verganklikheid weer 'n aanvulling van die motto uit Andrew Marvell se "The Garden": "Annihilating all that's made/ To a green thought in a green shade". Om *groen* aan *verval* te koppel, word die hele konsep van die Edenboom veel markanter en sprekender: die wêreld van die mens se smetlose ontstaan het (so) gou verword tot aandagdigheid, verdrywing, boete en skuld. In sy wese kry die bundel 'n drieledige paradigma: water-lig-plant; daarom ook die oorheersende beelde van wording, embrionaliteit, skepping, vog, see en water.

Die afdelingsstitels heet *Chronieke*, *Spitsberaad* en *Aquaria* — wat elk op 'n eie manier die bundeltitel aanvul en selfs ironiese kommentaar daarop lewer.

*Chronieke* kry sy "etimologiese" spelling omdat die gedigte oorkoepelend skakel met die begrip *chronos*, dus tyd in sy mees omvattende gedaante. Hierdie nostalgiese en retrospektiewe verse opereer dikwels vanuit die kind se perspektief, wat verrassend dan teerheid met naïwiteit koppel. In die weergawe van plek en familieverhoudings word soms op vernuftige wyse soorte bome verbind met karakter en omstandighedsgetuienis. So word *Chronieke* 'n rigtinggewende noemer vir die tyd se voorts kryding én bedreiging, en vir die kroniese kwelling van die mens.

Die keuse van *Spitsberaad* as titel vir die tweede afdeling is weer eens 'n bewys van Malan se benutting van die etimologie. As die leser die menigvuldige betekenis van *spits* in ag sou neem — van puntig, skerp, voorpunt, tot by uitdrukkinge soos "op die spits dryf", "die ore spits", "met groot verlange op iets hoop", ens. is dit duidelik dat die koppeling met *beraad* (oorleg, ernstige nadenke) vir al hierdie gedigte 'n aanvaarbare en selfs noodsaaklike toets bied. Hier word as motto 'n teks uit Breytenbach gebruik: "Never does one listen as creatively as when one doesn't understand the other" — sleutel tot die hele afdeling. Die gebrek aan kommunikasie en die onvoltooidheid van alle gesprekvoering is een van vele argumente in Breyten se boekie oor sy kuns, *Notes of bird*, wat in 1984 by 'n uitstalling van sy skilderye in Amsterdam verskyn het (Galerie Espace, Meulenhoff, Amsterdam 1984).

In die derde afdeling, *Aquaria*, word water en waterdinge skering en inslag van 'n kort reeks oor mens, dier en plant — geboorte, sinlose bestaan, ondergang: met die dwang van 'n onoorkomelike onafwendbaarheid. *Water tree* hier in ritse beelde en met uiteenlopende funksies op: water as dood, water as skepping, fisiologiese water, water as herkoms en bestemming. Opvallend steeds is die digter se vermoëns om die eenvoudigste gegewe tot simbool te verwerk ("Aan 'n tamatieplant").

Ek het reeds 'n aanduiding gegee van die rykheid van *Edenboom*. Maar enkele werklik grootse gedigte vra nog om 'n nadere identifisering.

"Kwaksalwery" met sy dubbelduidende titel koppel 'n enkeling se lewensloop aan 'n reeks sensoriese ervarings van die natuur. Volksgeneeskunde en bygeloof het hul eie troostinge, soos ook die gelatenheid van die slot met die besef van 'n skoonheid wat deurskote is van pyn. Hierdie gedig bevat ook struktureel iets nuuts by Malan: die lang uitgesponne vers wat telkens byna kinematografies van gesigshoek wissel. Dit is asof die *hele* Suid-Afrika met sy bome-, struik- en kruie-rykdom voor 'n mens se oog in 38 lang versreëls ontvou. Die eenwording van mens en natuur en die interafhanklikheid van die twee is selde so diepsinnig in ons poësie vergestalt.

"Die leer van bome" is 'n ander merkwaardige gedig. Met begrip en deernis word in vier vyfreëlige strofes Christus se kort lewe deur die perspektief van verskillende boom- en struiksoorte geteken. Na die veralgemeende van seders (bome wat reeds deur die saag en spyker die pyn ken), volg die granaat met sy bloedvlek, dan die palm en die "vrugtelose" vy, en ten slotte die "vrank olyf" met die geduldige les: "dat bome wroegend soos 'n mens kan ween". My kursoriese opsomming laat onvoldoende reg geskied aan die rykdom van assosiasies en die fyn toespelings op Bybelgegewens wat die gedig kenmerk. 'n Mens let ook op die omkeer van die kronologie deur Golgota vóór Getsemane te plaas en die subtiliteit wat nie die soort hout van die kruis identifiseer nie, maar alleen na "die skadu van 'n boom" verwys. Ek glo dat ons hier een van die merkwaardigste religieuse gedigte in Afrikaans besit.



Nog 'n Bybelgegewe vorm die grondslag van "Eva". Vyf distigonverse gee die vroulikheid en maagdelikheid van Eva weer, met die verskuilde seksuele metafore steeds in verband met natuurdinge gebring. Die vleeslike van die eerste omgang word uiters effektief met Adam se "aroma" verbind. Maar daar is ook suggesties in "melk en heuning" en "'n peul wat sonryp skeur" en die meerduiding van "bloed" in die slotreël wat van hierdie gedig 'n kragtoer maak.

Aan die slot van die bundel staan 'n apart gegroepeerde "drieluik" oor 'n geheimsinnige besoeker, 'n "donker wese" wat homself mettertyd in verskillende gedaantes openbaar: 'n swaar beproewing, 'n vernietiger van die droom, die gewete, die dood én die doodsrees. Ek verstout my om te sê: 'n magistrale gedig, met fyn berekende onderdele en 'n meesleurende ontwikkelingsgang. Miskien (nog) nie Malan se "Groot Ode" of sy "Ars Poetica" nie, maar as opsomming van sy bundel én van sy digterskap is dit iets heel besonders. Daardie slotreël: "my hande groen met aardse geurigheid gevlek" sê dit alles. By alle skoons en alle sinnelike ervaring lê die kiem van die ondergang; deur ons mensheid én ons menslikheid is ons klaar deur ontsaglike magte geskend. Onbegrepenheid is ons lot, met die vreugdes van korte duur. Maar om te leef en te beleef kan — vir minstens hierdie digter en dié enkel mens — die groen steeds voortwoeker tot die triomf.

#### 4

By alle tematiese vindingrykheid van hierdie poësie mag die talryke getuïenisse van die tonale modulaties waartoe die digter in staat is, nie uit die oog verloor word nie. So is daar 'n mineurtoon in Afdeling II van *Edenboom* te bespeur, teenoor 'n stralender "paradyslike" weerklank in Afdeling III. Wisselwerking in die suiwer klankaanbod gaan dikwels gepaard met 'n perspektiefverandering, selfs 'n milieuverplasing. Daarby is daar die fonologiese verskeidenheid, die spel van binne- en eindryme, die klankmatige inspelings op mekaar van bv. assonansies en konsonansies — en selfs 'n kaatsende wisselspel van interpunksie! 'n Mens moet ook gedurig bedag wees op tipografiese skikking wat dikwels bydra tot die aktivering van verskeie — soms uiteenlopende — semantiese waardes.

Soos al moes geblyk het, word die meeste van Malan se gedigte aan 'n strenge dissipline (veral strofies en prosodies) onderwerp. Daar is 'n goeie voorbeeld in "Pastorale transformasie" (*Tydspoor*, 54) waar 'n verdeling in vier vierreëlige strofes alleen onderbreek word deur 'n enkelreëlige tydsaanduiding met die woord "aanvanklik" wat dan die aangesprokene se vroeër aktiwiteite met drie dier-analogieë uitspel. Die tweereëlige slot is 'n onheilspellende oordeel, nl. dat ook die *ram* deur Asasel opgeëis sal word. Iets soortgelyks is die eenreëlige isolering van "terwyl" in "Wedergeboorte" (*Edenboom*), waar die voegwoord sy funksie uitbrei en nie alleen verwagting skep nie, maar ook 'n teenstellende gelyktydigheid in die vooruitsig plaas.

Hierdie digter se voorliefde vir neologistiese samestellings kan 'n openbarende stukkie navorsing word. In die meeste gevalle word hulle méér as 'n identifikasie-middel; hulle vervul ook die funksie van inchoatiewe metafore. In "'n Bark vir die ontheemdes" kom o.m. voor: somerskip en bibbernag (18), dobberjare (35), treurgordyn (29), godegramskap (39); in "Tydspoor": flenterdag (12), huilboom, sliertekop, sonrivier (617), takskrif (18), wapperskip (33), glipgebaar (41), witsoomdeining, skarrelkind (55); in "Edenboom" o.m. welterwind, treurkombuis, oorweeks, worsteltuin, skubkristal, bliksemwoede, weerklag, pluimkomeet.

Hierdie taalvernuf vind ook uiting in die sorgvuldig-gekoose titels van gedigte. Die voorbeelde is talryk, bv. in "Versoek" (/Bark), waar die voorvoegsel se funksie van verplasing en verwydering in die gedigliggaam herhaal word in woorde soos *verre*, *vermoeid*, *vergete*, *vergesel*. Dubbelduiding is ook sigbaar aanwesig in titels soos Jakkalsdraai, Slagoffer, Siklus, Afgetrede paar (almal in *Bark*); Versoening, Terra Minora, Biopsie, Herehuis, Kuswag (almal *Tydspoor*); In die ander tyd, Lugtig, Skedelkus, Onrus, Wiegelië, Kwaksalwery, Spitsberaad (almal in *Edenboom*).

## 5

Vir hierdie digter bly die wêreld 'n weemoedige en onbegryplike plek. Maar bitterheid, twyfel en sinisme word deur die herinnering getemper, deur wat Wordsworth so treffend sien as "The coarser pleasures of my boyish days / And their glad animal movements all gone by". Daarom dat soveel gedigte die beliggaming word van 'n soektog na dit wat verloor is, die onherroeplik verbygegane. As 'n skuldbesef deel van die boetedoening moet wees, is die gedig self 'n deurwrogte versoeningsmiddel in hierdie strewe na 'n mitiese paradys.

Die tweespalt tussen eindigheid en ewigheid word die boustene vir 'n omvattende korpus van beeldmateriaal. Dit word dan opvallend hoe die beur en stuwing van die woorde telkens op skerp en sinryke metafore uitloop. Daarom is die plant- en diergedigte so veelbetekend. Bome, kruie, blomme, tuine, walvisse en ibisse is elk op 'n eie manier simbole van volmaaktheid en goddelikheid. Maar hulle is ook deelgenote, bevestigers van die mens se vreugdes en — teenstellend — van sy "taanbaarheid", sy self-marteling, sy dood.

Op feitlik elke bladsy van Malan se bundels bewys hy 'n verrassende en boeiende vermoë om die gedig self as artefak te laat spreek: 'n gedissiplineerde en deurgekomponeerde kunstwerk. Daar is min Afrikaanse digters van sy geslag wat hom dit kan nadoen.

Mardelene Grobbelaar

## “Heiligheid vandag” — ’n ironiese visie in “’n Heilige met huisbesoek”

Alhoewel Hennie Aucamp ten spyte van sy “groeïende oeuvre van voortreflike vertellings” (Roos 1981: 14) nie oor die algemeen as groot vernuer op die gebied van die Afrikaanse kortverhaal beskou word nie, dra hy volgens Kannemeyer tog by tot die “eksperiment van Sestig”, onder andere deur “die besondere afgestemdheid op die werklikheid deur herhaling of vervatting van temas en situasies uit vroeër verhale ...” (1983: 454). In “’n Heilige met huisbesoek” neem hierdie afgestemdheid op die werklikheid die vorm aan van ’n historiese stramien waarop die verhaal op vindingryke wyse geborduur word. Ia van Zyl praat van “’n gesprek tussen die werklike lewe en die letterkunde” (1987: 80), ’n gesprek wat in hierdie verhaal oor agt eeue heen reik om sodoende die gestorwe Rooms-Katolieke heilige, Franciskus van Assisi, te laat herleef wanneer hy in die hedendaagse San Francisco onder die verlooptes van die stad gaan huisbesoek doen.

Van ’n getroue weergawe van die historiese verhaal is hier geen sprake nie; trouens, die klem is juis op ’n relativisering van die oorgegewe. Die diskrepansie tussen die Ou en Nuwe Wêreld, wat hoofsaaklik slegs by implikasie bestaan en wat aan die hand van buitetekstuele geskiedkundige gegewens gekonstrueer kan word, lei tot momente van humor en ’n satiries-ironiese kyk op die hedendaagse verwerde bestaan.

By ’n ondersoek na die rol van die geïmpliseerde outeur in hierdie verhaal, wat die relevansie van die bundeltitel en motto’s insluit, is dit noodsaaklik dat die historiese verwysingsraamwerk in aanmerking geneem word. ’n Vergelykende studie van die twee tydvakke toon byvoorbeeld dat die komponente “volmaak” en “vermink”, wat in die bundeltitel tot *Volmink* saamgetrek word, hul hoofsaaklik as *teenstellings* op diachroniese vlak manifesteer, terwyl daar eerder sprake is van ’n *fusie* van hierdie twee begrippe op sinchroniese vlak. Daar sal gepoog word om die geldigheid van hierdie hipotese te bewys deur te kyk na die rol wat die volmaakte en verminkte in “’n Heilige met huisbesoek” speel.

In die lewe van die historiese Franciskus voltrek ’n proses van verminking → volmaaktheid → verminking hom. As seun van ’n ryk klerehandelaar lei die jongman, wat min formele opvoeding ontvang het, ’n losbandige lewe en beland na ’n geveg in die gevangenis. Daar is ’n transponering van hierdie toestand van geestelike verminktheid na volmaaktheid wanneer hy hom tydens ’n ernstige siekbed bekeer en later ’n asketiese lewe as Rooms-Katolieke heilige lei. By sy terugkoms in Assisi in 1202 begin hy met liefdadigheidswerk onder armes en melaatses, asook met die restourasie van kerke. Vanweë sy buitensporige uitgawes onterf sy vader hom. Tydens ’n

tydperk van afsondering op die berg Subasio ontvang hy 'n Goddelike bevel dat hy niks mag besit nie en oral goeie dade moet doen. Hy keer terug na Assisi, waar hy as leier van 'n orde met twaalf dissipels groot navolging geniet. Sy lewensfilosofie is gebaseer op 'n armoedige lewe en broederskap met mens en natuur. Hy besoek verskeie lande, onder meer die Heilige Land. Sy begeerte is om as martelaar te sterf, soos die Franciskaanse monnike wat vermoor is in Marokko. Wanneer hy by sy tuiskoms verneem van tweedrag binne sy orde, bedank hy as owerste. Na veertig dae vastyd op die berg Alverno ondergaan hy in die jaar 1224 fisiese verminking deurdat die kruisigingsmerke van Christus op sy liggaam verskyn (wat, paradoksaal, juis sy *geestelike volmaaktheid* bevestig!) Die res van sy lewe word in 'n toestand van siekte, pyn en blindheid geslyt.

By die fiktiewe Franciskus van die Nuwe Wêreld is 'n omgekeerde sikliese proses merkbaar, nl. volmaaktheid → verminking — volmaaktheid. Sy aanvanklike geestelike volmaaktheid (wat natuurlik telkens in die verhaal geïroniseer word!) word reeds gesuggereer deurdat hy, as "lewelose" *heilige*-beeld, sondeloosheid simboliseer. Maar wanneer hy as herrese heilige leviteer om huisbesoek te doen in die berugte Tenderloin-area, word hy as gevolg van sy naïewe aard gedwing tot onsedelikheid, en dus tot geestelike verminking. As gelouterde keer hy aan die einde van die verhaal terug na sy beeld, nou weer opnuut volmaak, soos onder andere weerspieël in die ruimtebeelding: "*Die mis het weggetrek* en die stad op baie heuwels lê *herbore* in *sonlig*" (p. 49, my kursivering).

Vervolgens sal daar nagegaan word hoe die konsep van volmaaktheid wat Franciskus van Assisi se lewe in die dertiende eeu gekenmerk het, in die Aucamp-verhaal geïroniseer word deurdat die kontemporêre Franciskus se strewe na heiligheid/volmaaktheid telkens deur 'n banalisering van die religieuse gegewe vermink word.

Soos dit in die verlede was, is die geïnkarneerde Franciskus se motiewe om sy medemens te help, suiwer. Dit word egter besoedel deur die reaksies van die "hulpbehoewendes": nie alleen vloek hulle hom in uiters kru taal nie (p. 42 en 43), maar hulle verwerp die brood wat hy hulle aanbied; die dwelmslaaf gooi syne byvoorbeeld weg met die woorde: "That's for the birds. Now fuck off, grandpa ..." (p. 42), terwyl Jürgen se "daaglikse behoeftes" beperk is tot "'bed en brekfis, grass, junk food.'" (p. 45)

In die Ou Wêreld het Sint Franciskus baie vermag, 'n potensie wat met volmaaktheid geassosieer kan word. En alhoewel hy in die Nuwe Wêreld ook met buitengewone magte bedeel is, is daar 'n opvallende banalisering van die wonders waartoe hy in staat is. Dit word onder meer gereduseer tot "klein wonderwerkies: 'n gerusstellende droom aan die veronregtes, of 'n onverwagte bossie narsings of viooltjies op 'n kopkussing. Sô hou hy die geloof aan die wonder in sirkulasie, iets wat hom al hoe moeiliker val sedert hy met maanlandings, laserstrale en TV moet meeding" (p. 40). Skeptisisme, materialisme en ontlustering word op die spits gedryf wanneer die



ouktoriële verteller as volg kommentaar lewer: "In siniese oomblikke, wat ook met heiliges gebeur, wonder hy, oë hemelwaarts gerig, of al die kosmiese uitgawes geregverdig is. Hy wonder selfs of heiligheid nie 'n uitgediende begrip is nie — of sê dan die show business rondom heiligheid: stralekranse, en al die corny verskynings en verdwynings wat soveel ekstase ontketen" (p. 40). Wonderwerke word "toertjie(s)" (p. 43) by hierdie jongleur de Dieu", en as gevolg van die banale aard daarvan lei dit tot 'n satiriese ontmaskering van die moderne mens se bloot materiële behoeftes. So moet sy goddelike gawe help om hom uit sy penarie te kry; dit moet help om hom uit die tronk te hou omdat hy "ure oor ... (sy) tyd" in die vuil hotelkamertjie saam met Jürgen was: "lets van die teatraliteit van vroeër kom terug; van die hanswors; van die jongleur de Dieu. Franciskus trek 'n kruis teen die lug en hou sy hande bak. Geld val in die bakkie; aalmoese van Bo." (p. 48).

Soos in die dertiende eeu, het die huidige Franciskus 'n groot aanhang. Hagiograwe en sensitiewe toeriste soek selfs besieling deur sy beeld te fotografeer. Dit vind hulle nie altyd nie — veral nie as hy leviteer op besoek aan een van sy "fan clubs" (p. 40) nie! Hier is weer 'n verminking van die volmaakte deur ontlustering. "Fan clubs" word immers veral geassosieer met akteurs en popsingers. Franciskus word inderdaad as "pop" aangespreek, wat, buiten die primêre betekenis "vader", hier natuurlik ook met sy normale staat as *beeld* gekoppel kan word.

Franciskus is "verruk tot trane toe" as die jong seun bely dat hy nie geld het nie — "Suster Armoede leef dus nóg!" (p. 44) Die heilige se lewensfilosofie, waarin armoede sentraal is, word egter geïroniseer deurdat hy skynbaar toegang het tot onbepaalde fondse (deur "die Organisasie" (p. 44) verskaf!), asook deur materialistiese frases soos "Gelukkig het heiliges beroepsvoordele" en "of al die kosmiese uitgawes geregverdig is" (p. 40). In die Ou Wêreld het Franciskus in broederskap met mens en natuur geleef; nou sluit die teerstrate "'n gesprek met Suster Aarde uit" (p. 41). Ook sy liefde vir diere word ontlustering/"vermink", want wanneer hy sy palms in dankbaarheid na die hemel lig, wat kontak met God, die Volmaakte, suggereer, vlieg 'n meeu verby "en skyt op sy gebaar" (p. 41). Dit is des te meer ironies in die lig van die feit dat die voël een van Franciskus se embleme is. Die Rooms-Katolieke heilige se begeerte om 'n martelaar te wees, materialiseer in die Nuwe Wêreld wanneer hy verplig is om 'n bed met Jürgen te deel. Hy identifiseer met Julianus "wat langs 'n verrottende liggaam gelê het, en dit met sy eie liggaam moes verwarm; en bo-op die liggaam moes lê, soos 'n kombes, en dit moes soen, die suur stank van 'n ander in sy mond. En kyk, die liggaam was ons Liewenheer, en hulle het saam opgevaar in die hemele, verheerlik en soet" (p. 47). Hierdie vergeestelike ervaring word vulgariseer deur konnotasies van homoseksualiteit, wat as 'n vorm van verminkingheid beskou kan word.

Deur fisiese verminking (wanneer die kruisigingsmerke op sy liggaam

verskyn) groei die heilige Franciskus uit tot Christusfiguur, met suggesties van geestelike volmaaktheid. Weer eens is daar ontluistering/"verminking" wanneer die hustler die stigmata sien as "sere", 'n teken van "V.D." (p. 47). Die ewebeeld van Christus word in die Nuwe Wêreld "Little Jesus in jeans" (p. 47).

Die onderstaande tabel, wat 'n samevatting is van die voorafgaande bespreking, bied 'n oorsigtelike beeld van die wyse waarop verminking telkens die volmaakte op sinchroniese vlak relatiewe, sodat 'n spanning volmaak/"volmink" (d.w.s. volmaak + vermink) hom op diachroniese vlak voltrek.

Uit die verhouding tussen hierdie twee vlakke is dit duidelik dat daar 'n ontluisteringstendens in die hede is. Dekadensie het die morele kodes van die verlede, toe godsdienste en naasteliefde dominant was, verdring. Tog word geensins gesuggereer dat daar 'n totale opposisie tussen verlede = goed en hede = boos is nie. Die eerste motto in die bundel dien hier as leidraad: "The famous religious leaders *always* spoke well of whores" (my kursivering). Daar is immers in die Ou Wêreld ook sprake van armoede, losbandigheid (waaraan selfs die jeugdige Franciskus hom skuldig gemaak het), eensaamheid en materialisme (soos beliggaam in sy vader). Maar dit word duidelik dat "die seksrewolusie en al die vlae van V.D. wat sy kielsog is ... die bouse kruide wat bedwelm en verslaaf ... die besoedeling van geraas" (p. 40/41) inderdaad méér is as "nuwe inkledings (van) ou waarhede" (p. 41), veral omdat dit duidelik buite die herrese heilige se ervaring lê.

Franciskus dra klaarblyklik geen kennis van "dwelms" nie, en hy moet deur die "Hoogste Mag" ingelig word dat dit "boos" is (p. 42). Sy naïwiteit blyk ook uit sy reaksie op die onkiese optrede van die dwelmslaaf. Hy is verbouereerd en wil lewiteer ... "wegkom van dié stukkie aarde af" (p. 42), wat impliseer dat die kontaminasie beperk is tot hierdie klein gebied. Dat die boosheid aan die hele ruimte kleef, vermoed hy vir geen oomblik nie. Dit is ook besonder ironies dat hy die verklarings van die kosmiese vertaaldienste, wat as skakel dien tussen die Ou en die Nuwe Wêreld, óf nie verstaan nie (soos in die geval van "dwelms"), óf summier verwerp. Wanneer die bedelaar byvoorbeeld weer die woord noem wat die hippie onder sy tak gebruik het, roep Franciskus die afdeling vertaling in, "maar glo nie wat dit sê nie; 'n programmeringsfout, en in baie swak smaak, besluit hy ..." (p. 43)

Bepaalde uitsprake van die ouktoriële verteller is 'n korrektief op die beperkte, subjektiewe waarneming van Franciskus as naïewe fokalisator. Dit blyk onder andere uit die volgende bekrywing: "... Franciskus ... rig hom na 'n wyk wat *buite sy ervaring* lê: die Tenderloin-area op Market Street waar *verkwansel en gehoereer* word, *gelieg en bedrieg*, en selfs die oggende, wat pril moet wees en vol optimisme, na *dwelms* ruik en *kotsels*" (p. 41, my kursivering). Dit is duidelik dat ons hier, soos in baie van Aucamp se verhale, te doen het met die "satiries-ironiese perspektief van 'n onbetrokke en emosielose verteller" (Kannemeyer 1983: 454) wat meer weet as die fokalisator, en wat hom van die fokalisator distansieer.

Sint Franciskus van die Ou Wêreld (Historiese feite)		Geïnkarneerde Franciskus van die Nuwe Wêreld (Fiktiewe gebeure)	
Volmaak	Vermink	Volmaak	Vermink
Bekeer Heilige	Losbandige lewe Gevangene	Heiligebeeld	Sekularisasie tydens huisbesoek
Liefdadigheid Help armes, melaatses		Wil almal help	Negatiewe reaksies maak pogings belaglik: bedelaar vloek hom, "garbage", dwelms i.p.v. brood
Rig baie uit (restoureer kerke)		Wonderwerke: kan bv. leviteer	gebanaliseer: "toertjies"
Stig orde; groot aanhang		Toeriste be- wonder hom	gebanaliseer: "fan clubs"
Lewensfilosofie Armoedige lewe opdrag van God		Vreugde: "Armoede bestaan nóg"	geïroniseer: onbeperkte fondse; "beroepsvoordele"; weet nie of "kosmiese uitga- wes geregverdig is" nie
Leef in broeder- skap met mens en natuur			Teer sluit 'n gesprek met Suster Aarde uit
Lief vir diere (preek selfs vir hulle)		Handpalms na bo (kontak met God)	Ontluistering: "'n meeu skyt op sy gebaar"
Wil as martelaar sterf		Rol as martelaar: identifiseer met Julianus	ge vulgariseer: homoseksuele ondertone (eerder plesier as opoffering)
Teken van gees- telike vol- maaktheid	Fisies vermink: kruisigingsmerke van Christus	Stigmata: em- bleem van St. Franciskus	Ontluistering: Hustler dink hy het "V.D."
Christusfiguur			"Little Jesus in jeans"
	Bedank as ower- ste. Later siek, pyn, blind	Keer, gelouter, terug na beeld as heilige	

Met verwysing na "'n Heilige met huisbesoek" skryf J.P. Smuts: "Humor momente in Aucamp se werk was, met 'Nagasiel' as moontlike uitsondering, hoofsaaklik beperk tot die raak woord en beeld, tot die klein kamee. Hier wys hy dat hy humor vir die hele loop van 'n verhaal kan volhou. Die komplikasies en implikasies wat die konfrontasie tussen heiligheid en werklikheid binne die moderne maatskappy het, gee egter ook aan dié verhaal 'n subtiele maar duidelike verdere dimensie" (1981: 11).

Hierdie "verdere dimensie" kan onder meer aan die hand van 'n ondersoek na die Christusmotief toegelig word. Soos in baie ander Afrikaanse letterkundige werke, word die hoofkarakter hier as 'n soort geïroniseerde Christusfiguur voorgestel. Die mees konkrete aanduiding hiervan is die feit dat hy deur stigmatisasie met Christus geïdentifiseer word. Soos Christus, is hy onsterflik (p. 40) en besit hy die goddelike gawe om wonderwerke te verrig. Boonop gee hy die brood aan die dwelmslaaf met die woorde: "neem en eet ..." (p. 42), wat Christus se woorde by die Laaste Avondmaal in herinnering roep. Dit is ook veelbetekend dat hy sê: "'n Mens moet jou aardse vader aflê (p. 45), en net daarna verwys na "ons Hemelse Vader" (p. 45).

Die ruimte vervul ook 'n simboliese funksie. Franciskus bevind hom eers in 'n "smal, donker kroeg" (p. 43) en later op 'n "smal, stink trap" (p. 46), wat assosiasies wek met die smal weg van die Bybel, maar terselfdertyd is daar 'n banalisering van hierdie gegewe deurdat "donker kroeg" en "stink" 'n pejoratiewe betekenis het.

Jürgen se gebruik van Christus se naam as frustrasie-afleier, skeltaal en ironiese kommentaar verkry binne die religieuse verwysingsraamwerk besondere relevansie. Wanneer hy vir Franciskus sê: "'Jesus Christ ... en jy het humor dazu'" (p. 45), kan sy woorde op 'n tweede betekenisvlak as aanspreekvorm met verwysing na Franciskus geïnterpreteer word. In aansluiting hierby is dit opvallend dat hy Franciskus by hul ontmoeting "Vader" (p. 43) noem, waarop die heilige reageer met "my seun" (p. 43 en weer op p. 45). Dit is ook besonder relevant dat Jürgen sê: "'Lê in *godsnaam* nader, ek kry koud'" (p. 47, my kursivering). Franciskus interpreteer hierdie woorde blykbaar letterlik wanneer hy "teruggryp in die eeue" (p. 47) en dink aan Julianus, wat die verrottende liggaam van Christus moes verwarm en dit moes soen, waarna hulle saam opgevaar het na die hemel. Net soos wat die minneliedjie wat hy in die kroeg gesing het vir Franciskus "geestelike inhoud" het (p. 45), vergeestelik hy sy samesyn met die homoseksuele prostituut.

Veral die droom speel 'n sleutelrol in die uitbeelding van Franciskus as Christusfiguur. Hy droom hy is 'n voëlverskrikker — "Hy staan oopgespalk in 'n koringland" (p. 47), 'n figuur wat onwillekeurig die beeld van Christus aan die kruis voor die geestesoog roep. Die beskrywing van "sy kop van linne, met bloedrooi trane op sy wange" (p. 48) bevestig hierdie interpretasie. Nie alleen is Christus se liggaam na die kruisiging in linne toegedraai nie, maar daar is ook 'n eksplisiete verwysing na 'n afsonderlike doek om sy kop



(Johannes 20:7). In aansluiting hierby is die sinsnedes wat hy hoor, naamlik "pro nobis" ("vir ons") en "agnus dei" (die Lam van God) besonder betekenisvol. Sy mondering weerspieël sy tweespalt: die een helfte is "die van 'n bedelaar, een en al pluiings" (p. 47), wat armoede en liggaamlike verminking, maar geestelike volmaaktheid impliseer; die ander helfte is "ryk en geborduur, in die styl van 'n minstrel" (p. 48), wat liggaamlike volmaaktheid, maar geestelike verminking voorstel.

Dit is veral die slot van die verhaal wat die toon en tema van "'n Heilige met huisbesoek" bevestig:

"Twee toeriste staan by die beeld van Sint Franciskus. Die mis het weggetrek en die stad op baie heuwels lê herbore in sonlig. Die vrou raak aan die beeld. Haar vinger laat 'n donker streep. 'Foeitog,' sê sy, 'dit lyk of hy vanaag gesweet het.' 'Kom, kom, Veronica,' raas haar metgesel, 'was dit nou goeie smaak?'" (p. 49)

Die naam "Veronica" is hier 'n belangrike sleutel. Dit sinspeel ongetwyfeld op Sint Veronica, 'n vrou van Jerusalem, wat Christus op sy kruisweg gevolg het en uit jammerte die sweet van sy gesig afgee het met haar sakoek. Die implikasie is dat Franciskus se besoek aan die Nuwe Wêreld en veral aan "die hotel op 6th Street", met Christus se kruisweg gelykgestel kan word. As voëlverskrikker is hy tydens sy droom "gekruisig" — vandaar die "sweet" op die beeld. En omdat die geïnkarneerde heilige weer vir die mens se sondes "gesterf" het, is daar sprake van 'n wederopstanding — dáárom lê "die stad op baie heuwels ... herbore in die sonlig" (p. 49, my kursivering).

In aansluiting by die siening van Franciskus as Christusfiguur, verkry die verwysing na die heilige as "die hanswors ... die jongleur de Dieu" (p. 48) 'n tweede, amelioratiewe betekenis, veral wanneer die verhaal binne breër bundelverband gelees word. Dit skakel duidelik met die sleutelverhaal in die bundel, nl. "Vaslav in die sneeu: 'n collage". Vaslav sê: "Ek is God se nar" (p. 33), en: "'n Nar sonder liefde ... is nie van God nie'" (p. 33). Wat volgens die verteller nodig is, is "groot nederigheid; die gewilligheid om skoonheid van lyn en voorkoms af te lê en 'n boggelrug te word; 'n hanswors van God ..." (p. 39). Dit is ook presies wat met die heilige gebeur. Waar hy aanvanklik egoïsties was en sy heiligheid geïroniseer is deur frases soos "kan Franciskus sy woede met moeite betuel" (p. 41) en "ná dit sy eie besluit geword het, en nie die van 'n snuiter nie" (p. 41), is daar 'n ommekeer tydens sy besoek aan die Tenderloin-area. Soos Vaslav, is Franciskus uiteindelik bereid om 'n boggelrug te word; hy "onthou die ou vrou met die boggel op haar rug, en hoe hy haar homp op sy skouers wou neem" (p. 47). As hanswors, as nar van God, word hy 'n eksponent van die Goddelike liefde en genade, soos uitgedruk in die Vaslav-woorde wat as tweede motto in die bundel opgeneem is: "As mense net meer genade het met mekaar, sal die lewe langer duur."

Die ironie is natuurlik juis dat Franciskus die slagoffer word van sy mede-

mens se genadeloosheid. Sy mededeelsaamheid en liefde word telkens gebanaliseer deur die materialistiese en bloot liggaamlike strewes van dié wat hom uitbuit en verneder, en wat deur hulle optrede 'n negatiewe lig werp op die begrip "Heiligheid vandag" (p. 40). Sy ontreding blyk uit verwysings na sy sweet, die bloedrooi trane op sy wange, sy onvermoë om sy preek by Alviano te herhaal, en die dreigende skaduwees van al groter voëls wat oor hom trek.

In die lig van bostaande interpretasie kan gekonkludeer word dat daar inderdaad in hierdie verhaal "humormomente" is, maar dat die humoristiese toon teen die einde verdring word deur 'n oorkoepelende gevoel van patos. So 'n gevolgtrekking sou volkome in ooreenstemming wees met die tematiek van die res van die verhale in hierdie hegte eenheidsbundel, soos onder andere weerspieël in die rol van die geïmpliseerde outeur.

### Bronnelys

- Aucamp, Hennie. 1981. *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Bpk.
- Ester, H. 1982. Nieuwe verhalenbundel van Hennie Aucamp. *Zuid-Afrika* Jg. 59, Nr. 3. 31 Maart 1982.
- Grobbelaar, M. 1987. 'n Interpretasie van die montageverhaal 'Vir vier stemme' in Hennie Aucamp se kortverhaalbundel *Volmink*. *Tydskrif vir Letterkunde*. 1 Februarie 1987.
- Humphrey, E. (Red.) 1967. *The American Peoples Encyclopedia*. New York: Grolier Incorporated.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur Band 2*. Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academica.
- Kirchner, Emma. 1982. Hennie Aucamp bou voort op tradisie met *Volmink*. *Die Suidwester*. 15 Maart 1982.
- Morse, J.L. (Red.). 1973. *Funk & Wagnalls Standard Reference Encyclopedia*. New York: Standard Reference Library, Inc.
- Olivier, Fanie. 1982. Aucamp vertel met deernis van volmaakte, verminkte. *Die Transvaler*. 22 Maart 1982.
- Rabie, Jan. 1982. Aucamp stories shift more to the erotic. *The Cape Times*. 3 Februarie 1982.
- Roos, Henriette. 1981. Aucamp-verhale met 'vol lyf'. *Die Oosterlig*. 1 Desember 1981.
- Schoonees, P.C. e.a. 1972. *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Klerksdorp, Johannesburg, Pretoria: Voortrekkerpers.
- Smuts, J.P. 1981. *Volmink* bevat van Aucamp se heel beste tekste. *Die Burger*. 26 November 1981.
- Van Zyl, Ia. 1982. Nuwe prosa ... *Volmink*. *Tydskrif vir Letterkunde*. Augustus 1982.
- Van Zyl, Ia. 1987. Boekbesprekings: Hennie Aucamp, *Wat bly oor van soene?* *Tydskrif vir Letterkunde*. 1 Februarie 1987.
- Venter, L.S. 1982. Aucamp-naam huishoudelik. *Hoofstad*. 15 Maart 1982.
- Wolheim, O.D. 1982. Afriakans avant garde short stories. *The Argus*. 25 Maart 1982.

Universiteit Vista

## A. Sorgdrager

### As die afgestorwe geliefdes terugkeer

(met apologie aan die vele vertellers van sulke verhale)

Die wind sny yskoud deur die bome toe Griet by die kombuisvenster uitloer en niks kan sien nie.

Met die plat hand vee sy 'n strook ruit skoon van die aangeslane lug en vog en kyk weer.

Dit het geryp, spierwit.

Antoon lê ook so wit en koud en wag in die buitekamer om begrawe te word. Hy was nooit juis bestand teen die koue nie, dink sy. Miskien vandaar dat hy so graag gedrink het, hom so warm gedrink het.

Sy draai langsaam van die venster af weg.

Antoon se lyk lê in die buitekamer. Haar ma en haar skoonpa slaap, rustig, hoop sy. 'n Niggie en 'n soort veraf neef is ook by haar op die plaas. Die res sal wel more kom, die ander begrafnisgangers.

Niemand is nog wakker nie, net sy. Haar drie kinders slaap, vermoeid en so 'n bietjie verdwaas. Dit is maar 'n skok om te dink jou pa het hom dood uit 'n boom geval.

Antoon het aanvalle van duiseligheid gekry, al die jare maar. So 'n mens moet nie bome klim nie. So 'n mens moet nie drink nie. Maar 'n mens kan darem ook nie alles laat wat jy nie mag doen nie.

Griet maak vir haar koffie. Hulle slaap, dink sy. Sy pa seker ook. Nie meer jonk nie, self nie meer gesond nie, bepaald nie meer jonk nie. Hoeveel voel 'n mens op daardie ouderdom, wonder sy. Kind grootgemaak, sien trou en self kinders grootmaak. En dan die dood. Bring die jare so 'n soort afstomping of bly 'n mens so lief vir jou kinders soos op die eerste dag as jy die bondeltjie lewe sien?

Griet drink haar koffie. Hoe lief het sy vir Antoon gehad? Antoon wat nou so koud en alleen lê en wag vir die laaste groot eensame verblyf, ses voet onder aarde. Baie lief. Lief genoeg om met hom te trou en gewillig te wees om saam met hom êrens te probeer kom en sy kinders groot te maak. Kan 'n mens liewer wees vir 'n man?

Hoeveel het van die liefde oorgebly?

Antoon was nie 'n slegte mens nie. Natuurlik — van die dooies niks as goeds nie maar dit is 'n feit — liefde en drank gaan nie saam nie. Sy het swaar gekry met Antoon. Nooit genoeg geld nie. Kwalik genoeg kos en klere. Geen sprake van werklike vooruitgang nie. En Antoon was nie baie goed vir haar nie. Die afgelope paar jaar het dit begin neig na mishandeling. Daar drup tranes in die koffie en Griet drink haastig klaar.

Antoon is weg, dink sy. Laat 'n mens liewers die mooi dinge onthou. Maar dis so moeilik. Want by die liefde het so baie ander dinge gekom. En nou is

dit verby. Daar kan geen beter jare meer kom nie.

En dan wonder 'n mens aanhoudend — moes 'n mens anders opgetree het? Het 'n mens hom nie in die steek gelaat nie? Verlang 'n mens nie na nog 'n kans nie?

Griet kyk weer buitetoë. Koud en wit.

Harde jare gewees op die plasie. Verband. Verbande. Hoeveel? Drie, dink sy. Geen hoop op nog verbande nie. Skuld. Skulde.

Sy het op die dorp iets gehoor van 'n soort bond wat gestig is vir verarmde mense, verarmde Afrikaners op die plase veral. Reddingsdaadbond. Sy wonder —

Griet staan swaar op. Sy moet miskien maar nog so 'n rukkie gaan lê. Dis koud. Baie koud. Maar sy sal tog nie kan slaap nie. Die begrafnis moet maar verbykom, dink sy moedeloos. Dat al die ander sake aan die beurt kan kom. Wat wag vir haar? En vir die kinders?

Sy staan daar. Eers op die een been. Dan op die ander.

Dis waar, sy het gedink more kom die mense vir die begrafnis, maar dis klaar more. Snaaks, as 'n mens so alleen is, dan is dit asof dit nag bly — tot die ander ook opstaan.

Sal sy weer 'n oomblik gaan lê? Maar hoe lank sal dit duur voor die nader weer opstaan? Van insluimer sal tog geen sprake wees nie. Het sy ooit geslaap voor sy opgestaan het of het sy die hele nag net tussen droom en waak gelê?

Reddingsdaadbond — is daar redding vir 'n siel soos Antoon? Nou nie in die hemel nie — die mens kan tog nie oordeel wat die oordeel daar gaan wees nie. Maar hier op aarde? Is daar redding vir mense soos Antoon wat moedeloos raak en uit raak en opstandig raak en aan die drink gaan en dan versuf en verdierlik raak?

Dis toe sy omdraai om 'n oomblik tog maar te gaan lê toe die rammelkastjor die werk opsnork.

Kalla en Nella, Antoon se twee neefs, uit die dorp uit met Kalla se kar.

"Is ons betyds vir koffie?" vra Nella na hulle gegroet het. Sy regte naam is Cornelius en hy is aanvanklik Neel genoem tot hy as seuntjie met 'n lappop begin speel het en deur 'n geniepsige boetie Nella genoem is.

"Kom in," sug Griet want hulle het sommer voor die deur in die koue al gegroet. "Sit. Ja, daar is koffie."

"Ek vrek van die koue," sê Kalla grof. "Is daar nie iets sterkers nie of iets om die koffie bietjie lewendiger te maak nie?" Hy loer in die kan waar die koffietjies maar blouerig lyk.

Griet skink die koffie tog in maar haar gedagtes werk. Nie vinnig nie. Sy voel suf, moeg.

'n Mens wonder oor so baie dinge wat nou sal moet word maar oor een ding moet ook nagedink word — die blits. Bottels en bottels blits wat deur Antoon saam met Kalla en Nella in die kloof gestook is. En die ketel — Kalla en Nella dink ook. Aansienlik vinniger.



“Kan ons so ‘n bietjie —”

Kalla slurp traag aan die koffie en beduie met sy oë na die skuur daar eenkant.

“Ja,” sê Griet, plotseling beslis. “Jy moet na die begrafnis miskien maar —”

Die twee maats kyk mekaar so ‘n bietjie skelm aan.

“Seker, ou nig. Ons gaan darem gou eers loer.”

Hulle verdwyn na die skuur toe en Griet voel plotseling verlig. Hulle moet die blits maar saamvat dorp toe, wat. Sy wil dit nie langer op die plaas hê nie. En met die ketel sal ‘n plan gemaak moet word. Die ding is seker onwetig. ‘n Mens moet glo ‘n lisensie of ‘n ding hê. Dit sal verwyder kan word. Mooi ou geelkoper, maar wie sal nou so iets wil koop? Die huis begin roer, traag en dan al hoe lewendiger want die mense begin aankom.

Daar word ontbyt gemaak, koffie geskink en Griet sien gelate toe hoe alles vandag uit haar hande uit geneem word deur welmenende familie en vriende.

Die kinders staan rond, ook maar verwese.

Kalla en Nella verdwyn kort-kort. Sy merk dit, merk ook dat hulle rooier en sweteriger word, maar sy voel meer en meer dat dinge totaal uit haar hande geneem is.

“Ons moet tot reël kom,” sê Lang Sagrys uiteindelik. “Dominee sal nou-nou hier opdaag, dis al amper tienuur en ek dink byna almal wat sal kom is hier.”

Hy staan met Griet en ‘n paar naaste familieledes in die gang. Lang Sagrys is ‘n buurman met ‘n skeerbekvrout. Goeie mense wat graag wil help en dit ook kan doen omdat hulle redelik voorspoedig boer en kennelik nogal ‘n bietjie geleerdheid het.

“Hoe lyk dit, Griet? Ek reken die eintlike draers moet maar eers dra van die laning af wat tot by die hekkie van die kerkhof loop. Dis anders darem ‘n lang ent hier van die huis af.”

Griet knik stom. Dis nie ‘n dorpsbegrafnis nie. Geen lykswa en sulke dinge nie. Alles is wettig gereël met die landdros en die predikant en die doodsertifikaat is onderteken. Dis al.

“Ek — ons — het gedink,” kyk sy aarselend na haar skoonpa, “dat Kalla en Nella die kis moet dra tot by die laning — ons het nie ‘n kar of ‘n bakkie of so iets nie —”

Lang Sagrys lyk ongeduldig. Die vrou kan eerder gepraat het. ‘n Mens kan darem nie aan alles dink vir jou bure se part ook nie.

“Daar is in elk geval tog nie eintlik ‘n pad nie,” sê sy skeerbekvrout ongevoel sag. “Moenie jou verder bekommer nie, Griet. Gaan sit en rus liewers. Ons sal alles reël.”

Kalla en Nella word nader gewink. Albei slinger so ‘n klein bietjie en albei is nou baie rooi en baie sweterig en bietjie dik van spraak. Lang Sagrys neem hom voor dat daar met die twee knape gewerk word as die begrafnis een-

maal verby is. Maggie, sy vrou, se gesig belowe nie veel goeds nie en die twee snare val maar ewe gedwee met die plan in.

Die dominee se kar trek gelukkig in en die diensie in die voorhuis neem 'n aanvang.

Die dominee is betreklik jonk en nie geneë tot 'n diens wat duur tot almal histories is nie. Hy is self 'n kind uit 'n wêreld van armoede, droogte en depressie. Hy voel saam met Lang Sagrys en Maggie ontevrede oor die onbeholpenheid om nie te reël vir die vervoer na die kerkhuffie nie. Die bedroefde gesin se hele omstandigheid skreeu om aandag en hy gaan toesien dat hulle dit kry —

Hy preek oor die liefde. Die lankmoedigheid van die Liefde van God en die mens se plig tot die beoefening van die liefde, die plig van reg doen teenoor weduwee en wees en die gebod op 'n ootmoedige wandel met God. Griet se gedagtes maal, gaan die liefde ver haal uit daardie eerste dae en weke en jare en wonder hoe dit dan gekom het dat vandag —

Maar die diens eindig en die langerige wandeling na die kerkhuffie toe neem 'n aanvang met die dominee langs die kis en die draers ongewoon stemmig en gedwee met Antoon in sy kis op hulle skouers.

Wat gebeur het, het gebeur net by die draaitjie om 'n paar rotsblokke voor die hekkie.

Kalla en Nella was onvas op hulle voete, moeg en hulle het die draai te kort geneem, gestruikel en geval met kis en al.

Die goedkoop planke het gekreun, die stryd gewonne gegee en gesplinter en

uit die kis het die gekreun van Antoon gekom.

In die tien dae wat Antoon nog gelewe het, het baie dinge gebeur. Eerstens is die dokter gehaal en die kon niks anders doen as om rus voor te skryf nie. Antoon was lomerig, klaend, aanhoudend dors na yskoue water en meeste van die tyd slapend-wakend, dromend. Of hy ooit iemand werklik herken het, is twyfelagtig. Soms het hy geroep, merendeels net gelê met toe oë. Lang Sagrys en die dominee het sonder rumoer sake in hande geneem. Hier en daar geldelike hulp in die hande probeer kry en met die hulp van die landros vir die kinders probeer reëlings tref vir koshuise en opleiding. Kalla en Nella is gelaat vir later want almal kon sien dat Antoon nie gaan lewe nie en hulle afrekening sou kom. Die welsyn is in die saak ingeroep en die dag met die tweede begrafnis het Griet gewonder of die wêreld ooit weer dieselfde gaan wees.

Die wind sny yskoud deur die bome toe Griet by die kombuisvenster uitloer en niks kan sien nie.

Met die plat hand vee sy 'n strook ruit skoon van die aangeslane lug en vog en kyk weer.

Dit het geryp, spierwit.

Antoon lê ook so koud en wit en wag om begrawe te word — maar dis nou later in die oggend as twaalf dae gelede en die rammelkastjor van Kalla en Nella ry weer die erf op.

Hierdie keer is sake beter gereël. Daar is reggemaak en skoongemaak kerkhof toe, die klippe redelik uit die paadjie uit gerol. Daar is 'n halftonbakkie vir die kis en Kalla en Antoon sal die kis net deur die hek hoef te dra voor die ander oorneem.

Hierdie keer groet Griet hulle in die kombuis, nie weer buite nie. Sy bied geen koffie aan voor hulle weer reguit vra nie.

Hulle vra nie weer iets sterkers nie, maar na die smakelose koffie kyk hulle tog weer skelm na mekaar.

“Bietjie bene rek,” sê hulle en sy sien met 'n eienaardige soort glimlag hoe hulle koes-koes skuur toe sluip.

Hulle bly lank weg. In die huis begin mense roer. Die atmosfeer is gedemp, tam.

Griet staan met haar skoonpa in die kombuis toe Kalla en Nella weer inkom, skoorvoetend en verwykend daar rondstaan.

“Wat het julle in die skuur gekry?” vra Griet.

Hulle antwoord nie.

Griet dink aan twaalf dae gelede toe sy gewonder het hoe 'n mens sal voel as die geliefde afgestorwene weer sou terugkeer.

“Daar is water in die bottels wat daar staan,” mompel Kalla skielik.

“Dis reg,” sê sy. “Julle kon die draai weer te kort gevat het.”

## Rudolph Willemsse Brel

jacques brel sing. van matrose en hoere.

die amsterdamse hawe. verlore liefdes.

hy't 'n hang-up oor sy voorkoms. hy

leef op sy vingerpunte.

jacques brel sterf. van keelkanker

— te veel gerook, gedrink, gesing.

jacques brel seil om die aarde.

### 1.0 Inleiding

Die literatuur is die kreatiewe aanwending van taal en daarom behoort die taalkunde insette te kan lewer vir literêre beoordeling sowel as vir interpretasie.

Fowler (1986: 1) is van mening dat sommige van die beste literêre kritiek in die twintigste eeu die kritiek was wat die fokus op die taal gerig het. Hy verwys o.a. na die werk van William Empson (1930), die praktiese kritiektradisie van Cambridge, die "New Criticism" van die veertiger- en vyftigerjare en die werk van die vroeë strukturaliste in die sestigerjare.

Fowler skryf die verbetering in die kwaliteit van debatvoering tussen gevestigde akademiese literêre kritici toe aan die aandag wat gegee word aan taalkonstruksie. Sulke kritici is minder geneig om die letterkunde te bespreek in terme van eie oordele, die veronderstelde bedoelings van die skrywer, abstrakte estetiese eienskappe of morele oordele.

Die taalkunde kan 'n besondere bydrae tot literêre kritiek lewer, want:

1. linguistiese analise kan lei tot groter objektiwiteit;
2. die linguistiekteorie is 'n omvattende dissipline en bestudeer die taalkonstruksie op alle vlakke, bv. die semantiek, sintaksis, fonologie en fonetiek, die tekslinguistiek en die pragmatiek. Om 'n ware beoordeling te kan lewer, is dit nodig om tussen hierdie vlakke te kan beweeg.
3. Die linguistiekterminologie is sistematies. Hierdie kenmerk lei daartoe dat teksbeskrywing inter-tekstueel kan geskied en dat verwys kan word na die taal as geheel en selfs na die taal self.

In hierdie artikel word slegs gekyk na enkele, sintaktiese en semantiese opvallendhede in die gedig *Standbeeldbesluit* van Wilma Stockenström (1976: 17).

#### Standbeeldbesluit

'n Kommissie besoek die dorp

en verklaar (dit is nou nadat hul  
deur die bodorp, deur die kerkstraat,  
deur die onderdorp geleide gedoen is  
deur dorpsvooraanstaandes van wie een,  
deur 'n handgebaar na die huisies,  
dié buurt as kleurling afgemaak het):

op hierdie hang sal hy brons pryk —

die groenspaan van tyd wis nimmer  
uit die blik op die vallei diggeveg  
uit heides, pypies, tolbossies,  
uit die humus waarvan hierdie rivier  
uit en deur die genade bruin  
mond in daardie witspattende rivier

dat hulle saam tot versypeling vloei.

## 2.0 Opvallendhede

Taalkundig opvallend in hierdie gedig is: (1) die tipografie en leesteken-gebruik; (2) die gekoppelde konstruksies, (3) die gebruik van *die kerkstraat* teenoor *Kerkstraat*, (4) die uitnoot tot die interpretasie van strofe vier (5) en die verband wat tussen die gedig se strofes bestaan.

## 2.1 Die Paradigma

'n Duidelike paradigmatische aanbod kom voor in strofe twee, nl:

deur die bodorp  
deur die kerkstraat  
deur die onderdorp  
deur dorpsvooraanstaandes  
deur 'n handgebaar

Hier word gekoppelde strukture aangebied — 'n herhaling van voorsetselstukke (Vss'e). Die taal laat die digter toe om 'n keuse uit verskeie sintaktiese strukture te maak, maar wanneer dieselfde sintaktiese patrone herhaal word (koppeling), moet aanvaar word dat dit 'n geval van relevering is. Hierdie paradigmatische vooropstelling is nie slegs 'n wyse van kommunikasie nie, maar 'n uitnodiging aan die leser om verdere verbande te lê tussen die sintagmaties gekoppelde konstituente.

Jakobson (1960: 358) se "poetic principle" is hier van toepassing: "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination".

Hiervolgens word die gelykheidsbeginsel vanaf die seleksionele (paradigmatiese) op die kombinatoriese (sintagmatiese) as geprojekteer. Hierdie opvallende herhaling van Vss'e word hier gebruik om semantiese ekwivalensie te releveer.

Die Vss'e kan gemerk word met die semantiese kenmerke + Bep + Lok (die bodorp, die kerkstraat, die onderdorp) en —Bep + mensl (dorpsvooraanstaandes, 'n handgebaar (+ Agens + Mensl)).

Hierdie paradigmatische aanbod kan lei tot die verklaring van die gebruik van *die kerkstraat* i.p.v. *Kerkstraat* (*kerkstraat* word hier op 'n ongewone wyse saam met die bepaalde lidwoord *die* gebruik en word met 'n kleinletter geskryf). Aan *die kerkstraat* word dieselfde lokaliteitstatus verleen as die bo- en onderdorp. *Die kerkstraat* moet hier geïnterpreteer word as 'n

gedeelte van Kerkstraat wat as 'n lokaliteitskeiding dien tussen die bo- en onderdorp. Die eienaam *Kerkstraat* word hier die soortnaam *kerkstraat* en word semanties gelykgestel aan onderdorp, en bodorp.

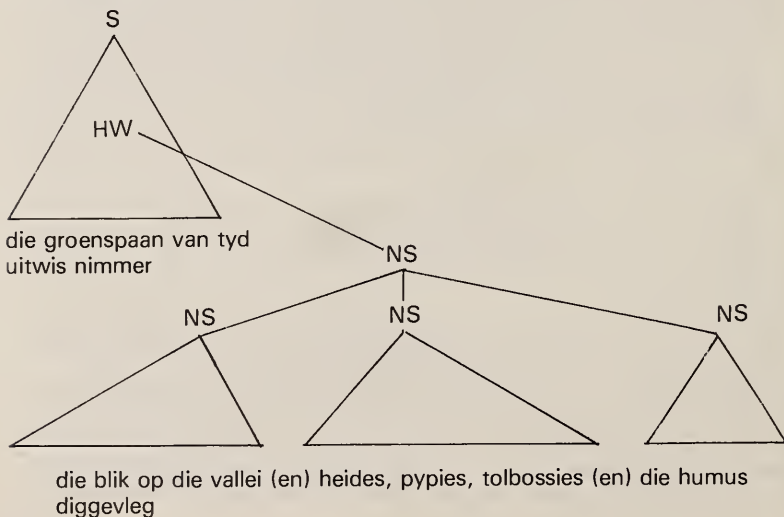
Opvallend is ook die determineerderparadigma. Alle lokaliteits-NS'e is + Bep (*die* bodorp, *die* kerkstraat, *die* onderdorp en *dié* buurt), maar die NS'e met die kenmerk + Mensl is of ongespesifiseerd (dorpsvoor- aanstaandes) of - Bep ('n handgebaar). Daar is 'n progressiewe afname in belangrikheid van die NS'e - die bodorp - die kerkstraat - die onderdorp -  $\phi$  dorpsvoor- aanstaandes - 'n handgebaar - dié buurt. Die NS *dié buurt* val nie binne die patroonmatige aanbod van Vss'e nie en is hier 'n doelbe- wuste verbreking van die parallele konstruksiepatroon. Hierdeur word *dié buurt* in die besonder gereleveer (negatief). Dit word ook eksplisiet deur die digteres aangedui deur klem te plaas op die bepaalde lidwoord.

## 2.2 Sintaktiese struktuur

'n Sintaktiese analise van die vierde strofe, wat by die eerste lees moeilik interpreteerbaar is, lei na twee moontlike interpretasies. Indien daar twee moontlike strukture bestaan, is dit nodig om ander aspekte van die gedig te betrek om te kom tot 'n gemotiveerde keuse. Hier sal aangevoer word dat hierdie keuse gegrond moet word op die tekskenmerk *relevansie* (relevance).

Die sintaktiese analises wat hier gemaak word is oorsigtelik en geen volle- dige ontledings word gegee nie.

### 2.2.1 Struktuur 1

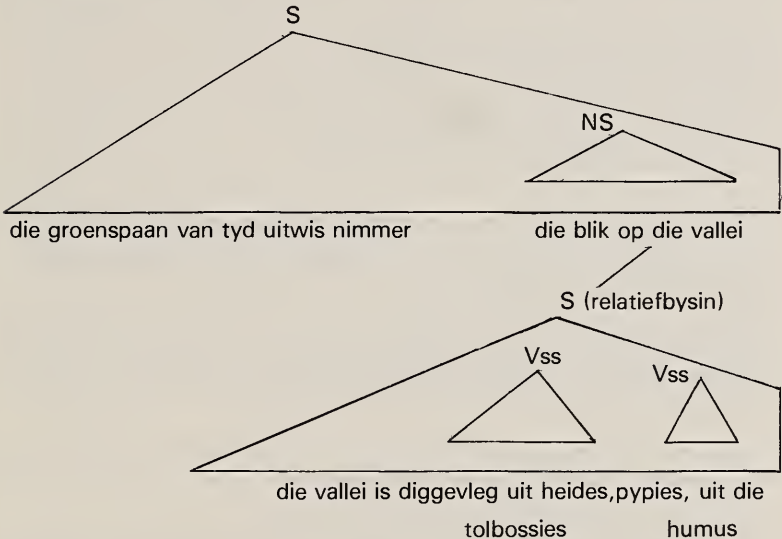




Die hoofwerkwoord is 'n partikelwerkwoord wat hier oorganklik gebruik word met 'n saamgestelde NS wat oor drie neweskikkende konjunkte beskik.

In die eerste NS tree *diggevleg* op as 'n postnominale adjektief by die N *vallei*. Die interpretasie van hierdie struktuur kan wees: "Die groenspaan van tyd wis nimmer die diggevlegte vallei, die heides, pypies, tolbossies en die humus uit nie.

### 2.2.2 Struktuur 2

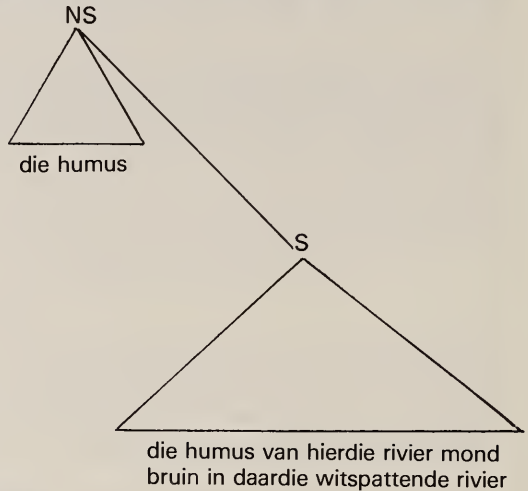


In hierdie struktuur, in teenstelling met struktuur 1, is *diggevleg* 'n predikatiewe adjektief by *vallei*, wat 'n konstituut is van die relatiefbysin *wat diggevleg is*. 'n Parafraze van hierdie struktuur is: "Die groenspaan van tyd wis nimmer die blik uit op die vallei wat diggevleg is uit heides, pypies, tolbossies en die humus nie."

waarvan hierdie rivier uit en deur die genade bruin mond in daardie witspattende rivier is op hierdie stadium veel minder problematies omdat hierdie versreël slegs oor een hoofwerkwoord beskik, nl. *mond*.

'n Sin kan maklik rondom hierdie hoofwerkwoord gerekonstrueer word, nl. Hierdie rivier mond bruin (uit die genade en deur die genade) in daardie witspattende rivier. *Uit en deur die genade* is 'n parentetiese invoeging.

In beide struktuuranalises is *waarvan hierdie rivier bruin mond in daardie witspattende rivier* 'n relatiefbysin wat ingelyf is by die NS die humus.



### Opsommende parafrases

*Struktuur 1:* Die groenspaan (neerslag) van tyd wis nimmer uit (a) die diggevegte vallei (b) die heides, pypies, tolbossies en (c) die humus waarvan hierdie rivier bruin mond in daardie witspattende rivier.

*Struktuur 2:* Die groenspaan van tyd wis nimmer die blik op die vallei uit wat diggeveg is uit heides, pypies en tolbossies en die humus waarvan hierdie rivier bruin mond in daardie witspattende rivier.

Taalkundig kan beide analises geregverdig word. Om te kom tot 'n gemotiveerde keuse tussen die twee sal dit nodig wees om ander aspekte van hierdie gedig in aanmerking te neem, sowel as die kenmerke van 'n aanvaarbare teks\*.

### 3.0 Tipografie

Tipografies word drie versreëls losstaande van die ander strofes aangebied. Hulle toon 'n duidelike onderlinge samehang.

'n Kommissie besoek die dorp (en verklaar:)  
op hierdie hang sal hy brons pryk —  
dat hulle saam tot versypeling vloei.

\*'n Aanvaarbare teks voldoen aan bepaalde tekstualiteitstandaarde, vergelyk de Beaugrande & Dressler (1981: 3)



Deur die duidelike pousering (aangedui deur die aandagstreep) aan die einde van "die tweede versreël" word die leser se aandag eksplisiet gevestig op die laaste reël. Hierdie versreël bly oninterpreteerbaar solank die antesedente van die anafoor *hulle* nie vasgestel is nie. Strofe 2 en 4 beskik oor dieselfde aantal versreëls en die gedig word as 'n eenheid afgesluit deur 'n punt.

#### 4.0 Tekseienskappe

Voordat hierdie los drade saamgevat word, eers iets oor enkele eienskappe van tekste. Wanneer 'n leser met 'n teks gekonfronteer word, het hy sekere verwagtings t.o.v. sinvolle kommunikasie.

Ons verwag o.a. dat tekste 'n samehang moet vertoon (kohesie); dat proposisies so georden moet wees dat daar 'n bepaalde verloop moet wees (koherensie) en dat die aandag van die leser of hoorder op die inhoudelik belangrikste dele van die teks gerig moet word (die temas). De Beaugrande en Dressler, van die leiers op die gebied van die tekslinguistiek, onderskei 7 tekstualiteitstandaarde, waaronder kohesie en koherensie as teksgesentreerde nosies aangedui word.

Blass (1986: 41) staan krities teenoor die onderskeidings kohesie en koherensie en beskou hulle as oppervlakkige simptome van iets dieper, nl. relevansieverhoudings. Volgens Blass lê die verskil tussen 'n relevansie- en 'n koherensiegebaseerde benadering daarin dat koherensie 'n verhouding tussen taaleenhede is en relevansie 'n verhouding tussen aannames (gedagte-eenhede). 'n Aanname is relevant indien dit aansluit by 'n konteks van bestaande aannames en lei tot 'n bepaalde implikasie. Dieselfde proposisie kan in verskillende kontekste lei tot verskillende implikasies, vergelyk byvoorbeeld:

(1) Dit is drie-uur.

Vir iemand wat na die stasie hardloop om die 15h05-trein te haal, sal (1) impliseer dat hy moontlik die trein gaan verpas; vir iemand wie se teetyd om drie-uur begin, sal dit impliseer dat dit teetyd is, ens.

'n Aanname is relevant in 'n bepaalde konteks indien dit moontlik is om sulke konteksafhanklike implikasies af te lei.

Die relevansie van die nuwe informasie berus op die kontekstuele implikasie in 'n konteks van bestaande aannames oor die wêreld. Die kontekstuele implikasies kan nie op 'n unieke wyse slegs uit die linguistiese eienskappe van 'n uiting afgelei word nie en dus ook nie die interpretasie nie.

#### 5.0 Besluit

Daar bestaan 'n duidelik inhoudelike kontras tussen strofe 2 en 4. In strofe 2 word melding gemaak van *dorpsvooraanstaandes* en *kleurlinge* en van *die bodorp* en *dié buurt*. Die Suid-Afrikaanse leser sal by die lees hiervan die

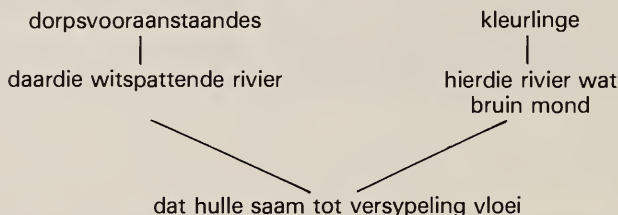
aanname maak dat dit hier gaan oor die sosiale gemeenskap van hierdie dorpie. Vir hom sal daar, op grond van sy agtergrondskennis, nie 'n implikasie kan wees dat 'n kleurling een van die dorpsvooraanstaandes kan wees nie. Die kleurling en blanke woon in afsonderlike buurtes en daar word met minagting verwys na die kleurling ('n handgebaar, dié buurt word as kleurling afgemaak).

In strofe 4 verskuif die aandag na die natuur. Die vallei is diggeveg uit heides, pypies, tolbossies en humus wat hierdie rivier bruin laat mond in daardie witspattende water. Tyd bring geen verandering hieraan teweeg nie. Hier is geen sprake van skeiding tussen die bruin water van hierdie rivier en die witspattende water van daardie rivier nie. Hierdie riviere vloei saam tot versypeling. Hierdie leidrade maak dit duidelik waarom die sintaktiese struktuur 2de voorkeur behoort te geniet.

Die *hulle* in die laaste versreël *dat hulle saam tot versypeling vloei* is 'n anafoor met die antesedente

hierdie rivier (wat bruin mond) en  
daardie witspattende rivier.

Hier bestaan 'n kohesieskakel. Hierdie NS'e met hulle sterk assosiatiewe naamwoorde is metafore vir *dorpsvooraanstaandes* en *kleurling* in strofe 2.



Die distansiëringsgedagte word ook nog hier behou deur die gebruik van die twee deiktiese aanwysende voornaamwoorde *hierdie* en *daardie*.

Die drie losstaande versreëls wat onderlinge samehang vertoon:

'n Kommissie besoek die dorp  
(en verklaar):  
op hierdie hang sal hy brons pryk —  
dat hulle saam tot versypeling vloei.

kan slaan op die verwaandheid en onbesonnenheid van kommissies wat deur verklaarings (nie uit en deur genade) die standbeeld nie in die bodorp of dié buurt plaas nie, maar teen die hang "sodat hulle (kleurlinge en blankes) saam tot versypeling (kan) vloei".

## Bronnelys

- Blass, R. 1986. Cohesion, Coherence and Relevance. *Notes on Linguistics*. no. 34, pp. 41—64.
- de Beaugrande, R. & Dressler, W. 1981. *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman. pp. 261.
- Fowler, R. 1986. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press. 190p.
- Gräbe, I. 1984. *Aspekte van Poëtiese Taalgebruik*. Potchefstroom: PU vir CHO. pp. 704.
- Jakobson, R. 1960. Concluding Statement: Linguistics and Poetics. In: T.A. Sebeok, (Red.) *Style in Language*. Cambridge: M.I.T. Press, pp. 350—377.
- Jakobson, R. 1968. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. *Lingua*. no. 21, pp. 578—598.
- Stockenström, W. 1976. *Van Vergetelheid en van Glans*. Kaapstad: Human en Rousseau.

## Marianne Venter Beheersing

Woorde gooi 'n vangriem,  
tuig in, keer vas in 'n kraal,  
haak horisonvertes  
vas in die taal.

## Betsie van der Westhuizen 'n Interpretasie van 'n representasie van 'n representasie — Lina Spies se "Long day's journey into light"

Metdat representasie as literêre konsep tans in die brandpunt van die literêre bewussyn staan, is dit lonend om met nuwe oë na 'n ouer gedig van Lina Spies te kyk — haar "Long day's journey into light" (*Dagreis*, 1976). Wat 'n ondersoek na representasie in enige kunsvorm interessant maak, is om te probeer vasstel watter seleksie van indrukke die kunstenaar maak uit die totaliteit van die omvattende werklikheid as waargenome objek, asook op watter wyse hy dit dan in die artistieke werklikheid van sy kunsskepping representeer. Wat so 'n ondersoek des te boeiender maak, is wanneer die reële werklikheid as waargenome objek van die kunstenaar reeds 'n kunstwerklikheid is, dus reeds 'n representasie van die reële werklikheid is, soos in die geval van bogenoemde gedig van Lina Spies, waarin dit gaan oor die versameling Van Gogh-werke wat sy in Amsterdam besigtig het. In hierdie gedig het die leser dus te doen met 'n representasie van 'n representasie — Lina Spies se representasie of weergawe van haar waarneming van Vincent van Gogh se representasie of weergawe van die werklikheid soos hý dit waargeneem en ervaar het.

In die werk van albei hierdie kunstenaars (skilder en digter) is dit duidelik dat dit nie gaan om 'n objektiewe weergawe van die waargenome werklikheid nie. Alhoewel Van Gogh wat sy styl betref as 'n ekspressionis beskou word, is hy ten opsigte van die kunshistoriese tydskonteks waartydens hy werk saam was 'n post-impressionis, 'n vernuwer wat 'n nuwe kunsepog ingelui het na ongeveer vyfhonderd jaar van realisme — in sy tyd totaal misverstaan en onderskat. Sy ervaring van die reële werklikheid is in sy skilderwerk as 'n omgewerkte, omvormde werklikheid weergegee wat getuig van disharmonie. Die implisiete digter in "Long day's journey into light" het op haar beurt ook 'n omvormde, verwerkte weergawe gegee van die Van Gogh-oeuvre, maar dit veelbetekend omskep tot 'n harmonieuse literêre werklikheid waarin die tot selfmoordens toe uitsiglose en gefrustreerde lewe van Van Gogh soos uitgebeeld in sy werk getransformeer word tot dit wat vir die digter sin maak. Soos in die geval van Van Gogh as post-impressionis en ekspressionis se werk is ook hierdie gedig van Lina Spies die agterná-indrukke en persoonlike verwerking van 'n waargenome werklikheid. In die harmonie en positiewe einde van haar gedig kry die disharmonie van Van Gogh se lewe en werk betekenis en erkenning.

Maar eers 'n geheelindruk van die onderhawige gedig:

LONG DAY'S JOURNEY INTO LIGHT

Amsterdam, 13 Desember 1974

Vir Jan Visser

Meteens is dit buite blou en blink;  
dis daar waar mens nou hoort —  
tussen meeuë, langs gragte, op 'n plein,  
maar toevallig in die Van Gogh-museum beskik,  
sit ek my winterse Europa voort.

Sy boeremense steek met seningrige hande na aartappels,  
drink pikswart koffie in skemerige kamers.  
Die pastorie by Nuenen staan streng en somber.

Onverwags agter 'n boerehut  
lê die dagbreek lank en dik 'n goudrooi streep.

By Arles uiteindelik —  
bloeiende boorde, blou irissee, geel skoenlappers,  
die klein peerboom wat bo sy stam  
bloeisel vir bloeisel sorgvuldig laat oopblaar:  
Japan in die wit lente van Provence.

Maar vreugde — soos wanhoop — ontgroeï later 'n landstreek,  
al bly dit feilloos binne die vierkant van 'n eselsdoek:  
die nagtelike hemel word 'n sikloon van sonne,  
'n amandeltak bloei onophoudelik teen die vervreemde turkoois lug.  
Stort Auvers se kerk of dans dit in die inkbloei ruim?  
Die hospitaal se binnehof: oop velde vir 'n doodsiek somerwandeling.

Buite reën dit weer. Straatligte brand alreeds.  
Ek wil voor sluitingstyd 'n poskaart koop:

My vingers soek verby die reuseson  
waarteen sy donker saaiër loop  
en vat met skielike herkenning raak:  
die Bybel groot en oop langs Zola se Joie de Vivre:  
die onderskrif verklaar: "Na zijn vader's dood ..."  
'n Korterige kers staan wit en vlamloos in 'n hoë kandelaar  
maar uit die bladsye kom daar 'n koperlig.

Ek het 'n menselewe  
in een klein rondte afgestap

en donker het dit nie oorweldig nie.

Soos in sommige ander gedigte van Lina Spies toon "Long day's journey into light" na inhoud en styl 'n hele aantal parallelismes met die lewe en werk van die kunstenaar waaroor sy dig — in hierdie geval Vincent van Gogh. Net soos wat hier sprake is daarvan dat die "ek" van die gedig deur die Van Gogh-museum in Amsterdam *loop* en na die skilderye kyk, so is hier ook sprake van (alhoewel nie eksplisiet nie) die *lewensloop* van die skilder.

Soos wat die *reële werklikheid sy waarnemingsobjek* was wat hy deur die *skilderkuns* op doek vasgelê het, word sy *skilderye eweneens háár waarnemingsobjek* wat sy deur die *digkuns* in woorde vaslê. Verder gee sy op *digterlik impressionistiese wyse* 'n weergawe van sy *post-impressionistiese styl*, deurdat daar ook by haar 'n persoonlike verinnerlikte weergawe is van die waargeneemde en nie bloot die vlugtige eerste indruk soos by suiwer impressioniste nie. By Van Gogh was daar 'n vermenging van die impressionisme en die ekspressionisme deurdat hy tog die indrukke van die reële werklikheid as uitgangspunt geneem het in sy werk, maar dit dan deur die dinamiek van sy gees — sy gemoedstoestande en sy innerlike visie — omskep het tot 'n persoonlike invoeling met sy waarnemingsobjek, dus 'n post-impressionistiese styl beoefen het wat in hierdie gedig parallel loop met die digteres se *aanvanklike indrukke* (impressionisme) van sy werk in strofes B tot E en weer in G wat sy dan *vermeng* met 'n *innerlike visie* daarop (ekspressionisme) in strofes H en I.

Hierdie oorheenprojektering (gesamentlike aanbod) van die gediggedewe en dit wat deur verwysing na die omvattender werklike lewe en werk van Van Gogh daarby betrek word, geld ook ten opsigte van die oorspronklike skepper van "A long day's journey into night", naamlik die Amerikaanse dramaturg Eugene O'Neill. Sy tragiese lewe en besondere produktiwiteit van literêr hoogstaande werke loop ook parallel met die vurige en tragiese lewe van Van Gogh en dié se omvangryke versameling skilderye en sketse. Die gedig toon dus ook 'n parallelisme ten opsigte van die lewe en werk van dié twee kunstenaars, al word daar net implisiet na O'Neill in die titel verwys. Deurdat die digteres die gedig opdra aan Jan Visser (soos aangedui in die onderskrif by die titel), kry die lewe en werk van dié twee kunstenaars betekenis vir sowel die ek as Jan Visser, omdat laasgenoemdes déúr O'Neill en Van Gogh ook hulleself en hulle eie situasie beter leer verstaan.

Die tydruimtelike situering word sowel in die onderskrif by die titel as in die eerste strofe aangedui. Die ek is duidelik op 'n winterreis in Europa, op die oomblik (dit wil sê die hede van die gedig) in Amsterdam in die Van Gogh-museum. Die liriese toonaard van die gedig kry ook reeds in die aanvangsreëls beslag in die tydruimtelike beskrywing deur die allitererende b-klanke in die openingsin: "Meteens is dit buite blou en blink" (A1), en die voortsrydende ritmiek en die rymassosiasie tussen "hoort" (A2) en "voort" (A5).<sup>(1)</sup>

In strofe B word die aandag van die museumbesoeker onmiddellik gefokus op die waarnemingsobjek, naamlik die skilderye van Van Gogh. In strofes B tot E blyk dit dat die waarnemer nie lukraak kyk nie, aangesien die volgorde waarin die skilderye genoem word, ook 'n redelik chronologiese verteenwoordiging is van die *twee belangrikste skilderfases* in Van Gogh se lewe, naamlik sy *Hollandse periode* gedurende 1880 tot 1885 (strofes B en C) en sy *Franse periode* vanaf 1886 tot 1890 (strofes D en E). Verder word dit ook duidelik dat die noem van 'n enkele waarnemingsobjek, byvoorbeeld "aar-



tappels" (B1) of "pastorie" (B3) 'n wye verwysingsveld het sodat daar geleidelik 'n duideliker beeld van sy lewe en werk gevorm kan word.

Van Gogh se eerste belangrike werk was "Aartappeleters" (September tot Oktober 1885) waarin die ek inderdaad waarneem wat die skilder met hierdie werk wou oordra. Sy empatie met die arm boeremense blyk onder andere daaruit dat dit "sy" (B1) boeremense is en nie net "Boeremense" nie. Die somberheid en uitsigloosheid van hulle omstandighede blyk verder daarin dat hulle "met seningrige hande" (B1) na 'n karige maaltyd van "aartappels" "steek" (B1) — by gebrek aan tafelgereedskap is hulle hande dus hulle eetgerei — dat hulle "pikswart koffie in skemerige kamers" (B2) drink. "Die pastorie by Nuene" (1885; B3) wat "streng en somber" (B3) staan, verwys na 'n skildery wat Van Gogh gebruik het as uitdrukkingsmiddel van die streng godsdienstige milieu waarin hy grootgeword het.

Volgens strofe C is die lang en dik goudrooi streep wat agter die boerehut lê, "onverwags" omdat die waarnemer nie verwag om so 'n helder "dagbreek" op hierdie stadium van Van Gogh se lewe, iets positiefs soos 'n helder nuwe begin by die skilder aan te tref nie. Myns insiens is "dagbreek" egter hier 'n foutiewe woordkeuse, omdat die enigste skildery van Van Gogh wat ooreenstem met die beskrywing soos in strofe C, getitel is "Hut by sonsondergang" (Mei 1885). Al is dit presies dieselfde skildery, is die titel in so 'n geval tóg 'n aanduiding van 'n ander ingesteldheid waarmee die waarnemer na die spesifieke werk sal kyk, omdat die simboolwaardes van "dagbreek" en "sonsondergang" totaal verskillend is. Die somberheid van die boerehut teen die agtergrond van 'n helder "goudrooi" (C2) aandlug, sluit dan steeds aan by die eerste fase van sy skilderkuns wat veral deur somberheid gekenmerk is.

"By Arles uiteindelik" (D1) lui dan die tweede fase van Van Gogh se lewe as skilder (voorheen was hy onder andere winkelklerk en lekeprediker) in. "uiteindelik" (D1) dui hier op 'n soort verlossing uit sy vorige omstandighede wat duidelik tot uitdrukking gekom het in sy nuwe temas en helderder en vroliker kleure. Daarom skilder hy nou verskeie werke met "bloeiende boorde" (D2), asook "blou iris" ("Stillewe: die iris" — April 1889) en "geel skoelappers" ("Skoelappers en papawers" — Mei 1890). Die Japanse invloed op sy werk in hierdie tyd blyk ook uit die verklarende dubbelpunt (D4) wat die veranderde styl in "die klein peerboom wat bo sy stam/ bloeisel vir bloeisel sorgvuldig laat oopblaar" ("Peerboom in bloei" — April 1888). Interessant is dat die allitererende b-klanke in hierdie strofe ook meedoen aan die baldadigheid en vreugde wat die werke uit hierdie tydperk kenmerk: "bloeiende boorde, blou iris" (D2) en die b1-klanke in "bloeisel vir bloeisel sorgvuldig laat oopblaar". Die tyd van sy verblyf in Arles in die suide van Frankryk in die provinsie Provence was die gelukkigste in Van Gogh se lewe — 'n buitetekstuele feit wat tog duidelik en selfs uitmuntend in die woordkeuse en liriese toonaard van hierdie strofe neerslag vind.

Strofe E is steeds verteenwoordigend van die skilder se Franse periode, maar dan veral die later deel daarvan. E1 is dus 'n verwysing na sy toenemende fisiese en geestelike aftakeling waartydens die vreugde wat hy geput het uit sy verblyf in Provence vervang is deur wanhoop, sodat hy later self versoek het om in 'n inrigting vir geestesversteurdes te St. Rémy opgeneem te word. E1 kan dus meerduidig wees. "Maar vreugde ... ontgroeï later 'n landstreek" kan daarop dui dat Provence nie meer 'n genoegsame of toereikende bron van vreugde was nie en hy dus moes "verhuis" na St. Rémy; "Maar ... wanhoop ... ontgroeï later 'n landstreek" kan dui op sy hunkering om uit Holland weg te kom tydens sy Hollandse periode, waarna hy na Frankryk is.

Die dubbelpunt aan die einde van E2 lui die beskrywing van die werke in wat gedurende Van Gogh se Franse verblyf en veral tydens sy verblyf in St. Rémy op sy "eseldoek" (E2) verskyn het. "Die nagtelike hemel word 'n sikloon van sonne" (E3) dui nie slegs op die verandering wat in hierdie tyd in sy werk te bespeur is nie — "word" wys waarskynlik hier op die teenstelling tussen sy twee heeltemal verskillende interpretasies van 'n sterrenag, aangesien hy twee skilderye geskep het met die titel "Sterrenag", die een 'n kalm en helder sterrenaglandskap wat hy voltooi het in 1888 in Arles toe dit nog met hom goed gegaan het, en dié een waarna in hierdie gedig verwys word as 'n "nagtelike hemel ... 'n sikloon van sonne" — 'n skildery waarin die dwarrelstorm van sterre wat soos sonne lyk 'n baie duidelike weerspieëling is van sy verwarde geestestoestand toe hy die werk in Junie 1889 voltooi het. In dié tyd skilder hy nog steeds blomme (soos in Arles), maar al sy weergaves daarvan toon iets van 'n bevreemding soos ook aangedui in E4: "an amandeltak bloei onophoudelik teen die vervreemde turkoois lug". Sy voorliefde vir sterk, hartstogtelike kleure blyk onder andere uit "turkoois lug" (E4) en "inkblou ruim" (E5), maar veral sy besondere voorliefde vir alle skakeringe van blou, veral die kobaltblou waarvan daar sprake is in E5: "Stort Auvers se kerk of dans dit in die inkbloou ruim?" ("Die kerk by Auvers" — Junie 1890). Daarom word hierdie tydperk in sy lewe selfs bestempel as sy "blou tydperk" — in byna al sy skilderye het die oorheersende blou sy neerslagtigheid en geestesversteurdheid gesimboliseer. Sy wankele geestestoestand word ook duidelik in E5: "Stort Auvers se kerk of dans dit ...?". "Die hospitaal se binnehof" (E6) is 'n verwysing na 'n werk wat hy geskilder het toe hy weens swak gesondheid (as gevolg van uiterste armoede) in 'n hospitaal te Arles opgeneem is: "Die binnehof van die hospitaal by Arles" (Junie 1889). "oop velde" (E6) is hier in ironiese sin gebruik, omdat die "binnehof" van die hospitaal in werklikheid 'n ruimte is wat dui op vasgekeerdheid en die naderende dood, soos gesuggereer in "doodsiek somerwandeling" (E6). Sy lewensverhaal word dus in strofes B tot E selfs tot by sy dood in Julie 1890 opgeroep, toe hy homself geskiet het tydens 'n besoek aan sy broer Theo in Nederland.

Met Van Gogh se lewe klaar besigtig en klaar afgestap, rig die waarnemer

nou weer die fokus op die onmiddellike reële ruimte: "Buite reën dit weer. Straatligte brand alreeds" (F1). Die kort sinne is hier baie funksioneel, omdat dit die vlugtige indrukke van Van Gogh se werk verskuif op 'n ander fokuspunt. Met ander woorde: die wyse van waarneming (impressionisties) het dus nie verander nie; slegs die tydrumtelike fokuspunt vanaf 'n negentiende-eeuse kunswerklikheid na 'n twintigste-eeuse reële werklikheid. ("Reële" werklikheid is natuurlik hier relatief, omdat dit steeds verwys na die "reële" werklikheid binne die gedig en nie die reële, buitetekstuele werklikheid nie.) Met "Ek wil voor sluitingstyd 'n poskaart koop" hervat die waarnemer die beskrywing van haar eie handelinge, waarin die veelvuldige enjambemente van G tot I iets weergee van die ietwat haastige, vlugtige afstap met gevolglike impressionistiese (vlugtige) indrukke en die dringendheid om nog "voor sluitingstyd" 'n poskaart te koop. Dis nie sonder rede nie, want dit gee op poëtiese vlak subtiel maar duidelik aanwesig ook die dringendheid, vurigheid en rusteloosheid weer wat Van Gogh se hele lewe gekenmerk het.

In strofe G vat haar vingers twee poskaarte van skilderye raak wat haar veral opgeval het tydens haar kort besigtigingstog, naamlik "Die saaiër" (Arles, Junie 1888) en "Stillewe met oop Bybel, gebluste kers en Zola se *Joie de Vivre*" (Oktober 1885), met die onderskrif "Na zijn vaders dood". Dis egter nie 'n lukrake uitsoek nie, maar die selektiewe raakvat van twee van Van Gogh se skilderye met 'n godsdienstige tema (vgl. byvoorbeeld die embleem van die saaiër op die titelblad van die nuwe vertaling van die Bybel asook die gelykenis van die saaiër). Die "maar" in G7 kan dui op twee verskillende interpretasies van "'n Korterige kers staan wit en vlamloos in 'n hoë kandelaar/ maar uit die bladsye kom daar 'n koperlig" (G6 en 7). Dit kan beteken dat alhoewel die vlam van die kers uitgedoof is, die "koperlig" asof vanself uit die Bybel skyn en dat die Lig van God dus nie afhanklik is van 'n mensgemaakte lig om Homself sigbaar te maak nie. Dit kan egter ook beteken dat die waarnemer nie opgemerk het dat die Bybel en die kers op die agtergrond geskuif is teen 'n byna swart agtergrondsvlak omdat daar op dieselfde doek ook plek ingeruim moes word vir die naturalis Zola se werk oor lewensvreugde — "*Joie de Vivre*" — nie. Wat verder van belang is van hierdie skildery, is dat Van Gogh dit aan die einde van sy sombere Hollandse periode geskilder het kort na die dood van sy predikantvader en dat Van Gogh hom in 'n mate vry gevoel het om nuwe idees aan te neem — vandaar ook sy verhuising kort daarna na Frankryk. Myns insiens neem die waarnemer dus slegs uit Van Gogh se werke dít wat vir haarself van waarde is; sy neem dus selektief waar sodat sy nié noodwendig 'n feitelik juiste interpretasie van Van Gogh se werk hóéf te gee nie (dit was sekerlik ook nie die primêre doel van die gedig nie), maar 'n persoonlike verinnerliking en verwerking van die waargenomene tot dit wat vir haarself van waarde is en waarmee sy haarself kan identifiseer.

Daarom mág sy maar in strofes H en I sê: "Ek het 'n menselewe/ in een

klein rondte afgestap// en donker het dit nie oorweldig nie", want dít is wat sy in haar lewe saamneem as sy die aand instap — "die reuseson/ waarteen sy donker saaiër loop" (G1 en 2), "die Bybel" (G4) en "donker (sal) dit nie oorweldig nie" (I1). In werklikheid is Van Gogh se lewe egter tóg deur sy donker, wanhopige geestestoestand oorweldig — selfs tot in sy selfmoord. Per slot van sake gaan dit tog ook by die post-impressionisme nie om die presiese weergawe van die werklikheid nie, maar juis om die persoonlike interpretasie van die vlugtige indruk, waarvan Van Gogh as skilder en Lina Spies in hierdie gedig uitmuntende eksponente is.

#### **Voetnoot**

Hoofletters verwys na strofes en syfers na versreëls.

#### **Bibliografie**

##### **Geraadpleegde bronne**

Anon. 1973. Eugene O'Neil. (In *Encyclopaedia Britannica* 13: 571—573.)

De la Faille, J.-B. 1970. *The works of Vincent van Gogh*. Amsterdam: Meulenhoff. 703 p.

Hatting, A.S.J. 1965. *Kunswaardering*. Pretoria: Voortrekkerpers. 394 p.

##### **Gebruikte teks**

Spies, Lina. 1976. *Dagreis*. Kaapstad: Human en Rousseau. 62 p.

# Ria Smuts

## Binne 'n ligblou Middeleeuse nag

### 1

In sy opstel “Die stof staan by die orrel!” bespreek Van Wyk Louw die uitdrukkingsvermoë van Afrikaans (1958: 77–78). Hy verwys na die geleerdes uit die vroeë dae wat gespot het met die taal se armoede en beweer het dat dit net geskik sou wees vir die uitdrukking van die eenvoudigste dinge. As boetedoening in die hiernamaals bedink hy dan vir die spotters dié taak: om so elke eeu 'n stukkie Afrikaans te moet parafraseer. Hy verlustig hom in die wroeging en skaamte van “oorlede waardige ou manne” as die volgende vier reëls uit *Joernaal van Jorik* voor hulle gelê sou word:

Het ek die bygelowe van die gees  
binne 'n ligblou middeleeuse nag  
en al die karnavalle van die vlees  
met blote brein besweer tot helder dag?

(Opperman 1949: 58, 776–779).<sup>1</sup>

Van Wyk Louw het sy strafwerk goed gekies, want bogenoemde kwatryn is moeilik genoeg om nie net vervloë geleerdes nie, maar ook die byderwetse leser met nederigheid te slaan. Dit is egter so 'n belangrike moment in die gedig dat dit nodig is om dié teksgedeelte te probeer interpreteer. As vertrekpunt is 'n voorlopige parafrase nodig:

Het ek, soos 'n Middeleeuer in sy skemer (fisies:  
swak verligte ruimte; geestelik: in die  
periode voor die ontwaking, die Renaissance):  
dus, met my beperkte verstand, probeer om die  
irrasionele werkinge van die gees én die drifte  
van die liggaam te verklaar/te rasionaliseer?

Daar is genoeg sleutels in hierdie reëls om 'n spesifieke Middeleeuer te herken: hy wat in 'n hooggewelfde, beknopte Gotiese kamer, waar die maanlig triestig inskyn, omring van stowwerige boeke en dose vol instrumente, in ontgogeling uitroep “... dass wir nichts wissen können!” (Goethe, s.a. I:18). Herken 'n mens Faust, en besef jy dat Jorik Faust in homself herken, gaan 'n belangrike interpretasiemoontlikheid oop. Die Faust-parallel tref Jorik eers wanneer hy, in sy angsvlug van Dabor af, flitse insig in sy lewensverloop kry. Kyk 'n mens van hierdie moment af terug, word dit duidelik dat Jorik verbasend baie gemeen het met Johannes Faust in al sy variasies.

---

1. Vir die gerief van lesers wat genommerde uitgawes het, verskaf ek ook die reëlnommers na die bladsynommers.



Agter al die Faust-weergawes staan daar 'n historiese figuur, gebore 1480, wie se lewensverhaal in 1587 opgeteken is in die volksboek *Historia von D. Johann Fausten*, later ontwikkel is deur Marlowe (1604) en tot 'n hoogtepunt gevoer is deur Goethe (1808 en 1831). Vir die doel van hierdie bespreking word Lessing se onvoltooide weergawe, die toneel- en poppekasweergawes, die Engelse volksboek en ander variante nie betrek nie.<sup>2</sup>

Jorik se poging om "met blote brein" die onpeilbare te probeer peil kan dan teruggevoer word tot die volksboek se Doktor Faustus, 'n man van "gelerigen und geschwinden Kopfs" (*Historia*, s.a.: 16). Omdat sy studies hom nie bevredig het nie, het hy hom aan die nekromansie gewy, "... nahme an sich Adlers Flügel, wollte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen ..." (*Historia*, s.a.: 17). Sy soeke na kennis het spoedig ontaard in 'n najaag van avontuur, plesier en boosheid. Ook Marlowe se Doctor Faustus het probeer om met sy verstand sy menslike perke te oorskry:

"Here, Faustus, tire thy brains to gain a deity!"  
(Ward, 1962: 6).

Hy het verder wins, plesier, krag, eer en alvermoëndheid begeer. Jorik staan in die meeste opsigte naaste aan Goethe se Faust. Dit blyk reeds uit die formulering. Sleutelwoorde in die tersaaklike kwatryn is o.a. "ligblou", "nag", "karnavalle", "brein" en "besweer tot helder dag", wat respektiewelik sou kon verbind word met "das Liebe Himmelslicht/Trüb durch gemalte Scheiben bricht" (Goethe, s.a. I, 19), "Nacht" (Goethe, s.a. I: 18), "Tiefen deur Sinnlichkeit (Goethe, s.a. I: 69) en, die laaste twee verwysings saam, met Faust se gesprek met die skedel:

"Als dass dein Hirn, wie meines, einst verwirret Den lichten Tag gesucht und in der Dämmerung schwer, Mit Lust nach Wahrheit, jämmerlich geirret?"  
(Goethe, s.a. I: 29).

Dié hele aanhaling word tewens deur die betrokke Opperman-teksgedeelte geaktiveer. (Dink Jorik dalk ook aan Yorick?)

Jorik se insig dat hy 'n Faust is, wek 'n ander belangrike parallel: hul albei se bemoeienis met die alchemie. Die alchemis se pogings was daarop gemik om uit onedel metale goud, en ook silwer, te maak. Faust was letterlik alchemis<sup>3</sup>; Jorik metafories. Wanneer die beeld van die alchemis terug-

2. Kyk hiervoor o.a. na Palmer en More, 936.

3. Dat Faust se bedrywighede binne die dampkring van die alchemie plaasgevind het, word uitvoerig bespreek in die hoofstuk "Äusseres und inneres Gold — Faust als Alchemist und Magier" in Günther Mahal se studie oor Faust (1980: 299—315). Een van die belangrike kenmerke van die alchemis en magiër is, volgens Mahal, sy dualistiese aard: enersyds introverte denker; andersyds ekstroverte dader. Die werklike, historiese Faust het — volgens Trithemius, ab van die St. Jakob-klooster by Würzburg, van homself gesê "... dass er in der Alchemie von allen, die je gewesen, der Vollkommenste sei ..." (Völker, 1975: 16)



tuimel, ontstaan 'n ketting van insigte: die idealistiese ontdekkingsvaarte was wesenlik 'n soeke na die "Goue Stad" (dié van die ou reisigers, maar ook Johannesburg). Die verraad (in albei gevalle) word verbind met "silwerlinge" en die hele wanhopige insig kulmineer in reëls 796—799 (p. 59) waar wins aan goud, silwer en aardse skatte gestel word teenoor die verlies aan goddelike "kostelike en skitterende dinge". (Dit is interessant dat die gestalte van die alchemis ook voorkom in Opperman se gedig "Toorklip" (1954: 42) wat uit dieselfde periode as die *Joernaal* stam. Daar staan dié beeld sentraal en word die "ek" — en die mens — eksplisiet aan die alchemis gelykgestel.)

Met Jorik se besef dat hy die duisterhede van gees en liggaam probeer beseer het, dit dus waarskynlik probeer ontken of goedpraat het, maar dat hy eintlik deurentyd die aardse bo die geestelike gesoek het, bely hy sy menslike gespletenheid. Faust het van homself gesê:

"Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust ..."  
(Goethe, s.a. I: 45).

Die een klou aan die aarde; die ander beur omhoog. Net so nadruklik het Jorik kort tevore (p. 56, 741) sy "dubbele aard" erken.

## 2

Die ooreenkoms tussen Faust en Jorik is nie beperk tot wat in dié gedeelte van die teks deur Jorik self gedink word nie. Kyk 'n mens na die res van die gedig, word dit spoedig duidelik dat Opperman op 'n subtile wyse 'n intertekstuele gesprek aanknoop waarin teks na teks, terug in die tyd, begin meepraat. Goethe se *Faust* wek Lessing se (onvolledige) weergawe; dié roep Marlowe s'n op, en via die Engelse volksboek praat almal saam met die oerteks, die *Historia von D. Johann Fausten* — en dan het ek nog nie al die toneel- en poppespelweergawes en andere genoem nie. Dat Jorik hom op dié wyse aan voorgangers verbonde sou voel, word bewys deur die sleutelreël: "... alles stroom deur grens en eeu aaneen." (p. 15, 192). Hierdie kontinuïteitsgedagte vorm 'n deurlopende tema in die gedig (Van Heerden, 1963: 110; Malherbe, 1958: 207; Cloete, 1953: 110—112). Dit is verder betekenisvol dat Jorik ook gestalte van die digter is, soos aangetoon deur N.P. van Wyk Louw (Grové, 1974: 38) en dat sy naam skakel met Opperman se eie name (Antonissen, 1955: 270). So kom Diederik *Johannes* Opperman uiteindelik ook in verbinding met *Johann* Wolfgang von Goethe via hul albei se skeppinge en voer hul 'n gesprek oor die digterskap.

Jorik se lewensloop begin vir die leser in die duikboot waar hy, in die geselskap van Manuel en Dabor, wag om aan land te gaan. Goethe se *Faust* bevat 'n proloog in die hemel waaruit dit blyk dat die Heer vir Mephisto verlof gee om Faust van sy oerbron af te sny.<sup>4</sup> Hoewel ons geen voorkennis omtrent

4. "Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab ..." (Goethe I s.a.: 16)

Jorik het nie, is dit duidelik dat hy self ervaar dat 'n lossnyproses by hom plaasgevind het. Reeds in die duikboot is daar by hom blyke van 'n terughunkering na 'n ander oord (p. 5, 38). Dit kom later weer na vore (veral p. 22, 318–320). Manuel en Dabor toon ooreenkoms met die goeie en slegte engel wat Marlowe se Faustus aanvanklik adviseer. Waar Goethe se Faust sy skadukant as deurlopende begeleier kry, dra Jorik dit binne-in hom saam.

Met die losmaak van die oerbron, kom 'n vasmaak aan die aarde. Anders as Jorik wat die nuwe land aarselend betree en aanvanklik nie tuis voel nie (p. 44, 22), het Faust reeds voor hy op sy verkenningstog vertrek, 'n sterk begeerte om met die natuur te versmelt (Goethe, s.a. I: 19). Teen die einde van sy lewe bely Jorik egter:

“Ek het aan alles dan te vas geraak  
om van sy malva en sy mens te skei.”  
(p. 55, 738–739).

Vasmaak aan die mens beteken, vir albei van hulle, 'n vasmaak aan die vrou. Pas nadat Faust die ooreenkoms gesluit het wat Mephisto tot diensbaarheid verbind, sê hy dat hulle in die dieptes van die sinnelikheid hul gloeiende passie moet gaan stil. Hulle moet hul stort in die stroming van die tyd. Die volle bestaan moet driftig verken word:

“Nur rastlos betätigt sich der Mann.”  
(Goethe, s.a. I: 69).

Hierdie rustelose daadkragtigheid dryf hom voort op aarde, selfs tot byna aan die einde van sy lewe, wanneer hy weer sê:

“Die Tat ist alles ...” (Goethe, s.a. II: 223).

Jorik leef aanvanklik passiewer, gedistansieerder. Die eerste werklike aanduidings van sterk gemotiveerdheid kom voor wanneer hy sy makkers tot opstand aanspoor: “Wees voorbereid”, “soek ...”, “sny ...”, “maak ...” en “Raak in verset ...” (p. 32, 426–432). Sy betrokkenheid by Erna waarvan die leser bewus is, is ook veel gedempter as Faust se hartstog vir Margarete, en later Helena. Van Faust se rustelose manlike drif klink daar wel iets na in sy gedagtes:

“'n Man is met sy werk  
'n Jupiter, 'n swaan in hoë vlug ...”  
(p. 33, 437–438).

Vir die Jorik-Faust-parallel is dit wel betekenisvol dat Jorik — soos Faust — die vrouegestalte in 'n speël sien verskyn. (p. 29, 35; Goethe, s.a. I: 95;

Goethe, s.a. II: 75)

Kyk 'n mens verder as die spesifieke vrou na "die ewig-vroulike", word die ooreenkoms tussen Jorik en Faust baie sterker. Jorik se koms uit die see was soos 'n geboorte en hy voel 'n noue verbondenheid met die oervog. Die ou vrou, Wiesa, beïnvloed hom aanvanklik sterk. Later raak hy betrokke by Erna. In die laaste afdeling is dié twee vroue deel van die enkele beeld wat Jorik behou (p. 53, 698—699). Ten slotte keer hy terug tot die water. Faust se hartstog voer hom eers na Margarete, daarna daal hy af in die ryk van die moeders, sluit later 'n droomhuwelik met Helena en word ten slotte verlos in Maria. Sy strewe kulmineer in die slotreëls van *Faust II*:

"Das Ewig — Weibliche  
Zieht uns hinan."

In hierdie drif sluit Faust en Jorik sterk by mekaar aan.

Faust se strewe na die ewig-vroulike toon ook in 'n ander opsig 'n ooreenkoms met Jorik. Hy reis eweneens deur verskillende tydsvlakke: eers die tydgenootlike Middeleeuse wêreld, dan die ryk van die moeders, die tydlose, mistieke bewakers van die ideë-ruimte, en dan verhuis hy na die Klassieke wêreld. Jorik ervaar die verre verlede in die duikboot. Die meer onlangse verlede word deur Wiesa aangevul.

Dié belewing van 'n verlede waaraan hy gebonde is, sal verderaan weer ter sprake kom. In dié stadium kan dit interessant wees om vir 'n oomblik die spesifieke Faust-Jorik-parallel te laat, en te kyk na ander gemeenskaplike elemente in die *Joernaal* en die twee dele van *Faust*. In aansluiting by die idee van kontinuïteit verdien die Homunculus-gestalte uit *Faust II* ook aandag. Hy word deur Wagner, Faust se opvolger in die laboratorium, in 'n fles geskep. In 'n sekere sin is hy dan ook 'n Faust-voortsetting. Hy voer vir Faust na die Klassieke wêreld. Spoedig begin hy benoud voel in sy fles en hy ontwikkel 'n dringende behoefte om liggaamlik te ontstaan. Proteus adviseer hom en sê dat hy diep in die see moet begin en stadig moet groei. Op die rug van Proteus, wat die gedaante van 'n dolfyn aanneem, word Homunculus dan die see in gedra ("... en die gidsie koers hou bo die haai se rug ..." (p. 55, 731)?) Onderweg ontwikkel hy egter so 'n hartstog vir Galatee dat hy haar tegemoet sweef, sy glas te pletter stamp teen haar troon en in sy dood met die see verenig word. Dit laat dink 'n mens aan Jorik in die duikboot waar hy vrees dat die dun wand kan meegee en hulle sal vergaan, maar veral aan die slot, waar die klokboei bars en Jorik verenig word met die water.

Noukeurige lees lewer nóg interessante gemeenskaplike elemente by die verskillende tekste op. Ek noem net een. Die "karnavalle" van p. 58, 778 wys onder andere terug na "harlekynpak" (p. 29, 361) wat verband hou met die maskerbale waarmee die afdeling "Granaat" begin. Faust is goëlaar en vermomningskunstenaar by uitnemendheid (vgl. die karnaval, Goethe, s.a.

II: 20). Die begoëling, die visioen, die skim en die fantasie-optog vorm 'n belangrike deel van sy lewensloop. Dié bedrywighede waarin werklikheid en skyn verwar raak in *Faust*, en die maskerade-verwysings in die *Joernaal*, sluit aan by die dualisme van Jorik en Faust se persoonlikhede.

### 3

Maar nou moet ek terugkeer na die slotgedeelte van Opperman se gedig. Dit is die uur wat Jorik so lank gevrees het (vgl. p. 53, 691; p. 56, 746—747). Hierin stem hy ooreen met Marlowe se Doctor Faustus wat sy uur in angs afwag:

“... the time will come, and he will fetch me ...” (Ward, 1962: 50).

Hierdie uur breek vir Jorik aan wanneer hy die kroeg se deur oopswaai “... op 'n basuin wat oor die gebou en gebergte blaas ...” (p. 57, 761—762). Hy hoor God met hom praat “... met groot geluid ...” (p. 58, 794). Daarmee ervaar hy wat Marlowe se Faustus ook belewe het: 'n klok wat slaan, donder en blits. Die oer-Faust van die volksboek ervaar 'n geweldige storm:

“... dass gegen dem Haus her ein grosser ungestümer Wind ginge, so das Haus an allen Orten umgabe, als ob es alles zugrunde gehen und das Haus zu Boden reissen wollte ...” (*Historia*, s.a.: 122).

As Jorik in hierdie oomblik van groot vrees en groot helderheid homself vir die eerste keer bewustelik met Faust vereenselwig, dink hy hom terug deur die gestaltes van ander dualistiese God/goud-soekers tot by Judas. In dié flitsende moment dra hy die las van alle verraad sedert Judas, deur die Middeleeue en die Renaissance tot op daardie oomblik. Dit is 'n bestekopname van 'n bestaan waarin telkens verkeerd gekies is. Die oer-Faustus het uitge-roep:

“O ich armer Verdammter ... Ach, du ewige Verdammnus, so du vom Zorn Gottes also inflammiert ...” (*Historia*, s.a. 117—118). Ook hy word Judas genoem (*Historia*, s.a. 117).

Jorik vra:

“O watter wraak sal daar nou oor my kom ...” (p. 59, 800).

Soos vir Goethe se Faust bly vir dié mens-van-alle-tye net die reddende genade van God. Dit word deur Manuel aan Jorik betoon:

“Ek kan nie saam! Ek het verraad gepleeg en ongeregtigheid ...” — “Kom, in Sy naam. Ek, wat hier eenmaal in die tyd en vlees ook was, neem jou in Sy genade saam.” (p. 59, 808—811).

Hierdie strofe vorm die dramatiese einde van die gedeelte wat begin met reël 776 op p. 58, d.w.s. die kwatryn waarop dié analise toegespits was. Hoewel hierdie teksgedeeltes dus kennelik na mekaar uitreik, is daar ook 'n ander aanduiding dat verbandlegging nodig is. Kyk 'n mens na die rym, is dit opvallend dat die kwatryne se eerste en derde reëls almal assoneer. As jy dan "vlees" by albei in rymposisie aantref, is dit duidelik dat klank in berekening gebring moet word by die interpretasie.

In die eerste kwatryn staan "gees" en "vlees" in rymposisie tot mekaar; ook "dag" en "nag". Dié kerne gee die essensie: die "ek" het "gees" en "vlees" binne die "nag" tot "dag" (probeer) besweer. In die tweede kwatryn is daar die opvallende herhaling van "ek" en dan die reeks wat saamklink: "saam", "verraad", "naam", "genade" en weer "saam". Die eerste "ek" (Jorik) sien "saam" as onmoontlik weens "verraad"; die tweede ek (Manuel), daarenteen, plaas "(Sy) naam" en "genade" binne dieselfde verband en dan kom "saam" wel daarby. Dat Opperman "vlees" as rymwoord in die kwatryne herhaal, wys op die besondere belangrikheid van dié woord. Ek meen dat dit klem daarop wil laat val dat Manuel se eie ervaring van die vlees hom in staat stel om genade te betoon aan Jorik se "karnavalle van die vlees". Teenoor Jorik se "blote brein" staan dan die groot en deernisvol-begrypende, vergewende God.

Universiteit van Stellenbosch

#### Bronnelys

- Antonissen, Rob. 1955. *Die Afrikaanse letterkunde van die aanvang tot hede*. Pretoria/Kaapstad: H.A.U.M.
- Cloete, T.T. 1953. *Trekkerswee en Joernaal van Jorik*. D. Litt. et Phil.-proefskrif. Amsterdam: C.V. Swets en Zeitlinger.
- Goethe. s.a. *Faust. Eine Tragödie I*. Berlin: Suhrkamp.
- Goethe. s.a. *Faust. Eine Tragödie II*. Berlin: Suhrkamp.
- Grové, A.P. (samest.). 1974. *D.J. Opperman — dolosgooier van die woord*. Kaapstad: Tafelberg.
- Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler*. s.a. Berlin: Verlag der Nation.
- Louw, N.P. van Wyk. 1958. *Swaarte- en ligpunte*. Kaapstad etc.: Nasionale Boekhandel.
- Mahal, Günther. 1980. *Faust. Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens*. Bern/München: Scherz.
- Malherbe, F.E.J. 1958. *Afrikaanse lewe en letterkunde*. Stellenbosch/Grahamstad. Universiteitsuitgewers en -boekhandelaars.
- Opperman, D.J. 1949. *Joernaal van Jorik*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Opperman, D.J. 1954<sup>2</sup> (1950). *Engel uit die klip*. Kaapstad etc.: Nasionale Boekhandel.
- Palmer, Philip Mason & More, Robert Pattison. 1936. *The sources of the Faust tradition*. New York: Oxford University Press.
- Van Heerden, Ernst. 1963. *Rekenskap. Letterkundige opstelle*. Kaapstad etc.: Nasionale Boekhandel.
- Völker, Klaus. 1975. *Faust. Ein deutscher Mann*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Ward, Adolphus William. 1962<sup>13</sup> (1907). *Marlowe's Faustus and Goethe's Faust. Part I*. London. Oxford University Press.



## Wium van Zyl Die Brode

Op 'n winterplaas in die Karooveld onderkant Sutherland se plato kry ek hom, die oud-skaapwagter wat 'n leeftyd in die bossieveld deurgebring het en glo tog van soveel weet. Inkennig oor my bandmasjien is hy nie, al sal hy nie aldag sulke dinge en dit nog in die hande van stadsmenere sien nie.

Hy sit op 'n nerf-af stoeltjie voor 'n ewe nerf-af huisie naby die groot plaashuis wat hy oppas tot die boer en sy gesin vir die winter met die skape kom. 'n Peperboom se skadu val oor ons en ons kyk uit oor die werf na die kloof met sy groen doringbome en die kliprantjie oorkant.

Dis hier voel-voel en daar raak-raak. Ou rympies en liedjies waaragter ek eintlik is, ken hy nie. Hy is 'n christenmens en het hom nooit met 'n dansery en drinkery ongehou nie.

Ek dink byna met heimwee én 'n skuldgevoel aan die Sutherlandse bruinmense wat nog net gisteraand, ondanks hierdie wêreld se koue somerweer vlammend van die Oem Tas wat ek so oophand geskink het, kon sing van pietela pietela die bamboesbos, van askoektrap en later dis baie-baie swaar om 'n weeskind te wees, hettie maa nie, hettie paa nie ...

Maar dan tel ons die draad op van die een groot gebeurtenis wat die ouer geslag Karoomens uit dié dele bly onthou, die Boere-oorlog.

"Nee, ek was toe nog klong by die huis. Pa het skaap opgepas en dan bly ons in 'n kaia op die buitepossie. Agt van ons kleingood en Ma. 'n Maer tyd was dit, al was die veld mooi en die skaap goed in die vleis!"

"En iets van die oorlog gesien ...?"

"Ja, ek onthou hoe het die Ingelse kólums gekom. Die blink manne op die perde en die kanonne. En hier bo waar die pad op die rant uitkom, het hulle nog so 'n kliphuisie gebou dan sit die soldade daarin en wag vir die boere. Blokhuis het die mense dit later loop noem. Oorle Pa en sy broer het nog toe alles oor was van die sinkplate gaan afhaal."

"En die boere?"

"Nooit gesien baklei nie, al het ons gehoor van hoe die kwaai baas Maritz op Tontelboskolk die Ingelse in net so 'n blokhuis vasgekeer het. Toe maak hy hulle perde dors en die derde dag hardloop hy en ruk die kraalhek oop en uit is die perde en daar gaat die boere dik van die rygoed ...

"Maar gesien het ek hulle toe eintlik net die een keer gesien. Kyk, ons was maar klonkies en ons moes maar by die pos bly en by Ma en jy bruinmens het nie kon kantkies nie. Op 'n dag kry ons te hore die oorlog is verby en die boere het verloor.

"'n Maer tyd was dit, maar Ma kon eenmaal in die week 'n bietjie brood bak met die meel wat die nooi-hulle van die grootwerf af gestuur het. Sy had so 'n buite-oond soos die mense in die tyd gebruik het. Ons werk was altyd om



net die regte houtjies bymekaar te maak en dit het ons met lekkerkry gedoen, want Ma kón vir jou bak!

“’n Dag of wat na die tyding, dit was juis broodbakdag, toe gewaar ons hulle, die troppie boere. Seker so ’n tien of twaalf.

“Hulle kom met die skaappaadjie nader en hulle lyk vir jou sleg. Sonder perde en geweers. Klere flenters, party sonder skoene met voete wat bloei. Maer en moeg, wille hare en baarde. Party ou mense en party somer kinders.

“Hulle kom aan na onse kaia. Ons staan so en kyk, ek en die ander kleintjies en Ma. Toe gaan staan hulle of hulle bang is en net een man kom nader. So ’n lange met ’n swart baard. Hy vra of Ma nie vir hulle iets te ete het nie, hulle het al dae niks meer oor hulle lippe gehad nie.

“Ma het nooit baie gesê nie. Sy kyk hom net so en loop maak toe die oonddeur oop en gee vir hom die brode in ’n doekie toegerol teen die warmte.

“Ja, ek sien hom nog so terugloop na die ander toe. Hy haal sy hoed af en die ander ook en toe doen hy ’n gebed ... Nee, die boere sal ek nooit vergeet nie.”

Hy los eers die praat. Saam sit ons en uitkyk oor die son op die kloof en die rantjie en ’n ligte windjie kom roer in die peperboom soos ’n groot stilte.

## Adriaan Roux Brille

*Maar julle oë is gelukkig,  
omdat hulle sien. (Matt. 13:16)*

Jirre, noulat ek nou sô kortkierietjie lûp kerk toe, gee dié gedagtelôse ouma se bek tog kos, Jirre. Ek het ’n ding wat ek moet maar nou vir Jirre breek-maak.

Jirre, dis nou mos my oë. Ek kan nie die naald op die garing meer insteek. Maar ek had mos môi brille gehad wat my skônseun vir my gekôp het, maar die drinkery het hom nou heel speeklos en ek sleep maar mos met die kieregeldjies aan. Hy’t my eerste gekom vat en toe’t hy met my na die brilman toe gegaan. Dié het vir my darie brille gegee. Nou, ôrlat ek kan sô môi sien in darie brille, had ek mos hier buitekant die masjien gekom staanmaak. Sit en werk ek mos nou op die masjien. Nou toe’t ek nou klaar is, wat ek opstaan, toe kom staan hier ’n flenderige halfwasmannetjie vôr die deur. Somer sô ’n pramhóg skaapwerfmannetjie. Toe kom sê hy vir my hy’s tog te honger. Ek moet tog as ek ’n broodjie had, al is dit ’n droë broodjie, vir hom gee. Ek sê ek hét, maar ek wil maar eers die masjien binnekant lûp staan-

maak. Sô toe't ek die masjien optel, Jirre, die masjien is mos swaar, optel, toe smaak dit nou vir my my brille wil van my oë afval. Toe staanmaak ek sommer die masjien en ek sê liewerster moet jy breek, maar nie my brille. Haal die brille af en sit dit sô op die tafel, vat die masjien, die masjien en ek lûp staanmaak hom in die huis. Toe't ek uitkom: my brille is weg en die mannetjie is weg. Ek het sôs 'n klein kjend hand-oor-die-kop gestaan en gehuil. Ek het skôn traan gehuil ôr die brille, Jirre.

Jirre, ek moet maar sô sukkel. Kerk toe lûp en nou sukkel. Maar praat had ek gepraat. As ek sô hierlangs lûp, en lûp en houvas die draad, Jirre, dan weet ek Jirre bly by my. Sal sô aan die draad lûp en houvas totlat ek lag is. Totlat ek kan Jirre se vrede sô mô sien.

## Christo van Staden

### Die dag toe ek vir my 'n kat in 'n sak gekoop het

'n Bargain by die Koelie gewees. Hy't my 'n klomp voëls ook gegee (katte vreet voëls).

Ek het die sak oor my skouer gegooi en huis toe gestap. Die kat het gedink hy is 'n pram en het soos 'n baba gehuil.

Toe ek by die huis kom en in die sak kyk, was dit toegeweb van die kat se lekkerkry. Hy het die voël wat ek vir hom gegooi het verorber.

Snags het die kat gekerm. Dan word ek bang en sit regop in my bed en bewe. As ek na sy oë kyk, lyk dit soos fosfor op gemufte kaas.

In die oggend is hy so swart soos die nag wat verby is. Ek haat die kat omdat ek bang is my paaie kruis met syne. My blinde vriend haat hom ook.

Dis omdat hy so stink. Toe sit ek 'n boks vol sand in sy sak.

Die kat het so gevreet dat ek met 'n hoenderboerdery moes begin. Dit was egter nie 'n sukses nie want die hele Afrika se kafferbrakke het daarop toegesak. Hy het nietemin bly groei.

Ek dink hy was mal. Soms het hy hom verbeel hy is Steve Biko wat in die tronk mishandel word. Dan lê hy en kreun en kerm. Sy van het my so baie aan 'n fiets laat dink dat ek hom gedurig getrap het. Dit het die gekerm natuurlik vererger. Eenkeer het hy van verontwaardiging langs die boks geskryt.

Ek kon dit later nie meer uithou met hom in een kamer nie. Toe gooi ek die sak oor my skouer en stap na 'n ander kamer. Hy het soos 'n baba gehuil want hy het gedink 'n meid abba hom.

Om hom fiks te hou het ek met hom gaan wandel. Dan het hy hom soos 'n fetus in 'n baarmoeder opgekrul. Terwyl ons gestap het, het hy geluide gemaak en geskop. Ek het egter gemaak of ek dit nie agterkom nie want ek

was nie bereid om vroedvrou te speel nie.

Een dag, toe ons na 'n wandeling by die huis kom, was hy woedend. Ek was moeg en het my aanvanklik nie daaraan gesteur nie. Later egter het ek maar gemaak of ek breyten breytenbach is en gedigte geskryf om hom te paai. Om hom van sy frustrasies te verlos het ek hom 'n Franse kookboek present gegee. Van toe af weier hy om enigiets anders as African Grey-papegaai te eet.

Op die oomblik is hy Nelson Mandela. Hy het te swaar geword vir die wandelings en lê die hele dag in sy sak. Die hele Afrika se kafferbrakke aanbid hom omdat hulle te bang is om vir hom te knor. Ek het hom met 'n Bybel probeer bekeer maar hy het my goed laat verstaan dat hy 'n ateïs is en boonop self 'n soort god. Hy het gesê ek beter begin kruip as ek nie probleme wil hê nie.

Hy word by die dag groter. Hy het darem ingesien dat ek nie meer African Greys kan bekostig nie en is tevrede met volstruise. As hy klaar geëet het, lek hy sy lippe af. As sy snorre vuil is, vee ek dit met 'n handdoek skoon. Hy grom die hele dag.

Hy kan nie meer by die deur uit nie. Ek is bang hy vrek in die sak en dan doen die brakke iets aan my.

Ek is spierwit gebewe.

Ek sit dag en nag op my bed en bid met my laaste bietjie geloof in God dat Hy nie 'n kat van die ander geslag by hom in die kamer laat kom nie.

## Wilna Meyer Herfs

Die ritmiese adagio van vallende blare  
ritsel op ritsel van sagte golwing  
Warm geel, ronde rooi roes  
subtile sekerheid van kaalte  
en terugkeer na warm grond.

## Joan Hambidge Criticism, Inc.

Once the subject is firmly established at the center of the analytical domain, the task of linguistics is one of deconstructing the subject, of explaining meanings in terms of systems of conventions which escape the subject's conscious grasp.

— Jonathan Culler

### I

Presies vyftig jaar gelede het John Crowe Ransom se beroemde artikel 'Criticism, Inc.' verskyn. Dié artikel begin met die bekende woorde van Ransom: 'It is strange, but nobody seems to have told us what exactly is the proper business of criticism.' Hoewel Ransom dan ook allerlei probleme poneer, blyk daar tog nog antwoorde te wees in 1937. Wat nie hiermee beteken dat ek dié New Critic se bydrae wil relatieveer óf kleiner nie. Die probleem lê eerder op 'n ander vlak.

Die afgelope paar jaar het etlike studies die *krisis* in die moderne literatuurkritiek ondersoek. Hier te lande het Ronè Johl geskryf oor die *Kritiek in krisis*, terwyl William E. Cain se *The Crisis in Criticism* in die VSA verskyn het. Ook die bekende literatuurgeskiedskrywer Renè Wellek het by geleentheid vir Roland Barthes, Susan Sontag en Iain McGilchrist aangespreek oor hul 'against criticism'-benadering en die 'erotiek van lees' (*Times Literary Supplement*, 10 November, 1982).

David Lodge het stellig dié 'krisis' die beste opgesom in sy voorwoord tot *Working with Structuralism*: 'Literary criticism is at present in a state of crisis which is partly a consequence of its own success. One might compare its situation to that of physics after Einstein and Heisenberg: the discipline has made huge intellectual advances, but in the process has become incomprehensible to the layman — and indeed to many professionals educated in an older, more humane tradition' (1986: vii).

Ons weet vandag, in 1987, nóg minder as Ransom wat die 'proper business of criticism' is te oordeel aan ál die 'krisis'-boeke, die verskillende skole en benaderinge, die talle misverstande en 'misreadings' — Lodge het méér as gelyk wanneer hy vervolg: 'This incomprehensibility is not simply a matter of jargon — though that is a real stumbling block; more fundamentally, the new criticism, like the new physics, often runs counter to empirical observation and common sense. It therefore tends to alienate and exclude the common reader' (1986: vii). Die 'modes' binne die Afrikaanse literatuurkritiek, soos onder meer die Stilistiek, Dekonstruksie, en die jongste Ideologiesekritiek, het aldie een ding in gemeen: die sogenaamde 'common reader' voel dikwels uitgesluit van die literêre debat óf mag selfs voel dat 'n benadering/rigting 'n bepaalde kwessie oordramatiseer. Dit is egter maar net simptome van 'n dieper óf onderliggende 'probleem' binne die litera-

tuurkritiek wat hopelik duideliker na vore sal kom wanneer ons 1937 teenoor 1987 plaas.

## II

Die volledige Ransom-aanhaling lui soos volg: 'It is strange, but nobody seems to have told us what exactly is the proper business of criticism. There are many critics who might tell us, but for the most part they are amateurs. So have the critics nearly always been amateurs; including the best ones. They have not been trained to criticism so much as they have simply undertaken a job for which no specific qualifications were required. It is far too likely what they call criticism when they produce is not the real thing' (Lodge, 1983: 228).

Ransom se opmerking moet binne die konteks van die *New Criticism* en *Practical Criticism* geëvalueer word. Vir kritici soos Ransom, I.A. Richards, William Empson, T.S. Eliot, Allen Tate, e.a. is die teks 'n outonome, d.w.s. selfgenoegsame, eenheid. Daar word ook verwys na die *verbal icon* en die teks ('Literary work') is geslaagd wanneer die dubbelsinnig ('ambiguous') is. W.K. Wimsatt Jnr. en Monroe C. Beardsley se beroemde essays 'The intentional fallacy' (1946) en 'The affective fallacy' (1949) is eweneens net binne hierdie konteks relevant.

Wat beide hierdie teoretici as 'n 'abuse of criticism' ervaar, is vandag aanvaarbare praktyk. Dekonstruksie-kritiek lees dikwels die sogenaamde intensie van die skrywer by; of reageer selfs daarteen. Roland Barthes se *S/Z* (1970/1974) neem Honoré de Balzac se klassieke teks: *Sarrasine* (1830). Deur hierdie *lisible* (*readerly*) teks bûite die 19e-eeuse konteks te lees en dit in 561 leksias op te deel, maak daarvan 'n *scriptible* (*writerly*) teks.

Die Amerikaanse 'Reader-response criticism' is hierteenoor geïnteresseerd in die *uitwerking* wat die teks op die leser het, soos die studies van Stanley E. Fish en Norman N. Holland duidelik illustreer.

Om terug te keer na Ransom. Volgens hom kan kritiek ten beste gedefineer word deur te vra: 'What is criticism not?' Veral sy eerste stelling is vandag ongeldig:

'Personal registrations, which are declarations of the effect of the art-work upon the critics as reader. The first law to be prescribed to criticism, if we may assume such authority, is that it shall be objective, shall cite the nature of the object rather than its effects upon the subject. Therefore it is hardly criticism to assert that the proper literary work is one that we can read twice; or one that causes in us some remarkable physiological effect, such as oblivion of the outer world, the flowing of tears, visceral or laryngeal sensations, and such like; or one that induces perfect illusion, or brings us into spiritual ecstasy; or even one that produces a catharsis of our emotions. Aristotle concerned himself with this last in making up his definition of tragedy — though he did not fail to make some acute analyses of the objective features of the work also' (Lodge, 1972: 235).

Susan Sontag se beroemde artikel 'Against interpretation' is in 1964 in die



gelyknamige bundel *Against interpretation* gepubliseer. In hierdie essay argumenteer Ms. Sontag téén die rasonale tradisie van die New Critics en haar *dictum*: 'In place of a hermeneutics we need an erotics of art' is hiervan bewys.

Dit is egter die Franse strukturalis en semioloog Roland Barthes wat in sy opwindende *Le plaisir du text* (*The pleasure of the text*, 1973/1975) Kristeva se konsep van *jouissance* verder voer. *Jouissance* (*tekstase*) ondermyn die eenheid van die teks en dit bevrage teken die 'veilige, triade skrywer/teks/leser.

Die volgende passasie in *The pleasure of the text* 'oortree' elke reël van Ransom: 'Thus, what I enjoy in a narrative is not directly its content or even its structure, but rather the abarasions I impose upon the fine surface: I read on, I skip, I look up, I dip in again. Which has nothing to do with the deep laceration the text of bliss inflicts upon language itself, and not upon the simple temporality of its reading' (1975: 13).

In sy studie oor Barthes, *Roland Barthes* wys George R. Wasserman eweneens op die 'erotics literature' wat elke reël van konvensionele kritiek oortree (1981: 97,98). Die *teks van plesier* (lisible) veronderstel 'n passiewe leser, terwyl die *teks van ekstase*, oftewel *jouissance* (*scriptible*) 'n aktiewe staat impliseer. Wasserman skryf: 'Barthes recognizes that what he needs here is a third term which French (and English) lacks, one' that simultaneously covers pleasure (contentment) and bliss (rapture)'; without such a term, the word 'pleasure' must sometimes (as in the title of the book) include 'bliss', and at other times be opposed to it'. Barthes verduidelik self: "I cannot avoid this ambiguity because I cannot cleanse the word 'pleasure' of meanings I occasionally do not want" (Barthes, 1973: 19).

Ter wille van helderheid aanvaar ons die onderskeid tussen die teks van plesier en die teks van ekstase. Eersgenoemde teks is deel van ons kultuur en breek nie wég daarvan nie, die sg. 'readerly' teks, terwyl laasgenoemde teks ongemak verskaf, omdat dit: 'imposes a state of loss, the text that discomforts (perhaps to the point of a certain boredom), unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language;' (Barthes, 1973: 14). Dit word die sogenaamde 'writerly' teks genoem.

Barthes wys ook daarop dat plesier in woorde uitgespreek kan word; ekstase is woordeloos.

Wasserman het gelyk wanneer hy daarop wys dat hierdie soort hedonistiese kritiek in wese utopies is en dat die konvensionele kritiek dit met argwaan bejeën. Hy skryf: 'light-hearted, pleasurable criticism is suspect, thought to be untrustworthy' (Wasserman, 1981: 98). Die tradisionele kritikus, soos Ransom, glo dat hierdie soort subjektiwiteit die leser se oordeel aantast.

Barthes het later jare selfs skerper gereageer op die konvensionele kritiek en in sy versameling onderhoude *Le grain de la voix* (*The grain of the voice*, 1981/1985) praat hy selfs van sy begeerte 'to take responsibility for a certain



hedonism, the return of a discredited philosophy, repressed for centuries' (1985: 194, 195).

In sy kort inleiding tot die tekste van RB, *Barthes* (1983) skryf Jonathan Culler eweneens oor die verbreking van dié kritiese taboes. Vir hom is dit opvallend dat Barthes sélfs 'n tipologie van lesers opstel: 'Barthes goes on to imagine an aesthetics based on the pleasure of the consumer and a typology of the pleasure of reading — or of the readers of pleasure, in which each reading neurosis finds a particular textual pleasure: the fetishist is a lover of fragments, quotations, turns of phrase; the obsessional and enthusiastic manipulator of metalanguages, glosses and explications; the paranoid a deep interpreter, seeker of secrets and complications; and the hysteric an enthusiast who abandons all critical detachment to throw himself into the text (Culler, 1983: 92).

### III

Die moderne literatuurteorie, en meer spesifiek die post-strukturalistiese fase, breek die grense tussen *kritiek* en *letterkunde* af. Teoretici soos Harold Bloom, Roland Barthes, Susan Sontag, e.a. ontken die superieure status van die skrywer bó die van die kritikus. Kritiek en die skryf daarvan, is vir hierdie teoretici 'n ánder vorm van letterkunde. Hulle verset hulle dan ook teen die siening van die kritikus as 'n *expositor ludi* óf 'ontsluiter van die teks'. Hierdie kritici problematiseer eerder die verhouding tussen 'kritiek' en 'letterkunde'.

Onderliggend aan só 'n literatuur- of teksbeskouing, blyk 'n beeld van kritici soos Bloom of Barthes, om met twee voorbeelde te volstaan. Die skrywer/teoretikus/kritikus erken sy gespletenheid, sy subjektiwiteit, sy neuroses en egoïsme. 'This 'I' which approaches the text is already itself a plurality of other texts', skryf Barthes in *S/Z*(1970/1974: 10).

Die 'skisofreniese' aard van die kritikus kan stellig die beste uit Roland Barthes se kritiese tekste afgelees word: een teks verbreek die kodes van 'n vorige; 'n volgende teks is oënskynlik 'n weerspreking van die subjektiewe 'ek' se vorige 'outoritêre' uitsprake.

'n Kritikus waarin die gespletenheid van die ek, die subjektiwiteit, neuroses én egoïsme ook duidelik na vore kom, is Harold Bloom. Bloom is professor in die Geesteswetenskappe aan Yale Universiteit, in die VSA. Dié pos word alleenlik deur uitgelese intellektuele beklee. Binne die konteks van die VSA word Bloom eerder as kultuurkritikus beskou (veral ná die publikasie van *Agon: Towards a theory of revisionism*, 1982), hoewel hy aan Yale hoofsaaklik nagraadse kursusse in die letterkunde behartig.

Daar is al by herhaling daarop gewys dat Bloom nie 'n dekonstruksiekritikus is nie, en die groepering saam met J. Hillis Miller, Paul de Man, Geoffrey H. Hartman en J. Derrida, is te wyte aan die publisering van die sg. 'Yale manifesto', *Deconstruction and Criticism* in 1978. Hierdie teks was eerder 'n poging van die groep skrywers — soos die titel reeds aandui — om hul

verskillende benaderings te belig.

#### IV

Harold Bloom se tetralogie *The anxiety of influence* (1973), *A map of misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975) en *Poetry and repression* (1976) karteer die komplekse verhouding tussen 'n digter en sy tradisie. Bloom se hantering van *tradisie*, sy *taalopvatting* — veral sy beklemtoning van die onbepaaldheid van betekenis — en sy siening van literêre invloed en beïnvloeding het meegehelp tot etlike wanopvattinge omtrent hierdie komplekse teoretikus se werkwyse. 'n Fyn bestudering van Bloom se teorieë open uiteindelik interessante perspektiewe op die ingewikkelde verhouding tussen 'n literatuurteoretikus en sý tradisie.

#### V

'... we still need to clear our minds of Eliotic cant on this subject' — Harold Bloom

Die 'revisionist poetics' wat Bloom te berde bring in hierdie tetralogie het 'n wyer toepassing as bloot op die verhouding tussen vader-digter en seun-digter. 'n Sub-teks is hier op die spel, omdat die tetralogie gelees moet word as 'n 'antwoord' op Bloom se voorgangers by Yale: W.K. Wimsatt, Cleanth Brooks en Robert Penn Warren. Bloom se grootste 'teenstander' blyk egter Eliot te wees — en meer spesifiek dié Eliot van 'Tradition and the individual talent'. Want dieselfde oedipale verhouding wat hy tussen vader-digter ('precursor') en seun-digter ('ephebe') uitwerk, is eweneens op Bloom in sy verhouding tot sy voorgangers van toepassing te maak.

Vir Bloom, soos hy dit duidelik verwoord in *A map of misreading*, is lees hoegenaamd nie 'n 'onskuldige' daad nie: 'Reading, as my title indicates, is a belated and all-but-impossible act, and if strong is always a misreading' (1975: 3). *Misreading*, *misprision* vind plaas, omdat die digter vir homself 'n plek binne die tradisie probeer vind. Die jong digter mis-lees die ouer digter ten einde vir homself 'n 'imaginative space' te skep.

Invloed vir dié teoretikus wat Bloom onderskryf, beteken méér as die blote opspoor van literêre verwysings: 'Influence, as I conceive it, means that there are *no* texts, but only relationships *between* texts (1975: 3). Hiermee benadruk Bloom 'n spesifieke inter-tekstuele verhouding tussen tekste: 'n teks word altyd in terme van 'n ánder gedefinieer; in die mate wat dit die 'precursor'-teks verwing óf ontken.

Bloom se teorieë oor beïnvloeding en die wedywering tussen digters is gebaseer op Freud en die Kabbala. Veral deur die gebruikmaking van die Kabbala — vergelyk o.m. *The anxiety of influence* en *A map of misreading* — veronderstel 'n subjektiewe, arbitrêre 'leesmodel'. Hiermee illustreer dié teoretikus — *contra* die Strukturalisme — dat lees eweneens 'n kreatiewe daad is. Die kritikus se lees van poësie is nie meer van poësie te onderskei nie: 'As literary history lengthens, all poetry necessarily becomes verse-

criticism, just as all criticism becomes prose-poetry' (Bloom, 1975: 3). Dit blyk dat die beginsels wat Bloom tussen digters uitwerk eweneens tussen hom en sy 'mededingers' van toepassing is. Dit is opvallend dat Bloom nooit *direk* na Eliot verwys in *A map of misreading* nie en sodoende sy invloed probeer represseer.

## VI

'The meaning of a poem can only be another poem.' — Harold Bloom  
'Criticism is the art of knowing the hidden roads that go from poem to poem.' — Harold Bloom

Die bewus-wees van poëtiese beïnvloeding word kennelik vir Bloom 'n soort siekte (*influenza*) van self-bewustheid. Die digter (en hiermee inbegrepe die kritikus; die een se kreatiwiteit word nie hoër as die ander een geag nie) vrees dat sy digterskap, wat uit sy persoonlike interpretasie van die tradisie spruit, sal ophou. Terwyl die digter-seun sy vader-digter mislees (*misreading*), vind 'n soortgelyke proses tussen kritici plaas: *miswriting*. In 'n skerpsinnige essay oor die bydrae van Harold Bloom, skryf Frank Lentricchia oor die 'Spirit of revenge'. In sy studie *After the New Criticism* besluit Lentricchia ten slotte die volgende oor Bloom: 'The four books of influence, all without notes, all without indexes, represent his attempt to free himself from the anxiety of various influences, and by creating his critical self out of nothing to stand alone as the most fearsome Titan in the landscape of contemporary poetics' (1980: 341).

Lentricchia is 'n fyn, dog kompromislose leser van Bloom. (Bloom het byvoorbeeld sy *Breaking of the vessels* aan hierdie kritikus opgedra!). Lentricchia beklemtoon deurgaans Bloom se 'polemical force' en benewens die 'invloede' wat ek uitgewys het in Bloom se tekste, wys Lentricchia ook op die 'goeie vaders' wat Bloom beïnvloed het: Northrop Frye, Martin Buber en natuurlik: Emerson.

Die sogenaamde 'sibling rivalry' tussen Bloom en sy kontinentale kollegas, veral Lacan en Derrida, kom vir Lentricchia op die volgende neer: 'Bloom continues, with unfortunately misleading emphasis, to attempt to clear space for himself in order to create his critical identity out of nothing. Despite his strenuous efforts, he remains a captive of the positions he opposes, a perfect illustration of his theory' (Lentricchia, 1980: 326).

Tog het Bloom se siening van tradisie ons beslis méér bewus gemaak van die skrywer se self-bewustheid ('self-consciousness').

Lentricchia laat ook nie na om te sê dat Bloom in sy polemieke met Derrida *speech* bô *writing* verkies nie. Bloom is natuurlik hier deur Freud beïnvloed: 'If we are human, then we depend upon a Scene of Instruction, which is necessarily also a scene of authority and priority'. Dit, beweer Bloom, is 'a scene of persons, not writing' en 'speech is more primal than writing' (Lentricchia, 1980: 334).

Hiermee situeer Bloom sy teorieë as romantiese ekspressionisme téén kontinentale dekonstruksie: *davhar* teenoor *logos*.

In *A map of misreading* skryf Bloom: 'The concept of logos is: speak, reckon, think. *Logos* orders and makes reasonable the speech, yet in its deepest meaning does not deal with the function of speaking. *Davhar*, in thrusting forward what is concealed in the self, is concerned with oral expression, with getting a word, a thing, a deed out into the light' (1975: 42,43). 'n Gedig is vir Bloom *davhar* ...

## VII

'Take the darkest of Freudian formulae, that the 'aim of all life is death', reliant on the belief that 'inanimate things existed before living ones.'

— Harold Bloom

Bloom baseer sy *map of misreading* hoofsaaklik op die teorieë van Freud en die Kabbalisme. In *Agon: Towards a theory of revisionism* verduidelik Harold Bloom, 'n Jood, dat hy die kulturele dilemma van die moderne Jood wil weergee: 'From its first chapter, on the concept of 'agon', to its penultimate, on the dark cultural prospects of American Jewry, this book searches for the revisionary gift that Emerson called 'self-reliance' and made into the American religion, a purified Gnosis' (1982: ix). Bloom se keuse van die diepte-psigologie en Luriaanse Kabbala is dus subjektief. Dié teoretikus bely dan ook by herhaling sy bewondering vir Freud, 'n mede-Jood, terwyl sy kennis van die Gnostisisme, e.d.m. eweneens met sy Joodse tradisie verbind kan word.

Die Freudiaanse stramien word in die bekende tetralogie verbind met die Kabbalisme. In *A map of misreading* — 'n teks waarin Bloom sy teorieë die duidelikste verwoord — dui terme soos die 'primal scene of instruction' (1957: 9), die 'wrestling' van die digters (1975: 9) én die onvermydelike solipsisme van die digterspersoonlikheid, op 'n Freudiaanse verwysingsveld.

Die volgende stelling is eweneens Freudiaans in uitgangspunt: 'I (lees Bloom) take the resistance shown to the theory by many poets, in particular, to be likely evidence for its validity, for poets rightly idealize their activity; and all poets, weak and strong, agree in denying any share in the anxiety of influence' (1975: 10).

Bloom onderskryf Freud se siening dat katastrofe geboorte gee aan die digter: 'Catastrophe, as Freud and Ferenczi viewed it, seems to me the central element in poetic incarnation, in the fearsome process by which a person is re-born as a poet' (1975: 10). Die digter kan ook nie sy eie vader kies nie, aldus Freud/Bloom en alle digters — sélfs die sterkstes — 'grapple with phantoms' (1975: 17).

Die siening van poësie as 'n *regressive act* is kennelik Freudiaans geïnspireer, terwyl die herhaaldelike beklemtoning van poësie as 'a study of the



problematics of loss' en 'a poem is written to escape dying' eweneens herinner aan dié dieptepsigoloog se interpretasie van die kreatiewe persoonlikheid.

Ook die Kabbalisme is 'n opvallende verwysingsveld in die tetralogie. Hier is Bloom dikwels geneig om in 'n soort obskureiteit, selfs 'n *private mitologie* te verval. Dit val nie te betwyfel nie dat hierdie 'vreemde' en 'obskure' verwysings wat Bloom aanwend opsetlik is. Juis hiermee wil Bloom illustreer dat hy — anders as die New Critics — juis die leeservaring wil problematiseer; wil aantoon dat die verhouding tussen digters nie duidelik afgelees kan word nie en dat die teoretikus die reg het om sy persoonlike stempel op 'n leeservaring af te dwing.

Bloom beweer: 'Criticism may not always be an act of judging, but it is always an act of deciding, and what it tries to decide is meaning' (1975: 3). Die konsep *decide* dui op die groter onsekerheid waarmee betekenisgewing benader word — en juis omdat dit onseker is, verkies Bloom om 'n spekulatiewe 'sisteem' — soos die Kabbala — in sy leesmodel te inkorporeer.

Bloom se teorie van *revisionism* is duidelik aan die Kabbalisme gekoppel: 'In the dialectical terms that I will employ for interpreting poems in this book, re-seeing is a *limitation*, re-estimating is a *substitution*, and re-aiming is a *representation*. I displace these terms from the context of later or Lurianic Kabbalism which I take as the ultimate model for Western revisionism from the Renaissance to the present ...' (1975: 4).

Die Kabbalisme is 'n vorm van mistisisme en Bloom verduidelik dat hy hierdie teorie aanhang, omdat alle Kabbalistiese tekste *spekulatief* is: 'and what they interpret is a central text that perpetually possesses authority, priority, and strength, or that indeed can be regarded as *text itself*' (Bloom, 1975: 4). Die sg. 'psychology of belatedness' is 'n uitvinding van die Kabbala. Dit het Freud slegs gedeeltelik ontwikkel, maar volgens Bloom andersins vermy in sy ondersoek.

Isaac Luria, die sestiende-eeuse meester van teosofiese spekulasie, het 'n regressiewe teorie van die skepping ontwikkel. Volgens Bloom kan dit as die beste paradigma beskou word 'of the way poets war against one another in the strife of eternity that is poetic influence'. Daar is drie stadia in hierdie verhaal: *Zimzum*, *Sherivath hakelim* en *Tikkun*. Volgens Bloom beteken die drie fases die volgende: '*Zimzum* is the Creator's withdrawal or contraction so as to make possible a creation that is not himself. *Sherivath hakelim* is the breaking-apart-of-the-vessels, a vision of creation-as-catastrophe. *Tikkun* is restitution or restoration — man's contribution to God's work' (Bloom, 1975: 5).

Die eerste twee fases is volgens Bloom presies dít wat die dekonstruksie-teoretici doen: die opbreek en de-spiritualisering van tekste. Daarenteen is daar weer sprake van herstel in die laaste fase — en hierom vir Bloom meer aanvaarbaar.



## VIII

'In order for a reading (misreading) to be itself productive of other texts, such a reading is compelled to assert its uniqueness, its totality, its truth.'

— Harold Bloom

'All criticism is a metaphor for the act of reading.'

— Paul de Man

Bloom ontwikkel ses 'defensive tropes', soos hy dit noem, vir die 'act of misreading'. Dié stylfigure moet eweneens binne Bloom se bepaalde opvatting van die literêre tradisie gesien word. Die Kabbala beteken letterlik tradisie en Bloom — in navolging van Freud — is van mening dat die digter nie sonder nabootsing kan dig nie (Bloom, 1975: 32). Geen digter kan die fantome van beïnvloeding ontglip nie: 'The strength of these phantoms — which is their beauty — increases as the struggling poet's distance from them lengthens in time' (Bloom, 1975: 17). Ook weier die digter om te aanvaar dat hy té laat vir sy periode is (*latecomer/belated is*) en veral die sterk digter verset hom hierteen. Op welke wyse die digter verdedig, of wégskryf van sy voorgangers, is die indrukwekkendste bydrae van Bloom se teorie.

## IX

'In the beginning was Interpretation.'

— Sigmund Freud

Bloom onderskei in *The anxiety of influence* tussen die *clinamen* ('poetic misprision'); *tessera* ('completion and antithesis'); *kenosis* ('repetition and discontinuity'); *daemonization* ('the counter-subline'); *askesis* ('purgation and solipsism') en *apophrades* ('or return of the dead').

Hier is nie ruimte in dié artikel om 'n gedetailleerde beskrywing van al ses verdedigende trope te gee nie. Ek volstaan met 'n beskrywing van die interessantste proses tussen seun-digter en vader-digter, naamlik die *apophrades*. Waarop dit neerkom, is dat die jonger-digter in só 'n mate die ouer-digter verslaan, sy styl oorneem dat die leser selfs die fout mag begaan om te dink 'n versreël behoort aan die jonger digter! Opperman se verwringings van Totius-tekste laat dikwels dié gedagte ontstaan. (Vgl. bv. 'Ballade van die grysland')

Só stel Bloom dit: '*The apophrades*, the dismal or unlucky days upon which the dead return to inhabit their former houses, come to the strongest poets, but with the very strongest there is a grand and final revisionary movement that purifies even this last influx. Yeats and Stevens, the strongest of the later nineteenth century, can give us vivid instances of this most cunning of revisionary ratios. For all of them achieve precursors, so that the tyranny of time almost is overturned and one can believe for startled moments, that they are being *imitated by their ancestors* (Bloom, 1973: 141; kursivering van Bloom).

## X

'It must all be considered as if spoken by a character in a novel'.

— Roland Barthes

'n Teks waarin die solipsistiese benadering stellig op een van die elegantste maniere bedryf word, is *Roland Barthes*, 'n soort 'outobiografiese-biografie' van die Franse teoretikus, Roland Barthes. Dié teks het oorspronklik in 1975 verskyn (in 1977 word dit deur Richard Howard vertaal) en by die verskyning daarvan is dit deur Barthes self geresenseer in 'n bespreking wat 'Barthes puissance trois' ('Barthes tot die derdemag') geheet het. Dit is gepubliseer in die bekende *La quinzaine littéraire* van Maart 1975.

## XI

'n Teks waarin die leser gewaarsku word: beskou/bekyk/analiseer alles asof dit die uitsprake van 'n karakter in 'n roman is, beklemtoon reeds die fiksionele spel wat hom gaan voltrek in *Roland Barthes*. Die boek begin met 'n reeks foto's asof dit 'n outobiografie is van die skrywer-teoretikus Roland Barthes. Die eerste 42 bladsye — ongenommer — vertel 'n storie in foto's. 'n Mens vind foto's van die gestorwe vader, die grootouers, die jong Barthes gefotografeer met sy moeder, sy broer (hy word nêrens in die teks vermeld nie ...)

Ná die reeks foto's wat in 'n chronologiese volgorde gerangskik is en as't ware 'n verhaal vertel, volg die 'skriftelike' of biografiese gedeelte van *Roland Barthes*. Die teks — net soos *The pleasure of the text* — word in lexias, oftewel segmente, opgedeel. Elke lexia word ook van 'n opskrif voorsien.

In die eerste lexia 'Active/reactive' word die leser georiënteer ten opsigte van die dubbelloop-vertelperspektief: 'In what he writes, there are two texts. Text I is reactive, moved by indignations, fears, unspoken rejoinders, minor paranoias, defenses, scenes. Text II is active, moved by pleasure. But as it is written, corrected, accommodated to the fiction of Style, Text I becomes active too, whereupon it loses its reactive skin, which subsists only in patches (mere parentheses)' (*Roland Barthes*, 1977, 43).

Daar skyn dus twee tekste aanwesig te wees en 'n ek word teenoor 'n hy geplaas. Dit is asof die ouer RB terugkyk op die werke van die jonger RB. Die verskillende lexias veronderstel ook 'n disseksie van die objek, Roland Barthes. *Roland Barthes* par Roland Barthes word dus 'n illustrasie van dekonstruksie — 'n teks wat al skrywende sy sentrale fokus, sy sentrale waarheid óndermyn.

Hierdie ontputseling van die 'waarheid' het te make met twee Barthesiaanse opvattinge. Ten eerste skakel dit met die siening van die 'dood van die skrywer'. Die skrywer as skepper, maker verdwyn vir Barthes in sy (vroeë-) Strukturalistiese fase. Die teks is die sentrum van betekenis (*Writing degree zero*). Ten tweede hang dit nou saam met Barthes se siening van die *doksa*

wat voortdurend omgedraai, ondermyn of nuut voorgestel moet word: 'The Doxa (a word which will often recur) is Public Opinion, the mind of the majority, petit Bourgeois Consensus, The Voice of Nature, the Violence of Prejudice. We can call (using Leibnitz's term) *doxology* any way of speaking adapted to appearance, to opinion, or to practice' (Roland Barthes, 1977, 47).

Die groot pleitbesorger van die Strukturalisme gee aan die Sorbonne net voor sy dood klas oor die notaboeke van Proust en Gide; die strukturalis van *Sade/Fourier/Loyola* bestry in *The pleasure of the text* die strukturalistiese 'metode' ...

Jonathan Culler merk tereg op: 'Abandoning what he set in motion, he often wrote wryly or disparagingly about his prior preoccupations' (Barthes, 1983, 12).

Vir vele teoretici is Barthes se onvermoë om 'n finale 'posisie' in te neem, irriterend, aanvegbaar én selfs bevreemdend. Met Barthes word die leser telkens gedwing om die 'body of writing' te klassifiseer as behorende tot òf die vroeë-strukturalistiese fase òf die latere post-strukturalistiese periode. Sommige lesers verkies die meer eksakte 'wetenskaplike' RB van byvoorbeeld 'Introduction to the structural analysis', terwyl ek persoonlik — anders was die skryf van hierdie artikel immers ónmoontlik — die latere RB verkies.

In haar bekende essay 'Writing itself: On Roland Barthes', (*A Susan Sontag Reader*, 1982) beklemtoon die bekende Amerikaanse kultuurkritikus Susan Sontag eweneens die egoïstiese aanslag van Roland Barthes. Vir haar is die belangrikste bydrae van Barthes sy siening — én belewenis van die kritikus as *kunstenaar*. (Ná die dood van sy moeder het Barthes ook aangekondig dat hy 'n roman wil skryf ...)

Sontag skryf: 'Throughout his work Barthes projects himself into his subject. He is Fourier: unvexed by the sense of evil, aloof from politics, 'that necessary purge'; he 'vomits it up'. He is the Bunraku puppet: impersonal, subtle. He is Gide: the writer who is ageless (always young, always mature); the writer as egoist — triumphant species of 'simultaneous being' or plural desire. He is the subject of all the subjects that he praises' (Sontag, 1982, 443).

Vir Barthes gaan dit om die verwerping van die teks wat níe die merk van *subjektiwiteit* bevat nie. Hierom verkies Roland Barthes die skrywer — soos Gide — wat nie *oor* iets skryf nie, maar *skryf*, die intransitiewe aksie, tot sy onderwerp verklaar.

Sontag wys daarop dat die latere Barthes méér persoonlik geraak het in sy analise: 'His voice became more and more personal, more full of grain as he called it' (Sontag, 1982, 432). 'n Versameling van sy onderhoude is in 1981 gepubliseer onder die titel *Le grain de la voix*, oftewel *The grain of the voice* (1985).

In 'n essay geskryf in 1980 pas ná Barthes se dood 'Remembering Barthes'

(*Under the sign of Saturn*, 1983) wys Sontag op 'n opvallende paradoks in die Barthesiaanse diskoers: 'He enjoyed being famous, with an ingenious ever-renewed pleasure: in France one saw him often on television in recent years, and *A Lover's discourse* was a best seller. And yet he spoke of how eerie it was to find his name every time he leafed through a magazine or newspaper'. En dan beklemtoon sy: '*His sense of privacy was expressed exhibitionistically* (kursivering J.H.). Writing about himself, he often used the third person, as if he treated himself as a fiction' (*Under the sign of Saturn*, 1983, 172).

Die teoretikus wat sy eie 'Great Writer' geword het, soos Sontag dit stel (1983, p. 174), se egoïstiese bemoeienis met die *self* kom in bykans elke teks aan bod. In die reeds genoemde *Roland Barthes* word die *ek* — dikwels 'n jonger Barthes — geanaliseer, verhelder en selfs gerepudieer deur die *hy*, 'n méér gedistansieerde, volwasse Barthes.

Die onvermoë om 'n finale 'rustende' posisie in te neem, hang juis saam met die projeksie van die self in elke onderwerp waaroor hy skryf. Die narcistiese ek bewonder sy onderwerp; word selfs deel daarvan. 'The writer is the deputy of his own ego — of that self in perpetual flight before what is fixed by writing, as the mind is in perpetual flight from doctrine', skryf Susan Sontag. En voor dit skryf sy: 'The aesthete's radicalism: to be multiple, to make multiple identifications; to assume fully the privilege of the personal' (*A Susan Sontag Reader*, 1982, 443).

Vir Philip Thody (*Roland Barthes: A conservative estimate*, 1977) en Annette Lavers (*Roland Barthes: Structuralism and after*, 1982) is die unieke bydrae van Barthes af te lees uit sy hantering van die rol as kritikus. Die konvensionele kritikus is 'n 'expositor ludi' van die teks en hy vervul 'n sekondêre rol volgens populêre opvattinge. Daarenteen het Barthes die rol van die kritikus verhef tot apologet; tot kunstenaar. Selfs Philip Tody stel dit só: 'In a way, of course, Barthes is being over-modest in also refusing to be associated with the other traditional function of the critic: that of opening people's eyes to books and writers they might not otherwise appreciate. Indeed, the American critic Robert Alter went so far as to claim that Barthes was even more interesting as a critic than the creative writers whom he chose to discuss, and wrote in *Tri-Quarterly* that 'None of Robbe-Grillet's novels really equals in fascination Roland Barthes's brilliant descriptions of them' (Thody, 1977, 142).

Vir Annette Lavers kan die Barthesiaanse ontwikkeling gelees word teen die agtergrond van Barthes se skepsis jeens ideologieë (1982, p. 209) en *Roland Barthes* par Roland Barthes is vir haar 'n portret van die skrywer binne 'n bourgeois tradisie — maar: 'It is as 'imaginary' as the portrait of the scientist Barthes denounces in *S/Z* (1982, 209). Die 'persoonlike voorkeur' van die kritikus spruit onder meer uit die volgende: '(i) f he writes in fragments, it is because he cannot stand boredom and is incapable of sustained work' (Lavers, 1982, 209). Die kritikus durf sy gebreke bely: 'Barthes goes on to



state that he has in fact read very little, and that he has read neither Blanchot or Hegel, whom he had elsewhere quoted abundantly' (Lavers, 1982, 209).

Lavers — in navolging van Catesson — maak die leser attent op die vier-term struktuur van die outobiografie wat van toepassing gemaak kan word op *Roland Barthes* as 'n soort 'outobiografiese-biografie'.

Ek haal aan:

'Intratextual	Extratextual
Narrator	Writer
Character	Model

What Barthes as narrator tells us about Barthes as character may not apply to Barthes as the model of this character, or even about Barthes the writer who lends his voice to the narrator. Barthes sacrificed his aggression in order to gain acceptance for all the aspects of himself which had for so long been repressed, and he constantly tested the limits of this acceptance' (Lavers, 1982, p. 210). Die leser word immers gewaarsku: beskou alles asof dit 'n karakter in 'n roman is wat aan die woord is ... Die teoretikus van *Writing degree zero* én 'dood van die skrywer' sal nié in die maklike strik val van direkte belydenis óf enkellynige-outobiografie nie. Hiervoor is die woorde-skat in *Roland Barthes* eweneens té psigoanalities en die invloed van Lacan té opmerklik. Annette Lavers beweer: 'The psychoanalytical interpretation of self-analysis is that of a narcissistic resistance; Barthes avoids this retort by deliberately grounding his autobiographical writing on Lacan's notion of the Imaginary; but the essence of the Imaginary is to pass itself off as truth' (Lavers, 1982, p. 210).

Barthes is egter bewus van dié spel tussen narcisme en 'waarheid'. Juis hierom word die subjek (RB) in *Roland Barthes* as 'n gesplete, gefragmenteerde *ek* voorgestel. Hy 'write the body' en 'the body under my body' wat — ten spyte van Lavers se skeptiese opmerking — juis die narcistiese aanbod in hierdie teks illustreer.

### XIII

George R. Wasserman skryf in sy deeglike studie *Roland Barthes* (1981) eweneens oor die 'gebroke ek'. Maar Wasserman neem Barthes nooit op sy woord nie: '(...) no criticism manages to escape the problematics that it exists to make plain' (1981, p. 123).

Wasserman wys nes die reeds genoemde kritici op die outobiografiese spel wat in dié boek volgehou word: 'Readers expecting autobiography in a book by Barthes (...) are likely to be disappointed — at least if one takes 'autobiography' to mean a writer's narration of and commentary on his own life. True, such a reader will find the book rich in 'personal detail'. There are pictures of Barthes as a child and a young man, of his parents and relatives, and of the cities and streets in which he has moved. He will learn that Barthes was born a Protestant, that he suffered early from tuberculosis and



suffers now from migraine headaches, that he is left-handed, paints, plays the piano, smokes a good deal. He is even confided with a list of things Barthes likes ('too-cold beer, flat pillows ... all kinds of writing pens ... realistic novels ... Pollock ... all romantic music ... the Marx Brothers ...') and doesn't like ('women in slacks, geraniums, strawberries ... Miro, tautologies, animate cartoons ... Satie, Bartok ...' (RB, pp. 116–17), and with a schedule of his daily activities while on vacation in the country' (Wasserman, 1981, p. 110).

Maar Wasserman wys tereg daarop dat die bedoeling van hierdie détail nie is om 'n 'image' te produseer nie. Barthes bely self: 'Self-commentary? What a bore!' (*Roland Barthes*, 1977, p. 142). Ook is die subjek 'n blote resultaat van taal (*Roland Barthes*, 1977, p. 79). Dit gaan hier om 'n materialistiese produksie wat die idealistiese voorstelling ('image') berekend ondermyn.

Die volgende passasie — wat sterk op Lacan leun — spot met die idealistiese voorstelling van die self: 'But I never looked like that' — How do you know? What is the 'you' you might or might or might not look like? ... Where is your authentic body? You are the only one who can never see yourself except as an image ... even and especially for your own body, you are condemned to the repertoire of its images' (*Roland Barthes*, 1977, pp. 35–36).

Reeds aan die begin van *Roland Barthes* bely RB dat hy nie van 'n voorstelling of beeld van homself hou nie — juis hierom het hy Marokko so 'n interessante land gevind, omdat hulle geen 'image' van hom had nie. Vir Barthes is die adjektief, die omskrywing 'n markante eienskap van 'n bourgeois leefwyse. (En die bourgeois waardes word voortdurend in hierdie teks bevraagteken — vergelyk byvoorbeeld die hérhoaldelike verwysings na alternatiewe en dekadente plesier.)

Hoewel Barthes in hierdie teks die 'image-system' probeer ondermyn ('What I shall say about each image will never be anything but ... imaginary', *Roland Barthes*, 1977, p. 3), óntkom hy nooit volledig aan die ver-beelde nie. Dieselfde soort paradoks word gevind wanneer 'n spreker dit teen absolutistiese uitsprake het ('Alles is relatief!') en in die proses juis absolutisties argumenteer.

#### XIV

By 'n uiteindelijke plasing van die 'New Critics' se benaderingswyse en opvattings teenoor dié van resente teoretici soos Bloom en Barthes, blyk veral die volgende verskille opvallend te wees:

Ten eerste is daar 'n markante verskil in die teksopvatting. Vir Ransom en sy tydgenote is die teks 'n 'verbal icon', 'n outonome eenheid. Alle relevante of tersaaklike informasie vir die verstaan van 'n teks is daarin opgeneem. Wanneer die teks wel na ander tekste verwys — die sogenaamde literêre verwysing — ondermyn dit nooit die selfgenoegsame, outonome status van

die teks nie.

Hierteenoor blyk die tekstuele opvatting van teoretici soos Bloom en Barthes minder outonoom óf afgesluit te wees. Bloom beklemtoon by herhaling dat daar geen tekste nie, maar alleen 'inter-tekstuele relasies' bestaan. Die teks word gedefinieer in terme van ánder tekste; trouens 'n teks kry alleenlik sy ontstaan en bestaansreg vanweë die 'anxiety of influence', die ewige oorlogvoering tussen digters. Digters 'misread' hul vader-digters en uit dié verwringing ontstaan hulle.

Vir Barthes is die teks eweneens nie 'n afgeslote, outonome eenheid nie. Sy verdeling van tekste in lexias of segmente — soos in *S/Z, The pleasure of the text* en *Roland Barthes* — ondermyn die sentrale eenheid van die teks wat vir die new Critics uiteraard van belang was.

Sy benadering in *S/Z* druis ook teen alle opvattinge in. 'n *Lisible* teks word as *scriptible* behandel, as't ware téén sy intensie ingelees.

Uit alle resente teoretici se tekste word die leser bewus van 'n psigoanalitiese model. By Bloom word daar ruim gebruik gemaak van Freud se teorieë, terwyl Barthes byvoorbeeld in *A lover's discourse* verwys na Lacan se fallosentriese benadering en dit soos die Giro-kritici dekonstrueer.

Ransom daarenteen stel dit uitdruklik: 'The critic may well inform himself of these materials (ander vakgebiede — J.H.) as possessed by the artist, but his business as critic is to discuss the literary assimilation of them' (Lodge, 1972: 236).

Bloom en Barthes is hoegenaamd nie hierin geïnteresseerd nie en beide teoretici is al daarvan beskuldig dat hulle teks ónnodiglik kompleks voorstel as wat nodig is.

In die New Critics se tekste is 'n konvensionele teksbenadering aan die orde van die dag en die tekenopvatting 'veilig'. Hierteenoor blyk 'n opmerklieke invloed van Derrida se siening van *différance* en Lacan se 'floating signifier' in beide Bloom en Barthes se teorieë aanwesig te wees. Bloom sou hom moontlik bewustelik wou distansieer van Derrida se teorieë — tóg is sy siening van die teks as 'n 'inter-tekstuele' relasie alleen moontlik binne 'n Derridaanse tydsges.

Ten slotte beywer die 'New Critics' hulle vir 'n objektiewe benadering tot die letterkunde terwyl beide Barthes en Bloom die subjektiewe aspek van interpretasie illustreer. Veral Barthes se *The pleasure of the text* — t.s.v. die 'tipologie van lesers' wat uitgewys word — is 'n teks wat die subjektiewe in 'n leeservaring bykans ekstaties 'behandel'.

En waarom het hierdie radikale verskuiwing plaasgevind? Ná die sestigerjare met die opkoms van die 'me-generation' en die toenemende politieke en sosiale onsekerhede van die sewentiger- en tagtigerjare, beklemtoon teoretici voortdurend 'die vryheid van die teks', die 'spel van interpretasie', die reg op 'n solipsistiese benadering. Want dit wil voorkom asof dit die enigste 'vryheid' is wat die teoretikus hom/haar mag veroorloof in 'n toenemend verdrukkende én waansinnige wêreld.

## Bibliografie

- Barthes, Roland. 1979 (1977). *A lover's discourse. (Fragments d'un discours amoureux)*. London: Jonathan Cape.  
1977 (1975). *Roland Barthes*. London: The MacMillan Press.  
1976 (1971). *Sade/Fourier/Loyola*. New York: Hill and Wang.  
1974 (1970). *S/Z*. New York: Hill and Wang.  
1985 (1981). *The grain of the voice (Le grain de la voix)*. New York: Hill and Wang.  
1975 (1973). *The pleasure of the text. (Le plaisir du texte)*. New York: Hill and Wang.  
1967 (1953). *Writing degree zero. (Le degré zero de l'Écriture)*. New York: Hill and Wang.
- Bloom, Harold. 1982. *Agon — Towards a theory of revisionism*. Oxford: Oxford University Press.  
1973. *The anxiety of influence — A theory of poetry*. Oxford: Oxford University Press.  
1975. *A map of misreading*. Oxford: Oxford University Press.  
1978. *Deconstruction and Criticism*. London: Routledge Kegan Paul.
- Cain, William E. 1984. *The crisis in Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Culler, Jonathan. 1983. *Barthes*. Glasgow: Fontana Paperbacks.
- Johl, Ronël. 1986. *Kritiek in krisis — Vryheid van die teks*. Durban: Butterworth.
- Lavers, Annette. 1982. *Roland Barthes — Structuralism and after*. London: Methuen.
- Lentricchia, Frank. 1980. *After the New Criticism*. London: Athlone Press.
- Lodge, David. 1986. *Working with Structuralism*. London: Longman.
- Lodge, David. 1972. *20th century Literary Criticism*. London: Longman.
- Sontag, Susan 1964. *Against interpretation*. New York: Delat Press.  
1982. *A Susan Sontag Reader*. New York: Farrar, Straus and Giroux.  
1980. *Under the sign of Saturn*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Thody, Philip. 1977. *Roland Barthes — A conservative estimate*. London: The MacMillan Press.
- Wasserman, George, R. 1981. *Roland Barthes*. Boston: Twayne Publications.

## Wilna Meyer Radioterapie

In die nou tonnelgang  
geörbiteer vir beter dae  
spikkel lig vir vreemde vlees  
in die druggang  
gebrandmerk gestraal  
met beeste-oë van vrees  
van mislikheid tot brakingsmoeg  
vegtend om die behoud van kern en sel  
tog wetend iewers in en om jou  
kruip dit steeds oor vlees en been

# S.J. Pretorius

## Epitome

(1940—80)

1.

Jare terug was ek 'n valk  
diep in my stadskou op 'n balk,  
'n mensaap in my narrekap  
waar Sondagskares laggend stap,  
jare 'n stom kouleeu wat teen  
die tralies van die lewe heen  
en weer gehoop het, dag na dag,  
en in stadstrate en kafees  
een van die armes met hul vrees  
wat in 'n wêreld donkerdoods,  
gehunkertas het na iets groots:  
lewe, liefde, geloof en hoop  
wat ons armoede nooit kon koop.  
Een van die oordeelbleek gesigte  
wat op plakkate in neonligte  
verdoemings lees oor die beskawing  
en van die komende verslawing,  
laagluisterend na die doodsgeloei  
waar staalvoëls in hul rooknes broei.

2.

Dié wêreld het verby gegaan,  
'n nuwe uit die nag ontstaan  
met groot pretensies vir verdruktes,  
swakkes, verontregtes, misluktes;  
vrede, liefde, eenheid op aarde,  
herstel van 'n vertrapte waarde  
en waardigheid vir dier en mens  
uit ongeregtheid ontgrens.

Maar nog spook die ou leeu, op-af,  
lewenddood in sy traliegaf,  
staan die berggaan, verlate siel,  
sy vlerk tot bandolier gefriël  
en kyk ver oor die hemel heen;  
nog draf die jakkals langs die draad  
in die aanddieretuin, verlaat:

— waar niemand droom van sy ellend,  
tik-tik sy naeltjies teen sement —  
En nog bly armes, armes, nog  
lok hul die hoopstem van bedrog  
en oral huil nog onregpyn  
agter lagmaskers van die skyn.  
Nog dans die dood, geraamtelede,  
bo wolkekrabbers van die stede,  
beef New York, Londen, Moskou, Rome,  
nog tot die bodem van hul drome.  
En nog voel ek in my gemoed  
die woestheid van 'n wêreld woed,  
gebou op honger, lyding, bloed  
wat alle eeue so sal bly  
tot eens die tyd 'n einde kry.

## Opedra aan die nagedagtenis van Eugène Marais

Doodhonger storm ons die lewe binne,  
die poort van die bestaan gloedreënboogoop  
en grypgereed lyk alles vir die sinne:  
helder oor vlak en berge trek ons hoop,  
en aldeur roep uit hemels, vertes, water,  
blinklokkende beloftes: 'Verder! Later!'  
En séker van die eindelike vervulling  
van dié geluk, reik ons na sy onthulling.

Maar dan tref moeite en verdriet, die reis  
sloop al hoe meer ons krag met eis na eis,  
ons wik en weeg die kanse van die spel  
onseker wat ons nie moet kies, wat wél  
en of ons hierso links of regs moet hou,  
En dan, noghopend, maar te gou, té gou  
donker die hemel, dof die landskap grou  
spottende spook, gryns uit swart skaduwees:  
'Waarom is jy alleen en beef van vrees  
en sidder vir die einde, oud en gryns?  
Waar is jou werk? Hoe weinig kan jy wys!'



Dan soebat ons om uitstel: net één keer  
om tog dalk te vergoed ... En wéér en wéér  
maar voel die tyd verhaas tot 'n orkaan  
'n stroom wat driftig na 'n afgrond gaan,  
al nader, nouer, donkerdonderend!  
'O angs! O hart, bibberend, tranblind,  
hoe bly jy onverlos, vir goed gebonde,  
met al waaraan jy ryker word net wonde!

Dan lê ons álles neer op die weegskaal,  
sien hoe die wyser styg maar telkens daal,  
diep nog meer uit die siel ... en skielik skiet  
dit ons te binne wáárom ons gefaal  
het, in die wêreldwildernis verdwaal ...

O jeug deur leuens mislei en ouderdom  
oorweldig deur 'n waarheid wat verstom!  
Hoop! Blindemol wat ons die pad sou wys,  
waar is jy nou? Waarheen jou paradys  
op hierdie laaste leegte van ons lot,  
waar alles, Lewe, Liefde, Skoonheid, God,  
al dieper in nagskadevrees verdwyn?

O hart wat wys geword het van die pyn,  
hoe lieflik hier, oplaas, is afstanddoen  
en slaap met als in ewigheid versoen.

## Helize van Vuuren "Awater" (uit: Nieuwe gedichten, 1934) as modernistiese teks

### I

Die teruggryp na ou literêre tradisies is een van die opvallendste kenmerke van "Awater". Hiermee dink 'n mens tegelyk aan Martinus Nijhoff se ander groot epiese gedig, "Het Uur U" (1941), waarin hy gekies het vir die alledaagse spreektaal as medium. Dié teruggryp na vroeëre literêre vorme is merkbaar in die klankstruktuur van die gedig wat gekomponeer is volgens die patroon van die *Rolandslied*: 'n epiloog, ses strofes en 'n proloog, telkens gestruktureer om één halfrymende klinker ("laisses monorimes"). Hiernaas vertoon die gedig 'n sterk epiese inslag, wat trekke het van die Homeriese epos. Vergelyk in die proloog hoe daar om inspirasie gevra word, op 'n wyse wat herinner aan die epiese tradisie om voor die aanvang van die lied eers die Muse aan te roep. In "Awater" verwys dié invokasie ook na die baaierd-wêreld van Genesis:

"Wees hier aanwezig, allereerste geest,  
die over wateren van aanvang zweeft.  
Uw goede oog moet zich dit werk toe keren ..."

Die verwantskap met die epiese tradisie is egter duidelik as 'n mens die inset van byvoorbeeld Homerus se *Odusseia* daarnaas lê:

"The hero of the tale which I beg the Muse to help me tell ... This is the tale I pray the divine Muse to unfold to us. Begin it, goddess, at whatever point you will."<sup>1)</sup>

Opvallend is ook dat die epiese lyn van die middelste ses strofes, waarin 'n "ek"-verteller aan die woord is as hoofdraer van die verhaaldebeure, nie in die pro- en epiloog deur te trek is nie. In laasgenoemde vind 'n mens 'n ander toonaard: in die proloog spreek die digter tot sy inspirasiebron (sy dit dan altemit effens ironies), sodat daar 'n meta-vlak ontstaan: in die epiloog rig die digter hom vir die eerste keer tot 'n algemene "gij":

"Maar denkt niet, dat zij zich bekreunt om u,  
de Oriënt Express; nog minder deelt ze uw jubel  
als *gij* plaatsnamen ziet ..." (my kursivering)

Soos die proloog al duidelik laat blyk, is die Bybelse verwysingsveld 'n belangrike onderdeel van die gedig. Ook hier sluit Nijhoff hom by 'n ouer epiese tradisie aan.

Nog 'n distinktiewe kenmerk van "Awater" is die taalgebruik. Deur middel

van taal word die alledaagse werklikheid vreemd. Nijhoff wend die taal aan as 'n vervreemdingstegniek. Baie kritici het die karakterisering "magiese realisme" gebruik (in kontras met Nijhoff se vroeëre poësie wat in die teken van die simbolisme staan). "Awater" vorm op dié manier 'n landmerk tussen die simbolistiese poësie van vroeër en die hoogtepunt van sy oeuvre, "Het Uur U". Dit is 'n rigtingwyser via die veranderende teneur na die *tour de force* van "Het Uur U". Hoe 'n mens egter met die term "magiese realisme" binne die modernistiese kode moet omgaan, is 'n problematiese saak. Die term "onthechting" bied 'n beter alternatief: onthechting van die reële werklikheid, soos wat ook in James Joyce se *Ulysses* en T.S. Eliot se *The Waste Land*, modernistiese werke by uitstek, terug te vind is.

Die keuse van ruimtes waarbinne die ses scênes afspeel, is betekenisvol: kantoor, kapper, kafee, restaurant, stasie (ook van die hospitaal is daar sprake in die eerste strofe van Awater se rou-sang). Dit roep Nijhoff se opmerking in "Over eigen werk" op, waar hy dit het oor "menigte en abstractie":

"Ik begon te zien, dat er niet geleefd werd in de onwezenlijke buitenbuurthuisjes, die als tenten in het land stonden; er werd geleefd in *de kantoren*, *de fabrieken*, *de ziekenhuizen*, *de café's*, *de stations*, in alle plaatsen waar massa's mensen bijeen waren ..." (my kursivering)

Hy vertel dan hoe hy gesoek het na 'n manier om menigte en abstraksie, "mijn twee enige bronnen van vreugde", te verbind. Die antwoord wat hy gevind het, is relevant vir die interpretasie van "Awater":

"in ieder mens, hoe ook, wie ook, leeft de gehele massa, als hij zich niet kunstmatig begrenzt en in de slavernij geraakt van zijn persoonlijkheid". (p. 23)

## II

"Awater" is 'n modernistiese gedig. Die digter keer hom eksplisiet teen vroeëre kodes, veral dié van die Romantiek:

"... dit werk ...  
... wil niet, als geheel een vorige eeuw,  
puinhopen zien en zingen van mooi weer,  
want zingen is slechts hartstocht van een zweer ..."

Dié besinning oor die funksie en gebruik van taal wat veral in die eerste helfte van die gedig as leitmotif optree, is as metalinguale motief die *sine qua non* van die modernisme. Effens later in die proloog staan daar: "Elk woord vernieuwt de stilte die het breekt". 'n Mens kan hier praat van taalskepsis. In strofe een is daar sprake van "orakeltaal", waarop dan die intussen óórbekende reël volg: "Lees maar, er staat niet wat er staat", wat as 'n beskrywing van die aard van Nijhoff se poësie gesien kan word. Dit dui op

die vervreemdingsproses wat plaasvind tussen mens en alledaagse werklikheid, sodat dié werklikheid oënskynlik vreemd voorkom.

Tipies modernisties is ook die aangetaste genre-sekerheid. Die vers neig na prosa: vergelyk die ongelyke lengte van die versreëls, die sterk epiese lyn, en die gebruik van *vers libre*.

Ook die tydskema is hier nie meer suiwer chronologies soos in tradisionele epiese tekste nie. Strofe een en twee is min of meer simultane gebeure, hoewel tipografies opeenvolgend. In die eerste is Awater op kantoor "tot half-zes slaat". In strofe twee is die "ek"-figuur op weg deur die strate om hom af te haal: "Zo sta ik bij de hoge stoep, Ik schroom,/ Het slaat half-zes". Die twee hooffigure beweeg terselfdertyd in verskillende ruimtes, en dan word die chronologie tydelik opgehef, in afwagting van die ontmoeting:

"De tijd wordt eindeloos".

Om die bo-reële daarvan te onderstreep, word die perspektief verplaas na 'n ander sfeer: "O broeder in den hemel, wees hier ook./ Bescherm mij, dat mijn schim geen licht vertoont./ Bewaar mij ongezien en ongehoord." Die jukstaposisie van reële en bo-reële kan 'n mens hier voor die deur van die "ek"-figuur en sy onthegting plaas. Daar is 'n sekere afstandelikheid van die konkrete omringende werklikheid by hom teenwoordig. Hy vra soos 'n soort dr. Jekyll en mnr. Hyde om onsigbaarheid. Hy is aanwesig in Awater se spoor, maar terselfdertyd nie waarneembaar nie, slegs waarnemer. Die agtervolging gaan voort tot met die laaste toneel op die stasie, en dan volg die enigmatiese ope slot, tiperend van 'n modernistiese teks.

Die vervreemdingseffek wat die digter bereik deur sy taalaanwending impliseer ook onthegting. Vergelyk die kappertoneel:

"Tussen de flessen, glinsterend verbrijzeld,  
verrijst hij in de spiegel als een ijsberg  
waarlangs de gladde schaar zijn snavel strijkt.  
Maar het wordt lente, en terwijl wijd en zijd  
de damp hangt van een bui die overdrijft  
ploegt door het woelend haar de kam de scheiding."

Daar is 'n individuele bewussyn in die sentrum, alhoewel 'n mens kan sê dat dit nie alleen in die "ek"-figuur en die anonieme stem van die digter (in die pro- en epiloog) gekonsentreer is nie, maar sigself ook afsplits in die beskrywing van Awater se bewussyn: vergelyk die kantoor-scène. Dit word weer-gegee asof vanuit die waarnemingsperspektief van Awater:

"Het wordt stil, het wordt warmer in de zaal.  
Steeds zilter waait dun ratelend metaal.  
De schrijfmachine mijmert gekkepraat ...  
... *Awater's hoofd voelt zwaar*" (my kursivering)

'n Mens kan hier praat van depersonalisasie: daar is 'n Awater-"ek" dualiteit waartussen die individuele bewussyn in die teks verdeel word. Harry Levin praat in sy essay oor modernisme van "unity" (eenheid) versus "multiplicity" (veelkantigheid): "the author falls back upon the raw materials of his own autobiography"<sup>2</sup>). Hy het dit daaroor dat wanneer die skrywer, met gebruikmaking van die bewussynstroomtegniek, heel digby die perspektief van sy protagonis wil kom, die intimiteit — om oortuigend en volledig oor te kom — hom noodsaak om terug te val op die gegewens van sy eie outobiografie. Hierdie opmerking lyk my van toepassing op die uitbeelding van Awater en die "ek"-figuur: die bewussynsinhoude van albei figure, soos in "Awater" weergegee, lyk sterker aan mekaar verwant. Die depersonalisasie van die sentrale bewussyn in "Awater" uit sigself deur die verdeling tussen hierdie twee personasies. Vergelyk die verlies deur die dood van naasbestandes van albei, en die kunstenaars-aard van beide figure.

"Awater" staan onder die motto: "ik zoek een reisgenoot". Soos Leopold Bloom en Stephen Dedalus in *Ulysses* op weg deur Dublin (sien Meeuwesse<sup>3</sup> + <sup>4</sup>), is Awater en die "ek" hier op reis deur 'n Nederlandse stad. Die gedig gaan oor 'n reis: nie alleen deur die stad ("ik" in die voetspore van Awater en ook in dié van sy oorlede broer) nie, maar ook 'n reis op soek na homself, na sy eie identiteit. Ten slotte vertrek die Oriënt Express met tegnologiese bravure, waarin ook iets van 'n metafisiese reis gelees sou kan word. Waarheen? Na 'n beter toekoms? Hieroor het baie kritici uitgebreid geskryf, en die meeste is dit blykbaar eens dat die Oriënt Express simbool is van die tegnologiese evolusie. (Dit is steeds 'n brandende vraag in die resepisie of die "ik"-figuur nou wel per trein vertrek en of hy agterbly). Die stadsruimte sluit aan by die ander groot modernistiese tekste — 'n mens dink hier veral aan Eliot se Londen in *The waste land*. Ihab Hassan noem "urbanism" met "city and machine" in die sentrum as een van die onderskeidende kenmerke van die modernisme.<sup>5</sup>

In "Awater" verteenwoordig die trein en lokomotief die masjien, sowel as die tikmasjien in die kantoormilieu, en die "schroefblad van de ventilator" in die restaurant-scène.

Die "moment of vision" van die modernistiese teks vind mens ook in "Awater", hoewel dan van 'n ander orde, nie so volledig beskryf soos byvoorbeeld deur Proust of Joyce nie. In die kantoor-scène word 'n "in memoriam"-vers weergegee, wat die oorlede moeder van Awater aanspreek:

"O moeder, nooit zult gij de bontjas dragen  
... maar brengt de rozen naar de Kerkhoflaan ...'  
Dit staat er, en Awater's strak gelaat  
geeft roerloos zijn ontroering te verstaan.  
Hoe laat is het? Awater's hoofd voelt zwaar."

Die toneel suggereer dat Awater in die warmte oor sy kantoorwerk ingesluit



mer het, en in 'n half-bewustelose toestand sy moeder voor hom sien verskyn. As die oomblik van visie verby is, word hy weer bewus van die tyd: "Hoe laat is het?". Hierdie vraag impliseer dat hy vir 'n wyle onbewus was van die gang van tyd: die tyd het stil gestaan. Dieselfde gebeur wanneer Awater later in die kafee sit: hy is vir 'n rukkie volkome onbewus van sy omgewing:

"Awater's ogen kijken koel en strofe,  
Zijn hand, op tafel trommelend, schenkt moed  
aan het *visioen* dat door zijn voorhoofd woelt.  
Een sneeuwvlok dwarrelt tussen droppen bloed.  
Het spel wordt tot een nieuw figuur gevoegd.  
Zijn glas, vóór hem, beslaat onaangeroerd ...  
... Hij heeft wat een planeet heeft en een bloem,  
een *innerlijke vaart* die diep vervoert" (my kursivering)

Hierdie passasie is deur baie kritici, waaronder Meeuwesse, geïnterpreteer asof Awater inderdaad 'n visioen ervaar. Willy Spillebeen het dit heftig bestry, en beweer dat die visioen alleen te make het met die skaakspel waarmee Awater hom bemoei:

"Het is een gewone waarneming van de ik-persoon, die door hem ongewoon want maniëristisch en visionair-beeldend geformuleerd wordt ..."<sup>6)</sup>

Dit lyk asof mens hier wél kan praat van 'n visioen, te meer aangesien die woord eksplisiet gebruik word.

Weer verbonde met 'n gedig is die restaurant-scène, waar Awater sy "lied" sing. Hierdie toneel vorm 'n parallel met die kantoor-visioen. Nogmaals is daar sprake van 'n geliefde van wie finaal afskeid geneem word, en weer reageer Awater soos iemand wat nie heeltemal van sy konkrete omringende werklikheid bewus is nie:

" 'niet hopen mij op aarde ooit weer te zien'.  
Awater zwijgt. Hij verstijft tot graniet.  
Men applaudisseert ...  
Awater, als een pop, als een pop die  
te zwaar is voor zijn eigen mechaniek,  
waggelt den uitgang toe dwars door't publiek ..."

Die eienaardige effek wat die voordrag van dié lied op Awater het, suggereer dat hy daar intensief by betrokke was. Dit is asof hy dit aan sy eie lyf ervaar. Mens kan waarskynlik hier praat van 'n "moment of vision".

Van 'n ander rangorde, minder uitgebreid en minder intensief, maar niemin ook 'n "moment of vision", is die moment waarop Awater vir die eerste keer na die "ik"-figuur kyk:

"Awater ...  
kijkt naar mij om als kent hij mij van ouds.  
Maar waar? ...  
zo vraagt de blik waarmee hij mij beskouwt."

Die herkenningsoomblik is oënskynlik terselfdertyd 'n oomblik van insig. As 'n mens dit alleen op realistiese vlak wil begryp, bly dit redelik onbelangrik — maar as 'n mens Awater en die "ik"-figuur as keersye van een en dieselfde persoonlikheid beskou, dan word dit 'n betekenisvolle moment: 'n konfrontasie tussen ego en alter ego. 'n Selfherkennings-oomblik.

Op semantiese vlak wil ek nog wys op 'n modernistiese kenmerk waarvan Peter Faulkner sy lesers bewus maak: "the pattern of internal references"<sup>7)</sup>. Hy ontleen die begrip van Joseph Frank in sy *Spatial form in modern literature* (1945). Hiermee dui hy die veranderde interne organisasie van 'n moderne literêre werk aan: vroeër het die chronologiese narratiewe struktuur vorm gegee aan 'n teks. Nou, in die modernistiese 'kode', word dit meestal vervang deur "spatial form": "the representation of a work in the entire pattern of internal references", of "the principle of reflexive reference". Dit vind hy in *The waste land*, Pound se *Cantos*, *Ulysses*, en *A la recherche du temps perdu*: "the reader is being asked not to follow a story but to discern a pattern".

In "Awater" is dié opmerking miskien nie heeltemal so ter sake nie: daar is tog wel 'n epiese lyn na te trek, en die omvang van die teks soveel korter as in die genoemde werke. Maar daar is inderdaad 'n patroon van interne verwysings waaromheen die gedig gekonstrueer is. Vergelyk byvoorbeeld die "sien"-motief. Willy Spillebeen het die aandag gevestig op die "visuele en visonaire 'zien'k"<sup>8)</sup>. Woorde wat met "zien" te make het, kom menigvuldig voor in die gedig, en bring verskeie konnotasies en nuanseringe mee. So vind mens in die proloog: "Uw goede oog moet zich dit werk toe keren ...", "het wil niet ... puinhopen zien en zingen van mooi weer ...". Die eerste strofe begin: "Ik heb een man gezien ...". En so kan mens deurgaan tot aan die slot, die herkenningsoomblik tussen Awater en "ik": "Awater ijk naar mij om als kent hij mij van ouds ...". Die gedig sluit met nog enkele visuele en/of visionêre oomblikke: "als gij plaatsnamen ziet ...", "dat gij ... zelfs nu 't perron nog afblijkt ...", "Zij ziet azuur ...". So is daar nog baie ander elemente wat 'n patroon van interne verwysings opbou: vergelyk "gerprezen" in pro- en epiloog, die motief van "zingen" (proloog, restaurant-scène, epiloog), die "woestijn"-motief, ensovoorts. Dit gee aan die gedig 'n hegte gestruktureerdheid.

### III

Die enigmatiese meerduidigheid van "Awater" het aanleiding gegee tot uiteenlopende interpretasies. Hiervan het Dirk Kroon 'n groot aantal versamel in sy boek, *Nooit zag ik Awater zo van nabij* ('S-Gravenhage, 1981). Ek wil kortliks aandag gee aan 'n paar aspekte van die gedig waarop veral in die

resepsie gekonsentreer is.

Die Awater-"ik" verhouding dien as aanleiding tot velerlei uitlatings en spekulasies. Theun de Vries sien Awater as gefantaseerde plaasvervanger vir die broer, met "een uiterst irreeel en vooral voorlopig karakter", "slechts éénzijdig te benaderen droomwezen". Hy kom tot die slotsom dat, "wat de kenbaarheid van de naaste betreft ... deze queeste tot mislukking gedoemd (is)"<sup>9)</sup>. Dié onbevredigende interpretasie was egter een van die heel eerste. Veel meer omvattend is Minderaa's insig, "dat het beeld van Awater voortdurend verschuift van mogelijke reisgenoot naar voorbeeld, naar zelfspiegeling, ja soms naar vereenzelviging."<sup>10)</sup> Wenseleers vind dit egter irriterend dat so 'n "diepte-psychologische interpretatie" m.b.t. "Nijhoffs privé-individuatieproces" toegepas word. Hy verkies om in Awater 'n figuur van "ons nieuw 'collectivistisch' wereldbeeld" te sien, "een nieuw mensbeeld".<sup>11)</sup> Dit lyk my nogal simplisties om so vir òf die een òf die ander perspektief te kies: waarom sou albei moontlikhede nie daarin gelees kan word nie? Op 'n ander plek in sy studie oor "Awater" doen Wenseleers dit ook: hy sien Awater as 'n "dubbelganger van de dichter, die door dezelfde moeilikheden en ontroeringen oorweldigd wordt".<sup>12)</sup> Dit kom my voor asof hy die saak tog té eenvoudig sien. Weliswaar is daar verskillende punte van ooreenkomste tussen die twee personasies — maar dit is veel te gemaklik om die twee eenvoudig gelyk te skakel as "dubbelgangers". Dit lei daartoe dat Wenseleers algemene gevolgtrekkings maak, sonder om die nuanseringe van die Awater-figuur maar enigsins onder oë te sien. Volgens hom illustreer die kappertoneel waar Awater voor die spieël sit: "de psychische realiteit van het gevoelsleven, dat bevroren is in de moderne stadsmens". En wanneer Awater in die restaurant sy verskyning maak en as "artiest" herken word, sien Wenseleers daarin "het probleem van de verhouding van de moderne dichter tot de gemeenschap"<sup>13)</sup>. Ek vind hierdie generaliserende opmerkings, veral die laaste, té maklik. Cornets de Groot sien die saak iets helderder: "onze Adam Awater is een wisselfiguur; hij kan in principe in alle gestalten veranderen. Hij is een constructie, een hulpschema, geen echtlevende figuur, maar een mechanisme dat handelt overeenkomstig onze idee van 'de mens': Eckerlijc".<sup>14)</sup> Hy brei dit nog verder uit: "Awater en de dichter ... (is) ego en alter ego: tegenstellingen."<sup>15)</sup> Die idee van Awater as 'n konstruksie wat optree as alter ego teenoor die ego van Awater is oortuigend, maar dit is tog te ver gevoer om so eksplisiet te beweer dat hy "geen echtlevende figuur" is nie. Dit onttrag die realistiese laag van die teks geheel en al as 'n mens nie 'n bietjie kan glo in die fisiese teenwoordigheid van Awater as mens nie.

W.F. Hermans vra homself ook af wie Awater nou sou kon wees, en kom tot die konklusie dat hy waarskynlik 'n "dubbelganger van de verteller zelf" is. Maar myns insiens is die oortuigendste interpretasie dié van Spillebeen in 'n resente artikel (1981):

"Zo gesteld zijn er dus in 'Awater' in feite drie personages: de dichter zelf die 'dit werk' wil schrijven en daartoe de 'allereerste geest' aanroep bij de aanvang, én aan het slot het visioen van de Oriënt Express ziet als een soort apotheose; de ik-persoon, die het individu belichaamt en treurt om de gestorven broer; Awater die de gemeenschap (Nijhoffs gemeenschapsvisie) belichaamt, maar net als ieder mens ook gevoelens heeft en als zodanig treurt om de gestorven moeder. Nijhoff heeft zijn eigen 'crisis' in drie personages afgesplitst en gedreëën vormen ze de hele Nijhoff uit deze periode"<sup>17)</sup>.

#### IV

Soos N.P. van Wyk Louw in *Tristia* speel Nijhoff in "Awater" ook 'n literêre spel met die leser. In die restaurant-scène dra Awater 'n gedig voor. Vir veertig jaar het die kritici nie dié sonnet herken nie, en aangeneem dat dit die digter se eie skepping is. Hierdie resepsie toon 'n ooreenkoms met die wyse waarop *Tristia*-tekste soos "H. Teresa van Avila flap uit" van Louw geresipieer is. Die relatiewe 'duisterheid' van die interteks van Avila het veroorsaak dat lesers (veral dié luier "close readers" wat nie glo aan buitekstuele navorsing nie) die "H. Teresa van Avila flap uit" nie op die verwyssende woorde van die titel geneem het nie. Dit is ook die geval met die sonnet in "Awater". Daar was aanvanklik wisselende opinies oor die waarde van dié teks:

"Naar de mening van de heer Brahn een smartlap, in de visie van Cola Debrot 'een droevig lied à la Nerval ('les Cydalises'), volgens mij tegen de achtergrond van zijn ontstaan, aangrijpend."<sup>18)</sup>

Meeuwesse het gemeen dat Awater 'n "dichter, een scheppend kunstenaar" is. "Awater schrijft sonnetten. Hij zal er straks een zingen in het restaurant"<sup>19)</sup>

Al hierdie spekulasies is egter onttrag toe Wenseleers in 1978 onthul dat die lied van Awater 'n vertaling van Petrarca se sonnet CCL is. (Nijhoff het die feit slegs aan 'n vriendin geopenbaar, wat dit later aan 'n hoogleraar oorvertel het, wat dit, 44 jaar ná die ontstaan van die gedig aan Wenseleers meegedeel het). Spillebeen is kwaad hieroor, asof hy vir die gek gehou is. Dit verskaf vermaaklike leesstof; maar raak ook aan 'n essensiële probleem. Hoe moet onerkende literêre wisselwerking met 'n interteks beskou word? Is dit 'n literêre spel om die leser se speurvernuf te toets? Is dit plagiaat? Spillebeen sit met sy hande in die hare oor dié slinksheid van Nijhoff:

"Van echte creatieve imitatio, zoals o.a. door Joyce, Eliot, Ezra Pound in mindere of meerder mate werd gedaan, kan je in zo 'n geval nauwelijks spreken. Het fenomeen hier is totaal anders dan in Nijhoffs werk, waar hij citaten en/of verwijzingen in de tekst verwerkte ... Nijhoff had op zijn minst (in het gedicht of erbuiten) kunnen vermelden dat Awaters 'lied' een vertaling van Petrarca was. De interpretatie van de hele Awater zou er nu enigzins ander uitzien en Nijhoff zou vrijuit gaan ... Awater blijkt immers ineens geen dichter te zijn ... Nijhoff als dichter stelt het wel degelijk zo voor dat hijzelf de dichter is van het 'sonnet' (en daardoor is Wenseleers' onthulling op zijn zachts gezegd verward). En de wijze waarop het uitlekt maakt wél onbehaaglijk: alsof men een 'mons-

tre sacré' toch maar het liefst niet van zoiets monsterliks als 'plagiaat' wens (durft) te beschuldigen ..."<sup>20</sup>)

Dit is opvallend dat Van Wyk Louw van soortgelyke procédés gebruik gemaak het in *Tristia*, maar dat geen Afrikaanse kritikus nog die woord "plagiaat" maar enigsins genoedm het in dié verband nie. Dáárvoor is óns Afrikaanse 'monster' tot dusver as té 'heilig' beskou. Maar Louw neem weliswaar ook nie geheel on-'verteerde' literêre korpusse in sy bundel op nie.

'n Mens kan begryp dat Spillebeen, wat 'n omvattende studie oor die poësie van Nijhoff gepubliseer het, en voortdurend met die werk van Nijhoff besig was, boos is oor die onverwagte 'nuwe' element wat "Awater" binnetree. Maar dat poëtiese vryheid nou eenmaal poëtiese vryheid is, en dat veral sterk, viriele skrywers van "behendigh stelen" 'n hele kuns maak, dit staan ook vas. En "Awater" word deur hierdie onthulling slegs boeiender, of Spillebeen se woede daar nou deur ontketen is of nie ...

Universiteit van Natal  
Durban

#### Verwysings

1. Homer, *The odyssey*, London, Penguin, 1981, p. 26.
2. Harry Levin, "What was modernism?" in: *Refractions*, New York, 1966, p. 289.
3. Alle aanhalings wat hier volg, is uit die boek van Dirk Kroon (red.): *Nooit zag ik Awater van zo nabij. Teksten omtrent Awater van Martinus Nijhoff*. Uitgeverij Bzztòh, 's-Gravenhage, 1981.
4. Meeuwesse, p. 169.
5. Ihab Hassan, *Paracriticisms — seven speculations of the times*, Chicago, 1975, p. 49.
6. Willy Spillebeen, p. 318.
7. Peter Faulkner, *Modernism*, London, 1977, pp. 16—17.
8. Spillebeen, pp. 313—321.
9. Theun de Vries, p. 42.
10. Minderaa, p. 72.
11. Wenseleers, p. 99.
12. Wenseleers, p. 105.
13. Wenseleers, p. 113.
14. Cornets de Groot, p. 186.
15. Cornets de Groot, p. 188.
16. Hermans, p. 271.
17. Spillebeen, p. 313.
18. Ruitenbergh-De Wit, p. 377.
19. Meeuwesse, p. 162.
20. Spillebeen, pp. 309—310.



Alet Mihálik

## Die *lied* van die reën — 'n Afrika-pryslied

Vandat Eugène Marais se *Dwaalstories* in 1921 in *Die Boervrou* gepubliseer is as *inheemse sprokies vir kinders*, is die oorsprong en oorspronklikheid daarvan dikwels betwyfel. Kritici was dit eens dat hierdie verhale nie knus pas in die oeuvre van Marais nie en die belangrikste besprekingspunt tot dusver was die identiteit van die verteller. 'n Hele klompie letterkundiges het Marais se bedoeling met sy inleiding tot die verhaalbundel onder verdenking geplaas en hardop gewonder of die titel nie eerder die leser op 'n dwaalspoor bring oor die werklike oorsprong van die verhale nie.

So 'n teorie klink al hoe meer aanneemlik as daarop gelet word dat hierdie "verklarende" inleiding in 1927 geskryf is — dus ses jaar ná die publikasie van die verhale en twaalf jaar nadat Marais die Waterberge verlaat het waar Ou Hendrik dit glo aan hom sou vertel het. (Ou Hendrik was 'n rondtrekkende "Boesman" wat jaarliks op Rietfontein oornag het en nie 'n permanente inwoner aan wie se voete die besige Marais kon sit nie.) Terselfdertyd is die gebruik van vertellers 'n gewilde tegniek van Marais om "egtheid" aan sy stories te verleen. In 'n persoonlike onderhoud met Marais du Toit in 1935 erken Marais dan ook:

My tegniek (...) is om my verhaal die skyn van werklikheid te gee. Ek het gewoonlik die hele ding in my kop voordat ek begin skryf. Baie maal in die nag as ek nie kan slaap nie, lê ek selfs hele paragrawe en sinne en uitdink.

Verder moet in ag geneem word dat *Dwaalstories* as tydskrifmateriaal gepubliseer is gedurende 'n tydperk toe Marais in ernstige finansiële nood verkeer het weens morfinisme en 'n tekort aan werkopdragte. Dit rym dus nie mooi dat hierdie "hoogtepunt" geskep is in die vrugtelose jare toe redakteurs moes mooipraat en dreig om bydraes van Marais te ontvang nie. Hoewel die agterdog dus bly knaag het dat *Dwaalstories* dalk nie is wat dit voorgesê om te wees nie, wou niemand 'n besliste mening waag nie omdat 'n aanvaarbare alternatief vir Marais se bewerings nog nie gevind is nie. Roelien Mulder-Stragger beweer in 'n artikel in *Tydskrif vir Letterkunde* van 1980 dat Marais tydens sy verblyf in Brussels in 1902 waarskynlik kennis gemaak het met die gedig *Ma soeur la pluie* van Charles van Lerberghe waarvan die eerste reëls (vry vertaal deur Pieter Claassens) lui:

My suster die Reën  
so sag, so warm —  
saggies vlieg,  
saggies vlug —  
weg deur die vogtige lug.

Haar snoer, wit pèrels  
reën deur die lug:

Vergelyk egter die volgende vertaalde uittreksels uit Sotho- en Zoeloe-  
prysliedere met *Die dans van die reën*:

The lightning has burnt the veld below,  
It swept along with karosses, burning,  
(Damane & Sanders, 1974: 142)

Lightnings flashed and fires blazed,  
That it seemed they'd laid their eggs upon the mountain.

The lightning has moved across that place,  
Scraping with its wings and destroying by fire.  
(Kunene, 1971: 120)

Bogenoemde uittreksels dwing ons om opnuut te kyk na die sogenaamde  
"Boesman"- en "Koranna"-dwaalstories met die uitgangspunt dat hulle  
dalk Afrikaverhale of -prysliedere mag wées.

By die lees van die Sān-stories wat deur dr. Bleek en sy helpers opgeteken is  
en waarna Marais in sy *Inleiding* verwys, val dit 'n mens dadelik op dat dit  
radikaal van *Dwaalstories* verskil in toonaard, aanbiedingswyse, onder-  
werpe, beelde en simboliek. Die diere se gediggies en liedjies wat volgens  
Marais gedurig in die verhale verskyn, is eerder refraine en toon geen  
ooreenkoms met die liedere in *Dwaalstories* nie. Vergelyk as voorbeeld die  
reënbeeld in die vertaalde verhaal, *Death*:

Therefore, mother and the others do in this manner with regard to their ( ) Bushman  
women, they are not willing to allow them to walk about, when the Rain comes; for  
they are afraid that the Rain also intends, lightening, to kill them. (...) It lightens, killing  
us at this place; therefore, mother and the others told us about it, that when the Rain  
falls upon us (and) we ( ) walk passing through the rain, if we see that the Rain lightens  
in the sky we must quickly look towards the place where the Rain lightens; the Rain,  
which intended ( ) to kill us by stealth.  
(Bleek & Lloyd, 1911: 395—396)

Marais se opvatting van die Sān, soos geïllustreer in sy ongepubliseerde  
artikel, *The Yellow Streak in Africa*, kan nouliks versoen word met die  
karakters in *Dwaalstories*:

And it is a singular thing that this ape-like being ... this first cousin to the chimpanzee,  
should yet be the only true native South African artist (...) And wherever the yellow  
streak has polluted the stream of "higher" South African blood it has prepotently car-  
ried with it this masterful strain of artistry. The so-called Bushman is our true and only  
Bohemian. With a broken-backed fiddle, a hoarse concertina and a bottle of virulent  
brandy he can still at will transform the wilderness into a joyous paradise. (Rousseau:  
258)

Marais verwys in sy *Inleiding* na die ooreenkoms tussen die dwaalstories en die vroegste Europese kinderliedjies en -gediggies. Ruth Finnegan (Finnegan, 1983) beklemtoon juis hierdie ooreenkoms tussen Afrika- en Europese volksverhale en sy vermoed 'n gemeenskaplike oerbron. Vergelyk ook die beskrywing van Sotho-volksverhale met Marais se beskrywings van dwaalstories:

In the plot of most of the tales there is clearly discernible a broad casual relationship between one event and the next. But this is not always strictly so from the scientific point because frequently we find gaps in the cause and effect chain. These gaps are closed in the stories by the supernatural element usually in the form of magic. The narrators of these tales as well as their audiences believed in supernatural powers of magic.

To them nothing could stand in the way of magic. (...) It must be remembered that these tales were primarily for children and then even the narrators did not believe that everything they narrated could and did happen. They merely narrated for the amusement of the children. Judged then from the point of view of children the casual relationship is complete. (Mofokeng, 1951: 178)

Tydens sy verblyf in die Waterberg en sy reise deur Oos-Afrika, het Marais ook met ander swart volke in aanraking gekom. Veral in die Waterberg sou hy waarskynlik heelwat met die Tswana- en Sotho-kultuur in aanraking gekom het. Dr. Bleek maak ook die belangrike opmerking dat die San gewoonlik ander Swart dialekte kon praat.

Die Afrika-teorie werp dan ook interessante nuwe lig op baie gegewens in *Dwaalstories*. *Riet-alleen-in-die-roerkuil* kry nuwe betekenis as die Zoeloe-geloof dat die mens uit riet geskep is, oorweeg word. *Nagali* klink baie na *Naka*, die Tswana toordokter, *Nampti* klink na die Tswana *Namp* wat "miskien" beteken (besluitloosheid, rigtingloosheid?), *Gammadoekies* klink na *Gramadoelas* (Ga = plek van, + amaduli = berge?). *Jonkman Afrikaner* was nie 'n Sān nie maar 'n baster Griekwa en *Heitsi Eibip* (of Kabip) is "the one who has the appearance of a tree and this tree is the magnificent Dawn-tree" die toewenaar en profeet van die Namakwas wat van gedaante kon verwissel (Mofokeng, 1951). Die talle verwysings na berge, bome en riviere klink ook nie juis na tipiese Sān-wêreld nie. Ander name wat na "Boesmanname" klink, maar waar die hand van Marais onmiskenbaar is, is byvoorbeeld: *nastergal* (sou die Sān weet dat nastergal van die Middelnederlandse nachtschaduwee kom en dat dit op demoniese mag dui?) *Krom Joggom Konterdans* (kontradans = 'n dans deur persone teenoor mekaar?), *Klipdas-eeoog* (Cyclopes = die eenoog-reuse wat vir Zeus weerlig gesmee het?), *Jakob Makding* (Makatees = 'n Noord-Sotho?), *Moetmekaar se drif*, ensovoorts.

Prysliedere is die belangrikse en dikwels enigste digsoort in al die swart tale van Afrika — die *Dithoko* in Suid-Sotho en Tswana, *Direto* in Noord-Sotho, *Izibongo* in Zoeloe en Xhosa, *Tibongo* in Siswati, *Swibumabumelo* in Tsonga, *Zwirendo* in Venda, ensovoorts, maar kom nêrens voor in enige

van die Sān-, Khoi- of Korannaverhale wat deur dr. Bleek en andere opgeteken is nie. Prysliedere word hoofsaaklik gesing of voorgedra deur amptelike prysangers en kan opgedra wees aan konings, helde, diere of voorwerpe.<sup>(1)</sup> Hoewel dit hoofsaaklik tydens swierige en amptelike geleenthede voorgedra word, word dit ook tydens tradisionele "rites of passage" soos byvoorbeeld inisiasie gesing waar elke jongman sy eie pryslied moet skeep. Ook in die daaglikse omgang word prysliedere (oorgelewer en geïmproviseer) gesing oor die natuur, die diere, ensovoorts. Dit is dus nie onwaarskynlik dat Marais daarmee in aanraking sou kom in die Waterberge nie. Aangesien daar egter herhaaldelik oor Marais se vele talente geskryf is maar nêrens vermeld word dat hy 'n swart taal kon verstaan nie, is dit waarskynliker dat Ou Hendrik of 'n ander bron van inligting sulke liedere in vertaalde of gewysigde vorm aan hom sou oordra. Die kans dat Marais se *Dwaalstories* direk oorgeneem is uit 'n swart taal is dus nie uitgesluit nie en 'n ondersoek hierna sal 'n interessante studieveld open.<sup>(2)</sup> As voorsmakie kan *Die dans van die reën* opnuut beskou word aan die hand van 'n paar kenmerke van die Afrikapryslid. Om dit vir die leser interessanter te maak, moet beide die oorspronklike en die hedendaagse weergawe van die gedig gelees word. (Let veral op die oorspronklike titel en slotparagraaf en hou in gedagte dat Marais gewoonlik die redigering van sy bydraes aan "bekwame redaksieledere" oorgelaat het):

#### DIE LIED VAN DIE REËN

*(Van Krom Joggom Konterdans)*

Eers oor die bergtop loer sy skelm,  
 En haar oë is skaam;  
 En sy lag saggies.  
 En van ver af wink sy met die een hand.  
 Haar armbande blink en haar krale skitter;  
 Saggies roep sy.  
 Sy vertel die winde van die dans.

En sy nooi hulle uit, want die werf is wyd en die bruilof groot.  
 Die grootwild jaag uit die vlakke.

Hulle dam op die bulttop.  
 Wyd rek hulle die neusgate,  
 En hulle sluk die wind;  
 En hulle buk, om haar fyn spore op die sand te sien.

Die kleinvolk diep onder die grond hoor die sleep van haar voete,  
 En hulle kruip nader en sing saggies:  
 "Ons Ousus! Ons Ousus! Jy't gekom! Jy't gekom!"

En haar krale skud,  
Tot die oudstes op die slaapmatte wakker skrik in die nag  
En gesels in die donker;  
En haar koperring in die wegraak van die son.  
Op haar voorkop is die vuurpluim van die berggier;  
Sy trap af van die hoogte;  
Sy spreid die vaal karos met altwee arms uit;  
Die asem van die wind raak weg.  
O, die dans van ons Ousus!

\*\*\*\*\*

### Die Dans van die Reën

*Lied van die vioolspeler, Jan Konterdans, uit die Groot Woestyn.*

O die dans van ons Suster!  
Eers oor die bergtop loer sy skelm,  
en haar oge is skaam;  
en sy lag saggies.  
En van ver af wink sy met die een hand;  
haar armbande blink en haar krale skitter;  
saggies roep sy.  
Sy vertel die winde van die dans  
en sy nooi hulle uit, want die werf is wyd en die bruilof groot.

Die grootwild jaag uit die vlakke,  
hulle dam op die bulttop,  
wyd rek hulle die neusgate  
en hulle sluk die wind;  
en hulle buk, om haar fyn spore op die sand te sien.

Die kleinvolk diep onder die grond hoor die sleep van haar voete,  
en hulle kruip nader en sing saggies:  
"Ons Suster! Ons Suster! Jy het gekom! Jy het gekom!"

En haar krale skud,  
en haar koperringe blink in die wegraak van die son.  
Op haar voorkop is die vuurpluim van die berggier;  
sy trap af van die hoogte;  
sy spreid die vaal karos met altwee arms uit;  
die asem van die wind raak weg.  
O, die dans van ons Suster!

Die Afrika-pryslied word gewoonlik in die *eerste persoon*, maar soms in die derde persoon, voorgedra en verandering van persoon kom ook dikwels voor. Dit is tussen 'n ode en 'n epos en die *primêre doel is die verheerliking van 'n persoon of voorwerp*, sodat feite dus dikwels *a-histories* gerangkik kan wees of weggelaat kan word. Dit *begin gewoonlik met 'n prysverwysing* na die vereerde en is besonder *beeldryk* en deurspek met *retoriek* en *argaiëse* woorde.

Aangesien woordveranderinge in die swart tale gewoonlik in die prefiks plaasvind en nie in die suffiks nie, is *eindrym* in die tradisionele pryslied



onbekend hoewel dit in hedendaagse voorbeelde wel mag voorkom. Dus moet 'n ander versbouwmiddel die poëtiese element versterk en *herhaling* en *paralellisme* verrig hierdie funksie — *herhaling* (direk, as sinonieme of as verwysing) van woorde, frases, beelde, sintaktiese patrone, ensovoorts en ook in alliterasie, assonansie, refreine en paralelle; *paralellisme* deur die herhaling van gedagtes in ander woorde of deur met verskillende name na dieselfde persoon te verwys ("elegant variation"), deur die begin van reëls te herhaal, deur die laaste deel van 'n reël te herhaal aan die begin van die volgende reël of deur *chiasmus* waar die eerste helfte van 'n reël ooreenstem met die laaste helfte van 'n ander reël.

Streng gesproke is daar nie strofes of stanzas in die pryslied nie, maar paragrawe wat gewoonlik bestaan het uit vier tot ses reëls (maar ook langer kon wees) en wat gewoonlik bestaan uit 'n *stelling*, 'n *uitbreiding*, 'n *ontwikkeling* 'en 'n *gevolgtrekking*.

Hierdie kort opsomming verklaar dan die herhalings en vers-indeling in *Die dans van die reën* op 'n heelwat bevredigender wyse as om dit as "primitiwiteit" af te maak (Ruth Finnegan beklemtoon juis dat die Afrika-volksverhaal nie vir sy Europese eweknie agteruit hoef te staan bloot omdat dit mondelinge literatuur is nie) en vorm terselfdertyd 'n sterk saak vir die terugneem van die oorspronklike titel, *Die lied van die reën*.

Erkenning: Ek is baie dank verskuldig aan mnr. Willie Pretorius van die Universiteit Vista vir hulp en studiemateriaal oor die Afrika-pryslied.

#### Voetnote

- (1) Hierdie tradisie is redelik onlangs hervat deur onder andere President Mangope van Bophuthatswana en Kaptein Buthelezi van KwaZoeloe en verskil in wese nie veel van die amptelike hofdigters wat vandag nog deur byvoorbeeld die Britse Koningshuis aangestel word nie.
- (2) Tot nou toe het die gemiddelde Afrikaans-student min of geen kennis gehad nie van die literatuur van sy swart landgenoot. Dalk sal hierdie kykie in hul ryk literatuurskat wedersydse insig aanmoedig sodat die tergende vrae oor die herkoms van *Dwaalstories* dalk binnekort opgelos word — al moet ons dan hierdie "Afrikaanse kultuurskat" teruggee aan sy regmatige eienaars!

#### Bronnelys

- Bleek, W.H.I. and Lloyd, L.C. (ed.) (1911) *Specimens of Bushman folklore*, London: George Allen & Co.
- Cope, Trevor (1968) *Izibongo — Zulu praise poems*, Oxford: Clarendon Press.
- Demane, M. and Sanders P.B. (ed.) (1974) *Lithoko — Sotho praise poems*, Oxford: Clarendon Press.
- Finnegan, Ruth (1983) *Oral Literature in Africa*, Nairobi: Oxford University Press.
- Hewitt, Roger Louis (1976) *An examination of the Bleek and Lloyd collection of /xam Bushman Narratives with special reference to the Trickster/kaggen*, D.Phil. thesis, School of Oriental and African Studies, University of London.

van die menslike gees. " 'Ek is nie soseer vir die gewone man bang nie,' sê Juliana Doepels, 'dis die middelslagman wat gevaarlik is. Dis die man wat die wet en orde handhaaf wat die grootste bedreiging vir die vryheid is ...' " (p 351).

Dit is met sulke stellings dat *Die mugu* baie bekend voorkom vir die 1986-gemoed. Dit bring ons ook by iets anders wat baie bekend is, naamlik dat 'n profeet wie se woorde op dowe ore val, terroris word. As Juliana Doepels in haar toespraak sê: "Aanvaar die risiko van die skeppende proses ..." (p 342) dan is dit nadat sy probeer het om Julius Johnson se voorstedelike fabriek op te blaas. Klink dit bekend: wat vir Julius Johnson "Nonkonformistiese chaos" is, is vir Juliana Doepels deel van "die skeppende proses".

In sy betoog voor Gysbrecht Edelhart in die tronk, klink Julius Johnson dan ook plek-plek na 'n parodie op 'n ministeriële toespraak: "Die verafgoding van individuele vryheid met sy miskenning van die enkeling se verpligting teenoor die gemeenskap is iets van die verlede. Ons is besig om 'n gesonde ewewigtige stelsel op te bou," (p 349). En: "Sien die mens as deel van 'n patroon, ingewef soos figure op 'n kolossale tapisserie. Laat ons gedurig tesame aan daardie tapisserie weef, laat *niemand* die patroon bederf nie, laat ons die los draadjies uittrek, en dit met geduld en liefde, hardhandig waar nodig, weer in die patroon terugwerk," (p 350).

En sy strategie is ook nie vreemd nie: " 'Eintlik nie gekom om filosofiese diskoers te hou nie,' sê hy kortaf, 'maar om jou te vra om Juliana Doepels, ter wille van haarself, te oorreed haar manewales te laat vaar.' 'Juliana sal nie na my luister nie,' sê Gysbrecht. 'Crux van die probleem,' sê Julius Johnson. 'Hulle soort luister nooit. Daarom alternatief in gedagte. Wil jou vra, onbaatsugtig, my op hoogte te hou van al haar aktiwiteite. Bereid jou te vergoed, maar jou eintlik gevra, nie ter wille van vergoeding nie, maar ook ter wille van jou eie veiligheid,' " (p 350).

*Die mugu*, en veral Juliana Doepels en Julius Johnson se karakters en rolle, vind talle korrelate in die werklikheid van 1986. Of 'n mens vir Juliana Doepels primêr (dalk slegs) as profetes of terroris gaan sien, hang af van jou eie persepsiehoek. Die waarheid lê waarskynlik nie in 'n keuse tussen die twee moontlikhede nie, maar as stof tot nadenke sluit ek af met nog twee sitate: " 'Juliana is 'n goeie mens,' sê Gysbrecht. 'Miskien is sy,' sê vader De Metz. 'Maar sy verkondig die waarheid met die tong van die duiwel,' " (p 348); en "Onthou Juliana se oë: niemand beskik oor groter deernis as die anargis nie. Dis nie die oë van iemand wat plesier daarin skep om lyding te sien nie. Dis die oë van iemand wat lyding beter as enigiemand anders ken," (p 366).

- Hodza, A.C. (1979) *Shona Praise poetry*, Oxford: Clarendon Press.
- Kunene, Daniel P. (1971) *Heroic poetry of the Basotho*, Oxford: Clarendon Press.
- Maingard, L.F. (1962) *Korana Folktales, grammar and texts*, Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Marais du Toit, F.G. (1940) *Eugène Marais — sy bydrae tot die Afrikaanse Letterkunde*, Amsterdam: Swets & Zeitlinger.
- Marais, Eugène N. (1959) *Dwaalstories*, Kaapstad: Human & Rousseau.
- Mieny, C.J., Eugène Nielen Marais — Feit en Fabel, *S.A. Tydskrif vir Natuurwetenskap en Tegnologie*, no. 3, 1984.
- Mulder-Stagger, Roelien: Eugène Marais en die simboliste, *Tydskrif vir Letterkunde*, Nuwe reeks XVIII: 4, November 1980.
- Mofokeng, S.M. (1951) *A Study in folk tales in Sotho*, M.A.-verhandeling, University of the Witwatersrand.
- Nienaber-Luitingh, M. (1962) *Eugène Marais*, Kaapstad: Human & Rousseau.
- Pretorius, W.J. (1984) *Die poësie van E.A.S. Lesoro: 'n studie oor digsoorte en -tradisies*, M.A.-verhandeling, Unisa.
- Pretorius, W.J. and Swart, J.H.A. (1982) *Teaching African Literature — A theoretical and methodological introduction*, Pretoria: Unisa.
- Rousseau, Leon (1974) *Die Groot Verlange*, Kaapstad: Human & Rousseau.
- Roux, J.C. (1970) *'n Literêre verhouding — 'n Studie na die aard van die digter-gedig verhouding in die Sothodigkuns*, M.A.-verhandeling, Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.
- Scapera, I. (1965) *Praise-poems of the Tswana chiefs*, Oxford: Clarendon Press.
- Swanepoel, C.F. (1983) *Sotho Dithoko/tsa Marena: Perspectives on composition and genre*, Pretoria: Gepubliseer deur skrywer.
- Van Melle, J. Drie Boesmanverhale van Eugène Marais, *Tydskrif vir Letterkunde*, September 1953.

## Annell van Zyl

### Pastei-resep

Die barmhartigheid van die apostels  
 word gedwarsboom deur die  
 aankoms  
 van die haan  
 wat drie maal kraai  
 voor hy sy verskyning maak  
 en almal sit vetblink  
 om die tafel van die owerste  
 wat sy mond met sy mou afvee  
 en dankie-ja sy verskoning  
 vir nog 'n vlerk aanbied  
 terwyl die christen in die hoek grootoë maak  
 en skuiling soek agter geveerdes  
 met die hoop om oorgesien te word,  
 want môre is dit christenpastei met naeltjies  
 en koljander ...

volgens die Kook en Geniet.

C.J. Jackson

## Juliana Doepels — profetes of terroris?

Die eerste drie romans van Etienne Leroux (*Die eerste lewe van Colet, Hilaria* en *Die mugu*) het oorspronklik in onderskeidelik 1955, 1957 en 1959 verskyn. HAUM-Literêr het hierdie trilogie nou in een band onder die titel *die eerste siklus* opgeneem. (Alle bladsyverwysings in dié artikel verwys na hierdie uitgawe.)

Vir my as jong leser het veral *Die mugu* 'n opwindende leeservaring geword. Moontlik omdat ek nie met die mitologiese stramien wat Leroux se romans (volgens die *Literature*) kenmerk, in die agterkop gelees het nie. Waarskynlik omdat ek die roman vir die eerste keer in 1986 gelees het.

Die waarde van *Die mugu* lê nie in sy "verhaal" nie. (Gysbrecht Edelhart wen £50 000 — 'n fortuin teen 1959-waardes, in 'n lotery. Dit lei tot 'n swerftog van twee dae na Mamma se kroegie waar hy sy loterykaartjie gaan afhaal. Tydens dié swerftog kry hy dan met verskillende persone van uiteenlopende sosiale oriëntasies te make.)

Hierdie yl verhaalgewewe dien bloot as 'n raamwerk waarbinne 'n konsep-tuele tema wat vandag baie aktueel is, uitgewerk word. 'n Mens sou jou kon laat verlei om die tema eenvoudig te formuleer as die teenstelling orde:chaos — wat verteenwoordig word deur die opponerende karakters van Julius Johnson en Juliana Doepels. Hierdie formulering vind ons terug in Gysbrecht Edelhart se verwarde vertwyfeling op p 355: "Julius Johnson vs. Juliana Doepels. Orde, chaos, orde, chaos." Ook Julius Johnson eggo hierdie interpretasie: "Kan nie begryp waarteen sy protesteer nie. Volkome ondenkbaar. Beleef vandag self die gelukkige huwelik tussen privaatinisiatief en beheer deur die staat, die mense self. Staan op die drumpel van organiese beplanning, gelyke aandeel in die nuwe rykdomme van die wetenskap, basiese sekuriteit en algemene opheffing. Het self 'n geringe aandeel daarin en voel trots. Wat wil sy hê, Juliana Doepels? Nonkonformistiese chaos." (p 349).

Maar sou dit geregverdig wees om vir die formulering van die tema van die roman te steun op die woorde van Julius Johnson wat op p 348 "nog nooit meer na die Dickensiense kapitalis gelyk (het) nie," of op die vertwyfeling van Gysbrecht Edelhart wat uiteindelik onherroepelik mugu bly ("Die orde is mugu." p 255)? Dit sou net so eensydig wees as die verteenwoordigers van die 1986-orde in die Suid-Afrikaanse samelewing se herleiding van die konflik in ons land na 'n stryd tussen magte van orde en magte van chaos. Kom ons kyk wat sê Juliana Doepels. Sy is seker daarop geregtig dat ons haar kant van die saak oorweeg. Haar betoë word immers nie vir spek en boontjies so uitvoerig opgeteken nie.

Wanneer sy haar toespraak op die parade hou (p 340—342), laat Juliana



Doepels geen twyfel wie en wat haar vyand is nie: "Julle word nie uitgeroei nie, want julle is self 'n siekte. Julle versprei die siekte en besmet die aarde." En verder aan: "Julle teer op alles — op die hele natuur. Julle vrye wil is verstomp. Julle is slagoffers van 'n illusie en so blind soos vlermuise. Julius Johnson is die hoofvlermuis, bewaarder van die orde, die skerp kop van die doellose piramide."

Maar as sy die orde tot vyand verklaar, beteken dit nie ipso facto dat sy haar vir chaos beywer nie. Later in haar toespraak deklameer sy: "Luister na my! Sonder 'n lewende mite, sonder 'n simbool gaan julle ten gronde en disintegreer saam met julle fraaie konstruksies." En: "Luister dan na die nuwe profete en red julleself! Vernietig die valse orde en soek na ware simbole. Aanvaar die risiko van die skeppende proses ..." (p 342).

Juliana Doepels is 'n profetes. Sy "het die oë van 'n mistikus en almal wat hulleself geroepe voel om 'n waarheid te verkondig." (p 366). Sy het ook die swakheid van talle predikers — sy praat baie, raak baie abstrakte waarhede kwyt, maar kom nie by die konkrete implikasies daarvan uit nie. Die naaste waaraan sy kom is om vir Julius Johnson tot simbool van die orde te verhef. Daar kom 'n bietjie meer lig op die kwessie van die lewende mite as vader De Metz (wat andersins nie in dieselfde kamp as ons profetes is nie) vir Gysbrecht Edelhart in die tronk besoek: "Maar om terug te keer tot Juliana Doepels ... Eintlik sou mens sê dat sy deur die duiwel besete is ... En tog is daar 'n sprankeltjie waarheid in wat sy verkondig. Die Mite is daar, die kerk het dit getrou deur die eeue bewaar, maar die mens het dit in die afgelope dekades ontken en pluk die vrugte van angs en ontworteling ... Die mite is 'n ewige, onveranderlike waarheid en ons is met blindheid geslaan. Valse mites in Rusland, vroeër in Duitsland en Italië, selfs nou, te midde van ons, in die verheerliking van die rede, lei ons al verder op die dwaalspoor," (p 345 — 346).

Juliana Doepels is egter nie 'n profetes vir die religie nie. Sy propageer 'n lewende mite sonder om dit nader te omskryf. Tog kan 'n mens nie daarom sê sy staan chaos voor nie. Miskien moet 'n mens die tema van *Die mugu* eerder verwoord as die teenstelling tussen die behoud van die orde en die omverwerping daarvan; of die behoud van die orde teenoor die daarstelling van 'n nuwe orde.

Naas Gysbrecht Edelhart (in oomblikke van verwarring) is vader De Metz die enigste wat enige sin in Juliana Doepels se woorde sien. George Ghiberti bestempel haar as "mal soos 'n haas" (p 266); tydens haar toespraak op die parade sê iemand: "She's mad as a hatter," (p 341); volgens Julius Johnson hoort sy in Valkenburg (p 348).

As profetes word Juliana Doepels nie in haar eie land geëer nie. "Luister! sê sy. 'Luister na my! ... Maar julle luister nooit. Luister julle ooit?' " lees ons voordat sy vir Gysbrecht Edelhart by hulle eerste ontmoeting wegjaag (p 263). Self sê sy: "Eintlik is ek 'n vox clamantis ex deserto," (p 330).

Tog sit sy haar stryd voort teen die orde, teen valsheid en gevangeskap



## A.J.J. Visser Lady Grey

Dis koud bedags,  
daar's wasem teen die ruite;  
waag dit slegs met sambreel  
en dik gejas na buite.

Die yswind huil en fluit  
in die plantasies; spook  
en jaag die wolke  
berghang-op soos rook.

Die dorpsvolk skuif  
teen die middaguur  
reeds nader  
aan die kaggelvuur;

moet vroegaand al  
in die vere kruip  
nog vóór ou Sneeuwolf  
kloof-af sluip.

## Kitaarspel deur oud-matroos

Doemera, doemera ...  
met die getokkel  
op'ie doemera-snare  
word iets van verlange  
na toeka se jare,  
herinneringe soos aan  
'n ou alhambra,  
doemera-hawens, doemera-lande  
deur sy vingers, sy hande  
oorge-doemera-dra.

## Henriette Roos

### Literatuur uit die Lae Lande-Reeks

1. Bordewijk, F. 1986. *Blokken. Knorrende Beesten. Bint*. Met inleiding en woordverklaringe deur F.H.H. Pols. Kaapstad: Academica. R16,95 + AVB.
2. Daisne, Johan. 1987. *Die man die zijn haar kort liet knippen*. Met inleiding en woordverklaringe deur prof. W.F. Jonckheere. Kaapstad: Academica. R25,00 + AVB.
3. Gijsen, Marnix. 1985. *Telemachus in het dorp*. Met inleiding en aantekeninge deur Elsa Nolte. Kaapstad: Academica. R18,95 + AVB.
4. Reve, Gerard. 1986. *De avonden*. Een winterverhaal. Met inleiding en woordverklarings deur E.C. Britz. Kaapstad: Academica. R19,95 + AVB.
5. 't Hart, Maarten. 1986. *Een vlucht regenwulpen*. Met inleiding en aantekeninge deur Heidi de Villiers. Kaapstad: Academica. R21,50 + AVB.

Uit bostaande lys blyk dit duidelik hoe 'n ryk oes Human en Rousseau se Lae Lande-reeks die afgelope twee jaar opgelewer het. Vyf nuwe titels het verskyn, elk van 'n inleiding en aantekeninge voorsien deur verskillende literatore verbonde aan verskillende universiteite in Suid-Afrika. Met die deурwerk van hierdie groep prosawerke het dit dan ook gou geblyk dat die leser eintlik 'n dubbele leesavontuur gebied word. In die eerste plek vorm die werke wat gekies is 'n insiggewende voëlvlug oor 40 jaar Nederlandse prosageskiedenis: vanaf Bordewijk se eksperimentele en uniek-innoverende vertellings uit die dertigerjare tot by 't Hart se onderhoudende, byna neoromantiese verhaal van 1971. Maar in die tweede plek gee hierdie nuwe byvoegings tot die reeks ook 'n besonder interessante variasie van literêre benaderings en aanbiedingswyses soos wat uit elk van die vyf literatore se eiesoortige aanpak blyk. Vir die studenteleser is daar dan eintlik die bykomende voordeel van aanvullende en verruimende leesperspektiewe.

1. Volgens alfabetiese en kronologiese (t.o.v. die oorspronklike verskyningsdatum) ordening is die eerste in die ry die bundel van Bordewijk se *Blokken, Knorrende beesten* en *Bint*, versorg deur F.H.H. Pols. Hierdie werk was vir my persoonlik 'n hoogtepunt in die reeks, sowel a.g.v. die bekendstelling van 'n vir die Suid-Afrikaanse student minder bekende keuse uit dié sleutelperiode in die Nederlandse letterkunde, as t.o.v. die insiggewende en prikkelende inleiding deur mev. Pols. Tot dusver is die dertigerjare in Nederland in die Academica-reeks deur meer "tradisionele" tekste — die romans van Van Schendel en Vestdijk se *Terug tot Ina Damman* — verteenwoordig. Hierdie era word egter deur literatuurhistorici as een van

die belangrikste vernuwingsperiodes binne die moderne romangeskiedenis beskou (Calis, 1986: 27) — die hele *Forum*-gees en die aanhang van die eksperimentele kunsvorm het van hierdie dekade net voor die Tweede Wêreldoorlog die tyd van die "Modernisme" gemaak.

Bordewijk se drie vertellings wat respektiewelik die eerste keer in 1931, 1933 en 1934 gepubliseer is, verbeeld daardie hele innoverende era ten beste. In die inleiding word die veelvlakkige aard van die dertigerjare se modewoord, '*Nieuwe Zakelijkheid*', genuanseerd en verhelderend bespreek terwyl die hele historiese konteks waarbinne Bordewijk hierdie werke skryf, uiteengesit word. Met verwysings na die toe heersende denkwyses i.s. die Kommunistiese, Fascistiese en kapitalistiese sisteme, die denkkeelde van die Futurisme, en met 'n bespreking van Eisenstein se filmwerk, demonstreer mev. Pols hoe hierdie drie vertellings 'n buitengewone literêre refleksie van 'n baie bewoë tyd is. Maar ook Bordewijk se essensieel individualistiese skryfstyl word — nie net deur algemene uitsprake nie, maar ook deur teksbeskrywing — oortuigend bespreek. Die intertekstuele samehang tussen die verhale, die karakteristieke struktuur van teenstellings en die hele didaktiese toon word uitgelig sodat 'n aanduiding van die oorkoepelende tematiek kan volg. Dit is, dat 'n te ver deurgevoerde sisteem (enige sisteem!) sy eie ondergang veroorsaak en dat die ontmensliking wat noodwendig met sisteemdwang saamgaan, tot onvermydelike mislukking lei.

Hoewel daar nie eintlik van formele teksanalise in hierdie inleiding sprake is nie, is die besprekings van die verhale boeiend én oortuigend, die woordverklaringe baie funksioneel, en die hele gemaklike, persoonlike aanslag didakties 'n treffer. Vir die meer gevorderde student/leser sal die geweldig omvangryke bronnelys 'n groot bate wees. Slegs 'n enkele vraag het by my opgekom: waarna verwys Pols as sy onder paragraaf 9 (bl. xxxviii) 'n lys "Opsommings van Bint" opstel?

2. Die jare net na die Tweede Wêreldoorlog, die tyd van "De revolte tegen het traditionele kunst" — Appel (Calis, 1986: 69), word deur drie werkliek belangrike prosawerke verteenwoordig. Daisne se *De man die zijn haar kort liet knippen* van 1947, Reve se opspraakwekkende *De avonden* uit dieselfde jaar, en Marnix Gijsen se *Telemachus in het dorp* wat in 1948 verskyn het. Nie alleen reflekteer elk van hierdie romans (hoewel Gijsen se verhaal van ± 70 bladsye seker eerder 'n novelle genoem moet word) die onderskeidende *nuwe* gees van die na-oorlogse prosa t.o.v. tema, toon en verteltegnieke nie, maar dit bied ook 'n blik op daardie sensitiewe/gevaarlike gebied — die tot nog toe onbeslegte kwessie van 'n (hipotetiese) wesenlike onderskeid tussen die Noord- en Suid-Nederlandse prosa<sup>1</sup>. Vanselfsprekend met die tong in die kies, kan mens Janssens se woorde hier herhaal (Janssens 1987: 55); hierdie drie werke openbaar inderdaad "de nuchtere Hollander en de bevlogene Vlaming" in hulle verskillende na-oorlogse tooi.

Prof. W.F. Jonckheere het reeds verskillende ander Academica-uitgawes versorg, en ook hierdie is weer 'n deeglike en sterk kultureel/histories gerigte inleiding. *De man die zijn haar kort het knippen*, 'n werk met 'n komplekse struktuur, verbeeld natuurlik ook die essensie van die magies-realistiese tendens. In die werk van enkele Noord-Nederlandse outeurs soos Bordewijk en Terborgh is magies-realistiese elemente te bemerk, maar eintlik is dit 'n denkbeeld wat by uitstek deur die oeuvre van die Vlaminge Daisne en later Lampo ontgin is. Jonckheere beskryf hoe hierdie internasionale kunsbeskouing vanuit verskillende bronne na Daisne lei en deur hom 'n eiesoortige vorm kry, en gee dan 'n interessante beskouing van hoe dié soort literatuur binne die deprimerende Belgiese oorlogssituasie én direk daarna ontwikkel en ontvang word. Drie verskillende stadia in Daisne se oeuvre word geïdentifiseer waarna ook die outobiografiese aspekte en die outeur se gespesialiseerde, diepgaande belangstelling in die filmwese ter sprake kom. Die bespreking van die teks self is in 'n groot mate oorspronklik en baie insiggewend, die minimum van wat mens in oorbekende bronne kan lees, word hierin oorgeneem. Jonckheere gee 'n fasering van die verhaalverloop — volgens my 'n noodsaaklike deel van 'n Inleiding gerig op voorgraadse studente — en kom dan met 'n analise van die tydstruktuur, die vertel/fokaliseringsaspek en van die besondere tipografiese aanbieding. Hierdie hele problematiese dog hoogs funksionele verskynsel — en die verband tussen die tipografiese beeld en die hele skryfmotief — word goed belig. Twee aspekte van prof. Jonckheere se Inleiding was vir my baie interessant: die aantoon van parallele tussen *De man* en ander literêre werke (Couperus se fin-de-siècle-sfeer, Emants se bieroman), en dan die weergawe van hoe dié werk deur lesers en kritici ontvang is. Die geldigheid van die besluit om die Daisne-werk in die Lae Lande-reeks op te neem, kan met die treffende woorde van die Engelse vertaler daarvan gemotiveer word: "the work is *sui generis*, ... it stands outside the normal patterns of literary history. Perhaps it does not fit into a tradition because it will make one" (bl. xxxv).

In hierdie inleidende bespreking het ek aanvanklik enkele kernaspekte gemis, o.a. 'n aantoon van die dualiteitsprinsiep wat eintlik die hele verhaalstruktuur rig (karakterisering en naamgewing, ruimtebeelding, motiefontwikkeling om maar enkele elemente te noem), en dan ook die opvallende visuele "voorkoms" van die verhaal (etlike episodes "lyk" soos ensenerings van 'n film/toneel). Maar Jonckheere het dié aspekte in die lys van werkopdragte opgevang sodat die student wel bewus daarvan sal raak. Wat ek egter tog sou wou sien, is 'n beskrywing van hoe hierdie oënskynlik chaotiese vertelstruktuur tot 'n betekenisvolle, hoogs georganiseerde samehang kom — en dit veral by wyse van betekenisreëke (kleurmotiewe, beelde van versluiering, ens.). Hoewel die woordverklarings volledig en verhelderend is (dis die eerste in die Lae Lande-reeks waar "probleem"-woorde nie in die teks met 'n nommer aangedui word nie, en

die hele bladspieël kom inderdaad netjieser voor), is terme soos *pioenrose* en *strooikinders* vir die gemiddelde Afrikaanse leser net so onbekend as die oorspronklike Nederlands; en die verklaring vir 'n beskrywing van die ondergaande son, nl. "zieltogend pomerans", as "'n pomelo wat doodgaan", lees darem té kripties en dus absurd.

3. Ook in 1947 verskyn Gerard (Kornelis van het) Reve se nou reeds klassieke *De avonden*. Waar Daisne se roman veral t.o.v. die strukturele ontginning die vernuwende na-oorlogse periode ingelui het, was Reve se verhaal (en is vir latere leesgenerasies blykbaar nog steeds) 'n dramatisering van 'n ontnugterde, siniese tydsges. Hoewel (soos Britz self sê) *De avonden* glad nie tiperend van die kenmerkende Reve-styl is nie, is die keuse van juis dié werk baie relevant. Vanselfsprekend om literêr-historiese en suiwer literêre redes ("een boek dat in brede kring opschudding verwekte" — Calis, 1986: 90) maar ook omdat die outeur en sy tematiek klaarblyklik 'n tydlose impak besit. Die afgelope maande nog het die verfilming van sy *De vierde man* vol bioskoopsele in Johannesburg en Pretoria veroorsaak. Britz se aanslag in die Inleiding is eintlik baie plesierig; op 'n persoonlike trant, met die klem duidelik op biografiese gegewens, word Reve se karakteristieke styl van "individuele religieuse devosie" wat deur die outeur self dekadent-romanties genoem is, omskryf. Met die "spontane leser" (Britz, bl. 31) klaarblyklik as interpretasie- en evaluasienorm, word *De avonden* vanuit 'n sterk psigologies-gekleurde invalshoek t.o.v. ontstaans-agtergrond, motiewe en interpretasie beskou. Die fokus val op die moederseunbinding, op 'n psigologiese motivering van verhaalkarakters se handeling, en op die outobiografiese insette. Die neiging by Reve om oor homself 'n soort persoonlike mitologie te skep, word onderhoudend bespreek. Die minder-geslaagde deel van Britz se bespreking is die afdeling van formele teksbeskrywing. Hy sê self dat dit alles eintlik 'n oornamie is uit die kort werkie van Kummer en Verhaar, *Over "De avonden" van Gerard Reve*, in die Nederlandse Synthese-reeks. Blykbaar lei Britz se gebrekkige belangstelling in struktureel-analitiese bedryghede daartoe dat hy Kummer en Verhaar meestal sonder 'n eie bydrae bloot aanhaal. Die hele vertel-situasie (volgens die twee Nederlanders, en dus so weergegee deur Britz, afgemaak as 'n personale derdepersoons-vertelwyse) is veel meer kompleks as wat dié bespreking aandui. Die roman se aanvangsparagraaf dui dié verwickeldheid reeds eksplisiet aan: "Het was nog donker, toen in de vroege morgen van de tweëntwintigste december 1946 in onze stad, op de eerste verdieping van het huis Schilderskadel 66, *de held van deze geschiedenis*, Frits van Egters, ontwaakte" (bl. 39). Afdeling 2(v) op bladsye 19–22, wat hoofsaaklik 'n samevatting is van H. van den Bergh se opstel "Humor als noodsporg", lees ook effe geforseerd en dit juis wanneer die humoristiese elemente in die Reve-roman aangedui moet word. Waar Britz sy eie leeservarings van die unieke Reve-wêreld weergee, is die Inleiding 'n uiters boeiende



stuk; t.o.v. verteltegnyiese aspekte kan dosent en student egter eerder self weer gaan kyk.

4. Radikaal verskillend ten opsigte van aanbiedingswyse en invalshoek is Elsa Nolte se Inleiding by Marnix Gijsen se *Telemachus in het dorp* (geskryf 1947, gepubliseer 1948). Hierdie verhaal is die derde Gijsen-werk wat in die Lae Lande-reeks opgeneem word — die ander is *Klaaglied om Agnes* en *Het boek van Joachim van Babylon*. Weer eens word die leser getref deur die karakteristieke elemente: die outobiografiese lbas, die ek-verteller met sy agternaperspektief, die 'debunking' van gevestigde norme, die hele siniese en hoogs amusante verteltoon. Maar *Telemachus* bring ook 'n welkome uitbreiding van repertoire mee t.o.v. hierdie outeur wat so gereed in Suid-Afrikaanse universiteitsleerplanne figureer. Nadat Nolte die noue verband tussen Gijsen se persoon en sy literêre oeuvre op versigtige en oordeelkundige wyse ter sprake gebring het, gaan sy oor na wat die belangrikste deel van hierdie Inleiding is, nl. 'n formele teksbeskrywing. Veral 'n uitgebreide bespreking van die verskillende verwysingspatrone — literêr, kunshistories, naamgewing — word gedoen, met as fokuspunt 'n gedetailleerde analise van Van Eyck se *Lam Gods*. Hoewel ekself na 'n herlees van *Telemachus in het dorp* nie heeltemal daarvan oortuig is nie dat dié hele Gijsen-vertelling eintlik as "'n ironiese teenbeeld van die *Lam Gods*" gelees moet word (bl. 28), is die identifikasie, uitlig en verklaring van hierdie besondere verwysingspatroon deeglik gemotiveerd. Benewens 'n behoorlike bronnelys en ander algemene inligting word ook spesifiek aandag gegee aan afdelings oor die vertellersoptrede en een waarin die verhaalverloop uiteengesit word. T.o.v. hierdie laaste aspek lyk dit egter vreemd dat Nolte nie die uiters ironiese slot, nl. die verteller wat ten spyte van al sy uitsprake oor die gehate Blaren uiteindelik sy laaste lewensdae daar slyt, vermeld nie. Een van die heel opvallendste eienskappe van Gijsen se vertelkuns, nl. sy "nuchtere, ... licht spottende toon" (Calis, 1986: 98) word onder oë geneem in die afdeling oor "Ironie" (par. 3.5, bl. 33—34). Hierdie gedeelte illustreer dalk die duidelikste die ietwat rigiede toon van Nolte se aanpak — en dit kom moontlik só voor alleen omdat hierdie Inleiding direk na die informele opset by E.C. Britz se bydrae gelees is. Die betrokke afdeling konsentreer op die teenstrydige, maar ignoreer feitlik heeltemal die *spottende* elemente van die ironiese gegewe. Dalk is dit 'n geval van individuele smaak, maar *Telemachus in het dorp* is ondermeer 'n skreeusnaakse boek; die terloopse opmerkings oor die "Vliegende urinoirs", die massa-mis wat in Afrika met behulp van 'n tuinslang gehou word, en die episode waar twee seuntjies met 'n klassieke "wys-my-joune"-spel besig is, laat mens hardop lag. Die deerniswekkende perspektief wat net so eie aan Gijsen is (ek verwys hier veral na die tonele tydens sy grootmoeder se siekte en dood), word ook buite rekening gelaat. Ek wonder of die gemiddelde student uit hierdie Inleiding sou kon aflei hoe werklik genotvol die lees van *Telemachus*

gaan wees. En die kernelement van ontluistering/'debanking' en die 'ondermyning' van konvensies kon baie sterker belig geword het.

Die woordverklarings is oor die algemeen verhelderend en juis; sou mens egter *discreet* enigsins moes "vertaal"/verklaar, en dan nog (binne die konteks van 'n klomp skynheilige, hoererende notables) a "op 'n kiese wyse"? Dit lyk my ook of *necrologische opstellen* veel eerder as "uitgebreide doodsberigte" omskryf kan word; die "lewensgeskiedkundige opstelle van pas afgestorwenes" klink sintakties en semanties vreemd.

Al drie hierdie romans is goeie keuses vir universiteitsgebruik; hulle verteenwoordig 'n kernepisode binne die Nederlandse literatuurgeskiedenis, en deur die vergelykende lees van Reve se oënskynlik nugter realistiese *De avonden*, Daisne se komplekse *De man die zijn haar kort liet knippen* en die gesofistikeerde sinisme van Gijsen, word die student direk met die veelvlakkige aard van die moderne Nederlandse roman geconfronteer.

5. Die mees resente teks binne hierdie nuwe groep publikasies is Maarten 't Hart se *Een vlucht regenwulpen*, geskryf in 1971 maar vir die eerste keer gedurende 1978 gepubliseer. Heidi de Villiers — wat volgens inligting uit die Bronnelys haar Meestersgraad by die Universiteit van Natal oor 't Hart voltooi het — is verantwoordelik vir die Inleiding en woordverklaringe by hierdie roman wat 'n wegholsukses in Nederland was. Dit is byna met verligting wat mens kan sê dat hier nou uiteindelik 'n werk geskik vir eerstejaars is — die realistiese aanslag, die onderhoudende intrige en die tematiek dra daartoe by — sodat met bykomende hulp van die populêre filmweergawe jy die jong student regtig vir die moderne Nederlandse prosa kan "vang".

Terwyl die woordverklarings — veral by 'n werk wat so duidelik deel van die hedendaagse Nederlandse idioom vorm — volledig en goed is, is De Villiers se inleidende bespreking minder geslaagd. Die aanbieding lyk te veel na 'n (verkorte) uiteensetting en argumentasie van 'n (goeie) M.A.-verhandeling, en is te weinig didakties effektief. By 'n verhaal soos *Een vlucht regenwulpen* met sy versteurde kronologie en talle retrospeksies, is 'n uiteensetting en rekonstruksie van die storielyn volgens my noodsaaklik; iets wat hier ongelukkig ontbreek. Die bespreking van 'tydruimte' (bl. xxxi—xxxvi) en ook die opmerkings oor die hoofkarakter se "horisontale en vertikale" vlugpogings lees ietwat gekompliseerd. De Villiers spits haar baie sterk toe op 'n psigo-analitiese beskrywing/interpretasie van die verhaal; verwysings na Freud, Jung en die *Dictionary of Symbols and Imagery* oorheers die betoog. So word die basis van verhaalkonflikte teruggelei tot die moeder/seunbinding en die sluimerende homofilie. Ek dink tog dat die tydlose, universele motiewe van die "Unvollendete", die "Ferne Geliebte" en die dualiteit van Liefde/Pyn, meer aandag kan kry. Met die verskyning van *Een vlucht regenwulpen* het 'n Nederlandse resensent hom op 'n wyse uitgespreek wat binne die hardgebakte koerantwêreld heel ongewoon is.

Volgens Hansen in die NRC Handelsblad was dié verhaal "een ontroerend mooie roman". Dié soort leesreaksie word skaars deur die Inleiding in vooruitsig gestel.

Dis te verstane dat by die heruitgawe van so 'n resente treffer die verwysing na sekondêre bronne nog skraal sal wees. By 'n eventuele tweede druk kan dit geredelik aangevul word, en dié herdrucke sal sekerlik kom. 't Hart is by uitstek 'n voorbeeld van die skrywers van die sg. "Restoratie-periode" van die sewentigerjare: sterk anekdoties van aard, die fokus op persoonlike kwessies, individualisties en nie maatskaplik betrokke nie. Hierdie "voornaamste vertegenwoordiger van het realistisch proza ... (de) ... nog altijd populairste richting in de literatuur" (Van Deel, 1986: 22 en verder), sal ook in Suid-Afrika 'n wye en entoesiastiese leserpubliek kry.

Dis 'n plesier om te kan nagaan hoe 'n gevestigde instelling — soos wat hierdie Lae Lande-reeks nou al is — steeds in aansien toeneem. Die toevoegings tot die repertoire is sonder meer verantwoord, die Inleidings telkens 'n bruikbare en insiggewende afdeling — my kommentaar hierbo ten spyt! Dit sal dan ook baie interessant wees om na te gaan hoe suksesvol die onderskeie besprekings in die werklike doseersituasie is. Klein veranderings t.o.v. bladsynommering en die aanbieding van woordverklarings lyk na 'n verbetering. Al wat nog ontbreek, is dat ook die Nederlandse drama en poësie op groter skaal deel van die reeks moet word.

Universiteit van Suid-Afrika

### Bibliografie

1. Calis, Piet. 1986. *Onze literatuur vanaf 1916*. 4e oplage. Amsterdam: Meulenhoff Educatief.
2. Hansen, W. 1978. "Gelukkige eenzaamheid" in *NRC Handelsblad* Cultureel Supplement 29 September 1978.
3. Van Deel, Tom e.a. (red). 1986. *Het literair klimaat 1970—1985*. Amsterdam: De Bezige Bij.
4. Janssens, Marcel. 1987. "Een verhaal over de Nederlandse roman 1945—1960." *Dietsche Warande en Belfort* jrg 132: 4 bl. 152—55.

### Notas

1. Marcel Janssens skryf in klaarblyklike ontsteltenis oor Anbeek se werk *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945—1960* (Synthese. Amsterdam: De Arbeiderspers. 1986) dat in hierdie beskouing van die nuwe era wat na die oorlog begin het, "de verhalende literatuur door Vlamingen geschreven zonder de geringste verantwoording onbesproken blijft." 'n Ontkenning dus van die "eenheid-in-verscheidenheid" wat Janssens droogweg die "LAS-relatie" — living apart separately — noem.

## Literêr-aktueel

### In memoriam Dr. Truida Lijphart-Bezuidenhout

Deur bemiddeling van drs Leo Ross, Wetenskaplike hoofmedewerker, Moderne Nederlandse Letterkunde, Universiteit van Amsterdam, en kollega van dr. Lijphart, het die redaksie die volgende huldeblyk van Marita Marthijssen ontvang:

Op 21 November vorig jaar, kort voor haar 56ste verjaardag, overleed Truida Lijphart, docente voor Zuidafrikaanse letterkunde bij de vakgroep Moderne Letterkunde. Al enige tijd was zij met ziekteverlof, maar dat haar toestand ernstig was, werd pas twee weken voor haar overlijden duidelik. Zijself was een onverwoestbaar optimisme blijven uitstralen. Niemand twijfelde dan ook aan haar terugkomst: zijself legde er steeds de nadruk op dat het de mediese behandelingen waren die haar beroerd maakten, maar eigenlik zou het met haar toestand wel mee vallen. Met een laconiek soort humor relativerde ze de ongemakken. Zo kregen de collega's eens een naar haar gevoel te kort bedankbriefje met de woorde: 'dit is geen poging tot modernisme, maar typen met één vinger'. In de tijd dat ze last van haar ogen had, merkte ze op nu in ieder geval een tijd te hebben haar platencollectie te beluisteren.

Truida Lijphart had geen gemakkelike posisie aan de Universiteit van Amsterdam. Bij alle discussies die er gewest zijn over het vak Zuidafrikaans was zij als persoon nooit voorwerp van kritiek, en dat zegt alles over de behoedzame manier waarmee ze omging met het vak. Ze wist heel goed dat de Universiteit van Amsterdam een van de weinige plaatsen, misschien wel de enige plaats, in de wereld is waar Zuidafrikaanse letterkunde onafhankelik van het regime gestudeerd kon worden. Ze besefte de zwaarte van deze plaats en probeerde legale en illegale contacten met haar moederland ten bate van de onafhankelike studie van het Zuidafrikaans aan te wenden. Zij had een grote verzameling illegaal uitgegeven boeke aangelegd en onderhield vriendschappelike contacten en correspondenties met de skrywers daarvan, maar tevens probeerde zij een breuk met de gesanctioneerde instituten te voorkome, omdat zij meende op die manier het meeste te kunnen bereikene. Haar keuzen voor de anti-apartheid waren duidelik, maar dat neemt niet weg dat zij zeer geleden moet hebben onder de verscherping van de politieke situasie en de culturele boycot die haar afsneden van verwanten en relaties. De politiek vrijblijvende posisie die vele letterenwetenskappers aan de Universiteit innemen, kon zij zich niet veroorloven en door haar vak werd ze in de verdediging gedrongen. Tijdens haar ziekbed was een van haar grootste zorgen dat ze adequaat, dat wil zeggen door een medewerker met een spesialisasie in Zuidafrikaanse letterkunde, vervangen zou worden. Door de jaren heen heeft ze zich dan ook



met hand en tand verzet tegen plannen tot opheffing van haar studierichting.

Van 1945 tot 1963 was er een leerstoel Afrikaans aan de Universiteit van Amsterdam, die bezet werd door uit Zuid-Afrika afkomstige hoogleraren. De vacature die daarna ontstond kon niet meer vervuld worden, en men nodigde na enige jaren waarin de stoel onbezet bleef, Mevrouw Lijphart uit de colleges Zuidafrikaans te gaan geven, naar haar eigen zeggen omdat er niemand anders te vinden was. De bescheidenheid waarmee ze over haar beginperiode sprak, bleef haar kenmerken. Zo maakte ze pas enige weken na de promotie bekend dat ze haar proefschrift voltooid had, en dus de doctorstitel had verworven. Het aantal studenten dat zij door de jaren heen begeleidde, is nooit groot geweest, en afgestudeerden met Zuidafrikaans als hoofdvak zijn er zeer weinigen. Maar juist de laatste jaren nam de belangstelling voor Zuidafrikaans als bijvak toe, en van een werkgroep kwam een enthousiast verslag in de *Meer-Min*. Een verdere uitbouw aan deze oplevende interesse heeft zij niet meer kunnen geven. Zij blijft in onze herinneringen als een warme, oprechte persoonlijkheid bestaan, die een weinig benijdenswaardige positie zachtmoedig maar ferm verdedigde.

## 'n Kwatryn van J.C. Kannemeyer

By die oorhandiging van die Ou Mutual-prys vir nie-fiksie aan J.C. Kannemeyer verlede jaar vir sy boek *D.J. Opperman : 'n Biografie*, het die bekroonde skrywer in die gees van D.J. Opperman 'n eie kwatryn ter dankbetuiging bedink. Ongelukkig is sy digwerk, soos aangehaal in die *Tydskrif* van Mei 1987, erg vermink deur die drukkersduiwel. Ons herhaal dit dus graag, met apologie aan die digter:

Soms as ek dink dat een en almal my verraderlik verloën  
en ek alleen met broodgebrek tussen die kunste op Parnassus woon,  
kom uit die duisternis 'n nuwe lig as ek deur 'n gul gebaar  
my werk kan voortsit met die Ou Mutual as patroon.

## Regstellings en kommentaar

Die redaksie het van dr. R.L.K. Fokkema van die vakgroep Nederlandse Taal- en Letterkunde, Rijksuniversiteit te Utrecht, die volgende brief ontvang, gedateer 13.1.88:

Eerst nu komt mij een artikel in Uw tijdschrift onder ogen van de hand van Jan Weitjens in jrg 25, Mei 1987. De nooit bij dit artikel berust op een betreunswaardig misverstand. De redactie van de *Achterberg-kroniek*, waartoe ik behoor, vond de bijdrage te onevenwichtig: relatief veel aandacht van



een in Nederland vrijwel onbekend dichter; èn niet so overtuigend in de vermeende parallel van Hugo en Achterberg. Het artikel is door de redactie zeker niet geweigerd 'om politieke motieven', mocht dit argument gebruikt zijn (in de overgeleverde correspondentie is het niet te vinden) dan is dit argument ten onrechte gebruikt.

Van W.S. Steyn, 3e straat 21, Die Strand het die redaksie die volgende skrywe ontvang:

Ek wil kapsie maak ten opsigte van enkele gegewens in Hennie Aucamp se artikel *Populêre fiksie* in die Nov. '86-nommer.

Eerstens wil ek sterk die gebruik van "gay" vir homoseksueles, moffies, trassies en wat ook al, afkeur. "Gay" is 'n pragtige Engelse woord, wat hierdie afwykende groep nou wil inpalm, asof hul wil sê: dis 'n onskuldige, effe amusante perversiteit. "Moffie" is die eg-Afrikaanse woord vir hierdie kondisie. (Aucamp het dit gehad oor "Richard II, 'n gay drama")

Tweedens: Die regte naam van Nicholas Blake is C. Day Lewis en nie C.D. Lewis nie.

Derdens: *Jean Valjean*, die Afrikaanse vertaling van 'n gedeelte van *Les misérables* van Victor Hugo, was deur M.F. Toerien gedoen, of hoe?

## Twee Nederlandse tydskrifte vir Suid-Afrika

Die tydskrif *Nederlandse Post*, wat in Suid-Afrika uitgegee word met die bekende historikus dr. Cor Pama as hoofredakteur, het in 1987 sy veertigste bestaansjaar gedenk. Die blad gaan elke maand na 7000 Nederlandse families in Suid-Afrika. In 'n boodskap in die lustrum-uitgawe van Junie 1987 beskryf die Nederlandse Ambassadeur mnr. H.C.G. Carsten die *Nederlandse Post* as "intermediair ... tussen het moederland en het nieuwe land van vestiging", tewens 'n betroubare wedersydse informasiebron.

Die redaksie wil graag sy gelukwense teenoor die *Nederlandse Post* uitspreek, en die bestaan daarvan opnuut onder die aandag van ons lesers bring. Die redaksie-adres is: Posbus 1144, Johannesburg 2000.

Die *Zuid-Afrika Magazine (ZAM)* onder redaksie van R. Bryssinck, word in Antwerpen, België, uitgegee, met bydraes van kulturele, politieke, ekonomiese en toeristiese belang. Die redakteur het met die *Tydskrif vir Letterkunde* kontak opgeneem omdat hulle belang stel in die publikasie van literêre bydraes in Afrikaans, veral van jonger skrywers en digters. Die redaksie-adres is: *ZAM Magazine*, De Bruynlaan 72, B2610 WILRIJK Antwerpen België.

Dit is ook moontlik om in Suid-Afrika op *ZAM Magazine* in te teken. Die tydskrif verskyn 6 keer per jaar; intekengeld (lugpos) is R30,00 per jaargang, en kan inbetaal word op spaarrekeningnr. 214 999 0022 te Volkskas, Hatfield, Pretoria op die naam *ZAM*, p/a M.M. Bakkes.

# Nuwe Afrikaanse Boeke: Julie – September 1987

Opgestel deur die Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel (NALN), Privaatsak X 20543 BLOEMFONTEIN, 9300.

## Romans

BEYERS-BOSHOFF, C.F. Wanneer kom eendag? Klub Saffier.	R9,50
BIERMAN, Ettie. As die okkerneutbome bloei. Klub Saffier.	R8,50
BLIGNAUT, Toek. Waar die nimmerland eindig. Grootdrukkuitg. Makro-Boeke.	R19,75
BROWN, Tinus. Tot die dood ons skei. Klub 707.	R9,50
DE BRUYN, Theuns. Geleentheid vir aasvoëls. Klub 707.	R9,50
DU PISANIE, Sarah. Sandroos uit Meob. President.	R9,50
DU PLESSIS, Em. Blombas en wildekastaing. Treffer-Boekklub.	R9,50
DU TOIT, Tryna. Die sesde Tryna du Toit-omnibus. H & R.	R16,95
HOWARTH, Anna. 'n Pad vol dorings. Van der Walt.	R9,50
MARAIS, Annalou. Soos ons vergewe. Dibukeng.	
MARTIN, Wille. Erfgenaam van die Fleur-de Lis. Van der Walt.	R9,50
MARX, Chris L. Die bitter vrug. Klub Dagbreek.	R8,50
MATTHEE, Dalene. Moerbeibos. Tafelberg.	R19,95
MURRAY, Ena. Ena Murray-omnibus 9. Tafelberg.	R19,50
RICHTER, Retha de Wet. De heer van diamante. Klub Saffier.	R8,50
STEYN, Ilse. Draaiboek vir geluk. Van der Walt.	R9,50
STOCKENSTRÖM, Wilma. Kaapse rekwisiete. H & R.	R18,95
STRYDOM, Magda. Die prys van ambisie. Van der Walt.	R9,50
— Somer van die wensfontein. Van der Walt.	R9,50
SWART, Lize. Jaag die sterre na. President.	R9,50
VAN DEN BERG, Marij. Liefde op huurkoop. Klub Dagbreek.	R9,50

## Kortverhale, essays, briewe, ens.

GROBLER, Douwina. O, om ma te wees. Femina.	R12,95
HAARHOFF, P.C. Uit 'n ander wêreld. H & R.	R16,95
HOLMES, Marjorie. Die mooiste van Marjorie Holmes. H & R.	R13,95
KILIAN, Marié. Lied vir Lomien. NGKB.	
SPIES, Jan. Pille vir servette: vertellings 4. Tafelberg.	R13,50
STEENBERG, Ilse. Die eensame genuttig. H & R.	R14,95

## Poësie

CURLE, Ulyate J. Opgrawings. U.J. Curle.	R30,00
EYBERS, Elisabeth. Rymdwang. H & R.	R14,95
JORDAAN, Wilhelm. Digterby. Perskor.	
MARAIS, Johann Lodewyk. Palimpses. H & R.	R16,95
OPPERMAN, D.J. Versamelde poësie. H & R.	R35,00
PETERSEN, Patrick. Advent. Prog-uitgewery.	
SMIT, Pieter. Witskrif. H & R.	R16,95
SPIES, Lina. Van sjofar tot sjalom. H & R.	R14,95

## Vertaalde poësie

LORCA, Federico García. Verse van Lorca; vertaal en verwerk deur Uys Krige. H & R.	R16,95
--	--------

## Letterkundige studies en kritieke

AFRIKAANSE kinderboekgids. HAUM-Daan Retief.	R139,95
--	---------

BOTHA, Tertia. Die hart van die son: 'n roman oor die lewe van Shakespeare deur Karel Schoeman. Academica. (Blokboeke).	R4,50
COLLEGE OF CAREERS. Aantekeninge oor Skakering. College of Careers.	R4,50
FOKUS op die letterkunde: teks, retoriek, leser. UOVS (Acta academica. Nuwe reeks B; no. 3).	Gratis
OVENS, C.S.H. Geselekteerde bronnelys by die studie van die beginsel van vervreemding in literatuurstudie. UOVS. (Bibliografiereeks/ Universiteit van die Oranje-Vrystaat Biblioteekdiens; no. 8).	
ROOS, Henriette. Die swerfjare van Poppie Nongena/Elsa Joubert. Academica. (Blokboeke).	R4,50

### **Kinder- en Jeugverhale**

ACKERMANN, Petro. Kruipslag. Daan Retief.	
BELL, Hannah. Keel van 'n reënduif. De Jager-HAUM.	R11,50
BRITS, Jac J. Die ligblou kano. Sagtebanduitg. H & R.	R10,95
DE WAAL, Johann. Slaapvraat en Leander. H & R.	R12,95
DEETLEFS, Rene. Leeus lag nie. H & R.	R12,95
DÖCKEL, Anton. Om te wen. H & R.	R13,95
DRURY, Liesel. Arme ou vis en ander verhale. MSCU.	R5,95
— Asjas en ander verhale. MSCU.	R5,95
— Sneeutjiewit en Rosieraai en ander verhale. MSCU.	R5,95
GROBBELAAR, Pieter W. Die drie geskenke. Daan Retief.	R7,95
— Lank lewe leeuheart. Daan Retief.	R7,95
— Pietie Petronella. Daan Retief.	R7,95
MARAIS, Pets. Water is wonderlik. Daan Retief.	R7,95
PIETERSE, Rian. Pêreltraantjies en ander verhale. MSCU.	R5,95
ROSSOUW, Kobie. Rooi somer. Waterkant.	R9,50
SASNER, Chris. Die swart kat slaan 'n vos en verdere avonture. Juventus.	
SNYMAN, Adriaan. Nagbrug. Sagtebanduitg. H & R.	R13,95
SNYMAN, Annelize. Sandedans. H & R.	R12,95
STEYN, Elmar. Die kinders van Sengeti. Juventus.	
SWART, P.D. Die land onder die water, H & R.	R12,95
VAN NIEKERK, Calvyn. Die held van Wagenspoort. Folio.	R10,95
VAN WYK, M.M. Vang vir my die maan. Daan Retief.	R7,95
WHITWELL, Lesley. Skilpad se toorkuns. H & R.	R12,95
WINCKLER, Heinz. Die verkreukelde muis. H & R.	R13,95

### **Vertaalde kinder- en jeugverhale**

ANDREW, Elizabeth. Die werkmandjiemuis. H & R.	R13,95
BENNETT, Jill. Klaas en die rowers; vert. deur Erne Potgieter. Oxford.	R8,95
BIEGEL, Paul. Ek wens dat ek anders was; vert. deur Dorothea Krige. Sagtebanduitg.	R12,50
BIRO, Val. Vonkie vir altyd! H & R.	R16,95
BOUMA, Paddy. Bertie gaan kuier by ouma; vert. deur Rona Rupert. H & R.	R14,95
— Bertie gaan tandarts toe; vert. deur Rona Rupert. H & R.	R14,95
CARLE, Eric. Kan ons maats wees? H & R.	R15,95
CLARK, James I. Kortpad na gevaar; vert. deur H.S. Coetzee. Daan Retief.	R6,95
DALE, Penny. Ek wed jy kan nie! H & R.	R14,95
DODDS, Siobhan. Liesbeth Hen. H & R.	R14,95
HOLLANDER, Neil. Dieredag; vert. deur Elsa Naudé. H & R.	R16,95
HUGHES, Shirley. Marie en Tom se 1●2●3. H & R.	R14,94
KING, Enid C. Die klein meerminnetjie; vert. deur Marianne Peacock. Maskew Miller Longman.	R3,99

KIPLING, Rudyard. Die krap wat met die see gespeel het; vert. deur Nerina Ferreira. H & R.	R16,95
MAHY, Margaret. Die seun met twee skaduwees; vert. deur Nerina Ferreira. H & R.	R15,95
MARIS, Ron. In my tuin. H & R.	R17,95
McKISSAK, Patricia C. Flossie en die jakkals; vert. deur Erne Potgieter. H & R.	R15,95
O'GRADY, Philippe. Gevangenes van die ys; vert. deur H.S. Coetzee. Daan Retief.	
PATTERSON, Geoffrey. Die gans wat die goue eiers gelê het. H & R.	R15,95
POLAND, Marguerite. Die doekvoet sonder skadu. H & R.	R10,95
RAMSBOTTOM, Margaret. Presies soos ek. H & R.	R12,95
STAMPS, John. Mark en die vragmotordiewe; vert. deur Dorothea Krige. Daan Retief.	R6,95
SWINBURNE, Laurence. Op die wieke van die wind. Daan Retief.	R6,95

### Verseboeke vir kinders

DE VILLIERS, Reinette. Wielewaaiers en skoppelmaaiers. Juventus.	R8,50
VERSVREUGDE; saamgestel deur Jan Vosloo. Tafelberg.	R6,50
WEPENER, Drienie. Rympies vol geheimpies. Daan Retief.	R7,95

### Studies oor afsonderlike skrywers

VANWEË die onbewuste: besprekings van Etienne Leroux se romans. HAUM-Literêr.	R19,95
---	--------

### Taalkunde

COMBRINK, J.G.H. Afrikaanse fonologie. Macmillan.	
HALL, Derek. Die ABC van sakebriewe. Sagtebanduitg. H & R.	R14,95
MOILOA, J.J. Idiome ● spreekwoorde/Dikapuo ● maele. Via Afrika.	R8,95

### Ander werke van belang

SCHOEMAN, Karel. Bloemfontein in beeld, 1860—1910. H & R.	R39,95
---	--------

### Heruitgawes

BARNARD, Chris. Die rebellie van Lafras Verwey. Sagtebanduitg. 4de dr. Tafelberg.	R8,50
BEKKER, Johann. Rommel. Sagtebanduitg. 3de dr. Juventus.	R4,50
BEKKER, Pirow. Die peerboom en ander verhale. Sagtebanduitg. 5de dr. Tafelberg.	R6,95
BEUKES, Dricky. Anderkant die rante. Grootdrukkuitg. Makro-Boeke.	R18,95
BOLDER: verspreide prosatekste/byeengebring deur Hennie Aucamp. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R8,95
CLOETE, T.T. Hoe om 'n gedig te ontleed. 4de dr. Academica. (Reuse-blokboeke; RB 16).	R4,95
CONRADIE, P.J. Hoe om 'n drama te ontleed. 2de uitg. 7de dr. Academica. (Reuse-blokboeke; RB 9).	R4,50
DEVILLIERS, Dirk. Sand. 2de uitg. DALRO.	R1,95
DE VRIES, Abraham H. Volmoed se gasie. Sagtebanduitg. H & R.	
DIRKS, Cor. Joof en sy maats onder die koeëls. Sagtebanduitg. Perskor.	R5,95
FAGAN, H.A. Twee dramas. 2de uitg. 3de dr. Tafelberg.	R7,50
GRIESEL, Nita. Tamaryn van die veld. 2de uitg. Van der Walt.	R10,50
HENDRIKS, P.G. 'n Soort bevryding. Sagtebanduitg. H & R.	R10,95
— Die weg van 'n man. Grootdrukkuitg. Makro-Boeke.	R18,25
HENNING, Nan. Somerstorms. Grootdrukkuitg. Daan Retief.	R16,40
HOOGTEPUNTE in die Afrikaanse verhaalkuns / byeengebring deur A.P. Grové. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R17,50

INLEIDING tot die Afrikaanse letterkunde / onder redaksie van E. Lindenberg. Sagtebanduitg. Academica.	R 18,95
JOUBERT, Elsa. Bonga. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R9,50
— Die vier vriende en ander stories uit Afrika. Tafelberg.	R14,50
KIELBLOCK, Karl. Moord op Alles Verloren. Grootdrukkuitg. Makro-Boeke.	R27,50
KLEYNHANS, C. Stad van engele. Grootdrukkuitg. Daan Retief.	R15,95
KOLLIG: vyf eenbedrywe. 7de dr. Tafelberg.	R5,95
LE ROUX, Marlene. Die vlindervanger. Grootdrukkuitg. Makro-Boeke.	R20,50
LEIPOLDT, C. Louis. Die heks; en, Die laaste aand. 4de dr. Tafelberg.	R8,50
LEROUX, Etienne. Een vir Azazel. 5de dr. H & R.	R16,95
LEROUX, Marzanne. Somernagdroom. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R7,50
LOUW, N.P. van Wyk. Germanicus. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R8,50
— Nuwe verse. Sagtebanduitg. Tafelberg.	
MURRAY, Ena. Bruid uit die vreemde. Grootdrukkuitg. Makro-Boeke.	R19,00
NIENABER-LUITINGH, M. Woordkuns: inleiding tot die literatuurstudie. 3de uitg. 6de dr. Van Schaik.	R8,85
OM laaste te kan lag: verhaalbundel / saamgestel deur Pirow Bekker. 10de dr. Tafelberg.	R4,75
OPPERMAN, D.J. Dolosse. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R12,50
— Vergelegen. Sagtebanduitg. Tafelberg.	
PELSER, Chris. Hoor hoe sing die reënboog. 9de dr. Van der Walt.	R9,50
PIETERSE, Emily. Die susters Mouton. Grootdrukkuitg. Makro-Boeke.	R18,95
PYLVAK : verhaalbundel / saamgestel deur J.P. en Ria Smuts. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R10,50
RABIE, Jan. Die groot anders-maak. Herdruk. H & R.	R18,95
RUPERT, Rona. Wegloopwinter. Sagtebanduitg. 8ste dr. Tafelberg.	R6,50
SCHOEMAN, P.J. Insprong, kêrels! 2de uitg. Perskor.	R8,95
SNYMAN, Adriaan. Jokkie vir die sweetvos. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R7,50
SPIES, Jan. Profeet met kondensmelk : vertellings 3. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R10,50
STEENBERG, Elsabe. Waar is pappa se panfluit? Sagtebanduitg. 3de dr. Tafelberg.	R6,50
STRACHAN, Alexander. 'n Wêreld sonder grense. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R9,95
WALTERS, M.M. Drakenstein, my Drakenstein! : 'n klug in drie tragiese bedrywe. 2de dr. Perskor.	R10,95
WARDER, Marié. Stormwater. 2de uitg. Klub Dagbreek.	R8,50

## Nuwe Afrikaanse Boeke: Oktober — Desember 1987

Opgestel deur die Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel (NALN), Privaatsak X20543, BLOEMFONTEIN, 9300.

### Romans

BASSON, Max. Addie van die Terebinte. Grootdrukkuitg. Daan Retief.	R16,40
BERGH, René. Die buit is liefde. Van der Walt.	R9,50
BEYERS-BOSHOF, C.F. Kaapse boekanie; Die seerower van Jacqueline; Slavin van die Kaptein. Van der Walt.	R19,95
CLOETE, Jan. Kandidaat vir my hart. Klub Dagbreek.	R9,50
JOUBERT, Junita. Die brose dans. Daan Retief.	R7,50
LEROUX, Marzanne. Dosyn dae, dosyn maande. Tafelberg.	R14,50
MAREKA. Tuiskoms op Goedgevind. Grootdrukkuitg. Makro-Boeke.	R18,50
MURRAY, Ena. Ter wille van ons drome. Tafelberg.	R14,95



PIETERSE, Emily. Onrus op Rushof. Grootdruktig. Makro-Boeke.	R22,50
PRINSLOO, B.H. Die maagd van Miswa. Daan Retief.	
VAN SCHALKWYK, Nickey. Lokaas vir 'n valkenier. Klub Saffier.	R9,50
VAN WYK, Louis. Knoeiery in die doderyk. Klub 707.	R9,50
VAN WYK, Schalkie. Vallei van verlanse. Grootdruktig. Daan Retief.	R19,75
VENTER, F.A. Die ou man en die duif. Tafelberg.	R14,95

### **Vertaalde romans**

KONSALIK, Heinz G. Die kruis in Sibirië; vert. deur Ludwig Visser. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R22,50
WETERING, Janwillem van de. Roggelrot; vert. deur Douwe Dykstra. Tafelberg.	R19,50

### **Kortverhale, essays, briewe, ens.**

AUCAMP, Hennie. Brandpunt. Tafelberg. — Spitsuur. Tafelberg.	
BROEKHUIZEN, Mientjie. Wat sal die mense sê? Daan Retief.	
DEIST, Ferdinand. Pofadder en peddelford. Van Schaik.	R12,95
KOTZÉ, Theuns. Die vlugroep van die kelkiewyn. Saayman & Weber.	R15,90
MOSSIE, Tant. Voetestamp. Juta.	R12,95
MUNNIK, Victor. In die oog van die Nyl en ander verhale. Taurus.	R16,50
OBERTHOLZER, L. Lekkerlagstories ... uit toeka se dae. DI. I	
OLIVIER, Gerrit. Ongerymdhede. HAUM-Literêr.	
PIETERSE, Pieter. Baai baai Tietiesbaai. HAUM-Literêr.	R12,95
PRINSLOO, Koos. Die hemel help ons. Taurus.	R16,50
PRINSLOO, M.J.J. Die meisie van Hooglied. Daan Retief.	R8,00
SWART, Freek. 'n Sirkus in die Steppe. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R17,50
THERON, Johan. Oupa wil bemin en ander verhale. Grootdruktig. Daan Retief.	R19,75
VAN HEERDEN, Etienne. Die biskop en die bul. Tafelberg.	

### **Dramas**

AUCAMP, Hennie. Teen latenstyd. Tafelberg.	
WALTERS, M.M. Oor die limiete. Perskor.	

### **Poësie**

DE LANGE, Johann. Orpheus in New York. HAUM-Literêr.	
HAMBIDGE, Joan. Palinodes. HAUM.	
LETOIT, André. Sigarette in die woestyn. Tafelberg.	
MALAN, Lucas. Edenboom. HAUM-Literêr.	
NIENABER, C.J.M. Die braambos brand. Tafelberg.	R19,50
STRAUSS, J. Skrapneldans. Perskor.	
VAN HEERDEN, Etienne. Die laaste kreef. Tafelberg. — Obiter dictum. Perskor.	
WEIDEMAN, George. Uit hierdie grys verblyf. Tafelberg.	

### **Letterkundige studies en kritieke**

DU TOIT, P.A. Die derde rit: Elise Muller. Academica. (Blokboeke; 53).	R4,50
POTTAS, C.L. Die val van die vleispaleis. PU vir CHO.	R7,50
S.A. Literatuur / saamgestel deur Francis Galloway. HAUM-literêr.	R29,95
SENEKAL, Jan. Literatuuropvattinge: "wese" en "waarhede". J.H. Senekal.	
SKEPPING en struktuur: 'n inleiding tot die studie van die prosakuns. Academica.	R10,95

VAN DER MERWE, C.N. Sirkel en sfeer. Perskor.	
VAN VUUREN, Helize. Fiela se kind: Dalene Matthee. Academica. (Blokboeke; 54).	R4,50
VAN ZYL, Dorathea. Om laaste te kan lag: Pirow Bekker. Academica. (Blokboeke; 52).	R4,50
VERMEULEN, H.J. Kanna hy kô hystoe: Adam Small. Shuter & Shooter.	R4,95
VERMEULEN, H.J. Poësie: Skakering. Shuter & Shooter.	R3,50
— Prosa: Ciske. Shuter & Shooter.	R3,50

### **Kinder- en jeugverhale**

BADENHORST, C.S. Die swart motor. Perskor.	R9,95
BOSCH, R. Geleende vere. Perskor.	R8,95
BUSH, J. Die kameelperd met 'n knoop in sy nek. Century Hutchinson.	R14,95
CORNELIUS, Andries. Die vloek van Lamondo. Van der Walt.	R11,45
DE JONGH, Marietjie. Goeie maniere en ander plesiere. Tafelberg.	R12,50
DRURY, Liesel. Die visterman en ander verhale. MSCU.	R5,95
GELDENHUYS, Jannie. Basjan en Wilhelm en die manne van die kamp. Perskor.	
HARTMAN, Nökkie. Hermanus muis red die kaasboekresep. Waterkant.	R10,50
HEESE, Hester. Wat is daai — hê Pappa?	R9,20
KLEYNHANS, Anna. My groot lekkerleesboek. H & R.	
KRIEK, Lorraine. Sorsie klop die krokkielief. Van Schaik.	R10,95
KRUGER, Johan. Die vierde dag. Van Schaik.	R14,50
LANDSBERG, Louise. Die visserman en sy gierige vrou en ander verhale. MSCU.	R5,95
LINDE, Freda. Die fluitspeler. Daan Retief.	R12,50
MARAIS, Annalou. Die stormwind waarskuwing... Fonteine.	R5,25
— Die verre roepstem: 'n Hugenote gesinsverhaal. Sagtebanduitg. Fonteine.	R7,95
MARITZ, Empie. Sewe met een slag. Daan Retief.	R7,95
MARX, Chris L. Wimpie se vrees. Daan Retief.	R7,50
MÜLLER, Rina. Gysie skrik groot. Daan Retief.	R12,50
MYBURGH, Kobus. Die ondergang van die pakketskip Lightning. Perskor.	R9,95
POTGIETER, Magriet. Oor diertjies en droompies: vir snipsnaters en snuiters. NGKB.	R14,75
PRETORIUS, André. Die glasooig in die sleutelgat. Perskor.	R8,95
— Vat vyf, Pa! Perskor.	R9,95
PRETORIUS, M.M. Skilpad: koning van die poel. Daan Retief.	R12,50
SLAAPTYDSTORIES vir kleingoed. H & R.	
TALLIE, Ouma. Stories vir my uiltjies. F. Taljaard.	
TE GROEN, Sanet. Jan en die boontjierank en ander verhale. MSCU.	
VAN DEN BERGH, Annatjie. Kinders van Swartgrond. Perskor.	R9,95
VAN DER MERWE, Cornita. Iets het my wakker gemaak. Waterkant.	R10,50
VAN DER VYVER, Marita. Tien vir 'n vriend. Tafelberg.	R11,50
VAN WYK, M.M. Muggie maar man. Daan Retief.	R12,50
VAN WYK, Schalkie. Krinkel se dapper daad. Van der Walt.	R13,95

### **Vertaalde kinder- en jeugverhale**

BAMBERGER, Richard. My groot-groot storieboek; vert. deur Alba Bouwer en Linda Rode. Tafelberg.	R23,95
BAUER, Marion Dane. Op my erewoord; vert. deur Anna Jonker. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R9,95
BIRO, Val. Pronk trek weg; vert. deur HJM Retief. Daan Retief.	R12,50
BRUMFIELD, J.C. Die ander seun; vert. deur Annalou Marais. Sagtebanduitg. Fonteine.	R2,50
— Die leuen; vert. deur Annalou Marais. Sagtebanduitg. Fonteine.	R2,50
CARLE, E. Die haan wat wou reis. H & R.	R15,95
COLE, Babette. Die probleem met Oupa. Van Schaik.	R10,95

CORY, George. Orkaan Camille is op pad; vert. deur H.S. Coetzee. Daan Retief.	R7,50
DAUGHERTY, James. Andries en die leeu; vert. deur Lydia Snyman. Qualitas.	R9,20
GRIMM. Die tafel, die donkie en die knuppel; vert. deur Lydia Snyman. Qualitas.	R9,20
HUNIA, J. Die towerkwas.	R3,99
MAJEWSKI, Joe. Markus muis kry 'n maat. H & R.	R16,95
MARAIS, Ron. In my tuin. H & R.	R17,95
OAKLEY, Graham. Die kerkmuis se Kersfees; vert. deur HJM Retief. Daan Retief.	R12,50
SEED, Jenny. Die Kersklokke; vert. deur HM Retief. Daan Retief.	R12,50
— Khulumi, die dappere. Daan Retief.	R12,50
— Die ver-ver land; vert. deur HJM Retief. Daan Retief.	R7,95
SPERRY, Margaret. Die hennetjie wat die wêreld gered het en ander Noorse sprokies; vert. deur H��lene de Villiers. Kinderpers van S.A.	R7,00
STILLWELL, Valerie. Die flenterhuis; vert. deur Teddy Knoetze. Daan Retief.	R7,50
<b>Taalkunde</b>	
AFRIKAANS en taalpolitiek; 15 opstelle. HAUM-Literêr.	R29,50
<b>Ander werke van belang</b>	
HULDE aan J.D. Tafelberg.	R50,00
KRIGE, Uys. Morester oor Abruzzi. Perskor.	R18,95
<b>Heruitgawes</b>	
BAKKES, Margaret. Brood en klip. Grootdrukuitg. Daan Retief.	R16,40
BLIGNAUT, Toek. Geen genade op Kleinbegin. 2de uitg. Van der Walt.	R9,50
— Gister se goue strande. Grootdrukuitg. Makro-Boeke.	
— Jy, prins van verre. Grootdrukuitg. Makro-Boeke.	
BOTHA, Elize. Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns. 2de hersiene uitg. Academica. (R-B; 4)	
CARROLL, Lewis. Die avonture van Alice; vert. deur André P. Brink. H & R.	R18,95
CARTWRIGHT, Heather en Stephen. My eerste duisend woorde; vert. deur Nonna de Villiers. Tafelberg.	R18,50
DELPOR, P. Leon die lokvink. Sagtebanduitg.	R7,50
JOUBERT, Barnie. Diepkuil se dinge. 2de uitg. Educum.	
KIELBLOCK, Karl. Die swaard verteer. Grootdrukuitg.	R35,00
KONSALIK, Heinz. Die erfgename. Grootdrukuitg.	R26,50
— Die lied van die Swart berge. Grootdrukuitg. Makro-Boeke.	R27,00
KRÜGER, Louis. Donkerboskind. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R9,95
LE ROUX, Marlene. Piroop is rooi. Grootdrukuitg.	R21,50
— Die turkse pyl. Grootdrukuitg. Makro-Boeke.	R26,50
MARX, Chris L. Waarom, Sureta? 2de uitg. Klub 707.	R9,50
MATTHEE, Dalene. Fiela se kind. Skooluitg. Tafelberg.	
MURRAY, Ena. Plekkie in die son. Tafelberg.	R14,95
— Plekkie in die son. Grootdrukuitg. Daan Retief.	R19,75
— Vrou uit die nag. Grootdrukuitg. Daan Retief.	R19,75
OPPERMAN, D.J. Joernaal van Jorik. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R8,50
PENZHORN, Anna. Wildebessie-gety. Grootdrukuitg. Makro-Boeke.	
PFAFF, D.N. Die verhaal van die Grosvenor. 2de uitg. Tafelberg.	R8,95
PIETERSE, Pieter. Slagters van die Limpopo. 2de uitg. Daan Retief.	R7,50
— Smokkelaars in die nag. 2de uitg. Daan Retief.	

SCANNELL, Jan. Die berg van die jong manne. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R10,95
SCHOEMAN, P.J. Waar ver winde waai. Grootdrukkuitg. Daan Retief.	R19,75
SMALL, Adam. Kitaar my kruis. HAUM-Literêr.	
SMITH, Doris Buchanan. Twee mandjies brame. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R13,95
SOPHOCLES. Koning Oidipus; in Afrikaanse verse deur Theo Wassenaar. 3de uitg. Perskor.	
VAN DEN HEEVER, C.M. Laat vrugte. Sagtebanduitg. Van Schaik.	R14,85
VAN DEN HEEVER, Es. Skaduwees oor Wankelberg. Sagtebanduitg. Juventus.	R7,50
VAN SCHALKWYK, Nickey. Oes van die najaar. Grootdrukkuitg. Makro-Boeke.	
VILJOEN, Lettie. Klaaglied vir Koos. 2de uitg. Taurus.	R9,95
WARDER, Marié. April in Portugal. 2de uitg. Klub Dagbreek.	R9,50

## Voorgeskrewe boeke vir Matriek

### Inhoud

*Dias*  
(N.P. van Wyk Louw) 114

*Nederlandse Jeugverhale*  
(J. Haantjes samest.) 125

*Die jaar van die vuur-os*  
(W.A. de Klerk) 136

**P.D. van der Walt**  
(P.U. vir C.H.O.)

**M.J. Prins**  
(Universiteit van Fort Hare)

**Ia van Zyl**  
(Die Windhoekse Onder-  
wyskollege)



# P.D. van der Walt

## *Dias* (N.P. van Wyk Louw)

### 1. Inleiding

Albei dramas van N.P. van Wyk Louw uit die jare vyftig, *Dias* en *Germanicus*, moet gesien word teen die agtergrond van dié digter-dramaturg se opvatting van wat hy genoem het "die aristokratiese ideaal", nl. kultuur, skoonheid, die geesteskrags teenpool van die aardse en natuurlike. Die nastreef van die aristokratiese ideaal is 'n manifestasie van die "teen-natuurlike". Hierdie grondmotief in Van Wyk Louw se poësie, veral sy vroeëre verskuns, kry o.m. sy skoonste en treffendste beslag in die epos *Raka*: Koki is die verpersoonliking van die aristokratiese ideaal:

"..... maar dié  
wat skoonheid en hoogheid dra as las  
en ver verlange, is 'n vreemde ras  
van mense en bloot aan veel gevaar".

Soos Koki is beide Van Wyk Louw se *Dias* en *Germanicus* helde van die gees, mense wat inbeur, inslaan teen die opvattinge van hul tyd, en dit is ook die raakpunt tussen hulle. Hulle verteenwoordig elk 'n faset van die aristokratiese ideaal, hoe verskillend hulle ook al is. Raadpleeg in hierdie verband die kort opstel in die bundel *Lojale verset* getitel "Die aristokratiese ideaal".

*Germanicus* is die humanis wat hom verset teen heers en geweld en korrupsie en is die dramatiese vergestaltung van die idees wat Van Wyk Louw berekeneer in sy essay onder die titel "Heerser en humanis" in sy bundel *Liberales nasionalisme*. Sy heldedheid, en die dramatiese konflikke van dié versdrama, lê daarin dat hy nie doen nie — maar daarvoor het ons verlede jaar in besonderhede gehandel.

*Dias* daarteenoor is die daadmens, maar dan is dit die teen-natuurlike daad, net soos *Germanicus* se dadeloosheid ook teen-natuurlik is. *Dias* se heldedheid lê in sy moedige, idealistiese daad van verset teen die versteende opvattinge, vrese, beperkinge van sy tyd in.

*Germanicus* is pure oog; *Dias* slegs hand — hierin lê hul verskil; hierin lê ook hul beperking, nl. in hul eensydigheid; hierin lê ook hul tragiek, elk op sy eie wyse. Daarom ook word daar in die drama *Germanicus* so baie gepraat van *Germanicus* se grys oë, sy helderheid, die sterre, die kristal, die skarabee, die skaal: hy dink hom tot stilstand.

*Dias* het swart oë; op een plek in die teks word daar selfs gepraat van die wind wat deur sy leë oogholtes waai. Hy sien nie, sien nie met fisiese oë nie. Hy is blind vir die stoflike realiteit; met 'n innerlike optiek, dié van geloof in God en homself, streef hy resloos sy ideaal na: om die aarde en die eeue

oop te sluit, soos hy dit noem, die seeroete van Europa na Indië en die Ooste, om die Suidpunt van Afrika te ontdek en te karteer.

“Ek sal die verstes aan mekaar verbind  
en hierdie aarde één maak.  
En my naam  
sal dan nie sterf nie.”

Dus verskille, maar 'n basiese ooreenkoms tussen twee figure wat 'n een-same stryd teen gevestigde opvattinge en oorweldigende magte voer.

Beide die dramas is op historiese feite gebaseer, maar albei is Van Wyk Louw-vertolkings, òmskeppinge, en kan nie los van die digter-dramaturg se lewensbeskoulike en poëtiese-kulturele opvattinge en uitsprake gesien en vertolk word nie, ook nie los van die oeuvre-konteks nie.

*Germanicus* speel af in die laat-Romeinse heidense wêreld, met toespelings op die komende nuwe era van die Christendom; *Dias* speel af teen die agtergrond van die laat-Middeleeuse Christelike Europa en die wêreldbeeld van dié tyd, is deurtrokke van daardie waardes en norme, is miskien die tref-fendste verwoording in kunsvorm van die universele en tydlose ideaal van Christelikheid: Dias wat groei van oormoed, selfs hoogmoed, tot ootmoed en deemoed — die Christelike deemoed wat 'n wonderlike vorm van lewensmoed en sterwensbereidheid is, die volkome geloof in en vertrou op God, die aflê van die self en die opgaan in God.

Beide dramas is ook in versvorm, die onontkombare voertuig vir die bewoë siening van en segging oor 'n bepaalde soort mens en werklikheid, die uit-drukking van 'n tema van dié aard.

Op hierdie aspekte wil ek vervolgens in meer besonderhede terugkom.

## 2. Die historiese basis

Hoewel, soos reeds vlugtig aangestip, hierdie drama 'n historiese basis het, is dit tog nie primêr 'n geskiedkundige drama nie: dit is in die eerste plek 'n ideespel: die dramaties-poëtiese vergestaltung van 'n bepaalde konsepsie — iets waarop daar later in meer besonderhede ingegaan sal word.

Maar intussen dien dit 'n doel om die aard van die poëtiespel *Dias* te bepaal, m.a.w. die intensie daarvan te omlyn en so tot groter begrip daarvan en waardering daarvoor te kom.

*Dias* is oorspronklik as geleentheidstuk ter viering van die eerste groot Van Riebeeckfees in 1952 gekonsipieer en vormgegee. Daarom kies die digter-dramaturg 'n historiese gegewe, nl. die ontdekking van die Kaap en die seeroete om die Kaap, om die suidpunt van Afrika, as onderwerp of boustof. Dias het die grondslag gelê vir die latere volksplanting deur Van Riebeeck in 1652. Maar die tema, die hoofgedagte, wat deur die vormgewing uit hierdie primêre feit losgemaak word, nl. die vreemde weë van die Wil van God wat een mens sy hartsbegeerte ontsê om so Sy groter Plan te volvoer, en hoe daardie mens tot insig en rypheid kom — dit is die hoofdoel van die drama

en nie 'n herskepping van die verlede nie. Die drama wil dus nie 'n soort "life and times" van Dias, die historiese Dias, in die klein wees nie. Die onderskeidende kenmerk van historiese literatuur, hetsy roman, hetsy drama, is die rekapitulاسie van die verlede, 'n periode, 'n gebeurtenis — of die herskepping van 'n bepaalde figuur uit die verlede, wat ons gewoonlik ken as die sg. "vie romancée", die geromanseerde lewensbeskrywing. Hierdie soorte historiese literatuur is 'n vermenging van feit en verbeelding of inlewingsgawe, die produk van die herskeppingsvermoë van die skrywer, maar die geskiedkundige feite bly tog die hoofsaak: hulle moet ook kontroleerbaar korrek wees, ongeag hoe hulle geïnterpreteer en omgeskep word. Vanselfsprekend: hoe onbekender die feite, dikwels hoe verder hulle in die verlede lê, hoe wyer kan die kunstenaar die vleuels van sy verbeelding span sonder om die feitelike waarheid geweld aan te doen.

En dit is presies wat Van Wyk Louw in hierdie poëtiese hoorspel doen: hy gebruik die barre minimum aan historiese feite as stramien waarop hy sy eie patroon weef, 'n Dias skep wat die draer word van die digter-dramaturg se opvatting en herinterpretasie — en dan wel in so 'n mate dat dié tema en die menslike vergestaltung daarvan, sowel as die digterlike verwoording, die hoofsaak word en nie die weergawe van die verlede nie. Die enkele feite wat Van Wyk Louw as stutpilare vir sy eie besondere konstruksie gebruik, is die figuur Bartolomeus Dias en sy medestanders, bv. Don Infante. verder die bepaalde tydstip en omstandigheid in die wêreldgeskiedenis, nl. die vaart om die Kaap in 1487, die name van die skepe, Dias se roete en sy omdraai by Mosselbaai; ook die feit van sy dood jare later soos in die kort prosa-aantekening voor die slotgedeelte aangegee word. Maar dié is nugtere resitatief voor die liriese aria en onderstreep juis die omskeppende en vertolkende werkwyse van die skrywer.

Omdat dit dus in *Dias* gaan om die idee en nie om die herskepping van die geskiedenis nie, is dit nie 'n historiese drama nie; dit is wel 'n histories gefundeerde drama. Dit doen die basiese geskiedkundige feite reg aan, maar dis ook al; dit word een groot herskepping en hervertolking.

### 3. Die dramatiese opset of grondpatroon van die Woordkunswerk "Dias"

Uit die aard van sy handelende wesensaspek is drama afhanklik van persoonlike skedering en dié se optrede; hulle is ook die temadraers en -verwoorders. En omdat die idee of tema in die onderhawige werk primêr is, moet ons vervolgens na die patroonmatige opset t.o.v. die *dramatis personae* kyk. Hierin openbaar hom reeds die omskeppende ingrype van die digter-dramaturg in die geskiedkundige materiaal. Soos hy die historiese persoonlikhede vertolk en binne die dramatiese konfliktsituasie rangskik, ontstaan daar 'n sinryke ordening, 'n singewende patroon in diens van die hoofidee van die drama.

Hierdie dramatiese grondpatroon t.o.v. die karakters is vierledig. Daar is:

1. Dias
2. Pedro
3. Infante
4. Matrose

Hierdie vier geledinge staan in alle opsigte teenoor mekaar, as enkelinge maar ook in groepe: Dias, die teen-natuurlike, teenoor Pedro, Infante en die matrose wat "natuurlik" dink en handel.

In die drama ontstaan die volgende karakteristiek van elk van die vier genoemdes, en so word die kern van die menslike botsing duidelik, en hierdie teenstelling is die grondslag van die dramatiese konflik wat tot spanning, selfkennis en die onthullende lewenswaarheid van die slot, dus die tema, lei.

Dias word gebeeld as die geïnspireerde, onredelike, eersugtige, trotse en idealistiese individualis wat gelouter deur teenslae en teleurstellinge, groei tot selfontseggende berusting en geluk in God se Wil.

Pedro, sy stuurman, is die roekelose avonturier, en van al die dramatiese persoonlikhede is hy die volledigste méns. Teenoor die ander eensydig getekende karakters, elk met een oorheersende karaktertrek, is daar by Pedro verskillende fasette: behalwe die avontuurlus, ook die grootpraterigheid, die jag na stoflike gewin, die oneerbiedigheid teenoor die godsdiens, die skoonheidservaring en die poësie van sy woorde, sy aardsheid, sy trou teenoor Dias, sy nugter oordeel.

Don Infante leer ons ken as die koel, berekende, berekenende, redelike, nugtere, pligsgetroue en verbeeldinglose mens.

Die matrose is dom, bygelowig, bang, liggaamlik.

Raadpleeg i.v.m. die dramatiese voordele, veral in die hoorspel, van enkelvoudige karakters die stuk van T.S. Eliot oor Ben Jonson in sy *Selected essays*, bl. 152, 212.

#### 4. Dias as tragiese held

Binne hierdie vierledige karakteropset troon Dias uit as die allesoorheersende figuur. Dié hoorspel is in feite 'n eenpersoonsdrama. Maar Dias is nie net held nie; hy is ook tragiese held, en wel in meer as die geykte sin van die woord.

Trouens, die beswaar is al ingebring teen die betiteling van Dias as tragiese figuur, omdat, binne die tradisionele denkmodel van die Aristoteliaanse opvatting van tragiek en die tragiese held, daar in 'n Christelike denkwêreld nie sprake kan wees van tragiek nie, en veral nie wat betref Dias nie. Dié redenasie is soos volg: volgens Aristoteles se vertolking van die tragiese na aanleiding van die antieke Griekse dramas, is die wese van die tragiese die ondergang van die held wat weens oormoed (hubris) en selfverblindheid of 'n karakterswakheid 'n oordeelsfout begaan, so met die gode of die noodlot en dus die skeppingsorde in botsing kom, en dan juis deur dié hoër mag ver-



nietig word sodat die kosmiese orde en harmonie herstel kan word. Binne die Christelike leer en denkmodel bestaan daar nie 'n blinde Noodlot wat die "Fremdkörper" vernietig nie. Die Christendom leer van Skepping, Sondeval en Verlossing — vir die gelowige in Christus is daar redding, hoe groot sy skuld ook al is; daar is vergifnis en ewige saligheid deur die geloof in en op grond van die soendood van Christus.

En Dias is juis so 'n gelowige. Hy groei tot insig in sy sonde, sy siel word gered, al gaan sy liggaam verlore met sy dood tydens die werwelwind. Volgens die Aristoteliaanse opvatting (vgl. die "Ars poëtica") is Dias dus geen ware tragiese held nie, en wel omdat hy aan die einde na sy siel gered word.

Maar hierdie reenasie doen die Diasfiguur as tragiese held 'n onreg aan, misgun trouens die Christelike lewens- en wêreldbeskouing ware tragiek, ook die Christelike drama 'n volledige tragiese held. Dit berus naamlik op 'n denkfout en onvolledige interpretasie van sowel Aristoteles se "Ars poetica" as die ou Griekse tragedies. Prof. J.P. Louw het in 'n insiggewende stuk oor die wese van die tragiese in die antieke Griekse drama daarop gewys dat die wese van die tragiese, sowel by die ou Grieke as in die gewone lewe, ook vandag, en in die tragedie as literêre genre, geleë is in die *lyde* van die brose en feilbaremens — vgl. "In en om die letterkunde", onder redaksie van A.P. Grové.

Lyde, lyding, is dié kriterium vir die vasstelling van tragiek en die tragiese held, natuurlik in samehang met ander faktore wat ek aanstons sal noem. Maar die kern, die fondament, die eerste voorwaarde vir tragiek, is lyde — en Dias ly deurgaans: van die begin af is daar onbegrip vir sy grootse visie, teenstand uit elke denkbare oord. Selfs die elemente is teen hom. En dan die muitery, die afsmeek van 'n teken, die swye van God, die omdraai. Pedro sê:

"Ek het 'n man sien doodgaan voor  
my oë  
drie dae lank."  
en  
"... hy huil soos iemand wat  
'n kind moet groet  
om nooit te sien weer, in 'n vreemde land'".

Verydeling dus, gevolg deur miskenning, en die ergste van alles: om vergeet te word, buite die lewe te staan wat vir jou saak maak. In die Bybelse woorde het Dias se son ondergegaan terwyl dit nog dag was. En dan die angs van die laaste storm, die werwelwind, wat die finale einde van alle vonkies hoop beteken. Dit is lyde, dit is tragiek.

Maar tragiese lyde is ingebed in 'n hele mens, en dié mens, om held te wees, tipe van die ewige mens, openbaar die volgende eienskappe, soos Aristoteles en vele ander na hom dit raakgesien en geformuleer het, ook



Vondel, in sy voorberig tot sy drama "Jefta".

1. In sy begeesterde nastreef van 'n grootse ideaal, sy verydeling en ondergang, is Dias 'n aangrypende persoonlikheid, maar hy is daarby 'n grootse mens wat in hom op simboliese wyse twee luisterryke figure, voorgangers, verenig, t.w. Prins Hendrik die Seevaarder met sy onverdrote drang na die onontdekte; en deur sy opvatting van sy Goddelike roeping as draer van die Christendom na die verste uithoeke van die aarde is Dias 'n tweede St. Christoforus. Sy skip dra dan ook die naam van daardie legendariese heilige wat die Christuskind deur die stromende rivier sou gedra het. Christoforus beteken letterlik Christusdraer.

2. In die tweede plek voer Dias 'n grootse stryd. Hierdie stryd het 'n uiterlike of sigbare faset, t.w. sy konflik met menslike beperkings, soos veral verteenwoordig deur Don Infante, die matrose en selfs Pedro. Maar hierdie teenstand is 'n uitdrukking van 'n groter mag waarteen Dias te staan kom, nl. sy tyd, sy eeu, soos hy dit noem, wat nog nie ryp is vir sy gewaagde avontuur nie. En in die laaste en wesenlikste instansie stry Dias ten diepste teen die Raadsplan van God wat hom nie uitverkies het om die seeweg na Indië oop te stel nie.

Die innerlike aspek van Dias se stryd kom tot uitdrukking in woorde wat diu op 'n twyfel in homself, 'n onsekerheid wat hy moet oorwin. Die Tweede Matroos verwys daarna hoe Dias alleen in sy kajuit worstel, die Vierde Matroos dat hy dof lyk van nie slaap, en Dias self sê, na hulle om die Kaap deur die stormgeweld gewaai is:

"Wees my genadige God, vergeef my sonde  
dat ek kon dink, dat ek kon dink

dat U

my nie ..."

en later bely hy teenoor Don Infante:

"... ek het so min nou van 'n sekerheid ..."

3. In die derde plek word Dias se tragiek beseël deur sy ondergang: 'n geestelike of morele ondergang, en dan 'n liggaamlike of stoflike ondergang wanneer hy aan die einde omkom in die werwelwind. Sy geestelike teleurgang blyk sterk in die woorde van Pedro wanneer dié sê dat hy 'n man sien doodgaan het voor sy oë, drie dae lank, dat Dias in sy skeepshut gaan sit en stil is van verdriet, wanneer Dias self sê:

"Ons was nie iets besonder, ek

en jy

Pedro."

en

“Niks sal my naam dra nie. Want  
ek was niks”.

4. Maar Dias sou nie waaragtig tragies gewees het as hy nie skuld aan sy lyde en ondergang gehad het nie. Hierdie skuld lê daarin dat hy onmatig was: hy wou die tyd dwing en het die swakkere mense gehoon. Hy was oormoedig, eersugtig, trots — en, soos hy aan die einde insien, was selfs sy bid tot homself gerig. Dit is sy hubris, en ten diepste lê sy grootste skuld en sonde daarin dat hy in sy (self-) verblindheid in opstand gekom het teen die Wil van God — onwetend, weliswaar, maar nietemin tog in feite wel. Dit is die oerskuld van die mens: dat hy 'n god word in sy eie oë. Op dié wyse kry die lot van Dias, soos gebeeld deur Van Wyk Louw, 'n groter reikwydte, 'n universeel menslike en tydlose duiding. So bereik die tragedie ook sy essensiële doel: skrik en stigting van die toeskouer/aanhoorder: dat so 'n lot hom ook kan tref. Hierdie religieus-didaktiese intensie van alle tragedie word in Dias se geval onderstreep deur die vyfde faset van sy besondere tragiek, t.w. sy herkennis.

5. Herkennis beteken insig, perspektief verwerf. Dias begryp uiteindelik, in die laaste visionêre helderheid van sy sterwe, sy eie tekortkominge, swaakheid, beperktheid, sy verkeerdheid en doemwaardigheid. Reeds wanneer hy moet omdraai, sê hy:

“Pedro ek was nie vir hierdie vaart  
bestem nie, ek nie, Pedro”.

en

“... daar was 'n teken, duidelik: God het *geswyg!*”

en

“..... Hy het Sy eie tyd:  
van *my*, van *my* wou hy die werk nie hê nie.”

Later, net voor sy dood, sê hy:

“..... Ek was 'n klip;  
ek was nie bouheer nie.”

6. Hierdie insig in sy lotswisseling mond uit in sy duurverworwe versoening en loutering. Die epiloog bevat dus Dias se volledige insig; hy het gegroei tot volkome Christelike deemoed, en hy kan God dank vir sy eie

teennatuurlike triomf: hy het reeds beseft dat daar vir elke daad 'n tyd is, en streef jy alleen, dan breek jy. Nou, in sy slotmonoloog praat Dias vanuit die oomblik van sy insig, soos hy dit noem. En hy dank God dat hy uit die kern geryp is, dat hy nou kan bid omdat sy gebed gesuiwer is, dat hy onvoltooi gelaat is:

“... dat ek my aan geen werk  
ooit kon versadig; dat ek barre kuste  
en leë lande alleen kon kry.”

Nou kan hy ook bid vir dié eensaam land wat hy ten spyte van homself gevind het, vir al die eensaam sterwendes, en dat God by hom sal wees in sy laaste skrik.

Nie in homself lê sy krag en vertroue nie, maar in God, sy finale toeverlaat. Dit is die tragiek, soos Van Wyk Louw aan sy eie besonderse deurskouing van Dias poëties woordgestalte gegee het, in 'n gestruktureerde, sinvolle dramatiese handelingspatroon, en in onvervangbare taalgestalte.

Vervolgens moet ons dan let op die dramatiese bou van die hoorspel en die verskarakter daarvan, want dit is tewens die versigbering in die woord wat die stuk 'n geslaagde hoorspel maak, die konsekwente veraanskouliking wat die versdialoog kenmerk.

## 5. Die dramatiese bou

Die handelingslyn strek oor vyf afdelings of bedrywe wat 'n argitektoniese samehang en balans, gestruktureerde gang en afronding het. Daar is agterevolgens, sonder om hier die feite te rekapituleer, die kennismaking, gevolg deur die verwikkeling, die hoogtepunt, ommekeer en ondergang of afronding, die ontknoping.

Dit sou goeie oefening vir die leerlinge wees om heel ten aanvang, voordat die drama in besonderhede behandel word, slegs die feitlike hoofsaak van elk van hierdie vyf afdelings op te som, sodat hulle 'n vaste basis van teks-kennis het vir verdere benutting en detailstudie.

Hierdie vyf afdelings, in hierdie gestruktureerde orde, is die klassieke dramatiese boupatroon. Dis meer as 'n blote konvensie of formaliteit, 'n holle tradisie, want sinvol toegepas lei dit eerstens tot 'n streng konsentrasie in die bou van die drama, 'n koers in die vormgewing van die stof; dit sorg vir 'n strak spanningslyn; dit waarborg 'n eenheid van handeling wat onafwendbaar tot 'n hoogtepunt en oplossing voer. Dit gee balans en patroon aan die opset; hierdie argitektoniese bou beklemtoon deur sy estetiese karakter die sinvolheid van die handeling, die geldigheid daarvan, verplaas dit in 'n ander orde as dié van uur en feit.

## 6. Die vers in "Dias"

Die gestileerde aanbieding van die Diasgestalte as tragiese held, ook die gestileerde bou van die handeling, word voortgesit en vind sy konkreetste

uiting in die gestileerde taalgestalte van die drama in sy versmatigheid: geritmeerde, gemetaforiseerde en emotiewe woordreeks versdialoog. Wanneer die tema van hierdie hoorspel/luisterdrama/radiodrama in ag geneem word, nl. die verterende drif van Dias om die seeweg na Indië te ontdek, om "die aarde en die eeue oop te sluit" in God se naam, dan wék dit geen verbasing nie dat die dramaturg die versvorm opneem as voertuig van sy bewoë siening van die Diasfiguur.

Dit is in die eerste plek die bewoëheid van sy taal en die ordening daarvan in die blankvers wat dit tot poësie omskep. In so 'n werk soos hierdie waar die Diasgestalte meer 'n beroep doen op die gevoel, die besieling, die intuïsie, as op die intellek en die rede, hom meer rig op die konkrete aanskoulikheid as op die verstandelike abstraksie, word die poësie (waarvan konkretisering in beeld, klank en ritme skering en inslag vorm) die natuurlike taalvorm op dwingende en onontkombare wyse. Vgl. in hierdie verband die lang essay van T.S. Eliot getitel "Poetry and drama," waarin hy wys op die voordele van die poëtiese versdialoog, veral die sg. "deursigtige" tipe. Baie van Eliot se argumente word beaam deur D.J. Opperman in sy opstel "Probleme van die versdrama" in sy bundel *Wiggelstok*.

Juis om die gevoelsgeladenheid van die hele stuk bied die blankvers, die vyfvoetige rymlose jambe, 'n ryk moontlikheid om elke wisselende stemming, karakterskakering, gevoelsnuanse en pouse dramaties te verwesenlik binne die algemene dissipline van versifikasie, wat op sy beurt 'n hele nuwe werklikheid, dié van die estetiese, skep. Daar lê ook reeds iets dramaties in die stilering van die taal, 'n soort indwing in die vorm van die blankvers. In die versvorm met sy patroon en grense word die taal dus met hoogspanning gelaai, word al die sluimerende moontlikhede daarvan geaktiveer, word die taal gedramatiseer en kan die aanskoulikheid daarvan juis die hoorspelkarakter van die stuk ten volle dien.

'n Mens moet steeds in gedagte hou dat dit 'n luisterdrama is hierdie (vandaar ook die vele lang monoloë), dat dit slegs steun op die akoestiese, dit wat die oor kan hoor. Daarom moet alles wat gesien behoort te word (soos 'n gewone toneeldrama met visuele middele kan doen), in die taalgebruik, die beeldende woord, ingebou word. Op hierdie voortrefflike veraanskouliking het L.J. Malan uitvoerig ingegaan in sy M.A.-verhandeling: "Die veraanskouliking in N.P. van Wyk Louw se hoorspel DIAS."

Die taal van die poësie dien die luisterdrama volkome, soos wat dit hom in *Dias* onderskei deur sy wesenseienskappe wat hier deur Van Wyk Louw ten oorvloede en volkome funksioneel aangewend word:

1. Die dramatiese geladenheid van die dikwels doodgewone woord — vgl. bv. *Dias* se aanvangsmonoloog:

"..... Voel die wind net:  
hoe *stoot* hy in die seile dat hulle *leun*  
en *uireik* na die water voor ons."

en

"Ons *gooi* die laaste *flechter* seil aan al vier maste!  
Dit *traak* my nie, dan skep ons water, Pedro,  
dan *ploe* ons in die branders as dit moet,  
maar voor-ry sal hy nie!"

2. Groter konsentrasie in die sinsbou. Vgl. die woorde van die Jong Offisier aan Dias teen die einde en Dias se antwoord daarop:

"Nou dreun ons vlote óóp, dat almal hoor,  
op elke water wat ons wil."

"..... En hoe onmatig  
eers tog, was ek in begeerte; onmatig  
in hoon vir dié wat minder kon of wou."

3. Beeldrykheid. Metafore, vergelykings verbeeld, veraanskoulik, suggereer veel meer as die letterlike betekenis daarvan, is dus veral in 'n luisterdrama onontbeerlik.  
Vgl. bv.

"... agter die donker skans  
van Afrika,"

of

"..... Toé, togte  
met 'n dun koord aan die been, om trug te haal  
soos kinders met 'n tor ....."

en

"'n Halwe eeu het ons geplooi, gekwansel  
met hierdie land: van baai tot baai gekruip, ....."

4. Herhaling van bepaalde woorde. Pedro sê:

"Bid, Manuel! Jy sit dan stil, Bid boetie:  
dis al wat jy kan doen.

Hier kóm hy:  
swart en wit, swart en wit, swart en wit,  
hier's hy!"

Telkens verhoog sulke herhalings die suggestierykheid van die segging sowel as die dramatiese spanningseffek. En net soos in ander van N.P. van Wyk Louw se dramas of digwerke is daar sekere woorde, beelde, wat tel-



kens voorkom, as't ware in die bloedstroom van die digterlike komposisie sirkuleer, met tematiese bindingskrag, betekenisverdigend.

5. Ongewone rangskikking van die woorde (inversie) om 'n gewenste effek te bereik:

"Nou vaar ons los, apart van daardie wêreld  
wat hulle ken: uit uit die winter van Europa  
wat sneeu tot in die see;  
uit uit die loom en olie-swaar waters  
van daardie Golf Guinea ..."

en:

"..... En kyk: dáár, agter:  
hoe pak die wolke daar: dis blom aan blom  
bo berge wat soos Alpe óp moet klim!"

6. Klankrykheid en klanksimbooliek:

"Ons dek is ys net waar die water spat."

So word die taal ritmies, beeldend, klankmatig tot die uiterste ingespan, dramaties-poëties gestileer om as uitdrukkingsmiddel te dien van hierdie grootse spel van Dias wat die drif Volmaaktheid geken en nagestreef het. Bostaande is maar by benadering 'n ontoereikend meganistiese poging om iets van die kwiksilweragtige wonder van die woordgestalte van hierdie drama vas te vat, maar steeds bly dit 'n ontwykende ideaal, soos om die prag van die aanvangsreël te definieer:

"Hoe gly ons mas se punt verby die sterre ..."

Dit ly egter geen twyfel nie dat Van Wyk Louw met sy eie en besondere aanbieding van die Diasgestalte 'n aangrypende tragiese figuur geskep het, dat die hele konsepsie en struktuurering van die drama boeiend en groots is en diepsinnig — en dit alles het 'n waardige, funksionele uitdrukking gevind in die unieke en skone taalvorm daarvan.

7. **Moontlike vrae** (opstel tipe antwoorde):

1. In watter mate is die Diasfiguur 'n beliggaming van N.P. van Wyk Louw se idee van "die aristokratiese ideaal"? Beantwoord die vraag aan die hand van die essay met hierdie opskrif in *Lojale verset*, asook in die lig van sy opvatting van die "teen-natuurlike."

2. Noem die historiese feite waarop die drama gebaseer is, en bespreek die vraag of die hoorspel *Dias* in die aanvaarde sin van die woord 'n geskiedkundige woordkunswerk is.
3. Toon die dramatiese opset of grondpatroon van die drama *Dias* aan met verwysing na die karakters en die handelingslyn.
4. Omlin die begrip "tragiek" in literêr-estetiese sin en beredeneer die vraag of *Dias* in hierdie luisterdrama 'n tragiese held is al dan nie.
5. Bespreek die aard en funksionaliteit van die versdialoog in *Dias*, met inagneming van die feit dat die stuk 'n hoorspel is.

Beantwoord elke vraag met konkrete verwysings na en aanhalings uit die teks.

M.J. Prins

*Nederlandse Jeugverhale* (saamgestel deur

J. Haantjes)

### 1. Sietske — F. de Clerq Zubli

Hierdie hoofstuk uit *De Clerq Zubli* se jeugroman vertoon in 'n hele aantal opsigte 'n ooreenkoms met die idille as literêre genre. Aan die hand van T.T. Cloete se uiteensetting gee ek eers 'n samevatting van die vernaamste kenmerke van die idille (Cloete, 1970: 3—6).

Alles in die idille-wêreld is intiem op sy menslike figure betrokke. Veral jeugdige mense hoort tuis in die idille, maar ook ou mense wat jeugdig van gees is. Die liefde speel 'n groot rol in die idille. Die menslikheid van die idille-karakter gaan so ver dat hy die nie-menslike dinge vermenslik. Die eenvoudige, goehartige, naïewe mense wat 'n gelukkige gemeenskap vorm, lewe in die idille in 'n afgesonderde, klein en geslote tydruimte, weg van die druk lewe af. Die idille-karakter word gekenmerk deur 'n soort kinderlikheid, en dit is 'n kenmerk van die kinderlikheid om in 'n klein, geslote, beskermde en veilige ruimte te leef.

Die ruimte is 'n belangrike komponent van die idille. Die idille-karakter leef in noue kontak met sy ruimte, gewoonlik 'n natuurruimte. Die afgeslote ruimte van die idille is klein. Omdat die idille-karakter in 'n klein, oorsigtelike wêreld leef en byna soos 'n kind sy eng wêreldjie benader, is die verkleinwoord 'n bekende stylkenmerk van die idille.

Die idille-karakter leef tydsaam, omdat hy in sy begrensde, afgeslote wêreld

afgesonder is van die tydstream van die lewe daarbuite. Die tyd in die idille verloop rustig. *Rus* of *rustigheid* en *geluk* is 'n grondtrek van die idille, en hierdie begrippe kom dikwels as *leidmotiewe* in die idille voor. Die idille hou ook van deelwoorde, of van leidmotiewe soos *stil/stilte*. Die idille is sinoniem met 'n rustige, vredige en daarom ook gelukkige lewe. As die ongeluk of onrus in die idille ter sprake kom, is dit meestal iets van die verlede of iets wat weer so gou verdwyn as wat dit verskyn het. Die mense in die idille ervaar gewoonlik nie alleen geluk in die idilliese ruimte nie, maar ook *aan* die ruimte.

Die sentrale karakter van *Sietske* is 'n kind. Dit is dus byna vanselfsprekend dat die leser 'n idilliese wêreldbeeld kan verwag — die sentrale karakter van die idille is gewoonlik 'n kinderlike figuur — al is dit ook 'n volwassene.

Die skip, waarop die verhaal van *Sietske* afspeel, is 'n afgeslote, klein en vertroude ruimte — 'n tipiese idille-ruimte dus. En hiervan is die "voorplecht" by uitstek verteenwoordigend. Soos dikwels in die idille gebeur, word die nie-menslike dinge vermenslik. Die verteller fokaliseer Rekel as 'n menslike wese. Die brug maak 'n "uitnodigende gebaar".

Sietske en haar vader leef in noue kontak met die natuur. In en aan die natuur-ruimte van die kanaal ervaar hulle geluk. Die water lyk of dit van gesmelte silwer is met 'n diep donkerblou glans. Die skoonheid van die kanaal is van 'n "verstillende rus wat goed is vir die gedagtes". Die water weerkaats die wêreld en laat 'n mens nadink oor die wonder om dit alles te kan sien en in jou op te neem. Sietske en haar vader sien 'n "verhaal" in die spel van die water. Die wye hemel, bruisende water en wilde wind is die vriende aan wie Sietske al haar gedagtes kan toevertrou.

Die tyd is oënskynlik van groot belang vir Sietske en haar vader. Immers, om tyd te verloor beteken dikwels om 'n goeie vraag te verloor. Tyd is dus geld. Daarom raak Sietske ongeduldig wanneer dit lank duur voor daar beweging kom in die brugwagter se huis. Voor nege-uur moet hulle die volgende brug haal.

En tog — by alle oënskynlike haas, gebeur dinge langsaam. Die wipbrug verhef homself langsaam en die brugdek daal weer langsaam. Dat die golfies hulleself "snel" voortplant (6), is 'n paradoksale gegewe wat die rustige tempo waarteen dinge in werklikheid plaasvind, aksentueer.

Die wyse waarop liefdevol en rustig op die vertroude dinge (helmhout en roer) gefokus word, skep ook die indruk dat die fokalisator die voortstrydende tyd tydelik heeltemal vergeet het. Daarom gebeur dit met die leser ook. Die leser kry die gevoel dat die tyd tog van minder belang is as die ruimte — soos dit in die rasegte idille die geval is.

Maar dan — hierdie idille word *tog* deur die voortsrydende tyd bedreig. Vader word oud; dit raak te erg vir hom om so in weer en wind aan die roer te staan. 'n Stuurhut is noodsaaklik, dáárvor is geld nodig, en dit is 'n rede tot kommer. Maar let op, as Sietske haar vader begin sien as iemand wat oud word, iemand wat al swaar gekry het, dan is 'n *ander* Sietske aan die

woord, 'n Sietske wat meen dat sy geen tyd het vir die verhale van die water en die wind nie, m.a.w. nie die mens van die idille nie. Dit, besef sy, is nie die *egte* Sietske nie, die egte Sietske en die egte Vader is tydlose figure, mense wat los staan van die tyd. In Sietske se verbeeldingswêreld is sy sowel as Vader Vikings. So slaag sy tog daarin om hulle los te maak van die haglike van hier en nou en om die voortstromende tyd te transendeer.

**Opdrag:** Die karakters in 'n idille word gekenmerk deur goedhartigheid. Bespreek hierdie stelling aan die hand van *Sietske*.

## 2. Loete – Leonhard Huizinga

Spanning speel 'n belangrike rol in hierdie hoofstuk. Oor spanning as element van verhalende tekste, maak Van Luxemburg *et al* (1982: 191 – 192) 'n paar insiggewende opmerkings, waarvan ek hier 'n samevatting gee.

Spanning ontstaan wanneer daar vrae opgeroep word wat nie onmiddellik beantwoord word nie. Hierdie vrae word in die loop van die verhaal herhaal. Hulle hoef egter nie eksplisiet gestel te word nie. Hulle word opgeroep op grond van onbegrepe gebeurtenisse en situasies.

Verskillende soorte spanning kan onderskei word na gelang of die leser, of die karakter of albei nog nie die antwoord op die vraag ken nie. Wanneer nòg die leser, nòg die karakter oor die informasie beskik wat nodig is om die vraag te beantwoord, is daar 'n *raaisel*. Speurverhale is meestal gebaseer op dié gedeelte onwetendheid. Wanneer die leser wel, en die karakter nie op die hoogte is nie, is daar 'n *bedreiging*. Ons weet byvoorbeeld dat 'n moordenaar hom skuilhou in die bos waar die onskuldige kind gaan speel. "Pas tog op!" sou ons wou roep. Wanneer die leser nie en die karakter wel op die hoogte is, is daar 'n *geheim*. Wanneer sowel die leser as die karakter op die hoogte is, is daar geen spanning nie.

Die spanning in 'n verhaal kan in klein dosisse toegedien word. Vrae word slegs gedeeltelik opgelos; die oplossing is onvolledig of onjuis; daar ontstaan nuwe vrae. Die volledige oplossing kom eers aan die einde.

Loete merk te laat dat die sluisdeur voor hom oopgegaan het. Spanning ontstaan by die leser wanneer die vraag by hom opkom: Wat gaan die gevolge wees van Loete se agterlosgigheid? Karakter en leser is in hierdie stadium nog albei bewus van die gevaar. Wanneer Loete egter eers binne die hawe is, verloor hy "elk nader bewustzijn" (20), en handel sonder om te wik of te weeg. Die leser word egter bewus gehou van die gevaar waaraan Loete blootstaan via die fokalisering deur die verteller en die offisier. Die spanning bestaan dus nou in die vorm van 'n bedreiging. Ook wanneer Loete na die hoof en die vissershawe koers, is dit slegs die leser wat die gevaar besef. Loete merk nie dat 'n suigende ebstroom hom meevoer nie; hy voel trots en rustig.

Wanneer Loete oplaas na die kus omkyk en verwoed probeer om terug te vaar land toe, neem die spanning die vorm van 'n raaisel aan: Nòg die leser, nòg die karakter weet of, en indien wel hoe, Loete uit sy penarie gaan kom.

Loete ervaar 'n "koue angs" (24). Die leser wat met hom identifiseer, ook: Gaan Loete gered word? Gaan hy in die golwe omkom? Dit is die raaisel wat spanning by sowel karakter as leser laat ontstaan. Loete se uitputting verhewig die spanning omdat dit die leser 'n ongunstige antwoord op die raaisel laat antisipeer.

Die verskyning van die visserskuit lei tot 'n plotselinge styging in die spanning omdat leser en karakter vir 'n kort rukkie die moontlikheid van 'n gunstige oplossing vir die raaisel antisipeer. Uit innerlike krag transendeer Loete sy vrees vir 'n ongunstige oplossing van sy krisis. Sy "koue angs" van vroeër het nou 'n "koue vreugde" geword (27). Hierdeur word die emosionele spanning by die leser enigins verlig, maar die bedreiging bly nog bestaan: Loete is nog glad nie veilig nie.

Wanneer die skip opdaag, styg die spanning tot breekpunt. Leser en karakter is nou albei intens bewus van die moontlikheid van 'n gunstige oplossing vir die raaisel van Loete se lot. Wanneer dit blyk dat Loete egter te moeg is om om hulp te roep, lyk dit of die leser se ergste vrees bewaarheid gaan word. Plotseling word egter vertel dat Loete heerlik warm in 'n smal bed lê. 'n Nuwe raaisel ontstaan: Wat het gebeur? Hoe kom hy daar? Gespanne lees die leser verder.

Humor is die resultaat wanneer Loete, nadat hy bygekom het, nie die bostaande vraag (wat sterkste in die leser se gemoed leef) stel nie, maar na sy kano verneem. Eers sy tweede vraag formuleer die raaisel: "Maar hoe kom ek dan hier?" (29).

Die volgende raaisel wat spanning by die veronderstelde (jong) leser skep, is: Wat gaan oom Roeland se reaksie op Loete se onbesonne daad wees? Die dokter formuleer dit só: "Ik hoop, dat zijn vader het begrijpt" (32). Intussen is die raaisel rondom sy teenwoordigheid op die skip opgelos.

Nou verskuif die fokus egter na tant Tine en oom Roeland, wat natuurlik nog nie weet waarom Loete nie huis toe kom nie. Die situasie hier behels nou 'n ironiese omkering van die bedreiging: Terwyl die karakters nog nie die gunstige antwoord ken nie, is die leser reeds ten volle op die hoogte. Jaantje en Claudientje formuleer die vrae wat aanleiding gee tot tant Tine se geweldige spanning. Die telefoonoproep en oom Roeland se ontsteitenis, laat die jong leser nog meer wonder: Wat gaan oom Roeland doen wanneer hy Loete weer sien? Die telegram beantwoord finaal vir oom Roeland en tant Tine die vraag omtrent wat van Loete geword het.

Loete self het tant Tine en oom Roeland teen hierdie tyd vergeet. Die oorblywende spanningskeppende vraag (Wat gaan oom Roeland doen?) bestaan dus in hierdie stadium slegs by die leser. Die kaptein formuleer hierdie vraag direk: "Ik weet niet wat je vader zal zeggen over je prestatie met een kano in volle zee, maar ik wil je wel zeggen, dat als je mijn zoon was, je met een eindje touw kreeg!" (39).

Ook hierdie laaste vraag word beantwoord wanneer dit blyk dat oom Roeland in werklikheid *trots* is op Loete. Hiermee is alle vrae dan beantwoord en



die spanning in hierdie hoofstuk beëindig.

**Opdrag:** Bespreek Loete as "tipiese" jongmens en oom Roeland as "modelvader".

### 3. Die Wedstrijd – Cor Bruyn

Wanneer gebeurtenisse weergegee word, gebeur dit altyd vanuit 'n bepaalde "visie" of fokus. (Vergelyk vir die hieropvolgende uiteensetting: Bal, 1978: 108). Die persoon wat die gebeurtenisse weergee, kies 'n standpunt, stel hom op 'n bepaalde gesigspunt, presenteer vanuit 'n invalshoek, of dit nou "ware" historiese feite betref, of uitgedinkte (denkbeeldige) gebeurtenisse. 'n Mens kan byvoorbeeld probeer om 'n "objektiewe" beeld van die feite te gee. Jy probeer dan om uitsluitend weer te gee wat jy sien of op 'n ander manier waarneem. Jy onthou jou van kommentaar en probeer ook om implisiete interpretasie te vermy. Waarneming is egter 'n psigologiese proses, wat sterk afhanklik is van die posisie van die waarnemende persoon; 'n kind kyk byvoorbeeld anders na dinge as volwassenes. Ook die mate waarin 'n mens bekend is met dit wat jy sien, het invloed op die waarneming. Waarneming is van soveel faktore afhanklik, dat die strewe na "objektiwiteit" onuitvoerbaar is. Om maar 'n paar faktore te noem: die plek waar 'n mens jou bevind ten opsigte van die waargenome objek, die ligval, die afstand, die voorkennis, die psigologiese instelling t.o.v. die objek, dit alles en nog veel meer beïnvloed die beeld wat 'n mens vir jou vorm en wat jy aan ander kan deurgee.

Die interne waarnemers (fokalisators) in "De wedstrijd" is kinders (seuns), Eggejan Korse, 'n seun van vyftien jaar, en sy vriend Wessel, albei nog te jonk om self aan die elfstedetog deel te neem, maar intens belangstellende toeskouers. In 'n verhaal kan die geskiedenis-elemente natuurlik basies deur twee soorte waarnemers (fokalisators) weergegee word: 'n eksterne fokalisator (verteller) en ('n) interne fokalisator(s) (karakters), (d.w.s. vir sover die verteller nie *self* 'n interne fokalisator is nie).

Die gebeure, karakters en ruimte word in "De wedstrijd" hoofsaaklik vanuit 'n "kinderlike" perspektief weergegee. Die verteller identifiseer (as eksterne fokalisator) in 'n groot mate met die kinderlike perspektief van Eggejan en Wessel. Só bly die verhaal binne die denk- en gevoelswêreld van die kind en kry ons 'n fris, suiwer jeugverhaal. Die teks van die verhaal is grootliks 'n informatiewe teks, geskrywe in 'n saaklike, mededelende styl met min abstrakte kommentaar of sielkundige motivering.

Die voorbereidings vir die tog word byvoorbeeld sonder veel kommentaar weergegee. Van die bydraes van die skipper (bootshaak, skaatse en weker) word heel saaklik en feitlik vertel, sonder enige kommentaar van die verteller of van een van die seuns.

Dit is die eerste keer dat hierdie seuns die elfstedetog meemaak. Dit is dan ook funksioneel dat die ruimte daarvan as vreemd gefokaliseer word. Die mense lyk soos skimme, daar is 'n vreemde lawaai, die seuns beweeg soos

twee vreemdes daardeur. Gebeure en ruimte word gesien deur die oë van 'n fokalisator vir wie alles nuut en vreemd is — soos dikwels by 'n kind die geval is.

Verder word daar ook dikwels op klein besonderhede gefokus, sodat die leser die indruk kry dat die fokalisator die dinge vir die eerste keer sien, dat sy waarneming nog nie afgestomp is nie. Kyk byvoorbeeld na die beskrywing van die skaatsers (49 e.a.p.). Let ook op die hoë frekwensie van die voorkoms van kleurwoorde. Hierdie kinderlike waarneming vind ook 'n neerslag in die tipies kinderlike byname wat die seuns vir die skaatsers gee. Die sobere, dog raak ruimtebeelding ondersteun die "konkrete", nie-geestelike en nie-psigologiese perspektief. Hierby sluit ook aan dat die skaatsers self deurgaans van "buite" gesien word. Hulle gedagte- en gevoelswêreld word slegs afgelei uit hulle optrede en gesigsuitdrukings. (Vergelyk o.a. bladsy 55.) Daar is 'n absolute minimum aan psigologiese peiling van die skaatsers. Dit pas by die "kinderlike" aard van die fokalisering. So staan daar byvoorbeeld op bl. 60: "Het leek wel, of hij blij was een van de voorste plaatsen kwijt te zijn ...". Die woorde "het leek wel" dui op die beperkte perspektief van die verteller. "De Heer" word slegs van *buite* gesien en die verteller gis omtrent sy ware gevoelens, aangesien hy slegs afleidings kan maak op grond van die karakter se gesigsuitdrukking en optrede. Nog 'n voorbeeld: Op bl. 62 word meegedeel dat 'n skaatser "*blykbaar* sy laaste krag (versamel)".

Die verteller se fokus smelt telkens saam met die van die seuns. Daarom word nie dadelik meegedeel wat met Ebele aan die gang is nie en is dit nie seker of hy die seuns se aanmoediging gehoor het nie.

Ook tydens die dramatiese gebeure rondom die gebreekte skaats bly die fokus beperk tot Ebele se woorde, gesigsuitdrukking en handelwyse. Die fokus is dié van die kinders, wat slegs afleidings kan maak op grond van wat hulle uiterlik waarneem. "Er kwam nieuwe hoop en nieuwe veerkracht in Ebele, *dat was te merken*" (66).

Tot aan die slot verskuiwe die fokus van die verteller nie weg van die seuns nie. Saam met hulle verneem die leser eers "twee dae later" (vertelde tyd) wat Fokje se pa van die hele gebeure gedink het.

**Opdrag:** Bespreek die funksie van die liefdesgegewe in *De wedstrijd* as 'n spanningskeppende element.

#### 4. Hans en Grietje — Rie van Rossum

Baie van die eienskappe van 'n literêre teks kan verklaar word in die lig van die effek wat die skrywer daarmee op die leser wil uitoefen. As ons dus 'n idee het van die *tipe* leser wat die skrywer in gedagte gehad het, kan dit ons help om die teks beter te verstaan. Dit beteken dat ons moet onderskei tussen die werklike en die implisiete leser van 'n teks. Hoewel ek miskien die werklike leser van 'n bepaalde teks kan wees, wil dit nie sê dat ek noodwendig die implisiete leser daarvan is nie.

Die werklike leser is dié bepaalde persoon wat 'n teks op 'n bepaalde tydstip lees. Die *implisiete leser*, daarenteen, is die leeswyse wat in die teks "voorgeskrewe" word, die lesersrol wat in die teks self opgesluit lê. Dit is die geheel van tekstuele aanwysings wat vir die werklike leser bestem is en waardeur hy te wete kan kom hoe die teks gelees moet word.

Die implisiete leser van 'n jeugverhaal is 'n jongmens of iemand wat met die lewensiening- en benadering van 'n jongmens kan identifiseer. Die lewenshouding van 'n jongmens word dikwels gekenmerk deur eienskappe soos vitaliteit, lewenslustigheid, dinamiek, optimisme, voortvarendheid, geesdrif, ondernemingsgees en vrolikheid. Veral die jongmens in die jeugverhaal (met sy didaktiese strekking) vertoon gewoonlik hierdie eienskappe van die "gesonde" jeug. Die skrywer van 'n jeugverhaal wil dikwels aan sy implisiete lesers 'n soort model of ideaalbeeld voorhou van wat 'n jongmens is of behoort te wees.

Die eienskappe en optrede van die sentrale karakter(s) van 'n verhaal is gewoonlik reeds 'n goeie aanduiding van wie die implisiete leser is. Die leser moet hom immers met hierdie karakters kan *identifiseer* — anders gaan die bedoelde effek van die verhaal verlore. Hans en Grietje is, as sentrale karakters, tipiese jongmense: dinamies, impulsief en geesdriftig, vrolik en geestig, vol lewenslus en bravade, 'n bietjie voortvarend en roekeloos. Die probleem waarmee hulle te doen het ('n eie onderdak) is een waarmee ook talle hedendaagse jongmense sal kan meeleeft.

Let byvoorbeeld op Grietje se spontane en dinamiese reaksie op Rinus se aankondiging aan die etenstafel. Haar bravade en voortvarendheid blyk ook byvoorbeeld dááruit dat sy eers skrik vir haar eie kordaatheid *nadat* sy aan die deurklok getrek het. Daar is ook die bravade wat Hans aan die dag lê in sy konfrontasie met juffrou Hoornbeek. Hans se vasberadenheid om nie sommer tou op te gooi nie, maak van hom 'n eksemplariese jongmens. Tipies jeugdig is ook die wyse waarop hy en Grietje die besware van die twee ou dames troef. Hans se galante, selfs swierige optrede ten spyte van sy natgereënde voorkoms en van die feit dat hy om 'n vergunning kom vra het, stempel hom tot 'n jongmens vol selfvertroue, een wat vasberade is om sy doel te bereik.

Geestigheid en gevatheid is belangrike kenmerke van hierdie hoofstuk. Die karakters en gebeure word op 'n grappige wyse gefokaliseer. Daar is 'n sterk speelse element in die styl. Wanneer hy Grietje na binne sien "rol", dink Hans eers aan 'n "verjaarde bominslag" (71). Mam en Suster Ketelaar is "inwoners van Pompeji wat aan tafel deur die ramp oorval is"; Mam laat die sopepel bo Hans se bord "swewe"; Suster Ketelaar hou "dwaas" die servet voor haar "plat" boesem (71). Die reën stroom "geesdriftig" neer (72).

Die speelse en geestige fokalisering in die verhaal vind neerslag in die taal, veral die figuurlike taalgebruik. Bl. 73: "Kan ik de boodschap niet overbrengen? vraagt het neusje met billijke argwaan". "Het neusje blijkt het wettig

eigendom van een mager, nerveus oud dametje ..." Gesina is "higiënies verpak in 'n krakende wit jasskort".

Die geestige wyse waarop die konfrontasie tussen Hans en juffrou Hoornbeek aangebied word, verleen iets gemoedeliks en speels daaraan. Let byvoorbeeld op die grappige aanwending van die metonimia in die volgende: " 'Gesina, houd jij je er nu asjeblieft buiten', zegt de witte jas gestreng ..." (75). Grappig is ook Hans se spitsvondige antwoord op juffrou Hoornbeek se beswaar dat hulle albei nog "ryklik jonk" is: Dit word elke dag beter (76). Hans se "vaderlike superioriteit" jeens die veel ouer juffrou Hoornbeek is komies ongerymd (77). Lagwekkend is ook Hans se vervormings van juffrou Hoornbeek se van.

## 5. Erik peilt de diepte — Godfried Bomans

Knuvelder (1964: 202) skryf dat Bomans in *Erik*, via die beelding van insekte wat as menslike wesens handel, die handelinge van die mens ook in sy negatiewe aspekte op milde wyse hekelend beskrywe het. In *Erik* word insekte vermenslik en tree hulle soos menslike wesens op. In die literatuur gaan dit natuurlik altyd om die *mens* — die mens staan sentraal daarin. Dat die dier, voël of insek as karakter vermenslik word, is dus goed begryplik. Diere, voëls en insekte word as menslike wesens uitgebeeld — hiervan getuig talle voorbeelde in die wêreldliteratuur — want vir die skrywer gaan dit basies om die *mens* en sy gedraginge.

Die diere- of insekteverhaal neem dikwels die vorm van 'n *satire* aan, 'n teks waarin met die minder mooi eienskappe en optredes van die mens gespot word. Deur die vermenging van mens- en dierwêreld verkry die satire 'n humoristiese kwaliteit, waardeur die uitbeelding iets milds, iets minder skerps verkry. Die verobjektivering en parodiëring van menslike dwaashede en tekortkominge in dieregastaltes verleen iets gemoedeliks daaraan, waardeur dit minder tragies of weersinwekkend word.

Wanneer Erik en die vlinder 'n tor of kewer teenkom wat reeds 'n blom geannekseer het, stotter hulle 'n verontskuldiging en maak asof hulle iets anders soek. Hierdeur word die dikwels kleinlike eerstebesitsreg van die mens belaglik gemaak. Erik voel skaam wanneer die tor hom waarsku dat hy te veel heuning eet en hom vertel van die "bittere ervaring" van sy broer. Hierdeur word die vraatsigheid van die mens (en kinders se oordrewe liefde vir soetigheid) op humoristies-groteske wyse gehekel.

Die optrede van die verliefde vlinder herinner Erik dadelik aan die handelwyse van sy oudste broer. So word 'n verband gelê tussen mensewêreld en "vlinderwêreld" en terselfdertyd gespot met die dikwels gek handelwyse van die verliefde mens. In en deur die optrede van die verliefde vlinder word verliefdheid as menslike verskynsel (en veral die idee van "liefde met die eerste oogopslag") gehekel. Die vlinder bewee hewig wanneer hy die meisie die eerste keer sien en verklaar dat hy nie sal weet waaroor om met haar te praat nie. Hy is oortuig daarvan dat sy (al ken hy haar nog glad nie) verheewe



is bo vleitaal en geskenke en dat hy self iets ervaar wat "hoër" is as enigiets wat enigiemand nog ooit ondervind het.

Die vlinder besluit om 'n gedig aan die meisie te stuur. Hierdeur word die opvatting gesatiriseer dat die poësie in diens moet staan van die "hoër" of meer "verhewe" gewaarwordinge van die mens. Die vlinder se bewondering vir die "gesig" wat hy en Erik saamflans, behels 'n satire op die soort rymelary wat Jan Alleman gewoonlik "mooi" vind. Erik self is dan ook minder geesdriftig oor die gedig.

Die vlinder se "lyding" laat Erik besef dat "alle skoonheid betaal moet word". Die feit dat hy na aanleiding van die ervaringe van 'n vlinder tot hierdie "tragiese" insig kom, maak dit allesbehalwe tragies.

Die houding van die vlindervader parodieer die aartsmaterialisme as lewenshouding. Vir hom is 'n goeie inkomste 'n belangriker saak in die huwelik as liefde. Sy uiterste materialistiese nugterheid kontrasteer skerp met die dweepsiek sentimentalisme van die jong vlinder. Hy vind die tweede strofe van die gedig (wat oor die materiële behoeftes handel) die beste.

*Erik of het klein insectenboek* is in 1939 gepubliseer. Dit is dus geskrywe in die jare onmiddellik voor die Tweede Wêreldoorlog, jare waarin dit op stoflike gebied uiters sleg met die mense van Europa gegaan het. Die kommer oor die materiële dinge word in hierdie verhaal gekarikaturiseer en sodoende besweer. Onder druk van die besef van die feit dat hy nog *twaalf* dogters het, plus 'n mandjie eiers buite in die gang, is die vlindervader heeltemal bereid om die klaarblyklik minder mooi kant van sy nuwe skoonseun se verlede (waarop Erik in sy toespraak skimp) te ignoreer!

## 6. Paula — Diet Kramer

Hoe leer ons die karakters in 'n verhaal ken? Watter tegniek gebruik 'n skrywer om sy karakters te karakteriseer, d.w.s. aan die leser te openbaar? Aan die hand van J.P. Smuts (1977: 20–23) se uiteensetting word hierdie vraag eers beantwoord.

Ons moet onderskei tussen karakterisering deur die verteller en karakterisering deur die karakters self. Ons behandel eerstens die maniere waarop die verteller die figure kan karakteriseer.

Een van die oudste maniere van karakterisering is deur *benaming*. Die tekenende naam of bynaam kan 'n persoon soms goed tipeer. 'n Ander redelik elementêre tegniek is die *blokarakterisering*, wat daaruit bestaan dat 'n karakter voorgestel word in 'n gedeelte of gedeeltes waarin sy uiterlike en aard deur die verteller beskrywe word.

Karakters kan hulleself in die eerste plek openbaar deur tot *selfbeskouing* oor te gaan. Benewens selfanalise word 'n karakter ook dikwels deur *ander karakters* gekarakteriseer. In so 'n geval moet daar gelet word op die ingeligtheid van die betrokke karakters en hulle houding teenoor die figuur oor wie hulle praat. Is dit positief, negatief of neutraal? Probeer die sprekers objektief wees?



'n Baie belangrike karakteriseringstegniek is die weergawe van 'n karakter se *spraak*. 'n Karakter kan baie van sy aard openbaar deur middel van wat hy sê en suggereer tydens gesprekke of monoloë. Nie net 'n karakter se woorde nie, maar ook sy *gedagtes* kan weergegee word. So 'n rapportering van gedagtes deur die verteller kan 'n baie indringende en openhartige kyk in die binneste van 'n karakter moontlik maak.

'n Karakter se woorde en gedagtes kan op twee maniere weergegee word, nl. in die direkte rede en in die indirekte rede. Die *direkte rede* is die vorm waarin gesproke taal en gedagtes letterlik weergegee word. (Sy sê: "Sal hy met my praat?") Sy dink: Sal hy met my praat?) Die *indirekte rede* is die vorm waarin die woorde van 'n spreker weergegee word met wysiging t.o.v. persoon, plek en tyd volgens die standpunt van die verteller. (Sy wonder of hy met haar sal praat.)

Dit is egter ook moontlik om 'n derde vorm te onderskei wat tussen die direkte en die indirekte rede lê, nl. die sg. "*erlebte Rede*". Die patroon is dieselfde as by die direkte rede, maar dit is in die derde persoon. (Sy dink: Sal hy met haar praat?) Af en toe kom dit ook in die tweede persoon voor wanneer 'n persoon só na homself verwys. (Sy dink: Sal hy met jou praat?) Deur die *erlebte Rede* kan die teenwoordigheid van die alomteenwoordige verteller verberg en die innerlike beleving van die karakter verwoord word. Die opskrif *Paula* laat die leser dadelik vermoed dat dit om Paula en hâar karakter sal gaan. Wanneer 'n mens die hoofstuk lees, word hierdie vermoede bevestig.

Ons leer Paula eerstens ken deur wat Ab en Victor van haar sê en dink. Via hulle dialoog en denke kry die leser 'n uiters negatiewe, onvleiende beeld van die sentrale karakter. Vic gee egter toe dat Paula sins insiens darem nie heeltemal verdorwe is nie: Sy het wel "fut" (102).

Timo verskyn en vertel goedkeurend dat Roel Paula geslaan het. Die genoegdoening wat die seuns uit hierdie gebeure put, bevestig vir die leser die negatiewe indruk van Paula se karakter.

Hierna kry die leser 'n kykie in tant Elsa se gedagtes oor Paula. Van haar as ouer persoon verwag ons 'n meer volwasse en objektiewer beoordeling as van die seuns. Tant Elsa probeer dan ook dieper peil as uiterlike dade en woorde: Is Paula werklik so harteloos en ongenaakbaar as wat sy haar voor doen? Sy dink aan die brief wat sy van Paula se moeder ontvang het en waarin laasgenoemde Paula as lastig en onhebbelik beskrywe het, iemand wat dit vir haar moeilik maak. Tant Elsa self dink aan Paula as "weerbarestig" en "brutaal". Hiermee word die negatiewe beeld van Paula se karakter klaarblyklik finaal bevestig. Lientje verklaar dat Paula vroeër nooit só was nie, 'n mededeling wat natuurlik ook die moontlikheid van herstel of terugkeer inhou.

Vervolgens openbaar Paula haarself in die *erlebte Rede*: Sy is in verset teen die gees van onderlinge hartlikheid en kritiek (wat sy as "verkleining" ervaar) in die Westwouts se huis. Hierná kom die verteller aan die woord met

'n verklaring van Paula se a-sosiale gedrag: In haar vorige kring het sy daaraan gewoon geraak om as een van die knappes beskou te word. Deur middel van 'n blokkarakterisering verskaf die verteller aan ons insig in Paula se ware innerlike, insig waaroor die karakters nie beskik nie, sodat hulle beoordeling van Paula op onvoldoende kennis en insig berus. Dit is naamlik 'n narratiewe konvensie in die tradisionele verhaal dat die alwetende verteller oor volledige en juiste inligting betreffende sy karakters beskik. Deur middel van hierdie blokkarakterisering verkry die leser ook inligting omtrent Paula se neiging tot oppervlakkigheid.

Paula se minagting vir die gees in die huis van die Westwouts word gegee in die erlebte Rede in die tweede persoon. Die verteller ontmasker haar egter genadeloos: Sy wil eintlik maar nie erken dat sy die gesprekke van die ander jongmense nie begryp nie.

Paula se gekrenktheid oor Lientje se optrede en die hou wat sy gekry het, word deur middel van die erlebte Rede direk en fel aan die leser geopenbaar. Aan die een kant besef sy tog dat sy onbeskof was, as gevolg waarvan ons weer iets van 'n beter, mooier kant by haar vermoed. Aan die ander kant openbaar sy haar egosentrisme direk deur haar optrede wanneer sy besluit om weg te loop om haar huisgenote te laat skrik.

Hierdie optrede van Paula word weer op ongenuanseerde en skerp wyse deur die seuns veroordeel, terwyl tant Elsa verward en magtelos voel.

Wanneer Roel Paula agternaloo, probeer sy hom aanvanklik op 'n afstand hou. Deur hierdie optrede openbaar sy weer eens haar afkerigheid van die wêreld en waardes van die Westwouts en iets van haar hoogmoed. Haar hooghartige afsydigheid word ook deur die erlebte Rede geopenbaar wanneer sy haarself aanmaan om nie te huil nie, te maak asof niks haar kan skeel nie en om "baas" te bly. Terselfdertyd belewe sy die toneeltjie as romanties — waaruit weer eens iets van haar oppervlakkige egosentrisme spreek.

Roel se reguit vrae laat die harde en bouse plotseling uit Paula se hart verdwyn. In die daaropvolgende gesprek met Roel karakteriseer Paula haarself. Sy beweer dat dit die gedrag van die seuns was wat haar so "onaardig" (117) gemaak het. Hoewel Roel hiermee saamstem, voel die leser dat hierdie verklaring van Paula (in die lig van wat die verteller vroeër meegedeel het) darem nie die volle waarheid is nie.

Die gesprek tussen Roel en Paula verskaf 'n belangrike sleutel tot laasgenoemde se a-sosiale gedrag. Terwyl sy nog probleme ondervind het om haar aan te pas by die Westwouts, het Roel haar al die eerste middag as verwaard bestempel. Roel verklaar hierop dat hy nou glo dat sy in werklikheid *nie* verwaard en aanstellerig is nie. In hierdie stuk karakterisering speel die dialoog die hoofrol.

By Paula vind daar *karakterontwikkeling* plaas. Deur middel van die erlebte Rede verneem die leser ten slotte van haar voorneme om "heeltam anders" (119) te word, om te word soos haar moeder graag wil hê sy moet

wees.

In die slotparagrafe word die karakters se innerlike gewaarwordinge deur-  
gaans deur die verteller gerapporteer.

## Verwysings

1. Bal, Mieke. 1980. *De teorie van vertellen en verhalen*. Tweede hersiene druk. Muiderberg: Dick Coutinho.
2. Cloete, T.T. 1970. *Twee Idilles: Martjie en Trekkerswee*. Pretoria-Kaapstad: Academia.
3. Haantjes, J. 1960. *Nederlandse Jeugverhale*. Derde druk. Johannesburg: APB.
4. Knuvelder, G. 1964. *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde*. Tweede druk. 's-Hertogenbosch: Malmberg.
5. Segers, R.T. (red.) 1978. *Receptie-esthetika*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten.
6. Smuts, J.P. 1977. *Hoe om 'n roman te ontleed*. Pretoria-Kaapstad: Academica.
7. Van Luxemburg, Jan et al. 1983. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Derde hersiene druk. Muiderberg: Dick Coutinho.

## la van Zyl

### *Die jaar van die vuur-os* (W.A. de Klerk)

#### 1. Inleiding

*Die jaar van die vuur-os* is 'n geleentheidstuk. Dit is naamlik geskryf vir die Van Riebeeck-feesjaar in 1952. Dit word allerweë beskou as een van die beste — indien nie die heel beste nie — drama van W.A. de Klerk. De Klerk is nie alleen dramaturg nie, maar skryf ook romans, joernalistieke prosa, betogende geskrifte en jeugletterkunde. Van sy bekendste romans is *Die grenslose* (1946), *Die wolkemaker* (1949) en *Nelia Bell* (1951). Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns ken in 1958 die Scheepersprys vir jeugletterkunde aan hom toe vir sy werk in dié genre. Van sy bekendste jeugwerke is *Die skarlaken eskadriël*, *Die vallei van die rooi gode*, *Die gésel van Namaland* en *Agtien man en 'n meisiekind*.

In 1952 ontvang hy die Hertogprys vir Drama. Van sy bekendste dramas is *Die jaar van die vuur-os* (1952), *Hellersee* (1947), *Die spieël* (1953), *Vlamme oor la Roche* (1949) en *Die twisappel* (1955). Van sy jonger dramas is *Die markplein* (1978) en *Die afgrond* (1985).

Heelwat van De Klerk se dramas kan as probleem dramas of ideë dramas bestempel word in dié sin dat dit in die dramas dikwels gaan om die naasmekaarstel van botsende idees, die deurdink en die uitspeel van bepaalde probleme — hetsy menslike of sosiale probleme. Dit gaan dikwels oor selfsug en egoïsme en oor die onvermoë van mense om mekaar se standpunte te begryp. Lategan (1982: 467) haal dr. M.P.O. Burgers se tipeering van De Klerk se skryfwerk aan: "Hier lê die kern van sy siening: die

hoogstrewende mens se grootste gevaar is sy egoïsme, sy geloof in hom bó sy geloof in God, sy selfgenoegsaamheid, sy drang om ten alle koste te heers. Hierdeur raak hy 'vervreem van die Lewe van sy Skepper' en word hy 'n swakkeling, hoe sterk hy ook al voorkom. Sy redding lê in "n transendensie van die drang om die Self te red'. Daarom kry ons in De Klerk se ernstige dramas 'n hele reeks magismense wat tot insig gedwing word."

## 2. *Die jaar van die vuur-os as ideëdrama*

Reeds die titel dui op die simboliese aard van die drama. Die vuur-os is simbool van versoening en in die loop van die drama blyk dit dat hierdie simbool ontoereikend word en dus vernietig word. Die Generaal kom tot die insig dat die blote stuur van 'n geskenk af en toe, terwyl basiese verhoudinge tussen wit en swart steeds vertroebel bly, nutteloos is. Die Generaal stel dit so: "... die ongeluk is net dat ons mekaar nie *begryp* nie, Em. Elkeen klou maar net naorstiglik aan sy ou stukkie van die Waarheid en verbeel hom dis die Al — elkeen speel met sy eie blink klippie, terwyl dáár die onmeetlike, grenselose oseáááán lê en wag. *Dis* ons menslike las, Em — ons bly *geslote* van mekaar. As ons maar net, byvoorbeeld, kan weet hoeveel vrees en leed en menslike hunkering ons vyand ook ken, sou dit ons seker al 'n hele ent nader na mekaar toe bring" (p. 65).

Dit gaan in die drama hoofsaaklik om 'n botsing tussen die ideale van die swart bevolking en dié van die blanke bevolking en van 'n onvermoë van die twee groepe om mekaar se probleme te begryp. Die blankes en die swartes kan dus op die eerste vlak as die antagonist in die drama beskou word. In hierdie verband tree die sendeling Kemp op as tritagonis, of as tussen-ganger tussen die twee groepe. Sy simpatie lê duidelik by die swartes, maar 'n mens kry tog die gevoel dat hy graag versoening tussen die twee groepe sou wou sien.

Daar is egter ook sprake van 'n konflik op die tweede vlak. In die geleedere van die blankes is daar ook 'n verdeling. Aan die een kant staan die meer konserwatiewe groep wat meen dat die swartes op hul plek gehou moet word, terwyl die meer progressiewe groep van mening is dat die blankes in groot mate skuld het aan die onrusituasie in die land. Hierdie skuld kan teruggevoer word na hul egoïsme, hul onvermoë om die ander kant van die saak te begryp, hul beperktheid van siening dus. Met die doodskiet van die vuur-os kom daar 'n wending na insig by die Generaal, wat aanvanklik tot die eerste groep behoort het.

Dit is interessant om daarop te let dat hoewel De Klerk se drama reeds in 1952 gepubliseer is (dit is egter reeds in 1951 bekroon met 'n eerste prys in 'n nasionale dramawedstryd uitgeskryf deur die Afdeling Opvoeding van Volwassenes van die Departement van Onderwys, Kuns en Wetenskap) die konflik op albei vlakke, soos in die drama vergestalt, steeds in die Suid-Afrika van 1988 geld.



### 3. Basiese verhaal

Uit elke drama — soos uit elke kortverhaal of roman — kan die leser/toeskouer 'n basiese verhaal aflei of rekonstrueer. Die basiese verhaal van *Vuur-os* is kortliks die volgende: Op die plaas Okonjenje in die Suidwes van ongeveer 1951, is die sewentigjarige dr. Van Niekerk, deur almal die Generaal genoem, die onbetwiste heerser. Sy seun Pieter en dié se vrou Emma boer op die plaas. 'n Seun, Martin, wat sewe jaar lank in die buiteland was, waar hy gestudeer en skitterende mediese werk in naoorlogse Duitsland gedoen het, het pas van oorsee teruggekom. Hy het intussen 'n aanbod ontvang van die beste mediese fakulteit in die V.S.A. en hy moet nou besluit of hy die aanbod gaan aanvaar. Hy hervat 'n vroeëre liefdesverhouding met Gillian Hammond, 'n jong Engelssprekende weduwee, en die twee besluit ten slotte om in Suid-Afrika te bly en aan 'n nuwe toekoms van samewerking met die swartmense te begin bou.

Die jongste seun, Alexis, vind toestande in die land ondraaglik. Sy vader, die Generaal, het geen begrip vir sy probleme nie. Ná 'n verblyf van nege maande in die buiteland het Alexis dit onmoontlik gevind om hom te versoen met die nepotisme, die korrupsie en die onbekwaamheid in die Trust, vir wie hy gewerk het. Hy vertrek permanent na die buiteland.

Pieter het 'n onversoenlike houding teenoor die stam van Ngondera en teenoor die Engelssprekende Hammonds van die buurplaas. Hy beskou John Hammond, Gillian se skoonvader, as 'n onhebbelike jingo. Hy kan Gillian om haar verbintenis met die Hammonds ook nie aanvaar nie en dra ook 'n wrok teen haar omdat hy meen dat sy hom eendag verlei het om haar te soen. Hy meen verder dat John Hammond met die swartes saamspan om hom te saboteer. Hy het twee swartes gevang wat 'n eland geskiet het op 'n stuk grond wat hulle as hulle s'n en hy as syne beskou, en het hulle by sy veepos opgesluit met die doel om hulle aan die polisie te oorhandig. Hy neem ook sy vader kwalik vir die os wat hy as soenoffer aan Ngondera se mense gestuur het. Toe die os terugkom, en die Baster Twansiep, wat die os weggebring het, met 'n ingeslaande skedel gevind word, is dit water op sy meul. Toe Gillian, ná 'n rusie met hom, op haar perd wegry en deur die swartes aangeval — waarskynlik verkrag word — ry hy man-alleen na Ngondera se kraal. Die swartes neem 'n dreigende houding aan en hy skiet uit selfverdediging en dood die leier, Ngondera. Hy gee homself aan die polisie oor. Sy vrou Emma gaan saam om hom by te staan.

Die Generaal besef aanvanklik nie dat hy deur sy outokratiese houding meer kwaad doen as wat hy vermoed nie. Hy meen dat hy met almal goeie betrekkinge handhaaf, maar besef nie dat hy eintlik baie van die probleme van mense rondom hom nie begryp nie. Hy meen dat die sendeling Kemp 'n blote opstoker is wat die swartmense teen die blankes oprui. Hy besef egter nie die werklike probleme van die swartes — te min grond vir te veel mense — en hul begeerte om van die grond wat vroeër aan hulle behoort het, weer terug te kry nie. Hy stem saam met Pieter dat die swartes gestraf moet word



vir hulle "vergrype". Om voortgesette goeie verhoudinge met die swartes te handhaaf, stuur hy 'n os — die sg. vuur-os — aan Ngondera as geskenk. In bepaalde opsigte is hy egter minder dogmaties as Pieter. Hy deel bv. nie Pieter se wrok teen die Hammonds nie en Pieter neem hom kwalik omdat hy 'n brief aan die Trust geskryf het waaruit hulle sou kon aflei dat hy bereid is om van die grond aan die swartes terug te gee. Ten slotte besef hy dat almal — ook die blankes — skuld het aan wat gebeur het, en hy aanvaar sy vyand, Ronald Kemp, se woorde dat almal sal moet opoffer ter wille van 'n beter toekoms. Sy nuwe insig word simbolies en konkreet voorgestel wanneer hy die vuur-os doodskiet. Hy besef die nutteloosheid van hierdie soort soenoffer. Veel meer is nodig om betrekkinge in die land te herstel. Wanneer Gillian en Martin aankondig dat hulle besluit het om op Okonjenje te bly en 'n nuwe begin te maak, verwelkom die Generaal dit. Die feit dat die Afrikaanssprekende Martin met die Engelssprekende Gillian gaan trou, word simbolies van 'n nuwe begin ook tussen die blanke taalgroepe.

#### 4. **Strukturering**

Die basiese verhaal is vergestalt in vier bedrywe wat grotendeels uit gesprekke bestaan. Die handeling is hoofsaaklik vertelde handeling, d.w.s. die personasies rapporteer dinge wat van die verhoog af plaasgevind het. Die handeling wat wel op die verhoog plaasvind, bestaan gewoonlik uit optrede wat die inhoud van die gesprekke wat gevoer word, ondersteun. Die swartes se aanval op Gillian word bv. slegs deur die leser/toehoorder afgelei uit Gillian se gehawende voorkoms ná haar terugkeer van die Hammonds se opstal en uit haar onwilligheid om te praat oor wat gebeur het. Twansiep se dood bly vertelde handeling. Die doodskiet van die vuur-os word afgelei uit die klank van 'n gewerskoot en uit Martin se woorde: "Die dood ... van die Vuur-os ..." (p. 89). Ook Pieter se konfrontasie met Ngondera blyk slegs uit sy vertelling daarvan.

Hierdie gebrek aan handeling op die verhoog sluit aan by die aard van die drama as ideëdrama, waarin dit hoofsaaklik gaan om die deurpráat van konflikterende standpunte.

##### 4.1 **Tydruimte**

Die tydruimte waarin die personasies geplaas word, is 'n belangrike strukturelement. 'n Mens sou kon praat van 'n getematiseerde tydruimte, aangesien die Suid-Afrika — of dan Suidwes-Afrika — van 1951 in groot mate tema van die drama word. Die neweteks van die eerste bedryf dui die tyd aan as "die hede" (hou in gedagte dat die drama sy ontstaan in 1951 gehad het) en die ruimte word aangedui as "'n stoepkamer op Okonjenje, 'n plaas in Suidwes" (p. 1). Die tydruimte kan dus beskryf word as die Suidwes van 1951. Die gespesifiseerde ruimte waarin die handeling op primêre vlak — dus die regstreekse handeling op die verhoog — vergestalt word, is die stoepkamer op Okonjenje. Hierdie ruimte bly staties, d.w.s. dit bly dieselfde

dwarsdeur die vier bedrywe.

Die gespesifiseerde ruimte waarin die handeling op sekondêre vlak — d.w.s. die handeling soos deur die personasies vertel — plaasvind, wissel egter.

#### 4.1.1 Primêre ruimte

Die uitvoerige aanwysings vir die inrigting van die stoepkamer soos verskaf in die newetekst (p. 1) dien 'n belangrike doel. Dit skep nl. die atmosfeer waarin die personasies optree. Die feit dat daar groen hortjiesblindings voor die vensters hang, sou gesien kon word as simbolies van die beperkte siening van die huisbewoners — die Generaal, Pieter en Emma. Ook die feit dat die kamer "sonder opsmuk, maar tog gerieflik" ingerig is, sluit aan by die nugter en praktiese, maar ook enigsins beperkte ingesteldheid van hierdie personasies. Dit kan dui op 'n gebrek aan verbeelding en visie. Die groot versameling jagtrofeë beklemtoon hierdie enigsins onsimpatieke ingesteldheid. Die afleiding sou gemaak kon word dat bogenoemde personasies wilde diere nie sien as lewende kreature wat die reg het op 'n eie bestaan in die natuur nie, maar bloot as voorwerpe om die eie jaglus en versamelaarsmanie te bevredig. Die feit dat die indrukwekkende gewerrak met 'n altaar vergelyk word, ondersteun hierdie lesing. Die feit dat die "Stoel" van die Generaal met 'n hoofletter aangedui word, dat dit so massief is dat dit die vertrek oorheers en dat dit met die "troon van 'n vors" vergelyk word, dui eweneens op 'n outoritêre, miskien selfgesentreerde en egoïstiese ingesteldheid.

Dit is dan die konkrete (fisiese) ruimte waarin die geheel van die primêre handeling plaasvind. Dit is duidelik dat hierdie ruimte — met die konnotasies van 'n beperkte geestesgesteldheid en outoritêre gesag — steeds 'n voelbare teenwoordigheid bly.

#### 4.1.2 Sekondêre ruimte

Deur middel van die dialoog kom ook ander konkrete ruimtes ter sprake. Die Generaal maak melding van die feit dat die Van Niekerks "die hele wêreld hier" skoongemaak en met hul lewensbloed daarvoor betaal het. Daar bestaan by hom geen twyfel dat hierdie wêreld die uitsluitende eiendom van die blanke Van Niekerks is en dat daar geen sprake van is dat dit aan iemand anders oorgemaak of weggegee sal word nie. Hierdie grond, waarop die mense van die nabygeleë reservaat ook aanspraak maak, word dus deur die blankes as hul uitsluitende eiendom beskou. In 'n gesprek met Gillian stel die Generaal dit duidelik dat hierdie grond sy hartland is: "My bokkie, dié ou oom het al baie rondgeswerf in sy lewe. Maar waar ok al — altyd eindelik terug na Okonjenje. Ja, my kind, hier het ons familie ook altyd bymekaargekom, waar ons ook al verspreid in die wêreld gewoon het — die twee getroude dogters, die drie seuns, ek en hulle moeder" (p. 10).

In die hede van die drama is hierdie wêreld egter die toneel van onrus.

Ngondera se mense beskou die begraafplaas, wat Pieter en die Generaal as deel van hulle eiendom beskou, as heilige grond omdat dit die grafte van hul voorvaders bevat. Pieter dreig om die grafte te laat uithaal en vernietig (vgl. p. 16). Dit blyk dat die swartes ook van mening is dat die bakens verskuif is sodat grond wat aan hulle behoort nou deur die blankes vir hulle toegeëien word (vgl. p. 17). Daar bestaan verder 'n misverstand oor die moontlike oordrag van grond aan die Trust (vgl. pp. 17–18).

Al hierdie dinge lei daartoe dat die hele distrik “vol moeilikheid” is (vgl. p. 19). Van die swartes wat voor die kommissie moes verskyn, het die berge ingevlug.

Ná die Generaal se vertellings oor die land en sy karakters, sê Gillian: “Dis die land self wat ons saambind” (p. 22). Sy verloor — ironies — uit die oog dat dit ook die land is wat verdeeldheid tussen wit en swart veroorsaak. Terwyl Gillian en die Generaal nog met hul gesprek besig is, dring 'n ander ruimte hom aan hulle op. Daar klink die geluid van naturellegesang van buite en deur middel van teichoskopie (wanneer 'n personasie vertel wat van die verhoog af gebeur) word die ruimte van die veepos die drama binnegebring. Gillian en die Generaal sien Ngondera se mense by die veepos (p. 23). In hierdie stadium weet die leser/toeskouer reeds dat twee van Ngondera se mense deur Pieter by die veepos gevange gehou word omdat hulle na sy mening 'n elandbul onwettig daar geskiet het.

Wanneer die sendeling Kemp daar aankom en versoek dat die twee gevangenes vrygestel word, ontstaan 'n argument. Dit blyk dat die swartes meen dat die grond waarop die eland geskiet is, aan hulle behoort. Volgens Kemp bestaan daar twyfel omtrent die bakens. Hy wys die Generaal daarop dat die grond waarop die swartes bly, te klein is vir hul getalle, dat daar eenmaal die hoop bestaan het dat die plase wat vroeër aan die swartes behoort het, weer aan hulle teruggeskenk sal word en dat die verlies van die grond hul ganse voortbestaan raak terwyl dit vir die blankes slegs 'n luukse — 'n jag- en vakansieplaas is (vgl. p. 26).

Die Generaal en Pieter ontken hierdie aantyging. Hulle wys daarop dat hulle voorsate die grond met hulle bloed betaal het, dat hulle 'n modelplaas daar opgebou het en dat die swartes die grond wat aan hulle toegeken is, uitroei en vernietig (vgl. pp. 27–28).

Dit is duidelik dat daar botsende menings bestaan omtrent die grond waarvan hier sprake is. Die gesprek dui op onbegrip en onverdraagsaamheid wat ten nouste in verband staan met aspekte van die konkrete ruimte. Konkrete en abstrakte ruimte (misverstand en onverdraagsaamheid) speel hier op mekaar in. Hierdie feit word ook beklemtoon deur 'n gesprek tussen Alexis en Martin waartydens dit gaan oor die feit dat Pieter by die grafte onder in die boslaagte, “net diekant Otjitambi-kop” was. Na aanleiding van hierdie besoek sê Alexis: “Vanaand ... is die duiwel op hierdie plaas los” (p. 35). Nog 'n geval van teichoskopie kom voor wanneer Alexis verwys na die vuur-os wat in die lusernkampie staan (vgl. p. 36).

Verwysings na Amerika vorm ook 'n deel van die konkreteruimtebeelding. Skaars vier en twintig uur nadat Martin by die huis aangekom het, vra Alexis hom uit oor die aanbod wat hy uit Amerika gekry het (vgl. pp. 37—38). Uit die gesprek blyk dit duidelik dat Alexis vyandig staan teenoor die Suidwes van 1951: "En dink jy nog waargtig dié plek het 'n toekoms ... as 'n witmansland?" Hy meen Martin sal 'n gek wees om nie van die aanbod uit Amerika gebruik te maak nie. Die konkrete ruimte word weer met die abstrakte ruimte gekoppel as Alexis die redes vir sy weersin uiteensit. Die land, sê hy, het sy ideale vernietig. Dit word gekenmerk deur "self-genoegsame onnoselheid" en "'n spul klein, belangrike mensies, so lawaaierig en grootdoenerig soos 'n brommerfees op 'n mishoop" (p. 39). Hierdie houding teenoor die konkrete ruimte kontrasteer opvallend met dié van Pieter en die Generaal.

Alexis kondig dan ook sy voorneme aan om die land te verruil vir 'n ander. Hy vertrek nog dieselfde aand. Op Martin se vraag of hy nie kans sien om die saak van binne aan te pak nie, d.w.s. om verhoudinge te help verander, antwoord hy dat hy sat is daarvan om mense te probeer "opvoed" (hy verwys na die blankes) (vgl. p. 40). Daar volg 'n verdere uitbarsting teen die mentaliteit van die mense van die land met sy elemente van Boeremusiek en rugby, wat vir Alexis stylloos, middelmatig en kleinburgerlik voorkom ná sy ervaring van Beiere, Italië en Provence (vgl. pp. 40—41).

Wanneer die Generaal ook binnekom, lei dit tot 'n uitbarsting by Alexis waartydens hy tot die slotvraag kom: "Hoe moet mens aan 'n wêreld glo waaruit alles wat menslik en fyn was, verdwyn het?" (p. 44). Die Generaal deel nie sy siening nie. Ook Martin maak dit duidelik dat die land hom na aan die hart lê: "... dié land, dié mense, is my land, my mense ..." (p. 49). Dit blyk dat daar konflikterende sienings omtrent die land as konkrete ruimte bestaan.

Martin grond ook sy voorkeur vir die land op die abstrakte ruimte, die "landelike en wellewendheid", die feit dat dit 'n land met 'n *geskiedenis* is, 'n land waarvan die verhaal "'n grootse, 'n ontroerende en romantiese" is (p. 50). Hy meen ook dat dit in die aard van die land lê om botsende elemente bymekaar te bring: "Dis die *land* self, Vader, wat ons sal saamsweis, die land self en sy verhaal — die liefde vir hierdie aarde waaruit ons gemeenskaplik moet groei" (p. 50). Martin kies dan ook ten slotte om nie na Amerika te gaan nie, maar om met die Engelse meisie, Gillian, te trou en in hierdie land te bly.

Wanneer Martin en Alexis oor Gillian praat, word nog vreemde ruimtes die toneel binnegebring. Dit blyk dat sy op 'n keer in Uruguay by 'n sirkus gewerk het en daarna op 'n Finse sendingstasie (vgl. p. 58). Wanneer Gillian die aand, ná 'n onderonsie met Pieter, spoorloos verdwyn, bring Martin se verslag van sy en Pieter se soektog na haar ook die buurplaas Soris ter sprake. Hulle het vermoed dat Gillian daarheen is. Wanneer sy in 'n gehavende toestand tuiskom en weier om te sê wat sy oorgekom het, sê die



Generaal: "Sê nou maar jy is daar in die boslaagte deur die swartgoed aan-geval ..." (p. 68). Die implikasie is dat die boslaagte wel die toneel van 'n aanval — miskien selfs 'n verkragting op haar — deur swartes was. Hierdie voorval word deur Emma in verband gebring met 'n "aaklige ding" (waarskynlik ook 'n verkragting) wat 'n mev. Ehlers die vorige jaar op Rietfontein oorgekom het (vgl. p. 75).

Ngondera se kraal word deel van die konkrete ruimte wanneer Pieter verslag doen van wat daar gebeur het. Ná die aanval op Gillian het hy woedend na die kraal vertrek. In die daaropvolgende konfrontasie is hy met vyandigheid begroet en het hy Ngondera doodgeskiet. Nog een het bly lê (vgl. p. 82). Die lusernkampie waarin die vuur-os staan, word wéér deel van die konkrete ruimte wanneer die Generaal se geweeskoot buite weerklink en Martin sê "Die dood ... van die Vuur-os ..." (p. 89).

Die komende sonopkoms kry ten slotte 'n simboliese waarde wanneer Martin en Gillian — ná hul besluit om op Okonjenje te bly — saam na die ooste kyk. Die konkrete ruimte verwys hier weer na 'n abstrakte ruimte — 'n ruimte waarin die taal- en die rassegroepe mekaar miskien sal vind.

## 4.2 Personasies

Daar is basies drie groepe personasies: die swartes, die blankes wat geen simpatie met die swartes het nie en wat meen dat slegs die swartes skuld het aan die onrusituasie en laastens, die blankes wat meen dat die blankes ook skuld het aan die situasie. Die Baster Twansiep beklee 'n soort tussenposisie tussen die blankes en die swartes, maar omdat hy geen aktiewe rol in die drama speel nie — hy tree slegs as boodskapper op — laat ek hom vir die doel van hierdie indeling buite rekening. Wat die ander personasies betref: hulle neem posisies verder na links of na regs binne 'n bepaalde groep in.

### 4.2.1 Die Generaal

Die Generaal kan as die hoofpersonasie beskou word, nie alleen omdat hy as persoon 'n oorheersende posisie beklee nie, maar ook omdat sy verhouding tot al die ander personasies belig word, omdat dit hy is wat ten slotte die simboliek voltrek deur die doodskiet van die vuur-os en omdat hy enigermate tragiese dimensies aanneem.

Aristoteles tipeer die tragiese held as iemand wat nie uitmunt in deug of regverdigheid nie en wat nie deur doelbewuste misdaad of gemeenheid tot 'n val kom nie, maar deur die een of ander menslik-swakheid (ook *hamartia* genoem). Deel van die tragiese fout is dikwels *hubris* (oormoed). In die een of ander stadium is daar 'n wending van voorspoed na teëspoed (*peripeteia*) in die lotgevalle van die tragiese held. Hy kom tot die een of ander soort insig (*anagnorisis*), maar dit is gewoonlik te laat om die katastrofe te verhoed. Die *anagnorisis* lei egter tot berou en dit veroorsaak 'n *katarsis* (reiniging). Die tragiese held is gewoonlik iemand van hoë aansien of eer.



Reeds aan die aanvang van die drama word die Generaal deur die neweteks getipeer as iemand van hoë aansien. Dit blyk selfs uit sy bynaam — die Generaal. Hy is nie alleen medikus nie, maar ook vegsman, politikus, godgeleerde, grootwildjagter en raconteur sonder weerga. Die neweteks meld ook dat sy son nog hoog skyn (vgl. p. 1). Sy kleredrag laat vermoed reeds 'n mate van hubris. Hy dra geweer, bandelier, kamaste en slaprandhoed met wuiwende volstruisveer.

Daar is in die loop van die drama 'n wending in die lotgevalle van die Generaal. Waar hy aanvanklik vol oormoed oortuig is daarvan dat sy optrede die regte is, dat Alexis kinderagtig is (vgl. p. 9), dat Kemp sy neus steek in sake waarvan hy niks begryp nie (vgl. p. 12) en dat hy Ngondera gelukkig kan hou deur die jaarlikse geskenk van 'n os, is hy ten slotte in groot mate 'n ontnugterde man. Hy kom tot die insig dat Alexis nie meer 'n kind is nie, maar iemand wat toegelaat moet word om sy eie pad te soek (vgl. p. 64), dat die Waarheid wat hy vroeër as die enigste gewaan het, slegs 'n relatiewe waarheid blyk te wees (vgl. p. 65), dat Kemp ook 'n deel van die waarheid beetgehad het toe hy gesê het dat die blankes niks sal kan bereik sonder om "véél op te offer van wat naaste en dierbaarste aan (hulle) is nie" (p. 89), en dat 'n os nie meer genoeg is om goeie betrekkinge tussen die rasse te handhaaf nie (vgl. p. 91). Tot hierdie insig kom hy egter eers nadat hy veel verloor het. Sy seun Alexis het hom verlaat — miskien vir goed; Ngondera is dood, soos ook die vuur-os, en sy seun Pieter is op pad na 'n konfrontasie met die gereg. Die katarsis wat die vroeër selfversekerde ou man beleef, loop uit op die nederige vraag: "Waar sal 'n mens nou weer begin?" (p. 91).

Die wending en insig wat daar by die Generaal plaasvind, word ook weer speël in sy verwysings na sy perd Fleur. Aan die begin van die drama is hy vol selfvertroue oor die mooi bok wat hy geskiet het, en hy meen dat Emma haar onnodig bekommer oor allerlei dinge. As sy perd runnik, vertolk hy dit as onderskraging van sy woorde: "Fleur sê ook so, nè, my ros?" (p. 3). Dit sluit aan by sy woorde omtrent die swartes: "... as ek besluit van nee, dan is dit ook nee!" (p. 3).

Teen die einde kom hy tot die insig dat 'n mens "selfs van die ou Swart Nasie" baie kan leer (p. 91). Ook hiervoor soek hy bevestiging by sy perd: "Nè, Fleur?" Ook sy insig en sy ontnugtering moet sy perd met hom deel: "Die wind waai ook al koud van die garsland af, my ou perd, en ons ontdek dit nou eers" (p. 92).

Dit blyk dat die Generaal hom aanvanklik skaar by sy seun Pieter, wat glo dat die skuld uitsluitend by die swartes lê en dat Kemp 'n blote opruier is. Hy deel egter nie Pieter se vyandigheid teenoor die meisie Gillian met haar Rooinek-konneksies en teen John Hammond — Gillian se skoonvader — nie. Teenoor Emma spreek hy die mening uit dat dit tyd is dat Pieter en die Hammonds vrede maak (vgl. p. 5). Hierdie houding en die manier waarop die Generaal met die Engelse meisie korskwel, berei die weg voor vir die feit

dat hy hom ten slotte skaar by die groep wat meen dat die skuld ook by die blankes lê. Wanneer hy ten slotte praat oor wat met Pieter gebeur het, sê hy: "En glo my, ek weet, ons het almal skuld hieraan" (p. 87).

#### 4.2.2 *Pieter en Emma*

Pieter — en in ondergeskikte mate Emma as sy lojale ondersteuner — is die belangrikste verteenwoordiger van die groep wat ongenaakbaar glo dat al die skuld vir die swak rasseverhoudings en vir die gevolglike onrus in die land by die ander groep lê. Uit Emma se woorde (p. 5) blyk dit dat hy dit teen Gillian hou dat sy 'n Hammond is. Die Hammonds beskou hy as jingo's en hy verdink John Hammond daarvan dat hy Ngondera se mense aangehits het om sy veld aan die brand te steek. Dit blyk later (p. 34) dat hy Gillian ook een dag in 'n oomblik van swakheid in die stal gesoen het.

Dit is reeds van die begin af duidelik dat hy geen simpatie met die swartes het nie. Wanneer hy die eerste keer praat (p. 16 e.v.), verneem ons dat hy twee skote geskiet het reg voor twee swartes wat 'n elandbul geskiet het op grond wat hulle as hulle s'n beskou, dat hy hulle daarna by sy veepos opgesluit het en van plan is om hulle aan die polisie te oorhandig, dat hy van voorneme is om die grafte op die omstrede stuk grond, wat deur die swartes as heilig beskou word, te laat uithaal en te vernietig en dat hy Ngondera se mense daarvan beskuldig het dat hulle met Hammond saamgespan het om sy veld aan die brand te steek. Uit sy gerapporteerde gesprek met Kemp en Ngondera blyk dit dat hulle die feit betwis en dat daar geen onomstootlike bewyse bestaan dat hy 'n grondige rede vir sy aanname het nie.

Hy aanvaar ook sonder meer dat Hammond op hom afgunstig is omdat hy hom in 'n verkiesing "kafgeloop" het asook op die vooruitgang wat hy op Okonjenje gemaak het (vgl. p. 17). Hy meen dat dit 'n nuttelose gebaar gaan wees om 'n os as soenoffer aan Ngondera te stuur; hy het geloof slegs in sy eie saak en hy maak geen geheim daarvan dat hy hom as die meerdere van die swartes beskou nie (vgl. p. 18). Sy meerderwaardige en onversoenlike houding blyk o.m. uit sy woordgebruik wanneer hy na die swartes verwys: "die hele spul", bakens wat "kamtig" verskuif is, "astrant", "peperkoppe", ens. Wanneer Kemp in alle ordentlikheid probeer om hom te oorreed om die twee swartes wat by die veepos opgesluit is, vry te stel sodo: die polisie self die saak kan hanteer, begroet Pieter die versoek met 'n uitbarsting (vgl. p. 25—27). Hoewel dit uit sy woordgebruik tot in daardie stadium duidelik geblyk het dat hy die swartman as minderwaardig beskou, beskuldig hy Kemp van "vuige laster" omdat hy in 'n tydskrifartikel beweer het dat die blanke Suid-Afrikaners die swartes as "sub-human" beskou (p. 27). Later (p. 7) bestempel hy self die swartmense as "half-mense".

Hierdie onversoenlike houding duur dwarsdeur die drama voort. Daar is geen wending of insig soos by die Generaal nie. Wanneer Gillian weier om te praat oor die aanval op haar deur die swartes, beskou Pieter dit weer net as een van haar "grille" (p. 72) en neem hy die reg in eie hande. Hy glo tot

aan die einde aan sy saak en is bereid om alles daarvoor op te offer. Teen die einde is daar tog by hom 'n versagting en 'n sekere ootmoed teenoor Gillian te bespeur. Hy spreek haar aan as "Jill" en vra haar om verskoning (vgl. p. 87). Hy aanvaar haar aanbod om na sy gesin om te sien as Emma hom na die polisiestasie vergesel.

#### 4.2.3 *Gillian*

Die Engelse weduwee wie se pa 'n "Rooinek" en haar ma "'n Woltoon, van die 1820-soort" is (vgl. p. 8), is die belangrikste verteenwoordiger van die groep wat glo dat die skuld vir die onrustoestand in die land ook by die blankes lê. Sy besit egter 'n ewewigtigheid van oordeel deurdat sy nie die blankes sonder meer veroordeel nie. Sy voel haar een met hulle, maar behou steeds haar onafhanklike beginsels. Dat sy geen griewe koester nie, blyk o.m. uit die feit dat sy instem om by die Van Niekerks te kom kuier terwyl haar skoonmense weg is, uit haar gesprek met die Generaal (p. 7—12) — sy spreek hom aan as "Omie" — uit die feit dat sy ten slotte aanbied om na Pieter en Emma se kinders te kyk terwyl hulle weg is en uit haar voor-genome huwelik met Martin.

Haar simpatie met die swartes blyk uit die feit dat sy weier om 'n klag teen hulle te lê selfs nadat sy vermoedelik deur hulle aangerand, miskien selfs verkrag is. Sy aanvaar dat die skuld vir hierdie daad waarskynlik ook by die blankes lê en sy beskou haarself as 'n verteenwoordiger van hierdie groep. Sy stel dit so: "Wat gebeur het ... was aaklig, ja. Maar dit sou ook nie plaas-gevind het nie as ... Ons het almal skuld daaraan!" (p. 76).

Sy word simbool van die stem van die gewete en, ten slotte, in haar voor-neme om saam met Martin — wat tot 'n ander taalgroep behoort — nie weg te hardloop nie, maar te werk vir 'n beter toekoms met beter rasse-verhoudinge, ook simbool van 'n nuwe geloof. Teenoor die Generaal stel sy dit so: "... Maar die goeie sal terugkom. Dit moet!" (p. 88).

#### 4.2.4 *Die ander*

Martin skaar hom van die begin af by Gillian se groep deur sy geloof dat die land wel 'n toekoms het, ook as witmansland (p. 38), in sy weiering om weg te hardloop en in sy voor-neme om "die saak van binne aan te pak" (p. 40). Hy bly steeds ewewigtig in sy uitsprake. Sy jare in die buiteland het die liefde vir sy land steeds sterker gemaak (vgl. pp. 49—50). Tog kan 'n mens aflei dat sy verblyf in die buiteland hom in staat gestel het om wyer te kyk as net die belange van die eie taal- en velkleurgroep. Daarom het hy nou begrip vir Gillian se siening, soos veral blyk uit sy gesprek met Pieter: "Ouboet, Gillian is net so deel van hierdie land en sy mense en sy vraagstukke en sy hoop soos enigeen van ons ... Sy het ook maar haar beskouings, ideale, geloof ... moet nooit vergeet dat sy 'n broer en 'n man verloor het — wat hulle lewe vir die land gegee het, hoe ons ook van hulle mag verskil" (p. 72). Vir hom kom die land eerste, nie die belange van 'n bepaalde groep nie.

Alexis staan heel links binne hierdie groep. Hy sien die blankes as "vol kleinlike vooroordele wat 'n mens net veldiep laat kyk en dan afkraal en verdoem" (p. 45). In sy gesprek met die Generaal wys hy daarop dat selfs Ngondera, die leier van die swartes, so bewus is van hierdie vooroordeel dat hy dit nie waag om die witmense se sitkamer binne te kom nie (vgl. p. 45). Hy beskou die vuur-os as 'n simbool van die steriele denke van die blanke Afrikaner (vgl. p. 45). Hy het geen geloof meer in die moontlikheid van samewerking nie en verlaat daarom die land.

Die sendeling Kemp val ook in hierdie groep insoverre hy hom beywer vir die regstelling van foute wat hy meen deur die blankes gemaak is — die vreemding van grond wat oorspronklik aan die swartes behoort het en die weiering om hierdie grond aan die regmatige eienaars terug te gee — in sy pogings om deur sy optrede die stem van sy gewete te gehoorsaam (vgl. p. 24) en in die feit dat hy hoop op die totstandkoming van 'n nuwe verhouding tussen wit en swart. Hy stel dit so: "En wat my land en my mense betref: as daar iemand is wat bid om 'n nuwe verstandhouding hier tussen wit en swart, dan is dit ek. En ek sal aanhou met werk ... én bid" (p. 27). Dat hy wel 'n mate van sukses in hierdie rigting begin behaal wanneer die drama eindig, blyk uit die feit dat die Generaal ten slotte, hoewel hy hom nog steeds as sy vyand beskou — tog ook toegee dat Kemp in bepaalde opsigte gelyk het (vgl. p. 89).

### 4.3 Verhouding tussen personasies en konflik

Uit die groepering van personasies soos hierbo uiteengesit, spruit konflik wat 'n klimaks bereik wanneer Pieter Ngondera doodskiet — volgens sy verslag uit selfverdediging. Tussen Pieter en die ander groep bly die konflik onopgelos. Die Generaal vind raakpunte met die personasies met wie hy aanhanklik in konflik verkeer het. Daar bestaan dus by hom ten slotte die moontlikheid van 'n oplossing van hierdie konflik. Die geïmpliseerde skrywer laat selfs die móóntlikheid van die oplossing van die konflik wat Pieter betref. Lg. toon ten slotte tóg 'n bereidheid om die konflik met Gillian — en by implikasie ook met die ander taalgroep — by te lê. Dit laat die weg oop om te hoop dat hy — ná sy terugkeer van die polisiestasie — miskien ook wat die ander rassegroep betref, tot 'n meer genaakbare houding mag kom.

## 5. Tema

Uit die basiese verhaal en die strukturering daarvan tot drama kan 'n bepaalde tema afgelei word. Dit gaan hier om die botsing tussen verskillende groepe in Suid-Afrika, oor die wyse waarop hierdie botsing verband hou met egoïsme en met 'n onvermoë tot doeltreffende kommunikasie, asook oor die moontlikheid van 'n oplossing van hierdie konflik deur 'n bereidheid tot groter begrip en samewerking.

## Bronne

- De Klerk, W.A. 1975. *Die Jaar van die Vuur-os*. Dertiende druk. Kaapstad: Tafelberg.  
Lategan, F.V. 1982. W.A. de Klerk Geb. 1917. In: Nienaber, P.J. (red.). *Perspektief en profiel*. Johannesburg: Perskor.

## Gedifferensieerde opdragte

### A. Makliker opdragte

1. Die personasies se botsende standpunte lei tot konflik. Gaan hierdie konflik dwarsdeur die drama na.
2. Gaan alle verwysings na die vuur-os na en bespreek die simboliese drakrag wat die dier in die drama kry.
3. Gaan die hantering van skuld as motief na. Sê hoe hierdie motief aansluit by die hoof-tema soos hierbo geformuleer.

### B. Moeiliker opdragte

1. Gaan die uitbeelding van die konkrete (fisiese) ruimte en die abstrakte (psigiese) ruimte na en toon hoe hulle op mekaar inspeel.
2. Bespreek die drama as aktualiteitsdrama, d.w.s. as drama wat handel oor die probleme van die dag. Sê in watter mate dit sy aktualiteit vir die Suid-Afrika van vandag behou.
3. Lees die drama *Moeders en dogters* deur Corlia Fourie en tref 'n tematiese vergelyking met *Die Jaar van die Vuur-os*. Watter ooreenkomste en verskille is daar in die vergestaltung van die tema?





