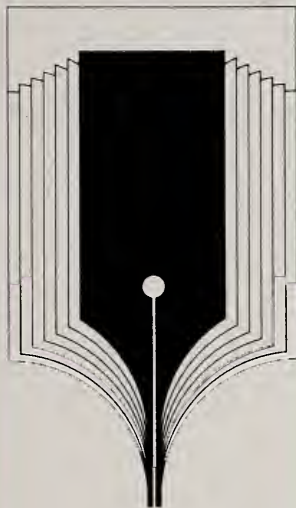

TYDSKRIF
VIR
LETTERKUNDE

XXV:1 FEBRUARIE 1987




Verhale van
Willa Linström
Tisha Steyn

—

Nuwe verse:
Joan Hambidge
Wilhelm Jordaan

—

ISSN 0041-476X



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

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 moontlik 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

Jan Strijdom	Dinosaurus 1
Willa Linström	Driehoek 7
Danie Janse van Vuuren	Die trousseaukis 13
Tisha Steyn	Liefdadigheid: 'n Verslag 16
Etienne van Heerden	Gemeenplase 20
Joan Hambidge	Gedigte 25
Ernst van Heerden	Enkele gedagtes oor die vertaal van poësie n.a.v. die geval "Groot ode" 31
Magda Lombard	Intertekstualiteit en vervanging in die digkuns van Breyten Breytenbach n.a.v. twee gedigte uit <i>Voetskrif</i> 41
Wilhelm Jordaan	Gedigte 47
Mardelene Grobbelaar	'n Interpretasie van die montage- verhaal "Vir vier stemme" in Hennie Aucamp se kortverhaalbundel <i>Volmink</i> 49
Henning Pieterse	<i>Leitourgos</i> as literatuur 60
Literêr-aktueel	Chris Barnard: By die roudiens van Bartho Smit 73; Marianne de Jong en la van Zyl: Meningswisseling 74; Cathy Robertson: Uitstalling van skrywers van die Grotere Draken- stein 77; prof. F.I.J. van Rensburg: Regstelling 78
Boekbesprekings	la van Zyl: Wat bly oor van soene (Hennie Aucamp) 80; Bome van kennis (M.C. Botha) 83; Die verste grens (Maretha Maartens) 86; H.J. Schutte: Dramakroniek 87
Nuwe Afrikaanse boeke: Oktober	— November 1986 99
Voorgeskrewe boeke vir Matriek	102

Jan Strijdom

Dinosaurus

President Willem-Jan van der Merwe XIV se beeldskone gelaat is effe rooi van irritasie. Hy haat die presidentskap. Hy's 'n operasanger. Vir wat hy nou moet staan en president wees, weet net die tegnokrate. Hulle het hom destyds verseker dat hy net 'n simbool is; dat hy geen besluite sal hoef te neem nie. Nou moet hy 'n noodvergadering bywoon. Hy bekla sy lot teenoor sy kohabitant, net so mooi soos hy. Die President hanteer sy glas vars lemoensap soos 'n glas wyn.

In die vergadersaal sien hy, benewens die bekende gesigte van die lede van die Opperraad, persone wat hy nie ken nie. Hy merk ook dat hulle vergadering gehou het voordat hy by hulle aangesluit het. Hy neem plaas aan die hoof van die tafel. Aan die onderent van die tafel staan die Hoof op.

"Meneer die President, soos u weet, het die moderne staat nie die nodige masjinerie om die onlangse onrus, opstand en geweldpleging te hanteer nie. Ek het dit goed geag om ingevolge die magte aan my toegeken deur die grondwet, 'n noodkomitee aan te stel, welke noodkomitee, met u aan die hoof, as interregnum sal funksioneer tot tyd en wyl die krisis die hoof gebied is. Ek stel aan u voor: psaik Dlamini, psigometrikus Khan, sosiaal-psigoloog Pompies, historikus Botha, vrou Barnard en vrou Snyman."

Die President erken die teenwoordigheid van die nuweling met 'n knik van die kop vir elkeen behalwe historikus Botha: vir hom word 'n mokante soentjie geblaas wat eintlik op van die ander lede van die Raad gemik is. Hulle reageer soos hy verwag het.

Die Hoof glimlag vaderlik vir die liewe tussenspel.

Die Hoof gaan voort: "Self sal ek ook lid van die noodkomitee wees; as administratiewe beampte. Die Opperraad word dan nou hiermee ontbind en sal heraangestel word soos en wanneer nodig."

Na die lede van die Opperraad die saal verlaat het, is dit steeds die Hoof wat die woord spreek: "Voordat ons aangaan, is daar 'n baie belangrike feit waarvan u moet kennis neem: daar is sewe uitgawes van 'n boek, bekend as Die Bybel, uit die biblioteek gesteel."

Die President maak 'n slap handgebaar. "Diefstal in hierdie eeu? Dis onverstaanbaar, en dit 'n boek! U bedoel 'n gedrukte, gebinde boek?"

Die Hoof gaan aan: "Die lede van die noodkomitee het, voordat hulle as noodkomitee gekonstitueer is, as dinkskrum vir die regering gefunksioneer. Hulle het toe 'n verslag uitgebring wat ek nou vir u sal opsom. Die gedrag van die dief behoort dan vir u 'n bietjie meer verstaanbaar te wees."

Die President beduie dat die Hoof moet voortgaan.

"U is waarskynlik uit hoofde van u opleiding as operasanger bekend met die begrippe 'god', 'godsdienst', 'mitologie' en so aan?"

"Ja, maar hou in gedagte dat die interpretasie deesdae meer spontaan ar-

tistiek as histories korrek is. Die gehore het net nie meer die agtergrond nie. My opleiding was daarom nie juis op die historiese toegespits nie."

"Die gedagte aan 'n superwese was in die ideewêreld van die mens 'n universele verskynsel. Die weergawe onder bespreking het eeue gelede in die nabye Ooste ontstaan, wat destyds 'n kruispad van idees was. Dat dit so lank oorleef het, is waarskynlik te wyte aan die feit dat dit gebruik gemaak het van emosionele weerhake, soos: dit was 'n *raison d'être*; daar was 'n verpligting om dit oor te dra van geslag tot geslag en aan andere wat 'n ander variasie aangehang het; gehoorsaamheid aan die gedragskode van die superwese is beloon en ongehoorsaamheid gestraf; die straf was nie beperk tot straf in die lewe nie, die ongehoorsame se 'siel' (dit wat die liggaam oorleef), sou vir ewig gepynig word terwyl die 'siel' van die gelowige en gehoorsame beloon is met ewige lewe in 'n soort van utopia; om die ideestelsel te bevraagteken was 'n oortreding en dus strafbaar.

"Die ontwikkeling van die wetenskap en tegniek het die lewensterrein van die godsdiens egter gaandeweg verklein totdat daar in die vierde eeu N.O. nog net sowat tien persent van die bevolking was wat nog die een of ander vorm van godsdiens aangehang het. Daar is toe besluit om dit geheel en al uit te wis deur manipulasie van ..."

Die President onderbreek hom: "Maar dis tog onkonstitusioneel?"

Die Hoof aarsel 'n oomblik: "Een van u voorgangers, Willem die Grote, het dit laat doen. Hy was 'n ... 'n bietjie beter onderlê in die sosiaal-sielkundige dinamika as u."

Die President maak weer sy slap handgebaar.

"Die boek wat uit die biblioteek gesteel is, bevat die leerstelling van die godsdiens wat hier te lande die sterkste was. Die diefstal het ongeveer twee jaar gelede plaasgevind. Omdat niemand op so iets bedag was nie, het ons dit eers onlangs vasgestel en in verband gebring met die onluste. Volgens ons ondersoek het iemand wat homself nou Moses noem, dit gesteel en gereproduseer."

Weer die President: "Maar hy kon tog dieselfde inligting uit die datanet geput het?"

"Heeltemal reg, maar dit wil voorkom asof die mense 'n besondere waarde heg aan die inligting in boekvorm. Besit van so 'n boek word blykbaar hoog aangeslaan."

Nou skud die President net sy kop.

"Die boek bestaan uit twee dele: 'n sogenaamde Ou en Nuwe Testament. Vanuit ons perspektief wil dit voorkom asof die tweede deel, wat aan ene Jesus Christus toegeskryf word, 'n poging tot hervorming was in die sin dat die besonder ongenaakbare reëls van die ouer deel versag is. Alhoewel Moses beide dele van die boek gereproduseer het en aan sy volgelinge voorsien, leer hy dat die eerste deel die ware leerstelling bevat en dat daar gewaak moet word teen die verwatering soos verkondig in die tweede deel."

Die President, met sy gebaar die keer: "Kom tot die punt. Wat het dit alles met die opstande te doen?"

Die Hoof staan op: "Die boek skryf baie streng sedereëls voor waarvan die oortreding van sommige met die dood strafbaar is. Die vonnis word baie grusaam voltrek. Die persoon word met klippe doodgegooi."

Die Hoof skakel die muurskerm aan waarop die lede getrakteer word op voorbeelde van teregstellings.

Na die vertoning is almal bleek en naer. Hulle moet wag op die President wat die kamer verlaat het.

Die President keer terug. "Maar ... maar dit moet 'n verskriklike boek wees! Uit my operas het ek die indruk gekry dat dit darem redelik human was."

Die Hoof, self bleek om die kiewe, kyk met begrip na die President. "Die boek is, soos u dit stel, verskriklik. Ek sal volstaan met 'n paar voorbeelde.

As u meer inligting verlang, moet u dit maar in die afsondering van u binnekamer gaan lees. Ek vra by voorbaat om verskoning. Ek is terdeë onder die indruk dat wat ek nou gaan verhaal, skok sal veroorsaak as dit vandag in volle besonderhede, sê maar gebeelssaai moet word in die vorm van 'n nuusberig. Dit is egter noodsaaklik dat u vertrouwd moet wees met die feite.

"In die eerste hoofstuk van die eerste deel word daar vertel van 'n man, Lot, wat buite die stad waar hy gewoon het, twee vreemdelinge ontmoet het.

Ten einde die storie te verstaan, moet ek verduidelik — wel, eintlik verstaan ek dit self nie — dat 'n 'engel' blykbaar 'n soort van wese is wat op 'n trap tussen die gelowige en sy god staan. 'n Engel is onsigbaar en verskyn slegs aan 'n mens in sekere omstandighede. Lot het die vreemdelinge as engele geëien. Hy nooi hulle toe na sy huis waar hy hulle onthaal. 'n Groep van die bewoners van die stad het buite sy huis saamgedrom en geëis dat die gaste aan hulle uitgelewer moet word. Hulle wou die gaste verkrag. Lot bied toe aan om sy twee dogters, wat hy as maagde aangeprys het, uit te lewer sodat hulle liewer verkrag kon word. Die punt is, geagte lede, dat Lot se optrede deur die god as voorbeeldig bestempel is.

"Die tweede voorbeeld wat ek wil aanhaal, vind ons heelwat later in deel een. 'n Sekere man, wat deur god as voorbeeldig beskou is, 'n sogenaamde 'profeet', is deur kinders gespot omdat hy 'n kaal kop gehad het. Daar is toe, volgens die boek, deur die superwese 'n beer gestuur wat dertig van die kinders verskeur het. Laastens moet vermeld word dat die god 'n jalouse god is wat nie net die oortreder straf nie, maar ook sy nageslag tot in die vierde geslag."

Die President: "Maar hoe kan enigiemand dan so iets aanhang?"

Psaik Dlamini word deur die Hoof aan die woord gestel: "Dit is besonder kompleks. Ek is nie seker dat ek dit self begryp nie. U moet verstaan dat ek daar geen direkte ondervinding van het nie. Vir my lyk die eenvoudigste verklaring die mees aanvaarbare: hulle is gekondisioneer om dit te glo en te aanvaar. Daarby moet in ag geneem word dat die klimaat destyds gunstig was: hulle kon byvoorbeeld nie eers weerlik verklaar nie; daar is verder

geglo dat mens na jou dood, as jy jou by die reëls gehou het, verlos sou word van die swaarkry en pyn wat destyds so intiem deel van die mens se bestaan was. Daar is baie wat ek kan byvoeg, maar ek sal volstaan deur te sê dat mens die reëls selfs in jou gedagtes kon oortree deur net aan die oortreding te dink. Die superwese, omdat hy altyd weet wat jy dink, kan jou dan summier skuldig bevind ... 'n verskriklike gedagte."

Die President lyk nou uitgeput. "Maar het niemand dit dan bevraagteken nie?"

Dis sp. Pompies wat antwoord: "Meneer die President, onthou dat die Hoof gesê het dat dit 'n oortreding was om die stelsel te bevraagteken. Hou ook in gedagte dat as jy daarteen in opstand sou kom, jy die risiko loop om gedood te word. Later van tyd is die mense nie meer gedood nie, maar uit die samelewing verwerp."

Die President wend hom nou na die psigometrikus. "Meneer Khan, hoeveel mense is betrokke?"

"Die situasie is nogal verwickeld. Volgens wat ons kan vasstel, is ongeveer vyf persent van die bevolking nou gelowiges. Volgens die sielkundige profiele van die bevolking bereken die Sentrale Rekenaar dat nog sowat twee of drie persent van die bevolking vatbaar is. Van die vyf persent is ongeveer twee derdes aanhangers van die Ou Testament en een derde aanhangers van die Nuwe Testament. Die geweldpleging is deels te wyte aan 'n botsing tussen die twee faksies.

Sommige van die 'stenigings' wat u op die skerm gesien het, het plaasgevind binne die groepe waar hulle van hulle eie lede, wat oortree het, teregstel. Daar is nog 'n eienaardigheid: u het opgemerk dat huise soms aangeval en afgebreek of verbrand word. Dit gebeur veral in stede waar daar 'n hoë reënval is en onder aanhangers van die Ou Testament. Sommige van die huise in die streke is nie baie goed beskerm teen die weer nie en daar ontstaan dan soms kolle teen die mure; waarskynlik vog. Dié word dan ondersoek deur die priesters en na 'n ritueel, soos voorgeskryf in 'n deel van die boek bekend as Levitikus, soms afgebrand of afgebreek op grond daarvan dat die huise melaats is."

Die President skud sy kop en trommel met sy vingers teen die tafel. Hy rig hom tot die historikus: "Wat was die situasie voordat Willem die Grote ingemeng het?"

"Eintlik baie bevredigend vergeleke met die huidige toedrag van sake. Voor die optrede was daar 'n neiging wat al eeue aan die gang was, naamlik dat die aantal aanhangers steeds afgeneem het en die wat daar wel was, het onder invloed van die ontwikkelende samelewing hulle rituele en reëls steeds verder en verder afgewater sodat die 'gelowiges' in die tyd van Willem die Grote baie human was. Daar was wel soms geweldpleging wat direk verband gehou het met godsdiens, maar dit was baie min."

Die President wend hom tot die Hoof. "Word mense wat onskuldig is deur die optrede van die gelowiges geraak?"

“Vrou Barnard is die hoof van sekuriteit. Sy het die hulp van vrou Snyman ingeroep wat as stokperdjie die polisiemetodes van die verlede bestudeer. Sy is boonop deskundig oor militêre aangeleenthede. Hulle het die saak ondersoek.” Die Hoof wend hom tot die dames. “Sal een van u asseblief op die vraag antwoord?”

Dit is vrou Barnard wat inwillig: “Alhoewel die getalle gering is, is daar sonder twyfel onskuldiges wat betrek word by die onluste. As mens die begrip ‘onskuldige’ uitbrei om diegene wat gelowig is, dan oortree, en dan steniging probeer ontsnap in te sluit, verdubbel die syfer. Wat laasgenoemde betref, is dit slegs ’n ingeligte raaiskoot.”

Almal kyk nou na die President. Hy staan op en stap ’n keer op en af langs die tafel. “As dit nie vir die onskuldiges was nie, sou ek gesê het dat ’n mens die spul eenvoudig moet los om hulle eie probleme op te los.” Hy kyk in die rigting van vrou Barnard. “Ek verwys na onskuldiges in engere sin.” Toe hy die verbasing op die gesigte van die ander, met uitsondering van die Hoof sien, voeg hy by: “Die onskuldiges binne die groep van die gelowiges het gekies. Ons kan hulle nie van hulle reg om te kies ontnem nie. Ons kan die groep sy reg op wraak ook nie ontnem nie. Dit is een maal vantevore probeer onder leiding van die Grote.”

Dit is psaiik Dlamini wat die stilte onderbreek. “Wat van die kinders wat nou binne die stelsel opgevoed word?”

Die President kyk ’n paar oomblikke lank na Dlamini. “Is jy bereid om te besluit? As jy is, delegeer ek my bevoegdhe.” Hy pruil in die rigting van die Hoof. Die Hoof lyk tot barstens toe trots op die akkuraatheid van die S.R.

Dlamini wat grys geword het, antwoord vinnig: “Nee, nee, besluit u maar.” Die President glimlag in die rigting van Dlamini. “Is daar enigiets anders wat in ag geneem behoort te word?”

Die Hoof antwoord self. “Twee dinge, meneer die President. Gelowiges maak nie van geboortebepערking gebruik nie en hulle verafsku homoseksualiteit. U lewe mag in gevaar wees.”

Na nog verdere vrae van die President beantwoord is, gee hy sy bevel: “Vroue Barnard en Snyman, u moet dadelik begin om ’n polisiemag op die been te bring deur mense te rekruteer met verwysing na hulle sielkundige profiele soos gestoor deur die S.R. Meneer Dlamini en Khan sal met verwysing na die profiele mense rekruteer wat bereid en in staat is om meer verligte weergawes van die geloof onder die gelowiges te propageer. Ek wil hê dat soveel verskillende faksies as moontlik onder hulle moet ontstaan. Betrek die beste bemarkingsdeskundiges waaroor ons beskik. As hulle geloof wil hê, sal ons ’n verskeidenheid produkte aan hulle voorsien. Meneer Botha, u moet besin oor die tipes wonderwerke wat die mense sal beïndruk, en dan met behulp van die tegnici dit wat gedoen kan word, gebruik om die bemarkingsafdeling by te staan. U, meneer die Hoof, sal so gou moontlik die nodige kontrakte sluit vir die bou van ’n ruimtekolonie. U

moet daarna so gou doenlik 'n eie bemarkingspan op die been bring om 'n eie tuisland vir gelowiges te propageer.”

Die Presidentswoning is die aand aangeval. Die President het dit oorleef.

Willa Linström Driehoek

Die vroeë sonstrale val deur die jakarandatrosse en gooi kolletjies sonlig op die pers tapytjies onder elke boom. Die swart stamme groei so dapper uit hulle vierkantjies in die sypaadjie: dit maak hom eintlik seer om na hulle te kyk, veral in die winter wanneer hy hom wil verbeel hulle het die stryd gewonne gegee en doodgegaan, sodat hulle kom Oktober nie weer hulle vrolike pers trosse sal dra nie. Hulle lyk in die winter soos ou, siek mense wat net-net aan die lewe bly.

Hy stap elke weeksoggend dieselfde paadjie werk toe, en is altyd spyt as hy onder die laaste boom uit is, want hy het nog nooit daarvan gehou as die son hom brand nie. Dit laat hom warm en ongemaklik voel. Maar 'n hele blok lank is daar geen enkele boom nie. Dan moet hy ook nog oor die plein. Die rooibont busse wat dawerend en dreunend om die plein jaag, stuur hulle koolstofmonoksiedgas in 'n sirkel al om die bonkige, half lelike maar tog vertroostende standbeeld. Die beeld staan reg in die middel van die plein op 'n groot vierkantige voetstuk: 'n groot, fors man met effe geboë skouers, asof hy die gewig van die eeue onwillig maar tog sonder protes op hom geneem het.

Vandag is die lug doodstil en brandend warm. Dit gaan 'n droë somer wees. Hy kyk op die horlosie bokant die Raadsaal. Dis tien voor agt. Soos elke ander oggend wannneer hy hier stap. Nog tien minute voor hy sy kantoordeur oopsluit. Hy wag vir die groen mannetjie terwyl drie busse met fluitende remme verbyjaag. Hy voel hoe hulle wind die dooie lug van die warm teer af in sy gesig opjaag. Hy hou sy asem op en stap vinnig saam met die stroom mense oor die pad. Om die hoek is daar 'n klein koel laantjie wat deur hoë geboue gevorm word. Hier ry geen voertuie nie, en soos hy loop, kyk hy vlugtig in die winkelvensters. Die winkelpoppe in hierdie klein laantjie is al ou vriende. Hy sien hulle jaar in en jaar uit daar staan, in verskillende stilswyende roerloze houdings, elke maand of so in ander klere. Hy ken hulle góéd, al het hy nooit tyd om stil te staan en mooi te kyk nie. Hier in dié laantjie kan hy darem altyd die vars, koel lug diep in sy longe optrek. Hy dink aan die jakarandas daar anderkant die plein: hulle kry byna nooit vars lug nie. Hulle staan waar hulle staan, baie jare ouer as wat hulle behoort te wees.

Presies om agtuur gaan hy agter sy lessenaar sit. Hy weet alte goed dat die ander kantommense aangeleer het om te wag tot hy inkom voordat hulle een vir een na hulle kantore gaan om te begin werk. Hy sien hoe hulle op 'n ingedagte manier, asof hulle ongesiens beheer word, uit hulle groepies breek en gaan werk wanneer hulle hom gewaar. Hy is nooit laat nie. Hy het al gewonder wat hulle doen as hy met verlof is.

In sy klein kantoortjie voel hy tuis en ingenome, veral met die nuwe ver-

skuiwings wat hy gemaak het. Die baas en die voorradeklerk het verlede week by sy kantoor ingestap en sy klein tafeltjie krities bespreek: Sal maar vir eers moet doen vir juffrou Wentzel. Sy gaan tog min daarby werk! het die baas gesê. Hý het gedink: ék het goed genoeg daarmee klaargekom vir 'n paar jaar! Toe hulle later terugkom, het twee bodes 'n lessenaar en 'n boekrakkie saamgebring. Die baas het geglimlag asof hy hom 'n groot guns doen toe hy die tafeltjie laat uitdra. Maar hý het half teleurgesteld gevoel. Hy was eintlik geheg aan die ou tafeltjie. Elke Vrydagmiddag het hy 'n geel stoflap en 'n botteltjie politoer uit die laai gehaal, al sy skryfgoed afgetel en die tafeltjie goed gepoleer. Na net ses maande was die blad al so blink soos 'n spieël. Hy het die groot krapmerk reg in die middel maar met sy kladblok toegemaak en die woordeboek op die kleiner merk regs voor staangemaak. Eers het hy die lessenaar laat staan waar die bodes dit neergesit het. Maar dit het nie gewerk nie. Die lessenaar was te groot. Toe draai hy alles 'n paar keer rond, en nou sit hy met sy gesig na die venster toe. Die venster kyk uit op die parkeergarage langs die gebou en hy sien die pad waarlangs die motors heeldag stroom soos daar in en uit gery word. Hy kan glad nie die straat sien nie. Al wat deur sy venster van die buitewêreld sigbaar is, is 'n klein driehoekie wat deur 'n trap en 'n muur gevorm word. Dit wys 'n klein stukkie sypaadjie en elke keer as hy van sy werk af opkyk, sien hy met kort tussenpose mense verbyloop.

Maar die boonste punt van die driehoek sny hulle lywe af, sodat hy net bene sien verbystap. Partymaal is daar klein kinders of babas in stootwaentjies wat hy van kop tot tone kan sien. Hulle pas volmaak in die driehoekie.

Hoe langer hy na die driehoek kyk hoe belangriker word die slenterende of haastig verbystappende koplose lyflose bene. Sy werk is nie opwindend nie en as hy hom maar kom kry, sit en staar hy na die bene wat lyfloos maar onophoudelik verbystap.

Dit word somer en amper al die bene is kaal, harig of glad, swart of donkerbruin of wit, kort of vet. Die meisiebene steek in alle lengtes onder die rokke uit en die rokke swaai vinnig of stadig; soos die onsigbare vrou daarbo van geardheid of inklinasie is.

Die hele saak begin vir hom sin maak. Daar is rede in die hele opset: blink skoene saam met netjiese pakke en omgekrulde ou skoene by verslete broeke. As die skoene vuil is, is die broek ook vuil, en te groot. Op 'n manier is dit so logies soos poele water na 'n reënbui, of dat die kortste afstand tussen twee punte 'n reguit lyn is. In der waarheid is hy besig met wetenskaplike navorsing. Hy het 'n gevolgtrekking gemaak nadat hy verskillende gekontroleerde waarnemings gedoen het. Hy dink daaraan dat sy waarnemings definitief baie streng gekontroleer word deur die onbuigbare lyne wat die skuins sementtrap, die gebou se muur en die sypaadjie maak: daar is geen manier waarop iemand wat deur hierdie driehoek kyk enigiets anders gaan sien as verbylopende bene nie. Hy dink weer en weer aan sy bevindinge: arm mans dra altyd te groot broeke. Miskien is die bene onder die

verslete groot broeke die meeste van die tyd swart! Maar dit kan hy nie bewys nie. Ja, en in die somer is die vrouens se bene kaal. Heel eenvoudig eintlik, miskien sou enigeen so 'n afleiding kon maak. Maar hulle waarnemings sou nie so gekontroleerd wees nie! Nee, die driehoek is voorwaar 'n ontdekking.

Ons almal is maar net wat ons bene is, dink hy naderhand. As ek daar verbystap, sal die een wat hier sit sien dat my skoene skoon en my broek gepars is. Maar dit is ouerige skoene en 'n ouerige broek. Hy sal weet dat ek 'n klein salaris verdien. Hy sal seker dalk ook weet dat ek 'n kantoorwerker is. 'n Kantoorwerker wat al lank sonder goeie bevordering moet klaarkom. Hy onthou sy eerste Oktobermaand hier in die stad. Sy eerste lente as 'n selfstandige mens wat van ver af gekom het om 'n nuwe opwindende lewe hier in die stad te begin. Hy het getrou elke oggend opgestaan en na sy werkplek toe gestap. Dis net 'n wegspringplek, het hy altyd gedink: later sal daar verandering wees — miskien hoofkantoor toe. Dalk veldwerk en toesig oor veldwerkers. Meer verantwoordelikheid en ook meer geld. Daardie tyd het die lewenslus soos 'n sagte, bly gevoel in sy bors groer.

Ongemerkt het die jare egter verbygesnel. Alhoewel hy verhogings gekry het tot hy die hoogste kerf in sy salarisskaal bereik het, het daar ook niks anders gebeur nie. Hy bly ook nog altyd in dieselfde kamer in dieselfde losieshuis. Elke dag is dieselfde in 'n lang ketting van dae en soms is hy selfs dankbaar vir die rustige manier waarop sy lewe verloop. Dis tog die belangrikste. Hy weet ook nie of hy sou kans sien vir die ryery wat veldwerk meebring nie. Hy is ook nie regtig eensaam nie: daar is altyd sy paar vriende in die losieshuis, waar hy weet hy te eniger tyd welkom is. Nou nie dat hulle heelaand oor en weer kuier nie, maar soms roep een hom in die gang en sê: Kom bietjie oor, ou Kosie, ek het beskuit van die huis af gekry! of: Het jy koffie, Koos? Myne is klaar.

Ja, hy het baie goeie vriende.

Die driehoek begogel hom al hoe meer. Hy begin selfs vroeër werk toe gaan, en sy kollegas spot hom goedig daaroor: Koos se horlosie moet reggestel word, sê hulle. Hy's 'n bietjie vinnig! Hy glimlag maar net, want hulle weet tog niks van die driehoek nie. Hy gaan eet vroeër ontbyt sodat hy vroeër by die werk kan kom. Hy lê hom daarop toe om sy werk vinniger af te handel sodat hy meer tyd het om waarnemings te doen. Elke oggend kyk hy op 'n ander tyd na die driehoek, en hy sien dat daar werklik 'n beduidende verskil is in die soorte bene wat saam-saam verbystap. Vroegoggend se bene is ook baie vinniger as ander tye, en soms sommer sulke trosse op 'n keer. As hy byvoorbeeld van kwart voor agt tot agtuur werk, kan hy die volgende uur aan sy waarnemings bestee. Dan werk hy weer. Niemand kom ooit agter wat hy doen nie. Dit lyk eintlik maar net vir almal wat belangstel of hy harder en harder werk.

Omdat hy gelukkiger voel, lyk hy ook vriendeliker en begin die kantoor-mense met hom maats te maak. Dit pla hom eintlik, want nou kuier

hulle tydig en ontydig by hom, en hy is só bang iemand sien sy driehoek. Een van die meisies, Annie is haar naam, is juis lief om so vir vyf minute sy kantoor binnegewaaï te kom en vir haar 'n plekkie op die hoek van sy lessenaar oop te wikkell. Sy dra baie kort rokkies en fyn hoëhaksandale. Hy probeer altyd ongemerk na haar bene loer, en weet nie dat sy dit maar alte goed besef nie. Sy skuif dan só dat haar rok nog meer been wys, maar al waaraan hy dink, is: hoe sou dit wees as Annie nou daar onder verbystap ... en in sy verbeelding sien hy dan net die soom van die kort rokkie aan die bokant van die driehoekie verbyswaai met die twee mollige, bruin bene daaronder. Die sandale is gewoonlik ook net hakke en sool en 'n gaserige bostuk. Uit ondervinding weet hy dat dié soort sandale die lywe erg laat wikkell. Ja: uit ondervinding kan hy hom dit haarfyn voorstel hoe dit sal wees as Annie deur sy driehoek loop.

Annie is gewoonlik geïrriteerd as sy sien hoe ingedagte Koos is, en sy wip dan vererg by die deur uit. Maar anderdag kom sy maar weer! Hy dink partykeer aan haar, en dan voel hy 'n bietjie verleë. Miskien sal hy haar eendag beter leer ken, al weet hy by voorbaat sy sal nie verstaan van hom en die driehoek nie.

Partykeer dam twee pare bene wat reg in die driehoek bly staan die vloei van die stroom op, en dan is hy ongeduldig dat hulle weer aan die loop moet kom. Gewoonlik is dit ou verslete sakkerige broeke wat so kuier-kuier daar bly staan met vier droë skoene wat onder uitsteek. Die skoene trap gewoonlik 'n bietjie rond; dan diékant toe dan daardie kant toe. As hulle uiteindelik begin beweeg, is dit asof 'n stroom hulle moet voortstu voor daar weer genoeg beweging kan kom.

'n Stroom! dink hy dan, waarlik 'n onstuitbare krag! Dis energie wat daar deur my driehoek vloei. As ek dit maar kon inspan!

Hy begin om sy bevindinge neer te skryf. Eers ontwerp hy 'n ingewikkelde kolomstelsel waarin hy statistiek hou. Dan ontleed hy dit in tabelle. Kort voor lank het hy 'n yslike lêer waarin hy al sy gegewens bêre. Op skool was hy nogal goed in Wiskunde. Dit was sy beste vak. Nou is dit vir hom 'n uitdaging om sy bevindinge met die stroom bene — die spoed, volume en soortigheid daarvan — in terme van wiskundige formules en grafieke weer te gee. Hy verfyn die uiterlike van die lêer. By sy vriend Hansie wat by skryfbehoeftes werk, kry hy alles wat hy nodig het: 'n mooi lêer, plastiekstrookies vir die indeksverwysings. Sy grafieke is almal in deursigtige plastiekblaaië.

Hy karwei die lêer elke dag terug losieshuis toe en soggens weer kantoor toe.

Hy kan dit later nie help nie, maar as hy om halfvyf by die gebou uitstap en by die stroom mense op die sypaadjie aansluit, kan hy sy opgewondenheid skaars onderdruk. Nou is hy deel van die stroom bene. Hy dra sy eie deeltjie by tot die groot geheel. Hy kyk lankal nie meer na die strak, niksseggende

gesigte nie. Hy het die gevoel van algehele isolasie en eensaamheid wat hy altyd gekry het toe hy nog na iets in al daardie gesigte gesoek het, lankal vergeet. Bene en voete is neutraal: hulle frons nie oor klein glipsies soos voor 'n winkelvenster talm en die stroom opdam nie; nooit is daar spot in hulle te bespeur nie, ook nie kritiek nie. Bene is neutraal. Hulle doen net hulle werk en klaar.

By die losieshuis gaan sit hy saans saam met die ander loseerders in die eet-saal. Hulle gepraat en geskerts gaan oor sy kop heen. Hy loer soms, versigtig sodat niemand dit agterkom nie, na die bene onder die rye eettafel-tjies. Party van hulle is netjies gekruis, ander wyd uitmekaar. Party swaai en wikkel. Soms sien hy selfs mans- en meisiebene met mekaar speletjies speel onder die wit tafeldoekies deur. Hy gebruik ook nie meer die hysbak nie, maar klim al die trappe tot by die sesde vloer terwyl hy betowerd na sy bene kyk wat gewillig en sonder teenstribbeling nooit een trap mistrap nie.

Die somer is al aan die verbygaan. Dit wás 'n droë warm somer; maar net 'n paar donderstorms het tog die ou jakarandabome gehelp en hulle staan nou daar, stilswyend langs die teerste strate in hulle vierkantige lotjies grond, maar getooi in groen lower. Anders as ander jare is die jakarandas nou egter net op die kantlyne van sy bewussyn. Dis asof hulle lot verder weg is. Hulle is tog maar net bome. Die gesnoeide boompies op die plein het woens in alle rigtings loot geskiet en die grasperke is groen en welig. Maar hy sien weinig raak wanneer hy oor die plein haas om by die werk te kom. Die winkelpoppe het hulle laaste somerklere aan. Nog voor die blare begin verbruin, kon hy ander jare voorspel, sal hulle daar staan, getooi in somber winterkleure.

Deesdae staan hy soms 'n hele paar minute lank by die voetgangeroorgang op die plein. Dit was maar eers onlangs dat hy gefassineerd besef het dat die rooi mannetjie se bene altyd teenmekaar en die groen mannetjie s'n altyd uitmekaar is. Toe was dit somer ook vir hom logies: die rooi mannetjie staan en die groene loop. Rooi staan, het hy gedink, en groen loop. Die oor en weer flitsery tussen die twee mannetjies is die ritme in die groot simfonie van geraas daar om die plein.

Sy lêer is al stewig en taamluk swaar. Ja, dit word ook 'n effense probleem, want 'n paar mense het hom al gevra wat op aarde in die lêer is, en hier en daar kom hy agter, spot hulle oor Ou Koos se lêer. Nou die dag in die teekamer het die afdelingshoof met 'n laggie gesê: Koos werk vir daardie gevaarlike ouens, mense. Hy versamel inligting! Almal het hard gelag. Koos het net geglimlag, en hy was gelukkig. Hulle spot het hom nie gepla nie. Hy het geweet dat sy lêer nog eendag belangrik gaan wees.

Toe eendag gebeur daar iets in sy kop. Ongelooflik, maar tog. Ons het almal al so iets oorgekom en agterna verdwaas kop geskud dat dit kon gebeur het. Ons sal elke dag honderde kere 'n sekere ding doen; soos byvoorbeeld motor bestuur en outomaties die rem trap as daar skielik iemand voor ons in die pad verskyn: soos die ware verhaal van die vrou wat by die plaashek

agter die stuur van die motor gesit en wag het dat haar man die hek moet opmaak. Voor hy nog klaar was, het die motor vanself vorentoe beweeg, want die pad had 'n effense afdraand. Die vrou wou toe die rem trap, maar toe trap sy die brandstofpedaal en die outomatiese motor skiet buite haar beheer vorentoe en ry haar man morsdood teen die ysterhek. Almal het haar jammer gekry, des te meer nog omdat haar man terminale kanker gehad het. Maar ja, dit was so iets: op 'n dag trap jy die versneller in plaas van die rem.

Dit gebeur toe ook so met Koos. Hy staan en wag daar by die besige oorgang oor die plein toe die mannetjie groen is, en toe die rooi mannetjie aanflits, stap hy sonder om links of regs te kyk reg onder 'n verbydowerende bus in. Die mense agter hom gil. Iemand skreeu te laat 'n waarskuwing uit, en 'n kind begin vervaard te huil.

Agter die eerste bus was 'n tweede wat ook nie betyds kon stop nie, en dié jaag bo-oor die bewustelose Koos se arme bene en vermorsel dit daar op die warm teer van die straat. Binne 'n ommesientjie is daar 'n ambulans en terwyl die mense witgeskrik en vervaard bly maal, laai twee sterk ambulansmanne Koos op 'n draagbaar en stoot hom agter in die ambulans in. Deurentyd flits die rooi lig aan en af bo-op die dak van die ambulans. Al die verkeer om die plein het tot stilstand gekom toe die ambulans met skreeuende sirene wegjaag hospitaal toe. Eers 'n minuut of wat later begin die stroom verkeer weer vloei, en kom daar nuwe mense aangestap wat ewe niksvermoedend oor die plek waar Koos gelê het, loop: elkeen haastig om by sy werk te kom.

Die twee blommeverkoopsters by die stalletjie langs die voetgangeroorgang is al wat nou nog weet wat gebeur het. Dis ook een van hulle wat Koos se groot lêer eenkant sien lê, waar die geweld van die slag dit geslinger het. Koos sou trots gewees het op sy lêer as hy dit kon sien: nie eens stukkend of omgekrap nie. Die blommeverkoopster tel dit versigtig op en rangskik die enkele los blaaië daarin: Sjoë, sê sy vir haar maat, die meneer moes 'n belangrike werk gehad het. Kyk net al hierdie syfertjies en goed. Ons sal maar die lêer vir die polisie moet gaan gee; dalk is dit belangrike inligting. Miskien regeringsake, vir al wat ons weet! Die ander een knik met haar kop op en af en snuif hard terwyl sy die trane uit haar oë vee. Sy vat die rooi lêer en sit dit tussen die emmers aspersietakke op die boonste rak: ons sal wag tot namiddag as al die mense verby is. Altemit kom iemand daarna soek, want die arme meneer moes 'n belangrike man gewees het.

Danie Janse van Vuuren Die trousseaukis

Stien Prins vat gretig die pos by die posbode wat van die dorp af kom. Sy kyk vlugtig deur die stukke, en eien dan Lientjie se handskrif op 'n koevert. Die breë gelaat verhelder. In die huis sit sy haar bril-met-die-halfmaantjies op en gaan sit op die riempiesbank. Lientjie het lank laaste geskryf. Sy lees, en lees weer. Dan laat sak sy die brief en kyk met leë oë na die kis. Op die kis lê 'n hekellappie, met 'n koperpotjie vol kosmosse en 'n portret van Lientjie daarop. Sy het dié trousseaukis kort na Lientjie se geboorte gekoop.

“Peet, vandag wil ek dorp toe.” Sy pak die brekfisskottelgoed op die skinkbord.

“Op dees aarde, Ma! Wat wil jy middelweek in die dorp loop maak?”

“Ek wil daar na ou Zandvoort se ...”

“Gmf! Daai ou vryer van jou!”

“Peet Prins, jy soek vir my! Ek wil by ou Zandvoort 'n troesoukis gaan order. Vir Lientjie.”

“Maar, Vrou, die kind is maar twee weke ...”

“Teëpraat sal nie help nie, Petrus. Ek het my kop daarop gesit, en klaar. As Lientjie die dag tot troue kom, sal sy nie met leë hande instap nie. Daarvoor sal ek sôre.”

Peet het nog gemurmureer, maar sy het haar al gewen daaraan. Hy wou tog so graag 'n seun hê. Met die rok wat sy bêre vir beste, hoed en kerkhandsak is sy dorp toe.

Stien staan oud op, haal die goed van die kis af en sit dit op 'n tafeltjie langs die kis neer. Sy staan lank doodstil. Dan krom sy toe-oë en leun brief-in-die-hand op die kis.

“... 'n troesoukis vir Lientjie, Zandvoort. Een van embuia met bal-en-klopote en koperhandvatsels, en hy moet net en stewig wees. Bo-in moet hy so 'n vlak rakkie hê. O ja, en laat staan die opstopsels aan die binnekant. Dié sal ek self doen.”

Toe die kis oplaas afgelewer is, het Stien die binnekant met dons en satyn gestoffeer en hom 'n ereplek in die voorhuis gegee. Sy het hom self elke dag opgevryf, en Vrydae het ou Lieta die koperbeslag blinkgemaak.

Sy onthou die dag toe die skoonsuster uit die Kaap kom kuier het.

“Dag, Alet.”

“Dag, Stien. Mens, dis darem jare van ek laas op die plaas was.”

“Ja, jy was laas hier met ons troue. Maar kom sit. Peet kan netnou jou tasse afdra. Lietáá, bring die tee!”

Sy vat Alet deur voorhuis toe.

"Mag, Stien!" roep Alet uit. "Maar dis vir jou 'n lieflike kis dié."

Stien se hand gly trots oor die glimmende hout. "Ek en Peet het dit kort na die geboorte vir Lientjie gekoop. In vandag se lewe moet mens voorsorg tref. Lientjie moenie eendag sukkel nie."

"Nee, dis waar, Stien. Tye verander. Die tyd sal nog kom dat die vrou sal moet help om die pot aan die kook te hou. Maar waar is die meisiekind van jou? Weet jy, ek het haar nog net op kiekies gesien."

Ou Lieta bring die tee in.

"Jong, daar's nou vir jou 'n rabbedoe as jy ooit een gesien het. Sy en haar pa is mos só," beduie Stien met die middelvinger oor die wysvinger. "Sy rits die goddelike dag saam met hom rond. Vandag het sy kwansuis gaan help vee dip. Hulle sal seker netnou hier wees. 'n Stukkie tert?"

"Dankie, ja. Dis maar moeilik so met 'n meisiekind op die plaas. Jy gaan nog sukkel om 'n lady van haar te maak."

"Ag, ek steur my nie te danig daaraan nie. Volgende jaar moet sy skool toe — dan sal dit wel beter gaan."

Die jaar toe Lientjie skool toe is, is Peet Prins dood. Die growwe vrou het 'n voorman gekry en reggestaan op die plaas. Lientjie het 'n eenkant kind geword. Toe sy klaar was met laerskool, het Stien haar na 'n hoërskool in die stad gestuur. Na matriek het sy in die stad werk gekry, en saam met 'n vriendin in 'n woonstel ingetrek. Sy had nie meer trek vir die plaas nie. Stien het op die plaas gebly en die trousseaukis het vol geword.

"58."

"O, hallo, sentrale."

"Hoe, Grabouw?"

"Ag dankie, kind."

"Dag, Alet. Dis nou 'n verrassing."

"Nee, uithou en aanhou. Die plaas gaan aan. Dis net hard om te reën."

"Hoe nou? O, Lientjie. Die lyn is so dof — die hele buurt luister seker weer in. Nee, laas wat ek gehoor het, het dit nog goed gegaan."

"Dis nes jy daar sê, Alet. Die kind is tog so skaars met die briewe. Maar geen nuus is mos goeie nuus.

"Nee, jong, dis net werk, werk. Klink my sy gaan nogal goed vorentoe."

Stien kom traag orent met die brief steeds in haar hand. Die goedige gesig is hard. Sy bondel die brief in haar voorskoot se sak en sluit die kis oop. Die sleutel het sy al die jare aan 'n kettinkie om haar nek gedra. Die hande wat vir niks verkeerd staan nie, streel huiwerig oor die satyn in die deksel. Sy haal die vlak-rakkie bo-op af. Sonder om te kyk sou sy elke ding in die kis kon opnoem!

Dangor's se glaskoppies en -pierings, en die riffelglaspoedingbak en

-kleinbakkies; die bone-china-eetstel en -teestel wat sy by die traveller gekoop het; die eierklitser en kastrolle; Oumagrootjie se suikerpot en melkbeker van silwer; lopers en senters wat sy self uitgewerk het; doilies-met-kraletjies en lappiestelletjies vir spieëltafels (sy hekel mos self); vrolike vadoeke wat sy spotgoedkoop by die kerkbasaar raakgeloop het; tafeldoeke met servette — damas, kant, geborduur; lakens en slope; dekens; 'n kleedjies; 'n messe-en-vurkestel van Sheffield Steel; twee dosyn dienlike glase; en nog, en nog.

Sy sit die vlak-rakkie terug. Hierin is spesiale goedjies: die frilletjiesnagrok, die string pêrels toegedraai in watte, die kam-en-borselstel van perlemoen, die fyn vroumensdingetjies, die ragfyn dooprok.

Die sentrale vat lank om te antwoord. Na 'n ewigheid hoor sy die telefoon aan die ander kant lui. 'n Vreemde stem sê Lientjie wil nie met haar praat nie. Stien kyk na die gehoorstuk in haar hand; die swart naelstring vol kinkels; die toestel teen die muur; en haak die gehoorstuk terug.

Sy draai om en gaan kry die valletjiesrok wat sy vir Krismis vir Lientjie gemaak het, en wat sy onder haar wintersjas weggesteek het. Terug in die voorhuis vou sy die rok versigtig op en lê dit bo-op die ander goed in die vlak-rakkie. Dan maak sy die kis toe en sluit dit.

"Lieta!"

Ou Lieta kom haastig. Sy kén die Ounoi as sy só klink. Sy skrik toe sy die Ounoi sien. Die Ounoi lyk so dood op haar voete vandag.

"Waar's Phineas?"

"Sy's daar onder by die vark se hok, Ounoi."

"Nou loop roep hom. Hy moet vandag 'n groot gat daar by die lang bome gaan maak."

Ou Lieta slaan haar hande saam.

"Nkosi yam'."

Tisha Steyn

Liefdadigheid: 'n Verslag

Die voorstel wat geruik het na Guinness Book of Records is met oorweldigende entoesiasme aanvaar: die insamelingsonderneming sou 'n tasbare bydrae lewer tot die joolinsameling wat, in die woorde van die bekwame studenteraadsvoorsitter, 'n teologiestudent in die finale jaar, in die betrokke jaar spesifiek daarop gemik was om liefdadigheid te bewys aan die naastes anderkant die kleurlyn, en in die besonder die wat as gevolg van die heersende rewolusietoestande in eie geledere werkloos en honger gelaat is. Die eer om die voorstel ten uitvoer te bring het die mans- en dameskoshuise te beurt geval wat die vorige jaar hulself reeds bewys het in hulle onvermoeide insamelingspogings. Met hulle gewone, nou reeds bekende ywer het die huiskomitees van die betrokke koshuise hulle eerstejaars aangespoor om hulself gewillig verplig te voel om aan die grootse onderneming deel te neem, hulself as't ware in die stryd te werp, geboeid te raak met die taak van samaritaan. Veral die eerstejaars van die platteland, met hulle dors na die opwinding van die kampus, die polsende lewe van die groot stad (miskien selfs 'n bietjie onskuldige gekafoefel) het hulle maklik laat ompraat om hulle name by die groeiende lysie te voeg.

Die plaaslike abattoirbaas, 'n rooigesigman met 'n lyf wat herinner aan 'n vleisbees, maar nietemin 'n gesiene man wat selfs op 'n keer, nie so lank gelede nie, op 'n nippertjie na amper op die stadsraad gediens het, het sy kans gesien en ruimhartig belowe om 10, nee — gedagtig aan die huidige rooivleisoorskot — 20 blikkies topkwaliteit afvalvleis te skenk vir elke student wat deelneem aan die besondere insamelingsonderneming. In 'n oomblik van oormoedigheid, voor sy slagters verdomp weer gestaak het, het hy selfs 25 blikkies oorweeg, maar die ontydige staking het hom ietwat die joos in gemaak, en toe was hy in sy enigheid half bly hy het dit nie voorgestel nie.

Reëlins vir die groot onderneming het vlot verloop onder die bekwame leiding van die studenteraadsvoorsitter, toevallig ook primarius van die deelnemende manskoshuis, en sy verloofde, primaria van die deelnemende dameskoshuis. Hulle het tot laataand in die skaduwees voor die dameskoshuis in sy ou volksie gesit, oënskynlik druk in gesprek oor die aangeleentheid.

Voor die dag van die jooloptog Ten Bate van die Slagoffers van die Rewolusie, onder die tema Rewolusie is ..., is die groot fontein op die smaraggroen grasperk voor die Administrasiegebou met die toestemming van die Registrateur leeggepomp onder die bekwame toesig van die Tuinier, 'n man wat sy taak ernstig opgevat het, en toegesien het dat geen druppel van die water vermors is nie. Die water is sorgvuldig teruggepomp na die universiteit se suiweringsstelsel waar alle afloopwater van die kampus

gesuiwer word om weer en weer gebruik te word.

Vroeg die oggend van die jooloptog en die besondere insamelingsonderneming — wat nogal heelwat publisiteit geniet het in die studentebled sowel as in die kleiner oggendblaai — is die betrokke eerstejaars opgewonde, in gelid, geklee in hulle oriënteringsdrag, kompleet met naamkaarte voor die bors, na die terrein gemarsjeer.

Die damestudente het eerste die geleentheid gekry om, met heelwat verbale sowel as fisiese ondersteuning van veral die betrokke manskoshuis se huiskomiteede, wat hulle in die besonder toegespits het op die aanvalliger blosende goedjies, in die nou drooggelegde, nogal diep fontein te klim, sodat net hulle koppe bo die rand uitsteek. Onder luide gejl van die buitestaanders, wat self met tye lus gelyk het om deel te neem aan na wat vir hulle moes gelyk het na 'n situasie met erotiese moontlikhede, was dit die manstudente se beurt om hulself styf tussen die damestudente in te pas. Onthou, hoe meer lywe in die fontein, hoe meer blikkiesvleis vir die slagoffers van die rewolusie! het die studenteraadsvoorsitter die reeds gepakte rooigesig-skaretjie in die fontein aangemoedig.

Intussen het die eregaste opgedaag en op die rye opvoustoel in die universiteit se kleure begin plaas neem: die rooi gesig van die abattoirbaas aan die regterkant van die rektor, die registrateur, die dekane van 'n paar fakulteite — onder andere van die teologiese fakulteit, op uitnodiging van die studenteraadsvoorsitter — minder belangrike doserende personeel, en les bes, die Minister van Reg en Geregtigheid, wat met groot opoffering afsprake elders gekanselleer het om die verrigtinge as hoofspreker by te woon. Op die grasperk het 'n horde studente en nuuskierige verbygangers aangegroei. Selfs die groter koerante is verteenwoordig deur flitsende kameras wat hot en haar gekliek het, ewig op soek na die nuusfoto van die jaar.

Die studenteraadsvoorsitter het die jillende skare tot bedaring gebring deur sy hande in 'n seënende gebaar, miskien as oefenlopie vir die beroep wat hy binnekort sou beoefen, op te hef en welluidend oor die mikrofoon te Aandag asseblief.

Toe daar uiteindelik stilte oor die skare daal, is die dekaan van die teologie-departement aan die woord gestel om die verrigtinge stigtelik te open met skriflesing en gebed, waarop die rektor aan die woord gestel is om die abattoirbaas te bedank vir sy grootse gebaar: 20 maal soveel studente in die fontein geblik, soveel honger mae gevoed.

En toe, onder die verbaasde wenkbroue van die studenteraadsvoorsitter, kom 'n vermeende tweede borg se vragmotors met hulle kenmerkende rollende boepmae met 'n gebrul deur die universiteit se hoofhek en tot langs die fontein. Met demoniese presisie word die dik slange afgerol deur geoefende hande van geoorpakte werkers, vir 'n verandering gewillig om te werk na hulle onlangsste staking beëindig is met 'n aansienlike loonsverhoging.

Onder die jillende toejuiging van die skare was die verbaasde/ontstelde uitroepe van die styfgepakte oor die onverwagte wending in die verrigtinge in die fontein feitlik onhoorbaar toe die krane met 'n gesis oopgedraai word en die slikkerige wit mengsel die fontein stadig begin opvul. Die wit mengsel het eers die onsigbare voete op die fontein se bodem bedek, en toe stelselmatig opgekrui teen bene, fris rugbykuite, wulpse bobeentjies, verloklike en viriele bekkens, naeltjies, welige en minder welige borshare en geil en minder geil borste, arms beskermend oor naamkaarte, totdat net die koppe met verskrikte/verbaasde/benoude/stralende oë en beangste/laggende monde uitsteek.

Die Minister van Reg en Geregtigheid het aan die woord gekom en hom hand op die kateder ingerig om ten minste 25 minute lank die skare aan sy oratoriese vermoëns te onderwerp. Van die minder belangrike doserende personeel het die geleentheid benut om te probeer ongesiens weggliip, terwyl die studente, reeds uitgeput deur die weeklange joolvlotbouery, teruggesak het op die gras om verlore slaap in te haal, gesus deur die minister se toespraak wat half bekend geklink het na die vorige aand — of wanneer nou weer? se nuusoorsig: clichés oor vryheid, gelykheid en broederskap, die hand van vriendskap, die aanslag van die kommunisme. Van die studente het weggedommel in die milddadige Aprilson.

Die uitdrukking van paniek het nie gelyktydig op al die gesigte in die fontein verskyn nie. Eers een, toe nog een, toe nog 'n paar — wat moeg geword het van die doodstil staan en luister na sy edele — en hulle voet wou versit, het agtergekom dat hulle voete ... nee, nie net hulle voete nie, hulle liggame! vasgevang is in die sneldroënde wit mengsel! 'n Doodse stilte het saam met die ontstellende besef oor die ingesementes gedaal, voordat, juis toe die minister sy vuus teatraal verhef voor sy grande finale, 'n yl stemmetjie in die stilte uitklink: "Ek wil gaan piepie!"

Toe roep/skree/protesteer al die koppe tegelyk sodat die minister se velleltjie toespraak grond toe fladder en die rektor en ander personeel vervaard verskrik orent spring, ietwat onthuts oor die kabaal. Bestrawwende woorde het gereed op die rektor se tong kom lê, maar toe die studenteraadsvoorsitter uiteindelik die koppe tot bedaring bring met paaierende, herderlike gebare en duidelikheid kry oor die presiese aard van die probleem en sy ontstellende meedeling met 'n wit gesig fluisterend aan die rektor oorgedra het, het daar tog 'n onseker trekkie van bekommernis oor die rektor se gewoonlik onwrikbare gesig verskyn.

Niemand het dadelik presies geweet wat hulle in die vreemde omstandighede te doen staan nie. Terwyl die uitvoerende beamptes van die universiteit vir mekaar staan en kyk en wonder wie verantwoordelik gehou moet word, het die studenteraadsvoorsitter met sy onstuitbare geloof in homself die leiding op sy bekwame skouers geneem. 'n Stuk of 20 van die omstanders wat intussen weer nuuskierig wakker geword het, is opgekommandeer om tuinslange nader te sleep om die wit mengsel te pro-

beer afwas. Die strome koue water, vars uit die universiteit se suiweringsstelsel, het wel daarin geslaag om die protesterende/histeriese monde weer stikkend, snakkend na asem te snoer, maar dit het duidelik geblyk dat die wit mengsel nie af te was is nie. Die studenteraadsvoorsitter het die volgende alternatief vlugtig oorweeg, naamlik om die wit verharde mengsel met behulp van harde voorwerpe van die vasgevangde liggame af te kap, maar as gevolg daarvan dat die studente hulself met soveel ywer as't ware in die fontein gewerp het, het hierdie metode van bevryding ietwat gewaagd geblyk te wees — te veel koppe sou in die slag bly. Hy het toe maar gelate, teësinning om die beheer uit sy bekwame hande te laat glip, die brandweer ontbied.

Alle pogings, selfs die ondernemendste, het misluk om die vasgekneldes te bevry. Studentevriende, ouers wat inderhaas ontbied is om hulle kinders te kom bystaan, belangrike administratiewe personeel, stadsraadlede, selfs 'n ministeriële afvaardiging, wat geen steen onaangeroer sou laat om die vasgevangdes te bevry nie, kon iets uitrig nie en moes maar kopskuddend met trane in die oë toekyk, terugstaan en handewringend getuig dat niks minder as 'n wonderwerk die gevangenes sou kon bevry nie.

Toe die son rooierig sak oor die rokerige westelike deel van die stad — toevallig die rigting waarin die meeste van die leë oë gedraai was — en die koppe in 'n sagte pienk lig baai, het die groepies omstanders huiswaarts gekeer, totdat uiteindelik net die studenteraadsvoorsitter eenkant, alleen, met sy kop in sy hande, agtergebly het.

Gedurende die daaropvolgende dae is 'n noodlenigingsplan in werking gestel om die koppe ten minste teen die elemente te beskerm. Die studenteraadsvoorsitter het in 'n laaste futiele poging vrywillige studente in aflosspanne gereël om die koppe allerlei lewegewende voedingsmiddels te voer. Maar na die soveelste dag was daar nog maar net enkele flikkerende ooglede wat die radikale student lusteloos opgemerk het toe hy oor die verlate grasperk aangestryk gekom het om tydsaam met swart verf teen die kant van die fontein in groot swart letters te kom verf: Rewolusie is vryheid. Met jool die volgende jaar is proteakranse gelê wat gou net so verbleik was soos die wit skedels op die wit sement in die vir ewig verstilde fontein.

Etienne van Heerden Gemeenplase

Oer en stram roei die skilpaaie se pote. Die kameraman buig oor hulle, dwing hulle om te halt en stip in sy lens te staar. My neef stap nader van sy bakkie. Lakoniek merk hy op: dis paartyd vir die bergskilpaaie, julle moet hulle hoor skrou as hulle op dreef kom. Die klankman hou sy mikrofoon teen die gruispad. Die pote girts-girts die klankbuis in; die oerdiere stap met die koord af na die klankkas op sy heup. Hy knik goedkeurend, gehoorstukke oor sy ore. Die Karoo het tot in sy kasset geloop. Later, in 'n Johannesburgse ateljee, sal skilpaaie hul geplooië, geharde pote opstoot uit die zoem van redigeertafels.

My neef dop hulle om: aan die mae kan jy sien watter een is mannetjie, watter een wyfie. Hulle waggel weg, die wyfie urineer op die pad. Het julle iets warmes saamgebring? vra my neef Roché.

Die beste toneel is die een binne-in die ou opstal. "Ouma Magtilt het 'n nuwe opstal/ van haar Roché gekry: fondament/ is gespit, klei gebak,/ kamer op kamer,/ op balke klap/ Roché se hamer, en uiteindelik!/ ingevoerde Engelse sink op die dak."

By die krummelmagordyne, wat ek ingedagte moet sit en frommel. Die lens zoem in op die stoffies wat uit die ou kant styg. Tinie se hand is net-net buite die kamera-oog en hy strooi stoffies op die kant in my nadenkende, vroetelende vingers. "Ons gaan in by die ou opstal./ Groot kamers verskiet in stof/ en dooie stemme./ Ek vat aan spookgordyne/ wat in my vingers krummel ..."

Die son sit nog laag oos, skaars uit oor Toorberg, maar twee plaaswerkers het Roché-hulle se gangspeël by hul opstal gaan haal en hou dit só vas, op sewentig treë, dat 'n oortuigende laatmiddagsonnetjie deur die kantgordyne syfer.

Ook Hennie Aucamp het dié soort tonnelvisie. Hý seil bo-op lusernbale in sy verlore opstal. Om te kyk na die merke wat meubels teen die sitkammermure gelaat het. Jare se staan laat 'n soort skaduwee: 'n negatief van wat was — die silhoeët van 'n kas, die kopraam van 'n bed, die rugskadu van 'n staanklok. In *Portret van 'n Ouma* skryf hy: "Dis nou onmoontlik om die omvang van die ou vertrek vas te stel, want dit is vol lusernbale, tensy ek oor my maag oor die bale seil, die verskilferde plafon net bó my..."

Deur 'n lens, besluit ek teen die binnemuur van die ou sitkamer, wil ek nie kyk nie. Nog minder deur die oog van 'n pen. Dit gee tonnelvisie. Eenkeer het ek in *Time* gelees van die Viëtnamkinders wat tydens hul uitgerekte oorlog in tonnelstelsels onder die grond gebore is en grootgeword het. Hele gesinne het jare lank só gewoon in tonneldorpieë wat kilometers ver gestrek het: badkamers, ammunisiekamers, skole, gimnasiums, spense,

liefdeskamers. Van die kinders was vier jaar oud toe hulle die eerste keer daglig aanskou het.

Die allerbeste toneel is dié een binne die opstal. My neef se stoetram is ingebring en hy stamp-stamp met sy voet op die plankvloer. "Die ram kom op die voorstoep se trap staan, sy volmaakte kop hooghartig en sy oë gerig op die binnemeid wat met haar wit kappie tee bedien aan die familie op die verenda." Ek word geredigeer om nonchalant teen die muur te leun, my een voet op die vloer, die ander teen die muur agter my. Hande in die sakke. Ek moet die ram dophou terwyl hy heen-en-weer beweeg. André skiet die toneel oor en oor. Ek raak later senuagtig: die ram is iets van 'n voorvader. Besef die filmspan dit?

Meanwhile back at the ranch. Ons het dit almal. 'n Terug na die Plaas-kompleks. Kyk wat skryf Koos Prinsloo in *Die Plaas se naam was Jakkalsdraai*: "Ek het deurgestap na die eetkamer en die kamer wat Ma altyd die 'breakfast room' genoem het. Dit was tot teen die plafon met bale beesvoer toegepak. Ek het nie by die spens ingegaan nie, maar agter 'n skerp reuk aangestap kombuis toe. Vlermuismis, het ek skielik onthou." Ook Hennie, op die lusernbale, vervolgt: "... en bokant die plafon die gepiep van die warm, vieslike vlermuise".

Waar my pa gekonsipieer is, lê 'n ramsdrol.

André laat my 'n uur lank nonchalant teen die muur staan, langs die koper bababedjie waarin ek as baba asma-aanvalle gekry het en waaruit Roché 'n halwe sak skaapsout en 'n ou motorband moes haal voor ons kon begin met die opnames.

Ons het seker almal, op ons manier, 'n plaas verloor. 'n Lewenswyse, 'n soort besit.

Die herbesoek word selde 'n aflegging. Eerder 'n bevestiging. Uit *Slap Grensdrade*: "My besoeke aan Zuurpoort was besoeke aan my bloed." Dit bly nostalgie, spyt. Iets aards het deur die vingers geglip. Terwyl ons in die disco's en teaters was, het 'n stamboom verkrummel. Dit bly besóék. Só skryf Koos: "Ek het nog 'n wyle op die verwaarloosde erf vertoef. Toe het ek in my Volksie geklim en sonder om by die brug oor die Buffelsrivier te stop, die pad gevat na die hoofweg, see se kant toe." Myne lyk nie veel anders nie: "Ek groet my neef Roché/ ook sy Swellendamse blonde vrou,/ en die kinders, drie dogters/ en klein Roché/ wat toe ek ry/ lank in die stof wasig agterbly./ Ons ry, deur skimmelgras,/ verby ramme en lusernskure,/ geel populiere, ons ry uit/ deur die stamme van Doornbosch,/ ek en my vrou, Kaia, na Stellenbosch."

Annari neem gedistilleerde foto's. Dis asof Doornbosch se bome vir haar poseer. Terwyl ek nadenkend met my vingers moet torring aan die kantgordyne wat my ouma met soveel sorg gestik en gehang het, kiek sy. Met ouwêreldse grasie buig die bome voor haar lens. Sy neem die geelhoutkarring af wat vol stof op die solder lê. Ek probeer dink aan dinge wat myne is: ou foto's uit my ma se fotoboks val by my in. Ongevraagd. Ek vat

aan bome, soek 'n voetpaadjie wat ek herken. 'n Spoor, 'n herinnering. Ek herken die reuk van merino's. Die gorpis van 'n ooi op die stowwerige kraalvloer. Dié ooie se voorgeslagte het ek hier vasgehou, gierig om my pa te beïndruk met die krag in my melksag armpies. Raampies uit ons home movies flikker soos bewussynstroom verby.

En Hennie se liriese slot van *Rust-Mijn-Ziel*: 'n *Aandgesang*? "Wanneer is die Stormberge op sy oudste? In die droogte? — nee; en ook nie in die winter nie. Op die maanlignag as die wêreld slaap, en als is stil soos voor Die Begin. Dan's die aarde baie oud, verlate en strak, 'n hoogland wat in homself gekeer het, en vir homself bestaan, die mens verduur en tóg aan hom bind: bind aan sy droogtes en bind aan sy grond: van dié stof is jy, en tot dié stof sal jy terugkeer; en dán, en dán: o rust mij ziel."

Is dit bloot die mite van die goeie ou plaas? Is dit slegs die besitlustige hunkering na 'n verlore feodale ritme? Soos Gerrit Olivier dit stel: "Myns insiens berus hierdie ontheemde gevoel op die feit dat ek 'n besoeker was, nooit 'n besitter nie. Besitsreg lê die grondslag vir die ophemeling van die platteland." Dit terwyl hy kla dat die heuwels nooit vertroulik om hóm gesluit het nie. Of is dit, genadiglik, soos in *Rust-Mijn-Ziel*, iets meer?

Tinie bly sit in die kombi. Hy't 'n hele paar biere agter die blad en staan op sy regte as vrye stedeling: hy weier om voet aan wal te sit op die erfpag van my voorvaders. Hy sal in die ateljee kyk na André se kamerawerk, sê hy. Na die rushes. Hy kyk nooit met die blote oog nie. En Annari sê: Ek hou nie eintlik van mense afneem nie, ek verkies stilfoto's. Sy kiek: die mistige populierbome, die swart oog van die dam in die middel van die bos, die mis wat oor Toorberg se kop dwarrel, die ou klok, die soldertrap, die geroeste waterkar.

'n Fassinerig met stambome, sepiafoto's en murasies. 'n Reaksie teen die transiënte verbruikerskultuur van die stad. Doornbosch, Jakkalsdraai, Rust-Mijn-Ziel: 'n nostalgiese by die naam roep van 'n stuk aarde. Die ontheemde as besoeker of selfs knaende hérbesoeker. Op soek na die vertroulike omsluiting van die heuwels. Die reisende wat, ná aanblik van 'n tradisie wat deur die hande geglip het, weer moet vertrek na die ander lewe, na die stad. Die rug moet keer op die lokaalgemoedelike realisme. Kyk wat is Hennie se subtitel by *Rust-Mijn-Ziel*: "Verslag van 'n vakansie". Die *Stamme van Doornbosch* se subtitel, eweneens verslág: "Verslag van 'n besoek". Kamoeflage wat niemand flous nie.

In *Om te Awol* besoek die verloopte soldaat met 'n pruiik op sy kop die Vallei waar hy grootgeword het en kruip, nes die vakansieganger Hennie Aucamp op sy maag (maar nie oor lusernbale nie) om 'n glimps te kry van mense uit sy verlede. Sý verslag word 'n skaamtelose afloerdery: "Ons kruip deur die laaste gras tot aan die werfdraad van die De Waals se opstal." En hy praat van "hierdie perverse manier waarop ek liefde maak met my verlede ..." Die moeite wat Terug na die Plaas-dilettante sal doen, is skynbaar oneindig. 'n Stokperdjie wat nie alleen familievastheid verg nie, maar ook fiksheid.

Dit is 'n soort tonnel. In die kombi vra Tinie my en Annari om op te hou familie uitlê. Ons skakel deur die steeks Van der Merwes, via Ouma Magtilt. Dis nogal 'n ontdekking. Hoe dan anders, met die portrette teen die mure? "My neef Roché neem ons/ na sy studeerkamer waar foto's/ van sewe geslagte hang:/ bebaarde ooms, haakneuse, donderbusse/ van die Kamdebo." Hoe kom mens vry? "En ek? Die eerste gelag uit ag/ wat sy Doornbosch verpag."

My neef beplan die 200-jarige viering van Doornbosch in die familie se besit. Ek onthou foto's uit my ma se geel fotoboks: die bergskilpaaie wat ons oor die werf trek op ons driewiele. My pa het 'n gaatjie in hul doppe geboor, agter by die stert. Ek onthou nou nog die brandreuk as die boor die harde dop begin invreet.

Dis detail dié wat buitestaanders sal verveel. Dis die onthou jy nog-faset. 'n Inbuig op die self. Roché vertel van sy beplande familiebyeenkoms terwyl die stoetram vir die opnames die opstal binnegelei word. Die ou huis word nou as ramskuur gebruik, maar sommige van die blokkiesvensters is behou. Die ander, wat vervang is deur groot waenhuisdeure sodat sy vragmotor halfpad by die breakfast room kan instaan, is sorgvuldig gebêre, ingeval die opstal eendag gerestoureer word. 'n Engelse besoeker in die vorige eeu het in sy reisjoernaal die opstal die mees beskaafde noord van die Boland gevind. Miskien sal Anton Rupert belangstel, dit is immers Graaff-Reinet-distrik en almal weet hy steek geld in Graaff-Reinet se ou huise in. As kind het hy daar gekuier, my pa se ouderdom. Toe hulle kinders was, het hulle onder mekaar gevra: wat gaan jý eendag word? My pa se keuse, soos meeste ander: boer. Maar die kleine Rupert het pront verklaar: ék gaan 'n miljoenêr word. Hulle het hom uitgelag. Hulle het geskater oor die speelgrond. Agter hulle het die Karoo se nugter bulle gelê.

"Ek, afgestam, 'n wilde loot:/ met my Nikon skiet ek alles om my dood./ Pa het nog hier geboer,/ só ook sy broer — / en ek?/ Die eerste gelag uit ag/ wat sy Doornbosch verpag."

In een van my eerste leesboekies as kind, *Stinkie en sy maats*, gaan die verteller aan die slot op 'n herbesoek aan die plaas waar die kindervertellinge oor Stinkie en sy maters afgespeel het. Die laaste hoofstuk se titel is gepas "Vir Oulaas" en dié verteller-voorloper van latere dilettante vind as herbesoeker tot sy verstomming dat al hul speelplekke letterlik gekrimp het: "Maar ag! Nog 'n teleurstelling! Die bos het maar net tweehonderd treë ver gestrek. Ook het hy gekrimp en daar voor my loop hy dood."

Dié boekie is aan my aanbeveel deur my pa. En ek kan goed onthou hoe ek in een van die skemer kamers van Doornbosch se opstal kruip en my pa uit die gang na my aangestap kom, oor 'n onmeetlike afstand heen. Met my besoek, toe ek en André die ou huis met die kameras binnegestap het en oor die ramsdrolle tree, was ook ek verstom oor hoe die afstande gekrimp het.

Miskien moet ons skaamteloos sentiment erken en soos *Stinkie* se verteller sê: "En niemand kan die soete herinneringe wegneem nie." Maar ek weet dat ek nie sommer dié soort taal in 'n teks sal gebruik nie. Ook nie Koos Prinsloo of Hennie Aucamp nie. Daarvoor is ons te skaam.

Miskien het ons Doornbosse en Jakkalsdraaie en Rust-Mijn-Ziels afmetings in die landskappe van ons geheues aangeneem wat buite proporsie is.

Miskien moet ons droogweg soos *Stinkie* se verteller opmerk: "Ons verbeelding het ons groot vreugde verskaf ..."

Toe ons met die Kombi uitry, kyk ons uit vir skilpaaie. André wil graag een huis toe neem, na Johannesburg, waar sy kinders daarmee kan speel in die tuin. Daar is egter niks. Ek kyk terug. Ek sien wilgerbome wat my pa voor sy troue geplant het. Dit het goed gereën. Die Toorberg lê groen. Ek tuur na tekste. Tekste het my verower. Soos rushes vir Tinie. Soos tekste vir Gerrit. Soos stilfoto's vir Annari. Ek kom op woorde af. Op foto's. Op flikkerende videoraampies. Toe ek my kop lig om nog een keer agtertoe te kyk, het ons al uit die plaaspad geswaai. Ons is op die teerpad. Die kameraman knip sy videokamera se chroomboks toe. Tinie knak nog 'n Carling. André sak uitgeput terug op sy sitplek, want hy moes oor die kraalvloer rondkruip met sy kamera terwyl ek en Roché die verbyspringende hamels tel. Annari is weer verlei: sy klets oor haar voorgeslagte.

"By die eerste opstal se murasies/ lê skerwe van blou, Delftse vasies./ Ek het ook 'n ploeg en kakiebroek,/ 'n skaar en 'n ânder Afrika."

Of uit *Stinkie en sy maats*: "Kan dit wees dat die ou reuse dood is en dat dié jong boompies ... hul kinders is?"



GERAADPLEEGDE TEKSTE

- Aucamp, Hennie, "Portret van 'n Ouma", in *Spitsuur*, Johan Malherbe, Kaapstad, 1967.
Aucamp, Hennie, "Rust-Mijn-Ziel: 'n Aandgesang", in *Standpunte*, April 1970.
Olivier, Gerrit, "Die Voortbestaan van die Boer", in *De Kat*, September 1985.
Prinsloo, Koos, "Die Plaas se naam was Jakkalsdraai", in *Jonkmanskas*, Tafelberg, Kaapstad, 1982.
Van der Spuy, Cecile, *Stinkie en sy maats*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1962.
Van Heerden, Etienne, "Die Stamme van Doornbosch", in *Standpunte*, Desember 1982.
Van Heerden, Etienne, *Om te Awol*, Tafelberg, Kaapstad, 1984.
Van Heerden, Etienne, "Slap Grensdrade", in *My Kubaan*, Tafelberg, Kaapstad, 1983.

Joan Hambidge Ariel

*To write poetry: you have
to be prepared to die.
— Theodore Roethke*

Die slim dogter
van Smith College
Phi Beta Kappa
(later selfs in die redaksie
van *Mademoiselle*)
gil geluidloos
haar lewe gestulp
in 'n glasklok.

Die sjarmante vrou
van Ted Hughes
skryf verse
soggeis voor haar baba
se eerste voedingstyd
— word onverklaarbaar mislik
kool brand
op die gasstoof.

Hoe helder breek
die glasskerwe
van 'n fles; hoe apart
staan die vinger
oopgevelek met 'n mes;
blomme bloei
soos bloed in die tuin.

“Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.”
dissekteer die intellek
na nóg 'n gefnuikte selfmoordpoging
selfvoldaan oor die beeld
populierbome is selfmoordbome ...
hanteer huishoudelike roetine
opgewende metronoom.

Dood 'n kuns
tot in die vesels
toe verken
— lewe klakkelose
nabootser hiervan.

Parys 6 Julie 1986

To whom it may concern

*Amor, una pregunta
te na destrozado.
— Pablo Neruda*

Ons
wil dit my voorkom
kom nie neer
op veel.

Soveel vrae,
soveel woorde-
verse kry
uiteindelik beslag

soos:

waarom wuif
die kind
met die geruite trui
digby Nancy
na die trein?

Ek raap hom op
onwetend word hy
deel van hierdie vers.

As dit werklik was,
kon ek uit dié strofe
klim, hom waarsku:
"Oppas! Weet jy hoe gaan
die liefde jou nog vermink?"

Bogenoemde, 'n swerfreël,
kry nou hier sy lê.
Nog vrae doem op.
Waarom het Straatsburg
soveel Sjinese restaurante?

En probeer geliefdes
vir oulaas mekaar
se oë vang
net voor 'n trein
vertrek?

Wis ek dit
kon ek jou
uit my lewe
dig.

Dit kom my voor
die lewe (nes poësie)
rig ons af
vir die volstrekke
stilte: die dood.

Straatsburg 4 Julie 1986

Anne Sexton

Die grafiek van melancholie
registreer ongevraag
grafstene langs jou pad.

Loop doekvoet met die dood
– sonder 'n epidermis
daarvan oorbewus.

Die aaklige soektog
na God – iets soos stroomop
roei (die skaakkampioen kyk
die vanselfsprekende fout
mis; op 'n honderdste vryval
vries die valskerm)
bring niks goed.

Maak toe jou oë –
in die gekraakte spieël
van die self (iewers ook
gespel poësie)
staar die einde
ons wreed in die oog.

Delmore Schwartz

In drome begin verantwoordelikhede
die stilte van 'n nagmerrie
so sag soos lood.

Om 'n boom
te teken
helder afgeëts
teen die winterlug

verraai niks
van die grys dendriete
gevurkte bome
in die brein se weefsel.

Hoe sal ons ooit weet
watter demone die digter
teister? Hoe papiersinapse
'n lewe kan dikteer?

Die reliëf van pyn
yk genadeloos
'n lyf, 'n lewe.

Vir dae ongemerk
in 'n staatslykhuis
words heard in dreams;
phrases spoken in nightmares
— geen poësielesers in die omtrek
opgeskorte uitkenning.

Under fire

*"he feels his death tugging within him wild
to slide loose & to fall:"*

– John Berryman

Om vuis te wys
vir die dood
via woorde
'n klanklose
kadans.

'n Gedig
soek eiewys
sý toepassing
laat niemand makelloos
luistervink speel.

Ernst van Heerden

Enkele gedagtes oor die vertaal van poësie n.a.v. die geval "Groot ode"

1

In 1821 het Percy Bysshe Shelley in sy beroemde opstel "A defence of poetry" die wisselwerking tussen "reason" en "imagination" in 'n meesleurend-romantiese styl besing. Met een van sy uitgangspunte, nl. dat skone klankherhaling fundamenteel tot die poëtiese skepping bydra, is dit te verstaan dat hy hom kras oor die vertaling van poësie sou uitlaat: "Hence the vanity of translation; it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as seek to transfuse from one language into another the creations of a poet. The plant must spring again from its seed, or it will bear no flower — and this is the burthen of the curse of Babel."

In weerwil van Shelley se waarskuwing is die vertaling van poësie 'n eeu-oue, wêreldwye en skynbaar steeds toenemende bedryf — ook in Afrikaans. Dit kan derhalwe die moeite loon om 'n paar van die probleme rondom hierdie só gespesialiseerde aktiwiteit te ondersoek, en om dan by Hugh Finn se Engelse vertaling van een van die mees komplekse gedigte in Afrikaans uit te kom.¹⁾ Vir etlike jare al het Finn hom 'n verdienstelike vertaler van N.P. van Wyk Louw se werk getoon, maar sy mees gedurfde poging tot dusver was seker "Groot Ode". Dit was tegelykertyd 'n riskante én boeiende onderneming en het by wyle onbedoelde lig gewerp op die opvatting dat dele van die oeuvre die eienskap besit van "voortreflike onbegryplikheid".

2

In sy wese is Van Wyk Louw se gedig²⁾ 'n "ode" aan homself: 'n intens persoonlike belydenis en 'n eie siening van o.m. die geskiedenis, die filosofie, die godsbegrip, die skeppingsbeginsel. Daarom dat die woord "ode" hier eerder klankmatige waarde inhou en dus op 'n stuk "liriek" dui, m.a.w. 'n etimologiese verband met lied het, soos die woord via Latyn in die Wes-Europese tale gekom het. Dit "verklaar" ook die sterk inkantatiewe aard van gedeeltes van die gedig.

Daar is dus weinig sprake van die inagneming van 'n stel voorskrifte en beginsels deur 'n wispelturige tradisie gekanoniseer. Die vers word 'n toetsbord vir 'n hele register van beheerste emosie: eklekties en diepsinnig, én 'n hooggety van die ironie! Dit het min van die enkelvoudigheid en waar- digheid van — sê nou maar — Wordsworth se "Ode: Intimations of immortality from recollections of early childhood" (1807) waarin daar so sterk

sprake is van 'n persoonlike geestelike krisis oor die dood van 'n geliefde broer.

Met die verloop van tyd het die soortnaam "ode" op 'n lang of langerige gedig van 'n bepeinsende en filosofiese aard gedui. Die Oxford-woordeboek praat van 'n "rimed lyric ... dignified or exalted in subject, feeling, and style" — wat met abstraksies die fundamentele probleem van struktuur grootliks omseil. Met die inset reeds tref dit dat Van Wyk Louw se gedig omtrent ál hierdie eise gaan verontagsaam, en ons vermoede word algaande versterk dat die digter die historiese etiket — soos hy ook bv. met die sonnet en die ballade omgaan — 'n eie vorm en aksent sal gee.

Wat ook al die titel mag wees en al huiwer 'n mens om die vers "met die ontwikkelingsdinamiek van die fuga te paar"³⁾, bly dit 'n feit dat hier 'n goed beplande en harmoniese struktuur aan die werk is wat waarskynlik hoë eise aan 'n vertaler gaan stel — soos ook die geval blyk te wees.

3

Moderne skrywers oor die poëtiese vertaalkuns is geneig om verby die klaarblyklike te kyk, nl. die strewe om die brontaal se ritme, metrum, toon en klank in die doeltaal oor te plant. Meer klem word nou gelê op die "kulturele" agtergrond van die vertaler⁴⁾, hoe hy in staat is om sy eie gemeenskap te bereik ("resepsie" dus), hoe bedrewe hy is om die perseptuele potensiaal van die oorspronklike oor te dra. Die rol van die leser kry toenemende aandag, want dit is duidelik dat in 'n komplekse teks (soos "Groot ode" ongetwyfeld is) *die teks self* die leser sal prikkel om sy eie ervarings, ingesteldhede en predisposisies in die tekstuele gegewe in te weef. By die lees van 'n teks is daar dus verskillende vorme van taalhandeling aan die werk: dié wat deur die teks voorsien word en dié wat die leser self voorsien. Hoe nader eersgenoemde daartoe kom om die oorheersende rol te speel, hoe nader kom ons aan die "ideale", die ware objektiewe vertaling. Dit word dan 'n vertaling wat as dinamiese ekwivalent fungeer — in teenstelling tot wat vroeër as 'n letterlike en/of vrye vertaling gegeld het. So word die aktiwiteit veel meer as 'n nivelleringsbedryf, word dit eerder 'n klein drama waarin skrywer, vertaler en leser 'n spanningsgrafiek teenoor mekaar onderhou.⁵⁾

Wat die vertaler self betref, is daar verskillende faktore wat sy funksie bepaal. In 'n basiese sin is hy ook kritikus, want hy moet steeds deur selfondersoek vasstel of sý respons tot die teks ook aanspraak op 'n algemene geldigheid kan maak. Maar hier skuil 'n wesentlike gevaar, nl. dat die rol van vertolker/kritikus in dié van eksegeet kan oorloop. Dit kan maklik gebeur waar 'n dubieuse item in die bronteks die vertaler voor 'n keuse stel (heel dikwels 'n leksikografiese) en hy dan "verkeerd" kies en nogal drasties van die skrywer se "bedoeling" afwyk. Hier word die bikulturele sofistikasie van die vertaler bo sy leksikale vermoëns getoets en moet hy uiters bedag

wees op wat die konteks van die groter geheel hom voorsê. Soos De Beaugrande dit stel: "The meanings of a given word can be classed as a set of markers normally assignable to that word. When the word occurs in a text, not all of those markers are necessarily activated, because the potential meaning often exceeds in range the actual meaning in a particular context".⁶⁾

Dit bring die hele kwessie van sinonimie na vore. Die taal se (relatiewe) rykdom aan semanties-verwante woorde kan 'n verleentheid vir die vertaler word — want elke vertaalhandeling moet by die denotatiewe verbykyk en afpeil op die relevansie van die geheel, die totaliteit, die werking van onderdele binne één groot masjien.

Die kwessie van tekskonformiteit hang ook saam met die gevare wat die oordrag van beeldskeppinge, idiomatiek en ander "eiendomlikhede" meebring. Dit kan vóórkom dat wat in die brontaal as 'n besondere poëtiese skepping deurgaans, as metafrase in die doeltaal taamlik prosaïes uitkom.

4

Oor die wenslikheid en betroubaarheid van die vertaalbedryf in die poësie wissel die menings oor die jare aansienlik. "Vertaal"-skole en -departemente sal hul bestaan natuurlik regverdig en dit graag sien floreer. Ander (buitestaanders) is nie so seker nie. Baie wil nou die vertaling as 'n volkome nuwe skepping sien. George Steiner — al het hy 'n hele boek van moderne vertalings saamgestel — sê bv. pront: "Verse forms, the shape of the stanza, the conventional or innovating directives of rhyme, the historical, stylistic discriminations which a language makes between its prosaic and poetic idioms, the counterpoint it sets up between colloquial and formal, these also defy translation".⁷⁾

'n Ander kritikus praat van 'n "onvermydelike" wins óf verlies waarmee hy dus weier om 'n keuse te doen: "Twee gedigte waarvan een 'n vertaling van die ander is, d.w.s. wat deur verskillende grammatikas gegenereer is, kan onmoontlik gelyk wees — wins óf verlies is onvermydelik".⁸⁾ Hierdie stelling hang saam met die skrywer se algemene standpunt, nl. dat digterlike taal in hoë mate ekonomies is met 'n minimum van semantiese "redundansie".

Die probleme is inderdaad legio. En nie die minste nie, omdat die poësie veronderstel is om te werk met taalmateriaal wat 'n eiesoortige stilistiese en estetiese kwaliteit besit. Van die begin af staan die vertaler voor 'n dilemma: as hy té noulettend na 'n ekwivalensie van die klankpatrone streef, kan sintaktiese en semantiese gelykwaardighede dalk in die gedrang kom. Êrens kan dit gebeur dat die teks self die vertaler dwing om die grammatikale en leksikale konvensies van die doeltaal uit te daag of selfs uit te brei. Sy skeppende en herskeppende vermoëns word dan tot die uiterste beproef!

'n Ander probleem is al vroeër genoem. Dit geld die lesersgemeenskap wat die vertaling in ontvangs sal neem; hoe sal dié bepaalde lesers die

“resepsie” vergemaklik? Potensieel is die Engelse “Ode” toeganklik vir ’n veel groter publiek as die Afrikaanse — in soverre iemand nog vandag verwickelde verse lees! Maar die “Ode” self trek die twee taalgemeenskappe magneties saam in die sin dat dit universeel in sy spirituele aanslag is en tog ook ’n uitsonderlik “digterlike” problematiek behandel: dus weinig bevat wat as spesifiek “Afrikaans” of selfs Suid-Afrikaans aangestip kan word. Vir doeleindes van hierdie ondersoek het ek “Groot ode” volgens die reëlverloop genummer van 1 tot 234. Maar daar sal ook verwys word na die strofeverdeling wat gerieflikheidshalwe verskomponente genoem word. Van dié soort is daar 38 — wat ook meebring dat eenhede soos die groepe ingekepte kwatryne reëlgewys genummer word. Onder die verskomponente is daar twee gevalle van enkelreëliger (die sestiende en die vier-en-twintigste): hulle word natuurlik in die nommering ingepas. Hugh Finn het in sy vertaling (wat hy “Great ode” noem) ’n kompromis bewerkstellig tussen ’n formele gelykwaardigheid en ’n pragmatiese onderstreping van die kommunikatiewe funksie. Hy het die voordeel gehad van ’n semantiese en leksikale rykdom in die Engelse taal wat hy ten beste benut het.

5

Alhoewel elke vertaler sy eie pogings sou kon regverdig en verdedig, wil ek tog glipse en breuke in Finn se vertaling aandui — bygesê myns insiens! En by voorbaat.

As ek dan al kommentariënd die gedig oorskou, blyk dit gou dat hierdie vertaler ’n sensitiewe klanksintuig besit en heelwat van die vers se klankmatige bekoring kan oordra. Ten spyte van die (relatiewe) afwesigheid van die eindrym maak Van Wyk Louw se “deurgekomponeerde” vers gebruik van ánder musikale middele wat soms in Engels ’n verrassend nuwe tonaliteit aanneem. Die transponering na ’n ander klankbord het bv. mooi vondste opgelewer in die hele verskomponent no. 17 (reëls 100–107) en in “Somewhere over the earth an endless lowing ...” (reëls 162–168).

Maar in die eerste verskomponent (reëls 1–8) kry ons al ’n bewys dat Van Wyk Louw se woordspelings probleme (van onvertaalbaarheid) gaan oplewer. Die Afrikaans lui: “ — nuuskierige en ontdekker — / gierig na niks meer” wat met ’n ooreenstemmende klankspel nie in Engels agterhaalbaar is nie: “ — enquirer and discoverer — / desirous of nothing more”. Daarby word *gierig* se sterk semantiese lading deur *desirous* verbleek (sou *avaricious* of *miserly* gedeug het?). Op ’n ander plek word ’n woordspeling vernuftig geakkommodeer, met ’n stukkie eie etimologie: “afgesonder in sonde” (reël 96) word “sundered away in sin” (i.p.v. *isolated* of *withdrawn*).

Ongemaklik egter is “But other, different ice demands attention” (reël 133) vir “Maar ander, ánder ys eis die aandag”. Elders weer kry ’n mens ’n goeie

weergawe maar word pittigheid opgeoffer: soos in reël 144, waar leër, leër hom al laer in", "emptier, encamps itself lower and lower ..." word.

'n Vindingryke skepping kom in reël 13 voor: "óbrand tot tonne mensleis" wat dan in sy ander gedaante "transmute into tons of human flesh" word. 'n Mens sien hier die metriese oorweging (o.a.) wat *transmute* verkies het bo *fire, burn, change in white heat* of *glow*. Die alchemistiese proses wat hier met die geaksentueerde voorvoegsel aangedui word, kom nie in Kempen se lysste voor nie, maar hoort duidelik tot die kategorie "anders, tot iets anders".⁹¹

By reël 100 begin 'n dramatiese perspektiefverskuiwing in die gedig met die stralende uitroep: "Laat dan die nuwe vreugde gehoor word!" Die uitroepteken berei ons al klaar voor op iets triomfanteliks en dit is beslis 'n vermindering van intensiteit as ons kry: "Then let the new gladness be heard!" Moontlik sou 'n sterker woord soos *joy, ecstasy* of *exultation* die aard van hierdie besondere soort universele vreugde beter vertolk het.

Die "ys"-afdeling (reëls 100–126) hanteer Finn knap. 'n Mens sien hoe hy *perpetual vir bestendige* kies (dus ook 'n vierlettergrepige woord) waar *constant* nader aan die kol sou gewees het.

Meerduidendheid was in een of twee gevalle 'n struikelblok. In reëls 22–23 "ons weet nie hoe seer ons / lê in Gods hand nie" kan "We do not know how seriously we / lie in God's hand" kan *seriously* beswaarlik die groot omvang van *seer* akkommodeer.

So ook met die geëlideerde "alles" (als). Lê langs mekaar: "maar áls nog sisteem" en "but yet is still a system" (reël 149); "eindeloos vergiffenis vir áls" en "and infinite forgiveness towards all" (reël 195) (liewer "for everything"?).

'n Stukkie verwarring het by reëls 29–30 opgeduik, waar in "woorde ontslaan tog: het einde; / is dus geen end nie" *ontslaan* as *ontstaan* gelees is. Toegegee: *ontslaan* is ambivalent, want as woorde vryheid van pyn gee, is dit teenstrydig met die opvatting dat woorde magteloos is om 'n antwoord op ons pyn te vind. Dus: "Words do come into being: have ends / are thus no end", kon waarskynlik liewer gewees het: "Words do give release: are finite: / are thus endless" — wat in elk geval steeds 'n paradoks bly!

6

'n Besondere struktuurkenmerk van hierdie ode is die ingekepte kwatryne met hul groter kantwit wat op drie sleutelpunte in die gedig voorkom: reëls 31–34, 154–161 en 206–217. Wanneer die Engelse weergawe hierdie tipografiese "sisteem" ignoreer, gaan iets wesentliks verlore. Hierdie verse verteenwoordig 'n soort bestekopname in die vloei van die argument, selfs 'n rustige, kriptiese herbetrugting. Ongelukkig het die vertaler hier 'n probleem of wat ondervind — afgesien nou van sy tipografiese glips.

Die eerste reël (31) van die eerste kwatryn "Ons weet nie ons weet nie" lui

in Engels "We know not we know not" — wat onmiddellik verdag klink vir die leser wat eerder "We do not know our ignorance" of selfs "we are not aware of our not knowing" (van die liefde en die onvermoë om by God uit te kom) hier verweg het. Die vertaler behou die rym, maar die volkse toon en die herdigting van "Staan, Poppie, staan" kom nie met die Engelse "how far love lies away" tot verwesenliking nie. Toegegee: die bedoeling was waarskynlik om die kriptiek in die vertaling te behou.

Die tweede insprinking volg deurgaans 'n abba-rym wat in Engels (in die eerste kwatryn) net maar 'n ouditiewe ooreenkoms kan haal: bitter/you/woe/whiter. In reël 157 is daar 'n probleem met "Kyk, Glasgesig!" en "Look, mirrored Face!". Die verenging van die semantiese veld van "glas" is 'n geval van eie eksegeese waar die vertaler met 'n persoonlike voorkeur die brontaal se aanbod skeeftrek. En reël 158 "En moenie roep-roep langs die pad ooit sit:" het met sy lastige iteratief 'n flou weerklank gevind in "And never sit beside the path and call:". Nog 'n verlies — en nou nie die vertaler se skuld nie — is die Totius-verwysing (reël 159) wat in Engels heelwat aan impak inboet.

Die laaste inkeping met sy drie kwatryne in abcb-rym word in dalende toon en berustend 'n soort inkantasie op die stilte wat tussen mens en God toeneem. *Luister* het in Afrikaans minstens die semantiese waardes van "gehoor gee" en "skittering" wat in die Engelse "listen to" en "unlistened-to" verlore gaan. Onnoukeurig ook is "we know it all" vir "dit weet ons al" (reël 211), net soos Adam se verleentheid geheel anders is as "perplexity". Maar as voorbeelde van inhoudelike ekwivalensie behaal die "Engelse" kwatryne 'n redelike mate van sukses.

7

As ons nou na verdere klaarblyklike "foute" kyk, kom ons op 'n verbasende struikeling af: die verontagsaming van die seksuele in die Bybelse "bekên" in "Dié wat ken, wat bekên is" (r. 43) wat as "Those who know, who are recognised" oorkom. Die Afrikaanse stelling sluit ook direk aan by die intieme verhouding met die goddelike in die voorafgaande "speel, ja, met God self vry". (So word die geteleskopeerde *speel* en *vry* in "coquetting even with God" totaal onvoldoende).¹⁰⁾

Nog 'n twyfelagtige geval: teen die einde van die gedig gebruik die digter 'n metafoer wat Finn hom genoodsaak ag om te "verklaar": "uit uit die rinkelende hawe uit" (reël 221) word "out out of the rippling harbour out". Deur die geluid van tros en ankertoue na water te verplaas, deur die geroesemoes óm 'n tewaterlating te verdoesel, het die "akoestiese" metafoer in die slag gebly.

'n Ander twyfelagtigheid kom voor in: "los is die skakels van die dink" (reël 134) en "loosened are the shackles of thought". Hierdie tipiese Van Wyk Louw-konkretisering van die abstraktum kon liever "links" of "nexus"

gewees het. Alhoewel "skakels" en "shackles" etimologies gelyk is, het elkeen 'n eie semantiese ontwikkeling deurgemaak. En bepaald wou die digter nie met "skakels" 'n moeisamheid, 'n beperking of 'n slepende voortgang aandui soos "shackles" dit doen nie.

Die digter se gewoonte (dwarsdeur *Tristia*) om sy eie woordkoppeling te maak (waardeur hy dan 'n nuwe grammatikale eenheid skep), bring soms 'n dilemma vir die vertaler mee. Wat doen 'n mens bv. met iets soos "en toelaat-van-dink / is Vlam" (reël 180)? "And freedom of thought / is Flame" gee aan die "toelaat-van-dink" (nog) 'n abstraksie wat God se onmiddellike bemoeienis met hierdie mensegawe neutraliseer. Sien ook reël 56 waar "suiwer-tog-te-wete / te kan wees" 'n verskeidenheid van suggesties prysgee met "to be pure / yet known". Elders egter is daar wel 'n sukses: in reël 186 waar "hand-om-keer" "hand's turning" word.

Metaforiek wat in die nuwe taalkunde soms as 'n "nie-ernstige" of selfs "parasitiese" vorm van taal geringskat word, bly 'n toetssteen vir die digter se skeppende en presiserende vermoë. Die knap beeldmaker sal op vernuftige wyse deur 'n metafoor of vergelyking 'n oortuigende verskuiwing van die grammatikale en logiese verhoudings tussen dinge kan bewerkstellig.

In die opvallende "vlermuis"-passasie (reëls 71–78) is daar 'n hele register van basiese vertaalprobleme! "Vlermuise hang / soos vye / aan 'n tak / voor hierdie oog, / roer teen die dak, / begin uitdye // breek / raak oop ..."
"The bats hang / like figs / on their twigs / before this eye, / move against the roof, / begin to fly // widen / burst open ..."
Noukeurigheidsonthalwe kon "on their twigs" liever "on a twig" gewees het. Die metaforiese werkwoord "uitdye" is méér as "begin to fly", want dit veronderstel 'n hele proses van beweging, van groter word, van uitswel, en sluit dus aan by die "vye" van vroeër wat metafories so skerp deur die digter gevisualiseer word. En "breek" is nie "widen" nie.

'n Metriese oorweging lei die vertaler soms tot 'n onnoukeurigheid, waar "flakker" (reël 69) tot "flicker" gedegradeer word. 'n Brand met opskietende vlamme is darem ver verwyder van 'n bedeesde klein kersflikkering, soos in "flicker".

In reël 94 word "Hierdie gekeerde lewe is myne" "This stunted life is mine", wat 'n ongeoorloofde kwaliteit aan die digter se lewe gee, veral as 'n mens terugkyk na die vorige verskomponent waar daar duidelik sprake is van die "ek" as "enkele oog" en "puur intellek". Is hierdie "gekeerde" lewe wat nou geleef moet word, nie eerder 'n omgekeerde lewe, dus 'n "checked / reversed / prevented life" nie?

Die begrip *pyn* is 'n ou bekende in Van Wyk Louw se oeuvre. In hierdie gedig kom dit in verskeie betekenisvoor (reëls 27, 156, 160, 161, 164, 169, 173) — soms fisies en persoonlik, soms as 'n kenmerk, 'n "ervaring" van die godheid, 'n kosmogenetiese krag. Reëls 159–160 lui soos volg: "— Where is a grief like mine? look, everyone! / One knows your pains: of His you can know none:", waar *pains* 'n sterk vraagteken uitlok. Sou die vertaler hier

spesifiek na "care, trouble or effort" wou verwys, dus 'n veel minder skerp soort *pain*? 'n Veralgemening wat 'n vervlakking word, sou 'n mens kon sê, sonder om die verdwyning van die Totius-aanhaling by te reken.

Van Wyk Louw gebruik 'n gevarieerde sisteem van aksentuering in hierdie gedig, soos natuurlik ook dwarsdeur *Tristia*. Sonder om onbillik te wees, kan 'n mens beweer dat die vertaler hier nogal struikel. Let bv. op reël 20 waar die spesifieke in die algemene oorgaan. Hoofletters het ook 'n bepaalde en soms kardinale rol te speel en gelukkig volg die vertaler die digter as laasgenoemde skryf: Wese, Gees, Warende, Liefde, Glasgesig, Aangesig, Syne. Maar ongeoorloofde hoofletters (reëls 19, 21, 121, 153) is nie aanvaarbaar nie.

Terloops, as "Protecting" vir "Warende" aangebied word, is dit mis. Die teenwoordige deelwoord as abstrakte snw. dui op die voorafgaande "Gees" — die skeppende beginsel wat steeds aktief bly, wat nooit "toegesneeu" sal word nie (reël 131). Duidelik wil hierdie gees eerder *wandering* of *haunting* of selfs *never resting* wees!

Onder die referensiële woorde is die modale bywoord *tog* steeds 'n lastigheid. (Die HAT gee vir "tog" elf betekenisse!) Kyk bv na: "vaar in 'n skip, 'n bepaalde / en gaan tog nie self bepaal word" (reëls 45—46) en "voyage in a ship, a defined thing / that will not itself be defined", of "Veel weet ons tog: ..." en "Much do we know" (reël 150).

In verskomponent 18 waar dit gaan om die ou stede wat onder "yskappe" lê en "náwater is, opdrifsel is, moraine, kliphoop ..." (reël 113), word die tipiese Afrikaanse *náwater* verontagsaam met die aanbieding van twee verwante woorde vir *opdrifsel*, nl. *flood-debris* en *driftwood*. As 'n mens HAT se definisie van *nawatertjies* (Kleurl.) "laaste wyndruppeltjies" (HAT, 1979, p 729) ter sake vind, kom 'n hele stel semantiese moontlikhede na vore. In sy ongepubliseerde artikel bv. sien Lindenberg *náwater* as "'n woord met assosiasies van geboorte".

Een van die ergste mistastings kom aan die einde van die gedig voor. Die verruklike reëls waarmee die laaste verskomponent begin (230—231), lui: "'n voël roep in die nag in: / nie nagtegaal maar onrus," wat word "A bird calls into the night: / the nightingale yet uneasy,". Die ontkenning in reël 231 word hiermee te niet geding, want nou word die onrus aan die nagtegaal gekoppel, asof hy "uneasy" is. Maar die digter sê beslis dat hierdie voël nie 'n nagtegaal is nie, maar iets anders. 'n Voël wat onrus heet en wat "uitskreeu" na wat anders as wat hy nou is, nl. 'n toestand van heiligheid en volledigheid. Toegegee: sintaksis en kriptiek maak dit hier vir die vertaler baie moeilik.¹¹⁾

8

Met voorbehoude en met meningsverskille en al het 'n mens tog waardering vir Hugh Finn se uiters dappere poging.

Hy kon "vry" optree ook in die sin dat hy hom nie in die beklemmende voor-skrif van 'n ekwivalente sillabetelling gedwing het nie. Waar dit wél gebeur dat die aantal lettergrepe per reël gelyk is, kom dit ongedwonge en spon-taan voor. Maar 'n enkele keer of wat het hy by sleutelwoorde 'n fonetiese ooreenkoms tussen die twee tale nagestrewen en daardeur 'n nuanse opgeoffer.

Dit bly 'n feit: "The basis of the act of translation is not the original text, but rather the representation of the text that is eventually generated in the translator's mind".¹²⁾ Daarom het ook hierdie vertaler sy eie persoonlike ak-sent geplaas op 'n proses wat wesenlik net "an act of communication" is. Sonder om hom te na te kom, kan 'n mens Erbe se enigsins guitige definisie van die ware vertaler op hom toepas: "a typical intellectual-artistic talent ... a hermaphrodite: uniting a feminine conceiving soul with a masculine pro-ducting one."¹³⁾

Alhoewel Finn se "Great ode" dus as 'n heel persoonlike poging aangemerkt kan word, is dit ook waardevol omdat dit die menige slaggate van die ver-taalhandeling so opvallend illustreer.¹⁴⁾

Die Afrikaanse en veral die letterkundig-georiënteerde leser het die voordeel dat hy die brontekste in die groter "filosofie" van Van Wyk Louw se hele skepping kan plaas. Vir feitlik alle Engelse lesers sal "Great ode" 'n geïsoleerde, self-genererende en self-afsluitende geval wees. 'n Mens hoop dat ook hulle onder die indruk sal kom van 'n diepsinnige en eklektiese kunswerk wat bo die lokale uitstyg en in eie reg as 'n grootse gedig beskou kan word.

Ten spyte van die groot tematiese verskeidenheid wat die gedig dra, word daar deur jukstaposisie en koherensie 'n sterk interafhanklikheid van die onderdele geskep. Gelukkig het Finn se glipse en mistastings hieraan nie beduidende afbreuk gedoen nie.

Hierdie vertaler het dit met medium én stof gelukkig getref. Van 'n onversoenbaarheid tussen die onderskeie grammatikale sisteme is daar nie juis sprake nie. Die familieverwantskap van Afrikaans en Engels as Germaanse tale het morfologiese (en spesifiek metriese) voordele ingehou. Maar 'n mens wonder tog hoe "Groot ode" sou gevaar het as die doeltaal 'n agglutinerende taal soos bv. Fins was!

Van die drie betrokkenes by die vertaalhandeling, nl. die skrywer, die ver-taler en die leser, kan laasgenoemde wel sy profyt doen met hierdie poging. Die ontvangs van soveel deurwrogte wysheid in 'n enkele gedig — én in sy eie taal, 'n taal met eie musiek en kadans — behoort 'n verheffende ervaring vir die Engelse leser te wees.

VOETNOTE

- 1) *Standpunte 155*, Jg 34, No 5, Oktober 1981, pp 2—8.
- 2) Alle verwysings is na die teks van "Groot ode" in N.P. van Wyk Louw, *Versamelde gedigte*, Tafelberg/Human en Rousseau, Kaapstad 1981. Die gedig verskyn op pp 322—332 en is deur my genommer (reëls 1 tot 234).
- 3) F.I.J. van Rensburg, *Sublieme ambag*, Tafelberg, Kaapstad 1975, p 5 en passim.
- 4) Robert de Beaugrande, *Factors in a theory of poetic translating*, Van Gorcum, Assen 1978, p 98: "The translator must be not only bilingual, but completely bicultural, and dictionaries and informants must be only marginal aids for confirming the translator's own knowledge and experience."
- 5) Vir 'n beskouing oor die "peculiar genius" van die digter én van sy taal as struikelblokke in die soeke na 'n goeie vertaling, sien Wilbur Marshall Urban, *Language and reality — the philosophy of language and the principles of symbolism*, George Allen & Unwin, Londen, en Macmillan, New York 1961, p 738.
- 6) De Beaugrande, *ibid.*, p 38.
- 7) George Steiner, *The Penguin Book of modern verse translation*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth 1966, p 21.
- 8) V.N. Webb, *Taalkundige grondslae van vertaling* in F.I.J. van Rensburg (red.) *Die kunswerk as taal* (vir die RGN, Publikasienommer 46), Tafelberg, Kaapstad 1975, p 146.
- 9) W. Kempen, *Woordvorming en funksiewisseling in Afrikaans*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1962, p 265.
- 10) Ek bedank my oud-kollega, Ernst Lindenberg, vir insae in sy nog ongepubliseerde artikel: "*Groot ode — 'n leesverslag*", waarin hy oor die "vry"-verwysing skryf: "In die bruidsmistiek van die Katolieke Kerk skuil 'n ambivalente menslike spel: hoewel God nie self daaraan deelneem nie, word hy in die seksuele sublimasie betrek tot vry-objek". (MS, p. 9)
- 11) Een van die vernuftigste ontledings van die taalmiddele in hierdie slotstrofe is te vind in Ian Raper se *Aspekte van self-dekonstruksie in 'Groot ode'*, *Tydskrif vir letterkunde*, Jaargang XXIV, No. 2, Mei 1986, pp 69—70.
- 12) De Beaugrande, *ibid.*, p 25.
- 13) Helmut Erbe, *The violet in the crucible: on translating poetry*, Rhodes University, Grahamstown, 1964, p 14.
- 14) Vir 'n insigryke beskouing oor die verskillende interne en eksterne getuienisse wat die interpretasie van 'n literêre werk beïnvloed, sien Stein Haugom Olsen, *The structure of literary understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, ens. 1978, passim. As 'n mens hierdie skrywer se maatstawe vir die waardering en begrip van die literêre werk, nl. "preciseness, coherence, relevance, complexity and interest" (p 214 e.v.) op "Groot ode" toepas, besef jy waarom hierdie gedig vir geslagte lesers so fassinerend geblly het.

Magda Lombard

Intertekstualiteit en vervanging in die digkuns van Breyten Breytenbach n.a.v. twee gedigte uit *Voetskrif*

Breytenbach se poësie is 'n poësie van veelduidende beelde, dikwels moeilik interpreteerbaar. Daar is ook in sy werk 'n digverweefde intertekstualiteit, sodat beelde, frases en selfs verse herhaaldelik, soms met variasies, in verskillende gedigte in dieselfde bundel voorkom, wat dui op die hegte eenheid van die bundel. Maar dié intertekstualiteit strek ook oor die grense van bundels heen, sodat ons selfs in verskillende bundels herhaling van dieselfde beelde, frases en segswyses kry. Só vorm Breytenbach se hele oeuvre 'n eenheid.

Mukarovský (1975: 17) wys daarop dat die trefkrag van die taal deur herhaalde, alledaagse gebruik verflou, sodat dit nie meer opval nie, en dat dit die taak van die digter is om deur "a certain violence against language" die poëtiese taal "on-alledaags" te maak, dit te de-automatiseer, sodat dit weer sal tref. Dit is presies wat Breytenbach doen as sy verse 'n totaal onverwagte wending neem deur die gebruik van 'n onverwagte en soms moeilik verklaarbare beeld. Om net een voorbeeld hiervan te noem: In "mens" in die bundel *Voetskrif* staan:

"kyk hoe skitterblink die aarde die *beenboord*
die erfenis."

Beenboord is hier treffend omdat dit ongewoon en 'n onbekende woord is. Deur vervanging * kan ons die vers verander na:

"kyk hoe skitter die aarde, die *vrugteboord*
die erfenis."

Vrugteboord roep assosiasies op met die paradys, die eintlike erfenis van die mens, maar dit is ironiese assosiasies, want wat wél in die gedig staan, is *beenboord*, wat dui op geraamtes, op dood, op

"die der miljoene kadawers wit en ewig"

— en ewig staan hier in die ongewone sin van *nie-onsterflik*, of van ewig

*Vervanging is 'n begrip wat ek kry van prof. T.T. Cloete en wat deur hom uitvoerig bespreek word in Cloete (1982).

gestorwe, sodat *beenboord* sê: die mens wat ewige geluk in die paradys móés smaak, erf nou slegs die ewige dood.

Só de-automatiseer Breytenbach sy poësie met sy eiesoortige taalgebruik en laai hy sy ongewone beelde met 'n rykdom van betekenis-assosiasies. Om die intertekstualiteit van dié poësie aan te dui en die vervangings-verskynsel te illustreer, bespreek ek twee gedigte uit *Voetskrif*.

15 "(fragment)" en 18 "(fragment ii)" is twee gedigte wat mekaar aanvul en verklaar: sekere beelde kom in albei voor, en reeds die titels wys die vervangingsverhouding uit. Die feit dat Breytenbach sulke aanvullende of wederkerig-vervangende gedigte nie direk ná mekaar plaas nie, maar skei deur ander, is 'n baie nadruklike manier waardeur hy die aandag op intergedigtelike kommunikasie vestig:

15 (fragment)

- (1) die lappie lug bo die hoë luik
- (2) nou, hierdie vlugtende uur
- (3) wanneer daar min verskil is tussen trein en
uil
- (4) — die een se roep so huiwerig soos die
ander —
- (5) tussen dagstol en daal, tussen hond en wolf,
- (6) is 'n lappie lug van die kosbaarste stof
- (7) so blou, so rein dat jy die diepte nie kan
peil nie —
- (8) so diep dat dit die bewegende soom moet
wees
- (9) van die Prins se kleed;
- (10) en aans, waar die bome ophou,
- (11) sal hy die mantel draai om geheel-en-al
gehul
- (12) in die voering van nagfluweel
- (13) aan die venster van sy beminde te klop;
- (14) gehúl is minnaar en beminde,
- (15) die geklop is 'n maan;
- (16) en waar hulle gaan lê
- (17) daar sal haar trane
- (18) soos juwele in die voue skitter;

Vers (2)

nou, hierdie vlugtende uur
roep assosiasies op met *vlugtige*, veral in verband met die "nou".
Vlugtende het ook assosiasies met *vlieënde*, wat pas by die hoë frekwensie van vliegbeelde in die bundel. Deur hierdie moontlikhede word selfs die tyd een van die vlieënde voorwerpe waarvan die bundel vol is — vlieënde dinge

wat nie met die hande vasgevang kan word nie. Daarom is dit ironies as die digter in 5 "(vers as boodskapper)" sy beminde vra:

"bly net soos ek jou *nou* sien
hou die tyd vir ons in jou hande jou mond."

In dié "vluggende uur" van 15 "(fragment)" is "daar min verskil" (3) onder andere

(5) tussen dagstol en daal, ...

Mens moet die ongewone konstruksie waarskynlik verstaan as:

(5) tussen dagstol en nagdaal (of skemer wat daal)

(Vergelyk die eerste vers van 18 "(fragment ii)":

wanneer die skemer daal)

Deurdadig in 15(5) egter nie gesê word wát presies daal nie, word die nag (as negatiewe faktor teenoor die dag, wat bowendien "stol", dit wil sê behoue bly) as't ware uitgeskakel om die situasie so gunstig moontlik te hou. Hierdie uitskakeling is op sy manier 'n vorm van vervanging.

In (14) staan daar:

"*gehul* is minnaar en beminde"

wat ons moet lees as:

verenig is minnaar en beminde

Die klem op "*gehul*" dui daarop dat die woord hier 'n besondere betekenis het. In (11) kom "*gehul*" voor in sy normale betekenis van *toegemaak wees, bedek wees deur*:

(11) sal hy die mantel draai om geheel-en-al *gehul*

(12) in die voering van nagfluweel

(13) aan die venster van sy beminde te klop

"*Gehul*" in (14) lyk asof dit hier optree in die funksie van 'n voornaamwoord wat tot verlede deelwoord gemaak is — die minnaar en beminde is nie meer *hy* en sy afsonderlik nie — hulle is tot eenheid gemaak, tot *hul* gemaak, en daardeur tegelyk beskerm (*gehul*). Sulke woordskeppinge kom by Breytenbach dikwels voor, meestal met 'n aksent wat hy op die soort woord plaas. In plaas van vervanging kry ons hier 'n teleskopering van woorde of betekenis, 'n simultane aanbieding nietemin soos in die geval van vervanging. Dit is 'n voorbeeld van die "min verskil" (3) tussen woorde waarop die ganse uitgebreide taalavontuur van Breytenbach berus.

Die "voue" in die slotvers moet dan verstaan word as die gesamentlike "hulsel" van die twee geliefdes. Ons kom hierdie "voue" herhaaldelik in die gedigte van Breytenbach teë.

Die onderhawige gedig is 'n baie mooi voorbeeld van Breytenbach se ryke taalverbeelding.

* * *

In verskeie opsigte kan 18 "(fragment)" deur 15 "(fragment)" aangevul word op grond van ooreenkoms en kontrastering:

18 (*fragment ii*)

- (1) wanneer die skemer daal
- (2) wanneer dit tweelig is
- (3) net voor nagbreek
- (4) dan begin die koninkryk van die geliefde
- (5) en haar minnaar dáár
- (6) 'n koninkryk waar aandvoëls vertél
- (7) en die deurleefde wêreld 'n tempelkamer word
- (8) die hart is dan 'n vuur
- (9) wat genoeg van 'n gloed en 'n hitte gee
- (10) vir die een om by die ander
- (11) ín te gaan
- (12) totdat die môrester — 'n groen valk —
- (13) hoog aan die ryk se grens
- (14) by die verste tolposte
- (15) kom waarsku;
- (16) maar wanneer die beminde beminde 'n afwesige is
- (17) dan sit die dromer alleen
- (18) sy bespiegeling te mediteer
- (19) en wag vir sy verlangens
- (20) om te rook en as te word
- (21) — die hart is 'n vuur! —
- (22) is hy met die môre
- (23) van waarheid en gewaarwording sku,
- (24) met 'n bietjie geluk nog slégs 'n vlam
- (25) wat deur die dood
- (26) verbrand mag word:
- (27) waarlik, nag en dag is één
- (28) verloop
- (29) van die twee;

In 18(1—3) word die skemeruur geteken soos in 15(5):

- (1) wanneer die skemer daal
- (2) wanneer dit tweelig is
- (3) net voor nagbreek

Die beskrywende term *tweelig* in (2) is klaarblyklik 'n verafrikaansing van "twilight". In die lig van "dagstol en daal" 15(5) hierbo het dit ook betrekking op die dubbele, tweeledige ligskakerings van die dag wat sterf en van die skemer wat aangroei. Die skemer het immers 'n gloed van sy eie. Die probleem van *tweelig* word in die laaste verse opgelos:

- (27) waarlik, nag en dag is één
- (28) verloop
- (29) van die twee

Hierdie "tweelig" word tipiese verskynsel van Breytenbach se poësie, wat die ineenloop van twee sake, dit wil sê twee woorde, is.

Nagbreek in (3) is 'n paradoksale vervanging van *dagbreek*. Die gunstige, kreatiewe van die dagbreek word nou oorgedra op die nag, as 'n positiewe tyd vir die liefde. Mens kan 18(1) — (3) dus selfs só lees:

- (1) wanneer die skemer daal
- (2) wanneer dit tweelig is
- (3) net voor *die aanbreek (van die) nag*

Ook in 18 is daar 'n geliefde en haar minnaar (4)/(5), en ook hulle word één — soos in 15 die *hy* en *sy gehûl* word:

- (9) wat genoeg van 'n gloed en 'n hitte gee
- (10) vir die een om by die ander
- (11) ín te gaan

Hierdie een-word van dag en nag, van bemindes én van woorde self, herinner aan 3.9 in *Lotus*, waar twee sake ook in een verloop:

in die *een*-loop van die reier huiwer die *twee*been oor die water

Vanaf (16) is daar 'n wending in die gedig — dan is die geliefdes nie meer één nie, maar

- (16) ... wanneer die beminde beminde 'n afwesige is
- (17) dan sit die dromer alleen

Die herhaalde vorm: "beminde beminde" (wat ook in 5 "(vers as boodskapper)" en in *Lotus* in 3.19 "(nagvy)" voorkom) is juis 'n intensivering van die *afwesige* beminde — 'n vreemde soort tweedeligheid waarmee Breytenbach werk, of: in plaas van met vervanging, werk hy met duplisering, waar die duplisering dan juis die *ontbrekende* simboliseer.

Hier sit die dromer

- (19) en wag vir sy verlangens
- (20) om te rook en as te word

Vers (20) is 'n ongewone formulering vir:

om rook en as te word

Deur die invoeging van *te*

- (20) om *te* rook en as te word

word 'n afsonderlike, sterk benadrukte stadium in die verflouing van die hoop op vervulling van sy verlangens aangedui. In (8) as die minnaars één word, lui die vers:

die hart is dan 'n *vuur*

Maar as hulle geskei is, wag die dromer vir sy verlangens

- (20) om te rook ...

(met ander woorde — die *vuur/verlangens/rook* smeul nog) en

- (20) ... en as te word

(die *vuur/verlangens* is nou dood).

Deur die gebruik van die infinitief (*te rook*) in plaas van die selfstandige naamwoord *rook*, word die stadia in die verflouing van die hoop op geluk konkreet, geïntensiveerd verbeeld.

Hierdie verskillende stadia van 'n vuur se uitbranding word herhaal in (21) – (26)

(21) — die hart is dan 'n (A) *vuur!* —

(22) is hy met die môre

(23) van waarheid en gewaarwordinge sku,

(24) en met die bietjie geluk (B) *nog slégs 'n vlam*

(25) wat deur die dood

(26) (C) *verbrand* mag word:

Dit is 'n tipies Breytenbachse soort herhaling (vervanging) in 'n poging om die juiste en beste poëtiese vorm te vind.

BIBLIOGRAFIE

Primêre bronne:

Breytenbach Breyten. 1976. *Voetskrif*. Johannesburg: Perskor.

Sekondêre bronne:

Cloete, T.T. 1982. "Die 'met ander woorde' in Breytenbach se gedigte" in *Beeld van waarheid* (red. A.P. Grové) Pretoria: Human en Rousseau.

Mukarovský, Jan. 1976. *On poetic language*. London: Yale University Press.

Universiteit Vista

Wilhelm Jordaan Familiesaak*

Onse Here Jesus had hoere en skandes in sy familie, ja.
Daar was Ragab, ja, en Batseba
se ding met koning Dawid
wat ons bring
by Salomo:
die sewehonderd vroue en die hooglied
oor borste soos lammers
tweelinge van 'n gemsbok, ja.
Seker hoekom die Seun van die Mens
soveel Genade het met mens;
sy familie wat met liefde
skande maak.

Genese

My woorde is soos ek
in sonde ontvang en gebore
'n erfsonde
uit Adam en Eva se geslag
om met die skryfsaad
van my sinlike
menslike
aard
mens te raak.

Duld dan die genetika van my gedig
die ingeskryfde dubbelnatuur
om met singenot en glo in God
alles wat ek is te rym
in 'n verseformulier.
So sal ek oor my woorde heers
soos die Woord verlang
in Genesis.

*Uit die bundel *Digterby* wat eersdaags by Perskor verskyn.

S-j-u-u-t

Die geleerde sit.
Sy pedagogiese gat jeuk
van verveling en teorie
oor gees en liggaam
wat één is tot in die hol
problematiek van werkpsigosomatiek.

Konsekwensieel pretendeer hy
hy dink. Dientengevolge
krap hy sy liggaam op die plek
gees driftig.

Mardelene Grobbelaar

'n Interpretasie van die montageverhaal "Vir vier stemme" in Hennie Aucamp se kortverhaalbundel *Volmink*

Met die verskyning van *Volmink* in 1981 was talle resensente dit eens dat die hoogtepunt van die bundel die montageverhaal "Vir vier stemme" is. Bekende literatore het dit selfs as 'n meesterstuk beskryf wat gereken moet word tot van die allerbeste prosatekste wat Hennie Aucamp nog geskryf het.

Die geslaagdheid van die vier vertellings kan waarskynlik toegeskryf word aan die hegte integrasie van tegniek en tema binne 'n ingewikkelde vertelstruktuur waarin die mens in al sy kompleksiteit en met sy ineenstrengeling van goed en kwaad ontbloot word.

Die gegewens word eksplisiet as komposisie aangebied, soos blyk uit die voorsetsel "vir" in die oorkoepelende verhaaltitel, wat die klem plaas op die werkzaamheid van die implisiete outeur wat as organiserende instansie sy verhaal soos 'n simfonie met tema en variasies komponeer. Dit is 'n komposisie "vir vier stemme" — stemme wat nie altyd harmonies saamklink nie, maar wat afwisselend by mekaar aansluit, mekaar relativeer, nuwe aspekte na vore bring, ander bevestig of uit 'n nuwe hoek belig.

Om die "vier stemme" van die titel sonder meer gelyk te stel met vier "vertellers", sou te simplisties wees. Daarvoor is daar aan die begin reeds te duidelik blyke van twee vertelvlakke. So word die ek-verteller van die eerste gedeelte byvoorbeeld as't ware aan die leser voorgestel deur 'n primêre verteller wat verslag doen oor wat 'n sekondêre verteller (in hierdie geval Toon Lourens) vertel: "Die hele affêre het as 'n grap begin (*vertel oom Toon Lourens*)" (p. 56 — my kursivering). Dit is asof die primêre verteller hier 'n spreekbeurt afstaan aan die sekondêre verteller.

Vanaf die tweede vertelling is dit egter die primêre verteller self wat aan die woord is. Die alomteenwoordigheid van hierdie oorkoepelende vertellersfiguur blyk onder andere uit vertellerskommentaar soos die volgende: "Maar daar was aande, veral oor die naweke, wat hulle nie laat inbreek het nie; aande waarop die emosie 'n ander fokus wou hê as boeke; aande waarop hy verlate was, en mense wou hê, of beter gesê: een bepaalde mens. *Maar dit het hy te laat besef*" (p. 61 — my kursivering). Die verteller het hier duidelik 'n groter insig in die gebeure as die fokalisator, Freddy McTavish, — deels omdat hy vanuit 'n agternaperspektief vertel. Ook in 'n beskrywing soos die volgende word daar duidelik van buite af gekyk deur 'n verteller wat hom van die verhaalkarakters distansieer: "Die Van Onselens sit soos vir 'n portret, doodstil, asof hulle vergeet het van die koppies in hul hande. Bokant hulle is 'n stel bokhorings wat oom Frik se swaer uit

Duitswes gebring het: koedoe, gensbok en eland. Hulle sit doodstil, of hulle bang is die horings gaan op hulle val" (p. 71).

Meestal tree die verteller egter heeltemal op die agtergrond, sodat die leser 'n visie op die verhaalwêreld kry vanuit hoofsaaklik vier verskillende fokalisasiehoëke. Hoewel die leser dus telkens vir sy interpretasie van die gebeure in 'n groot mate op die subjektiewe belewenis van een bepaalde verhaalkarakter (onderskeidelik Toon, Freddy, Beimen en Let) aangewese is, is daar tog perspektiefwisseling binne die tweede en vierde vertelling. In die volgende sitaat is daar byvoorbeeld 'n verskuiwing van Freddy as hoofkalisator na Beimen, wat slegs in 'n beperkte mate in die tweede vertelling as fokalisator optree: "Beimen se hemp is oop oor sy bors. (Géén hemp bly toe oor sy skof en breë spiere nie.) En dit lyk of hy nog groter swel met Geneveva wat amper broos voor hom staan. Hy druk haar hand te styf vas, en hou dit lank in syne. 'Welkom,' jubel hy, en kyk diep in haar oë, en bedoel: welkom in my lewe; en sy sein dieselfde boodskap na hóm oor" (p. 63).

Soos Henriette Roos¹ aantoon, laai die opeenvolging van teenstellende en aanvullende perspektiewe die verhaal met ironie en is niemand soos hy op die oog af lyk nie. Trouens, tematies gaan dit juis oor die onkenbaarheid van die mens en sy onwilligheid of onvermoë om sy medemens te verstaan en hom soos hy is, te aanvaar. Aan die een kant word die karakters in hulle desperate soeke na liefde en aanvaarding uitgebeeld, maar terselfdertyd ontbloom hulle hulself in al hul liefdeloosheid en genadeloosheid deur hul optrede teenoor hulle medekarakters. So verkry die Nijnski-motto voor in die bundel — "As mense net meer genade het met mekaar, sal die lewe langer duur" — veral in hierdie verhaal 'n ironiese relevansie.

Die diskrepansie tussen die onskuldige voorkoms van die Boere in Die Hoek (volgens Freddy is hulle "kind, but naive" — p. 60) en hulle ware aard, kan reeds in 'n groot mate aan die hand van 'n ondersoek na die subtitels van die vertelling bepaal word. So 'n ondersoek toon dat die subtitels almal ironies geïnterpreteer kan word.

1 " 'n Grap is 'n grap"

Hierdie subtitel word op verskeie maniere geïroniseer.

1.1 In die eerste plek is Toon se woorde aan die begin van die vertelling besonder ironies: "Die hele affêre het as 'n grap begin (vertel oom Toon Lourens); 'n Boerepoets. Want sonder grappe sou die lewe in Die Hoek 'n man ondergekry het" (p. 56). Na voltooiing van die leesaksie besef die leser dat dit juis as gevolg van die grap is dat "die lewe" Freddy letterlik "ondergekry" het. Sy heimlike vrees — "But will I survive the Afrikaners" (p. 60) — wat gegrond is op die vraag of hy sy intellektuele waardes te midde van die Boere, wat skynbaar nie veel te sê het nie, sal kan behou,

1. *Die Oosterlig*, 1/12/81.

word gerealiseer as die einste Afrikaners deur hul genadeloosheid sy *fisiese* ondergang bewerkstellig.

1.2 Verder beseft die leser in die vierde vertelling dat die grap allermins onskuldig was, omdat dit op gewetenlose wyse deur Let beplan is. Haar motiewe by die beplanning van die grap was onsuiver. Hoewel sy klaarblyklik nie juis 'n hoë dunk van Beimen Botes het nie ("Beimen het nie karakter nie, en nog minder geld" — p. 72), voel sy tog fisies aangetrokke tot hom. Sy voel gekwets omdat hy haar ignoreer: "Want hy kyk haar nie aan nie. Hy kán haar nie aankyk nie, vanweë die vlek op haar gesig. Vir hom moet dinge volmaak wees. Hy gru vir verminking; vir afwyking" (p. 72). Haar frustrasie lei tot 'n vernietigingsdrang ("Laat gebreek word, iemand of iets" — p. 72) wat direk aanleiding gee tot die skynbaar onskuldige Boerepoets met sy tragiese gevolge.

Dat Let alles haarfyn beplan het en nie sommer op die ingewing van die oomblik gehandel het nie, blyk onder andere daaruit dat sy ten spyte van die hitte en slange² die veld instap met die uitsluitlike doel om aan 'n manier te dink waarop sy haar op Beimen kan wreek. Vir haar plan vind sy 'n "ideale bondgenoot" in Toon Lourens, en wel om die volgende uiters veelseggende rede: "Hy het *ook* 'n aksie teen Beimen, want voor Freddy gekom het, was hy en Beimen gedurig bymekaar" (p. 74 — my kursivering). Toon, wat op implisiete wyse sy skuld bevestig deur 'n "gemene laggie" (p. 74), word so bewuste "medepligtige en getuie" (p. 59) in haar bouse komplot. Die woordkeuse van die verteller, naamlik dat Let met "*dodelike* selfversekerdheid" (p. 74 — my kursivering) handel, en die feit dat sy sadistiese genot put uit Beimen se (onbewuste) vernedering (pp. 75–76) stel haar verder aan die kaak. Haar totale liefdeloosheid en genadeloosheid blyk egter veral uit haar slotgedagte, terwyl sy Freddy se verminkte liggaam help uittê, naamlik: "As dit maar Beimen was. Beimen Botes se lyf" (p. 77).

1.3 Die subtitel word verder geïroniseer deur die feit dat 'n grap nie meer 'n grap is as dit te ver gevoer word nie. Hier is dit oom Frik wat hom aan genadeloosheid skuldig maak. As Toon en Freddy Beimen betyds van die poets wil vertel, weier hy. Hy is meer as 'n "sport"; trouens, ook by hom is daar maar min sprake van liefde. Hy staan byvoorbeeld onsimpatiek teenoor Let se verminktheid, want sy reaksie op haar siniese aanmerking dat sy haarself as klaar opgemaakte nar aan 'n sirkus kan verkoop, is: "(Dit was) ... so hittete of oom Frik haak af met: 'Ja, doen dit gerus, dat daar 'n ekstra geldjie kan inkom'" (p. 71). Hy verlustig hom selfs in 'n ander se vernedering, want hy moedig Beimen aan om vir Genoveva te skryf, al weet hy dat Beimen "soos 'n riet bewe as hy 'n vorm moet invul" (p. 60). Sy

2. Let hier op die Bybelse konnotasie van die hel ("Die hitte val van alle kante af aan, van bo en van die grond af") en die versoeking in die Paradys met die gevolglike verlies van onskuld — Let gaan uit "juis om die slange, dat hulle nie my profyt opeet nie. Ek is nie bang vir 'n slang nie" (p. 74).

selfsugtigheid blyk ook uit sy optrede teenoor die jonger boere: "Daarom ontvang hy hulle graag, en trakteeer hulle; maar van die lusern in sy klipskuur staan hy nie 'n enkele baal af nie, al wil wie ook wat betaal" (p. 71). Wanneer oom Frik uiteindelik daarop aandring dat die grap aan 'n einde moet kom, is sy besluit weer gegrond op selfsugtige oorwegings. Hy is naamlik "kwaad" en "gebelg" (p. 65) omdat die briefwisseling sonder sy medewete geskied het. Trouens, die hele Van Onselen-gesin was "boos: die hele plan was hulle s'n, en nou sit hulle eenkant, glad nie deel van die sports nie" (p. 76).

1.4 Ten slotte: Die woord "grap" oorskry in hierdie vertelling selfs sy mees pejoratiewe betekeniswaarde van "'n onaangename, netelige toestand/iets wat bespotlik is" (*H.A.T.*, p. 240). Daar is, naamlik, 'n tragiese verwickeling as Freddy selfmoord pleeg.

2. "Aan alles moet 'n einde kom"

Die eerste twee subtitels word saamgetrek deur oom Frik se woorde: "'n Grap is 'n grap, maar aan alles moet 'n einde kom" (p. 65). Die ironie is dat die "grap" by die uiting van hierdie stukkie lewenswysheid lankal reeds verby was. Boonop het meer as net die grap aan 'n einde gekom, te wete Freddy se lewe, wat vir die grap geoffer is. Die tweede subtitel is dus terselfder tyd 'n ironiese prefigurasië van Freddy se dood.

3 "En hadde de liefde I" en "En hadde de liefde II"

Ook die subtitels van die laaste twee vertellings kan ironies geïnterpreteer word in die lig van die Bybelse konnotasie met 1 Korinthiërs 13, waar die lankmoedigheid en vriendelikheid van die liefde beklemtoon word. Ver al die volgende gedeeltes is relevant: "Die liefde is nie jaloers nie ... handel nie onweloweglik nie, soek nie sy eie belang nie, word nie verbitterd nie, reken die kwaad nie toe nie ... Dit bedek alles, glo alles, hoop alles, verdra alles." Hiervolgens het nie een van die verhaalkarakters die ware liefde nie, veral nie die twee wat in die derde en vierde vertelling as fokalisators optree nie.

3.1 Beimen oortree byvoorbeeld elke wet van die liefde as hy sy eie vernedering op obsene wyse wreek op Freddy, wat self 'n slagoffer van die ander se liefdelose en genadelose optrede was. Deur sy homoseksuele daad handel hy onweloweglik; hy is verbitterd en reken Freddy en die ander die kwaad toe.

Ten spyte van dié genadelose optrede is daar egter tog subtiele indikasies dat hy sterk aangetrokke tot Freddy voel:

3.1.1 Voor die grap ry hy al volgens Toon in die middel van die week oor na die poskantoor om met Freddy te gesels — 'n gebruik wat strydig is met die gewoontes van die ander boere in Die Hoek.

3.1.2 Toon en Let is albei jaloers op Beimen en Freddy se "Dawid en Jonatan"-vriendskap (p. 74) — 'n parallel wat natuurlik 'n sterk ironiese kleur verkry in die lig van hul latere verhouding.

3.1.3 Hy stil sy verlange na Genoveva deur hom na Freddy te wend: "Dit was wonderlik om met Freddy oor Genoveva te praat. Freddy het alles verstaan. Hy het amper nie na haar verlang nie, solank hy by Freddy was: sy was *skielik so naby*" (p. 69 — my kursivering).

3.1.4 Dit is met gemengde gevoelens dat Beimen besef dat Freddy en Genoveva een en dieselfde persoon is ("Hy wou hom wreek op haar; hy wou haar hê — p. 70). Dat sy wraak die vorm van 'n homoseksuele daad aanneem, is veelbetekenend.

3.1.5 Teen die einde blyk dit selfs dat hy nie meer tussen Freddy en Genoveva onderskei nie: "Hy wil *Genoveva* sien voor hulle die deksel oor sy gesig skuif; hy wil *haar* gesig skoon sien, sonder smeersels en vals hare" (p. 70 — my kursivering). Dit is 'n implisiete erkenning van sy meer as platoniese aangetrokkenheid tot Freddy.

3.2 Let het ook nie die ware liefde nie. Sy is verbitterd en stel haar eie belang voorop wanneer sy haar op Beimen wreek deur hom te verneder. Op genadelose wyse ontsien sy selfs nie vir Freddy, wat "soos 'n broer" (p. 72) vir haar is, wanneer sy hom as wraakinstrument gebruik nie. Trouens, daar is etlike suggesties dat Let bewus is van Freddy se fisiese aangetrokkenheid tot Beimen. Sy twyfel byvoorbeeld nie vir 'n oomblik daaraan dat Freddy hom as Genoveva sal laat vermoen nie: "'O, hy sal,' lag Let met dodelike selfversekerdheid, 'o, hy sal wil'" (p. 74). Ook haar siening: "... hy ken mense. Ook *vroumense*, *al gee hy nie regtig vir hulle om nie*" (p. 72 — my kursivering) is hier ter sake.

Let is dus in die posisie om te weet dat sowel Freddy as Beimen kan seerkry. Al berou wat sy teen die einde toon, is dat dit nie liewer Beimen was wat dood is nie. Sy is dus liefdeloos.

3.3 Nadat Freddy net voor sy selfmoord die Genoveva-uitrusting by hulle kom leen het, maak elke lid van die Van Onselen-gesin 'n aanmerking dat daar iets met hom skort, dat hy bleek is, en bewe. Hierop lewer die alomteenwoordige verteller die volgende wrange kommentaar: "Nog jare later sou die Van Onselens hierdie kort gesprek bly herskep, tot in die fynste besonderheid toe, want mense hou nou eenmaal daarvan om as profeties aangesien te word" (p. 76). Hierdie stelling kan binne die religieuse verwysingsraamwerk van die verhaal as 'n implisiete aanduiding van die liefdeloosheid van die hele Van Onselen-gesin beskou word, veral in die lig van 1 Korinthiërs 13:2: "En al sou ek die gawe van profesie hê ... en die liefde nie hê nie, dan sou ek niks wees nie."

Aan die een kant word die mens in hierdie verhaal uitgebeeld as liefdelose enkeling wat hom in eie belang met genadelose verset rig teen sy medemens. Maar aan die ander kant kan die mens gesien word as gemanipuleerde wese wie se lewenswyse gerig word deur bepaalde menslike vooroordele, en wat gedwing word om sy rol end-uit te speel in 'n wêreld waar die relikte van 'n gewelddadige verlede (soos die fondasies van die ou tolhuis met sy assosiasies van bloedskande, moord en selfmoord) nog te sien is, en waar "wonderlike verhale ... party bloedstollend, van donker drifte in die mens getuig" (p. 61).

Die speelmotief sluit ten nouste aan by die tema van die onkenbaarheid van die mens, die insig dat niemand is soos hy op die oog af lyk nie. By Let gaan dit om 'n bewuste rolvertolking. In die eerste plek sien sy haarself as nar: "Ek moet my verkoop aan 'n sirkus as 'n clown: ek is al klaar opgemaak" (p. 71). Dit is 'n siniese beskouing wat 'n besondere betekenis verkry binne breër bundelverband. Dit verskil byvoorbeeld radikaal van Vaslav Nijinski se dagboek-inskrywing: "Ek is God se nar." En: "'n Nar sonder liefde, het Vaslav gesê, is nie van God nie" (Uit "Vaslav in die sneeu: 'n collage", pp. 33 en 39). In die lig van hierdie siening is Let as liefdelose nar, by implikasie dus ook Godloos. Dit is dan ironies dat die tweede rol wat sy bewustelik vertolk, dié van 'n Bybelfiguur is wat ten nouste met Christus geassosieer word: "En Let speel die dienende Martha, 'n rol wat haar aanvaarbaar maak vir almal, af en toe selfs vir Beimen Botes" (p. 73).

Die subtiële grens tussen spel en werklikheid blyk wanneer Freddy soos 'n meisie vermom word: "Hoe later dit word, hoe onwerkliker word alleš vir Freddy: speel hy iemand, of is hy uiteindelik tuis by homself?" (p. 64) Hy het dan ook 'n totale gedaanteverwisseling ondergaan: "lets snaaks gebeur in die proses: Freddy verander ook van binne-uit. Hy lag koket, sy stem efinans hoër as gewoonlik, van pure opgewondenheid; en sy handgebare raak vroulik" (p. 75). Dit is asof hy herbore word. Let se woorde terwyl sy hom skeer, is in hierdie verband veelbetekend: "'Ek wil jou gesig glad hê, 'sê sy, 'soos die boude van 'n baba'" (p. 75). En dat hy en Beimen juis die *Kalfiewals* dans, is glad nie toevallig nie.

Let is wel in 'n groot mate manipuleerder in die veranderingsproses wat Freddy ondergaan. Die "donker drifte" is egter reeds latent in hom aanwesig. Hy voel byvoorbeeld dadelik tuis in sy rol as Genoveva en kan vir die eerste keer spontaan uiting gee aan sy gevoel vir Beimen.

Dit is 'n verhouding waarin die "volmink"-idee neerslag vind; 'n verhouding waarin opposisies saamgetrek word. So is Freddy byvoorbeeld "volmaak" met betrekking tot geestelike aktiwiteite (hy bestee sy vrye tyd deur goeie Engelse letterkunde te bestudeer en deur presiese tekeninkies van die plante en diere in die omgewing te maak). Fisies is hy egter onvolkome ("vermink"): hy ly aan asma en is seksueel afwykend. Beimen, daarenteen, is fisies volmaak, maar intellektueel onvolkome.

Binne breër literêre verwysingsraamwerk lyk dit asof ons hier met 'n soort

Koki/Raka-teenstelling te doen het, "al word die parallel nie in alle besonderhede deurgetrek nie".³ Tog is daar opvallende ooreenkomste tussen Freddy (alias Fifi) en Beimen van die Aucamp-verhaal, en die twee hooffigure in Van Wyk Louw se epos, *Raka*.

1 Die Koki/Freddy-parallel

1.1 In die eerste plek kan die name "Koki" en "Fifi" klankmatig met mekaar verbind word. Albei bestaan uit twee oop lettergrepe en vier letters, waarvan die twee klinkers boonop identies is. Beide name is waarskynlik om hul klankwaarde gekies.

1.2 Bepaalde fisiese eienskappe kom by sowel Koki as Freddy voor. Ons lees byvoorbeeld van Koki se "slank gewrigte" en sy "skoonheid van die lyf" (p. 12). Volgens oom Frik is Freddy, "die klein Skotsman" (p. 56) "amper te mooi vir 'n mansmens" (p. 57).

1.3 Dit is egter veral met betrekking tot hulle aard dat die ooreenkoms opvallend is. Albei is eensaam en steur hulle nie juis aan vroue nie. Koki, "verwate enkeling" (p. 13), "hoog en eensaam" (p. 18), sien die vroue, "maar hul gewink / en pla-pla-roep, die het hy nie gewaar ..." (p. 10). Net so voel Freddy "die eensaamheid in 'n wêreld vol verdriet" (p. 56) maar, al ken hy vroumense, "gee hy nie regtig vir hulle om nie" (p. 72).

Beide heg waarde aan intellektuele aktiwiteite. Koki ken "ons fyn, fyn net / van die woord", hy leef "onder die wette wat ons oudstes sing" (p. 16). En volgens Let is Freddy die een met die meeste lewenskennis en hy is ook die enigste wat hom met die studie van klassieke werke soos Dickens besig hou. Hy leen wel van die Engelse boeke vir Let, maar sy vind hulle onverstaanbaar: "daar is te baie moeilike woorde in en die druk is te fyn. Nou lê hulle maar op haar bedtafeltjie, bo-op haar Halleluja" (p. 73).

Soos wat Koki "altyd eensaam met sy vrees / om kosbare dinge tussen hulle sou wees" (p. 17), so vrees Freddy dat hy sy identiteit sal verloor: "But will I survive the Afrikaners? There is not a single English speaking person in the whole of Die Hoek. Luckily for me I have learnt The Taal at a very early stage ... I can therefore converse with ease. But the Boers have so little to talk about ..." (p. 60).

1.4 En net soos wat Koki "stil begin gaan / die pad wat geen mens terug kan loop: / die dans van dié wat sterf en geen hoop / meer wil hê in die soet lewe ..." (p. 19), net so besef Freddy "... dat hy verlore is". Wanneer

3. "... só werk die kunstenaar nie", skryf H. van der Merwe Scholtz in 'n artikel oor *Magersfontein, o Magersfontein*, met betrekking tot die parallel wat dié verhaaldebeure met die sondvloed toon.

Beimen hom kry, "is sy oë leeg, sonder hoop of herkenning of liefde" (p. 66).

1.5 Daar is 'n opvallende parallel in die finale konfrontasie tussen Koki en Raka aan die een kant, en Freddy en Beimen aan die ander kant. Koki stap Raka in die laatmiddag tegemoet "met die groot pluim in sy hare" (p. 24), wetende dat hy Raka nie op sy gebied kan oorwin nie. En na sy dood is dit die oudste van die vroue wat "langs die stil Koki gesit en met pluksels gras / sy liggaam gereinig waar hy gebreek was en bevuil / deur Raka, die bose; en sy het nie gehuil —" (p. 28).

Soos Koki, besluit Freddy om sy "teenstander" te konfronteer, al weet hy dat hy "verlore" is: "Of dalk het hy tog 'n kans. Een kans uit 'n duisend" (p. 66). En soos wat Koki hom in sy krygsdrag uitvat, klee Freddy hom met sorg, "soos vir 'n huwelik". Dat dit ook hier egter om 'n stryd gaan, blyk uit die beskrywing van sy met lipstif besmeerde mond: "Sy mond lyk verwond, besmeer met bloed" (p. 66). Soos Van Wyk Louw se held, sterf Freddy laat in die middag nadat ook hy "gebreek was en bevuil" deur Beimen, en eindig die verhaal waar Let sy verminkte liggaam met 'n strak gesig help uitlê.

2 Die Raka/Beimen-parallel

2.1 Die opvallendste ooreenkoms tussen Beimen en Raka is die dominansie van hul liggaamlikheid, wat grens aan dierlikheid. Raka word byvoorbeeld gesien as die "aap-mens, hy wat nie kan dink, / wat swart en donker is, van been en spier / 'n lenige boog, en enkel dier" (p. 5). Ook Beimen word implisiet as dierlik gesien waar daar sprake is van "sy skof en breë spiere" (p. 63).⁴ Albei is dan ook amper bo-menslik sterk. Die jagters vrees byvoorbeeld die krag van "Raka, die sterk man" (p. 11) en Beimen word beskryf as "'n jong Simson ... wat 'n sak koring dra of dit 'n kardoes is, maar soos 'n riet bewe as hy 'n vorm moet invul" (p. 60). Dit is 'n fisieke skoonheid en krag ten koste van intellektuele aktiwiteite. Ons lees byvoorbeeld Raka het "vriendelik gelag ... maar woorde het hy geen enkele gesê" (p. 6). Vergelyk dit met die volgende sitate uit *Volmink*: "Beimen dra tog niks by tot die gesprek nie; lag net oor alles. En is in almal se pad met sy allemintige lyf" (p. 62). Volgens oom Frik is hy "maar swaar van tong" (p. 73). Soos Raka, gebruik Beimen dan ook sy liggaam in plaas van taal wanneer hy hom met geweld op Freddy wreek.

2.2 'n Tweede parallel tussen Raka en Beimen is hulle erotiese bekoring. Die gedagte aan die mooi, sterk dier vervul die vroue van Koki se stam met "wellus en skrik" (p. 9): "... elkeen was ontrus / oor die mooi dier en die

4. Volgens die *H.A.T.* (p. 768) is 'n skof "die hoogste deel van die rug van 'n groot viervoetige dier".

vreemde lus / wat sy diep in haar hart maar sterk voel roer het ...” (p. 6) Hierdie sinlikheid kenmerk ook Let se gevoel vir Beimen. Sy visualiseer die huwelik in terme van bloot ’n fisieke verhouding: “Want Beimen kan werk. Hy het groot hande. En saans, in die donker, is alle katjies grou, ook die gevlekte, en hoef hy nie te grill nie” (p. 72). “As daar niemand naby is nie, ruik sy aan sy klere, of daar iets van hom daarin agtergebly het, sweet of pyprook, of iets heimliks, iets soeterigs en stinks, iets bedompigs soos ou paddastoel” (p. 72).

Laasgenoemde sitaat is besonder relevant omdat daardeur ook ’n parallel getrek word tussen Let en Raka: “en as die honger weer stil was, het hy, / swaar en triestig, ’n ander drif / sy are se somber bloed voel skif, / en *dan’t hy die mense se ruik gesoek* / en óm hulle wonings gehou — *aan ’n doek / in die gras gesnuive* of aan ’n skerf / van ’n stukkende pot” (p. 22 — my kursivering). En is dit bloot toevallig dat die jong wat Freddy se bloed onder die deur sien uitkom, eers “ruik aan die rooi. En proe daaraan ...” (p. 59); Of is dit implisiete vertellerskommentaar op ’n verhaalwêreld bevolk deur Raka-agtige figure, waar verhewe emosies soos liefde en genade gereduseer is tot die mees primitiewe gevoelsuitinge?

2.3 As teenhanger van Koki, kan Raka onder andere as simbool van die Bose gesien word. Veelbetekenend verwys tant Das na Beimen as “arme sondaar” en ook Toon betwyfel sy godsdienstige integriteit wanneer hy hom soos volg karakteriseer: “Die liewe Beimen ... het seker nooit weer in ’n boek gekyk ná sy katkisasie nie, behalwe in die Bybel, *en ook hieraan*, tussen vriende gesê, *twyfel ek*. Nie dat hy dom was nie. Hy was net nie die soort mens nie. ’n Man van die daad, ja; van aksie. *Jag en swem* en perde inbreek.” (p. 56 — my kursivering.) Laasgenoemde twee gekursiveerde aktiwiteite is natuurlik ook prominent by die Raka-figuur.)

2.4 Dit is dan ook veral op grond van die verbasende ooreenkoms tussen Raka se swemplek en Beimen se badplek dat gekonkludeer kan word dat die Aucamp-verhaal binne die literêre verwysingsraamwerk van Van Wyk Louw se epos geïnterpreteer behoort te word. Die parallel is duidelik:

“Oor ’n groen poel wat stil en dik
was van die bronslaai en die warm sliik
het Raka op die lou voormiddag geleun
om soos ’n bees te drink ...
... en, toe hy sat
en swaar was van die suip, het hy in die koel gat
sy lyf laat insak, afsak, en gevoel
hoe die stink belle langs hom kruip en bo die poel
se dik room breek.” (p. 21)

Vergelyk dit met die volgende beskrywing in *Volmink*:

“... met ’n handdoek stap hy na die klipdammetjie toe, wat te smal is vir swem, en in elk geval te min water het, maar waarin hy darem sy warm lyf kan afkoel. Hy laat homself afsak, tussen die flardes paddaslyk deur; stoot die slyk vies opsy, en begin hom driftig was, veral die geslag; gaan lê dan ’n oomblik lank plat op die bodem, die water en slyk ’n dak bo hom” (p. 67).

Waar die teenstelling tussen Raka en Koki ’n totale teenstelling word (van natuur versus kultuur, liggaam-gees, drif-denke, chaos-orde, bese-goeie), is die nuansering van karakters in die Aucamp-verhaal veel meer kompleks. Die “held” of geestelike leier is, naamlik, ’n buitestaandersfiguur wat hom as banneling te midde van vreemdelinge bevind “in ’n godverlate uithoek” waar sy kennis van geen waarde is nie (p. 72). Boonop is hy ’n homoseksueel wat uiteindelik sonder hoop op herkenning of liefde op onheroïese wyse die hand aan eie lewe slaan.

Ook die “sondaar”, Beimen, is nie eensydig boos nie, maar toon ’n komplekse vermenging van goed en kwaad. Hierdie bipolariteit word onder andere simbolies weerspieël in die ruimte. Soos Raka, is Beimen waarskynlik “geen boorling van dié ruim gebied” (p. 5) nie, want daar word uitdruklik vermeld dat “sy enigste suster in Tzaneen” (p. 62) is. Dit lyk dan veelbetekenend dat daar ’n “Duiwelskloof” sowel as ’n “Olyfberg” (met sy Christelike konnotasie) in hierdie omgewing voorkom.

Soos in *Raka*, gaan dit dan in “Vir vier stemme” ook om die verval van geestelike waardes, omdat die oermag van ’n bloot liggaamlike bestaan (in die vorm van blatante seks, homoseksualiteit, materialisme, genadelose misbruik van die medemens, liefdeloosheid, selfs haat en wraak) in die mens die oorhand begin kry.

LITERATUURLYS

Boeke

- AUCAMP, Hennie. 1981. *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Bpk.
- EKSTEEN, Louis. 1984. *Afrikaanse Sinoniemwoordeboek met antonieme*. Pretoria: J.L. van Schaik (Edms.) Bpk.
- GROVÉ, A.P. 1984. *Blokboek: Raka*. Pretoria: Kaapstad, Academica.
- KANNEMEYER, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur — 2*. Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academica.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1984. *Raka*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Bpk.
- SCHOONEES, P.C. e.a. 1972. *Handvoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Klerksdorp, Johannesburg, Pretoria: Voortrekkerpers.

Artikels

- ESTER, H. 31/03/82. “Nieuwe verhalenbundel van Hennie Aucamp” in *Zuid-Afrika*, Jg. 59, Nr. 3.
- KIRCHNER, Emma. 15/03/82. “Hennie Aucamp bou voort op tradisie met Volmink” in *Die Suidwester*.
- OLIVIER, Fanie. 22/03/82. “Aucamp vertel met deernis van volmaakte, verminkte” in *Die Transvaler*.

- RABIE, Jan. "Aucamp stories shift more to the erotic" in *The Cape Times* van 03/02/82.
- ROOS, Henriette. 01/12/81. "Aucamp-verhale met 'vol lyf'" in *Die Oosterlig*.
- SMUTS, J.P. 26/11/81. "'Volmink' bevat van Aucamp se heel beste tekste" in *Die Burger*.
- VAN ZYL, Ia. Aug. 1982. "Nuwe Prosa ... Volmink" in *Tydskrif vir Letterkunde*: Nuwe Reeks: 3.
- VENTER, L.S. 15/03/82. "Aucamp-naam huishoudelik" in *Hoofstad*.
- WOLLHEIM, O.D.: "Afrikaans avant garde short stories" in *The Argus* van 25/03/82.
- ?? (outeur onbekend) "Aucamp se Volmink is 'n hoogtepunt" in *Die Republikein*, Jg. 5, Nr. 49, 12/02/82.
- ?? (outeur onbekend) "Aucamp skets die mens se wreedheid" in *Oggendblad* van 08/01/82.

Henning Pieterse

Leitourgos as literatuur

1.1 Inleiding

Met sy debuutbundel *Leitourgos* word I.L. de Villiers die eerste digter in Afrikaans wat die ampswerk van die predikant in oënskou neem. Gedagtig aan hierdie vernuwing ontstaan die vraag by 'n mens of dié bundel 'n regmatige plek in die Afrikaanse poësie verdien. 'n Mens kan jou afvra of De Villiers se Christelike poësie nie maar net 'n reproduksie van Bybelfeite is, of 'n poging om die Christelike geloof te propageer nie. As dit wel die geval is, kan hierdie bundel nie as (groot) literatuur beskou word nie. Grové (1978: 149) skryf die volgende in hierdie verband: "So is alle groot kuns. Dit kan nooit vir die een of ander -isme propaganda maak nie, eenvoudig omdat die waarheid — tot verleentheid van propagandiste — selde ongekompliseerd en eenvoudig is."

Voordat daar uitsluitel oor hierdie saak gegee kan word, is dit noodsaaklik om in hierdie hoofstuk lig te werp op die wese van die literatuur.

1.2 Die begrip literatuur

1.2.1 Inleiding

Daar heers 'n mate van onsekerheid oor wat literatuur is en wat dit nié is nie. Cloete (1975: 13) is van mening dat 'n antwoord op die literatuurvraagstuk 'n wesenlike probleem is, en beweer die volgende: "Die literatuur is in vele opsigte 'n problematiese ding. Maar dit is juis die literatuur se verwickeldheid wat hom boeiend maak en ons uitnooi om hom te leer ken." Aan die begin van hierdie bespreking is dit geskik om enkele persone se omskrywing van die begrip literatuur te gee.

In sy letterkundige sakwoordeboek gee Grové (1976: 65) die volgende omskrywing: "(Lat. *litera* — 'n letter): Dit wat geskryf is. Maar alles wat geskryf is, is nie literatuur in die streng sin van die woord nie. Dit moet skepende verbeeldingswerk wees. Dit moet ook goed wees, van blywende waarde. Dit kan selfs mondeling oorgelewer word en nog literatuur wees." Buell (1973: 9) beweer literatuur is "a certain group of writings which are somehow particularly creative or artistic, whose quality makes them superior to the ordinary run of printed matter".

William Irmischer (1975: 2) sien literatuur soos volg: "In a restricted sense, however, literature has come to be identified particularly with artistic forms of verbal expression, especially fiction, drama, poetry, and kinds of prose that reveal an imaginative mind at work — some familiar essays, biographies, autobiographies, and letters."

As Grové (1976: 65) in sy begripsomskrywing van literatuur beweer dat nie álles wat geskryf is literatuur is nie, wil dit voorkom of 'n mens die begrip

literatuur in 'n wyer en 'n enger sin kan hanteer. In die wyer sin kan alles wat geskryf is as literatuur geld, terwyl die enger literatuuropvatting slegs *skeppende verbeeldingswerk*, werk wat *goed is* en van *blywende waarde* is, as literatuur beskou. Aansluitend hierby dui Irmischer (1975: 2) se *artistic forms of verbal expression* asook sy *imaginative*-kenmerk, die begrip literatuur in die enger sin aan. Ook Buell (1973: 9) se *certain group of writings which are somehow particularly creative or artistic, whose quality makes them superior to the ordinary run of printed matter*, dui die literatuur in die enger sin aan as 'n sekere groep werke wat sekere eienskappe gemeen het. Wellek en Warren (1982: 22) onderskei die literêre kunswerk ook van ander vorme van literatuur as hulle aanvoer: "The term literature seems best if we limit it to the art of literature, that is, to imaginative literature." In sy omskrywing van die begrip literatuur stel Grové die eis van blywende waarde aan die literêre werk. Cloete (1982 b: 146) noem hierdie oorleefbaarheid van die literatuur die transenderende en Van Wyk Louw (1959: 32) is van mening dat daar nie "so iets soos ouderwetsheid en veroudering in die literatuur" bestaan nie. Hy beweer: "Wat ouderwets word, of verouder, was nooit literatuur nie. Dit kon enigiets anders gewees het: vermaak, lering, sielkundige of sosiale feit en redenerings, dinge wat aan die tyd gebonde is — maar nié literatuur nie."

Die skrywers van die werk *Inleiding in de literatuurwetenschap* (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn 1983: 28) beklemtoon egter die feit dat beskouings oor wat literatuur is tyd- en kultuurgebonde is. Werke wat op 'n bepaalde tydstip deur 'n betrokke kultuurgroep as literatuur beskou word, hoef nie deur dieselfde groep in 'n latere stadium as sodanig beskou te word nie. Net so hoef werke wat deur een kultuurgroep as literatuur beskou word, nie noodgedwonge deur 'n ander groep as literatuur beoordeel te word nie. Dieselfde skrywers (1983: 29) noem die voorbeeld van Gibbons se *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1781) wat met verloop van tyd nie meer primêr as geskiedkundige handboek beskou is nie, maar op grond van sy stilistiese kwaliteite by die Engelse literatuur ingelyf is.

Van Luxemburg en andere (1983: 22) beweer dat die probleem met betrekking tot die omskrywing van die begrip literatuur toegeskryf kan word aan die feit dat die literatuurwetenskap nog nooit 'n bevredigende omskrywing van die begrip literatuur kon gee nie, hoofsaaklik omdat daar te veel aspekte van die literatuur gelyktydig binne dieselfde definisie probeer vervat is. Daar is byvoorbeeld nie 'n onderskeid gemaak tussen 'n *beskrywende* definisie (wat is literatuur) en 'n *evaluerende* definisie (goeie en swak literatuur) nie. Grové se omskrywing van die begrip literatuur kan as goeie voorbeeld van hierdie aangeleentheid beskou word, aangesien hy met die woorde "skeppende verbeeldingswerk" iets oor die wese van die literatuur wil sê, maar dat die woorde "Dit moet ook goed wees", terselfdertyd evaluerend van aard is.

Gedagtig aan die verskynsel dat sekere historiese geskrifte tóg later as

literatuur beskou is, noem Cloete (1982 b: 147) dat een van die boeiendste verskynsels van die literatuurgeskiedenis is dat die literêre teks self nooit verander nie, tensy dit deur die skrywer self gedoen word. Die materiële gegewenheid bly onveranderd. Cloete verduidelik hierdie stelling deur na Mukarovský te verwys wat die materiële gegewenheid die *artefak* noem.

Cloete (1982 b: 151) verduidelik dat die *artefak* sake insluit soos klank, ritme, betekenis, sintaksis, tyd, ruimte, persoon, gebeure — kortom die hele struktuur. Die *artefak* sal dieselfde wees in 1930 of 1980.

Teenoor die *artefak* word die *estetiese objek* genoem. Die *estetiese objek* kan nie sonder die leser se leeshandeling gerealiseer word nie en die 1930-realisasie behoort te verskil van dié in 1980.

Cloete (1982 b: 148) bevestig die onveranderlikheid van die materiële gegewenheid, maar hy beweer dat dit kan gebeur dat mense op 'n bepaalde tydstip 'n werk vanuit 'n nuwe perspektief lees. Binne die grense van die werk is daar 'n voortdurende verskuiwing van fokuspunkte. Hy neem die gedig "Oom Gert vertel" as voorbeeld en voer aan dat dit wat in 1915 byvoorbeeld in dié gedig sentraal gestaan het (sê maar die storie) vandag periferaal is. Dit is nie die vertelsel nie, maar die vertelling wat vandag die fokuspunt is. Die feit bly staan dat na al die jare die gedig steeds nog boei, al het daar 'n fokusverskuiwing plaasgevind.

1.2.2 Enkele kenmerke van literatuur

Van Luxemburg-hulle verkies om nie 'n omskrywing van die begrip literatuur te gee nie, maar noem eerder kenmerke wat eie aan (sekere) literatuur is. Aangesien hierdie skrywers (1983: 28–29) se uiteensetting van belang vir hierdie hoofstuk is, sal daar kortliks na die belangrikste kenmerke soos hulle dit noem, gekyk word:

1. Literêre tekste is nie tekste met 'n praktiese of kortstondige kommunikatiewe doel nie. Die teks word in 'n feitlik kunsmatige kommunikasieproses gebruik. 'n Digbundel of roman is nie normaalweg 'n teks met 'n pragmatiese doelstelling nie.

2. In die huidige Westerse literatuur word die meeste tekste deur fiksjonaliteit gekenmerk. In hierdie verband dink 'n mens terug aan reeds genoemde omskrywings van die begrip literatuur waarin die betrokke persone ook die fiksjonaliteit van die literêre werk aanraak. Grové verwys na "skeppende verbeeldingswerk" terwyl Irmischer praat van "... forms of verbal expression, especially fiction ..."

Fiksjonaliteit teenoor nie-fiksjonaliteit kan nie as universele kriterium geld vir watter tekste literatuur en watter nie-literatuur is nie (Van Luxemburg e.a. 1983: 45).

Daar bestaan ondersoekers wat van mening is dat die fiktiewiteit van die literêre teks tot gevolg het dat daar 'n totaal nuwe wêreld tot stand gebring word. In hierdie verband beweer Pretorius (1980: 17) dat die fiktiewe wêreld nie bedoel is om suiwer fiksie te wees nie. Die daargestelde wêreld met sy

denkbeeldige mense en hulle handelingte moet oortuigend geloofwaardig wees, maar dit behoort tot 'n ander, aparte werklikheid. Tussen die fiktiewe en egte werklikheid moet daar 'n noue verband bestaan — wat vertel word, sou kon gebeur het — maar presiese ooreenstemming met die empiriese of historiese werklikheid is nie relevant nie.

Van Luxemburg-hulle (1983: 44) is van mening dat dit verkeerd is om te glo dat die fiktiewe werk 'n totaal nuwe werklikheid skep. As dit so was, sou daar geen verband met die werklikheid gewees het nie, en sou 'n mens hierdie gans ander wêreld ook nie kon verstaan nie, aangesien die teks altyd teen die agtergrond van die leser se eie kennis van die werklikheid ervaar word. Hulle (1983: 45) glo ook dat die fiksionele teks tóg waardevol is in dié sin dat daar deur die beskrywing van unieke gevalle algemeen psigologiese probleme van die menslike lewe na vore kom.

3. Literatuur kan op meer as een betekenisvlak gelees word. Die leser van 'n roman word nie slegs bewus van die bestaan van fiktiewe persone en 'n bepaalde intrige nie, maar kom ook agter dat die werk onder andere deur die karakters en gebeure 'n waarheid met betrekking tot die werklikheid blootlê. In hierdie verband moet 'n mens in gedagte hou dat dit onder andere die meerduidige aard van taal is wat die literatuur in staat stel om op meer as een vlak gelees en geïnterpreteer te word.

Literêre taal is volgens Pretorius (1980: 18–19) anders as "gewone" taal. Sy beweer die volgende: "Maar hierdie taal is nie die gewone, ongestileerde omgangstaal van die gewone leef- en werksituasie nie, ook nie die reklame- en koeranttaal nie. Literêre taal is anders: dis kunsvolle taal: dis ryk aan verbeelding en emosie, vol evokatiewe beeldende krag, vol dubbelbetekenismoontlikhede — die skrywer selekteer en verfyn immers sy taal, hy slyp en laai sy woorde met sê-moontlikhede. Deur die taalstruktuur heen moet ons die werklikheid en gevoelens ervaar: die woordkeuse, klank, ritme, sinsbou, stilistiese eienskappe, toonaard en die opbou van die geheel spreek die leser verstandelik en emosioneel en wilskragtig aan en so word die hoër boodskap oorgedra."

Die mate waarin die literêre teks in sy moontlike betekenislae geïnterpreteer kan word, hou verband met die aard van die betrokke werk asook die vermoë van die leser om met tekste om te gaan.

4. Die literêre werk word deur 'n *speciale materiaalbehandeling* gekenmerk (Van Luxemburg e.a. 1983: 29). Hierdie *speciale materiaalbehandeling* hou op sy beurt weer verband met die tot stand bring van struktuur. Struktuur is inherent aan alle literatuur. Grové (1973: 5) maak in sy omskrywing van die begrip struktuur van die begrippe *materiaal* en *struktuur* gebruik. Die materiaal sluit die feite en die taal in. Beide taal en feit is artistiek "onverskillig", maar na die verwerking van hierdie materiaal kom struktuur in die kunswerk tot stand as artistieke resultaat.

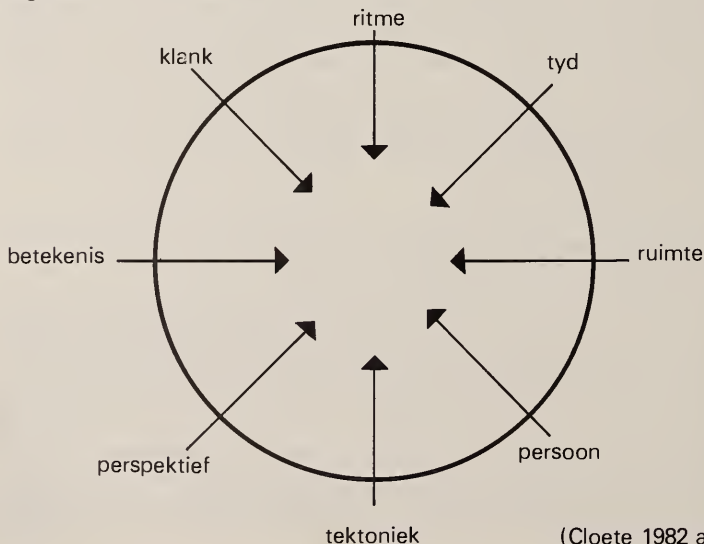
Die Russiese Formaliste gaan van die standpunt af uit dat 'n werk se aard as literatuur bepaal word deur die wyse waarop die materiaal aangebied word.

Die materiaal van die poësie is die *gewone taal* en die *onderwerp* en by verhalende tekste is dit die *vertelde geskiedenis* (Van Luxemburg e.a. 1983: 24). *Literariteit* ontstaan volgens die Formaliste deur ordening en omvorming van die neutrale materiaal. Deur middel van verskeie tegnieke word die neutrale materiaal tot 'n literêre kunstwerk omvorm (Van Luxemburg e.a. 1983: 48). Die belangrikste poëtiese kunstgrepe of *procédés* is sake soos ritme, alle vorme van parallelisme, teenstellings, stylfigure en beeldspraak. Cloete (1982 a: 43) voer aan dat die term *struktuur* betrekking het op die totaliteit van manifestasievorme in die literêre werk. Volgens hom hoort alle struktuurelemente integraal bymekaar. Hulle kan gerubriseer word, maar hulle hoort saam en tree saam as eenheid op en op hierdie wyse kom struktuur tot stand. As dit waar is dat alle eenhede saam 'n eenheid vorm, kan die literêre werk as 'n sirkel voorgestel word. 'n Mens kan op enige punt van die sirkel tot die werk toegang kry, en dit moet 'n mens lei na dieselfde punt waarheen ander toegangswêë 'n mens sou lei. Aansluitend hierby beweer hy (1980 b: 8) dat eenvoudige literatuur nie bestaan nie, omdat die woorde in die werk nie net deur sy betekenis nie, maar ook deur sy klank en ritme praat, deur drie, vier en meer vorme.

Lindes (1956: 97) verwys ook na die struktuur van die literêre kunstwerk as sy aanvoer dat daar verskillende bindmiddels aangetref word wat hulself in "lae-van-organisasie" groepeer en uiteindelik tot 'n eenheid saamsmelt.

Figuur 1

Integrale kommunikasie van struktuurelemente



(Cloete 1982 a: 45)

1.2.3 *Leitourgos* as literatuur

Na aanleiding van die uiteensetting van die kenmerke van 'n literêre werk in die vorige paragraaf, sal daar nou aangetoon word dat hierdie kenmerke ook in *Leitourgos* aangetref word. Vir die doel van dié bespreking sal daar by die volgorde van genoemde vier hoofpunte gebly word.

1. *Leitourgos* is nie 'n bundel met 'n pragmatiese doel nie. As dit wel die geval was, sou 'n mens die werk kon gelykstel aan 'n didaktiese pamflet of 'n propagandastuk.

Die feit dat die gedigte in *Leitourgos* nie net op die semantiese vlak soos in die geval van 'n propagandageskrif of 'n didaktiese pamflet funksioneer nie, maar dat die onderskeie strukturelemente integraal kommunikeer, onderskei hierdie bundel van genoemde eensydige tekste.

Hierdie integrale kommunikasie van strukturelemente word in die bespreking van die gedig "Maria" geïllustreer.

2. Die leser mag tot die gevolgtrekking kom dat die gedigte in *Leitourgos* nie aanspraak op fiksionaliteit kan maak nie. Een van die argumente wat in hierdie verband aangevoer kan word, is dat die spreker in die verse niemand anders is nie as die predikant Izak de Villiers, wat op digterlike wyse uiting gee aan sy godsdienstige gevoelens. Die digter se verwysing na "Stikland" in "Huisbesoek (2)", "Du Toitskloof" in "Stuurwielgebed — Du Toitskloof" en "Bo-Meulstraat" en "Waterval" in "Sintuiglik", "verraai" die spreker as die Kaaplandse dominee, I.L. de Villiers.

Daar moet in gedagte gehou word dat verwysings na plekke, persone en voorvalle uit die onmiddellike leefwêreld van die digter nie noodwendig 'n aanduiding van nie-fiksionaliteit is nie. Die digter selekteer sy stof, maar orden (verwerk) dit met die doel om 'n artistieke literêre struktuur tot stand te bring. Die kunstenaar wil juis nie hê dat die leser by die unieke persoon, plek of gebeurtenis moet bly "vassteek" nie, maar dat dit moet meewerk tot die blootlegging van universele waarhede in die werklikheid. Pretorius (1980: 17) wat van mening is dat daar steeds 'n noue verband tussen die wêreld van die teks en die werklike wêreld moet wees, verwag dus dat daar 'n mate van ooreenkoms tussen die kunstenaar se leefwêreld en sy werk moet bestaan.

Al word daar persone en gebeure in die kunswerk weergegee wat wel werklikheidsgetrou lyk, is dít nie die aspek wat die leser primêr boei nie. De Villiers het byvoorbeeld beweer (in 'n gesprek met hom) dat "Ou man wat hoës" na aanleiding van 'n ware voorval in die werklikheid geskryf is. Die leser kan met die lees van hierdie gedig agterkom dat dit nie by die oppervlakverhaal van 'n man met longkanker bly nie, maar dat die siekte simbool van die spreker se eie sonde word.

Die gedig "Huisbesoek (2)" beeld 'n aantal persone uit wat die predikant tydens sy huisbesoek ontmoet. Al het hierdie mense moontlik bestaan, gaan dit nie vir die leser daaroor om te probeer vasstel hoe werklikheidsgetrou die weergawe is nie. Die persone bly fiktief en algemene sosiale

vraagstukke word in hierdie gedig blootgelê. Sake soos oppervlakkige grootdoenerigheid, huweliksprobleme en die magteloosheid van die mens in omstandighede buite sy beheer soos byvoorbeeld ernstige siekte, word deur hierdie gedig aan die lig gebring.

3. Waar propagandageskrifte gewoonlik slegs op een vlak gelees en verstaan kan word, is dit nie die geval met die gedigte in *Leitourgos* nie. Omdat hierdie bundel woordkuns is, is daar gedigte wat op meer as een vlak gelees kan word. Die taalgebruik toon ooreenkoms met Pretorius se omskrywing van literêre taalgebruik. Die funksionele aanwending van die sogenaamde onpoëtiese woord, die verkleinwoord, die sinvolle gebruikmaking van teenstellings en simboliek asook die onderskeie funksies wat die rym en die klank in die bundel het, bring mee dat die poësie in *Leitourgos* nie eensydig en oppervlakkig gelees word nie.

4. Wanneer 'n mens die gedigte in *Leitourgos* ontleed, kan daar verskillende strukturelemente raakgesien word. Hierdie elemente is deur die digter op 'n besondere wyse gerangskik, met die gevolg dat dit saam tot die gedigstruktuur bydra.

Die rangskikking (ordening) van die verskillende gedigte is ook nie toevallig nie. Die rangskikking getuig nie net van deeglike beplanning nie, maar dra by tot die ontstaan van die groter geheel (bundeldeel). Die sewe bundeldeel vorm uiteindelik die groot geheel (bundel) met 'n sentrale bundeltema. Daar is in die bundel *Leitourgos* sprake van "materiaalbehandeling".

Aansluitend by die term struktuur beweer Cloete (1980 b: 6) dat die "diskursiewe verstaan" van die literêre werk die wetmatighede wat daar in die literatuur bestaan aan die lig bring. Hy beskryf die diskursiewe verstaan as "die beweeg van een gegewe na 'n ander in die verstaan". Hy beweer ook dat die waarde van 'n teks nie in die strekking daarvan geleë is nie, maar in die diskursus daarvan.

Volgens Cloete (1980 b: 9) is daar drie fundamentele wetmatighede in die literatuur. Dit is die wetmatigheid van homologie, analogie en antilogie. Homologieë kan beskryf word as identiese dinge. Herhaling is 'n voorbeeld van homologie. Daar is volgens hom geen literêre werk wat sonder herhaling is nie. Analogieë moet as assosiasies verstaan word, terwyl al die opposisionele dinge in die literatuur as antilogieë bekend staan. Afgesien van die drie fundamentele wetmatighede erken Cloete ook die bestaan van die wetmatigheid van verswyging, vervanging en die ordinale wetmatigheid.

Cloete het die verhaal "Peaches ripening in the sun" "diskursief" ontleed en op grond van sy ontleding 'n paradigma opgestel wat dit moontlik maak om die verskillende wetmatighede raak te sien.

Na aanleiding van genoemde soort benadering sal daar nou aangetoon word hoe die gedig "By die begrafnis van 'n onbekende" diskursief ontleed kan word. Uit die ontleding behoort die drie fundamentele wetmatighede van die literatuur aan die lig te kom en terselfdertyd kan daar hierdeur aangetoon word dat die gedig sy eie struktuur het, waarin die

strukturelemente integraal kommunikeer.

“BY DIE BEGRAFNIS VAN 'N ONBEKENDE

Ek het die suster nie geken nie.
Sy is ook nie my suster nie.
Ek noem haar sommer so, bloot
om ek predikant is.

Ek het geen suster nie.
Ons het geen suster nie.
Sy is geen suster nie.

Want sy is dood.”

Vir die bespreking van die paradigma word daar na Tabel 1 verwys.

Geval 1 is die digste deel in die paradigma. Reeds hier word daar die bestaan van twee persone veronderstel. Dit is die “Ek” (spreker) en die “suster”. Daar was nie ’n verband tussen die ek en die suster nie, want hy het haar nie geken nie. “Nie geken nie”, wys heen na die woord “onbekende” in die gedigtitel.

Die wetmatigheid van homologie kom by 2 voor waar “suster” en “nie” herhaal word. Daar is ook sprake van antilogie tussen die *verlede tyd* in 1: “het geken nie” en die *teenwoordige tyd* in 2: “is nie”.

Die topiek in 1 is “ek” en in 2 is dit die “sy” wat nie “my” suster is nie. Cloete (1980 b: 32) maak die volgende bewering: “As daar weggelaat word binne ’n streng patroon van herhaling, moet daar redes wees sowel vir die weglating as vir die behoud van sekere terme.” By 3 word die konstituente “suster nie” verswyg. Dit kan wees dat die verswyging van “suster nie” sinspeel op die feit dat hierdie suster werklik nie bestaan nie (dood is). Dit is opvallend dat dieselfde twee konstituente van die paradigma (“suster nie”) ook in 7 verswyg word. Daar bestaan dus ’n homologie in die wetmatigheid van verswyging tussen 3 en 7. By 7 word die suster se dood nie net soos in 3 gesuggereer nie, maar ook met die woord “dood” vermeld.

Gevalle 3 en 7 “Ek is predikant” en “sy is dood” kan beskou word as ’n verklaring van die gedigtitel: “By die begrafnis van ’n onbekende”, aangesien dit die predikant-spreker is wat die begrafnis lei. Die dooie se naam word nêrens in die gedig vermeld nie en daarom is dit ’n onbekende.

In 1 en 2 heers daar ’n vaagheid met betrekking tot die verband tussen die “ek” en die “suster”. Die leser neem kennis van die “ek”-spreker en die “suster”. Die spreker ken die suster nie én sy is ook nie sy bloedsuster nie. Die gevolg hiervan is dat die leser ’n verduideliking van die verband tussen die spreker en die “ek” afwag. Die antwoord op hierdie vraag word in 3 verstrekk waar daar vermeld word dat die spreker “predikant” is. Hierdeur word dit duidelik waarom die woord “suster”, erkende aanspreekvorm vir ’n vroulike lid in gemeentelike verband, gebruik word.

Tabel 1
Paradigma na aanleiding van die gedig "By die begrafnis van 'n onbekende"

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m
1	Ek	het	die	suster	nie	geken	nie						
2	(my)			suster	nie		nie	Sy	is				
3	Ek								is	predikant			
4	Ek	het		suster	nie						geen		
5		het		suster	nie						geen	Ons	
6				suster	nie			Sy	is		geen		
7								sy	is				dood

Indien die spreker reeds aan die begin van die gedig homself as predikant bekend gestel het, sou daar geen gevoel van afwagting by die leser bestaan het nie. Die vermelding van die woord "predikant" éérs in 3 maak nie slegs genoemde effek moontlik nie, maar toon ook aan dat "ek" binne die gedigkonteks voorrang bo "predikant" het. Die ordinale wetmatigheid van die literatuur speel hier 'n sinvolle rol. Cloete (1980 b: 16—17) verklaar die ordinale wetmatigheid soos volg: "sekere dinge is begin en eerste in 'n teks, ander is middel, ander is laaste, en kragtens hulle komposisionele of tektoniese volgorde en plasing kry hulle 'n sekere seggenskap".

Van 4 tot 6 is die homologie van herhaling werkzaam in die konstituente "suster nie" en "geen". Hierdie homologie bring deur middel van die herhaling 'n patroonmatigheid tot stand. As 'n mens hierdie deel van die paradigma (4—6) met die gedigteks in verband bring, kan daar gesien word dat hierdie patroonherhaling tipografies apart (strofe 2) van die res van die teks (strofe 1) staan.

By 4 word die een "nie" van die dubbele ontkenning met "geen" vervang. Die wetmatigheid van substitusie (vervanging) is funksioneel, aangesien die woord "geen" die negatief sterker na vore bring as die "nie".

Vanaf 4 tot 6 kan daar 'n progressie opgemerk word. Hierdie progressie word deur vervanging moontlik gemaak. Eers is daar sprake van "ek", dan "ons" en laastens "sy". In 4 beweer die spreker: "Ek het geen suster nie". In 5 word "Ek" met "ons" (gemeentelede) vervang: "Ons het geen suster nie". Die implikasie hiervan is dat niemand 'n suster het nie. In 6 bereik die progressie 'n klimaks waar "ons" met "sy" vervang word. "Sy" is geen suster nie.

In 7 word die opgelaaide spanning deur die antiklimaks in "sy is dood" verbreek. Tussen "geen" in 6 en "dood" in 7 bestaan daar 'n assosiasie aangesien "geen" op niks dui nie en die woord "dood" óók sinspeel op "geen bestaan". Die wetmatigheid van analogie is hier werkzaam.

Daar kan ook aangetoon word hoe die kern van die gedig vertikaal in die paradigma gesuggereer word deur die hoë frekwensie van die woorde "suster" (d) en "nie" (e).

1.2.4 *Leitourgos* as Christelike poësie

Die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (Odendal e.a. 1981: 894) omskryf die begrip "religieus" as *vroom, godsdienstig en godvresend*.

Gardner (1979: 7) beweer dat die woord religieus afgelei is van die woord *religare* wat beteken om te bind. Daar is in die religie sprake van 'n verbintenis of verhouding tussen die mens en 'n god.

Religieuse poësie behoort poësie te wees waarin dit gaan om die verhouding van die mens tot 'n god in die vorm van uitsprake rakende die spreker se *vroomheid, godsdienstigheid of godvresendheid*.

Daar bestaan verskillende religieuse denominasies. Daarom is die begrip

religieuse poësie omvattend. Dit kan enige poësie insluit waarin die verhouding tussen 'n spreker met betrekking tot sy *vroom* en *godvresende* uitsprake tot 'n godheid vergestalt word. 'n Digter kan religieuse poësie byvoorbeeld vanuit die Moslemitiese, die Boeddhistiese of Christelike godsdiens voortbring.

Die gedigte in die bundel *Leitourgos* is wel religieuse poësie, maar aangesien dié poësie vanuit die Christelike gedagterewêreld deur 'n Christen-digter geskryf is, kan 'n mens dit noukeuriger as Christelike poësie afbaken.

Cloete (1972: 309) beweer dat *Leitourgos* betrekking het op veel wat die Christen raak, bo alles God, asook die menswees. Hy (1980 a: 247) voer verder aan: "Met sy Christelik-godsdiensstige poësie in *Leitourgos* het Izak de Villiers iets heel besonders in Afrikaans gebring."

Die verhouding tussen die Christen en God kan in byna elke *Leitourgos*-gedig aangetref word. 'n Mens tref gedigte in hierdie bundel aan waarin die Christen-predikant asook die Christen-gelowige se verhouding tot God vergestalt word. Die volgende gedigte kan as voorbeelde genoem word: "Nagmaal (1)", "Ou man wat hoës", "Balansstaat", "Chanson", "Huwelik", "Opwekkingsdiens" en "Keuse (2)".

Die Afrikaanse poësie beskik oor min digters soos Izak de Villiers wat hulle hoofsaaklik tot die skryf van Christelike poësie beperk. Cloete (1970: 198) verskaf 'n moontlike verklaring van hierdie tendens deur te noem dat Elisabeth Eybers beweer dat kuns uit gemis gebore word. Aangesien die Christen so weinig mis, is dit moontlik die rede waarom daar so min Christelike kuns in Afrikaans bestaan.

Cloete (1970: 198) toon egter aan dat die Christen wél sy gebreke het en as gevolg daarvan gemis ervaar. Daarom kan 'n mens verwag dat Christelike poësie wel uit gemis gebore kan word. In hierdie verband kan daar na die volgende gedigte in *Leitourgos* verwys word: "Lofpsalm", "Ou man wat hoës", "Balansstaat", "Openbaring", "Qadash" en "By die voorstelling van lidmate".

In aansluiting by die gedagte dat Christelike poësie moontlik uit verlange, gemis en 'n toestand van onvolkomenheid ontstaan, beweer Grové (1978: 146) dat daar nie van die kunstenaar verwag kan word om net oor die mooi dinge te skryf nie. Die Bybel leer ons dat ons inherent boos is. Grové vra die volgende vraag: "Hoe kan 'n eerlike kunstenaar in 'n post-lapsariese wêreld skrywe asof ons nog lewe in die paradys?" Hierdie idee behoort ook vir die Christelike poësie geldig te wees.

Grové (1978: 145) is ook die mening toegedaan dat alle groot kunstenaars nog altyd rekening gehou het met die "donker onder" van die menslike bestaan. Die grootste drama in die wêreldliteratuur — Sofokles se *Koning Oidipus* draai om sake soos vadermoord en bloedskaande.

Cloete (1980 a: 249) beweer met betrekking tot die minder aangename en die mooie in die kuns, spesifiek in verband met Christelike kuns, die volgende: "'n Populêre opvatting wil dat dit in 'n Christelike kuns alleen

moet gaan om harmonie, die milde, die serene en aangename." Hy is van mening dat bogenoemde stelling reeds deur 'n gedig soos byvoorbeeld "Die hond van God" weerlê is.

Die vraag moet beantwoord word of die gedigte in die bundel *Leitourgos* aan hierdie verwagting voldoen, naamlik om die disharmonie in die skep-en die booshede van die mens as onderwerp te gebruik.

'n Mens hoef nie baie ver te gaan soek na 'n antwoord nie, aangesien daar min gedigte in die bundel is (as daar is) wat nié op die een of ander wyse melding maak van die menslike onvolmaaktheid nie. Die sentrale bundeltema, naamlik die spanning wat daar tussen God en die mens bestaan, getuig van 'n bundel Christelike gedigte waarin daar rekening gehou word met die inherente sondigheid van die gelowige Christen in 'n wêreld vol versoekinge. Die spreker is iemand wat ten spyte van sy "eie klein skynheiligheid" altyd nog "probeer om méns van God te wees".

(Geneem uit die ongepubliseerde M.A.-verhandeling: "Aspekte van die digkuns van I.L. de Villiers soos dit in sy debuutbundel *Leitourgos* na vore kom." Universiteit van Pretoria 1984.)

VERWYSINGS

- Buell, L. 1973. *The design of literature*. West Haven: Pendulum Press, Inc., 110 p.
- Cloete, T.T. 1970. *Kaneel. Studies oor die poësie, prosa en die kunsteorie*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Cloete, T.T. 1972. "Nuwe digbundels". *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, vol. 12, nr. 4, pp. 299–335.
- Cloete, T.T. 1975. "Oor die onderskeidende kenmerke van die literatuur". In: Grové, A.P. (Red.). *In en om die letterkunde*. Kaapstad: HAUM. pp. 1–13.
- Cloete, T.T. 1980. a "I.L. de Villiers". In: Cloete, T.T. (Red.). *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Bloemfontein: Nasou, pp. 247–249.
- Cloete, T.T. 1980. b "Literêre diskursus". In: Strydom, L. (Red.). *SAVAL-Kongresreferate*. Bloemfontein: pp. 4–39.
- Cloete, T.T. 1982. a *Hoe om 'n gedig te ontleed*; blokboek RB 16. Pretoria: Academica. 55 p.
- Cloete, T.T. 1982. b "Literêre geskiedskrywing". *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, jg. 22. nr. 2, pp. 141–152.
- De Villiers, I.L. 1976. *Leitourgos*. Vyfde druk. Kaapstad: Tafelberg. 72 p.
- Grové, A.P. 1973. *Woord en wonder*. Kaapstad: Nasou. 150 p.
- Grové, A.P. 1976. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Kaapstad: Nasou. 121 p.
- Grové, A.P. 1978. *Dagsoom*. Kaapstad: Tafelberg. 153 p.
- Gardner, H. (Ed.) 1979. *The faber book of religious verse*. London: Faber and Faber Ltd. 377 p.
- Irmscher, W.F. 1975. *The nature of literature*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc. 190 p.
- Lindes, E. 1956. *Veelheid en binding*. Amsterdam: Noord-Hollandsche uitgevers maatschappij. 122 p.
- Odendal, F.F. 1981. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg: Perskor. 1378 p.

- Pretorius, C.E. 1980. "Beoordeling van die literatuur". In: Potgieter, P.C. (Red.). *Etiese probleme in Bybelse perspektief*. Pretoria: N.G. Kerk-uitgewers. pp. 15—29.
- Van Luxemburg, J., Bal, M. & Weststeijn, W. 1983. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Dick Coutinho. 313 p.
- Van Wyk Louw, N.P. 1959. *Berigte te velde*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel. 69 p.
- Wellek, R & Warren, A. 1982. *Theory of literature*. Middlesex: Penguin. 374 p.

Hoërskool Overkruin

Literêr-aktueel

Die dramaturg **Bartho Smit** (gebore 15 Julie 1924, oorlede 31 Desember 1986) se roudiens is op 6 Januarie 1987 in die N.G. Kerk Melville gehou. Ná die diens het die skrywer **Chris Barnard** 'n woord gesprek. Nadat hy sekere persone en instansies bedank het, het hy voortgegaan:

... Die Afrikaanse Skrywersgilde het my gevra om namens al sy lede simpatie oor te dra aan Kita vir haar verlies. Bartho se dood is ook vir die Gilde 'n onherstelbare verlies. Bartho was nie net 'n stigterslid nie — hy was baie lank een van die groot dryfvere en kampvegters vir die Gilde. Die Skrywersgilde se bestuur het gister besluit om op sy volgende jaarvergadering 'n bedrag geld te bewillig wat ter ere van Bartho geskenk sal word vir kankernavorsing.

Dan was daar, ten slotte, 'n spesiale versoek van Bartho se groepie skrywersvriende wat vroeër bekend gestaan het as die Sestigters, om namens hulle almal aan Kita hulle groete oor te dra en 'n ruiker blomme by haar af te lewer. En om namens hulle aan Bartho hulde te bring.

Hy was ons aller vriend. In 'n sekere sin was hy 'n hele geslag skrywers se geestelike vader. Hy het ons bymekaar gebring, ons gelei, ons van raad bedien, ons twiste besleg, vir ons as voorbeeld gedien.

Bartho se lewe was vol ironieë. Een van die grootstes hiervan was dat toe almal van ons al as skrywers erkenning ontvang het, sy werk nog steeds misken is. En dikwels om redes wat met die letterkunde niks te make het nie. Dit was veral politieke en godsdienstige redes wat hom buite gehou het.

En dit was die grootste van al die ironieë.

Want as ek een enkele skrywer moet uitsonder, tussen baie ander, wat sonder ophou met die waarheid geworstel het, dan was dit juis Bartho. As skrywer had hy altyd net *een* enkele ideaal: om deur te dring na die wese van dinge toe.

Dertig jaar gelede laat hy 'n karakter in *Die Verminktes* teen die einde direk met die gehoor praat. As daar oor die lot van bruin en wit in hierdie land besluit moet word, vra hy vir die gehoor: móét hierdie situasie 'n tragiese einde hê? Asseblief, iemand, gee vir ons 'n gelukkiger einde! Vir hierdie stuk is Bartho verguis. Maar dertig jaar later soek die politiek nog steeds en nou dringender as ooit, na 'n gelukkige einde.

Ook vir *Putsonderwater* is Bartho verguis. Dié keer om godsdienstige redes. Omdat hy die moed had om met dié stuk te sê: Christus is vandag nog net so onwelkom in hierdie wêreld soos 2000 jaar gelede. Hy mog dit nie sê nie. Hy is stilgemaak.

Nou is sy stem vir goed stil. En tog ook nie. Mindere skrywers oorleef hulle werk. Ander se werk leef lank nadat hulle reeds dood is. Bartho Smit was so 'n skrywer. Sy voorbeeld en sy invloed sal niemand ooit stilgemaak kry nie. Ons eer hom daarvoor.

Marianne de Jong Riffaterre: replek op dr. la van Zyl ter afsluiting

Die minidebat om die interpretasie van Riffaterre se *Semiotics of poetry* demonstreer m.i. die teenstrydighede waarin literêre modeldenke noodwendig moet verval en wat deur dekonstruksiekritiek radikaal aan die orde gestel is. Dit is die eintlike verskilpunt tussen my en dr. Van Zyl se Riffaterre-interpretasie. In onderstaande word noodgedwonge baie samevattend hierop ingegaan n.a.v. dr. Van Zyl se replek (*Tydskrif vir Letterkunde XXIV*, Februarie 1986).

Ek betwyfel nie Riffaterre se vooropstelling van 'n aktiewe, kreatiewe leserrol nie, maar wel die vermoë van sy teoretiese ontwerp om dit te dra, veral in die omvattende resepsie-estetiese konsekwensies wat dr. Van Zyl daaruit trek. Leseraktiwiteit berus volgens Riffaterre se ontwerp op 'n intertekstuele netwerk saamgevat in die teks as geslote *corpus* en gegewe leesaanbod, enersyds, wat egter, andersyds, gerekonstrueer kan word met materiaal wat feitelik tydens die skryf nie bewustelik (of selfs onderbewustelik) aktief kon wees in die skryfproses nie. Met die slotparagraaf waarvoor dr. Van Zyl verduideliking en motivering vra, word verwys na hierdie poging van Riffaterre om kodes en betekenis wat buite "intensie" om beweeg, in te sluit. Die teks moet in terme van intertekste gelees word en die idee van 'n "teks" as intensioneel gerigte en geslote produk word opgehef. Die "teks" bestaan in die vorm van sy eie disseminasie tot netwerk van intertekste. Riffaterre hef egter hierdie dekonstruktivistiese tekstualiteit op deur in sy ontwerp 'n matrikssin as strukturende beginsel van die semiotiese, "intertekstuele" proses aan te voer. Dié matrikssin word nié aan die teks nie, maar aan 'n generatiefgrammatiese model van tekstualiteit ontleen — waar anders moet die oorsprong van die struktuur-beginsel gesoek word? Dit verteenwoordig sekerlik nie die psige van die skrywer nie en niemand het beweer dat ons matrikssinne en semiotiese bloudrukke lees nie. Om dan te argumenteer dat "teks" gelyk is aan 'n semiotiese proses en om hierdie proses as "grondslag" van die leesaktiwiteit te beskou, beteken om die literêre teks tot 'n model te reduseer en as 'n teks volgens 'n model funksioneer, ook as leesaanbod, dan is hy, soos all modelle, vaste strukture en duidelike riglyne (ook riglyne wat spel en soeke toelaat), "outonoom".

Ek verskil van dr. Van Zyl t.o.v. die interpretasie van "variante" (in *Tydskrif*, p. 88): hulle verwys volgens die tekstekonteks na die proses van "expansion" wat die matrikssin tekstueel konkretiseer en nie na leesvariante nie. As hulle aspekte van die leesaktiwiteit is, soos dr. Van Zyl eksplisiet maak, dan moet die leser 'n tekstuele program word. Konsekwent gelees, berus die leser se uiteindelijke kreatiewe aktiwiteit op 'n semiotiese program as "teks" en nie op 'n versteekte en herhaalbare *signifié* nie. Lees begin by die afwesigheid van die *signifié*, weer eens konsekwent gelees. Daarom is die moontlikheid

van 'n "deelbare *ervaring*" en van "skeppende *meelewing*" (*Tydskrif*, pp. 86 en 87; my kursivering) by voorbaat uitgesluit. Wat hier betekenisvol is, is dat die moontlikheid van kreatiewe lees of van die verplasing van tekstualiteit na die "reader's mind" op die moontlikheid van modellering berus. Die argument sê dan eintlik presies dit wat dit wil ontken: indien daar enige iets soos 'n "teks" moet wees wat as "grondslag" kan dien en waarvoor daar 'n kernstruktuur aangewys kan word, indien daarom ook "lees" as soektog na betekenis moontlik moet wees, dan moet 'n model gevind of gelees word. Die teks is met ander woorde 'n metafoer van betekenis en nie die houër of verteenwoordiging van betekenis nie, om met die dekonstruktivis Paul de Man te praat. Om dr. Van Zyl se vrae aan die slot kriptom te beantwoord, al wat ons van *Bart Nel* (om maar 'n voorbeeld te noem) kan weet, is dat dit strukture gebruik wat telkens geslote, sintetiseerbare "betekenis" van een of ander rekonstrueerbare aard gebruik. 'n Mens kan feministiese, histories-kulturele, narratologies-strukturele of ander sodanige postulate van 'n *signifié* beskryf en selfs beweer dat Van Melle dit of dat sou kon bedoel het, maar dit bly modelle van betekenis, wesenlik dieselfde as 'n semiotiese model omdat dit, soos die semiotiese model, altyd op die vlak van die *significant* bly. As Riffaterre op die woord af gelees word, dan weerspreek sy ontwerp nie leserkreatiwiteit nie, maar wel hierdie kreatiwiteit as herhaling en tekskonstituering: hoe meer kreatief, hoe meer speel dit die teks as "model" wat juis daarom nòg 'n *signifié*, nòg 'n teksdefinieerbaarheid van enige aard, nòg 'n kernstruktuur as grondslag toelaat. Om "kreatief" te lees, beteken dus presies dit: om die teks as model te lees, en as niks anders nie. Om met die teks as "grondslag" te lees, beteken om enige iets wat as die "eintlike" grondslag van die teks veronderstel word, soos 'n *signifié*, uit te skakel juis deur die proses waarin die teks die status van riglyn (*vir* die leser, *van* iets anders) gegee word. Interpretasie gebruik strukture. Is strukture in *Bart Nel* die grondslag van enige iets anders behalwe 'n model van die teks? En is dit die enigste model? Miskien lees ons omdat ons noodwendig met 'n grondslag lees, omdat die teks daartoe verlei (as betekenismodel) en omdat ons, soos Riffaterre se werk teen sy bedoeling in aantoon, by so 'n lees altyd met die *signifié* en met 'n grondslag *begin*. Die soektog na 'n kernstruktuur wat as basis vir teks-leser-kommunikasie gebruik kan word, waarom dit, dink ek, vir dr. Van Zyl gaan, stuit voor die probleem dat die moment waarin so 'n tekstuele kern aangetoon word, die teks alreeds van homself vervreem het. Die resepsie-estetika kon die probleem nie oplos nie. Dekonstruksie beweer daarenteen dat so 'n verskuiwing onvermydelik is en die voorwaarde (en lot) van lees is. Ek begryp leserkreatiwiteit as die resultaat van so 'n onvermydelike verskuiwing.

1) Die foutiewe aanhaling wat dr. Van Zyl uitwys is vanselfsprekend 'n tegniese onvergeeflikheid.

la van Zyl skryf ten slotte:

Aangesien die Redaksie my versoek het om so kort moontlik te antwoord, weerhou ek my daarvan om punt vir punt te reageer op me Marianne de Jong se soms nogal kategorieuse stellings (wat myns insiens in stryd is met die basiese premisse van die dekonstruksie, wat sy as haar uitgangspunt postuleer). Ek probeer kortliks opsom: Dit wil my voorkom of my en me De Jong se uitgangspunte tog iewers 'n raakpunt het. Ek stem met haar en met die dekonstruksieteorie saam in soverre dat geen Absolute Waarheid uit 'n teks afgelei kan word nie. (Ons sien *deur 'n spieël* in 'n *raaisel* en elke teks is bloot spieël, model of wat jy dit ook al wil noem). As skrywers oor Die Waarheid beskik het, sou hulle dit waarskynlik nie nodig gevind het om boeke te skryf nie. Ek stem ook saam dat alle taalgebruik aangekoek is deur allerlei konnotasies. Desnieteenstaande meen ek dat skrywer en leser deur *onderlinge ooreenkoms* tog kan kommunikeer deurdat die leser, hoewel hy *betekenis* ("meanings") nie *presies* kan omlin nie, tog die sin ("significance") van skrywersmededelings *uit die teks* as betekenismodel kan aflei. Die waarde van Riffaterre se model lê myns insiens juis daarin dat dit die leser in staat stel om te besluit *watter* betekenis-aspekte van woorde *in 'n bepaalde konteks* ter sake is, dus om dié dele van die interteks wat vir die bepaalde teks *nie* ter sake is nie, tydelik opsy te skuif en so tot die kern van die mededeling te kom. En selfs al is die teks blote "metafoor van betekenis" (soos me De Jong dit stel), kan die leser tog nog volledig op hierdie "metafoor" reageer.

Dit wil my voorkom of die dekonstruksie die vaagheid van betekenis, die interferensiële rol van die interteks en die "metaforiese" aard van die teks oordryf en verabsoluteer en sodoende die hele skryf- en leesproses as kommunikasieproses onttrag. My vraag bly steeds: Waarom nog skryf óf lees? Nog 'n enkele puntjie ter verheldering: Ek neem aan me De Jong bedoel *signifiant* waar sy in die tweedelaaste paragraaf van haar repliek die woord *significant* gebruik. Ook: Wanneer me De Jong meen dat ek Riffaterre se variante as leesvariante interpreteer (in *Tydskrif XXIV*: 1, p. 88), interpreteer sy my verkeerd. Riffaterre se sin lui so: "The structure of the given (from now on I shall refer to it as the *matrix*) ... like all structures, *is an abstract concept never actualized per se*: it becomes visible only in its variants." Natuurlik verwys "variants" hier na die perifrastiese variante van die matrikssin *in die teks*. Ek het hierdie keer die tersaaklike woorde in die aanhaling gekursiveer, d.w.s. dié woorde wat aandui dat die matriks *nie eksplisiet* gegee word nie, dat elke leser op sy eie skerpsinnigheid moet steun om dit uit die teksvariante af te lei, en dat lesers se matrikssinne daarom verskillend geformuleer kan wees.

Marianne de Jong se slotkommentaar:

Daar is geen ooreenkoms tussen my en dr. Van Zyl se siening van letterkunde of leeswyses nie.

Cathy Robertson, ere-sekretaresse van die Drakenstein-Heemkring, huisadres: Tamarin, Foxglovestraat 72, Paarl, 7646; tel. 02211-4404, skryf:

UITSTALLING VAN SKRYWERS VAN DIE GROTERE DRAKENSTEIN

Die Drakenstein-Heemkring is 'n plaaslike vereniging wat te doen het met die lokale geskiedenis van die Drakensteinse gebied. Dit sluit in die Paarl, Wellington en Franschhoek. Ons doel is om 'n navorsingsentrum, 'n plaaslike argief, op te bou wat in die eerste instansie aan alle plaaslike behoeftes sal voorsien.

Ons versameling mikrofilms, bandopnames, koerantuitknipsels, poskaarte, boeke, briewe en ander handskrifte, foto's, word gehuisves in die oudste gerestoreerde Kaaps-Hollandse huis in die Paarl. Die Paarlse Munisipaliteit borg die vereniging met 'n jaarlikse bedrag en stel ons in staat om 'n kuratrisse aan te hou en ook deelydse werkers. Die Heemkring voorsien ook self aan al sy ander behoeftes.

Die Paarl vier vanjaar sy Drie-eeuefees. Die aandeel van die Heemkring hieraan is om 'n deel te hê aan of alleen te organiseer, verskeie uitstallings: 'n groot foto-uitstalling uit 'n omvattende versameling glasnegatiewe van drie verskillende fotograawe; uitstallings oor die sport-, mediese en musiekgeskiedenis van die Paarl. Les bes is daar ook hierdie groot uitstalling van die skrywers van die groter Drakenstein.

Ons het reeds die medewerking verkry van die Suid-Afrikaanse Biblioteekdiens en ook die Suid-Afrikaanse Biblioteek. Die uitstalling sal in Oktober in die Paarlse Stadsaal plaasvind. Die moontlikheid is ook daar dat dit daarna sal verskuif na die Suid-Afrikaanse Biblioteek, Kaapstad.

Die lys van skrywers wat 'n verbintenis met die Paarl het, lewend en dood, het reeds aangegroei tot 'n verbasende 68. Ons wil graag seker wees dat ons niemand uitlaat nie. Ek sal daarom dankbaar wees om van u te hoor of dit wel die geval is, nadat u die ingeslote lys ondersoek het.

Ons is veral begerig om enige sogenaamde 'bruin' of 'swart' skrywers waarvan ons nie weet nie in die uitstalling op te neem.

Ons sal dit waardeer as u in die loop van u werksaamhede hierdie uitstalling ook kan bekend stel. Alle werk wat deur die Heemkring onderneem is, met die uitsondering van die kuratrisse, is in 'n ere-hoedanigheid. Dit geld ook natuurlik vir die uitstallings wat ons organiseer.

ALFABETIESE LYS VAN SKRYWERS MET VERBINTENIS MET DIE PAARL (EN DIE GROTERE DRAKENSTEIN)

N A BLANCKENBURG
ALBA BOUWER
BREYTEN BREYTENBACH

CLOETE BREYTENBACH
JAN (?) BREYTENBACH
MATIE BRINK

HANNES BURGER
HETTIE CELLIE
A C CELLIERS
J F E CELLIERS
F S CRAFFORD
ANNA DE VILLIERS
W A DE KLERK
G D B DE VILLIERS
IZAK DE VILLIERS
JAN LOCHNER DE VILLIERS
MARGARETHA DE VILLIERS
MELIUS DE VILLIERS
I DE V MALHERBE
MEV E J DIJKMAN
D F DU TOIT
J D DU TOIT (TOTIUS)
P J DU TOIT
S J DU TOIT
D F DU TOIT MALHERBE
PIETER FOURIE
JEANNE GOOSEN
P W GROBBELAAR
C P HOOGENHOUT
ELSA JOUBERT
ROBERT KIRBY
F C KOLBE
ENGELA LE ROUX
W G LE ROUX
ANDRE LE TOIT
ELINE LOUW
MAGRIET LOUW
J H MALAN
RECHT MALAN
D F MALHERBE
F E J MALHERBE

ESME MARAIS
EUGENE MARAIS
G F MARAIS
'KARIN' (KITTY MARAIS)
HANNES MEIRING
J G MEIRING
ADRIAAN MOORREES
ANDREW MURRAY
P H NORTJE
ARNOLDUS PANNEVIS
ABRAHAM IZAK PEROLD
SANTIE PRETORIUS (GROSSKOPF)
DIRK RICHARD
WINNIE RUST
KAREL SCHOEMAN
C G W SCHUMAN
P W S SCHUMAN
T F W (THEO) SCHUMAN
SLUYPSTEEN (... DE VILLIERS)
HETTIE SMUTS
BERTHA STONEMAN
ANNERIA THERON (MACFARLANE)
C P VAN DER MERWE
KOTIE VAN DER SPUY
A G VISSER
K F VON WIELLIGH
M M WALTERS

TOTAAL: 68

Prof. F.I.J. van Rensburg van die Dept. Afrikaans-Nederlands aan die RAU:

Ek sal dit waardeer as u die volgende regstelling by die vroegste moontlike geleentheid in die *Tydskrif* sal plaas. Dankie —

In haar resensie van *Gids by die literatuurstudie* onder redaksie van T.T.

Cloete, Elize Botha en Charles Malan in *Tydskrif vir Letterkunde* XXIV: 4 verwys dr. Rialette Wiehahn na die volgende sin wat in my bydrae oor ruimte in die poësie in genoemde werk voorkom: "Aangesien ruimte in die poësie gewoonlik liries verwoord word, moet die beleving van ruimte in hierdie afdeling meer aandag as by die ander genres kry" (96). Sy noem dit 'n "betwyfelbare stelling", selfs nog sonder om die kursief wat die woord "beleving" in die boek het, te laat uitkom.

Ek is dit volkome eens met haar. Selfs méér as eens: ek vind die sin louter onsin.

Ongelukkig moet ek haar teleurstel. Ek is nie die skrywer daarvan nie. Dis deur iemand bygevoeg in die samestellingsfase van die boek, en is dus vir die rekening van die samestellers.

Oor die wetenskaplike etiek van so 'n manier van doen swyg 'n mens liever.

Boekbesprekings

Prosa

Hennie Aucamp, *Wat bly oor van soene?* Tafelberg 1986. 94 pp. R16,50 + AVB.

In sy jongste bundel bou Hennie Aucamp voort op temas en tegnieke uit sy oevre tot dusver. Daar is weer die vermenging van die vertelling en die kortverhaal, die noue aansluiting by die outobiografiese, die klem op buitestaanderfigure en menslike eensaamheid, die erotiek — hier met 'n al sterker toespitsing op die homoërotiek. Die reddende ironie (wat kan lag én huil) kom in hierdie bundel sterker na vore as in Aucamp se vorige werk. Ek meen ook dat hy hier daarin slaag om die gevaar van oor-estetisering — wat in *Volmink* begin dreig het — enigszins af te weer met 'n meer direkte verteltrant en 'n groter klem op die gewoon-menslike. Dit is egter nog steeds Hennie Aucamp, die nougesette vakman, wat elke woord weeg en slyp, wat — veral in die tweede en derde afdelings — aan die woord is. Daar blyk verder uit hierdie bundel 'n toenemende ontugnugtering met die seksuele as moontlike reddende beginsel (vgl. die titel).

Aucamp sluit hom hier ook aan by 'n neiging in die jongste letterkunde — oorsee en in Suid-Afrika — waarvolgens die beginsel van fiksionaliteit en die verhouding tussen werklikheid as teks en die letterkunde as supplement tot die lewe, sowel as die gesprek tussen tekste onderling, tema van die letterkunde word. As 'n mens in aanmerking neem dat dit juis hierdie ver skuiving is wat ten grondslag lê aan die sg. dekonstruksie, wil dit lyk of hier in toenemende mate sprake is van die "critic as host" — die letterkundeteorie bepáál die aard van die letterkunde, pleks van andersom, soos gewoonlik die geval is.

Daar is in *Wat bly oor van soene?* gedurig 'n gesprek tussen die werklike lewe en die letterkunde en tussen die tekste in hierdie bundel en die "reeds gevormde literatuur", die "gevormde" musiek en die skilderkuns. Intertekstualiteit word tema van die bundel. Dit is interessant dat hierdie neiging reeds waar te neem was in die verhaal "Armed Vision" uit *'n Bruisbed vir tant Nonnie* en dat dit in *Volmink* voortgesit is in "Susanna en die ouderlinge (nog altyd apokrief)", "Fantasie vir 'n howeling" (met sy verwysing na o.m. 'n swart luiperd), "Vaslav in die sneeu: 'n collage", "'n Heilige met huisbesoek", "La Divina en die cowboy", "Vir vier stemme" (deur die keuse van Toon Lourens as verteller en indirekte verwysings na die Bybel) en "Op moederverloor se pleine". Die gevaar bestaan natuurlik dat hierdie tegniek in 'n letterkundige maniërisme kan ontaard.

In sy werkboek vir kortverhaalskrywers, *Die blote storie*, sê Aucamp dat die lewe moet georden word tot storie, "maar om te orden moet daar materiaal

wees, en dié materiaal is die lewe self" (p. 36). Klem op die skryfambag, waarin teorie en praktyk mekaar ontmoet, blyk ook uit Aucamp se verwysing (p. 41) na o.m. De Maupassant in hierdie verband. Die derde afdeling van *Soene*, waarin die gebruik van die lewe as materiaal vir die letterkunde veral sterk na vore kom, word ingelei deur 'n verhaal getitel "In memoriam: Guy de Maupassant". (My beswaar, terloops teen hierdie soort titel is dat dit duister bly vir die leser wat nie oor die nodige intertekstuele kennis beskik nie, en dus effens pretensieus aandoen.)

As matriks vir die hele bundel geld waarskynlik hierdie sinne uit "Ma": "Terugskouend besef ek dat ek van jongs af onvervuldheid as lewenswet aanvaar het, maar strydig hiermee na vervulling bly soek het, en nog altyd soek. Eudora Welty het reg: daar is maar een tema in die letterkunde, en ek wil byvoeg, in die lewe: die soektog" (p. 33). Dat ook die letterkunde geen antwoord of geen troos kan verskaf nie, blyk uit die slot van "Plaisir d'amour", waarin Miss Amy, wat optimisme in die letterkunde probeer inskryf het, tot hierdie slotsom kom, en met "soet venyn" reageer op C. Louis Leipoldt se idee van die skoonheid wat troos kan bied. In hierdie opsig voer die bundel dan ook 'n gesprek met *Volmink*, waarin die strewe na volmaaktheid telkens uitgeloop het op die besef dat die lewe eintlik vol-mínk (d.w.s. verminking) is. 'n Kernverhaal in hierdie verband is "Die gelykenis" uit afdeling II van *Soene*. Hier word die twee "beautiful people", Zizi en Johann (let op die skoonklinkende name) uit die gewaande selfgenoegsaamheid van hul verestetiseerde bestaan, waarin skoonheid die hoogste lewensbeginsel is, geruk toe die waarheid omtrent Zizi geopenbaar word — sy is basies wellusteling. Hierdie geestelike verminking lei tot fisiese verminking en letterlik tot waansin.

In dieselfde verband kan 'n mens wys op die interessante intertekstuele gesprek tussen die outobiografiese vertelling "Ma se storie (en myne)" en die verhaal "Plaisir d'amour". In e.g. voer Aucamp sy "lewenslange passie" vir stories (p. 32) terug na 'n hospitaalverblyf toe die gevaar van fisiese verminking gedreig het en hy homself probeer troos het met die verhale van Hans Christian Andersen: "Die vuurhoutjieverkoopster", "Die klein meerminnetjie", "Die sneeukoningin".

Na aanleiding van hierdie ervaring vra hy homself die vraag of die besef van die uitgelewerdheid aan verminking deur die lewe reeds hierheen terug te voer is: "Kan dit wees dat jou verbeelding en lewensvisie reeds op vyfjarige leeftyd beslis kan word deur stories?" (p. 33). (Let hier op die noue verband tussen lewe en letterkunde.) In "Plaisir d'amour" probeer Miss Amy afreken met Andersen ("jou verknoopte ou closet queen" — vgl. die verwysing na die homoërotiek): "Oor jy nie jou prins kon kry nie, moet almal om jou ly en onvervuld bly — die dapper bliksoedaatjie, die klein meerminnetjie, die vuurhoutjieverkoopster. En ook jou lesers (...) (p. 47). Tog speel ook Miss Amy ten slotte die plaat met sy woorde van onvervuldheid: "Plaisir d'amour ne dure qu'un moment; chagrin d'amour dure toute la vie", wat verwys na

die kortstondigheid van soene en na die onvervuldheid, wat lewenslank is. Dat die eerste afdeling, met sy outobiografiese vertellings — dus sy noue aansluiting by die lewe as teks — as grondslag dien vir die jander twee afdelings, waarin dit gaan oor die ordening van die lewe tot letterkunde — blyk ook uit die vertelling “Die vreemdeling in jou poorte”, wat Aucamp se obsessie met randfigure, sy “kennis van subkulture en hul dikwels besoedelende bekoring” (soos blyk uit talle van sy verhale) terugvoer na die boemelaars wat hul plaas “Rust-mijn-ziel” in sy kindertyd besoek het (vgl. p. 38).

Hierdie eerste afdeling, met sy nostalgiese, outobiografiese vertellings, voer ook ’n gesprek met Aucamp se vroeër gepubliseerde vertellings oor sy jeugkontrei, die Stormberge, en die figuur van Auntie Daisy in “Die 1948-Buick-convertible” bevat eggo’s van Tant Nonnie in “’n Bruidsbed vir tant Nonnie” uit die gelyknamige bundel. Afdeling II handel oor die futiliteit van persoonlike verhoudings (vgl. die bundeltitel). Die intertekstuele gesprek word hier voortgesit in “Plaisir d’amour”, wat terugverwys na “Die hartseerwals” (in die gelyknamige bundel) in die gebruik van die grammofoon wat liefdesverlatenheid spel; in “Camoës; en boweal Pessoa”, waarin hierdie twee skrywers, sowel as Shakespeare en Van Wyk Louw betrek word; in “Die gelykenis”, wat terugverwys na *Volmink* én na die Stormberg-vertellings (vgl. p. 72) en wat ’n gesprek voer met Borges se “gelykenisse”, “Die vorm van die swaard” en “Die evangelie volgens Markus” in *Die vorm van die swaard en ander verhale*; in “Die meisie met die vlasblonde hare”, wat met verwysing na Ivy Compton-Burnett die ordenende rol van die fiksieskrywer uitwys, en wat gesprek voer met “Die *Erica*- (afkorting vir erotica?) versameling” en “Die energie van rose” t.o.v. die energie-dreinerende aspek van die seksuele samekoms, en met verskillende vorme van die “gevormde” musiek (vgl. die titel, wat verwys na De Bussy se “La fille aux cheveux de lin”).

In afdeling III is die markies as “dirty old man” die ironiese teenbeeld van tant Nonnie. Hy beoefen ’n soort geestelike masturbasie (vgl. veral die slot van “Die energie van rose”) wat ook verwys na die vertelaksie, en dus — by implikasie — ook na die skep van letterkunde as ’n soort masturbasie. (Hier kom Johann de Lange se gedig “Piromaam” uit *Snel, grys fantoom* weer in die intertekstuele gesprek ter sprake.) Die markies verwys ook terug na die ou man wat in “Op moederverloor se pleine” uit *Volmink* masturberend sterf nadat al sy jong liefdes hom verlaat het. Die markies se aanbied, in gewysigde vorm, van ’n stuk graffiti as sy eie ervaring, bring ook weer die verhouding tussen teks en werklikheid ter sprake. Albei hierdie ou mans verwys ook terug na die skrywer se “oom Freddie” (vgl.: “My oom Freddie was ’n hedonis” uit *Volmink*, p. 85). Dan verwys die Markies se verhale natuurlik ook nog na die Marquis de Sade en na die verteller in “Vir vier stemme” uit *Volmink*. In albei stelle vertellings word die homoseksuele daad as vernietigend uitgewys.

In "In memoriam: Guy de Maupassant" is dit nie slegs die titel wat verwys na die invloed van hierdie Franse skrywer op talle kortverhaalskrywers ná hom nie, maar daar is ook 'n ingewikkelde samespel van die lewe, die skilder- en die beeldhoukuns en die letterkunde. Reeds die "gestileerde interieur à la Hockney" (p. 69), waarin die Markies se vertelling uit sy eie lewe plaasvind, bepaal die toon van die verhaal. Die jong minnaar-van-een-nag roep nie alleen Cocteau in gedagte nie (p. 70), maar ook Donatello en Michelangelo (p. 71). Die Donatello-beeld kry later 'n simboliese Pierrot-gesig, 'n gesig wat die ou skilder in die verhaal se skilderkuns en sy lewe sodanig laat konvergeer dat hy later sy eie Romantiese Agonie verwar met die agonie van Christus. Hy "kruisig" sy eie Christus-Pierrot. Die tekening wat met die vars bloed gemaak is, word uit die vertelling uitgedra na die gefiksionaliseerde "werklike lewe" wanneer die Markies die tekening, waarvan die bloed al bruin geword het, wys aan die vertellende ek, wat na die Markies se vertelling luister.

In "Die *Erica*-versameling" noem die Markies sy eie versameling skyfies van vroeëre jong minnaars sy "Donatello's". Hieruit blyk 'n vereenselwiging met die "dirty old man" van die vorige verhaal. In "Die energie van rose" verwys die vermoorde minnaar se bloed (in die vorige verhaal) na die rose waarmee die verpleegster uit die Markies se kamer kom, rose "soos bloed wat begin droog word". Dié verhaal, met sy gebruik van die opera, die bioskoop, die poësie, die skilderkuns en die advertensiekuns, 'n boek met huweliksvoorligting, 'n boek met stigtelike oordenkings en 'n teaterprogram as boustof, eindig dan ook met die dood — en die ontmaskering — van die verteller, die Markies. Selfs die Markies se dood word gesien as "die volgende aflewering van sy lewensverhaal" (p. 94).

Daar is dan in hierdie bundel, soos tussen hierdie bundel en alle vorige Aucamp-tekste, 'n virtuose intertekstuele spel. Die gevaar van hierdie soort virtuositeit is dat dit kan uitloop op 'n onvrugbare literêre masturbasie wat kan blyk selfvernietigend te wees — 'n virtuositeit wat vir die navorser tot interessante "vondste" kan lei, maar wat met die "blote leser" weinig te maak het. Of miskien is juis dít die tese van Aucamp se kuns: dat kuns in ons tyd bloot wil sê "dat teenstrydighede bestaan", dat "werklikheid en ideaal teen mekaar vloek" (vgl. die vertellerstandpunt op p. 81).

la van Zyl

M.C. Botha, *Bome van kennis*. Human en Rousseau 1985. 117 pp. R11,95 + AVB.

Botha se jongste kortprosabundel kan die leser wat dit met konvensionele letterkundige konsepte benader, bedroë daarvan laat afkom. In hierdie fantasieverhale, wat aan die *ficciones* van Jorges Luis Borges en aan die

magiese realisme van Gabriel García Márquez laat dink, maar wat tog nog steeds Botha bly, is daar 'n demitologisering van bestaande konvensies. Botha skep sy eie mites, sy eie kodes, en die leser wat hom hierin wil volg, sal bereid moet wees om die pad van die fantasie end-uit saam met hom te loop. Ook: wie die verhale wil reduceer tot maklike stukkies simboliek, kyk die essensiële Botha mis.

In bepaalde opsigte kom hierdie kortprosas ooreen met die sg. postmodernistiese fiksie. Fiksionaliteit word vooropgestel. Die postmodernisme is al gedefinieer as daardie beweging binne die kontemporêre letterkunde wat die tradisionele aanspraak van die letterkunde op die waarheid en op menslike waardes bevraagteken. Dit word 'n soort anti-letterkunde wat sigself parodieer. Postmodernistiese tekste is oninterpreteerbaar, omdat hulle doelbewus verby bestaande betekenis verbyskryf en 'n eie betekenis skep wat nie die betekenis van die mundane wêreld is nie. Daar is 'n opheffing van bestaande kategorieë van ruimte en tyd. Karakterisering is onbelangrik omdat kousaliteit in hierdie letterkunde nie bestaan nie. Enigiets is moontlik in 'n fiktiewe wêreld waaruit die letterlike waarheid verban is. Die fiksie skep sy eie waarheid en die roman of die verhaal in die postmodernistiese kode hoef slegs aan sy eie waarheid getrou te wees. Omdat hierdie soort fiksie na geen eksterne werklikheid verwys nie, word die leser vasgevang binne die linguïstiese grense van die verhaal self. Fiksie word die enigste "werklikheid".

Gerald Graff (in *Literature against itself*) skryf omtrent postmodernistiese fiksie: "It is one thing to reject bourgeois values, as classic modern novelists often did, and another thing to come on the scene when these values have been so thoroughly eroded that it is unnecessary and pointless to reject them — the position I take to be the point of departure of postmodern fiction."

Botha se fiksionele wêreld in *Bome van kennis* bevat van die elemente waarna hierbo verwys is. Hoewel vervreemding wesenskenmerk van die prosas is, slaag Botha nogtans daarin om die leser in die wêreld wat hy skep te laat glo. Hoe kry hy dit reg? Terwyl hy die leser telkens 'n fantastiese wêreld binnelei, doen hy dit deur aan hierdie nuwe wêreld 'n eie "realiteit" toe te ken wat 'n eie kousaliteit en 'n eie waardestelsel ontwikkel. Hoewel moord bv. as iets normaal aanvaar word, gaan dit telkens ook gepaard met 'n soort onskuld. In die verhaal "Jaarring" (waarin die titel waarskynlik ook 'n ironiese omkering suggereer deur die uitspraakmoontlikheid van ja-ring) reageer Kranz, wat uit die dode teruggekeer het om sy vrou te lei tot 'n bekentenis dat sy hom vermoor het, met 'n merkwaardige gebrek aan woede.

In "Gabebah" toon die vertellende ek geen berou oor die feit dat hy sy vrou vermoor het nie: "Op 'n manier het ek nie sleg gevoel oor die feit dat ek my vrou daardie noodlottige aand vermoor het nie. Ek het die tas in my hand geskud om die houtblokkies te hoor, en ek was gerugstel en bly oor die

wete: nou het ek net vir Gabebah" (vgl. p. 24). As 'n mens in gedagte hou dat hierdie Gabebah 'n vrou is wat van houtblokkies aanmekaargesit is, word dit 'n onskuldige soort blyheid.

In "'n Kind van sy tyd" voel die moordenaar van die spastiese kind geen berou oor sy daad nie en sê hy: "Ek was so onskuldig soos 'n onpotensiële verkragter" (vgl. p. 28). Nadat die maagd haar priester-minnaar soos 'n vlieg teen die muur doodgeslaan het sodat haar kosbare teleskoop aan skerwe spat, is haar enigste gedagte aan gom "om hierdie gemors mee heel te maak" (p. 50). Nadat die onskuldige jong digter, wat sy verloofde Ancois vurig bemin, haar met twee skote in die gesig doodgeskiet het, is hy slegs vervul van 'n "onselfsugtige liefde vir sy meester", wat hom geleer het om te "lewe sonder woede" (p. 76). Hy word die "kosmiese onskuld" (vgl. p. 65) van sy meester deelagtig.

Daar is ook telkens sprake van 'n allesoorweldigende liefde. Dit is hierdie liefde (vir sy leermeester en vir sy verloofde Ancois) wat die verhaal "Die towenaar en sy leerjonge" sy besondere bekoring gee en wat dit red van 'n maklike simboliek. Die tronkvoëls (in "Gabebah") se gevoel vir die houtvrou wat hulle self gemaak het, word 'n liefde wat groei "tot 'n wonderlike ekstase" (p. 23). In "Bome van kennis" word die vrou, wat "'n liefhebber van plante, maar ook van die mensdom" is (p. 99), "oorweldig deur liefde" vir die boompie wat sy geplant het (p. 102) en sy wy haar hele lewe aan die beskerming van hierdie boompie.

Binne dié verhale met hul irreële gebeure kom tog ook 'n eie kousaliteit en 'n nuwe waardestelsel tot stand. Deur die surrealistiese uitweiding in "Bome van kennis" (bokke eet turksvye" asof hulle tonge het van die taaiste Italiaanse leer", en "aasvoëls word dun soos die skeidslyn tussen God en kwaad", terwyl pa's in 'n tyd van onnatuurlike droogte met hul dogters slaap) (vgl. p. 104); deur die dogter se verwysing na haar ma wat miskien "iets plantaardigs" in haar het; deur die moeder se eie allesoorweldigende liefde vir plante, word die surrealistiese slot van die verhaal voorberei. Die skielike oorgang na die onwerklike, wat dikwels in die middel van 'n verhaal voorkom, word telkens gemotiveer deurdat daar meesal reeds 'n element van vreemdheid — hetsy deur die naamgewing, deur die ruimteplasing of die "karakterisering" — in die vroeë, meesal min of meer "realistiese" gedeelte van die verhale aanwesig is.

Daar is 'n jukstaponering van 'n bedrieglik eenvoudige skryfstyl en die behoud van 'n streng chronologie enersyds en die ongewone van die inhoudelike — met 'n aura van 'n paradyslike ongereptheid waarin die "skeidslyn tussen God en kwaad" werklik verdwyn — andersyds. Dit gee aan die verhale hul besondere allure.

Sommige van die verhale word bederf deur 'n effense kinderagtigheid, bv. in die priester se poging om Afrikaans te praat in "Die maagd" (vgl. p. 48), en in die dogter Eva se voorstel aan haar pa dat hulle "dokter-dokter" speel as voorspel tot 'n eet van die boom van kennis in "Bome van kennis" (p.

113). In hierdie verhaal herinner die hele gegewe van 'n bloedskandelike omgang, die permanente sit van die vrou onder die boom en die geboorte van die kind met die stert van 'n dier te veel aan Márquez se *One hundred years of solitude*, waarin soortgelyke situasies voorkom.

Ek meen egter dat Botha in hierdie bundel blyke gee van 'n uitsonderlike verbeelding gepaard met 'n merkwaardige vermoë om op oortuigende wyse gestalte te gee aan die fantastiese.

la van Zyl

Maretha Maartens, *Die verste grens*. Folio-uitgewers 1986. 172 pp. R11,95 + AVB.

Die verste grens, wat vroeër as vervolgsverhaal in *Sarie* verskyn het, is bekroon met die ATKV- en *Sarie*-prys vir die beste vervolgsverhaal wat in 1986 in dié tydskrif verskyn het.

Dit ondersoek die grensoorlogsituasie veral uit die oogpunt van die vrou en voeg sodoende 'n dimensie by die sg. grensletterkunde. Sarah de Vries, wat haar teen haar sin bevind op Oshakati, waar almal — selfs die kinders — oorlog eet, slaap en leef, is vir 'n groot deel van die roman die fokalisator. Dit is deur haar oë dat die leser kennis maak met die verskillende fasette van die grensoorlog: die man se strewe om deur die oorlog die verste grense van menswees te beproef, die verwardheid van die jong meisie wie se kêrel as troepie grens toe gaan en daar tot die verste grens beproef word, die troepie se eie besef van 'n grens wat 'n bereik is en wat moet oorgesteek word, die moeder se bereiking van die "verste grens van ma-wees", die wete dat sy haar dogter op die lewe probeer voorberei het, maar dat sy nie namens haar kan kies nie.

Oorskakeling van Sarah se fokalisering na dié van die jong grenssoldaat Hannes self, vind onopvallend en gemaklik plaas en verplaas die leser telkens na die binnelewe van 'n jongmens wat tot die uiterste beproef word. So word die boek ook boeiende leesstof vir jeugdiges.

Maretha Maartens besit die vermoë om 'n verhaal so vlot en boeiend te vertel dat 'n mens nie anders kan as om end-uit te wil lees nie. Ook deins sy nie terug vir 'n "moeilike" gegewe — soos in hierdie roman nie. Wat opval van haar hantering van hierdie soort gegewe is die feit dat sy bereid is om dit tot in sy onaangenaamste konsekwensies te ondersoek. In hierdie opsig is sy een van die "dapperste" skrywers in Afrikaans.

Juis omrede haar keuse van sulke temas kan sy miskien beskuldig word van wat soms "emosionele afpersing" van die leser genoem word. Ek meen dat haar temakeuse wel sommige van haar werke aan universaliteit laat inboet en aan hulle iets van die gevallestudie gee. Daarenteen kan niemand dit bewis nie dat haar gegewe hoogs aktueel is en dat die wyse waarop probleme

ondersoek en letterkundige vorm daaraan gegee word belangrike terapeutiese waarde het. En is dit nie 'n kenmerk van alle letterkunde nie? In sy opstel "Waarom literatuur?" sê André P. Brink: "Wesenlik is die literatuur 'a dive into the unknown (...). With each work we test the limits of our consciousness'" (Brink verwys na George Konrad.) Verderaan in dieselfde opstel sê Brink: "Want die skrywer 'herhaal' nie maar die wêreld en sy strukture in sy werk nie, dog skep deur die linguistieke en literêre daad 'n struktuur van singewing" (vgl. *Waarom literatuur*, pp. 24–25).

In hierdie roman ondersoek Maretha Maartens onverstaanbare aspekte van die lewe om daaraan sin te probeer gee. Hoewel sy daarin slaag om 'n betreklik nugter vertellerstyl te handhaaf, spring sy die slaggate van oordrewe sentimentalisering nie vry nie. So skryf sy op p. 23: "Sy kom skielik na hom toe met haar streperige, ligte hare lossies agter haar skulpoortjies vasgevang, haar mond weerloos en ernstig (...)" Daar is meer sulke gevalle. Dikwels is daar 'n pretensieuse woordrykheid. In 'n toneeltjie tussen Sarah en haar man Helmut kom hierdie gedeelte voor: "Hy verstyf; die lot van die seldsame oomblik hang in die weegskaal van sy emosies. En sy wag, die hoenderpastei en die rooiwyn, die kanttafelboek soos 'n tuimelende kaleidoskoop in haar gedagtes" (p. 31).

In die fokalisering deur Hannes is daar meermale iets hinderliks. Ek wonder of enige jongman bv. 'n brief sal skryf soos dié wat Hannes aan Louise skryf, al is hy hoe verlief (vgl. pp. 62–71). Ook Albert se brief aan Hannes wil nie oortuig nie (vgl. pp. 88–90).

Die omslagontwerp deur Annette Stork is soetlik en esteties onbevredigend.

la van Zyl

Drama

In sy boek *Dramatic structure* wys J.G. Barry daarop dat die drama deur 'n verskeidenheid benaderings gekenmerk word: die drama is die ondersoekveld van toneelmakers, letterkundiges, antropoloë, ens. Elkeen van die ondersoekers het 'n spesifieke taak om te vervul. Eintlik behoort die letterkunde en toneel, om die twee vernaamste ondersoekvelde te noem, mekaar aan te vul in hulle onderskeie benaderings van die drama (vgl. hieroor bv. H. van den Bergh in *Teksten voor toeskouwers*, bl. 27–28). By 'n letterkundige bespreking is dit wenslik dat daar besef sal word dat die drama bestem is vir die toneel, dat dit dus opvoeringsgerig sal wees. Of soos Opperman in *Wiggelstok* (bl. 94) dié verhouding kort en klaar stel: 'n leesdrama is 'n "onding".

Maak 'n mens 'n voorraadopname van die dramas van 1985 en van dié wat by die skrywe van hierdie artikel tot dusver in 1986 verskyn het, is dit

opmerklik dat 'n hele paar van hierdie dramas afkomstig is uit die toneelbedrywighede van die Kampustoneel van die ATKV. Die jaarlikse gebeurtenis van die Kampustoneel vir die afgelope vier jaar het aan die Afrikaanse drama onteenseglik nuwe lewe gegee. Hierdie geleentheid word beskou as 'n werkswinkel vir opkomende Afrikaanse dramaturge waar tydens daar lustig geëksperimenteer kan word. Verblydend is dit daarom ook dat nuwe talent hiermee na vore gekom het. Tans bestaan daar 'n gevoel van opwinding dat daar allerlei roeringe in die Afrikaanse drama aan die gang is. Hieronder sal enkele gepubliseerde dramas bespreek word wat uit die Kampustoneel voortgekom het. Hoewel Reza de Wet en Deon Opperman se dramas nog nie gepubliseer is nie, word die twee asóók ander dramaturge se bydraes met belangstelling dopgehou. (Opperman se bydraes *Môre is 'n lang dag/Die teken* wat so pas by Tafelberg verskyn het, was net te laat om hierby betrek te word.)

Naas die Kampus-toneelbedrywighede moet ook die toneelbedrywighede genoem word onder die "Kleurlinge" op die Kaapse Vlakte. Dit het sterk aan die lig gekom tydens 'n simposium oor "swart Afrikaanse skrywers", wat gehou is op 26 April — 27 April 1985 by die Universiteit van Wes-Kaapland.

Vir 'n oorsigtelike bespreking van die bydraes in hierdie verband word verwys na die gepubliseerde verslag *Swart Afrikaanse skrywers* (bl. 23—33 en 91—97). In gepubliseerde vorm bestaan daar tot dusver nog net die werke van Adam Small asook die enkele werk van Peter Snyders. Wat van belang is om te onthou, is dat ook hier 'n lewendige Afrikaanse toneel-werksaamheid aangetref word. Dit bied die moontlikheid vir die totstandkoming van die verdienstelike werk — en in 'n groot mate het 'n drama soos *Kanna hy kô hystoe*, 1967, dit reeds bewys.

Miskien sal na jare hierna gesê kan word dat die toneelkuns van die Kaapse Vlakte en die Kampustoneel elkeen op sy eie manier 'n nuwe skeppende impuls aan die Afrikaanse drama verleen het.

Met die drietal gepubliseerde dramas, *Moeders en dogters* (1985), *Leuens* (1985) en *En die son skyn in Suid-Afrika* (1986) toon CORLIA FOURIE haar as een van die belowendste dramaturge van die afgelope aantal jare. In hierdie dramas is daar reeds sprake van 'n duidelik eie stem. Hopelik is dit net die begin van hierdie dramatiese talent; in die 1986-Kampustoneel is ook nog *Poppespel* opgevoer. Intussen het Corlia Fourie heelwat erkenning geniet: in 1986 was *Moeders en dogters* een van die sewe finale werke wat vir die Rapport-prys voorgestel is, en in dieselfde jaar is *En die son skyn in Suid-Afrika* (verwerk as 'n draaiboek in dertien episodes) deur M-Net aangewys as die beste Afrikaanse situasie-komedie.

Bogenoemde dramas word deur twee temas oorheers: 'n feministiese uitgangspunt en 'n betrokkenheid by die eietydse Suid-Afrikaanse situasie. Wat die feminisme betref, is Fourie die eerste Afrikaanse dramaturg wat 'n problematiese lewensituasie opsetlik vanuit 'n feministiese gesigspunt

betrag. Wel is dit so dat reeds vroeër die vrbuelot met deernis betrag is deur H.A. Fagan in *Ousus* (1934) of is daar ook deur hierdie dramaturg met die man in sy heersersrol die draak gesteeke (*Die swakkere vat*, 1945). Maar Fagan se dramas besit nog nie die geladenheid van die moderne feminisme nie. Interessant genoeg gee ons belangrikste vroue-dramaturg, Henriette Grové, in haar dramas waar die fokus op die vrou ingestel is, soos blyk met *Die glasdeur* (1959) en *Die onwillige weduwee* (1965), selfs ook hier meer aandag aan sake van algemeen-menslike belang.

Die feminisme in Corlia Fourie se dramas is nie soos nogal dikwels aangetref word eensydig militant en derhalwe krampagtig nie; intendeel, die stryd vir vroueregte neem hier 'n verskeidenheid vorme en gestaltes aan. In *En die son skyn in Suid-Afrika* val dit bv. op dat Bettie as die tipiese feminis karikaturaal voorgestel word, terwyl die aanhanklike Esther wat as vrou rede het om veronreg te voel die simpatie opwek. Adam verwys na Esther se tekenwerk as "'n soort feminisme" wat nie baie gewild is nie (bl. 34). Verder, by hierdie feministiese uitgangspunt bestaan daar selfs die moontlikheid van deernis vir die manlike persoon wat aanleiding gegee het tot die innerlike stryd van die vrou-as-slagoffer, soos weer in *Leuens* (bl. 55) blyk waar Ina na haar oupa verwys as "maar net 'n ongelukkige alleen ou man met 'n afwyking". Dit bring mee dat die feminisme nie soseer melodramaties as tragies beleef word nie, d.w.s. dat die oorsaak van die kwaad nie buite die persoon om gesoek word nie, maar dat die kwaad ontdek word in die persoon se eie innerlike verdeeldheid (vir hierdie opvatting van die tragedie en melodrama kyk R.B. Heilman in *Tragedy and melodrama*). Hierdie belangrike faset van die feminisme kom treffend tot openbaring in *Moeders en dogters*. In hierdie drama handel dit om die tragiese tweespalt by verskillende vroue wat vir hulle kinders net die beste verlang, maar wat dan in die lang en veeleisende opvoedingsproses hulle selfontwikkeling verwaarloos. Op een of ander wyse is daar hiervan sprake by al die karakters: enersyds by Ma en haar drie volwasse dogters, asook, andersyds, by Susie m.b.t. haar gestorwe dogter Sera. Deur die onverwagse dood van die vader Gert Celliers-Smit word hierdie sielestryd wat deel blyk te wees van vrou-wees, oopgevelek.

Hand aan hand gaan in *Moeders en dogters* en *En die son skyn in Suid-Afrika* die feminisme gepaard met verwysings na die Suid-Afrikaanse rassesituasie, 'n kombinasie wat saamhang met die bevrydingstryd by albei. Deur die oproeping van die onlustesituasie in eg. drama word die innerlike konflik verhewig, veral ook omdat Susie 'n soortgelyke konflik belewe soos dit meegebring is deur Sera se dood tydens hierdie situasie. In *En die son skyn in Suid-Afrika* is daar ook gereeld verwysings na die Suid-Afrikaanse politieke situasie. Die interessante van lg. drama is egter dat die hele aangeleentheid in sy komiese hoedanigheid omgedop word. Corlia Fourie verstaan die kuns van die blospel terdeë, o.m. deur telkens gevat 'n situasie te benut, iets wat voortduur tot aan die einde van die drama. Hoewel daar

met hierdie blyspel heelwat kritiek op die Suid-Afrikaanse lewenswyse van veral die manlike persone asook aspekte van die rassesituasie gelewer word, geskied dit nie in 'n gees van hatige satire nie. Telkens is dit die vrolike lag wat suiwerend werk op een of ander absurde situasie. Fourie openbaar haar hier as 'n ware blyspelskrywer, iemand wat begryp end met 'n onvolmaakte situasie die spot kan dryf. En die klugtige is nie daar net ter wille van die klugtige nie, want dit gaan gepaard met een of ander lewenswaarde. *En die son skyn in Suid-Afrika* kan beskou word as 'n geslaagde blyspel — daar is hoogstens 'n handvol geslaagde blyspele in Afrikaans.

Die vraag moet nog gestel word in watter mate Corlia Fourie daarin geslaag het om *dramaties* die stof te behandel. Soos dit vir my voorkom, slaag sy in 'n groot mate, veral omdat sy 'n sintuig vir dramatiese dialoog het. 'n Merkwaardige eksperiment in hierdie verband is *Leuens*, 'n drama wat slegs twee karakters bevat, maar wat op grond van die openbarende dialoog en die spanning wat hierdeur geskep word, nêrens vervelig raak nie. Maar moontlik is Toneel 7 te staties, ontaard dit in 'n soort biegtoneel tydens 'n gevalle-ondersoek, wat meebring dat die dramatiese waarde veelal ingeboet word.

En tog op die keper beskou: hierdie drietal dramas van Corlia Fourie hou iets belofteryks in.

Waar Corlia Fourie se verwerking van die aktuele werklikheid deurgaans 'n realistiese opset het (vgl. die herhaalde nuusuitsending van die onluste en as gevolg waarvan Anna later gemolesteer word in *Moeders en dogters*), daar neem P.G. DU PLESSIS se oproeping van die Suid-Afrikaanse politieke situasie in *Vereeniging, vereniging* (1985), 'n fantasie-gedaante aan. Dit hang saam met die vernuftige wyse waarvolgens die problematiese hede voortdurend betrag word in die lig van die Afrikaner se verlede van 1902. Hierdie geteleskopeerdheid word reeds met die titel van die drama te kenne gegee: die huidige drang na eenheid/"vereniging" (orde) te midde van 'n chaos van houdings en sienings, soos dit saamgetrek word in die hoofkarakter president Frans de Waal, word in verband gebring met houdings en sienings wat daar onder die Boere en Britte bestaan het tydens die Vrede van Vereeniging in 1902.

By 'n drama soos *Vereeniging, vereniging* wat die eietydse ervaring in sy verstrengeling met ervaring van 'n ander tyd weergee, kan 'n mens verwag dat dit literêre voorgangers sal hê Duidelik sluit hierdie drama aan by die Brechtiaanse opvatting van die drama, in besonder Van Wyk Louw se *Die pluimsaad waai ver* (1972). Veral Kestell in sy manier van denke en segging wat aan die begin van elke bedryf monologies optree, herinner ootenseglik aan die rol van die Ou Vrou in lg. drama. Maar dit sal onverstandig wees om *Vereeniging, vereniging* op grond van hierdie en ander invloede te diskwalifiseer asof dit blote navolging is. Du Plessis se verwerking van 'n soortgelyke problematiek binne die raamwerk van dieselfde historiese ver-

band oortuig my as 'n sinryke voortsetting van veral die tradisie van die Epiese Teater.

Bowendien toon Du Plessis hom in *Vereeniging, vereniging* nog steeds as meester van die dramatiese woord, wat beteken dat daar telkens 'n interaksie tussen die karakters is. Die dialoog getuig van sofistikasie in dié sin dat dit afstuur op 'n gesogte effek. Opvallend is dit bv. hoe 'n ernstige (argaïese) toon (vgl. weer Kestell se bepeinsinge) skielik afgewissel kan word met 'n komiese toon (vgl. die gesprekke van die Wag).

Hierdie wisselende toonaard wat nagestreef word, hou verband met 'n ironiese instellingswyse, soos mej. Doubell daarvan sê: "Die ironieë hoop op. Daar's stápels van hulle tussen ons." (bl. 36). Juis deur die ironie, die onverwagse wending wat 'n situasie kan aanneem (vgl. De Waal se soeke na sy seun Retief), gee aanleiding tot 'n skok-effek soos dit in verband gesien kan word met die *Verfremdungseffekt*. Werklik aangrypend is die sêlfbewuste alleenspraak ("Daar's al te veel groot alleensprake die niet in.", bl. 65) waarin De Waal op 'n meedoënlose wyse tot vereffening van sy lewe kom.

Vereeniging, vereniging is seker een van die mees ambisieuse dramas wat in Afrikaans aangepak is. Kyk maar net na die ruim rolbesetting. Desondanks daarvan dat op bestaande literatuur sterk aangeleun word, kan dit beskou word as 'n beduidende betrokke drama.

Hoewel dit voorkom of die handelingsverloop van *Vereeniging, vereniging* revue-agtig is, want die baie tyd- en bewussynspronge verhinder 'n onmiddellike samehang, blyk dit by nadere ondersoek dat daar tog 'n bepaalde verloopplan gevolg word in die drie samehangende bedrywe. Hoe anders is die revue-aard van HENNIE AUCAMP se *Slegs vir almal* (1986) waarin die verskillende sekswense (handelingsreekse) nie tot 'n logiese handelings-eenheid uitgroei nie. Tereg wys Herman Pretorius daarop in sy inleiding (a.w., bl. 7) dat die verskillende eenhede wat daar in 'n kabarettteks bestaan, "net losweg deur 'n oorkoepelende titel verbind of deur 'n tema (argument) saamgehou" word.

Met hierdie nuwe kabarettteks (vgl. die voorafgaande *Met permissie gesê*, 1980, asook in hierdie verband die poëtiese bydrae *Die lewe is 'n grenshotel*, 1977) bevestig Hennie Aucamp hom as die belangrikste Afrikaanse kabaretskrywer. Ook wat die teoretisering betref het Aucamp reeds deeglik reken-skap gegee van die aard van die kabaretkuns. Opmerklik is dit hoedat Aucamp se naam pronk in die beknopte bibliografie wat Herman Pretorius opgee by sy interessante én insiggewende inleiding tot *Slegs vir almal*.

Die beperkinge en moontlikhede van die kabaret kom goed aan die lig in *Slegs vir almal*. Deur te steun op verwysing en gebruik te maak van die satiriese uitdrukkingswyse (en watter bonte mengeling word hier op 'n skinkbord aangebied!), kom die Suid-Afrikaanse sosio-politieke samelewing onder skoot. Maar dit is geen afsydige satire wat geheel en al wil vernietig nie, want eindelik gee milde aanvaarding die deurslag, soos dit veral pragtig

tot verwesenliking kom in die slotkoraal op bl. 101—102. Hierdie houding klink op in die volgende refrein: "en daarom moet ons oordeel mild wees". Soos wat die kabaretkuns dit blykbaar verlang, word hiermee die samewerking en dus ook beleving van 'n bepaalde gehoor verlang vir wie hierdie kunsvorm bestem is. Ondanks die voorafgaande skoktegniek wat toegepas word, word die verskillende mense-groepe en -tipes só bewus gemaak van mekaar se lot wat eindelik lei tot 'n lotsverbondenheid.

Die vraag het by my opgekom aangesien hier aanspraak gemaak word op *literêre* kabaret, of daar nie *meer subtiel* op die samewerking van die gehoor gesteun moet word nie. Bloot beoordeel as dramateks doen heelwat van hierdie kabaretkuns in *Slegs vir almal* as kru en gemeenplaisig aan, wat meebring dat daar weinig sprake is van 'n stille nawerking wat nog kon plaasvind. Die versoenende gedeelte wat aan 'n einde volg, kom vir my bowendien soms as aangeplak voor. So bv. is die ernstig-gestemde koraal "Vrou en moeder" (bl. 75—76) met sy ómvattende stellingname in die twee slotreëls, net nie te rym met die voorafgaande nie. Of wil die kabaret juis op hierdie manier sy werk verrig?

In sy opstel "Kabaret: 'n vorm van poësie?" wys Henning Snyman (in Botha, E. en Pretorius, R. (red.) 1983: 97—98) daarop dat Aucamp op die gebied van die kabaretpoësie twee voorlopers het in die persone van F.W. Reitz en A.G. Visser. Hierby kan gevoeg word Visser se prosawerk *Joernaalaand* (voorgedra ongeveer 1910 en gepubliseer in 1969). As 'n mens na hierdie werk kyk: hoe allergeestig Visser gespeel het met die ervaringe van sý tydgenootlike wêreld, is dit opmerklik watter verskuiwing daar plaasgevind het: hoedat Aucamp nie net die Afrikaner-ervaring betrek nie maar sover moontlik die volledige spektrum van die Suid-Afrikaanse wêreld. By Visser vind ons minder travestie (taboe- en vloekwoorde word vermy) en met 'n onaanvaarbare saak word onderbektonekend afgereken, terwyl Aucamp onverbloemd "die naakte waarheid van 'n saak" oopvlek. Dit strook met die groter toelaatbaarheid van die huidige kommunikasie-kode. Wat hiermee egter ingeboet word by Aucamp, is 'n gebrek aan geraffineerdheid: dít sou die literêre waarde kon verhoog. Maar miskien druis sodanige instelling juis in teen die aard van die ware kabaretkuns.

Eweneens deel van die Suid-Afrikaanse sosio-politieke situasie is PIETER FOURIE se jongste drama, *Ek, Anna van Wyk*. Geleidelik ontvou die verhaal van 'n geestelik ontwrigte en verbitterde vrou oor die onreg wat haar aangedoen is deur haar skoonpa, die trotse patriarg Pierre Terre'Blanche. Die verwoesting van haar huwelikslewe word gekoppel aan die onreg wat die bruinmense ly onder hierdie magsfiguur. Hierdie verontregting wat na die arbeiders uitkring, bring dan sosio-politieke kommentaar mee (vgl die episodes op bl. 38—44). Maar die hoofklem val op Anna van Wyk, 'n karakter wat in haar verset en louering die aansien verwerf van 'n Bart Nel ("Ek was nog altyd ek, Anna van Wyk ...", bl. 10).

Wat *Ek, Anna van Wyk* so merkwaardig maak, is die wyse waarop hierdie

drama ons 'n kykie gee in die kompleksiteit van die teaterkode wat by die interpretasie van 'n drama in ag geneem behoort te word. Op die eerste twee bladsye verneem ons reeds van verskillende verhoudinge: die karakter se verhouding tot die akteur, die karakter tot die gehoor (waarvan die Stem deel vorm), die aandeel wat die skrywer en regisseur het by die oordrag van die bedoeling. En al word hier gesê dat "ons" (die gehoor) "nie hier (is) om te hoor hoe die teater werk nie" (bl. 2), word ook hierdie aspek later betrek wanneer die Verhoogbestuurder nader geroep word om tegniese behulpsaam te wees. Of vergelyk nog net die raadpleging van die Regisseur oor die redes waarom sekere tonele deur die skrywer later uitgesny is, wat hier nou opgevoer word, om sodoende Anna se gedrag beter te peil. Insiggewend blyk dit dan (vgl. bl. 28) dat hierdie weglating in verband gebring word met sensuur wat hier herleibaar is na die verhouding wat die skrywer het tot sy gemeenskap.

Die Stem speel 'n sentrale rol in die drama. Hierin bepaal hy/sy selfs die einde van die eerste bedryf (vgl. bl. 36) en dit is deur die Stem dat daar uitsluitel gegee kan word of Anna wel haar skoonpa vermoor het. Maar wie verteenwoordig die Stem nou eintlik? Die naamgewing "Stem", is so vaag dat dit op vele dinge kan dui. Kyk ons na die ander karakters wat ook volgens een of ander funksie aangedui word, soos die Plaaswerker, Sendeling, en Melkman, weet ons telkens wie hierdie karakters verteenwoordig. Wié die Stem verteenwoordig, word vir ons gesuggereer op bl. 2 waar hy/sy betrek word by die "ons"/die gehoor. En Anna sê verder van die gehoor dat "elkeen binne groepsverband steeds individueel kan reageer". Hiervolgens tree die Stem as individu op, as lid van die gehoor, wat as ideale vertolker van die dramatiese handeling beskou kan word. In terme van die dramateks, d.w.s. deur slegs of agterna die drama al lesende te bestudeer, is die Stem op een lyn te stel met die ideale leser.

Ek, Anna van Wyk bevat 'n boeiende lewensproblematiek en is tegelykertyd 'n geslaagde eksperiment met die dramatiese aanbiedingswyse. Hierom kan dit beskou word as 'n waardevolle toevoeging tot die Afrikaanse dramakuns.

A.S. VAN STRATEN se *Die potlooddief en die engel* (1985) is 'n vernuftige komedie. In hierdie drama is geen verwysings wat dui op eietydse betrokkenheid soos 'n mens dit in *En die son skyn in Suid-Afrika* vind. Dit gaan hier slegs om die algemeen-menslike van hoe 'n onverantwoordelike jongman Tonie, 'n "losbol", wat bowendien aanhoudend potlode steel, geleidelik op die goeie weg gebring word. Soos Van Straten met die radiodrama *Pendoring (Edms) Bpk* (1976) reeds bewys het, verstaan hy die kuns om 'n situasie komies te benut, soos dit bv. blyk uit die gevatte dialoog. Heel vindingryk is die aanwesigheid van die twee swaaiende en musiserende engele in die lug — die TRUK-opvoering van 1985 het bewys gelewer dat dit gedoen kan word. Hiermee dus 'n soort vlieg- en kunswerk wat geskied in 'n ligte toonaard, soos dit 'n egte komedie betaam, maar wat

tog iets van 'n allegoriese inslag bevat, nl. dat hiermee voortdurend getóon word dat daar sprake is van 'n sielestryd. Hierdie stryd tussen goed en kwaad wat die engele by veral Tonie waarneem, verkry volledig gestalte met die latere verskyning van die Duiwel, die mag wat die Kwade verteenwoordig, in Toneel 16. Op 'n vindingryke wyse keer Virginia hier dan terug in 'n nuwe gedaante. Maar steeds word die komiese toon gehandhaaf met die ernstige bedoeling wat op die agtergrond gehou word — selfs al vind die slottoneel in die kerk plaas as daar voorgelees word uit die ernstige huweliksformulier!

Van 'n ánder aard is die verwesenliking van die komiese in TEMPLE HAUPTFLEISCH se *Andre*. In vergelyking met *Die patlooddiel en die engel* gaan dit nie suiwer en alleen om die komiese nie. Die hoofkarakter Andre word daarom ook nie net van buite af bejeën nie, want dit gaan by hom al hoe meer om 'n belewenis wat van binne uit plaasvind. Hierdie dubbel-slagtige lewensvisie bring dan mee dat *Andre* as 'n moderne tragikomedie beskou kan word (kyk Guthke: 1966). Dit beteken dat hoewel die uitgangspunt die komiese is, daar eindelik 'n tragiese toon verkry word. Vergelyk wat Ionesco (in Bonnefoy 1970: 112) hieroor gesê het: "And the comic is the start of the tragic, isn't it? One simply speeds up the movement for comedy: and slows it down for tragedy."

Opmerklik is dit daarom hoe Andre nog in die eerste drie tonele opsetlik binne die raamwerk van die komiese geplaas word, bv. soos dit in die volgende toneelaanwysing op bl. 14 lui: "Dit is die soort rol wat Andre pas: breed, groot en komies." Van meet af aan is dit ook duidelik dat Andre nie genoeg neem met sy komiese rolle nie, wat hy as "beperkend" op sy persoonlikheid ervaar en wat hy interpreteer as dat daar vir hom gelag word. Insiggewend is die ontwikkeling wat plaasvind tussen die toneelopvoering van "Oom Lewies vind olie" in Toneel 3 en die opvoering van "Die blommeverkoper" in Toneel 8. Eersgenoemde is 'n skreeusnaakse karakterskets van oom Lewies wat sy belangrikheid op 'n uiters "lawwe" wyse probeer bevestig, terwyl die Ou Man se belaglike optrede óók pateties aandoen, sodat van Ig. tereg gesê word dat die applous "maar effe onseker (is) aangesien die gehoor eintlik 'n komedie verwag het" (bl. 39). Geleidelik word die tragiese visie by Andre herwin, maar wat tot aan die einde intiem verbonde bly aan die komiese: tot op die laaste bladsy nog ontlok Andre se eienaardige en uittartende gedrag by sy opvoering van die "Faustus" 'n onderlangse gelag ("Almal giggel."), wat hom aanspoor om homself noodlottig (?) te beseer.

Dit alles maak van Andre 'n boeiende karakterstudie. Belangrik is die rol wat veral Heleen as die "lydsame" en begrypende vrou asook Toon as die onervare en 'n daarom maar te gewillige aanhoorder by die karakteropenbaring van Andre speel. 'n Interessante aspek om te ondersoek, is hoedat ondanks die fantastiese gedaante wat die verwesenliking van die tragiese meebring, daar tog vasgehou word aan 'n realistiese opset. In hierdie verband verskil

Andre opmerklik van 'n ander Afrikaanse tragikomedie, *Die rebellie van Lafras Verwey* (1971) van Chris Barnard; in laasgenoemde drama sterf die "klein mannetjie" Lafras in die illusie van sy fantasievlug, terwyl Andre 'n veel intelligenter persoon is wat daarom 'n kritiese selfbewussyn het. As gevolg hiervan word in *Andre* die gewone werklikheidsperspektief nie opgeoffer aan 'n blote fantasie-bevrydingsgedaante nie. *Andre* is 'n interessante toevoeging tot die Afrikaanse tragikomedie.

Ideematig is T.T. CLOETE se *Onderhoud met 'n bobbejaan* (1986) uiters boeiend. In hierdie drama gaan dit oor die selfonthulling waarmee die ontmaskering van professor Gibbon, 'n ou man van negentig jaar, soos teweeggebring word deur Kwestor en haar televisiespan wat onverwags by hom opdaag. Rondom die metafisiese vraagstelling oor die aard van die menslike bestaan ("wat is ons?" soos dit op bl. 8 lui) word assosiatiefgewys 'n verskeidenheid sake in oëskou geneem. Wat hier meegedeel word oor die onderskeid tussen angsk en vrees, begryp en verstaan, die rol van seks, drome en skimme en 'n rykdom ander sake, is nie slegs openbarend t.o.v. die menslike lewe in die algemeen nie, maar veral ook soos dit lei tot die selfopenbaring van Gibbon tydens sy "onderhoud" met Kwestor.

Die twee terugflitse, eers tussen Gibbon en sy verpleegster Hellen en dan tussen hom en sy dogter Lea, blyk van deurslaggewende belang te wees in die selfonthullingsproses waarmee die paradoksale toestand van sy bestaan skerp in die lig gestel word. Dit beteken dat soos hy hierdie krisissituasie by terugskouing herleef, dit allermins kan dui op 'n eenvoudige geestestoestand. Dit word saamgevat in sy woorde waarmee hy 'n diepliggende selfverdeeldheid ontdek soos dit gestel word deur die omvorming van die bekende *Romeine 7:19* (laasgenoemde wat op sigself reeds dui op 'n selfverdeeldheid wat daar by die mens bestaan in sy nastrewe van die Goeie): "Dat die goed wat ek gedoen het, ek gedoen het omdat ek die kwaad wat ek wou doen nie kón doen nie." (bl. 45). Hierdie onthutsende selfopenbaring hou 'n selfaanklag in oor die onsuiverheid wat daar bestaan het by Gibbon se nastrewe en ophou van die menslike fatsoen.

Onderhoud met 'n bobbejaan kan miskien beskryf word as dinkteater. Opmerklik is dit met watter intelligente vermoë elkeen van die karakters in staat is om sinvol te redeneer oor hulle menslike toestand — hoe ver is ons hiermee nie van die petieterige wesens van die absurde teater nie. Veral by Gibbon word ons telkens verras deur sy beleë denke. Maar dit is juis ten opsigte hiervan dat 'n tekortkoming in hierdie drama na vore kom: uit al die dialoogwisseling van die karakters is daar te min sprake van karakterdiferensiasie, d.w.s. die karakters praat almal min of meer op dieselfde wyse. 'n Verdere tekortkoming is dat die handelingsverloop 'n te uitgebreide eksposisie het. So bv. is die lang Engelse aanhaling op bl. 11 — 12 op sigself interessant, maar dit dra nouliks by tot die uitbouing van die onmiddellike handelingsituasie. In hierdie verband is dit opvallend dat dit ten tye van bogenoemde twee terugflitse is dat ons eers in die ware sin van die woord

dramatiese dialoog kry. Daar bestaan hier 'n spannende wisselwerking tussen die karakters, bv. deur die volgende vraagstelling van Lea op bl. 43 met sy dramatiese ironie: "Het dit nooit by u opgekom om met 'n ander vrou te oortree en te eksperimenteer nie? Byvoorbeeld met Hellen?" Só staan die idee nie los van die handelingsverloop nie maar word dit daarby ingelyf.

Onderhoud met 'n bobbejaan getuig van 'n egte metafisiese inslag ten gevolge waarvan die ideërykheid. Sou Cloete in die vervolg daarin kon slaag om óók ten volle reg te laat geskied aan die toneelmatigheid, belooft die beoefening van hierdie soort drama om iets heel boeiends te word.

Die bundel *Rostrum* (1984) bevat vyf kort dramas (in die geval van HENNIE AUCAMP se *Die volgende ronde* 'n duidelike eenakter) wat in die teken staan van verskeidenheid. So open hierdie bundel met die deurwinterde UYS KRIGE se *Die lewe is alleen draaglik as 'n mens 'n bietjie dronk is* wat 'n kykie bied in die oud-skrywer se vertwyfeling oor sy skeppingsvermoë, terwyl die jongeling C.P. LEACH met *Die spinner* Brechtiaans eksperimenteer deur rekenskap te gee van die eietydse oorlogsituasie. Vergelyk die onmiddellike belewenis in laasgenoemde drama met JOHAN KAPP se *Laat-Februarie 1922* waar 'n krisissituasie in die verlede perspektiwies benader word. Of vgl. JAN GROENEWALD se *Die wildeman*, wat as 'n sielkundige riller beskou kan word, waarmee aangesluit word by Bartho Smit se *Die man met 'n lyk om sy nek* (1967). Kortom, ons tref met *Rostrum* 'n bonte versameling aan, wat miskien dui hoedat tans op uiteenlopende wyse met die dramatiese verhoogvorm omgegaan kan word. *Die lewe is alleen draaglik as 'n mens 'n bietjie dronk is* verskyn in 'n groot mate in monologiese vorm. Treffend dan is die herhaalde aanroeping van Rosie, die Ou Skrywer se bediende, waarmee afwisseling én kontraswerking tussen die twee karakters bereik word om só aanleiding te gee tot flitse van egte humor. Dat die binnegedagtes van die Ou Skrywer dramaties gestalte kry, en dus nie as suiwer liriese ontboeseminge gesien moet word nie, word meegebring deurdat die voorstoep as verhoogruimte ontgin word. Dit duur tot aan die einde voort met die Ou Skrywer wat hier tot 'n "val" kom.

Wil 'n mens sien hoe lewensgetrou dialoog kan wees wat voortspruit uit 'n natuurlike dramatiese situasie, kan gerus gekyk word na *Die volgende ronde*. Soos in van Hennie Aucamp se kortverhale word die tema van homoseksualiteit ook in hierdie drama keurig aangebied. In die skokeffek aan die einde herken 'n mens die hand van die bedrewe kortverhaalskrywer — maar wat seker ook gesien kan word as behorende tot die eenakter.

Uit die aard daarvan dat *Die Wildeman* 'n riller is, speel volgehoue spanning 'n belangrike rol. Sielkundig neig dit egter na oppervlakkigheid. In hierdie opsig bied *Die man met 'n lyk om sy nek* veel meer bevrediging.

Ongelukkig kon ek nie die opvoering van *Die spinner* op 4 Julie 1983 in die Arena te Pretoria bywoon nie. Dat die gesproke woord se trefkrag hier met

behulp van lig- en klankeffekte verhoog is, kan ek my goed voorstel. Maar as ware drama, d.w.s. as dialoog wat plaasvind in 'n hier-en-nou-wêreld tussen twee of meer persone, is in *Die spinner* nie in die minste sprake van nie. As sodanig is *Die spinner* eksperimenteel van aard wat deurgaans afwyk van die kenmerkende dramatiese aanbiedingswyse.

Opmerklik is die rol wat Boere-Afrikaans in *Laat-Februarie 1922* speel. Dié kenmerk word nie alleenlik gesien in die uitspraak van sekere woorde soos "maar" wat hier geskryf word as "mar" nie, maar selfs ook in sinswendinge en veral in die beeldende wyse waarop die karakters hulle met gemak en 'n vanselfsprekendheid uitdruk. Kyk maar net na die vonds: "Hy sal nie 'n slegte slagding uitmaak nie, hoor! Ek meen, na wat jy sê, klink dit of hy nie eintlik 'n arm man is nie, los met sy geld en boonop nog so vriendelik soos 'n huisbrakkie! Of hoe!" (bl. 110). Deur sodanige taaluitinge word 'n vervloë tydperk vir die huidige toeskouer/leser in al sy volheid opgeroep, wat bowendien gepaard gaan met 'n bepaalde nostalgiese. Onwillekeurig word 'n mens herinner aan Thornton Wilder se *Our Town* (1938) — onder meer as gevolg van die raamvertelling van Trudie aan die begin en die einde van die drama. Dít bring mee dat die ideële in hierdie drama, nl. dat die staking net tot menslike lyding aanleiding gegee het (en hoe ontroerend kry dit nie gestalte in die ou vrou se laaste gesprek met haarself nie), gepaard gaan met 'n werklikheidsgetroue herroeping van 'n bepaalde verlede soos dit vasgevang word in die soort taalgebruik van die karakters. *Laat-Februarie 1922* is 'n merkwaardige debuut.

DRAMAS WAT BESPREEK IS

- Aucamp, Hennie. 1986. *Slegs vir almal*. Pretoria: HAUM-Literêr.
Cloete, T.T. 1986. *Onderhoud met 'n bobbejaan*. Pretoria: HAUM-Literêr.
Du Plessis, P.G. 1985. *Vereeniging, vereniging*. Kaapstad: Tafelberg.
Fourie, Corlia. 1985. *Moeders en dogters*. Kaapstad: Human & Rousseau.
Fourie, Corlia. 1985. *Leuens*. Kaapstad: Human & Rousseau.
Fourie, Corlia. 1986. *En die son skyn in Suid-Afrika*. Kaapstad: Human & Rousseau.
Fourie, Pieter. 1986. *Ek, Anna van Wyk*. Pretoria: HAUM-Literêr.
Hauptfleisch, Temple. 1985. *Andre*. Kaapstad: Human & Rousseau.
Krige, Uys e.a. 1984. *Rostrum*. Kaapstad: Tafelberg.
Van Straten, A.S. 1985. *Die potlooddief en die engel*. Kaapstad: Human & Rousseau.

LITERATUURVERWYSINGS

- Barry, J.G. 1970. *Dramatic structure*. California University Press.
Bonnefoy, C. 1970. *Conversations with Eugene Ionesco*. London: Faber.
Botha, E. & Pretorius, R. (red.). 1983. *Samehang en sin*. Kaapstad: Tafelberg.
Guthke, K. 1966. *Modern tragicomedy*. New York: Random House.
Heilmann, R.B. 1968. *Tragedy and melodrama*. Seattle: University of Washington Press.
Opperman, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
Smith, J.F., Van Gensen, A. & Willemsse, H. (red.). 1985. *Swart Afrikaanse skrywers*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland Drukkery.
Van den Bergh, H. 1979. *Teksten voor toeschouwers*. Muiderberg: Coutinho.

ENKELE RESENTE BERIGTE EN ARTIKELS OOR DIE JONGSTE AFRIKAANSE TONEELKUNS

- Barnard, Chris. 1985. Wie is bang vir die groot swart wolf? *Die Suid-Afrikaan*. Lente en Vroeg-Somer 1985.
Boekkooi, Paul. 1986. ATKV Kampustoneel 86 — 'n oorsig. *Beeld*. 23 April 1986.
Hough, Barrie. 1986. ATKV se Kampustoneel kry eerste gekleurde. *Beeld*. 20 Februarie 1986.
Hough, Barrie. 1986. TRUK borg Kampustoneel. *Beeld*. 4 Maart 1986.
Hough, Barrie. 1986. Vroue-dramaturge aan die voorpunt. *Beeld*. 24 April 1986.
Hough, Barrie. 1986. TRUK se Kampuskeuse. *Beeld*. 10 Mei 1986.
Hough, Barrie. 1986. Om weer te soek na die polsslug. *Beeld*. 12 Mei 1986.
Louw, Reinert. 1986. M-Net-son skitter vir Corlia Fourie. *Beeld*. 18 September 1986.
Odendaal, Thys. 1986. Afrikaanse toneel lêëf in Goudstad. *Beeld*. 2 April 1986.
Prinsloo, Koos. 1986. TV-prys por skrywers aan. *Beeld*. 17 Februarie 1986.
Van der Hoven, Eghardt. 1986. Goudstad — begraafplaas van Afrikaanse toneel? *Beeld*. 27 Maart 1986.
Van der Hoven, Eghardt. 1986. Die skerms gaan nog oop. *Beeld*. 23 Oktober 1986.

H.J. Schutte
Universiteit van Suid-Afrika

Nuwe Afrikaanse Boeke: Oktober — Desember 1986

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

Romans

BERGH, René. Hartejag. President.	R 7,50
BLIGNAUT, Toek. Nag van die nuwemaan. Daan Retief.	R 8,40
CALITZ-BEKKER, Jaap. Roos van die Inka. Daan Retief.	R 8,40
CLOETE, Jasper M. Die Blou Bul-eskapade. Klub 707.	R 8,50
COETZEE, Jana. Vasti van Babilon. President.	R 7,50
DE KOCK, Rena. Waters waar rus is. Klub Saffier.	R 8,50
FOUCHE, Henriëtte. Ben de Wet se meisiekind. Klub Dagbreek.	R 8,50
GOUWS, Ethesia. Die huis van Marietjie. Klub Saffier.	R 8,50
HEINE, Mike. Dan sal die liefde kosbaar wees. Van der Walt.	R 7,50
LAMPRECHT, I.D. Die rooi oog van Satan. Klub 707.	R 8,50
LINDE, Engela. Ploeg die wolke.	R 8,40
LOUW, Anna M. Die loop van die rivier. Tafelberg.	R 14,50
MARTIN, Wille. Wie is Marda Meyerling? Daan Retief.	R 8,40
MEIRING, Stephanie. Op wieke van geluk. Klub Dagbreek.	R 8,50
MORGAN, Annelize. Die dans van die swaan. Klub Saffier.	R 8,50
MULLER, Christof. Die hangende berg. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R 13,50
MURRAY, Ena. Sondes van die vaders. Tafelberg.	R 13,95
— Verwonde jare. Tafelberg.	R 13,95
OBERHOLZER, Lourens. Dokter Mydie. Van der Walt.	R 7,50
PAUW, Nanda. Waar die wit valk vlieg. Van der Walt.	R 8,40
RADLOF, Stefan. Die donker uur. Klub 707.	R 8,50
ROUX, Adam. Die motief is wraak. Klub 707.	R 8,50
STEYN, Ilse. 'n Laspos aan die Kaap. Treffer-Boekklub.	R 7,50
STRYDOM, M. 'n Hartseer gelede. Klub Dagbreek.	R 8,50
SWART, Lize. Geliewe my lief te hê.	R 8,50
VAN BERGEN, Maryna. Om weer te kan droom. Van der Walt.	R 7,50
VAN DER MERWE, Christo. Die kluisenaar van KalamANJI. Treffer-Boekklub.	R 7,50
VERMAAK, Frances. Goud van gister. Klub Dagbreek.	R 8,50
VILJOEN, Lettie. Erf. Taurus.	R 13,50

Kortverhale, essays, briewe, ens.

BEUKES, Dricky. Kamberg se mense. Perskor.	R 17,75
GROBELAAR, Pieter W. Die alsiende oog. Perskor.	R 12,95
JOUBERT, Junita. Met goue ink geskrywe.	R 7,95
KOTZE, E. Silt van die aarde. Tafelberg.	R 15,00
LETOIT, André. Breekwater en ander kortverhale. Perskor.	
VAN DER WESTHUIZEN, Voetap. Voetap se sportploeg. Perskor.	R 9,95
VENTER, Eben. Witblitz. Taurus.	R 13,50

Dramas

DE VILLIERS, Louis. Wit leuens en swart daade: 'n eenbedryf. DALRO.	R 4,80
FOURIE, Joha. Mevrouw die hoof se vrou: 'n eenbedryf. DALRO.	R 4,80
OPPERMAN, Deon. Mōre is 'n lang dag; en Die teken. Tafelberg.	R 16,50
VAN RENSBURG, Peet. Paraat: 'n klugtige verhoogskets. DALRO.	R 4,80
WINTERBACH, Dirk Jacobus. 10h00 — plaaslike tyd: 'n drama in vyf bedrywe. DALRO.	R 4,80

Poësie

CLOETE, T.T. Idiolek. Tafelberg.	R16,95
COETZEE, J.C. Reisiger in vlamgebied. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R17,50
GROBBELAAR, Pieter W. Klawerjas: verse van Jan Alleman. Perskor.	R11,50
JOUBERT, Marlise. Ontruiming. HAUM-Literêr.	
LEMMER, Catrien C. Herfsalleë. C.C. Knoesen.	
PHILANDER, P.J. Ostrakon. Perskor.	R14,95
SCHOLTZ, Merwe. Mantessa. Tafelberg.	R16,95

Letterkundige studies en kritieke

COLLEGE OF CAREERS. Aantekeninge oor Die lelie van Sébulon. College of Careers.	R 4,50
JANSEN, Ena. By fakkellig / Karel Schoeman. Academica.	R 4,50

Kinder- en jeugverhale

BIERMAN, Ettie. Wreker. Perskor.	R 8,95
CONRADIE, Ben. Aandblom se oop hek. Juta.	
— Die mensvreter van die Kaap. Juta.	
DE VOS, Philip. Wolfgang Amadeus Muis. Tafelberg.	R13,95
DRURY, Liesel. Die nagtegaal en ander stories: tradisionele sprokies. MSCU.	R 4,95
DU PLESSIS, Corné. Meerkat 500. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R10,95
GOUWS, Etheresia. Karel se keuse. Van der Walt.	R 9,75
HAUPT, C.G. Helde van Eikenhof. Educum.	R 6,95
KNOETZE, Teddy. Ali Baba en die veertig diewe en ander verhale. MSCU.	R 4,95
MARTIN, Wille. Chris Pelgrim. Perskor.	R 8,95
— Har! Har! Lag die nar. Perskor.	
NEETHLING, Kobus. Die deelnemers. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R 8,50
PIETERSE, Emily. Geheim van die kleipot. Daan Retief.	R 6,95
— Die onvoltooide skets. Rostrum.	
ROSSOUW, Kowie. Operasie blou disa. Daan Retief.	R 7,40
SASNER, Chris. Die Swart Kat slaan 'n nar en ander avonture. Juventus.	
SCOTT, Lynette. Op die rostrum. Perskor.	
SNYMAN, Adriaan. Die silwer wiel. Sagtebanduitg. Tafelberg.	R10,95
VAN TONDER, L. Pappa Grootneus en ander verhale: tradisionele sprokies. MSCU.	R 4,95
WINCKLER, H. Kolman. HAUM.	R 4,25

Vertaalde kinder- en jeugverhale

BRUMFIELD, J.C. Avonture in die nag; vert. deur Annalou Marais. Sagtebanduitg. Fonteine	
— Buks voor die hof; vert. deur Annalou Marais. Sagtebanduitg. Fonteine.	
— Die ontvoeders; vert. deur Annalou Marais. Sagtebanduitg. Fonteine.	
BRUNA, Dick. Jan; vert. uit Nederlands. HAUM.	R 4,50
— Trien en Lien; vert. uit Nederlands. HAUM.	R 4,50
BRUNEEL, Etienne. Een been, twee bene —; vert. deur Debora Retief. Bok-boeke.	R11,95
DALY, Niki. Dankie Katrien. H & R.	R 7,95
— Kyk net hier. H & R.	R 7,95
— Net soos Attie. H & R.	R 7,95
GESKENKBOEK uit feetjieland; vert. deur Nonna Wiedeman. Centaur.	R14,95
HOLLOWAY, Michelle. Josias, kat van die rommelwinkel; vert. deur H.J.M. Retief. Daan Retief.	R 7,95
O'BRYAN, Brain. Die grotte van Gent. Daan Retief.	
SEED, Jenny. Stem van die groot olifant; vert. deur Dorothea Krige. Daan Retief.	
STAMPS, J. Mark en die asbesforrnule; vert. uit Engels. Daan Retief.	R 7,40
VAN VELDEN, Jean. Luisterstories vir almal; vert. deur Jalna Schuman, Lettie van Blommestein en E.P. du Plessis. H & R.	R 6,59

Studies oor afsonderlike skrywers

IN gesprek: opstelle vir Johan Degenaar. Tafelberg. R15,00

Taalkunde

DE BEER, J.A. en VAN STADEN, M.J. Funksionele taalkunde (vir onderwyser en student). Sagtebanduitg. Inter-Kampus. R12,50

DU TOIT, P.J. Werkboek by taalleer vir onderwyser en student. Academica. R 7,95

VAN DER MESCHT, J.W.F. Spoeëgids vir Afrikaans. Briefgids. R 3,50

Ander werke van belang

DE VRIES, Abraham H., *samest.* Literêre dagboek. Perskor. R10,00

Die GROOT Afrikaanse aanhalingsboek. H & R. R18,95

Heruitgawes

BARNARD, Chris. Die rebellie van Lafras Verwey. Sagtebanduitg. R 8,50

BEKKER, Johann. Duin drie. Sagtebanduitg. Perskor.

BEUKES, Gerhard J. Kortgesprek: 'n huldigingsbundel eenbedrywe. Sagteband-
uitg. Van Schaik. R 85

BIERMAN, Ettie. Daar kom 'n tyd. 2de uitg. Van der Walt. R 8,50

BOTHA, J.P. Afrikaanse sintaksis vir voorgraadse studente. McGraw-Hill. R19,95

COETZEE, John. Buks en die dinamietramp. Sagtebanduitg. Tafelberg. R 7,50

COMBRINK, J.G.H., *.e.a.* Junior verklarende woordeboek. 2de uitg. Educum. R 6,95

DU PLESSIS, Hannah. Tuin van geluk. 2de uitg. Van der Walt. R 8,50

DU PLESSIS, P.G. Hier sit die manne. Perskor. R 9,95

DU TOIT, Tryna. Donkerpoort. Grootdrukkuitg. Daan Retief. R16,40

— Erfgenaam vir La Provence. Grootdrukkuitg. R19,95

— Op vlerke van die wind. Makro-Boeke. R18,95

— Rooi malvas. Grootdrukkuitg. Daan Retief. R16,40

GROENEWALD, J.A. Moord, woord vir woord, 2de uitg. Perskor. R10,50

HICKEY, W.A. Bewakers van die koningshuis. Sagtebanduitg. Perskor.

KRUGER, Cornelia. Voete se offer. Sagtebanduitg. Perskor. R 4,95

LAMPRECHT, I.D. Ghoen keer terug. Sagtebanduitg. Juventus.

LINDE, Freda. Die rooi haan. 3de uitg. Boekateljee. R10,95

MATTHEE, Dalene. Kringe in 'n bos. Grootdrukkuitg. R30,00

MURRAY, Ena. Avontuur in die vreemde. Grootdrukkuitg. R18,20

PFAFF, D.N. Die verhaal van die Grosvenor. Sagtebanduitg. Tafelberg. R 6,95

PIETERSE, Emily. As die skansmure verbrokkel. Grootdrukkuitg. Makro-Boeke. R18,95

PIETERSE, Pieter. Roep van die visarend. Sagtebanduitg. Juventus.

POSTMA, Lidia. Die towerspieël. HAUM. R 6,95

PRINSLOO, Mara. Ver bo robyne. Grootdrukkuitg. Daan Retief. R16,40

RAIDT, Edith Hildegard. Afrikaans en Sy Europese verlede: van Tacitus tot Van
Wyk Louw. Nasou. R 9,50

RAUTENBACH, Fanus. Fanus se grapboek. 2de uitg. Van der Walt. R 7,95

SCHOEMAN, Karel. Die hart van die son. 2de uitg. H & R. R 9,95

SCHOEMAN, P.J. Uitspring, kêrels! 2de uitg. Perskor.

SMIT, Bartho. Bacchus in die Boland. Sagtebanduitg. Perskor. R 5,95

SPIES, Jan. Profeet met kondensmelk: vertellings 3. Sagtebanduitg. Tafelberg. R 9,50

STEENBERG, Elsabe. Hendri uit die water. Sagtebanduitg. Tafelberg. R 7,25

— My kind en sy boek. Sagtebanduitg. Tafelberg. R 7,50

TREKNET; 7de uitg. Academica. R 8,95

VAN DER MESCHT, Ella. Van Tinkie, met liefde. 2de uitg. Van der Walt. R 8,50

VAN DRUTEN, John. Ek onthou vir Mamma; vert. deur Fred le Roux. 2de uitg.

DALRO. R 4,80

VAN SCHALKWYK, Nickey. 'n Niggie soos Amalie. Grootdrukkuitg. R17,95

VENTER, F.A. Die rentmeesters. Sagtebanduitg. Tafelberg. R 8,50

Voorgeskrewe boeke vir Matriek

Inhoud

Periandros van Korinthe
(D.J. Opperman) 103

Die jaar van die Vuur-os
(W.A. de Klerk) 119

Kringe in die bos
(Dalene Matthee) 128

Pylvak
(Saamgestel deur J.P. en
Ria Smuts)
Bespreking van: Die tuiskoms
(J. van Melle), Die halsnoer (Guy
de Maupassant), La promenade en
chien (Jan Rabie), Die Caledonner
(Hennie Aucamp), Die swarthaan
(Henriette Grové), Die Carbonari
(Uys Krige) 139

Ia van Zyl
(Die Windhoekse Onderwys-
kollege)

Johan Coetser
(Universiteit van Suid-Afrika)

M.J. Prins
(Universiteit van Fort Hare)

Henning Pieterse
(Hoërskool Overkruin)

la van Zyl

Periandros van Korinthe (D.J. Opperman)

1. Die skrywer

D.J. Opperman is in die eerste plek bekend as digter. Sy heel eerste digbundel, *Heilige beeste*, wat in 1945 verskyn, is met die Hertzogprys bekroon. Hierna publiseer hy nog agt digbundels. Opperman is egter ook dramaturg, maar dit is tekenend dat sy dramas eintlik ook in digvorm geskryf is. Sy drie versdramas is *Periandros van Korinthe* (1954), wat ook met die Hertzogprys bekroon is, *Vergelegen* (1956) en *Voëlvry* (1968), nog 'n wenner van die Hertzogprys. *Periandros*¹ word ook bekroon met die W.A. Hofmeyrprys in 1954 en met 'n prys van die Drie-Eeue-Stigting in 1956.

Tematies sluit Opperman se gedigte en versdramas nou by mekaar aan. In albei hierdie genres word die stryd tussen die bese en die goeie 'n kerngegewe; 'n mens sou kon sê die sentrale tema. Dit blyk reeds uit die titels van bundels soos *Heilige beeste*, *Negester oor Ninevé*, *Engel uit die klip*, *Blom en baaierd* en *Kuns-mis*. Hierdie stryd vorm ook die sentrale gegewe van *Periandros*. Soos in sy poësie word in *Periandros* uitgebreid van simbole gebruik gemaak.

2. Die versdrama

Baie van die grootste tragedies in die wêreldletterkunde is in die vorm van die versdrama geskryf. Hierdie vorm kombineer die dramatiese eienskappe van die drama met die verhewe en poëtiese eienskappe van die digkuns, en dit is die aangewese vorm vir dramas wat oor 'n verhewe onderwerp met sterk dramatiese en tragiese aksente handel. Die beswaar dat die versdrama 'n onnatuurlike vorm is omdat mense normaalweg nie in versvorm praat nie, hou nie rekening met die gestileerde vorm van die kunswerk nie. Die woord *kuns* impliseer reeds dat ons hier te doen het met iets wat méér is as die natuurlike wêreld van elke dag. Dit is hierdie wêreld omvorm deur die kunstenaarshand. Kyk maar na die opera, waarin 'n storie gesing word. In hierdie kunsvorm staan die musiek as stileringsvorm weer voorop.

Shakespeare se dramas is versdramas; so ook dié van o.m. Goethe, Vondel, e.a. Die klassieke Griekse dramas is ook in versvorm geskryf en dit is dus gepas dat Opperman vir *Periandros*, wat die verhaal van 'n bekende figuur uit die Griekse tydperk dramaties weergee, die vorm van die versdrama sou kies. Ander versdramas in Afrikaans is *Germanicus* deur N.P. van Wyk Louw en *Die laaste aand* deur C. Louis Leipoldt. Lg. is die eerste versdrama wat in Afrikaans gepubliseer is.

In *Periandros* maak Opperman deurentyd gebruik van paarrym. Om hierdie soort rym deur vyf bedrywe vol te hou, is 'n kragtoer op sigself, en dit is seker onvermydelik dat daar soms rymdwang en geforseerde woordgebruik

voorkom. Ongelukkig maak Opperman ook baie selde van enjambement — wat die rym enigermate kon verdoesel — gebruik, sodat daar 'n sekere eenselwigheid ontstaan, wat veral in 'n verhoogopvoering hinder. Daar word soms beweer dat *Periandros* 'n leesdrama eerder as 'n verhoogdrama is, maar Opperman self het hieromtrent gesê dat die versdramaturg van allerlei middele gebruik maak met as doel om die drama "wat in die eerste plek geskryf (is) om gespeel te word (-) reeds by die eerste aanhoor vir die publiek in die grootste mate helder en verstaanbaar" te maak (vgl. Opperman 1959: 94). 'n Mens kan seker aanvaar dat Opperman hier ook sy eie versdramas in gedagte gehad het.

3. Die wese van die Griekse tragedie

Periandros volg in hooftrekke die patroon van die Griekse tragedie soos gekarakteriseer deur die Griekse wysgeer Aristoteles (384 v.C. tot 322 n.C.). In sy *Ars Poetica* sê hy die tragedie is die nabootsing van 'n handeling wat belangrik, afgerond en van 'n behoorlike omvang is. Die handeling wat nageboots word, is van so 'n aard dat dit by die toeskouers vrees en medelye wek. Ons medelye, sê Aristoteles, word gewek as die protagonis (die tragiese held) se lotgevalle verander van voorspoed na teëspoed op 'n wyse wat hy nie verdien nie, en ons vrees deur 'n ooreenkoms tussen onself en dié held. Die verandering van toestand (ook *peripeteia* genoem) moet nie 'n personasie tref wat té deugszaam is nie, omdat die toeskouer dan eerder met verontwaardiging as met vrees en medelye gevul sal wees. Die tragiese held moet by voorkeur 'n persoon wees 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 menslike swakheid (ook *hamartia* genoem). Hy moet verkieslik iemand van hoë roem en welvaart wees.

Vrees en medelye word deur die handeling veroorsaak. As die handeling plaasvind tussen vyande, sal hierdie gevoelens nie ontstaan nie. Gebeur dit egter dat 'n katastrofe tussen vriende plaasvind — as die vader bv. sy seun doodmaak of wil doodmaak, die moeder haar seun, ens. — is die grondstof vir die tragedie aanwesig. Die tragiese held kom in die een of ander stadium tot insig (*agnitio*) as gevolg van die een of ander ontdekking of herkennis (*anagnorisis*), maar hierdie insig kom te laat om die onafwendbare katastrofe te verhoed. Die val van die tragiese held word enersyds veroorsaak deur sy tragiese fout ("tragic flaw" of *hamartia*) en andersyds deur die noodlot (*Moirai*) of die gode. Deel van die tragiese fout is dikwels oormoed (*hubris*). Die *anagnorisis* lei tot berou by die tragiese held en dit veroorsaak 'n *katarsis*, wat volgens die mees moderne definisie daarvan neerkom op 'n reiniging, nie van die toeskouer se emosies nie, "maar van die 'pathos', die pynlike of dodelike daad, wat die basiese komponent van die tragedie is" (vgl. Snijman e.a. 1968: 404). Hierdie reiniging vind plaas in die loop van 'n reeks insidente wat vrees en medelye veroorsaak.

4. *Periandros* as tragedie

4.1 Bou

Die klassieke Griekse tragedie het bestaan uit vyf bedrywe. *Periandros* bestaan uit vyf bedrywe van drie tonele elk. Die bou is dus volkome simmetries. Die belangrikste fases van die drama — eksposisie, verwickeling, klimaks of katastrofe en afwikkeling is tussen hierdie vyftien tonele verdeel. Ons kan praat van 'n geslote dramavorm, waarvolgens daar 'n duidelike opeenvolging is van gebeure volgens oorsaak en gevolg. Die eerste bedryf bestaan hoofsaaklik uit eksposisie, d.w.s. die leser/toeskouer kry die nodige agtergrondinligting omtrent die personasies, die plek van handeling en die grondgegewe van die handeling. In hierdie bedryf gebeur daar egter nog nie werklik iets van belang nie — die gebeure kry nog nie momentum nie.

Die motoriese moment, d.w.s. die moment wat die werklike dramatiese handeling aan die gang sit, kom eers voor in 2:1 wanneer Periandros, aangevuur deur sy haat vir die Bakchiadai, aan die leier van sy leër opdrag gee dat al die mans van hierdie handelsklas doodgemaak moet word, terwyl hul vroue en kinders na die eiland Kerkura verban word (reëls 549—550). Hierdie handeling sit 'n hele reeks gebeurtenisse, waarin Periandros van die een wreedheid na die ander vorder, aan die gang.

In dieselfde bedryf is Periandros uit jaloesie verantwoordelik vir die dood van sy vrou Melissa, wat hy baie liefgehad het. Sy onbeheerste emosies lei van die een wandaad na die ander, en teen die einde van hierdie bedryf kry die leier van die leër opdrag om Melissa se vermeende minnaar, Ganguloon, stadig met 'n geroeste swaard te onthoof (752).

'n Verdere verwickeling in hierdie toneel is dat Periandros hom wend van die lewe na die doderyk. Hy stuur sy kreupel neef en vertroueling, Barakos, na Thesprotia na "daardie vroue wat verby die lewe in die dood kan sien" (766). Deel van die verwickeling is ook dat Periandros onder die besef begin kom van sy eie gemeenheid. Daar is 'n oomblik van insig (*agnitio*) wanneer dit uit Ganguloon se gesprek met hom blyk dat hy geen rede gehad het om Melissa van ontrouheid te verdink nie. Dit is die begin van 'n herkennis (*anagnorisis*) wanneer hy beken: "Ag! Melissa, ek is so laag en vuil, / ek en my stad. Kon ek Korinthe en myself net skoner huil, / maar nou is hierdie trane en hul souterigheid, / my vrou, my vrou, net vol verdriet en selfverwyf" (753 — 756). Hy smeek Melissa om vergifnis (757).

Aristoteles het van die tragedie gesê dat dit 'n begin, 'n middel en 'n einde het. In *Periandros* vorm die eerste twee bedrywe die begin, die derde en die vierde bedryf die middel en die vyfde bedryf die einde van die drama. Die derde bedryf begin met die koms van die digter Arioon, as't ware herbore uit die see. 'n Mens moet in gedagte hou dat Arioon ook 'n parallel vorm met die digterlike kant van Periandros, in wie die digter en heerser saam bestaan. Dat die koms van Arioon saamval met 'n wending (ommekeer) by Periandros, bring 'n verdere verwickeling in dié sin dat die digterlike sterker

op die voorgrond kom. Terselfdertyd bring Arioon se koms egter ook 'n vooruitwysing na Periandros se dood wanneer hy sê: "Ek het as suigeling uit die slyk gekruip by die Olyfboom/ waar ons gewoonlik wildevarke slag vir Poseidoon" (797 — 799).

Hoewel Periandros hom in die eerste toneel van hierdie bedryf deur Arioon (verpersoonliking van die digterlike in homself) laat oorreed om nie die matrose wat hom (Arioon) van sy goed beroof het, te laat onthoof nie, kom die heerser in Periandros egter ook na vore in die bevel dat hulle na Kerkura verban moet word en dat Arioon sý besittings moet afgee sodat 'n groot bronsbeeld ter ere van die digterskap daarvan gemaak kan word (880 — 883).

Dit is duidelik hoe die verwickeling hier verder gevoer word deurdat die noue verknooptheid van die goeie en die bose (soos vergestalt in die persoon van Periandros) al sterker op die voorgrond tree. Periandros wil die digterskap vereer (deur die maak van 'n beeld), maar dit gaan gepaard met 'n daad van geweld (Arioon word van sy besittings beroof deur hom, Periandros, wat pas — ironies — opdrag gegee het dat die matroos vir dieselfde vergryp gestraf moet word).

In die derde toneel tree die digterskap, en saam daarmee die drang na die goeie in Periandros, weer op die voorgrond. Hy bieg teenoor sy skoonvader Prokles dat hy jaloers was op Melissa, maar hou vol dat haar dood slegs 'n ongeluk was. Hy sê dat hy verteer word deur berou en selfverwy (965). Die vermoede dat daar werklik ná die insig waartoe hy gekom het, 'n ommekeer teweeggebring is, word versterk deur sy woorde: "... Vader, ek wil nou juis haar naam en hierdie stad/ en ook myself ... ja, alles suiwer maak en skoon,/ want sy en ek sal ewig in en om Korinthe woon" (957 — 960). Hy stem ook toe dat sy twee seuns 'n ruk lank by hul oupa gaan kuier sodat lg. op dié manier sy eie leed kan probeer vergeet. Menslikheidsoorwegings tree hier sterk op die voorgrond.

Die kiem van die bose — soos verpersoonlik in Periandros as heerser — kom egter reeds teen die einde van hierdie toneel weer na vore. Barakos kom met 'n boodskap van die doderyk. Melissa kla dat sy verkleum omdat haar klere nie saam met haar lyk veras is nie. Antonissen (in Grové 1974: 92) wys tereg daarop dat die keerpunt ten goede hier verander in 'n keerpunt ten kwade. Sy seuns se kuier by hul oupa sal daartoe lei dat hulle die ware omstandighede van hul moeder se dood te hore kom, en sy toewyding aan Melissa lei in die derde toneel tot 'n nuwe gruweldaad: Die aand ná die fees van Hera, wat die heiligheid van die huwelik moet huldig, loop uit op die beslaglegging op die rokke en juwele van die mooiste vroue in Korinthe (1051 — 1052) en die verbranding van die "gasvrye vrouens" van die bordele (1064 — 1065 en 1124).

Die verwickeling in hierdie bedryf vind in drie rigtings plaas, al drie gekenmerk deur 'n innerlike spanning tussen die bose en die goeie. Deur die fees van Hera en die verbranding van die hoere wil Periandros die huwelik

heilig en beveilig — dus die goeie laat oorwin. Albei handelinge gaan egter gepaard met geweld en is deur die bose besmet. Sy vaderskap is vir Periandros baie belangrik. Hy beskou Lukophroon as sy "enigste en laaste aardse steun" (985 — 986). Deurdadig dat hy aan Prokles toestemming gee dat die seuns by hom kan gaan kuier, lê hy egter ook in hierdie verhouding die kiem van vernietiging. As heerser wat die stad Korinthe suiwer en skoon wil maak (vgl. 959 — 960) word hy verlei tot daad van geweld juis teenoor die mense van dié stad. As digter bereik hy besondere hoogtes in die pragtige liriese alleenspraak wat soos volg begin: "Al die mooiste rokke en juwele van Korinthe/ stuur ek vannag aan jou Melissa, my beminde" (1091 — 1092). Deur sy digterskap verhef hy homself egter bo sy volk en maak dus van die kuns iets boos. Geen wonder nie dat die digter Arion onmiddellik ná hierdie offertoneel belyd om die stad te verlaat: "Ek gaan vannag Korinthe nog verlaat" (1127). Die rede wat hy hiervoor aangee, is dat Periandros verander het in 'n gewelddadige alleenheerser: "Hy wil geen maats meer hê — is 'n tiran met bloed besmet" (1129).

Die *peripeteia* (toestandsverandering) wat hier besig is om plaas te vind, is 'n verandering van 'n staat van idealisme en geluk — Periandros wat met sy vrou 'n tweede bruilofsag beleef, heerser oor die mooi stad Korinthe, wat homself sien as "Periandros die oervader van alles skoons en wys" (26 — 27) — na een van geweld en ongeluk: sy vrou is dood deur sy eie hand, en deur sy impulsiewe, gewelddadige optrede word hy al meer van vriend en onderdaan vervreem.

In die vierde en vyfde bedryf bereik die verwikkeling 'n hoogtepunt, terwyl die vyfde bedryf ook die finale katastrofe — wat saamval met die afwikkeling of ontknoping — bevat. Die eerste toneel bring 'n finale breuk tussen Periandros en twee van sy gesinslede. Prokles het geblyk 'n onbetroubare skoonvader te wees deur — teen Periandros se uitdruklike versoek in — die oorsaak van Melissa se dood aan haar seuns te openbaar. Dit lei tot 'n blitsoorlog teen Prokles en tot 'n bevel vir sy inhegtenisname. Ook Lukophroon, wat nou sy vader as die moordenaar van sy moeder beskou, wys alle toenadering af. Periandros beskou sy optrede as onbeskof en reageer weer op tipiese onbeheerste wyse deur Lukophroon die hof te belet. Teenoor die simpel Kuupselos tree hy op eweneens onbeheerste wyse op. In die tweede toneel vind ook 'n breuk plaas tussen Periandros as vader van sy volk en dié volk, wat in opstand kom teen sy tirannie. Die strenger maatreëls wat hy teen hulle afkondig, gaan gepaard met die besluit: "Ek beweeg van nou af aan altyd met 'n sterk lyfwag" (1364). Die strafmaatreëls teen sy eie seun word terselfdertyd verskerp: "Pas hom strenger op. Wie met hom praat of hom selfs groet,/ word van vandag af met 'n dubbele bedrag beboet" (1261 — 1262).

Deel van die verwikkeling in hierdie bedryf is die wyse waarop die stryd tussen die bose en die goeie hier voortgesit word. Selfs in hierdie laat stadium van sy verworping is daar by Periandros nog duidelike spore van

die digterlike ideaal, soos verwoord in sy poëtiese aankondiging dat hy 'n beeld gaan oprig wat die mens sal herinner aan dié stryd tussen hemel en aarde wat getem moet word tot "dieselfde wese" (1323). Uit hierdie aankondiging blyk hoe nou die digterlike en die heersersideaal aan mekaar verwant is. Die vermoede ontstaan dat deur die digterlike selfverheffing waarvan hier sprake is, die digter homself tot god uitroep en so tot die bose neig. So word hierdie "bliksemende beeld" (1318) beskryf: "Die goue Pégasos sal ewig bo Korinthe uitgalop, / sal ewig styg op goue vlerke, ewig met sy fiere kop, sy twee spits ore, elke neusgat oopgesper, / met maanhaar woes en elke oog 'n ster, / oor die handelskepe wat in ons hawens vaar, oor meeuë, tempels en die wolke opwaarts staar" (1325 — 1330). Hier het die kuns werklik boos geword.²

Die derde toneel van hierdie bedryf bring 'n verdere verwickeling in die motiewe van vader-, digter- en heerserskap, en ook bewyse dat die goeie en die bose nog steeds in Periandros om die oorhand stry. Aangevuur deur vaderliefde en uit menslikheidsoorwegings, gaan seek Periandros sy seun Lukophroon een nag in 'n verlate straat in 'n laaste versoeningspoging. Hy openbaar homself as mens aan Lukophroon, wat egter verbete elke toenadering van sy vader bly afwys. Die toneel begin waar Periandros Lukophroon as sy seun aanspreek: "Naand, my seun" (1369). Lukophroon weier egter om hierop te reageer: "Jy is geen vader meer vir my" (52). Die toneel eindig waar Periandros sy seun na Kerkura verban. In Lukophroon se antwoord hierop klink die stem van die skrywer duidelik deur: "Dis reg, Meneer die Digter-Heerser, stuur my as jou vyand / na al jou ander vyande ..." (1474).

5:1 toon Periandros terwyl sy voete gewas word — dus in 'n selfverheffende gebaar. Hoewel daar aanvanklik weer 'n digterlike toon gehandhaaf word — Periandros as digter en berouvolle vader is aan die woord — maak Periandros as heerser ook weer sy verskyning. Die leier van die leër kom binne met die aankondiging dat hulle Prokles gebring het, gevange geneem en geketting, maar sonder letsels — soos Periandros beveel het. Die heerser voltrek sy wraak op die hulpelose ou man — selfs hoewel sy dogter Hermionee hom daarvan probeer weerhou — deur hom as gevangene na die kerker in die bergskeur te laat wegvoer.

Wanneer Hermionee die nuus bring dat Lukophroon sy vader steeds as verraaiër en moordenaar beskou en weier om na Korinthe terug te keer, kerf Periandros in 'n gebaar van selfkastydning en boetedoening (weer 'n oomblik van *anagnorisis*) sy eie kop uit die sederhoutkis en gooi dit veragterd weg. Hy kondig sy voorneme aan om homself na Kerkura te verban sodat sy seun sy plek in Korinthe kan inneem. Die feit dat hy Arioon ook weer na Korinthe wil terugbring, dui op 'n voorneme om die bose (die heerser) finaal te vernietig sodat die goeie (soos o.m. verpersoonlik deur die digter Arioon) kan terugkeer.

Hierdie beweging word voortgesit in die tweede toneel wanneer Arioon,

terug aan die hof, 'n digterlike loflied op Periandros sing. Periandros beleef egter steeds 'n *anagnorisis* deur die helde^{re} insig (*agnitio*) wat hy nou in sy eie boosheid openbaar: "... met Korinthe het ek in die wêreld magte losgemaak/ wat ek as enkeling en niemand ooit weer baas sal raak" (1661 – 1662). Hy besef dat hy selfs van die goeie iets boos gemaak het: "... maar deur hom word die kuns 'n roes van sinne, ydel, boos" (1666). Hy kom tot die slotinsig: "Die gevlerkte hings is van die goue munt geslyt" (1672). Dit is dan ook gepas dat die finale katastrofe hom feitlik onmiddellik ná die verwoording van hierdie insig voltrek. 'n BoodsAPPER bring die tyding dat die inwoners van Kerkura, uit vrees dat Periandros hom daar sal kom vestig, sy seun Lukophroon vermoor het. Soos Periandros vroeër indirek verantwoordelik was vir die dood van sy vrou Melissa, so is hy nou ook indirek verantwoordelik vir die dood van die seun op wie hy sy enigste oorblywende hoop gevestig het. Weer oorwin die bose die goeie in Periandros en hy besluit om wraak te neem op Kerkura deur die jongmanne van die eiland te laat ontman: "... Ek sal Kerkura, die eiland van die wraak,/ as heerser stelselmatig nou onvrugbaar maak" (1685 – 1686). Dieselfde dolk waarmee hy kort te vore in 'n gebaar van boetedoening sy eie beeld uit die sederhoutkis gekerf het, word nou weer, soos deur die neweteks aangedui ("*h*y pluk sy dolk uit") simbool van wraak. Wanneer die digter Arioon hom tot besinning probeer roep, antwoord hy: "Ek vra geen digterlike raad" (1696).

Die derde toneel van die vyfde bedryf bevat die afwikkeling. Periandros besef dat hy verloor het. Barakos bring van die vroue wat "verby die lewe in die dood kan sien" die tyding dat daar vir hom geen hoop is nie. Ook die gode het hom nou in die steek gelaat, en al wat vir hom wag, is "sonder rus/ die slag van wind en see aanhoudend teen 'n eindelose kus" (1077 – 1078). Dan volg die grootse slot, waarin Periandros verloor en terselfdertyd ook wen. Deur die wyse waarop hy sy eie vernietiging beplan, neem hy nie alleen die wraak uit die hande van die gode nie, maar vernietig hy deur 'n driedubbele daad van geweld die boosheid soos deur homself en die twee groepe sluipmoordenaars verpersoonlik. Hierdie daad word so netjies beplan dat daar geen spoor van hom of van die ander moordenaars sal oorbly nie. Sy finale gewelddaad — die geweld teen homself — word terselfdertyd 'n reinigingsdaad — 'n katartiese daad: "Toe nou liggie, jy moet brand,/ 'n ou man nog 'n entjie oor die groot en donker land/ lei na die see ... die see wat ewig sonder rus/ sal breek en breek, en reinig aan die klipperige kus" (1806 – 1808). Die laaste daad van geweld word ook offerdaad: "Môrevroeg, nog vóór die duisende atlete na die park/ toe loop, my seun, sal daar geoffer wees: die wildevark" (1809 – 1810). In sy dood vind die bose en die goeie dan 'n finale ewewig — iets wat hy in sy lewe nooit kon bereik nie. 'n Mens sal ver moet soek om die ironie van hierdie aangrypende slot te ewenaar. Dit wys terug na die begin van die drama, waar die verhouding tussen vader en seun nog ongeskonde is, en waar hulle

saam besluit om voor die Spele van Isthmos die volgende môre 'n aanvang neem, 'n wildevarc as offer te slag sodat "'n groter rus en eenheid'" aan die handelsryk besorg kan word (1 – 3) en om die "seën van God na Korinthe (te) trek" (10).

4.2 Periandros as tragiese held

Uit die ontleding van die bou van die drama het veel van die karakter van Periandros as tipiese tragiese held reeds geblyk. Op enkele van die dinge wat in hierdie afdeling aangeraak is, wil ek nou in meer besonderhede ingaan.

In die drama is daar gewoonlik 'n protagonis, om wie die handeling in groot mate sentreer, 'n antagonis (of antagonist) en een of meer tritagoniste, wat tussen die protagonis en die antagonis staan.

Periandros is al 'n eenpersoonsdrama genoem. Botha (1980: 72) verwys na besware dat daar weinig ontwikkeling in die personasies van die stuk plaasvind en dat dit 'n ideëstuk is waarin die menslikheid, en veral die hoofpersoonasie, verwaarloos word. Prof. F.E.J. Malherbe meen bv. dat Periandros 'n eenmanstuk is waarin Lukophroon die belangrikste (moontlike) antagonis is. Prof. G. Dekker meen dat daar geen persoonasie is, nie eens Lukophroon, wat die formaat besit om antagonis vir Periandros te wees nie.

Snyman (1985) sonder die Bakchiadai en in besonder die olieking Ganguloon uit as die antagonis. Rob Antonissen (in: Grové (red.) 1974: 98) beskou dit as 'n beperking dat daar 'n "terloopsheid" in al die ander personasies is en dat geen antagonistiese rol end-uit volgehou is nie. "Die enigste ononderbroke antagonisme," sê Antonissen, "bestaan tussen Periandros en homself." Ek meen dat dit juis die kern van die saak is: dat Periandros sy eie antagonis is; dat hý en hý alleen vir sy eie ondergang verantwoordelik is. Die botsende aspekte van Periandros se persoonlikheid – die heerser/geweldenaar en die digter/dromer/idealies word mettertyd so deur mekaar besmet dat hulle saamspan om sy menslikheid te vernietig, en Periandros as persoon móét desintegreer. Reeds vroeg in die drama sê Periandros aan Lukophroon: "My seun, fyn op 'n spinnerak hang alle dinge saam ..." (108). In die slaapkamertoneel maak Melissa Periandros attent op die potensiaal gevaarlike aard van sy dubbele natuur: "Jy vergeet: deur jou mag as heerser, krag as kunstenaar / word die bese van die mens in jou 'n dubbele gevaar" (275 – 276). Uit Periandros se antwoord aan haar blyk 'n innerlike konflik: "... ek is radeloos gevange in 'n soek na prikkels/ dat ek as digter en as heerser verder kan ontwikkel:/ en daarom smee ek jou tog asseblief om geen verwyf,/ maar help my, help my teen myself in hierdie stryd" (281 – 281).

Dit is juis die digterlike drome wat aanleiding gee tot die geweld van die heerser. Ek meen dat veral die openingstoneel belangrike tekens bevat t.o.v. die ontwikkeling van hierdie sentrale tema. Periandros se grootse, digterlike droom vir die stad Korinthe word telkens onderbreek deur sy

bewustheid van sy aartsvyande, die Bakchiadai. In die openingsgesprek met Lukophroon verwoord Periandros sy digterlike droom soos volg: "... eendag sal die wêreld hierdie stad onthou/ as 'n digter se grootste droom uit klip en mens gebou,/ en weet tussen dié marmersale en dié spits sipresse/ het eens die fynste digters, denkers en die danseresse/ uit die wêreldvertes en die eilande omheen vergader/ in hierdie stad Korinthe óm Periandros die oervader/ van alles skoons en wys ..." (21 — 26). (Let daarop hoe Periandros homself met *hubris*, of oormoed, byna tot god verhef.)

Die weglatingpuntjies dui op die onderbreking van die droom wanneer hy sy aartsvyande, die Bakchiadai, raaksien: "Ba! hoe sit die rykes weer verveel/ in die kalktuin die heeldag deur en kamma dambord speel." (26 — 27). Hierdie twee reëls kom, met geringe wysigings, vier keer in die openingstoneel voor. Dit dui op Periandros se obsessionele haat vir die ryk handelsklas, en verskaf 'n motivering vir sy eerste gewelddaad — die moord op die Bakchiadai in 2:1.

In die openingstoneel word nóg redes vir sy haat verskaf. In die staat Korinthe stel hy die skoonheid as hoogste eis (vgl. 164). Hoewel hy verplig was om geld as handelsmiddel vir die ryk te bedink, is hy vasbeslote dat die materialisme nie oor die idealisme sal heers nie. Daarom het hy "vermanend die gevelkte hings daarop geklink" (165).

Om sy droom suiwer te hou, is die eerste daad van geweld in Periandros se oë noodsaaklik. So word die droom vroeg in die drama reeds besmet. Dat die droom selfs aanvanklik nie suiwer was nie, blyk uit die feit dat Periandros in 'n later gesprek met Lukophroon laat blyk dat die moord op die Bakchiadai nie suiwer gaan om Korinthe te red van die "minnaars van die geld" (521) nie. Hy beken dat dit ook gaan om sy vrees dat hulle hom en sy seun van die heerserskap sal beroof soos hulle vroeër sy vader Kuupselos probeer vermoor het: "Die dinge wat jy noem, is volgens die verstand selfs waar/ maar sterker in die lewe is die vyand/ van die hart, is betoë van die bloed, die fyn inspraak/ oor hoe verlede en die toekoms jou eie lyf sal raak" (531 — 534).

Dit blyk dat, hoewel Periandros in hierdie drama nie soseer te kampe het met 'n belangrike menslike antagonis buite homself nie, hy wel deeglik 'n stryd te stry het, nie alleen teen magte in homself nie, maar ook teen magte van die noodlot (*Moirai*). Sy haat vir die Bakchiadai kom reeds van gebeurtenisse voor sy geboorte. Ook die feit dat sy ouma³ Labda kreupel was en sy oudste seun, Kuupseloos, 'n idioot, is noodlotsgebeure wat sy optrede medebepaal. Sy opstand teen hierdie lot verklaar sy onbeheerste woede-buie, wat die verklaring vir die meeste van sy gewelddade bied.

Bogenoemde sluit aan by die werklike aard van die tragedie soos bv. aangedui deur Brooks en Heilman (1948: 44): "... in tragedy ... the individual ... has to cope with a universe. This universe appears, naturally, not on the stage ... but *in the mind of the protagonist*; though the conflicting elements

may have an external symbolic form, *the conflict is essentially internal*" (my kursivering). Ek meen nie dat Antonissen, soos vroeër aangehaal, gelyk het as hy die drama kritiseer op grond van die afwesigheid van 'n sterk uiterlike antagonis nie.

'n Mens kan egter wel die vraag vra of die feit dat daar reeds aan die begin van die drama verwys word na Periandros se onbeheerste woedebuie nie afdoen aan sy oorspronklike statuut as protagonis nie. Dat Periandros van die begin af 'n soort onvolwassenheid toon in die vermoë om teenlae soos 'n kreupel "oumagrootjie" en 'n idiotekind sinvol te verwerk, en dat hy hierdie dinge noem as regverdiging om die medemens te verag, verminder die leser/toeskouer se medelye en die vrees wat gepaard gaan met die ondergang van 'n personasie "wat beter is as ons", soos Aristoteles dit gestel het.

Die eksposisionele inligting t.o.v. hierdie karakterswakheid by Periandros word reeds in die openingstoneel aangebied: "Ja! ek word soms soos die wildevark van woede blind./ Maar dink net: hy moes ná my oor hierdie ryk regeer/ en nou deur hom tas God en mens my in my eer: Met 'n ougrootjie kreupel en jou kind 'n sot,/ heers daar oor so 'n skewe wêreld ooit 'n God" (100 — 104). Verderaan sê Periandros: "as daar oor hierdie aard 'n oppermag gebied,/ waarom laat hy die skending toe en die verdriet?/ Dan kan die mens mos ook na eie wil en mag/ sy webbe span en heeltemal sy medemens verag?" (111 — 114). Dit is duidelik dat die dramaturg hier baie moeite doen om 'n oortuigende motivering vir Periandros se gewelddadige optrede later te verskaf. Sy onbeheerste woedebuie is Periandros se tragiese fout — sy *hamartia*. Ook sy jaloesie, wat tot die dood van Melissa lei, spruit waarskynlik hieruit.

Kannemeyer (1983: 136) spreek die mening uit dat "Opperman deur dramatiese situasies aan die bese dade van sy hoofkarakter 'n te groot prominensie verleen en daardeur die balans tussen simpatie en morele oordeel by die leser of hoorder versteur". Ek sou wou byvoeg dat dit as 'n probleem voorkom dat Periandros wel meermale sê dat hy berou het of dat hy homself as boos herken, maar dat hy bitter selde iets *doen* om die leser/toeskouer hiervan te oortuig. Meesal word die simpatie wat deur dergelyke uitsprake of deur die optrede van ander personasies gewek word, feitlik onmiddellik weer geneutraliseer deur die een of ander nuwe gruweldaad. Om 'n enkele voorbeeld te noem: Wanneer Lukophroon teen die einde van die vierde bedryf, wanneer Periandros hom om vergifnis smeek, steeds weier om hom met sy vader te versoen en onredelik volhou om Periandros van moord op Melissa te beskuldig, wek dit simpatie met Periandros. Wanneer Periandros egter hierop reageer deur sy seun na Kerkura te verban, voel 'n mens dat die straf buite verhouding tot die oortreding is. Die verskoning: "... in Korinthe, soos vanaand bewys, is jy vir my 'n groot gevaar./ Jy moet ook tyd hê ... baie tyd vir dink en opgroeï tot 'n man" (1468 — 1469) sal niemand oortuig nie. Lukophroon het in geen

stadium getoon dat hy wraakplanne teen sy vader koester nie.

Aan die ander kant moet 'n mens in gedagte hou dat Periandros, reeds ontwrig deur sy familiegebreke, nog verder die spoor byster raak as gevolg van sy aandeel aan die dood van Melissa, die vrou wat hy liefhet. Die feit dat ook sy seun hom as gevolg van hierdie daad verwerp, veroorsaak 'n geestelike wanbalans wat hom van die een gruweldaad na die ander lei. T.o.v. Melissa se dood voel 'n mens dat Periandros heelwat simpatie verdien. Uit hul slaapkamergesprek (1:2) is dit duidelik dat hulle albei skuld het aan die onmin in hul huwelik. In 2:2 kla Periandros dat hy haar in hul omhelsinges altyd koud vind. Direkte aanleiding tot die stamp wat haar dood veroorsaak, is Melissa se beledigende opmerking oor Periandros se afkoms — iets waarvoor sy moes weet dat hy baie fyngvoelig is: "... jy, wat uit die adel van die bloed of gees nie is, / maar soos 'n muis geteel is in 'n koringkis" (647 — 648). Periandros stamp haar uit die pad nie omdat hy haar doelbewus wil seermaak nie, maar omdat sy sy pad versper wanneer hy van hul rusie probeer wegkom. In hierdie opsig voel 'n mens dan wel dat Periandros swaarder gestraf word as wat hy verdien.

5. Rol van die ander personasies

Daar is reeds verwys na Rob Antonissen se opmerking dat al die ander personasies in *Periandros* 'n soort "terloopsheid" besit. Ek vind hierdie feit egter aanvaarbaar juis omdat ek meen dat hulle almal bloot as tritagoniste (derde akteurs) gekonsipieer is wat bloot 'n katalisatoriese rol speel t.o.v. die sentrale konflik — die innerlike konflik by Periandros en sy uitgelewerdheid aan die noodlot. Ek gaan dus nie verder op hierdie personasies in nie.⁴ Ek wil slegs Kuupselos in hierdie opsig uitsonder.

Hierdie personase kry m.i. 'n simboliese waarde deurdat daar meermale in die mond van die idioot waarhede gelê word wat as profeties of heldersienende beskou kan word. Dit is asof 'n mens die stem van die geïmpliseerde skrywer (die skrywer soos afgelei uit die teks) deur Kuupselos hoor praat. Wanneer hy die eerste keer sy verskyning maak, dra hy — soos altyd — sy kwarteltjie in 'n kou. Sy eerste woorde is: "Ha! Pik, pik, kwarteltjie, dat jy môre op die fees/ die kwaaieste kwartel van die kwarteltjies kan wees!" (77 — 78). Hierdie woorde bevat 'n vooruitwysing na Periandros se geweld teen ander. Terselfdertyd vestig hulle die kwartel in die kou as simbool van Periandros as gevangene van sy eie karakter en sy omstandighede. Periandros se irritasie met Kuupselos kan waarskynlik ook vertolk word as 'n teken van die geïmpliseerde skrywer dat Kuupselos as't ware vir Periandros 'n spieël van homself voorhou — dat hy, die domste van almal, op ironiese wyse sy vader beter deurskou as enigiemand anders. Kuupselos se volgende woorde stel die bloed in vooruitsig wat die "kwartel" nog — juis as gevolg van die beperkinge wat die noodlot hom oplê — gaan laat vloei: "Pik, pik deur die tralietjies dat jy my vinger byt/ sodat hy bloei en bloei, dan wen jy môre die wedstryd" (85 — 86). Die geïmpliseerde skrywers-

kommentaar is dat Periandros sy teenstanders deur geweld sal probeer oorwin. Kuupselos gaan op hierdie profetiese trant voort. Op 'n vraag van sy suster Hermionee hoe ver hy die diskus kan gooi, antwoord hy: "Hoe ver kan ek die dinges ...? Haai, ek weet nie mooi!/ Jy bedoel, Ousus, hoe ver die dinges my kan smyt!" (97 – 98). Hierdie woorde wys ironies vooruit na die feit dat Periandros ten slotte vernietig word deur die geweld wat self teen ander ontketen het. Die feit dat Periandros se eerste gewelddaad al verder en verder sal spiraal tot dit onbeheerbare dimensies aanneem, word voorspel deur Kuupselos se volgende woorde: "Ek staan en mik, en staan en mik, en as ek hol, die dinges los, draai hy óm en óm: 'n groot, vet tol!" (91 – 92). Periandros se toenemende irritasie met elke volgende uiting van Kuupselos is weer eens veelseggend.

Ek het reeds gewys op die feit dat Periandros sy idioteseun as deel van sy beperkende noodlot en as bewys van 'n wrede God ervaar.

Wanneer Kuupselos weer in 2:1 verskyn, is dit met die nuus dat een van die plaasseuns daardie dag vir hom 'n ystervark na die mark bring. Die wildevark word in die drama simbool van Periandros self. Kuupselos se aankondiging is dus waarskynlik ook daarop gemik (as stem van die geïmpliseerde skrywer) om hierdie simboliek aktief te hou. Wanneer hy in 3:1 verskyn, is dit om aan te kondig dat hy langs die see 'n man sien lê het, "nat ... van wier en slyk" (768) — weer 'n frase wat vooruitwys na Periandros se dood. As Kuupselos die verhaal vertel van die digter Arioon wat op 'n dolfyn se rug die see uitgekom het, beskuldig Periandros hom dat hy nie kan onderskei tussen droom en werklikheid nie. Die geïmpliseerde skrywerskommentaar is hier dat dit eintlik Periandros is wat in sy grootse drome vir Korinthe nie kan onderskei tussen droom en werklikheid nie. Kuupselos word dus weer op 'n ironiese wyse simbool van Periandros self. Arioon beklemtoon hierdie ooreenkoms wanneer hy later self vertel hoe hy uit die slyk gekruip het "by die Olyfboom/ waar ons gewoonlik wildevarke slag vir Poseidoon" (798 – 799) — 'n regstreekse vooruitwysing na die slot, waar Periandros homself as wildevark offer aan die god van die see. Wanneer Kuupselos moet raai watter geskenk Arioon vir hom gebring het, raai hy: "'n dolk" (818). Dit wys vooruit na 5:2, waar Periandros sy eie beeld met 'n dolk uit die sederhoutkis uitgrawe. In 4:1 vertel Kuupselos aan Periandros die verhaal van hoe die nuwe kwartel in sy kou, 'n geskenk van sy oupa Prokles, in 'n wedstryd op Epidauros sy eie kwarteltjie doodgebyt het: "hy het gebloei ... gebloei en treurig rondgespartel" (1215). Hier, soos in die res van Kuupselos se verhaal oor sy oupa se raaisels aan die seuns ("Wie het die koutjie' ... of het hy gesê 'vroutjie'? ... 'omgestamp'?") word die waarheid in die mond van die verstandelose seun gelê, dié waarheid wat vir Periandros tot die finale katastrofe lei. In 5:3, die laaste toneel in die drama, wanneer Kuupselos sy rol vervul het, droog sy spraak op en maak hy nog slegs idiotiese geluide: "E ... ê ... ê" (1726). Wanneer Periandros homself eindelik in sy ware kleure aanvaar, is hy ook vir die eerste keer

bereid om Kuupselos te aanvaar. Waar hy vroeër altyd die seun afgejak en sy kou omgestamp het, roep hy hom nou vriendelik nader en gee hom 'n goue kou as geskenk. Hierdie gebaar word simbolies van Periandros se nuut verworwe insig en kennis — sy *anagnorisis*. Maar dié kennis kom te laat: die ou koutjie se deur is oop en die kwarteltjie het weggevlieg. Hierdie verdwyning van die kwartel, wat terselfdertyd 'n uitbreek uit die beperkinge van die kou is, wys simbolies vooruit na Periandros se dood.

6. "Sirkulering van simbole"

Dit is nie slegs die personasie Kuupselos wat swaar dra aan sy lading simboliek nie. Wanneer hy skryf oor die probleme van die versdrama, praat Opperman (1959: 94) van "'n sirkulering van simbole" wat as middel moet dien om die versdrama reeds by die eerste aanhoor "vir die publiek in die grootste mate helder en verstaanbaar te maak". In *Periandros* begin hierdie sirkulering van simbole reeds met die aanvangsreëls, waarin die wildevark wat as offer geslag word, as simbool gevestig word. Die feit dat die slotreëls van die drama terugbuig na die aanvangsreëls, wys daarop dat daar hier 'n simboliese sirkel voltooi word. Waar Periandros ten aanvang 'n wildevark as offer wil slag om die guns van die gode vir Korinthe te wen, offer hy homself ten slotte as "wildevark" om versoening van die gode af te smee. Kannemeyer (1974: 66) wys daarop dat die wildevark binne die Griekse wêreldsfeer "'n 'vrye' gawe aan die gode moet wees", en dat Periandros deur dit te offer in ruil vir iets anders, reeds *hubris* (oormoed) openbaar. Uit die gebruik van die wildevark as simbool blyk ook ironie. In 1:1 vereenselwig Periandros homself met die dier: "... ek word soms soos die wildevark van woede blind" (elke keer as hy in die loop van die drama homself deur 'n onredelike woedebui tot 'n daad van geweld laat verlei, word hierdie simbool dus t.o.v. Periandros self geaktiveer). In 2:1 gee hy opdrag dat die Bakchiadaï doodgemaak moet word "anderkant die mark/ ... waar ons gewoonlik perde en die wildevarke/ as offers slag" (555 — 447). Hier word Periandros op subtiele wyse in verband gebring — deur die wildevarksimbool — met sy grootste vyande. Die sirkel van hierdie vereenselwiging — ironies, omdat Periandros in hierdie stadium nog nie daarvan bewus is nie — word voltooi in 5:3 waar Periandros die drie moordenaars wat die "wildevark" moet "slag", toespreek: "Daar is hier in Korinthe iemand wat my pla,/ 'n mens so laag dat ek hom nouliks kan verdra,/ my grootste vyand wat ek op die ganse aarde het ..." (1755 — 1757). Hy verwys hier natuurlik na homself.

Die see (en die strand) is nog 'n belangrike simbool wat reeds in die aanvangsreëls van die drama gevestig word. Deurdat die offer van die wildevark op die strand plaasvind — die offer wat seën op Korinthe moet laat neërdaal — word die see hier met die goeie geassosieer. Die noue vervlegtheid van die bese en die goeie blyk egter ook uit hierdie simbool, soos teweens uit elke ander simbool in die drama. Periandros se verwysing

na die meeu wat gulsig oor die water sal skeer (15) terwyl die offerdiere lê en bloei, toon dat die see hier reeds die kiem van die bose bevat. Dat die wraakeiland, waarbo die wraakvoëls vlieg (64), ook in hierdie see geleë is, is veelseggend. Lukophroon en Periandros se gesamentlike woorde in 1:1 bring die reinigende én die vertroebelde van see tegelykertyd onder die aandag. Lukophroon sê: "Die siel word tog deur skade en verdriet gesuiver ..." (115), waarop Periandros antwoord: "Ag, dis 'n skuimerige golf ná golf, en sonder rus/ slaat die gedagtes eiesinnig teen 'n klipperige kus" (117 — 118). Arioon se "hergeboorte" (795) uit die see waarin ook die "slymerige doodsg gebied" geleë is (796), lig weer eens die dubbel-simboliese aard van die see uit. In dieselfde trant beskryf Periandros in 3:2 die huwelik as 'n see van geluk wat soms verander in 'n "kaal en harde eensaamheid/ vol krete van seemeeu waar ons mekaar verwyf" (919 — 922).

Die verbranding van die hoere op 'n skip as deel van 'n "suiweringsdaad" in 3:2 sluit hierby aan. Aan die slot van die drama word die see wêér dubbel-duidig simbool van vernietiging sowel as van reiniging. Deur sy dood op die strand, "sodat sy dun bloed vinnig in die golwe loop" (1766), sal Korinthe gesuiver word van die boosheid van Periandros. Dié man, "van ongeregtigheid en baie sondes so besmet" (1758), moet sonder spoor verdwyn en begrawe word "sodat die branders sonder rus/ breek oor sy bene in Korinthe met sy klipperige kus" (1766 — 1768). Die rus van die drama se aanvangsreëls, wat ook met die offer op die strand verband gehou het, verander hier ironies na 'n ewige onrus. Periandros loop ten slotte in die rigting van die see, "die see wat ewig sonder rus/ sal breek en breek, en reinig aan die klipperige kus" (1808 — 1809).

Die derde, en miskien belangrikste, simbool word ook in die aanvangstoneel ingevoer wanneer Periandros sy seun se aandag vestig op die aankoms van die koringkis. Periandros het hierdie kis, waarin sy vader aan die wraak van die Bakchiadai ontkom het, en wat sy seun Lukophroon eendag van hom moet erf — enersyds simbool dus van die heerserskap — ryklik laat versier met beelde en spreuke (vgl. 41 — 42). Vanaf simbool van lewe en van die goeie ontwikkel die sederkis egter ook tot simbool van die dood en van die bose wanneer dit, as gevolg van die bose drifte in Periandros, oorsaak word van Melissa se dood. Deur die feit dat dit juis haar verwysing na Periandros se burgerlike afkoms was, kry hierdie simbool 'n besondere draagwydte t.o.v. die vervlegtheid van die bose en die goeie. Die kis, waaruit Periandros, met sy nuut verworwe insig, reeds sy eie kop met 'n dolk uitgekerf het — homself dus reeds simbolies doodgemaak het — word ten slotte 'n "dodekis" genoem wat as smeekoffer in die tempel van Hera op Olumpos moet rus (1791 — 1794). Ook bevat die kis, waarvan Periandros aanvanklik voorsien het dat tonele uit Korinthe vir ewig in ivoor en goud daarop sal voortleef (vgl. 58), reeds van die begin af beelde van sowel die gevlerkte hings as van die wraakvoëls. Dit word ten slotte — ironies — simbool van die einde van die heerserskap van die huis van Periandros.

Daar is reeds gewys op die simboliek van die gevlerkte hings (wat na die digterlike ideaal en die goeie verwys), wat eindelijk van die goue munt geslyt is (1671 — 1672), en van die kwartel in sy kou (vgl. afdeling 6). Die vernietiging van die gesin word verder in die aanvangstoneel simbolies in die vooruitsig gestel wanneer Lukophroon hom soos volg uitspreek oor die verhouding tussen sy vader en sy moeder: "... soos die glasuur op 'n gebakte kruik met fyn/ geluid verspring, voel ek dit altyd in my skryn" (121 — 122). Die kruik (en kruikemaker) kom weer ter sprake in 1:3 (404), 2:1 (469), 3:3 (1135 — 1136), 4:2 (1278 en 1357), 5:1 (1487 — 1488) en ten slotte in 5:3, waar dit simbolies ontwikkel tot "'n erdekruik asyn" (1749).

Ook die koringare ontwikkel op ironiese wyse van simbool van die vyand (die Bakchiadai) in 2:1 (478) tot simbool van Periandros self, "die hoogste koringaar", wat met 'n dolk uit die koringkis gekerf word (in 5:1 — 1593). Ander simbole is die wraakvoëls (simbolies van die noodlot), die dolfyn en die harp (digterlike suiwerheid), vuur (suiwering) en die reukwerk (boetedoening).

7. Ten slotte

Die vervlegtheid van die bose en die goeie is 'n kerngegeewe in Opperman se digterlike oewre. Dit kan ook as die tema van sy versdrama *Periandros van Korinthe* beskou word. In Periandros met sy hoë digterlike ideale is die kiem van verderf reeds vanaf die begin teenwoordig. Die wyse waarop sy tragiese fout (die onvermoë om hom met die feite van sy lewe te versoen en die daaruitspruitende onbeheerste woedebuie) uiteindelik die bose oor die goeie laat triomfeer, stempel sy lewensloop as tragies. Dat die bose in Periandros reeds van die begin af enigsins oorbeklemtoon word, doen enigermate af aan hierdie tragiek.

VOETNOTE

1. Voortaan op hierdie wyse aangedui.
2. Vgl. Opperman 1953 (43 — 54).
3. Hy verwys na haar as sy *oumagrootjie* in reël 103.
4. Snyman (1985) gee 'n betreklik uitvoerige bespreking van Periandros se verhouding tot die ander personasies in die drama.

BRONNE

- ANTONISSEN, R. 1974. Geboorte van die tragedie uit die gees van die poësie. In: Grové, A.P. *D.J. Opperman — dolosgooier van die woord*. Kaapstad: Tafelberg.
- BOTHA, Elize. 1980. *Oor die Afrikaanse prosa en ander opstelle*. Kaapstad: Tafelberg.
- BROOKS, C. and HEILMAN, R.B. 1948. *Understanding drama*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- KANNEMEYER, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, Band 2*. Kaapstad: Academica.
- 1974. Die sirkulerende elemente in *Periandros van Korinthe*. In: Scholtz, Merwe (red.) *Woord en wederwoord*. Kaapstad: Human en Rousseau.

- OPPERMAN, D.J. 1953. Kuns is boos. *Standpunte* 8(2): 43—54.
- 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- 1975. *Periandros van Korinthe*. Kaapstad: Tafelberg.
- SNIJMAN, F.J. e.a. 1968. *Woordeboek van die Afrikaanse taal, Vyfde deel*. Pretoria: Staatsdrukker.
- SNYMAN, N.J. 1985. *Periandros van Korinthe* (D.J. Opperman). *Tydskrif vir Letterkunde* XXIII(3): 112: 123.

OPDRAGTE

1. *Periandros van Korinthe* begin met die motief van die wildevark wat as offer geslag word. Hoe ontwikkel hierdie motief in die res van die drama?
2. Bestudeer die openingstoneel en dui aan hoe elemente wat dwarsdeur die drama 'n rol speel, hier aangevoer word.
3. Bespreek Periandros as tragiese held.
4. Die raaisels en vrae wat tydens die fees van digters, denkers en ander in 1:3 gevra word, wys vooruit na ontwikkelinge later in die drama. Bespreek hierdie stelling.

Johan Coetser

Die jaar van die Vuur-os (W.A. de Klerk)

Dit kan as basiese gegewe in enige woordwerk aanvaar word dat daar op 'n sekere tyd en plek iets met iemand gebeur. Die skrywer manipuleer hierdie gegewe om 'n gesigspunt oor te dra, wat ek die tema wil noem. Ook in *Die jaar van die Vuur-os* gebeur iets binne 'n bepaalde situasie om 'n gesigspunt oor te dra.

Die situasie kan geriefshalwe die agtergrond van die gebeure genoem word. Hierdie agtergrond word reeds aan die begin van die drama sinvol geteken. Die Generaal en Emma is daar met mekaar in gesprek, en tydens hierdie gesprek tree 'n aantal sake na vore wat later in die stuk prominensie verkry. Daar is verwysings na 'n verlore seun wat terugkeer, Herklaas Louw, Gillian Hammond, "gedoentes" en "dinge" wat — so lei ons af — iets met Kemp te doen het, ensovoorts. Nie net die situasie skep agtergrond nie, maar ook sekere voorwerpe vervul 'n funksie in die ruimte-van-die-verhoog-af (diëgetiese ruimte). Hier kan na die prominente plek van die Os verwys word, 'n prominensie wat deur die teks op p. 11 uitgelig word deurdat die woord ("Vuur-os") met 'n hoofletter gespél word. Daarby kom die woord *Vuur-os* in die titel van die werk voor. In hierdie, eksposisionele, gedeelte kom ons ook agter dat van die karakters teenoor mekaar staan: Pieter hou (byvoorbeeld) nie van Gillian (p. 2) of Kemp (p. 3) nie, en ons vermoed 'n netwerk van menslike verhoudinge in die stuk.

Hierdie bespreking van *Die jaar van die Vuur-os* wil dan op drie sake konsentreer: die tema van die werk, die verhouding van die karakters tot die tema en die Vuur-os.

By die lees van kritici se uitsprake oor die tema van die werk word dit duidelik dat dit aan aktualiteit gewin het sedert sy publikasie in 1952. Dit is vir die Van Riebeeckfeesjaar geskryf, maar die meeste van die probleme wat die werk indertyd aangespreek het, bestaan vandag steeds én in vergrote vorm. Conradie (1976: 28) stel die tema soos volg:

In *Die jaar van die vuur-os* word die rasseprobleem behandel, maar die drama bied geen oplossing nie; dit pleit alleen vir groter begrip van elke groep se agtergrond en standpunt en beklemtoon dat 'n oplossing net langs die moeilike weg van opoffering gevind kan word.

Hierdie verwoording van die tema gee net die een kant van die munt. Lategan (in Nienaber 1982: 468) stel die ander kant van die munt soos volg:

... die tragiese onvermoë of onwilligheid van die mens om sy medemens ten volle te begryp ...

In hierdie verband meen ek dat Lötter (1957: 61) 'n beswaar teen die werk inbring waarvan die onderwyser in die klaskamer kennis moet neem:

Myns insiens (skryf Lötter, J.C.) het die dramaturg die rasseprobleem té veel op die voorgrond gedruk — en dit het ten koste van die drama geskied.

Word die rasseprobleem nie as 'n onderdeel van die web van menseverhoudinge beskou nie, verteenwoordig dit na my mening 'n skewe kyk op die tema. Myns insiens verteenwoordig die gelykenis van die verlore seun (Luk. 15:11—32) 'n belangrike grondpatroon en bied 'n knooppunt vir die bespreking van die tema.

Op p. 2 noem die Generaal Martin by implikasie die verlore seun: "Wel, dis nie aldag dat die verlore seun terugkeer nie!" En net soos die Bybelse vader van Luk. 15:20 is hy op die uitkyk vir sy seun: "Ek loop al glad draaie van voordag af." Soos vir die Bybelse kind wag ook hier die "gemeste kalf" (p. 4 en p. 14), die hartlike ontvangs (pp. 14—15), die "feesmaal" (p. 29). Trou aan die Bybelse verhaal is daar die ontevrede broer (Alexis) wat hier egter nie deur die vader nie, maar deur Gillian aangespreek word: "Hy's jou broer, en hy was sewe jaar weg" (p. 13). Myns insiens is Alexis se ontevredenheid metonimies van die ander probleme op Okonjenje — dié veralgemening omdat menseverhoudinge by al hierdie probleme 'n rol speel. Die uitgangspunt(e) bring twee vrae te berde: Hoe voltrek die verlore-seun-grondpatroon hom in die res van die teks; en, watter menseverhoudinge word aangeraak en uitgewerk?

Alexis en Pieter word die duidelikste by die verdere ontplooiing van die verlore-seun-motief betrek, met Kemp wat in hierdie verband as figurant optree. Dat die dramaturg hier sinnebeeldig te werk gaan, blyk onder andere uit Brink (1972: 41 — "dat die oorspronklike (die verhaal van die verlore seun, J.C.) deur herhaling verander, selfs verwring word: dat dit selfs nie maar 'n variasie van 'n bestaande patroon word nie, maar 'n herskepping") en die vooropstelling van die idee (veral op pp. 37 tot 57). Op hierdie bladsye verwerf die karakters feitlik sinnebeeldigheid, wat tot die aktualiteit van die werk herlei kan word. Dan word Alexis verteenwoordiger van die landsverlater, die Hammonds van die Engelsgesinde Suid-Afrikaner, Kemp van die filantroop en die Generaal van die patriot. Martin en Gillian onderskryf die Generaal se idees en staan in 'n sekere sin teenoor Pieter, wat egter ook die Generaal se idees onderskryf. Daar is dus sprake van 'n groepering van karakters.

Op p. 37 lei Martin af dat Alexis die land gaan verlaat en wil hy hom, "as ouer broer", raad gee. Die verwysing na die ouer broer resoneer die Bybelse grondpatroon, maar tog stem die konteks van die drama nie ooreen nie. In die Bybelse verhaal het die jongste broer (Alexis) wel aanvanklik tuisgekom, maar het die ouer broer (Martin) dit nie oorweeg om 'n Amerikaanse aanbod (p. 37) te aanvaar nie. Andersyds verkry hierdie afwyking sin teen die

agtergrond van Brink se bostaande aanhaling én die aktualiteite wat op hierdie bladsye behandel word. Een van daardie aktualiteite is waarskynlik 'n satiriese verwysing na (Suid-)Afrikaners wat die land verlaat wanneer onweerswolke op die horison verskyn. (In *Die jaar van die Vuur-os* verlaat die jongste broer, Alexis, uiteindelik die land, maar keer die ouer broer, Martin, terug.) Hierdie landsverlaters hou weer verband met die Generaal se woorde op p. 6 en p. 22 ("Want van sulkes is ons volk gemaak"), wat weer aan Van Wyk Louw se besinning oor volk-wees herinner (in *Die dieper reg* en *Die pluimsaad waai ver*), maar tog teen die agtergrond van die Van Riebeeckfeesjaar 1952 sinvol is. By so 'n geleentheid sal mense oor hierdie opmerking nadink. Wat wel opvallend is, is dat die Generaal hierdie opmerking in beide gevalle met Herklaas Louw in verband bring. Uit verskillende verwysings (pp. 2, 6, 21 – 22) na die Herklaas Louw-motief blyk dit dat hy 'n Suidwes-patriot moes gewees het met wie die Generaal hom kon assosieer. As sodanig staan Herklaas Louw dus in opposisie tot Alexis en is die funksie van hierdie opposisie satiries van aard en in die teken van die idee. Bladsye 37 tot 57 gee ook blyke van opposisies op persoonlike vlak, maar met die voorbehoud dat die persoonlike en ideëvlak nie geskei kan word nie.

Opposisies op persoonlike vlak kan herlei word tot die vraag: Waarom verlaat Alexis die land, maar bly Martin uiteindelik? Alexis verskaf op p. 39 die beweegrede vir sy optrede: "Dit was die mense." Hy het uit 'n goeie betrekking by die korporasie bedank as gevolg van "die ewige gespook teen botheid en domheid", die "selfgenoegsame onnoselheid". Hy beskryf die land se leiers as "'n spul klein, belangrike mensies, so lawaaierig en grootdoenerig soos 'n brommerfees op 'n mishoop". Met hierdie gesprek tussen Martin en Alexis is die drama besig om voosplekke in die gemeenskap onverbloem en skerp onder die leser se aandag te bring (satiriseer) met die doel dat hy daarop reageer.

Alexis se gesprek met die Generaal (p. 41 en verder) tree as korrekatief vir die gesprek met Martin op, in dié sin dat die Generaal gedugte opposisie bied. Die Generaal ken sy land (p. 43; let op hoe die landmotief nou aan prominensie win) en, "dat die plek ook sy gusvee en pilaarheiliges het", sal hy nie betwis nie. Hy beskou dit sý plig om van binne te reformeer (p. 45):

Man, as daar dinge is wat nie na jou smaak is nie en wat jou eerlik teen die bors stuit, dan is dit jou dure plig om hier te bly en te help reg buig wat nog krom is.

Daarvoor sien Alexis weer eens (p. 40 en p. 45) nie kans nie en loop hul gesprek op 'n dooie punt uit. Desnieteenstaande skep die drama die moontlikheid vir die verdere ontwikkeling van die tema deur Alexis se verwysing na die os (p. 45):

Julle os is kamtig 'n simbool! ... Wáárvan ...? *Steriliteit*, ja! Dis al.

Myns insiens tree Kemp oorwegend op op die vlak van die idee. Vir die meeste inwoners van Okonjenje verteenwoordig hy slegs probleme. Die meeste van hierdie probleme kom op pp. 15 tot 23 ter sprake. Hierdie blad-sye dien die doel om aan die leser agtergrondinligting te verskaf en Kemp se verskyning op p. 23 voor te berei. Pieter en die Generaal is ontstoke oor Kemp se disinformasie wat in 'n oorsese tydskrif verskyn het. Pieter verduidelik aan die Generaal dat hy, op pad van die stasie af, twee wilddiewe aangekeer en daarna vir Kemp daarvan in kennis gestel het. Na aanleiding van hierdie besoek noem die teks die volgende motiewe: grafte, '47-brand, John Hammond, bakens, oordrag van Okonjenje aan die Trust, die os, moeilikheid. Op p. 23 verskyn Kemp self op die toneel.

Reeds sy voorkoms tipeer hom as sendeling en dit, tesame met die doel van sy besoek, laat die teks na die verlede reik. Tewens, reeds sy van en woonplek roep die sendelingsgeskiedenis, as 'n buitetekstuele verwysing, op. Soos die vroeë sendelinge glo hy dat hy "in diens van 'n groot saak staan" (p. 24). Daarom mag hy nie swyg in sy stryd om menseregte nie, én kom versoek hy die vrylating van die wilddiewe sodat die polisie die saak kan hanteer (p. 25). Ook die ander motiewe — in die vorige paragraaf genoem — kom in hierdie gesprek ter sprake, dit wil sê op die ideëvlak. Die geringe rol wat die Kemp-Generaal-verhouding op persoonlike vlak speel, kan afgelei word uit die beperkte ruimte wat die teks daaraan afstaan (p. 29/30). In (aanvanklike) teenstelling met Alexis wil dit voorkom asof hierdie opponente persoonlike agting vir mekaar het, én wat moontlik verdiep. Op p. 29 spreek Kemp die Generaal selfs as "Oom" aan.

Myns insiens kan Kemp se optrede *tyd-ruimtelik gekwalifiseerd* genoem word. Hy is die transposisie van 'n figuur uit die sendelingsgeskiedenis van die Kaapse Oosgrens in die vorige eeu, en sy optrede teenoor die boere van Okonjenje stem ooreen met die van sy voorgangers teenoor die Grensboere. Ook hulle is vir hul optrede verkwalik. Soos in die geval van Alexis bied Kemp se optrede die geleentheid vir satire. Vergelyk byvoorbeeld Kemp se aanklag dat Okonjenje "'n luukse is — 'n jagplaas en 'n vakansiehouplek" (p. 26) met die Generaal se erkenning op p. 4 dat hy die plaas vir biltong aanhou. Ek vind inderdaad, in verband met die uitbeelding van aktualiteit, by Kemp die soort rondheid wat 'n mens nie by 'n figurant sou verwag nie. In teenstelling met (byvoorbeeld) die Martin-Alexis-opposisie, wat sy verskille hoofsaaklik in persoonlike opvattinge vind, is die Kemp-Generaal-opposisie terug te vind in die afwesigheid van hierdie insig by die Generaal (dít sou eers op p. 65 volg — die motto van die drama):

Ek word (sê Kemp, J.C.) helaas gedwing om harde waarhede te verkondig. 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 werk ... én bid.

Daarmee, meen ek, tree Kemp as korale karakter op: hy is iemand wat die

handelingsverloop in die werk beïnvloed en in die vooruitsig stel.

'n Vraag wat hom nou voordoen, is: Hoe skakel hierdie interpretasie van Kemp se aandeel aan die handelingsverloop met my stelling dat die verlore-seun-motief die grondpatroon (vergelyk weer Brink, *ibid.*) van die drama vorm? Myns insiens lê die verband in die situasie waarin hierdie gelykenis gegee is. Groenewald (1973: 301) stel die saak soos volg:

Uit hierdie deel van die gelykenis (oor die oudste seun, J.C.) moes die Fariseërs begryp dat hulle die houding inneem van die oudste seun. ... Hulle weier om mee te doen aan die blydschap in die hemel oor die sondaar wat gered word. Daarom bly hulle buite staan en het geen aandeel in die hemelse feesmaal nie.

Dit wil tog, moontlik op grond van Luk. 15:31 as knooppunt, voorkom of Kemp met die verlore-seun-motief in verband gebring kan word. Dan kry die twee broers die gestalte van die Wit- en Swartman wat deur die land saamgebind word (vergelyk die land-motief; onder andere Gillian se woorde op p. 22: "Dis die land self wat ons saambind"). As korale karakter help Kemp om hierdie tuiskoms te bewerkstellig. Die persone wat nie aan die feesmaal deel het nie, verteenwoordig diegene by wie die visie van die mototo van die werk ontbreek. In die teks is dit Pieter en die Generaal self, wat egter later beide op verskillende maniere daartoe kom.

Die eerste aanduiding van die Generaal se opvatting oor die tema is op p. 3. Hy reageer ontstoke op Emma se verwysing na die brief oor die oordrag van Okonjenje aan die Trust:

Kan jy jou nou voorstel dat Okonjenje anders as vir die nageslag sal bly, veral ná die opruiende dinge wat deesdae hier in die reservaat gebeur? Van oormmaak of weggee is daar geen sprake nie. En Piet weet dit.

Min of meer dieselfde sentiment word in sy gesprek met Gillian uitgespreek, maar nou vind 'n aksentverlegging plaas, wat enersyds met Gillian self en andersyds met die os verband hou. Dit word uit hul gesprek op pp. 7 tot 12 algaande duidelik dat die Generaal bevooroordeel is teenoor Gillian se skoonfamilie, die Hammonds. Hy noem haar 'n "town-janie", het nie 'n hoë dunk van die Hammonds se beste nie en meen selfs dat 'n Hammond nie iets weet van kos kook nie. Selfs die verwysing na die os en Ngondera (p. 11, onder) sou in verband gebring kon word met John Hammond se betrokkenheid by die inwoners van die kraal. Die os word aan Ngondera gestuur in 'n poging om hom van Kemp se invloed los te maak en om hom te herinner aan die belofte wat die Generaal aan Kasupi gemaak het. Uit hierdie beskrywing lei ek af dat die Generaal aanvanklik 'n eenrigtingvisie op die tema het — en dit is 'n beperkte visie wat geen ruimte vir Alexis, Kemp of Ngondera se menings laat nie. Teen hierdie agtergrond kan sy woorde op p. 12 ("My hartjie, 'n sanering moet daar kom. Anders gaan sake hier nog hand-uit ruk") as 'n moontlike aksentverlegging in die rigting van insig beskou word.

Pieter se bodeberig (p. 15 en verder) van die voorval wat plaasgevind het terwyl hy en Martin vanaf die stasie op pad plaas toe was, sy besoek aan Kemp om hom van die twee wilddiewe in kennis te stel en die gevolglike argument oor ou twispunte, dra weer eens daartoe by om die Generaal se siening van die tema te bevestig. Maar weer is daar 'n aksentverlegging nadat Pieter die Generaal die stuur van die os verwyf het. Dat die stuur van die os 'n simboliese handeling is, word op p. 18 bevestig as Pieter dit 'n "soenoffer" noem, 'n beskrywing wat die Generaal blykbaar in die hitte van die oomblik aanvaar. Sy antwoord op Pieter se aanklag motiveer sy optrede en begin met die redegewende voegwoord *omdat* (p. 18):

Omdat ek nog nie alle hoop laat vaar het nie en omdat ek nog glo dat daar 'n sanering in die verhoudings kan plaasvind! 'n Begin moet gemaak word ('n mening wat Gillian later eggo, J.C.), al is dit noodwendig 'n klein begin. En ek het nog nie my belofte aan Kasupi vergeet nie.

Die Generaal aanvaar dus dat daar, in die woorde van die HAT (die lemma *soenoffer*) "[onopsetlike] sondes te versoen" is. Die woord *soenoffer* sê dat 'n offer gebring moet word om versoening te bewerkstellig. Word daar van hierdie standpunt uitgegaan, en, gegee die posisie van hierdie handelingsgeheel in die totale handelingsverloop, lei ek af dat die Generaal se bostaande woorde aan Pieter eerder 'n intellektuele/deurdagte mening as 'n beleefde/emosionele werklikheid is. Hy moes eers sy offers bring. Een van daardie offers was Gillian. (Myns insiens kan sy 'n offer genoem word, aangesien die teks bewyse bied dat sy vir die Generaal iets beteken het.) Die aard van die offer word gekompliseer deurdat Gillian ook haar opvatting oor die tema het. Sy verduidelik haar standpunt aan die Generaal, die patriot: Dit hou vir haar in dat sy haar verbondenheid aan die Engelsesinde Hammonds aflê om 'n Springbok te word, iets wat Pieter sê nie moontlik is nie (p. 8). Hier gaan dit dus om die skep van 'n nuwe Suid-Afrikaner: die springbok is immers 'n nasionale embleem. Gillian herhaal hierdie gedagte in haar verdere gesprek met die Generaal op p. 22 ("Dis die land self wat ons saambind. Dit is.") Dit wil dus voorkom of haar perspektief tot hier in die handelingsverloop (p. 22 van die 92 van die werk) parallel met dié van die Generaal ontwikkel. Dit was egter ook vir Gillian nodig om, ten opsigte van die tema, teenoor die Ngondera-Kemp-kwessie standpunt in te neem.

Die aanloop daarvan is die woordewisseling tussen Gillian en Pieter op pp. 32 – 35. So fel woed hierdie woordewisseling dat, wanneer ontdek word dat Gillian nie meer op Okonjenje is nie, die leser geneig sal wees om haar afwesigheid daaraan toe te skryf. Die teks self verskaf verskeie moontlikhede vir haar (waarskynlike) vertrek Soris toe: Alexis meen dat sy impulsief opgetree het (p. 57); ook dat sy blykbaar genoeg gehad het van Okonjenje (p. 59); hy weet dat sy en Pieter gedurig haaks is (p. 60). Hierdie *redes*

motiveer egter nie waarom sy weier om 'n klag te lê na haar aanranding nie. Dit kan waarskynlik haar offer genoem word: haar aanranding en die weiering om te prosedeer. Die laasgenoemde spruit uit haar *beseft* dat iemand iets moet doen sodat die skuld van wedersydse, gebrekkige menseverhoudinge herstel kan word.

'n Tweede, persoonlike offer wat die Generaal moes bring, was Pieter. Pieter word telkens as die daad-mens geteken wat onwrikbaar oortuig is van die verdienstelikheid van sy saak. Dit blyk duidelik uit sy optrede teenoor Kemp en Ngondera nadat hy die wilddiewe betrap het en die beslistheid wanneer hy hierdie voorval aan sy vader rapporteer.

Ironies is sy woorde aan die Generaal (p. 18: "Troos u maar daaraan, Vader, so iets sal nie met my gebeur nie") nadat die hom gemaak het om matigheid voor oë te hou en hy Jan Strydom as voorbeeld genoem het. Die teks bevrage teken nie Pieter se trou aan sy land nie (p. 19, bo), maar die wyse waarop hy sy menseverhoudinge met die Hammonds en Ngondera-hulle beleef. In hierdie verband wil ek 'n indirekte waarskuwing van die implisiete outeur aan Pieter (moontlik ook aan die leser) aflei uit die feit dat sy horlosie (p. 19) gaan staan het. Dit kan moontlik beteken dat Pieter in die verlede lewe (let op die verband met die Generaal, die neweteks teken hóm as "iets" uit 1899) en dat 'n nuwe tydvak nou betree word. Die daad-mens in hom dwing hom om Ngondera uiteindelik dood te skiet — die offer wat aan daardie kant gebring word. Ek meen dat Pieter verstaan dat hy 'n offer is, en dit impliseer by hom 'n mate van insig ten opsigte van die tema. Emma, as die persoon wat die naaste aan hom lewe, bring hierdie insig op p. 84 weer eens in verband met die land:

Die grond, Jill, die land leef langer as mense of geslagte. Dit weet jy ook.

'n Derde offer wat die Generaal bring, is die os. Aanvanklik stuur hy die os as versoeningsgebaar aan Ngondera en beroep hom ook op die verlede, dit wil sê sy vriendskap met Kasupi (p. 18). Op p. 36 is die os terug op Okonjenje nadat Twansiep die dier die oggend Ngondera toe gejaag het; en die aand verneem die plaasmense dat Twansiep doodgeslaan is — waarskynlik die prys wat hy moes betaal omdat hy vir die Generaal gewerk het. Daar is minstens twee redes vir die verwerping van die geskenk en Twansiep se dood. Die eerste hou verband met Pieter se optrede. Vroeër in die stuk (p. 32) keer Pieter terug plaas toe nadat hy die grafte laat uitkap het; ook was die twee wilddiewe nog in aanhouding nadat Kemp reeds om hul vrylating gevra het. Teen hierdie agtergrond moet Martin se bevrage tekening van die wysheid van die stuur van die os gelees word (p. 36). Tog, dink ek, moet aanvaar word dat die Generaal te goeder trou opgetree het. Die tweede rede hou verband met die Generaal en die os se sinnebeeldigheid.

Ek het vroeër daarop gewys dat die Generaal die patriot versinnebeeld, 'n afleiding wat, teen die agtergrond van my bespreking van die Herklaas

Louw-motief, deur sy eie woorde op p. 6 ("Ja, van sulkes is ons ou volk gemaak, my kind. En hier sit ek ook nou, ...) en Emma se opmerking ("Nasionale monument, nè?") bevestig word. Op p. 11 verduidelik die Generaal die os se sinnebeeldigheid aan Gillian:

Sy naam is eintlik Vlam, maar ek noem hom die Vuur-os. Want kyk, dis mos Afrikaner-vuur daardie. Of hoe praat ek?

Die os versinnebeeld dus die vuur wat die Afrikaner is — alternatiewelik: die Afrikaner se vuur (toegegee: die woord *Afrikaner* het in hierdie konteks ook die betekenisonderskeiding van *bees*), 'n vuur waaraan daar in hierdie werk twee betekenis geheg kan word. Vuur kan verteer en dit kan suiwer. Ek meen dat Ngondera die os interpreteer het as die vuur wat hom wil verteer — die vuur/ywer van die patriot/die Afrikaner/die Generaal het aan hom geen leefruimte (vergelyk Kemp se woorde op p. 26:

Het u ooit daaraan gedink, dr. Van Niekerk, dat hierdie grond hier vir u 'n luukse is — 'n jagplaas en vakansiehouplek? Nóg u nóg die bestaan van u kinders sal werklik geraak word as dit die dag nie meer aan u behoort nie. U het ander grond, baie ander belange. Maar hierdie arme mense ...)

gegun het nie. Daarom verwerp Ngondera die Vuur-os. Omdat die Generaal, in oordragtelike sin, die Vuur-os is, is Ngondera se verwerping van die geskenk ook 'n verwerping van die Generaal. Hierdie gelykstelling van die Generaal aan die Vuur-os word onder andere op p. 58 deur Alexis gegee ("Ek kon maar ewe goed die Vuur-os loop handgee"), nadat Martin hom gevra het of hy die Generaal al voor sy vertrek gegroet het.

Die insig wat die Generaal ten opsigte van die tema verwerf, staan ook in verband met die os. Daarop het die korale karakter, Kemp, se woorde 'n rigtinggewende invloed (p. 87):

... onthou dat as u ook iets wil doen om hierdie saak op te los, dit nie sonder opoffering sal kan geskied nie ... opoffering van baie wat miskien baie na aan u is. En 'n os, hoe voortreflik ook al, is helaas nie genoeg nie.
(Alexis noem die os op p. 45 simbool van "steriliteit".)

Daarmee kom insig (anagnorisis) vir die Generaal (p. 89) en skiet hy die Vuur-os as 'n simboliese gebaar dood. Nou bly slegs die suiwerende vuur/besef oor dat die land, in die eerste plek, loyaliteit van sy inwoners eis. Nie net Martin en Gillian (p. 90/1) as nageslag van die Generaal nie, maar ook Kasupi se nageslag (reflekteer die aanhaling van sy woorde, p. 91 onder) is daardie inwoners.

Uit die bostaande bespreking van *Die jaar van die Vuur-os* kan afgelei word dat dit om 'n spel van idees gaan, daarom die omskrywing *ideëdrama*. Dié interpretasie impliseer nie 'n politieke (of ander soortgelyke) stellingname

nie, maar 'n tematiese onderskeid. Die aard van die ideëdrama is dat dit tot aktualiteit neig, iets wat onafwendbaar is as die geworteldheid van die drama/teater in sy gemeenskap in aanmerking geneem word. Van hoe verweef drama en gemeenskap is, gee Artaud (een van die motto's deur Brink 1986 aangehaal) 'n aanduiding:

Nes die Pes, laat die teater (lees: drama, J.C.) konflikte en magte losbreek, dit stel moontlikhede vry; en as dié moontlikhede en dié magte donker is, dan is dit nie die pes of teater se skuld nie, maar die lewe s'n.

Hierdie verbondenheid van die ideëdrama aan sy gemeenskap, sê Smuts (1961: 533 — 534), skep twee gevare: van datering en "dat die skrywer die neiging kan openbaar om sy eie persoonlike siening en oplossing van die probleem op die beeld wat hy skep" af te druk. Nie die probleem/idee nie, maar universele waardes (gesonde menseverhoudinge?) en 'n objektiewe geheelbeeld van die probleem — waardeur die leser van die probleem bewus gemaak maar 'n "oplossing" nie op hom afgedwing word nie — moet verwerklik word.

Die bogenoemde uitgangspunte kan uiteraard nie absolute waardes wees nie. Tog, meen ek, kan gesê word dat *Die jaar van die Vuur-os* in 'n hoë mate daaraan voldoen. Gesonde menseverhoudinge kom wel in die drama ter sprake, maar verwerf aanvanklik nie dieselfde prominensie as die rasseprobleem nie. Daar kan aanvaar word dat die personasies in 'n ideëdrama standpunt moet inneem, dat daar — soos in die geval van die Generaal — vordering op die pad van insig ten opsigte van die tema sal wees. Tog wil die rol wat Martin en Gillian in die "nuwe" land moet speel, inderdaad effe gemanipuleerd voorkom. Tewens, hierdie nuwe rol wat Martin moet speel, is te groot vir die beeld wat die teks van hom geskep het. Desnieteenstaande bly hierdie 'n behandelbare drama wat, soos in 1951/2, waarskynlik vandag nog bespreking en standpuntinname uitlok.

BRONNELYS

- Brink, A.P. 1972. *Aspekte van die Nuwe Prosa*. Kaapstad: Academica.
- Brink, A.P. 1986. *Aspekte van die Nuwe Drama*. Tweede, hersiene uitgawe. Pretoria: Academica.
- Conradie, P.J. 1976. *Hoe om 'n drama te ontleed* (Blokboeke 10). Pretoria: Academica.
- De Klerk, W.A. 1971. *Die jaar van die Vuur-os*. Kaapstad: Tafelberg.
- Groenewald, E.P. 1973. *Handboek Bybelse Geskiedenis: Die Nuwe Testament*. Pretoria: Interkerklike Uitgewerstrust.
- Lötter, J.C. 1957. *Struktuuranalise van "Die jaar van die vuuros" van W.A. de Klerk* (Voorgelê ter vervulling van 'n deel van die vereistes vir die graad: M.A. in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte). Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Nienaber, P.J. 1982. *Perspektief en profiel*. Johannesburg: Perskor.
- Smuts, J.P. 1961. W.A. de Klerk: Die jaar van die vuuros (in) *Die Unie*, 57.10: 533—537, April.

Inleiding

'n Roman bevat gewoonlik 'n relaas van 'n min of meer komplekse gebeure. Die gebeurekomponent (die fabel of geskiedenis) is opgebou uit 'n reeks of reekse gebeurtenisse. Mieke Bal definieer 'n gebeurtenis as "die oorgang van een toestand na 'n ander toestand wat veroorsaak of ondergaan word deur akteurs". (Bal 1980: 22). Wanneer 'n mens 'n verhaal of roman ontleed, kan jy byvoorbeeld die karakters bekyk in hulle verhouding tot die reeks gebeurtenisse wat hulle veroorsaak of ondergaan. Op grond van die veronderstelling dat menslike denke en optrede doelgerig is, het Greimas 'n model opgebou wat die verhoudinge tot die nagestreefde doel weergee. (Vgl. Bal 1980: 34–40)

Greimas gaan dus uit van 'n teleologiese verhouding tussen die elemente van die geskiedenis: die akteurs strew na 'n doel. Daardie doel is die bereik van iets gunstigs of die vermy van iets ongunstigs. Die eerste en belangrikste verhouding is dié tussen die akteur wat streef na 'n doel en daardie doel self. Greimas vergelyk hierdie verhouding met dié tussen onderwerp en lydende voorwerp in 'n sin. Die eerste twee klasse akteurs wat onderskei word, is dan ook die subjek en die objek: 'n akteur X streef na 'n doel Y. Die objek is nie altyd 'n persoon nie. Die subjek kan ook strew na 'n bepaalde hoedanigheid wat hy wil verwerf. Ook kan gestrewe word na besit, rykdom, wysheid, liefde, geluk, 'n loonsverhoging, 'n regverdige samelewing, ens. In die praktyk is die subjek altyd 'n persoon, of 'n gepersonifiseerde dier of voorwerp.

Die strew na die subjek alleen is nie voldoende om die objek te bereik nie. Daar is altyd magte wat dit wel of nie moontlik maak nie dat die subjek sy doel bereik, wat dit toelaat of nie toelaat nie, wat dit kan belet. Ons kan dus 'n klas akteurs onderskei wat die onderneming van die subjek begunstig, wat die objek aan hom gee of toelaat dat dit aan hom gegee word. Diegene aan wie die objek gegee word, vir wie dit bestem is, is dan die begunstigde. Die begunstiger is dikwels 'n abstraksie, byvoorbeeld die maatskappy, die noodlot, die tyd, die egoïsme in die mens, slimheid, maar kan ook die konkrete vorm van 'n persoon aanneem. Die begunstigde is dikwels dieselfde persoon as die subjêk. In so 'n geval begeer hy iets of iemand ten behoeve van homself.

Die doel waarna die subjek strew is gewoonlik moeilik om te bereik. Die subjek kry onderweg met teenstand te doen en kry ook hulp. In die eerste geval het ons met 'n teenstander te doen en in die tweede met 'n helper. Helper en teenstander bepaal die wisselende lotgevalle van die subjek, wat soms veel teenstand moet oorwin voordat hy sy doel kan bereik. Die

begunstiger het mag oor die hele onderneming, is dikwels abstrak, bly gewoonlik op die agtergrond en is meestal maar een akteur. Die helper kom dikwels slegs toevallig tot hulp, is meestal konkreet, kom op die voorgrond en bestaan meestal uit 'n hele aantal akteurs.

Saul se Oupoot-strewe

In *Kringe in 'n bos* is Saul Barnard die sentrale karakter. As sodanig is hy die vernaamste subjek in die geskiedenis van die roman. As sentrale subjek in 'n redelik uitvoerige roman streef hy na 'n hele aantal objekte. Een daarvan staan in verband met sy verhouding tot Oupoot. Reeds op die eerste bladsy verneem die leser dat dit Saul se strewe is om Oupoot te skiet. Sy doel daarmee is weer om te verhinder dat Terblans dit doen. Maar ook Maska probeer aanvanklik sy bes om Saul van sy voorneme te laat afsien. Vanuit die staanspoor het Saul dus in sy strewe met twee teenstanders te doen, nl. Freek Terblans en Maska. Oupoot self is op ironiese wyse die begunstigde van Saul se strewe: Saul wil die "koning-olifant" skiet ten einde hom die vernedering te spaar om deur Terblans geskiet te word. Maska verander oënskynlik gou van 'n teenstander in 'n helper deur die geweer aan Saul te oorhandig. Later in die roman blyk egter dat hy in hierdie verband eerder as *Oupoot* se helper beskou kan word.

Dit blyk gou dat Maska en Freek nie die enigste teenstanders is met wie Saul moet rekening hou nie. Sy taak word nog verder bemoeilik deur die uitgestrekte bos en, daarmee gepaardgaande, die feit dat hy slegs drie dae tot sy beskikking het om die taak af te handel. Wanneer Freek Terblans begin soek, moet alles verby wees.

Wanneer die Diepwallers Saul vertel dat Oupoot glo in die rigting van Kwê-se-draai is, tree hulle onwetend as helpers t.o.v. Saul op. Saul het egter ook 'n ander helper in die vorm van die "dink wat van binne af kom" wat deur die insident met die bloubokkie aan die gang gesit is en wat nou vir hom sê dat Oupoot nie Kwê-se-draai toe is nie. Hierdie "dink" speel egter 'n groot rol in die geskiedenis van die roman, is abstrak en is slegs 'n enkelvoudige fenomeen, sodat ons hier eerder van 'n begunstiger moet praat. By hierdie geleentheid aanvaar Saul egter nie die hulp van hierdie besondere begunstiger nie — 'n begunstiger wat origens 'n baie belangrike rol in sy lewe speel.

Aan die begin van hoofstuk drie kom Saul tot die slotsom dat die doel van sy soektog beslis nie loutering is nie, maar slegs om te voorkom dat Oupoot verneder word. Wanneer die onderneming afgehandel is, bly daar vir hom net een ding oor, nl. om met die Pictor te vertrek. Hy is dus in hierdie stadium heeltemal seker dat die doel van sy onderneming nie 'n bepaalde hoedanigheid (loutering) is wat hy wil verwerf nie, maar iets buite homself. Aan die begin van hoofstuk 4 kry Saul Oupoot se spoor. Hy skort egter sy soektog tydelik op om eers Groot Eiland toe te gaan. Twee faktore gee tot hierdie besluit aanleiding. Die eerste is "die ander ding wat in hom torring"

en die tweede die noodsaak om kos in die hande te kry. Hierdie twee faktore funksioneer dus as teenstanders ten opsigte van Saul se Oupoot-strewe. Gesien in die lig van die res van die roman, is die eerste faktor in werklikheid 'n begunstiger. Wat die tweede faktor betref, is die uiteindelijke doel van die strewe om kos in die hande te kry natuurlik ook tot Saul se onmiddellike voordeel. Honger speel dus 'n interessante ambivalente rol in die geskiedenis van die roman. Hoewel dit in Saul se Oupoot-strewe as teenstander funksioneer, is dit tog ook in sy eie belang om kos in die hande te kry — ook om sy soektog te kan voortsit. Teenoor ou Sanna rep hy dan ook niks van die eintlike doel van sy teenwoordigheid in die bos nie, maar verklaar hy dat hy "eintlik kos soek". In Saul se strewe om kos in die hande te kry tree ou Sanna weer as helper op. Na sy besoek aan Sanna kom Saul tot die slotsom dat hy nou naby Oupoot moet wees. Oupoot se spoor, die bol mis en die halfgevrete takke en blare help hom om tot hierdie slotsom te kan kom. Sonder teenstanders is hy egter steeds nie. Daar is sy skuldgevoel teenoor "al die Sannas van die Bos, al die Jozefs, die Anneriese en die Maskas". Daar is verder sy onsekerheid omtrent wat olifante weet en nie weet nie. Nou dat sy honger gestil is, het Saul dus hoofsaaklik met abstrakte teenstanders of negatiewe begunstigers te doen. Hy is egter vasberade dat sý hand die sneller moet trek om Oupoot te skiet voordat die dag verby is. "Voor Freek Terblans sal Oupoot nie neerkniel nie" (53).

Wanneer hoofstuk 6 'n aanvang neem, is dit Donderdag. Môre begin Freek Terblans se span Oupoot se spoor soek. Dit word dus nou dringend dat Saul sy sending voltooi. Vir Jozef wil hy nie sien nie. Teen die tyd dat Jozef hoor dat Oupoot geskiet is, wil hy wat Saul is reeds ver die oop see in wees. Die tyd tree dus ook op as 'n soort abstrakte teenstander of negatiewe begunstiger in Saul se strewe. Die feit dat die tyd beperk is, plaas die onder-neming van die subjek onder druk.

Daarbenewens is daar Saul se onsekerheid (omtrent wat Oupoot beplan) as addisionele negatiewe begunstiger. Die Bos as gevaarlike ruimte vol hinder-nisse tree ook op as teenstander, in hierdie geval 'n konkrete mag wat in die loop van die roman die attribute van 'n personasie verkry. 'n Ander moontlike konkrete teenstander is reën: "Dit kan lol as dit reën voordat hy Oupoot geskiet het" (80).

Saul vind dit ironies dat dit juis hý is wat Oupoot moet skiet. Dit is so in die lig van die feit dat Saul hom tot dusver met groot toewyding daarop toegelê het om die olifante teen uitwissing te beskerm. Hy het dus in 'n sekere sin as helper van die olifante opgetree. Terselfdertyd was hy teenstander van die ivoorjagters. En nou is hy self op pad om 'n olifant te skiet. Sy vinger moet sonder gevoel die sneller trek. Sy gevoel van liefde vir die olifante, wat tot dusver as begunstiger opgetree het in sy strewe om hulle te beskerm, het nou 'n negatiewe begunstiger (teenstander) geword. Steeds gis hy egter oor Oupoot se plan (strewe). Wil hy dalk in 'n kring loop en op sy eie spoor terugkom? Ook dít sou ironies wees (besef die leser) want dit sou beteken

dat Oupoot (Saul se "broer") nou Saul se teenstander geword het in sy strewe om die ou olifant (as ironiese begunstigde) te skiet.

Nie net Oupoot nie, maar ook die ander olifante in die Bos hou vir Saul 'n bedreiging in, tree dus as potensieële teenstanders in die geskiedenis van die roman op en verhoog so die spanning.

Aan die begin van hoofstuk 7 word Saul se strewe weer eens nader gespesifiseer: Hy wil Oupoot op ten minste 40 treë skiet en dit moet 'n breinskoot wees. Steeds bly hy egter onseker omtrent Oupoot se bewegings en vind hy dit moeilik om Oupoot se strategie te peil. Hy vermoed dat Oupoot nie die derde sirkel voltooi het nie in 'n poging om hom (Saul) af te skud. Naas Oupoot se geslepenheid is daar Saul se tamheid, die honger en sy onsekerheid omtrent Freek Terblans se bewegings wat as negatiewe begunstigers ten opsigte van sy strewe funksioneer. Daarby kom nog die ruie bos as teenstander. Die skaal is dus op die fisiese vlak swaar gelaai teen die sentrale karakter, iets wat tipies is van die konvensionele gebeurteroman met 'n heroïese figuur as sentrale karakter. Terwyl Oupoot hom kan dik vreet, moet Saul met water tevrede wees. Soos 'n tipies geïdealiseerde heldefiguur weet hy egter nie van tou opgooi nie: "Hierdie dag sal nie verbygaan sonder dat hy doen waarvoor hy gekom het nie! Hy het hom tot hierdie moord verbind en sy liggaam sal aanhou totdat dit gedoen is! Klaar. Daar bestaan nie iets soos omdraai nie."

Aan die begin van hoofstuk 12 word Saul se vasberadenheid dat "hulle" Oupoot nie sal skiet nie, herbevestig. Oupoot, wat die wet van die natuur gehoorsaam, is vir hom soos 'n "broer". Dit is 'n ironiese situasie dat Saul sy "broer" moet skiet, 'n soort "moord" moet pleeg om Oupoot teen vernedering te beskerm. Ons het dus 'n komplekse aktansiële verhouding tussen hierdie twee personasies: Saul is tegelykertyd Oupoot se teenstander en helper.

Skielik verskyn ou Maska weer op die toneel. Hy deel Saul mee dat hy Freek en Jozef moet help om Oupoot te skiet. Maska wil hê Saul moet omdraai. Hy voel dis te laat — Jozef en Freek vat môre die spoor en daar is niks wat Saul kan doen nie. Saul weier egter om om te draai. Hier tree ou Maska, wat aanvanklik oënskyklik as helper opgetree het deur die geweer aan Saul te leen, dus weer as teenstander in Saul se Oupoot-strewe op.

Nadat hy die berig ontvang het dat sy pa dood is, wil Saul die "ding oor Oupoot na 'n kant toe dink en praat" (195). Die gesprek wat hierop volg, oortuig Maska heeltemal dat Saul Oupoot se "broer" is. Hierop verander Saul van voorneme. Die Bos moet sy koning behou; hy het nou nie meer teruggekom om Oupoot te skiet nie. Sy eintlike teenstander is nou sy bloedbroer (Jozef) en nie meer sy "geestesbroer" Oupoot nie. Vir Saul verkry dinge nou 'n metafisiese dimensie: Goed beteken om Oupoot te laat loop, kwaad om hom te skiet. Ou Maska wil egter steeds hê dat Saul moet omdraai. Teen hierdie tyd, verklaar hy, weet die ander reeds van hom.

Dit blyk nou dat Maska reeds in die verlede vir Oupoot teen Freek Terblans

beskerm het en dat hy van plan is om dit ook hierdie keer te doen. Ou Maska se aktansiële rol is dus ook interessant dubbelsinnig. Terwyl hy aanvanklik oënskynlik as teenstander van Oupoot en helper van Saul opgetree het deur die geweer aan laasgenoemde te leen, het hy in die stilligheid deurgaans die rol van helper t.o.v. sowel Saul as Oupoot en van teenstander t.o.v. Freek Terblans vervul. Die geweer het hy aan Saul geleen in die hoop dat Saul in sy soektog na Oupoot vir Jozef sou kry en met hom sou vrede maak. Maska is dus in eie reg 'n subjek in die aktansiële struktuur van die roman. In 'n sekere sin kan ons hom egter ook 'n "geheime helper" noem. 'n Geheime helper is 'n akteur wat help terwyl die subjek dink dat hy met 'n teenstander te make het, of 'n akteur wat help sonder dat die subjek beseft dat die akteur iets met sy onderneming te doene het (vgl. Bal 1982: 43).

In hoofstuk 15 kom Saul tot die slotsom dat hy nie daarop moet reken dat Maska Freek en Jozef van die spoor af sal flous nie. Hy loop nou nie meer op Oupoot se spoor nie, maar om Freek en Jozef te kry. Ou Maska is hoogs ontsteld: "My oë wil nie moord ook nog sien nie" (233).

In die slothoofstuk van die roman word Oupoot — ten spyte van Saul en Maska se voorsorg — geskiet. Saul verwyt Maska, want laasgenoemde het gesê dat hy Oupoot se vyande sou keer. Sowel Saul as Maska slaag as subjekte dus nie in hulle strewe om te voorkom dat Oupoot geskiet word nie. Maska verklaar dat Oupoot Saul na die Bos gelok het sodat Saul kon sien "hoelat hulle met onse bos mors" (292). Dit open die moontlikheid dat Oupoot self ook as subjek in die aktansiële struktuur van die roman geklassifiseer kan word. Die objek van sy strewe is dan 'n bepaalde beseft of insig by Saul. Ook in hierdie opsig het Oupoot dan waarskynlik as Saul se "broer" opgetree.

Saul wil nou sorg dat geen delwer sy "pote" aan Oupoot se karkas sit nie. Hierdie voorneme behels basies 'n voortsetting van sy oorspronklike strewe om Oupoot teen vernedering te beskerm. Dit sluit egter ook aan by Saul se strewe om die natuur teen die hebsug en die vernielingsug van die mens — twee kragte wat as negatiewe begunstigers in die roman optree — te beskerm. In hierdie laasgenoemde strewe (objek) funksioneer die natuur dus as begunstigde. Saul vind die dooie olifant en verdryf die delwers. Daar is iets pateties-ironies in die feit dat Saul darem tog in hierdie opsig in sy doel slaag. Hy put dan ook geen bevrediging daaruit nie, maar treur by die leweloze Oupoot se "lyk". Hy fokaliseer die ou olifant as 'n mooi maaksel wat deur God se wil geskep is en deur die mens se wil vernietig is. Hierdeur verkry Saul se Oupoot-strewe 'n metafisiese dimensie. God is die groot Subjek wie se skoonheidstrewe in maakselsoos Oupoot gestalte vind, maar waarvan die mens die teenstander is.

Saul kan sy strewe om Oupoot te beskerm egter nie verder voer deur die olifant te begrawe of weg te steek nie. Hy ervaar 'n magtelose verset teen sy menslike nietigheid. Hy wonder of die olifant se dood verband hou met die

dood van sy eie hoop en drome. Menslike magteloosheid is 'n belangrike gegewe in die roman. Dit is die vernaamste negatiewe begunstiger of teenstander in die aktansiële struktuur van die werk.

Stopforth daag op en eis die olifant op. Hy is dus die laaste konkrete teenstander met wie Saul in sy Oupoot-strewe te doen kry. Saul verdryf hom deur op hom te skiet. Hy voel egter: "Dis die einde van 'n pad. In homself. Langs hom lê Oupoot. Nie eens die gevoel dat daar iewers nog iets van die ou gees huiwer, is oor nie. Die olifant is dood" (297).

Saul se Oupoot-strewe loop dus klaarblyklik uit op 'n klaaglike mislukking. Al wat in hierdie verband nog vir hom oorbly, is die voorneme om toe te sien dat niks van Oupoot die Bos sal verlaat nie. So tree hy as subjek tot die bitter einde toe op as beskermmer (begunstiger) van Oupoot (en dit wat die olifant simboliseer).

Saul se strewe na vryheid

Saul se Oupoot-strewe is 'n fisiese strewe wat algaande metafisiese implikasies verkry. 'n Ander strewe van Saul as subjek wat met konkrete faktore saamhang maar vanuit die staanspoor 'n sterk metafisiese dimensie het, is die na selfstandigheid of vryheid. Hierdie strewe neem verskillende vorme aan.

Waarheid

In die eerste plek neem dit die vorm aan van 'n soeke na die waarheid en 'n bevryding van die leuen. Die waarheid is dus die begeerde abstrakte objek van hierdie strewe. As begunstiger in hierdie verband tree die "dink van binne" op. Ons kan hierdie "dink van binne" ook beskrywe as selfstandige of individuele denke, in teenstelling met kollektiewe of groepsdenke. Dit lê aan die wortel van Saul se rebelsheid.

Saul strewe as subjek na die waarheid as abstrakte objek. Hierdie strewe is reeds in sy kinderjare aan die gang gesit deur die insident met die bloubokkie. In hierdie spesifieke verband tree sy "mensbroer" Jozef as teenstander op: "Almal weet sy gal sit in sy kop" (31). Hierdie gegewe is ironies in die lig van die aandoenlike wyse waarop Jozef as Saul se helper optree wanneer hulle die kalender uitsleep asook wanneer Saul die vuurmaakhout vir Sondag moet kap.

Saul se selfstandige denke as begunstiger in sy soeke na die waarheid kom ook na vore in die gesprek rondom die paradys as "tuin". Hier tree sy pa weer as teenstander op: "Dit was 'n tuin man!" (33). Saul kom — in sy strewe na die waarheid — telkens as denker van "afwykende" gedagtes teen die ander, die "hulle" as teenstanders te staan: "Nou sê hulle dis nie Adam en Eva se bos nie? Sy kop was skielik baie deurmekaar. Die bloubokkie se gal sit nie in sy kop nie, die geelhoutboom is nie die boom van goed en van kwaad nie ..." Oom Anneries formuleer hierdie selfstandigheid van denke by Saul soos volg: "Jy wil altyd annerster goed weet as ander

mense" (37). Saul se probleem met hierdie "ander mense" is egter dat hulle 'n waarheid "verby (...) loop omdat lieg se pad gerieflik oopgetrap is" (45). Dit geld in die eerste plek van die mense van die Bos. Later besef Saul egter ook dat die geldmag, soos verteenwoordig deur die houtkoper MacDonald, ook nie oor die waarheid bekommerd hoef te wees nie, sy dit dan om 'n ander rede: "Die boek in sy hand wat die skuld op die blaai dra, is die sweep wat hulle op hul knieë het en wat MacDonald kon laat lieg soos hy wou!" (76).

Wanneer Saul uiteindelik van die ander Bosmense en van MacDonald (as teenstanders in sy strewe na intellektuele vryheid) weggebreek het, gaan dit "oop" in hom. Hy is nou selfs vry om sy eie gedagtes oor God te dink: "Wie is God? Hy sou dit nie gewaag het om dit op die dorp in die klipkerkie te gaan verneem het nie. Dis Macdonald-hulle se kerk" (174). (Hier skemer iets deur van die skryfster se eie stryd met die kerk.) Hy fokaliseer die kerk dus nie as potensieële helper in sy soeke na die waarheid omtrent God nie, want die kerk is ook in die greep van die geldmag, dus eerder 'n teenstander.

Kennis

In die eerste plek strewe Saul dus na vryheid van denke. 'n Aspek hiervan is natuurlik gewoon die dors na kennis en eerstepandse ervaring. Ook dít is 'n metafisiese strewe met baie sterk konkrete implikasies. So wil Saul dolgraag die see sien, en wanneer hulle daarheen op pad is, peper hy sy reisgenote met vrae omtrent allerhande dinge. Die ongeërgdheid en die onwilligheid van die ander is egter reeds hier 'n struikelblok (teenstander) in Saul se kennis-strewe.

Ook uit sy gesprek met ou Sanna blyk Saul se strewe om dinge te weet. Sy help hom om kennis van die verlede op te doen deur hom van die brand te vertel. Veelseggend is ook sy opmerking teenoor haar dat 'n mens moet weet wanneer hy gebore is asook haar antwoord daarop: "Kom al die jare reg sonder weet" (48). Hoewel ou Sanna dus as helper optree in Saul se strewe om dinge te wete te kom, is sy self nie iemand vir wie "weet" belangrik is nie.

Die insident in die biblioteek staan ook in verband met Saul se stryd in sy strewe na kennis. 'n Biblioteek is natuurlik potensieël 'n magtige instrument in 'n mens se kennisstrewe. Saul kom egter in hierdie verband te staan teen menslike vooroordeel en ongevoeligheid as magtige teenstanders.

Vryheid

Saul se drang na selfstandigheid manifesteer hom ook in 'n strewe na vryheid. Ook dít is 'n metafisiese strewe — 'n strewe na 'n abstrakte objek — met belangrike implikasies vir sy konkrete omstandighede. Wanneer die roman 'n aanvang neem, dink Saul daaraan terug dat hy die vorige dag 'n ander strewe gehad het as om Oupoot te skiet, nl. om juis van Oupoot en

van Kate weg te kom. Hy wou hom losmaak van die voorafgaande 29 jaar. Hierdie vryheidstrewes by Saul het sy ontstaan gehad die eerste keer toe hy die see gesien het: "Eendag, eendag sal hy op 'n skip klim en daar waar die Knysna deur die gat skuim, sal hy deurvaar die oop see in en vry wees soos 'n voël!" (69). Hierdie vryheidsdrang is die teenpool van die gevoel van magteloosheid wat Saul telkens in die loop van die geskiedenis van die roman ervaar. Ook in sy vryheidstrewes kom hy telkens in botsing met van die ander personasies en met sy ruimte.

Wanneer Saul sy pa vertel van Macdonald se versoek dat hy vir hom moet kom werk, antwoord sy pa: "Ons belang aan onsselwers en ons werk vir onsselwers" (75). Hierdie antwoord laat "iets" in Saul goed voel. Dit is heel begryplik, omdat Joram se reaksie hier 'n kragtige formulering van Saul se eie vryheids- en selfstandigheidsgevoel behels. Die ironie van die saak is natuurlik dat hy met verloop van tyd ontdek dat die boswerkers juis *nie* aan hulleself "belang" en vir hulleself werk nie. Daarom sweer hy by geleentheid op die Bybel dat die dag sal kom waarop sy tone nie meer deur sy skoene sal peul nie, "die dag dat Saul Barnard nie meer met sy oë in die stof sal loop nie" (84).

Ekonomiese selfstandigheid

Saul se vryheidstrewes neem mettertyd die vorm aan van 'n strewes na ekonomiese selfstandigheid. Hy besef dat 'n mens wat ekonomies onderworpe is nooit werklik vry kan wees nie. Dit beteken weer dat hy iets sal moet doen om uit die Bos weg te kom. Dit is belangrik om daarop te let dat die Bos in *Kringe in 'n bos* nie 'n uitsluitlik positiewe waarde het nie. Dit tree in meer as een opsig ook as teenstander van die sentrale persoonasie op. Dit het ons reeds in verband met sy Oupoot-strewes opgemerk. Die Bos is nie alleen paradys en sprokieswêreld nie, maar ook gevangenis, dus nie slegs helper nie, maar ook teenstander. Ook hieruit blyk die genuanseerde aktansiële struktuur van die werk.

Menswaardigheid

In een van sy gesprekke met Kate verklaar Saul dat hy wil weggaan na waar hy ook 'n "mens" kan wees. Hy het by MacDonald kom werk om geld te verdien ten einde op 'n skip te klim. "... 'n Mens is net 'n mens as jy baie geld het en boonop Engels is", voeg hy sinies daarby (106). Saul se vryheidstrewes behels uiteindelik 'n strewes na menswaardigheid. Menswaardigheid is die abstrakte objek waarna hy as subjek strewes. Ekonomiese selfstandigheid sien hy o.a. as begunstiger in hierdie strewes.

Sy strewes om by MacDonald geld te verdien ten einde sy vryheid te verkry slaag nie. Wanneer gerugte die ronde begin doen dat daar goud in die Bos is, bring dit vir hom nuwe hoop. In goud sien hy nou 'n moontlike uitkoms, nie net vir homself nie, maar vir al die boscense. Op ironies — paradoksale wyse tree Patterson — wat deur Saul se groot teenstander MacDonald in

diens geneem is — op as helper vir Saul in sy goud-strewe. Saul se goud-strewe is eweneens 'n strewe op die fisiese vlak wat vir hom metafisiese implikasies inhou: "As ek vandag saam met jou omdraai, Patterson, draai ek weg van die enigste genade wat daar vir my oorgebly het" (125).

Wanneer hy en Patterson die eerste spoelgoud kry, voel dit vir Saul asof "alles om hom asem ophou: soos spikkeltjies son het die swaar, geel krummels tussen die lyne van sy hand gelê; boards, onwerklik, magtig" (130). Veral die woord "magtig" is besonder pregnant. Goud moet vir Saul as helper dien in sy strewe om homself en sy mense los te koop van hulle ekonomiese knegskap soos gesimboliseer deur MacDonald se skuldboek. Ironies genoeg, bevry Saul homself van MacDonald se dwingelandy nog voor hy werklik self goud in die hande kry. Ironies is ook die feit dat dit die boodskap van Arend se dood is wat as "laaste strooi" die finale begunstiger is in hierdie verband. Hierdie boodskap stoot hom finaal "verby enige vrees of omgee" (144), m.a.w. in sy vryheidsdrang het nou vir hom geen innerlike teenstanders meer oorgebly nie. Wanneer MacDonald hom beveel om te bly tot sy skuld afbetaal is, antwoord Saul: "... die res van my lewe behoort nie aan jou nie, dit behoort aan my" (145). Hierdie woorde resoneer dié van Joram wat ons hierbo aangehaal het. Saul neem egter inderdaad hier sy lot in sy eie hande en sy enigste onmiddellike strewe is om van MacDonald se werf af pad te gee en nooit weer sy voete daar te sit nie.

Nadat hy vertrek het, ervaar Saul 'n gevoel van bevryding. Deur met MacDonald te breek het hy dus reeds op die psigiese vlak (subjektief) in sy vryheidstrewe geslaag. Objektief hang hierdie strewe egter natuurlik met sy goudstrewe saam. Na sy vertrek van MacDonald besoek hy sy pa-hulle en probeer hulle oorreed om saam met hom die goud te gaan uithaal voordat ander dit kom wegroof. Saul probeer dus hier as helper (verlosser) vir sy onderdrukte mense optree. As potensiële teenstanders sien hy reeds die vreemdelinge wat ook binnekort van die goud te hore sal kom. Sy pa verklaar egter (as spreekbuis): "Ons is houtkappers! Ons swaai ons eie byle en ons belang aan onsselwers" (156). Hierdie gewaande vryheid en selfstandigheid van Joran Barnard en sy mense is byna lagwekkend — as dit nie so pateties is nie. Saul slaag nie daarin om sy mense daarvan te oortuig dat hulle nou 'n kans het om aan die Bos te ontsnap nie.

Wanneer hy uiteindelik alleen Meulbos toe vertrek, ervaar Saul 'n intense gevoel van bevryding. "Van hieraf loop hy alleen, het hy vir homself gesê. Saul Barnard is los!" (157). Subjektief ervaar hy dus reeds die verwesenliking van sy vryheidstrewe. En wanneer hy die eerste ses pond vir sy goud kry, beteken dit nie net 'n trog, 'n skerm, 'n kombens en kos nie, maar veral: "... dit beteken Saul Barnard is 'n mens" (166). Met goud as helper slaag Saul dus in sy strewe na menswaardigheid. Hierdie feit behels indirek 'n skerp satiriese stuk sosiale kommentaar.

MacDonald as teenstander

MacDonald — wat as Saul se mees konsekwente teenstander optree — aanvaar egter nie so maklik dat Saul aan sy kloue ontkom het nie. Na die rusie tussen Saul en Kate se ouers speel MacDonald 'n slim kaart en Saul staan sonder troef: MacDonald verklaar dat hy nie weer van 'n Barnard 'n wa hout sal koop solank Saul op die dorp of in die omgewing is nie. Saul onderneem hierop om afstand te doen van Kate indien MacDonald weer Jozef-hulle se hout koop en die osse teruggee waarop hy beslag gelê het. MacDonald wen hierdie ronde en weer eens staan Saul magteloos teenoor hom. Ook wat Saul se Kate-strewe betref, tree MacDonald dus as sy teenstander op. Hy verlaat Knysna en draai sy rug op Kate en die Bos — wat intussen vir hom in 'n tuiste verander het — “omdat een man die mag het om 'n ander sonder keuse te laat”, d.w.s. sy vryheid aan bande te lê. Terwyl hy by Steyn in diens is, worstel hy weer met “al die ou magteloosheid” (272) wanneer hy aan sy neerlaag teen MacDonald dink.

Na Saul se terugkeer na Knysna hervat die stryd tussen hom en MacDonald. Laasgenoemde probeer sewe erwe aan hom verkoop. “Dit was soos 'n slang wat probeer vrede maak” (285). MacDonald probeer hier op deursigtige wyse voorgee dat hy nie meer as teenstander nie, maar inderdaad as Saul se helper wil optree. Saul deel MacDonald egter mee dat hy nie belang stel in erwe op 'n “spookdorp” (286) nie. “Jy het gedink jy gaan 'n slag slaan en my daarmee slaan, maar hierdie keer het jy nie gewen nie” (287). Ten slotte skilder hy die magteloosheid van die Bosmense jeens hulle verdrukkers, van wie MacDonald die verpersoonliking is.

Aan die slot van die roman slaag Saul egter in sy Kate-strewe, sy dit dan ook met haar hulp, asook om vir Jozef te laat besef dat hy moet loskom van MacDonald. Op hierdie wyse triomfeer hy dus as subjek oor sy vernaamste teenstander en dit wat hy verpersoonlik, naamlik materiële en geestelike verslawing.

In hierdie bespreking het ons stilgestaan by die verskillende strewes van die sentrale subjek en die rol wat dit speel in die aktansiële struktuur van *Kringe in 'n Bos*. Miskien wil die onderwyser saam met sy leerlinge 'n soortgelyke studie aanpak t.o.v. 'n ander voorgeskrewe epiese werk.

BRONNE

1. Bal, Mieke. 1980. *De theorie van vertellen en verhalen*. Tweede, hersiene druk. Dick Coutinho. Muiderberg.
2. Brink, A.P. 1984. Kringe in 'n bos: 'n ryk en nuwe bydrae. *Rapport*, 14(22): 4.
3. Cilliers, Cecile. 1984. 'n Verhaal wat sing in die geheue. *Oosterlig*. 25 Junie: 8.
4. Joubert, Elsa. 1984. Lees stadig sodat dié storie nie ophou nie. *Die Vaderland*. 22 Junie: 16.
5. Matthee, Dalene. 1984. *Kringe in 'n bos*. Tafelberg. Kaapstad.
6. Mouton, M. 1985. 'n Bespreking van Kringe in 'n bos. *Klasgids*. April: 71—80.

7. Roos, Henriette. 1985. Verhaal en suksesverhaal, of: op soek na goeie, gewilde prosa. *Standpunte*. Oktober: 19–27.
8. Steenberg, Elsabé. 1985. Kringe in 'n bos. *Tydskrif vir letterkunde*. November: 108–114.
9. Van Zyl, Ia. 1985. Kringe in 'n bos. *Tydskrif vir letterkunde*. Mei: 118–121.

Henning Pieterse

"Pylvak" (Saamgestel deur J.P. en Ria Smuts)

1. 'DIE TUISKOMS' (J. van Melle)

"Die Tuiskoms" is 'n episodiese verhaal en bestaan uit drie episodes waarin die hooftema nooit 'n eksplisiete rol speel nie. Die verskillende episodes word deur tipografiese breuke van mekaar geskei. Episode een handel oor die vrou, episode twee handel oor die man en die slotepisode beeld die tuiskoms uit.

Al drie die episodes volg mekaar chronologies in die tyd op. Die vrou sit vir vier maande lank en wag op haar man se tuiskoms. Marthinus Cloete se onderweg-wees na die huis toe, word in die tweede episode uitgebeeld, met die tuiskoms self in die laaste deel.

Dit is moeilik om 'n karakter as sogenaamde hoofkarakter in hierdie verhaal uit te sonder, aangesien albei 'n gelyke ruimte binne die teks toegeken word. Verder wil die verteltyd (aantal reëls) wat aan die man en die vrou onderskeidelik afgestaan word óók beklemtoon dat die twee persone 'n gelyke "waarde" binne die verhaal het.

Die funksie van die parallelisme tussen die man en die vrou in die eerste twee episodes, beklemtoon ook dat dié twee mense baie gemeen het. Hulle pas nie net by mekaar nie, maar hoort by mekaar. Die latere hereniging in die derde episode is dus nie ongemotiveerd nie. Dit word in der waarheid 'n vereiste vir die slot van die verhaal.

Beide man en vrou bevind hulle in 'n onherbergsame ruimte. Die vrou sit tuis met die mistroostige geluid van die wind in haar ore. Die man trek met sy skape onder die strale van die geel son. Sy wat vir die kinders omgee, bly eensaam tuis, sodat hulle kan skoolgaan. Hy wat vir sy skape omgee, trek eensaam weg, sodat dié diere kos kan hê om te vreet. Albei is besorg oor dit wat aan hulle behoort; dit wat vir hulle kosbaar is.

Die vrou is uiterlik onaansienlik en lyk onversorg ("geel ongeborseelde tande") en die man se klere is verbleik en verslete. Sy hoekige gestalte dra ook daartoe by om sy onaansienlikheid te beklemtoon.

Daar is natuurlik ook verskille tussen die man en sy vrou. Sy is staties en hy tree op. Op die wyse word die primêre verskil tussen die twee geslagte gesuggereer. Die man is die sterke en hy doen die harde werk, terwyl die liggaamlik swakker vrou nie ruwe dinge doen nie.

Die natuur speel 'n belangrike rol in hierdie verhaal en dra by tot die uitbeelding van albei karakters se somber emosionele gesteldhede. Mevrouw Cloete luister heel dag na die waai van die wind. Die veld is dood, die gras is doodgeryp, of afgebrand. Die veld is oneindig. Die hele vlakke is swart. Selfs die hemel is bleek-blou en die son is strak. Die rantjie agter die huis staan geïsoleerd soos 'n eiland. Dit alles sinspeel op die eensaamheid van die vrou.

Marthinus sukkel voort en veg moedig terug teen die onsimpatieke natuur. Dit is al warm in die bosse en hy trek huiswaarts. Daar is gerugte van reën, maar droogte oorheers. Die skape het geen gras meer om te vreet nie. Ongenaakbaar teenwoordig is die "wye, drukkende eensaamheid met die geel son bo hulle, die son wat daar soos 'n vuur alle koelte en reën wegbrand en die bietjie gras wat daar is, verdroog".

Die parallel tussen die kinders en die wind versterk die gevoel van 'n eendlose, eensame roetine waarbinne mevrou Cloete vasgevang is. "Elke môre staan hy op en waai tot die son ondergaan; dan gaan hy lê tot die volgende dag". Die kinders "gaan vroeg in die môre al weg en eers laat in die middag kom hulle terug".

Met die tuiskoms is albei verslae, maar toon tog begrip vir mekaar. Al lyk die tuiskoms op die oog af ironies, is daar wel van blydschap en warmte sprake. Die boodskap van die verhaal sal soos volg geformuleer kan word: liefde oorwin alle swaarkry en teëspoed.

2. 'DIE HALSSNOER' (Guy De Maupassant)

Hierdie verhaal is 'n tipiese lynvertelling. Dit is 'n verhaal wat chronologies aangebied word. Spanning word deurentyd volgehou en die slot is verrassend.

Die outeur maak van tipografiese breuke gebruik om die handelingsmomente van mekaar te skei. Die derdepersoon alomteenwoordige verteller dra by tot die skep en die volhou van die spanning wat help om die leser te boei.

Met die inset van die verhaal word mevrou Loisel as hoofkarakter voorgestel. Sy is 'n ondankbare, egoïstiese mens, wat futiele drome droom oor dit wat kon wees. Sy glo sy is vreeslik, veral omdat sy nie juwele het nie. Hierdie uitspraak sit die leser aan die dink, aangesien dit die verhaaltitel implisiet betrek. In spanning wag die leser nou op 'n verhaal oor 'n halssnoer.

Die spanning word verder verhoog in die tweede handelingsmoment waar mevrou Loisel se man opgewek en vol verwagting 'n uitnodiging na 'n bal aan haar oorhandig — en tog die afkeer op haar gesig! Sy het nie 'n geskikte rok vir die geleentheid nie, maar haar man koop vir haar een. Snaaks genoeg, hoe nader die bal kom, hoe morbiedier raak sy. Dit is die juwele wat sy nie het nie wat haar so mismoedig maak.

Weer eens los haar man die probleem op deur aan te beveel dat sy by mevrou Forestier gaan kuier om uit te vind of sy nie vir haar juwele kan leen nie. Sy soek eers al die juwele deur en vind niks wat in haar smaak val nie. Eers nadat sy haar misnoeë bekend maak, kom sy op die pragtige diamant-halssnoer af. Die verteller verswyg hier die waarheid, naamlik dat die halssnoer nie eg is nie. Nóg die leser, nóg mevrou Loisel besef dit. Die waarheid word hier verswyg om aan die einde in die vorm van 'n verrassende slot op die lappe te kom.

Die bal vorm die hoogtepunt van die verhaal. Moeg en koud, in 'n triestige

stemming, bestyg mevrou Loisel en haar man die trappe na hul woning. Let op hoe fyn die verteller hier al sinspeel op die feit dat die halssnoer weg is. Mevrou Loisel se swaarkry word hier ook subtiel gesuggereer met: "Vir haar was dit verby". Terugskouend gesien, sinspeel dit op die feit dat die bal verby is, maar ook dat mevrou Loisel se geluksbeker nou leeggeloop sal bly. Die verhaal neem 'n nuwe wending as mevrou Loisel agterkom dat die halssnoer weg is. Onmiddellik voel 'n mens jammer vir die arme mens. Na 'n week besluit die twee om die juweel te vervang. Eerstens probeer hulle 'n soortgelyke halssnoer vind by die juwelier waar die verlore halssnoer gekoop is. Spanning bou weer op as die juwelier beweer: "Mevrou, ek het blykbaar net die dosie verskaf". 'n Mens voel aan dat iets nie pluis is nie. Toe mevrou Forestier nie agterkom dat die halssnoer vervang is nie, is Mathilde verlig. Sy is bang dat sy van diefstal verdink kan word. Ook is dit terugskouend ironies, aangesien sy juis meer teruggegee het as wat sy ontvang het.

Na tien jaar se sukkel en verarming is mevrou Loisel geestelik en liggaamlik afgetakel. Sy lyk onversorg, maar glo haar skuld is klaar betaal.

Een dag ontmoet die twee vroue mekaar weer. Mevrou Forestier is uit die veld geslaan om te hoor dat haar halssnoer met 'n egte een vervang is, maar Mathilde voel kinderlik trots dat sy die vervanging nie kon agterkom nie.

Mevrou Forestier neem albei Mathilde se hande in hare. Die leser glo nog dat dit 'n manier van dankbetuiging kan wees. En dan kom die verpletterende woorde: "O, my arme Mathilde! Myne was nagemaak".

Die boodskap van die verhaal kan saamgevat word as: Die mens wat ydele begeertes koester en altyd drome droom oor wat kón wees, word gewoonlik geestelik en liggaamlik afgetakel en tree as ontnugterde mens uit die stryd.

Mathilde Loisel word deurgaans geteken as 'n egosentriese mens met 'n te hoë dunk van haarself. As sy nie haar sin kan kry nie, raak sy opstandig. Die eis wat sy aan die lewe stel is hoog en toe sy "sleg" behandel is deur die lewe, glo sy dat die noodlot teen haar gedraai het. Sy weier om haar omstandighede te aanvaar.

Teenoor haar word haar man as 'n altruïes gestel, sodat haar selfliefde geaksentueer kan word. Meneer Loisel wil net altyd sy vrou gelukkig maak. Hy bekom die uitnodiging, koop 'n rok van sy spaargeld wat vir 'n jaggeweer bedoel is, bedink 'n oplossing vir die juweelprobleem en selfs nadat sy vrou hom tydens die bal stief behandel, is dit hy wat haar skouers met "gewone, alledaagse klere" bedek, sodat sy nie koud sal kry nie. Ook is dit hy wat die hele pad terugloop om te help soek na die verlore halssnoer.

Mathilde se hoogmoed word deur die verteller se aanspreekvorm, "mevrou" duidelik geïllustreer. Die egoïstiese mens tree dikwels eienaardig op. "Pleks van verruk te wees" oor die uitnodiging, wil sy dit van die hand wys. As sy nie die middelpunt van belangstelling kan wees nie, wil sy geen deel daaraan hê nie. Sy omhels mevrou Forestier toe sy die halssnoer vir

haar leen; nie uit dankbaarheid nie, maar uit pure verligting dat sy ook nou na die deftige bal toe kan gaan. Alles draai steeds om haarself. Sy geniet die bedwelming van die bal in so 'n mate dat sy haar getroue man in die steek laat. Maar later toe sy beseft die halssnoer is weg, weet sy goed om haar man weer te "gebruik".

Deur omstandighede word sy geestelik en liggaamlik gebreek. Maar een ding het nie verander nie. Sy droom nog soos altyd drome. Haar gees word 'n verdere knou toegedien toe sy aan die einde moes uitvind dat die halssnoer nagemaak was. Alle swaarkry was verniet! Haar karakter ontwikkel van 'n egosentriese besig-wees met die self, tot 'n nederige mens. Al is sy so afgetakel wen sy 'n warm vriendskap; iets wat sy nog nooit werklik geken het nie. Aan die einde van die verhaal speel die menslike faktor vir die eerste keer in haar lewe 'n rol.

3. LA PROMENADE EN CHIEN (Jan Rabie)

Dit is bekend dat Jan Rabie vir die eerste maal in die Afrikaanse letterkunde die surrealisme vergestalt. Hy gebruik by voorkeur eksistensiële temas. Daar is nie in hierdie verhaal 'n gebeurelyn soos in ander verhale nie. Dit gaan hier oor 'n idee (iets abstrak) en nie oor 'n verhaal met spanning of karakterbotsing nie.

As tema kan aanvaar word: die mens as speelbal in die hand van die lewe, wat sekere geleenthede aan hom bied. Dit is dan ook 'n eksistensiële (bestaans) tema. Die "les" wat hieruit geleer kan word is die feit dat die mens se lewenslot deur kragte buite homself beheer word.

Of hierdie verhaal simbolies is, of dalk as allegorie beskou kan word, sal steeds 'n interpretasieprobleem bly. Die feit bly staan dat die stelling wat ook al gehuldig word, deeglik gemotiveer moet word. Dit sal paslik wees om vlugtig na die omskrywings van simboliek en allegorie te kyk.

Grové (1976: 101) omskryf simboliek as die saamgooi van 'n nuwe en 'n ou betekenis. Dit kom voor in die letterkunde wanneer die woordkunstenaar die uiterlike werklikheid op so 'n wyse ontgin, dat daaruit 'n ryker waarheid te voorskyn kom. In hierdie verhaal is daar wel van twee betekenisvlakke sprake, maar die ou en die nuwe betekenis word nie saamgegooi nie. Daar word nie deur die leser 'n ryker waarheid uit die verhaal geput nie, maar 'n *totaal ander waarheid (betekenis)* as dit waaroor daar letterlik geskryf is.

Dieselfde letterkundige (1976: 4) omskryf die begrip allegorie as 'n vertelling wat iets beskryf onder die beeld van iets anders. Dit is dus die teenoorgestelde van simboliek. Die simbolis ontdek 'n nuwe waarheid in die werklikheid en die allegoris wil 'n waarheid verkondig en maak vir sy doel van die werklikheid gebruik.

Gelykenisse in die Bybel verkondig almal waarhede en kan as allegorieë beskou word. Van der Merwe (1982: 177) omskryf die allegorie as 'n verhaal waarin abstrakte begrippe as persone of konkrete dinge optree; om 'n idee oor te dra, gebruik die allegoris die werklikheid, waaragter die eintlike

betekenis gelees moet word. Ook Van Gorp (1984: 16) omskryf die allegorie as "een werk waarin abstracte begrippen als personen worden voorgesteld".

In "La promenade en chien" het ons met 'n konkrete verhaaltjie te doen wat 'n abstrakte idee by die leser wil tuisbring. Die allegoris maak nie van simbole gebruik nie, maar van metafore of vergelykings. Daar kan dus nie beweer word dat Madame simbool van die lewe word nie, maar dat sy beeld van die lewe is, of staan vir die lewe. Dieselfde geld natuurlik vir die honde. Die verhaal word in twee dele verdeel. Deel een handel hoofsaaklik oor Madame (r. 1—22) en deel twee handel oor die honde (r. 23—43). Madame staan vir die lewe, terwyl die honde vir die mensheid staan. Aangesien Madame die eerste deel van die verhaal uitmaak en daar 'n bietjie meer reëls aan haar as aan die honde in die teks afgestaan word, is dit duidelik dat sy voorrang bo die honde geniet. Die honde is van Madame se handel en wandel afhanklik.

Alle mense wag maar daagliks op geleenthede wat deur die lewe gebied word. Soms lyk dit of geleenthede na jou kant toe kom. Dan veroorsaak dit groot opgewondenheid. As Madame na die honde toe gaan, gaan daar 'n "rilling" deur elke hond en ekstasies word die sterre teen die tralies van die donker hok geslaan.

Elke mens (hond) bestaan vir die oomblik wanneer die lewe 'n geleentheid aan hom bied ("Daarvoor bestaan elke hond"). Elke mens bestaan net vir die "ylhoofdige wandeling" met die lewe.

Madame se mag en verhevenheid word in die verhewe taalgebruik gesug-gereer. Sy "ontwaak" en "besef". Die lewe is magtiger as die mens, want onthou: Madame se oggendwandeling is maar één van baie take wat sy elke dag moet uitvoer. ("Natuurlik het Madame meer om te doen as net bloot onberispelik te wandel").

Net soos wat die honde Madame nie begryp nie, begryp die mens ook nie die lewe nie. Dit lyk asof die lewe wispelturig, soos Madame, is. "Maar alles omtrent Madame is vol geheim, bowenal die gril van haar keuse". Elke dag verkeer sy in 'n ander stemming; elke dag kies sy 'n ander hond. Die honde vorm deel van haar uitrusting. Reeds die titel suggereer dit al. Letterlik vertaal beteken die verhaaltitel: wandeling in hond", soos in romps of jas. As Madame dan die dag sonder 'n hond sou gaan wandel, sal sy half aangetrek wees.

Die verteller noem hoofsaaklik drie stemminge van die lewe: hoogmoedigheid — dan word wit gedra en Madame wandel met die borzoi; wakkerheid — dan trek Madame wit en swart klere aan en wandel met die foksterriër; gewaagtheid — dan trek sy 'n swart affêre aan en neem die Franse poedel, 'n uitnemende sirkusdier wat allerlei toertjies kan doen, vir 'n wandeling. Nou brei die verteller slegs uit oor die foksterriër se reaksie op Madame. Die foksterriër kan gesien word as die sogenaamde "wakker mens", die mens wat skerpsinnig is en die omwêreld fyn waarneem en intens beleef. Hierdie

soort mens leef waarlik, aangesien hy swart én wit in hom het; dus waagmoed en hoogmoed. Hierdie skerpsinnige mens sien dikwels meer raak as ander mense. Hy sien meer van die kanse raak wat by hom verbygaan. Daarom dra hy soos die foksterriër "teleurstelling en verlange" die brandendste in sy hart. So 'n mens ervaar baie pyn. Soos die foksterriër verkeer hy in 'n pynlike posisie (neusvelle is af). Kan I Kor. 13 vers 12 nie met die loer deur die spleet in verband gebring word nie? Die wakker mens voel soms 'n dag lank siek en verwilderd as Madame by hom verby is en laat dan sy gefolterde kop (weens psigiese marteling) op sy pote sak. Hy verstaan dit nie. Gelukkig is hy soos die foksterriër geen filosoof nie. Hy probeer dit dus nie deurgroen nie en hoop maar net voort. As die mens nie kon hoop nie, sou dit hom nie van dag tot dag aan die lewe kon hou nie. Hoop is een van die belangrikste motiverings by die mens om nie moed op te gee of selfmoord te pleeg nie.

Maar die dag as Madame na hom toe kom, is dit "onverklaarbaar en tog so vanselfsprekend". Sy klein hartjie wil van vreugde breek. Die hele verlede is vergeet en Madame is by implikasie vergewe vir die kere wat sy nie by hom aangedoen het nie. Selfs die toekoms tel nou niks. Dit is slegs hierdie "ontploffende oomblik" waarin die mens al sy energie vrystel en homself laat geld en ook opgaan in homself. Dán is hy volkome mens, volkome foksterriër.

Na elke wandeling sal die mens (honde) maar weer in die duister moet gaan wag op geleentheid. Die mens is dus wat sy lewe betref in 'n roetine van wag, wandel, wag, wandel vasgevang, 'n roetine wat hy nooit sal verstaan nie en wat hyself nie kan reël of beheer nie.

4. DIE CALEDONNER (Hennie Aucamp)

"Die Caledonner" is 'n ironiese verhaal, aangesien die hoofkarakter ont-nugter word. Dit wat hy eers van homself gedink het, is juis die teenoorgestelde van wat hy werklik is. Die "lekker ou" is die man van veertig jaar. Hy verloor ook die "oorlog" teen Jimmy wat hy self verklaar het.

Die Caledonner se karakter verander nie. Dit is slegs sy opvatting oor homself wat verander. Daarom kan daar nie juis van karakterontwikkeling gepraat word nie. Veel eerder kan van karakterontbloting of karakteronthulling gepraat word. Aan die einde van die verhaal kom die Caledonner "kaal" (gestroop) anderkant uit, ontbloot as 'n arme ou sukkelaar. Dit is hoofsaaklik deur die gebeure (partytjie) en die mense met wie die hoofkarakter in aanraking kom, wat hierdie ontbloting aanhelp.

Die boodskap van hierdie verhaal kom daarop neer dat 'n mens nie moet voorgee wat hy nie is nie, want die waarheid sal die een of ander tyd ontbloot word.

Die Caledonner wil hom nie met sy ouderdom en eensaamheid versoen nie. Hy lei 'n lewe wat nie by sy karakter pas nie; of liever, hy gee voor dat hy anders lewe as wat die geval wel is.

Hy word aan die begin as 'n sosiale aanwinst vir die dorp geteken, seker omdat hy so maklik en gemaklik kan gesels, maar tog gesels hy met die oppervlakkige wysheid van iemand wat baie gereis het en min beleef het. Dit besef hy self nie. In sy eie oë is hy wêreldwys. Geen mens kon hom nog juis ooit peil nie. Hy is 'n romantiese vreemdeling en daar is iets ontwykend en meerderwaardig aan hom. Verder is hy kieskeurig, maar het gelukkig 'n slag met vroumense.

'n Man soos hy kan nie partytjie toe gaan sonder 'n "stuk" nie. Hy vra dan ook vir Suzie, die jongetjie met die mooi been. Nadat sy weier, wend hy hom tot Malie, die tweede beste. Dit wil voorkom of hy wel nie so 'n slag met die vrouens het nie; veral nie as die eerste een "nee dankie" laat weet nie.

Jimmy maak 'n gek van die Caledonner toe hy aan hom voorgestel word. Die Caledonner verklaar oorlog teen Jimmy (wat hy later verloor). Die Caledonner en Malie dans tot die vermaak van die bakvissies en ander gaste. Almal maak 'n kring om hulle. Malie word verneder en tog het sy ingewillig om te dans. Sy doen dit met 'n doel — daardeur wil sy die man se guns wen.

Anna speel: "Ek dink nog aan die dae, nou reeds lank verby ..." en dit laat die Caledonner dink aan sy ouderdom. Hy is nie meer jonk nie. Dan sing tant Hester. Die Caledonner vereenselwig hom met haar, aangesien daar so baie ooreenkomste tussen dié twee is. Sy loop "vingeralleen" met 'n "trotse houding". Sy laat hom dink aan sy eie mislukte lewe en alles wat hy kon wees: ryk en beroemd. Haar sang laat hom dink aan al die struikelblokke in sy lewe.

Vir oulaas probeer hy met Suzie dans om te bewys dat hy jonk is, maar word so duiselig en moeg, dat hy hoop niemand merk die naardeid op nie. Jimmy daag hom uit om vinger te trek en dit verloor hy oortuigend. Hy verloor sy selfverklarede oorlog en erken hy skiet te kort. Hy glo hy het die slag (met vinger trek) verloor. Hierdie uitspraak is 'n ironiese sinspeling op sy "slag met vroumense". Hy het nog nooit 'n slag gehad nie.

Malie en Suzie is twee uiteenlopende karakters. Deur middel van Suzie se spottende optrede word die Caledonner subtiel gelei tot insig dat hy oud is en hom moet bepaal by meisies en dinge wat by hom pas. Malie, die sport, kies van die begin af die Caledonner se kant, om hom te probeer wen, al is dit soms swaar om aan sy eise te moet voldoen. Sy is bereid om 'n gek van haar te laat maak. Met die vinger trek beduie sy vir die Caledonner dat sy duim vashou en beskuldig die kontrei se kêrels van ruheid. Sy koer moederlike woorde soos: "Julle mans tog". Maar eindelik werk haar politiek. Sy wen hom as haar man.

Aan die einde aanvaar hy sy ouderdom en tekortkominge. "Hy weet dat sy vonnis geteken is". Hy weet dus dat sy ondergang bekragtig is. Sy ondergang kan soos volg opgesom word:

1 Hy verloor die oorlog teen Jimmy; by implikasie sy "aangeplakte

- beeld" asook die jonge Suzie.
- 2 Hy verloor teen die ouderdom.
 - 3 Hy is vasgeteken en trou met Malie. Trou is vir hom 'n ondergang, aangesien hy elke keer kriewelrig begin voel het as hy met trou of huishouding te doen gekry het.

5. DIE SWART HAAN (Henriette Grové)

Hierdie verhaal beeld 'n algemeen menslike probleem uit, naamlik die onvermoë by die mens om sy omstandighede te aanvaar. Dikwels openbaar die mens 'n ontvlugtingsdrang uit die saai alledaagse bestaan na die verplekke wat anders is, 'n oord waar jy glo jy sal gelukkig wees.

Frederik Botha is so 'n dromer. Elke aand lees hy boeke oor verre eilande soos Java en Sumatra. Hy wil graag weg van die beskaafde lewe vlug. Frederik werk by die koöperasie, maar kan nie die reuk van die mielies verdra nie, aangesien dit hom aan sy werk herinner. In Seran woon hy ewe gelukkig tussen die moerasse se stank en dit pla hom nie eers nie.

Frederik is nie net 'n dromer nie, maar hy is ook baie onprakties. In die verhaal tree hy nooit werklik handelend op nie. Hy wou nie "bywerk" by die koöperasie nie, en daarom bly hy in sy werk sit. Magriet sê self dat Frederik onprakties is. Sy is 'n daadmens en 'n voorstaander van 'n ordelike geroetineerde lewe. Sy is die een wat volgens die horlosie leef en stel elke aand 'n wekker. Magriet droom nie drome nie, maar dink en doen realisties.

In 'n poging om te ontsnap, vlug Frederik na die Ooste. Daar word hy net soos die inboorlinge. Hy bly onversorg en vereenselwig hom met die mense daar; mense wat geen tyd of orde ken nie en ook nie bekommerd is daaroor nie. Seran is 'n plek van tropiese moerasse en plantryke oerwoude.

Tog misluk Frederik se ontsnappingspoging, want Magriet gaan ook na Seran. Sy glo dat haar man nie sonder haar kan klaarkom nie. Daar probeer sy hom ophef en voer allerhande Westerse elemente in. Daardeur skrik sy hom net verder af, aangesien hy juis sonder haar wou klaarkom.

Sy sorg dat hy weer skoon is; tot sy hare blink. Hy dra wit klere. Sy laat 'n steenhuis bou en laat 'n sinkdak opsit; anders as die inboorlingehuggies. 'n Swart haan word spesiaal ingevoer om as wekker die twee smorens wakker te kraai. Sy hang selfs 'n portret van haar oupa, 'n stoere Boer, in die sitkamer op. Wortels en beet word in ordelike reghoekies geplant, al wil dit nie daar aard nie.

Maar al hierdie herinneringe aan 'n ordelike bestaan, vervul Frederik met weersin. Die haan word simbool van die ordelike bestaan wat hy haat en die dansende vroue, wat hom betower, word simbool van die indolente leefwyse. Op hierdie wyse kom Frederik se wêreld in botsing met Magriet se wêreld. Met die kraai van die haan aan die einde van die verhaal, reageer die rustige Oosterse bestaan: die danseresse weifel met gespanne liggame en die swoel betowering verdwyn.

Frederik los hierdie konfliktsituasie op as hy die simbool van orde en tyd ver-

moor. Die moord wat hy pleeg is 'n bevrydingsmoord. Hy kon nie anders maak nie. Daarom gaan hy soos 'n Pilatus sy hande in die pan was. Sy "nuwe lewe" breek aan nadat daar rooi bloed gestort is. Rooi kan as die kleur van lewe beskou word. Die nuwe lewe begin dan ook op 'n rooi poinsettia-tak. Die swart kleur kan op onheil dui; soos die haan onheil en bedreiging vir Frederik ingehou het. Die wit kleur dui op onskuld. Frederik het nie skuld aan die moord nie. Daarom dra hy wit klere. Wit word ook as die kleur van hoop beskou. Daar was altyd nog by Frederik die hoop en die verlange dat hy 'n beter lewe sal kan lei. Dit is opvallend dat die kleure wat so pas genoem is, die meeste in die verhaal voorkom en dus aandag behoort te verdien. Daar kan ook beweer word dat die drie kleure die verhaal in 'n neutedop saamvat: 'n Man geklee in wit, vermoor 'n swart haan en rooi bloed spuit uit die wond. Die verteller vereenselwig hom met Frederik. Ook hy het soos Frederik alleen in die Ooste gereis. Albei het 'n swerwersdrang. Aan die begin stap die verteller onrustig rond op die stasie De Rust. Ook Frederik was nog altyd innerlik onrustig. Hy pleeg aan die einde 'n bevrydingsmoord, en los so sy probleem op. Die verteller het na Suid-Afrika teruggekom. Sy probleem is nie deur 'n moord opgelos nie. Miskien gee hy 'uiting aan sy verlangens deur die vertel van hierdie (en dalk nog baie ander) verhaal.

6. DIE CARBONARI (Uys Krige)

"Die Carbonari" is 'n voorbeeld van 'n raamvertelling. Die primêre verteller begin die verhaal en sluit dit ook af. Sy aanwesigheid maak dit moontlik dat die raam geskep kan word waarbinne Denis as sekondêre verteller sy verhaal weergee.

Omdat Denis se verhaal in baie opsigte so ongeloofwaardig is, sou dit nie deur die leser geglo word as hy dit self vertel het nie. Die agtergrond en inligting wat die primêre verteller oor Denis in die buiteverhaal gee, stel die leser in staat om dieselfde eienskappe in Denis se binneverhaalvertelling te onderken. Indien Denis self die hele verhaal vertel het, sou hy moontlik nie alles oor homself "uitgelap" het, soos wat die primêre verteller dit doen nie. Die buiteverhaal kan soos volg saamgevat word: Die primêre ek-verteller en Denis het mekaar leer ken in die Britse krygsgevangenekamp in Italië in die jaar 1942. Denis was die kamp se staatmaker en het hom aan die fyn kultuurdinge gesteur. 'n Dag voor 'n Duitse afdeling stormtroepe onverwags die kamp binnegeval het, het dié twee mekaar vir die laaste keer gesien. Daarna het hulle die berge ingevlug.

Op 'n dag, ongeveer drie jaar hierna, het die primêre verteller vir 'n naweek by Denis gaan kuier. Hulle het onmiddellik oor die oorlogservaringe begin gesels en die primêre verteller het vertel hoe hy veiligheid bereik het. Denis begin toe sy verhaal van ontsnapping vertel. Hy beweer dat dit iets is wat hy van sy hart wil af kry, omdat selfs sy vrou, Mary, nie eers die einde van die verhaal ken nie.

Nadat Denis die ongeloofwaardige verhaal vertel het, het hy én die primêre verteller getoon dat die verhaal hulle albei baie diep raak.

Die binneverhaal kan soos volg saamgevat word: Die verhaal begin waar Denis tussen ander krygsgevangenes tussen die Moronne- en Maiella-gebergtes deur die Duitsers aangeval word. Tussen die gefluit van koeëls het hy voortgesnel, totdat hy moedeloos bly lê het nadat hy gestruikel het. Toe verskyn die snaakse dwerg, Arturo, en help hom na veiligheid. Hy vertel hom van sy wonderlike seun, Pietro en dié se nooi. Saam beweeg hulle dieper die ruigtes van die Maiella in.

Arturo wys vir Denis hoe die oonde lyk waarin hulle die hout brand. Hulle kom by die grot aan waar Arturo-hulle woon. Daar ontmoet hy Pietro en Mariana, twee pragtige mense. Pietro betoon sy ingenomenheid met Denis se vriendskap. Hy vertel sy eie lewensverhaal aan Denis. Hulle eet. Pietro en Mariana sing droewige liedere. Pietro skreeu sy blydschap die donker nag in. Denis se lewe kry plotseling sin en betekenis. Na die slaap, begelei Pietro en Mariana hom tot waar hulle afskeid neem. Hulle wil geen vergoeding hê nie. Twee jaar later besoek Denis Italië en doen navraag na die Tucci's. Met skok moet hy verneem dat hulle deur die Duitsers vermoor is.

Spanning speel 'n belangrike rol in die verhaal. Aan die begin van die verhaal word dit duidelik gestel dat Denis alleen dra aan iets wat hy graag van hom af wil kry; daarom vertel hy sý verhaal. Eers heel aan die einde van die teks word hierdie "slot" openbaar gemaak. Die leser word vir die duur van die verhaal geboei.

Die uitsteltegniek in die verhaal dra by tot die skep en volhou van spanning. Veral in die slot word sake doelbewus uitgestel tot aan die einde. Eers is die sersant openlik bly toe hy moet hoor Denis is ook 'n ontsnapte. Hy gaan haal dadelik die lêer. Denis begin soek na die name van sy vriende. Die Tucci's se name verskyn nie soos verwag word onder die T-afdeling nie, maar eers onder die U-afdeling. Die sersant verlaat nou eers die vertrek. Toe hy terug is, vra Denis hom wat die kruisies beteken, terwyl hy al gesien het dat daar kringetjies voor die Tucci's se name staan. Hy kry toe die antwoord: dit is diegene wat al vergoed is. Dan vra Denis wat die kringetjies beteken en die sersant ontwyk die antwoord deur eers te vertel dat hulle nog nie alle kringetjies aangebring het nie. Dan eers volg die skokkende nuus.

Oorlog is 'n sinlose vernietiging van die skepping, asook van die liefde tot die naaste. Te midde van oorlog en haat is dit steeds moontlik om broederlike liefde en vreedsame naasbestaan na te streef. Die sin van die lewe lê nie in geweld nie, maar in die vereenselwiging met die natuur (skepping) en dit lei tot lewensvreugde. Die sprokie-elemente in die verhaal staan in skrilte kontras met die harde geweld van die oorlog. Hierdie naasmekaarstelling van liefde en geweld dra op 'n besondere manier by tot die uitkristallisering van die boodskap.

Vir Denis het die lewe sin gekry toe hy hom een met die skepping begin voel (p. 130; vgl. ook: "ja, jubelend en vry en triomfantelik soos 'n elementale

kreet van vreugde oor die lewenskrag in hom en die primitiewe grootsheid van die nag" p. 130).

Denis leer ook deels van Pietro hoe om sy medemens lief te hê. Daar kan miskien gewonder word wat dit is wat Pietro so 'n mensliwende wese gemaak het. Hy het almal lief en almal het hom lief. Pietro het self 'n les uit sy eie lewe geleer. Vanaf die laaste paragraaf op p. 127 tot by die derde paragraaf op p. 128, word Pietro se lewensverhaal, soos hy dit aan Denis vertel, weergegee.

Pietro het baie gereis en baie dinge beproef. Hy was 'n slaanmaat van 'n huisvegter, het gehelp om 'n brug oor die Hudsonrivier te bou en hy neem aan die oorlog deel. Weens sy demokratiese voorkeur word hy in die tronk gestop. Hy is dapper en ontsnap, sodat hy weer as koolbrander by sy vader kon aansluit.

Die les wat hy uit sy lewe leer, is om menslik te bly. Die mens moet hom nie laat oorskadu deur dooie meganiese voorwerpe in die groot stede van die wêreld nie. Op so 'n wyse verloor die mens sy identiteit en raak hy in die massas mense verlore. Die volgende reëls beeld hierdie waarheid treffend uit en let op die beklemtoningsfunksie van die m-klank wat herhaal word: "Toe het hy daarvan moeg geword, al daardie staal en beton, ratwerk, malende ratwerk, masjinerie, motors, motors, motors ... So baie mense, miljoene en miljoene mense — en tog tel die mens so min en die masjien so baie" (p. 128). Pietro het besef dat 'n mens ander mense moet help, sodat hulle jou ook kan liefhê en dinge vir jou sal wil doen. Leef hy dit nie uit nie? Ten slotte kan 'n paar van die sprokie-elemente in die verhaal uitgelig word:

- 1 Die onmoontlike gebeur as die gevaar groot is: Arturo verskyn soos 'n dwerg uit die niet aan Denis. Aan die einde van die verhaal "praat" Mariana die geselskap uit die moeilikheid uit.
- 2 Maanligwêreld.
- 3 Sprokiesfigure is mooi, sterk en volmaak (vgl. die prins en die prinses): Pietro en Mariana.
- 4 In 'n sprokie kom 'n sekere karakter tot insig (leer 'n les): Denis leer wat die sin van die lewe is.
- 5 Gelukkige einde: "Jy moet alleen sonder ons gelukkig kan wees onder jou eie mense" (p 132).
- 6 Die bos dui normaalweg op gevaar (vgl. "Rooikappie").
- 7 Die getal 3 speel 'n rol: "Twee keer in die week gaan Pietro na 'n rotspoel drie kilo's hiervandaan" en "Gedurende die laaste drie weke, sê Pietro, het hy drie groepe oud gevangenes na ons voorste linies deurgebring".
- 8 Grotbewoners.
- 9 Die vader praat groot oor sy seun/dogter (vgl. "Repelsteeltjie", waarin die meulenaar grootpraat oor sy dogter).
- 10 Sprokiesfigure word dikwels met diere of ander natuurdinge vergelyk:

“so sterk soos ’n perd, so dapper soos ’n leeu, so blond soos die son ...” (p. 124).

11 ’n Diep slaap nadat daar geëet is (vgl. “Gouelokkies” en “Sneeuwitjie”).

12 Herhaling: “Ek sou Pietro liefhê. Hy het Pietro lief, Mariana het Pietro lief, almal het Pietro lief” (p. 124).

Rooikappie vra die volgende vir haar ouma:

“Maar hoekom is Ouma se arms dan so lank?

Maar hoekom is Ouma se bene dan so lank?

Maar hoekom het Ouma sulke lang ore?

Hoekom is Ouma se oë dan so groot?”

Van die ses verhale wat bespreek is, is daar veral drie wat te doen het met die onvermoë van die mens om hom met sy omstandighede te versoen. Hierdie drie verhale is: “Die Halsnoer”, “Die swart haan” en “Die Caledonner”. Mevrouw Loisel is nie tevrede as ’n arm mens nie, droom graag drome, maar deur haar optrede word sy tot klare aanvaarding gedwing. Die ontevrede Frederik Botha droom hom weg uit sy omgewing en vermoor eindelijk die “wêreld” wat hy haat. Frederik berus hom nie in sy lewenslot nie. Die Caledonner wil nie erken dat hy oud en doodgewoon is nie, maar word deur die gebeure gedwing tot selfinsig en aanvaarding.

Die verhaal wat uitsluitlik handel oor die lewenslot van die mens, “La promenade en chien”, vertoon ooreenkoms met die Caledonner wat eindelijk sy lot aanvaar, asook mevrou Loisel wat glo sy is “deur ’n vergissing van die noodlot in ’n amptenaarsfamilie gebore”.

“Die Carbonari” teken ware medemenslikheid te midde van geweld, net soos Marthinus Cloete en sy vrou wat ten spyte van alle teenslae steeds sin in die lewe behou, aangesien daar ’n liefdesband tussen hulle bestaan.

VERWYSINGS

Grové, A.P. 1976. *Letterkundige Sakwoordeboek vir Afrikaans*. Kaapstad: Nasou.

Smuts, J.P. & R. 1984. *Pylvak*. Kaapstad: Tafelberg.

Van der Merwe, A. in Terlouw, J. 1982. *Koning van Katoren*. Kaapstad: Tafelberg. pp. 175–196.

Van Gorp, H. (Samest.) e.a. 1984. *Lexicon van Literaire Termen*. België: Wolters Leuven.



