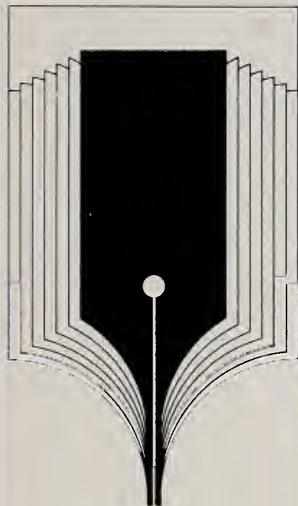


---

TYDSKRIF  
VIR  
LETTERKUNDE

XXV: 2 MEI 1987



---

Verhale van Engemi  
Jordaan,  
Julio Agrella,  
Gideon Joubert

—  
Gedigte: Susan Opperman,  
Chris Pelser, Andre Letoit

—  
W.A. de Klerk, Réna  
Pretorius, Elsabe Steenberg

ISSN 0041-476 X

---



# TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

**Elize Botha**  
(Redaktrise)

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

Skakelredaksie: J.J. Brits    W.A. de Klerk    Andre 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 bogenoemde 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

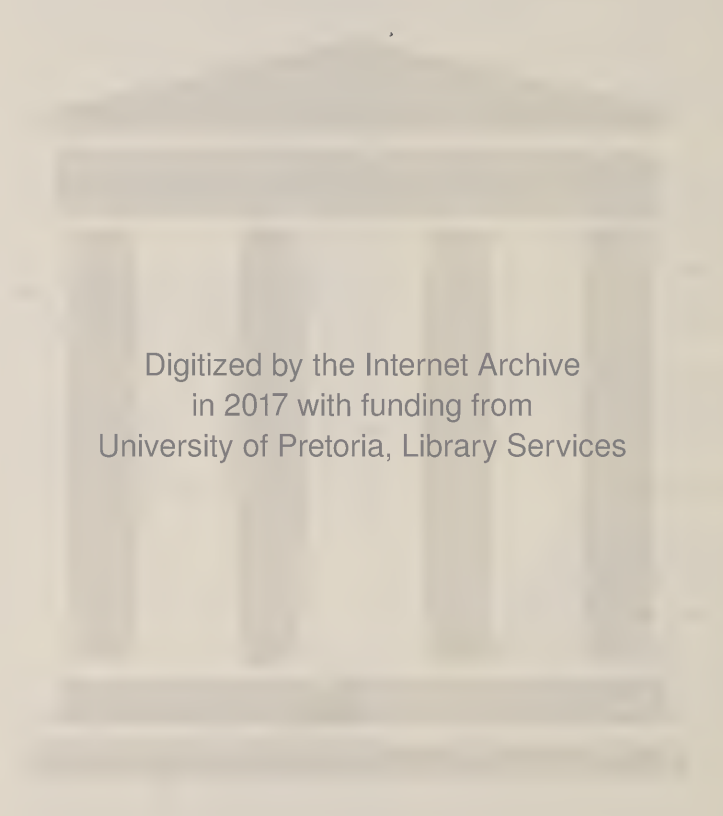
aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

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

ISSN 0041-476X

# Inhoud

- Engemi Jordaan  
Marilein Heyns  
Julio Agrella  
K.P. Prinsloo  
Marietjie van der Walt  
Hendrik Prins  
Gideon Joubert
- W.A. de Klerk  
Réna Pretorius
- Susan Opperman  
Joan Whittington  
Elsabe Steenberg  
Cecile M. Greyling  
Chris Pelser  
Hein Viljoen  
Lulu Harley
- Danie Janse van Vuuren  
André Letoit  
la van Zyl
- Jan Weitjens
- F. van der Schyff,  
Joan Hambidge, Anon,  
Juli Jana, E.L. Botha,  
G.N. van der Walt, Mari  
Mocke, Sarena Wolfaard,  
Dirk J. Coetzee,  
Herman J. Hahndiek  
Literêr-aktueel
- Boekbesprekings
- Voorgeskrewe boeke vir matriek
- 'n Storie van 'n meisiekind 1  
Die eerste 4  
Die oggend nog ... 5  
Muisvoëlmaal 6  
Die bed 7  
Ventersdorp 10  
In die skommelende hysbak af na  
die skare 11  
Die denker Christen 15  
Kanttekeninge by T.T. Cloete se  
vierde digbundel 27  
Gedigte 38  
Winter-sonop in Standerton 40  
'n Haas se lêplek 40  
Gedigte 48  
Gedigte 49  
"Vrijdag": Claus en Lévi-Strauss 50  
Stilering in *Sy kom met die sekel-  
maan* 62  
Man in die reën 68  
Gedigte 69  
Jannie met die hoepelbeen  
satire? 75  
Een dichter "fotografeert" Achter-  
berg 79
- Gedigte 89  
Ernst van Heerden: Genommerde  
reëls 101; Chris Barnard: Hoorspel-  
wedstryd 101; Johan van Rooyen:  
Commendatio by die Ou Mutual-  
prys vir nie-fiksie 102; J.C. Kanne-  
meyer antwoord 104; Ou Mutual-  
pryse nou jaarlikse instelling by  
Human & Rousseau 106  
la van Zyl: *Somer II* (André Letoit)  
107, *Kat in die sak* (Jeanne Goosen)  
108, *Half boom, half mens* (Ber-  
trand Retief) 111; Henriette Roos:  
*Burgerband* (J.P. Smuts) 112  
116



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

## Engemi Ferreira 'n Storie van 'n Meisiekind

Dis somer in Suidwes; die soetdoringbome staan soos geel sambrele al langs die rivier se soom en die geur hang warm in die wit lug. 'n Meisiekind loop kaalvoet met digbundel in die een hand en skryfblok in die ander, al swaaiende in die droë rivierbedding — die vlegseltjies wip-wip op en af. By die eerste plat klip gaan sy staan; meet versigtig die afstand na die volgende een en spring dan rats oor staanwaterpoeletjies na die tweede een en die derde — mompel binnensmonds iets van 'n 'steppingstone en stumblingblocks' — tot verby die sesde klip en op die sewende, verskuil agter 'n boomstomp, gaan sy sit. Haal dan tydsaam 'n dun velletjie papier agter uit die digbundel, vou dit stadig oop en lees dit vir die soveelste keer ...

Ek deursoek die parke, boeke, elke leeggeloopte dag. Ek lê die kamer op my bed en haat. Ek rook en dis bitter. Ek probeer die verlange na jou soos sagte herfsblare toevou en wegbêre, maar dis sonder einde. E.H.J.L."

Dan vou sy die velletjie weer toe en sit dit terug in die bundel, lees eers 'n gedig — "Jy was 'n kind, en al die helder wete van bloed en maagdelikheid was in jou oë ...". Dan begin sy 'n brief wat nooit bedoel is om weggestuur te word nie. 'n Brief vol skugterheid en hartseer, met al die verlange van 'n eerste liefde: *weet jy dan nie, dat my verlange sekerlik net so ver soos jouê lê nie, maar dalk nog groter is, want as mens vir die eerste keer jou hart weggee, dan gee 'n mens so absoluut en sonder voorbehoud ...*

Die meisiekind is later terug na Pa en Ma se winkel, waar die vakansie-ure omgewerk word. Waar Jantjie bruin en rammetjie-uitnek met die tande spierwit in sy wawiel-mond kom doekspelde en bababottels koop.

"Maar, Jantjie, hoe oud is jy dan?"

"Sestien, Noi, en nie 'n dag ouer nie."

"En die kleintjie, is hy joue?"

"A ja a, Noi."

"En is jy nou getroud?"

"A nee a, Noi," met die glimlag op pad na sy ore.

"Maar, Jantjie, is dit dan nou nie sonde nie?"

"Hulle sê so, Noi."

En dagdeur verder 'n sjieling se bruinsuiker en 'n koekie 'jies' en 'n bottel paraffien en "hoe lyk it met 'n passela, Noi, want dis mos amper krismis, Noi"! Maar jy's reg, hart van my, die dag is leeggeloop en hoe maak 'n mens dan nou om die kraantjie toe te kry?

Maar daar was nog 'n brief — dieselfde middag nog en die volgende dag twee én die dag daarna en teen die einde van die week was die oorgawe finaal. 'n Telefoonoproep is so maklik en so vinnig en mens hoef nie 'n week

te wag vir 'n antwoord nie.

"Kom kuier, toe."

"Maar, Meisiekind, dis 'n duisend myl ver, weet jy dit?"

"Seblief?"

"Hoe laat eet julle brekfis? Ek is oormôre daar."

En hy was. Vaal van die stof wat bo-oor bruingebrande arms en die swart hemp lê, maar met die pyp en 'n glimlag wat sê: toe maar, nou's ek hier en ek los jou nooit nie weer nie.

Hoe kan twee mense praat as hulle jonk is en eenders voel en eenders glo en al klaar alles vir mekaar gesê het, maar nooit moeg word om dit weer te sê nie — vir nagte lank onder die orion en dae lank teen die wit kalkrante onder 'n nog witter son, in sitkamers en kafees, in kerke en op strate ...

Net een vlieg was daar in die self — 'n grote. 'n Hele dikke ma-grootte, wat die salfpotjie sommer toegesit het. Ma's en meisiekinders kyk mos nie altyd na 'n man met dieselfde oog nie. Ma's sien toekomstige skoonseuns. En meisiekinders? Nou ja — hulle luister hoe 'n man kan lag en praat. Ma's wil hê dat 'n man moet kerk toe gaan, maar vir meisiekinders is dit partymaal genoeg as 'n man in Goties uit Lukas kan aanhaal en vir haar sê: Aggilus Fraujijs — Engel van die Here.

Ma's wil hê 'n man moet kan konformeer, maar vir 'n meisiekind — veral dié een — is al wat saak maak dat hy aan haar sê: "Jy is die sinvolheid."

En so gebeur dit dan dat die ma en die meisiekind begin vassit. Nie dat hulle nooit voorheen struwelinge gehad het nie, want die ma had 'n sterk outokratiese inslag, wat hom redelik dikwels en op allerhande maniere laat geld het en die meisiekind het die nuk gehad om gedurig teen die ma se inslae te rebelleer. Hoe dit ook al sy, daar was nou drie duidelike kampe in die huis neffens die winkel. Aan die een kant die man en die meisiekind, aan die ander kant die ma en so half afsydig tussenin, die pa, wat weier om betrokke te raak.

Bietjie vir bietjie word elke dag se vreugde nou gedruk uit die eens stroopsoet suiderlemoen, totdat die man Grieksbespiegelend en filosofies maar besluit om die hele duisend myl weer terug te ryloop en aan die ander kant daarvan vir die meisiekind te gaan wag.

Die pa en die meisiekind het hom begeleide gedoen die dorp uit, tot by die eerste kruispad, waar die motors vinniger verby kom. En terwyl die pa ongeërg maak of hy klippe optel, het die man en die meisiekind afskeid geneem van mekaar — ewig trou gesweer en albei so 'n bietjie gehuil. Toe hulle terugry, het sy deur die agterste venster dopgehou hoe die man kleiner en kleiner word — later net 'n spikkel op die vaal stofpad, terwyl die pa, hartseer om sy kind se hartseer, saggies 'n deuntjie fluit ...

In die maand wat oorgebly het, was daar 'n onbetrokkenheid in elke ding waarmee die meisiekind doelloos haar dae aanmaak geryg het, tot by die laaste een waarmee sy 'n knoop in die string gemaak het. Meeste dinge kry 'n einde — so ook die driedaglange treinrit en op die stasie aan die ander



kant het die man gewag: pyp in die mond met die glimlag. En al wat hy kon sê, was: "Meisiekind, jy's hier!" Terwyl haar hart soos 'n bokmakierie fluit. En toe begin die einde. Wat die man nie geweet het nie — en die meisiekind nog minder, is dat die ma, daar ver aan die ander kant, 'n verbete stryd begin het om die redding van haar dogter. Sy het alle kragte ingespan, subtiel en openlik, ortodoks en on ... en niks wat die man of die meisiekind sou doen, kon hierteen bestand wees nie. As 'n mens weet waarteen jy veg, is dit maklik om te weet watter wapens om te gebruik, maar as jy nie eens weet dat jy moet veg nie, watter verweer het jy dan?

So was dit nou met die twee. Daar was nog briewe — die keer van die ma aan die meisiekind — vakansies by die see, naweke by vriende en die studenteleraar se gereelde besoeke op vriendelike aanvraag van die ma. Sonder dat sy dit agtergekom het, het die meisiekind begin glo ook in die — vir haar — ongeloofbare. Die man was nie meer die alfa nie en die omega het sy in ander dinge begin vind. Daar was ook ander manne en ander dinge, nie meer twee stemme wat mekaar vertel van 'Abèlard' en 'Ghequetst ben ic van binnen' nie, maar die Opera en die Teater; nie meer twee stukkie vleis oor die kole gebraai en twee uie en twee aartappels in die as, afgesluk met twee bottels melk nie, maar 'n laat ete en goeie wyn in een van die beter restaurante. Later al hoe minder en minder ander manne, maar al hoe meer en meer net die een ander man.

En hy? Die eerste man? Sy oë raak vreemd hartseer en sy briewe raak sag verwykend en vol vrae tot by die laaste een wat sy in 'n opgefrommelde bondeltjie optel voor sy tikmasjien, die laaste keer in sy kamer ...

ek hoop die diskrepansie tussen droom en werklikheid is nie te groot nie: daarin is die hele tragiek van die lewe opgesluit, maar ek sal jou glad nie kwalik neem as jy my later daarop sou wys nie.

... en toe, ná die ma hom goed deurgekyk het, trou die meisiekind maar met die ander man, want hy is vir haar baie lief en sy het mettertyd ook geleer om vir hom lief te word. Sy word 'n huisvrou en later self 'n ma. Sy leer die koestering ken wat 'n ma voel teenoor haar kinders en veral teenoor haar dogter. Sy leer verstaan dat 'n ma vir haar kinders die beste soek en die mooiste vra. Dat wat vir meisiekinders mooi is, soms lelik is vir ma's. Sy leer veral hoe moeilik dit is om nie 'n mens se kinders dood te smoor met die liefde wat jy vir hulle het nie en hulle toe te laat om in vryheid te groei tot die mense wat hulle moet word.

En sy bly die hele dag besig met skattelgoed en lap en stop, met vloere skrop en kosmaak, met inkopies en tee drink en liefdadigheidsorganisasies. Aan die einde van 'n dag raak sy soms ongekend morbied, omdat die sinvolheid haar bly ontwyk ...

En soms so tussen lap en stop en kinders deur, verlang sy en sy skryf gedigte. Soms wonder sy en loop deur haar stad se strate met oë wat soek, al weet sy dat die stad te klein is om hulle albei te huisves; dan sit sy op

parkbanke onder bome en lees "Onthou jy die plek waar ons saam gestaan het", terwyl die kinders om haar lag. In die aand druk sy hulle teen haar vas en sing vir hulle "Lamtietie Damtietie" en sy druk hulle teen haar vas en vertel stories van die wolf. Sy gesels met haar man en slaap snags warm in sy arms en in die môres glimlag sy sag verby die halfherkende droom. Sy neurie 'n treurige deuntjie en vul haar huis met blomme. Soms vergeet sy selfs, totdat sy eendag straat af ry en hom sien loop langs sy vrou — sonder 'n pyp, sonder 'n glimlag ...

## Marilein Heyns

### Die eerste

Met 'n lewe kronkelend  
in die blinkste stad  
na bliksemse blindheid  
konflik en konsepsie  
kom ek uit my koue ontevrede kern  
na die vreugde van my lente  
om diep in die liefde van geheimenis  
te glimlag  
en teen my tweelingsin  
eindelik  
vaag te deel  
in fraai fluistering van môre  
en voortaan  
ek, my wil en woeling —  
sy naamgenote: nou

## Julio Agrella

### Die oggend nog ...

Die oggend nog, kon hy met vingers oor 'n kalbaspens (waar pap die plooië uitgestryk het), vryf. Met breë wit glimlag; die tande sou eers later deur swak kos en bier verkleur word; en oë wat, nog, blink, het hy die kiere opgeneem en agter die bokke aangestap. Oor die wit sand en onder die groen bome deur, het hy gestap-sing. Bokke hier gekeer, daar gekeer, by die takkraal uit die lowergroen in.

Op geen stadium het hy homself toegelaat om aan iets te dink anders as sy omgewing, huidig, nie. Hy sou vanaand weer, in die swart nag: as niemand sien nie; wanneer almal slaap; wéér lê en dink. Wonder of hy sal, en wanneer en hoe. En net voordat hy in 'n takhut, waaruit jy sterre kan sien op oop aande, aan die slaap raak; sal hy dink aan stories wat kleintyd by diep-brandende vure vertel is. Sal hy dink aan gesigte; blink van vlamme wat die nag skaars prik (hoewel die vuur hoog brand); en luister na stories van lank gelede. Van trotse krygers wat die Vrees was. En sal hy sug oor sy eie rustige bestaan en sy taté — wat nie meer wil nie — kwalik neem.

(Hy het dit eenmaal aan hom probeer noem. Dié wou, kón nie verstaan nie; het hom selfs gestraf. Maar die aand toe niemand kyk nie, toe selfs hy al slaap, het sy taté met vaal oë, verby gate in die takke gekyk. Die aand het hy nie flonkerende sterre gesien nie. Net 'n jong, blink gesig, opgewonde oë, avontuur wat nie deur bokke en 'n lewe in 'n takkraal gestil kan word nie, en hy het gesug en op sy sy gedraai, en terwyl sy oë huil, probeer slaap. Maar dié het eers later gekom, en toe: ook nie maklik nie).

En die jong een het dié oggend, met sy drome in homself gekeer, sy bokke laat wei, en vele dae daarna geen woord gesê nie en gewag, gewag. . .

Om uiteindelik te besluit: vandag sal ek my staf opneem en uit die huis van my vader gaan. Sy bokke het hy net so gelos en vinnig na die takkraal geloop. Niemand het hom by die ingang kom haal nie.

Want daar was gaste. En sy ma's, die vrouens van die kraal, het op 'n hoop gestaan, met bang kinders op hulle heupe aan hangborste teen dye. Kinders: party het belangeloos gestaar, ander het hande in die mond gehad om die vreemde uit te weer en nog ander het verdwaas gesnuif-snik. En ma's — want hulle het geweet — het met hoë stemme bibberend gesnik-snak en met wye oë gestaar en gesigte vertrek — party het selfs saggies gepleit.

En sy taté het die lug probeer gryp-gryp met arms bo sy kop en as hy dit laat sak is dit die lug ingedwing en die mense wat gaste moes wees het gepraat en praat met gapende oop monde vuil tande vertrekte oë en hy kon nie hoor nie want hulle het in hulle hande gehad wat hy begeer en hulle het dit na die verkeerde mense gewys want al verstaan hy nie sy taté nie is die stories anders en het hy nie bedoel dit moet op syne gerig wees nie en toe hy

naderhardloop het sy taté hom met sy hande probeer wegwaai en een van die gaste se hande het geruk en sy taté het staccato-isties 'n wyle gedans en vorentoe gestrompel met 'n gil en geval en sy mamé's het gegil in hoë skril klanke en die kleintjies het verskrik gehuil soos klein diertjies en iémand het iets gegooi en 'n slag het sy familie uitmekaargeruk en hy het hulle om/oor hom sien neersif een wat probeer keer het in stukke en die res trapsgewys terwyl hande om borste mae bene koppe rue vou en kramp en val in misvormde bondels in die stof en

geen asem haal nie

en hy

voel, soos per eeu, warmtevingers wat, amper liefkosend, deur sy bors, en deur sy maag, en deur sy linkerbeen, en een deur sy oog: beweeg, en hy voel hoe stukke vleis, agter, saggies losgeskeur word, en die lug in sweef, en hy voel: homself, stadig, soos 'n hut wat weier om in te val, neerdaal: na die grond

en skielik sláán die sand téén sy lyf aan sláán sy wind uit máák sy kop dof en net voordat sy oë, stadig, omdop, wonder hy

## K.P. Prinsloo Muisvoëlmaal

Piepskree onder haar kussing —  
klou bring kortliks verligting:  
laat hervat sy sparteling  
vergun deur soepel moedswil

tot gewonde ruimte gee  
vir kruip, beur; vlerkies probeer  
vergeefs — die byt breek vliegbeen,  
kraak deur kaarte en kompas,  
lense uitgepeul bars swart  
vir hom; haar pienk tong lek  
haar ego'tjie behaaglik.

# Marietjie van der Walt

## Die bed

“Wat is die belangrikste funksie van ’n bed?”

Mariska gril as sy die ervare suster se skerp vraag soos ’n stomp naald deur die verkreukelde verpleegsters voel rasper. Vanuit haar bed frommel sy saam met die twee pers nursies aan ’n antwoord.

Gaan die nag vir ewig aanhou?

Mariska lê swart na die drie dowwe figure aan die onderpunt van die wit pillery beddens en kyk. Dit lyk soos vanoggend se marmersuster en twee pienkjong nursies.

“Dit is ... i ... is dit nie ...?” Hulle kyk reguit in Mariska se rigting. Sy is sweterig. Siekerig. Sou hulle dan weet? Sy kry krampe. Die boepie bol potserlik bo die maer heupknoppe uit. Sy gryp dit vas; probeer dit soos ’n verekusning induik.

“Ek wag op ’n antwoord ...” Die suster troon wit oor die rooi nursies uit. Mariska rol om haar maag en staar onderstebo na die suster se skurwe eldboog. Sy wens sy kon haar oë knip en die rou realiteit swart omkeer.

“Julle slaag dus nie die toets nie,” sê die suster rooi in die wit gesigte, “maar in geval julle volgende jaar weer vir die praktiese kursus sou inskryf ... hier volg die korrekte antwoord:

“Die hospitaalbed is die pasiënt se stoep; sy sitkamer ... en ... sy slaapkamer. ’n Goed versorgde, skoon opgemaakte bed is dus nie net funksioneel nie; dit is ook die belangrikste voorvereiste vir aandag aan ’n pasiënt.”

Die nursies loop uit. Die vettetjie stamp in die donker verbygaan teen ’n bedtrollie. ’n Blompot val om. Sy skud die louwarm blomwater soos ’n koorspen van haar vet lyf af: “Gelukkig net dooie blomme,” sê sy afgekoel vir die swart bed en verdwyn vir ewig in die lang gang na buite.

Mariska maak haar oë toe en laat die oggend, Vry-dag, sonhelder in haar gedagtes opkom ...

Die telefoon het vroegoggend deurmekaar begin lui. Sy het links gegryp en regs gerol, maar kon haar nie uit die greep van die warboel lakens en komberse loswoel nie. Sy was toegeknoop in die vorige nag met Charl — die telefoon het soos ’n gewete bly kerm, maar die bed wou nie los nie.

Eindelik. Die telefoonhand.

“Hallo.”

“Môre, Mariska.”

“O. Môre, dokter.”

“Ek wil jou uit die turmoil van jou persoonlike lewe haal, Mariska. Ek gaan jou dus vir ’n tydperk van ten minste drie dae in die Ruimte-Hospitaal laat opneem sodat ons toetse op jou kan doen.”

“Ja. Dan is dit goed so, dokter.” Die psigiater weet seker beste. Mariska het ’n nagrok, ’n paar broekies en ’n tandeborsel in haar skouersak gegooi en deur toe gestrompel. Sy het die omgekrapte bed in die deurmekaar kamer net so gelos. Sy het die portier versoek om ’n huurmotor te bestel; bo-op haar pap tas gebondel en ... gewag.

’n Pienk broekie se kantjie het in die sak se rits vasgehaak en geleidelik straatbruin geword.

Die haastige huurmotor het glad deur die verkeer geglip en Mariska reg voor die hospitaal afgelaai.

“ONGEVALLE”

Omgevalle is sy op ’n draagbaar binnegedra terwyl die rooi realiteit verbleik en langsamerhand verwit het.

Mariska is op bed nommer 33 afgelaai in ’n oneindige lang saal wat êrens in die wit lig oplos.

“Hoekom is jy hier?” Bed nommer 32.

“Seker weer ’n selfmoordpoging.” Bed nommer 34.

“Dis nie waar nie!” Mariska radeloos.

“Nou wat is dan die waarheid?” Bed nommer nommer nommer ...

Mariska se tweede dag in die hospitaal begin net té vroeg.

“Hoe lank sal ek nog hier moet bly?” vra sy wanhopig toe die blinkwit verpleegster ’n spuitnaald, saam met die oggend se varsgeelstrale, in haar boud opdruk.

“Totdat al die toetse afgehandel is.”

“Watter toetse?”

Die nursie knipoog. Haar swart-vals-ooghare val af: op Mariska se stoep-sit-slaapkamerbed.

Die waarheid. Mariska draai weer op haar rug en probeer reguit in die opgemaakte bed lê.

Ongeveer in die middel, tussen haar ken en tone, rys ’n onsekere deining. Stadig. Hoër. Haar maag?

Dit lyk in elk geval asof Nommer 34 so dink, want sy hap rooi in die appel voor haar bed. Miskien laat Mariska se maag haar aan kos dink. Maar sê nou sy verbeel haar dit net? Sê nou sy het mal geword? Is sy ooit in die hospitaal, of is dit ’n malhuis? Staan haar maag nie net so omdat sy bang is ... Nee! Die pyne is rooiwaar ...

34 se skerp tande knaag eers al die rooi af. Daarna byt sy sappig deur die wit vlees totdat net die swart hartpitte oorbly. Sy spog hulle, vanuit die bopunt van haar bed, een vir een korrelraak in die asblik skuins onder die hospitaalbed.

“Was in elk geval ’n vrot appel,” mompel 34 rooi wange. Mariska maak haar mond toe. 34 se mond gaan oop, maar dié keer nie vir ’n appel nie:

“Het jy gesien?”

Mariska se mond bly toe.

“Hulle het toe douvoordag vir Nommer Een, doer aan die onderpunt, uitgestoot. Sommerso met bed en al. Dood. Finish en klaar. Sonder ’n laken oor haar kop. Haar mond wyd oop ... By the way — daai leë blompot was nog hare ... weet nie wat hulle met die ou vrot blomme gemaak het nie — seker weggegooi.”

Mariska maak haar oë en ore toe in ’n poging om 34 en die siek hospitaal-werklikheid in ’n dagroom te omskep ...

Charl en Willem het albei blou, ligbloupers oë, herinner sy haar en ruik die lente buite. Mariska het haar hande oorkruis om haar borste, wat soos jakarandas blom, gekelk. Die laken het ligweg van die bed af geglip en haar nakend in die arms van haar hemelbed gelaat. Willem ... of is dit Charl? het saadsag, met elke asemteug, dieper in haar ontkiem.

Oopoog is dit ’n vlekvrue hospitaaldag met antiseptiese hospitaalroetine. ’n Skare wit jassies staan om Mariska se bed. ’n Vyfdejaar mediese student neem die leiding en punt met ’n wysneusige wysvinger suggestief in die rigting van Mariska se bors:

“Bed 33 toon die volgende simptome ... ”

Mariska sper haar oë wyer oop. (Hulle praat van haar)

“Eerstens is die pasiënt se buik geswel.” Hy pluk die reghoekige komberse af en lig Mariska se nagrok demonstratief op. Die straatbruin pienk bikini-broekie is ’n toepaslike versiering onder om die menskleurige boepie.

“Die pasiënt kla ook oor krampe, net hier.”

Sy ge oefende vyfdejaarsvingers knie entoesiasies in Mariska se lewer tot-dat die krampe duidelik diagnoseerbaar is.

Tien, vyftien, hoeveel? dokters, kliniese assistente, interniste en studente staar na haar gediagnoseerde maag wat stilwit op ’n antwoord wag. Dit voel naderhand vir haar asof hulle die boepie heeltamal platkyk. “Ons sal verdere toetse op 33 moet doen om ons vermoedens te bevestig,” eggo die jassiewitkoor van die een mond na die ander. Die jassies stap aan en die stetoskope punt reeds op bed nommer 34.

Mariska se twee arms word uitgedeel vir bloedtoetse; haar blaas vir urinetoetse; haar lewer vir virustoetse; haar borste vir voedselvergiftiging; haar tande vir vrotkollie en haar oë vir jakarandablindheid.

Wie wil my bene hê? wil sy nog sê, maar sluk haar woorde betyds. Miskien kan sy hulle nog self gebruik? Om mee op te staan. Uit die hospitaalbed — terug na haar hemelbed.

Dit is die Derde Dag. Die Opstandingsdag. Son-dag.

Mariska het die toetse volledig afgelê. Sy word verlos uit die funksioneel opgemaakte Hospitaalbed. Sy mag Huis Toe gaan.

Sy staan wankelig op. Haar hande en borste is leeg. Haar ineengedoke buik pyn van misgeboortes. Haar misplaaste organe lê vergroot. Eenkant. Onder die bed.

Sy is so lig dat dit voel asof sy sweef. Sy het haar bene skaars nodig om terug by die hotelkamer te kom.

Sy maak Die Deur oop en treë oor Die Drumpel. Die Hemelbed vou haar sag toe in sy ongelyke Wit Skakerings en wieg haar in Die Wind totdat sy sluimer ...

Dit is 12-uur namiddag en nagswart.

Haar uitgeknipte Baarmoeder

spleet middelrooideur

in die hospitaal.

Buite strek die jakarandas hulleself, 3-uur die middag, groen uit ... in die Oneindige Daglig

oor Die siek Duisternis.

Vuilrige straatblou tapyte herinner vaagweg aan 'n vervloë Blomtyd ...

## Hendrik Prins Ventersdorp

byna als het opgedroog

behalwe die witblits en die oog

van Schoonspruit

wonderwater uit die dolomiet

luister ... langsaan in die fluitjiesriet

gooi die loerie water uit

(het God hier, soos Moses in 'n ander streek,

self die waterwoord gespreek?)



Gideon Joubert

## In die skommelende hysbak af na die skare

My swart ampsmotor hou teen die sypaadjie stil. Ek kyk na die skare wat voor die woonstelblok versamel het. Om 'n voorwerp dam hulle met groot, verskrikte oë, asof 'n ramp hulle getref het.

'n Konstabel kom nader.

Die bleek gesigte volg hom. Die konstabel kom tot voor my. Hy knik met sy kop, draai woordeloos om en lei my tussen die mense deur na die hopie onder die grys doek. Hier staan nog konstabels met strak gesigte.

Gilgeluide en die optrek van asem kom van die skare wat vorentoe beur as die konstabels die kleed van die vrou wegtrek wat vermink en verwronge aan my voete lê.

Sweet slaan op my voorkop uit. Haar hare kartel en 'n lok hang oor die wit voorkop. Die geboë vingers is half oop, die skraal liggaam is gedraai, die een been opgetrek en die ander reguit.

Die opgetrekte been se voet is kaal, die skoene lê eenkant en gaap asof in 'n laaste hyging.

Swaar kom ek regop. Ek vee my gesig af. Dan hurk ek weer. Gestolde bloed peul uit die hoek van die mond en die neus, swart teen die rooi mond. Haar wang het 'n kultjie, haar mondhoeke krul op asof sy wil lag. Maar die dood het die gesig en die hande vergrys; dit laat die rooi mond en dooie bloed soos 'n geverfde beeld lyk.

Die ooglede is toe. Soos 'n ou blaas vertak die aartjies in 'n fyn netwerk. Só sluit sy ons uit, vir ewig uit haar wêreld.

Ek knik vir die konstabels, en kyk op na die skare. Ek betrap hulle onverwags — die oopgesperde oë en monde, die beangste staar na die oorskot van die vrou wat dit nie langer kon uithou nie.

Ek kyk op na die woonstelblok bokant my. Ek sien die konstabel in sy blou uniform wat van die balkon afkyk. Konstabels, daardie wesens wat uit die niet verskyn sodra boosheid in die vorm van hebsug of hartstog sy verskyning maak.

Ek stoot 'n paadjie tussen die mense oop en voel hoe my hart in my ore dreun. Ek stap na die ingang van die woonstelgebou waar sersant Vermeulen wag ('n kort, lewendige en vreugdevolle kêrel). Ons gaan die hysbak binne en hy mompel "sewende verdieping, meneer". Hy druk 'n knoppie. "Jammer om u Sondagrus te steur".

My gedagtes is by die vrou wat so roerloos voor die skare se voete lê, met die swart bloed wat in dik strepe by haar neus en mond uitpeul, asof dit uit haar liggaam probeer ontsnap.

Iemand het haar onuitstaanbaar seergemaak. "Jammer om u Sondagrus te steur". Sersant Vermeulen met sy blosende wange en swart oë.

Op die sewende verdieping stap ons na nommer 77. Die deur staan oop. Dit

is stikkend warm, en eensklaps is dit doodstil asof die skare onder met ingehoue asem wag dat iets moet gebeur.

Nêrens dreun 'n voertuig nie. Sou die grote stad self tot stilstand gekom het? Nie eens 'n lemoenduifie stort sy koel roe-koe in die troewel loomheid uit nie.

Duskant die oop deur gaan staan ek en vrotel na my sakdoek. Ek vee my gesig af en berei my op 'n beproewing voor.

Dan stap ek vorentoe en sien die man. Hy lê in die deur van die gang. Sy skoene steek in die gang uit maar sy lyf is in die kamer asof hy probeer wegkruip.

Ek stap versigtig oor die bene. Hy het 'n bruin pak klere net soos myne aan. En dieselfde skoene.

'n Oorstelpende angs oorweldig my sodat ek stokkerig loop en my gesig uitdrukkingsloos probeer hou. Ek is digby die man wat op sy sy lê, ek voel die sweet van my arm-oksels drup. Met sóveel walging vrees ek dit wat daar lê; maar ek weet dat op die ganse aarde daar nêrens is om heen te vlug nie. Ek hou my gesig van die konstabel weggedraai. Ek draai weg van die roerlose bene wat net soos myne is. Asof in 'n droom loop ek in die melerige lig van die snikwarm Sondag.

Ek gaan na die badkamer. Hier is dit luttiger, maar drukkend. 'n Kleinwoonstel-badkamer met die wasbak teen die muur en 'n wasgoedmandjie in die hoek.

Nakend en wit staan die wit bad daar, met 'n bottel halfgebruikte sjampoe en 'n gebruikte koekie seep in die bakkie. Die teenwoordigheid van die vrou is nog warm in die kamer, asof sy pas gebad en haar pêrelblink liggaam afgedroog het.

Ek sien haar staan. Die een been op die bad se rand, vooroor gebuig met die bruin hare wat afstort terwyl sy afdroog.

Die badkamer het 'n soet, warm geur. Die badmatjie is klam, want sy het daarop gestaan. Die geur van blomme kom seker van die badsjampoe, of van die reukwater wat sy oor haar gladde liggaam gesmeer het nadat sy afgedroog het.

Dit is my eie vrou wat ek so gadeslaan. My vrou met die ronde skouers en smal rug, soos ek haar 'n duisend keer gesien het.

Maar nou is ek besig om die werklikheid van die wêreld in my te verwar met die wêreld buite.

Ek staan my ken en vrywe en dink aan my vrou wat my lewe só verwoes het, nadat ek hare só verwoes het.

Ons lewens en ons bestaan en ons gedagtes is verweef; intiem soos die weefsel van 'n gewas in 'n liggaam. Die één kan jy nie verwyder sonder om die ander te verwond nie.

Maar later vreet die een só verterend op die ander dat dit makliker is om die kanker uit te skeur. En dan is die wond erger as die groeisel. Het ek die lewe vernietig waarsonder ek nie kan bestaan nie?

Ek frons ingedagte. Vermeulen kyk belangstellend na my met sy waterige oë. Hy vermoed dat ek iets betekenisvol agtergekom het en hy probeer uitvind wat dit kan wees. Hierdie kamer met die klam, intieme teenwoordigheid van die vrou moet insiggewend wees, wonder hy.

Ek stap uit. Sonder om na die bene te kyk wat so roerloos in die slaapkamerdeur lê, gaan ek in die gang na die ander kamer: 'n eet-slaapvertrek met 'n venster en 'n deur wat op die balkon uitloop. Alles is nuut en pynlik netjies. Op die vloer is twee sitsakke waarin mense onlangs nog gesit het.

Twee duike in die sitsakke, waar twee liggame gesit en toe opgestaan en geloop het. Saam opgestaan en hand om die lyf gestap het, die vrou se kop op die man se skouer.

Op die tafel staan die glasvaas met blink water en groen stingels met die hangende koppe van groot, wit rose. En 'n wit dra-radiotjie wat musiek uitbasuin, asof op hierdie sonnige dag alles net vreugde is.

Waar kom hierdie klanke so onverwags vandaan?

Dit was stil: Asof alles wag en swyg.

Ek skakel dit af. Dit was só stil toe ek hier gekom het. Sekerlik sou ek die radio gehoor het. Of was die musiek só deel van die dag — soos die almagtige son wat die heelal bestraal — die walmende, soet geur wat stadig en byna ongemerk vergaan — dat ek dit nie gemerk het nie?

Ek kyk na sersant Vermeulen met sy swart kuif wat oor die lae, geplooides voorkop hang. Ek gaan na die muurkas en maak die deur oop.

Besluiteloos staan ek voor die kas met sy intieme inhoud van vroueklere. Buite woed die dag in geruislose stilte. My gedagtes dwaal in opgeefsels. Ek sien haar gesig se beweginglose leegheid, hard en koud en geluidloos skreeuend van pyn.

'n Grusame bewing klop agter my oë, die oneindige flakkerende hel van my ontbindende lewe. Strak en roerloos is haar gelaat, die oë hard en rond as sy só onsiende staar en staar.

Ek draai om en kom bors teen bors teen die sersant met sy verwagte bruin oë. "Daar is lekkers, meneer."

Ja, ek het gesien. In die kas tussen die fyn klere. Hy is altyd van sy knaende behoeftes bewus, die sersant. Ek het dit gesien, die onhoudbare pyn in haar oë en die wanhopige hangskouers.

"Ja, ek het dit gesien."

Die man wag vir my. Hy lê met sy wang op die vloer. Ek draai na die balkondeur. Met wit hande gaan staan ek buite, ek leun oor die yster van die reling en kyk na die lome middaglig op die tuine; die lou lig wat geel stol op die papie waar die skare bondel.

Ek staan na onder en afkyk, asof in weerkaatsende water. Ek staan na onder en afkyk, my gedagtes by die man. Sy hare wat grys word van kommer en kwelling. My gedagtes is by die man daar binne, ek is meer in die slaapkamer as hier buite op die balkon.

"'n Lekkertjie, meneer?"

Ek draai na die konstabel met sy bruin honde-oë. Ek skud my kop.  
Ek skud my kop moedeloos. Ek moet na die man gaan wat met oop oë na die vloer staar. Ek kyk af na my wit kneukels. 'n Hond ruik aan die bondel. "Ek kan nie meer nie," en toe het sy haar vuiste teen haar mond gedruk, haar hoë wangbene gebeitel. Haar oë het daardie veraf kyk, asof sy dinge in 'n ander wêreld sien, waarin ek hoegenaamd nie bestaan nie.  
Ek draai om en stoot die glasdeur agter my toe. Onsiende kyk ek na die oop kas en die rose en die sitsakke. My verlange na lig laat my omdraai en oor die boomtoppe uitkyk. Oorstelp van droefheid en tot die dood toe uitgeput kyk ek by die venster uit, en sien hom.  
Ek is verby vrees of belangstelling. Wat hy soek, moet hy soek. Wat hy wil doen, moet hy doen. Alles is nou te laat.  
Ek sien die weerkaatsende gesig in die venster. Die oë en hol wange en grys hare.  
Ons kyk mekaar in die oë. Ondersoekend, roerloos. Dit is te laat. Nou is alles hopeloos. Jy kan as jy wil maar niks kan meer bereik word nie. Die hol wange en oë, die aangesig met die oogbanke wat van oorkant na my staar. Ek draai om. Ek sug, en gaan na die lyk in die kamer. Dit is aan die vergaan en word kleiner en verskrompelder. Die oë het toegegaan. Ek kyk in die kamer na die tekens van my verongelukte lewe.  
"Sluit die saak af," sê ek. "Dit is verby."  
In die skommelende hysbak ry ek af. Af na die skare.  
Met die groot, verskrikte oë, asof 'n ramp hulle getref het.

## W.A. de Klerk Die denker Christen

In die rubriek *Geestelike Waardes (Die Burger, 20.08.83)* skryf prof. P F Theron van die Teologiese Kweekskool op Stellenbosch: "Op 19 Augustus 1662 het een van die werklike groot genieë van die Westerse wêreld, die Fransman Blaise Pascal, gesterwe.

"Sy wetenskaplike prestasies sluit onder meer in 'n wiskundige studie oor die keëlsnede toe hy skaars 16 jaar oud was, waarvan later 'n opsomming gepubliseer is vir die gebruik van geleerdes; baanbrekerswerk op die gebied van die waarskynlikheidsleer; en navorsing oor die druk in vloeistowwe wat lei tot die 'wet van Pascal'. Sy verbasende vermoë om teorie en praktyk te versoen, blyk daaruit dat hy reeds in die 17de eeu 'n meganiese rekenmasjien ontwerp en gebou het.

"Vandag word hy egter veral onthou vir sy literêre werk. Op grond van sy *Provinsiale Brieue* bestempel T S Eliot hom as die grootste satiriese skrywer van alle tye ...

"Sy eintlike meesterstuk is die sogenaamde *Pensées* ... Hierdie 'snatches of sudden prayer, like 'dream's broken talk'' (L P Johnson), was bedoel as boustene vir 'n groot verdediging van die Christelike geloof teenoor sy skeptiese vriende. Brose gesondheid en 'n vroeë dood op 39 jaar, het meegebring dat ons vandag net hierdie fragmente (van die bedoelde werk) besit.

"Dit word soms voorgestel asof Pascal in sy latere lewe vyandig sou staan teenoor die menslike rede. Dat dit 'n totale vertekening is, het die navorsers reeds oortuigend aangetoon. Tereg word gesê dat hy een van diegene was wat dit gewaag het om as Christen 'n denker en as denker 'n Christen te wees. Hy verset hom nie teen die rede nie, maar wel teen 'n onredelike (by)geloof in die rede. Die 'intellektuele' se onverskilligheid teenoor die geloof vind hy juis uiters *onredelik*."\*

Van Blaise Pascal sê Maurice Freedman in sy *The Worlds of Existentialism*: "Blaise Pascal (1623—1662) has left us in his famous *Pensées* reflections about the 'misery and grandeur of man', who is neither all nor nothing, but is a finite middle between the infinitely large and the infinitesimally small — a 'thinking reed' who is terrified before the silence of the infinite spaces yet *knows* that he dies, as the Universe that crushes him does not. Pascal sees the contradictions with a clarity that compels us to call him the first modern existentialist. He is at the same time a religious existentialist, who rejects the God of the philosophers — the God Descartes 'proves' — in favour of the living God — 'the God of Abraham, Isaac and Jacob'."

---

\*Laaste twee kursiverings van skrywer.

Die opskrif van P F Theron se stuk in *Die Burger* was: 'n *Denker Christen*. Ek wil dit graag aandui as my eie benadering. Ek glo dat dit in hierdie tyd enorm belangrik is dat die moderne mens — moderne jongmense veral — 'n nuwe begrip moet kry van *ons redelike godsdiens*: soos daardie pragtige figuur B B Keet, Bybelvertaler en vroeë pleitbesorger vir Afrikaans, dit in die titel van 'n boek genoem het. Bewerk, bestuur, benewel deur 'n kakafonie van teologies-politieke retoriek, in die algemeen van 'inligting' wat ademloos aan ons van die vroeë more tot die laataand opgedring word, weet die meeste later nie meer hoe om die geboomte van die bos te onderskei nie. Dan soek hulle maar 'n skuilplek in een of meer van die tallose vorms van self-vertroeteling — die ganse spektrum van 'plesierkanale', waarvan die moderne wêreld siek is.

Daar moet in hierdie verband onderskei word tussen redelikheid en rasionaliteit. Redelikheid is die logiese werking van gesonde menslike verstand, steeds gerig op billikheid (*équité*) en die algemene, waarneembare praktiese welsyn. Rasionaliteit is ook die praktiese werking van die logiese menslike verstand, maar vereng in sy doelstelling tot eie, self-gesentreerde belange.

Dit is hierdie kwistige gebruik van die rede tot eie voordeel, tot bevordering van die individuele of kollektiewe eiebeeld wat ons as rasionaliteit moet aandui. Wat dit steeds deur alle eeue bevorder, in stand gehou het, was wat Friedrich Nietzsche die menslike *Wille zur Macht* genoem het: die drang tot opperheerskappy.

Rasioneel is alles waarmee ons 'n bedekte selfgerigte motief wil mooimaak: optooi in plousibile, redelike terme. En net soos die skynheiligheid in sy wese 'n eerbetoon aan die heiligheid is, so is rasionaliteit — die misbruik van die rede — in sy wese 'n eerbetoon aan die rede.

Dit kom by herhaling altyd weer voor in daardie kernsonde, die enigste waarteen Christus striemende, kompromislose woorde gebruik het: "*Wee julle Skrifgeleerdes en Fariseërs, geveinsdes ... Blinde leiërs, julle wat die muggie uitsif maar die kameel insluk ...*" Dié wat dit gehoor het moes geskater het vir hierdie stukkie boere-ironie. "*Julle maak die buitekant van die beker skoon, maar binnekant is dit vol roes ...*"

Ook die humor van Christus maak deel uit van wat Arnold J. Toynbee in sy grootse *A Study of History* noem "*the saving irony of the Gospels*".

Daar is rede én rasionaliteit. Laasgenoemde is mensgemaak, vervaardig om die groter glorie van die afgrondelike EK. Laasgemelde is Godgemaak *ad majoram gloriam Dei*.

Inderdaad sou dit vreemd wees as ons die wonderbare gawe van die rede — die gesonde rede — moet negeer. Die sendingopdrag van Matteus 10 sou ook hier ter sake wees: *Julle het dit verniet ontvang, verniet moet julle dit gee ...*

Nog vreemder sou dit wees as ons hierdie wonderbare gawe nie kon aanwend om die waarheid — die breedte en lengte en diepte en hoogte — van

Christus te erken; tot rigsnoer van ons menslike eksistensie te maak nie. Aanvullend in die *Pensées* het Pascal gesê: *Die hart het ook sy redes ...* Maar natuurlik. Wat dit egter voorafgegaan het, was:

- + Oorgawe en die gebruik van die rede is wat ware Christelikeheid moontlik maak (269).
- + As ons alles aan die rede onderhorig maak, sou ons godsdiens gelaat word met niks wat mistiek is nie: niks wat die natuurlike orde transendeer nie. As ons die beginsels van die rede sou misken, sou ons godsdiens absurd en belaglik word. (273)
- + Die Heilige Augustinus het gesê dat die rede nooit sou oorgee, tensy dit redelik besin het dat daar wel geleenthede is wanneer dit eenkant toe moet staan. Dit is dus reg dat die rede moet buig, wanneer dit oordeel dat dit behoort te buig. (270)
- + Daar is niks so versoenbaar met die rede as die ontkenning daarvan nie. (272)
- + Daar is twee uiterstes: om die rede uit te sluit, en om nêr maar die rede toe te laat. (253)
- + Die laaste funksie van die rede is die erkenning dat daar 'n oneindige hoeveelheid verskynsels is wat dit te bowe gaan. Dit is net maar 'n flou rede wat dit nie besef nie. As natuurlike dinge bo die vermoë van die rede lê, wat moet ons dan sê van die bo-natuurlike dinge? (267)

Enkele aspekte van die Christelike belewenis kan hier uitgelig word om te wys dat dit inderdaad uniek is: nie maar net deel vorm van ons daaglikse lewensgang nie, maar ook aan die wese lê van die ganse geskiedenis.

Arnold J Toynbee, na wie reeds verwys is as denker-Christen (soos Pascal, vir wie hy 'n groot waardering het), het sy 13 bande van *A Study of History* hieraan gewy.

In die dertiende band hiervan besluit hy:

"The meaning behind the facts of history towards which the poetry in the facts is leading us is a revelation of God and a hope of communion with Him ... And idolization of Man by Man himself, which is patently ridiculous when the idol is some individual mannikin, may be more specious when the blasphemous worship is paid to some collective Leviathan. Yet the state-worship that a post-Christian Western Society commended as 'patriotism', and the church-worship that it denigrated as 'fanaticism', both turn as bitter on the palate as the hero-worship of an Alexander, Hitler, Caesar, or Napoleon. In whatever form this anthropolatry may be practised, it stultifies itself by passing over into irony. 'Plus ça change, plus c'est la même chose ... Happily man can find no rest in this spiritual cul-de-sac, and his disillusionment with his grotesquely deified Self drives him back into the narrow way which leadeth unto Life, across a bridge built for him by the saving irony of the Gospels ... 'Thou fool, this night thy soul shall be required of thee ... For whoever will save his life, shall lose it, and whoever will lose his

life for My sake shall find it ...” (Matt. 16:25–26).\*

Nou is dit presies die sleutelrol wat die ironiese speel in die Christelike benadering, wat ooreenstem met die sleutelrol van die ironiese in die loop van die geskiedenis. Sonder uitsondering het elke poging van die mens in die politiek of die staatkunde om (na die model van Adam, wat soos God wou wees) sy eie lot te bepaal, die logiese voltooiing van die menslike magstrewes, op ontbinding, gestadig of kataklismies, individueel of kollektief, uitgeloop. Toynbee se reuse-studie, waarin hy die wel en wee — meestal die wee — van die groei en verval van 26 groot beskawings ontleed, verskaf hiervoor die ooreenstemmende getuienis.

Is dit net maar toevallig? As dit wel is, dan moet dit ’n toevalligheid wees wat die sowat 3½ millenia van opgetekende geskiedenis van die Westerse mens, moontlik nog tweemaal soveel in die Midde-Oosterse tradisie, oorleef het. So ’n toevalligheid word inderdaad dan iets wat die menslike rede te bowe gaan.

Wát presies is nou hierdie ironie in die verloop van menslike sake? Dit is reeds deur Toynbee aangedui in sy aanhaling van Matteus 16:25–26. Søren Kierkegaard, wie se *Konsep van die Ironie* al vroeg in sy loopbaan sy hele benadering gekenmerk het, reduceer dit tot die begrip van die spanning wat ontstaan tussen die strewes of planne van die mens en die planne van die Voorsienigheid.

*Jou dwaas, in hierdie nag sal hulle jou siel van jou afeis*, het God vir die Ryk Dwaas gesê. (Lukas 12:20)

Dit was die ryk man wat sy siel verseker het: hy het baie goed wat weggesit is vir baie jare. Neem rus, eet, drink, wees vrolik, het hy gemeen. Hy was in sy eie oë, veilig, verseker, geborge. Dit, meen ons weer en steeds weer, sal *besit* ons waarborg.

Die mens, en net maar die mens — kyk om u heen as u die bewyse soek — is die alleendeelnemer aan hierdie spel van die ironie; sê ons dat van alle skepsele dit net maar die mens is wat *eksisteer*: alle entiteite, lewend of nie-lewend, buite die mens *is* wel, maar *eksisteer* nie.

Anders, eenvoudiger gestel: dinge, plante, diere, mense ontwikkel of verval volgens sekere vaste bane; is dus biologies geprogrammeerd. Net maar die mens word (of *ontword*) in wat nie meer biologies is nie: in die *innerlike* lewe; nou nie meer geprogrammeerd nie, omdat die mens ewig, krities staan voor die Of/Of van die lewe: soos Kierkegaard dit het.

Of soos die filosoof Paul Foulquié dit saamvat: In die mens en die mens alleen gaan *is* die *syn* vooruit.\*

---

\*Die 1933-Afrikaans luit: *Want elkeen wat sy lewe wil red, sal dit verloor; maar elkeen wat sy lewe om My ontwil verloor, sal dit vind*. Sien ook Markus 8:35, Lukas 9:24, Matt. 10:39; ook Lukas 17:38, Johannes 12:25. Die gelykenisse van die Ryk Dwaas (Lukas 12; van die Ryk Jongman, Matt. 19; van die genooies na die Voorste Plekke, Lukas 14, vertel dieselfde storie.

\*L’*Existentialisme* 1947: *Presse Universitaires de France*.



Brin dit terug na bekender terme: dinge, plante, diere is almal onveranderlik in hulle pakkette saamgevat. Hulle kan niks anders wees as net maar hulself nie.

Het u al gehoor dat iemand sê: *So en so is nie meer homself nie?* Of het u al vir uself op 'n frustrerende dag, wanneer alles skeefloop, en u ook nie reg daarop reageer nie, gesê: *Ek is net nie myself nie?*

In teologiese terme kan u sê: *Ek het uit myself geval*. Biologies is u miskien nog net soos u nog altyd was; maar hier binne het iets skeef geloop: u het uit uself *geval* — na die model van die eerste Adam. Die meer vertroude woord is dié van die *sonde*: iets wat ons magtig baie van hoor, maar bitter min van verstaan.

Kom kyk wat het nou hier gebeur: ons het 'n vlugtige kykie probeer gee aan die konsep van die ironie. Ons het gesê dat dit aan die wese lê van die ganse storie van die mensdom: dáárom van die geskiedenis. Maar dit lê ook aan die wese van die Christelike belydenis.

Daarom praat Toynbee dan ook van *the saving irony of the Gospels* — merkwaardig gesimboliseer deur die kronende ironie van almal: die Kruisiging.

Dis die Kruisiging wat deur die mens bedoel was as die skandelige einde van 'n lastige veelprater — soos dit menslik bedoel was. Wat toe die Skarnier of die Sentrale Steunpunt van die geskiedenis self geword het. Die geskiedenis ... Daardie vreemde storie van die mens waarin, as én komedie én tragiek, die eerste altyd laaste geword het, die laaste altyd eerste.

Toynbee het, soos gesê, in sy enorme *Study die Rise and Fall* van 26 beskawings diepgaande ondersoek. Edward Gibbon het in sy eie klassieke *Rise and Fall of the Roman Empire*, ná sowat 'n miljoen woorde daaraan bestee is, in die ontroerende slotwoorde van dié *magnum opus* besluit: wat sy oë gesien het *was perhaps the greatest, perhaps the most awful scene in the history of mankind*.

En oor die geskiedenis self het hy gereken: *the register of the crimes, follies, and misfortunes of Mankind*. Van sy sonde dus.

Daarom moet die menslike openbaring van daardie doen en late, ook hierby aansluit. *Der Herr* sê aan Mephistofeles in *Faust* van Goethe:

*Solang' er auf der Erde lebt,  
So lange sei dir's nicht verboten.  
Es irrt — der Mensch, solange' er strebt.*

D J Opperman had toe reg toe hy eens in 'n opstel gemeen het: *Kuns is boos*.

Nou het ons weer — geen afdraaipaadjie — 'n *saamlooppaadjie* gekies. Ons wou sê waarheen ons vlugtige kyk na die omvang en aard van die ironie van die geskiedenis ons gevoer het. Doekvoet het ons toe uitgekóm by nóg 'n *redelike* ontdekking van die unieke aard van die Evangelie: van sy Krag én

sy Waarheid. Noem dit maar filosofies: sy ontologiese status. Noem dit eenvoudiger: sy plek in die ganse orde van geskape dinge.

Wanneer ons *uit onself uit val*, nie *ons ware self* soos bedoel is meer wil wees nie, het ons gesê, doen ons in die gewone gemeentetaal, omgangstaal, sonde.

Hiervan het Opperman geskryf:

*Maar boos bly boos in Brakfontein of Neo-Baäl,  
en goed is goed by Golgotha en Brussel;  
en deur die eeue is dit reeds bepaal:  
die plek en spelers sal voortdurend wissel  
maar die spel word telkens in die tyd herhaal.*

Maar hier ter sake nou is hierdie sleutelfeit: die spelers is ewig en net maar *mense*.

Anders gesê: net maar die mens, van alle enteite kan *Irrtum* begaan; kan dwaal, kan sondig, kan val.

Staan ons in morele oordeel oor *dinge*? Die magtige Persiese veldheer Xerxes, op pad om die Grieke te verower in 480 v.C., het woedend die waters van die Hellespont gegêsel, toe hy nie met sy enorme leër daar kon deur nie. Maar die Hellespont wis niks daarvan nie; die Hellepont het net totaal maar ongevoelig en neutraal gebly. Ook die kind loop hom vas teen die tafel en skop daarna; maar die tafel bly staan swygend, onbeweeglik. Staan ons in morele oordeel oor *plante*? O, ja, ons trek wel op teen skadelike onkruid; en ons brom harde woorde oor die onkruid in ons tuine. Ons spuit onkruiddoder, trek uit, verbrand. Maar het ons dan vergeet dat in die natuur — die dinge, die plante, die diere, soos God dit gemaak het — *is daar geen onkruid nie?*

Staan ons in morele oordeel oor *diere*? O, ja, ons kla soms bitter oor rooikatte, jakkalse, die molle in ons tuin. Die *carnivora*e noem ons graag *on-gedierte* of *roofdiere* — ook maar onverdiende skelname!

Wat 'n belediging teenoor die Skepper wat hulle gemaak het. Net soos daar geen *on*-kruid in die ongerepte natuur voorkom, kom daar ook geen *on*-gedierte daarin voor nie.

God het hulle almal — dinge, plante, diere — in wonderbare ewewig gestel. Niks, net maar niks, binne hierdie ongerepte orde kan mekaar willekeurig, sinloos seermaak nie.

Alfred Lord Tennyson het wel gepraat van nature *red in tooth in claw*. Maar wat in die ongerepte natuur *ondergaan*, is deel van wat Charles Darwin genoem het: *natuurlike seleksie*; anders gesê: die oorlewing van die geskikste. Slegs deur hierdie *mistieke* proses kan die magtige (ons mag sê *wonderbare*) ewewig van die natuur in stand gehou word. (Nota: Wat daar staan, is natuurlik onsin!)

Ons hoor gereeld hoe iemand vertel hoe ons tot elke prys moet *aanpas*? Want dink maar aan die dinosoure wat hulle nie wou *aanpas* nie? Toe die

prys moes betaal en totaal *verdwyn* het!

Dis verwarrende onsin. Feit is dat die dinosoure nooit in staat was om hulle *na vrye wilsbesluit aan te pas* nie. As dinosoure het hulle 'n bepaalde (ons mag sê: geprogrammeerde) funksie gehad. Die funksie is vervul en hulle het, soos baie ander oerspesies, *verdwyn*.

Hier is geen argument met die Darwiniste of al die rasideel-humanistiese uitbouings of variasies daarvan nie: *solank ons net maar beperk bly tot die natuur*.

Die wêreldbekende *rational humanist* Carl Sagan het enige jare gelede in 'n reeks beeldsendings 'n teorie-verlengstuk tot in die fyne van Darwin se evolusieleer — weke lank, ook aan Suid-Afrikaanse kykers, met brandende diepgelowigheid — sekulêr van aard — voorgehou. Die groot *leitmotif* was naamlik dat die heelal ontstaan het uit 'n Eerste Allemagtige Knal, iewers in die matelose, ongekarteerde ruimtes. Wát dan presies geknal het, hoekom dit geknal het, hoe die knalmaterie juis dáár waar dit was, gekom het, is nooit verklaar nie. Die uitsendings, soos die Knal, was kosmies.

Die Knal-van-Onbekende-Oorsprong: KNOO ... Nooit is vertel, hoe KNOO geaktiveer is nie: deur wie, of deur wat? Ons weet net dat KNOO toe miljarde maal miljarde atome of dié se kerngedeeltes deur die heelal gestuur het: alles daartoe gerig deur die *Great God Natural Selection*. So het Sagan met gelowige plegtigheid vertel. Op 'n goeie dag sou dié dan bymekaar uitgekom het om molekules te vorm: weer miljarde maal miljarde daarvan; steeds onder toesig van die *Great God Natural Selection*: GGNS ...

Die molekules beland toe op nog 'n helder more in 'n knussige, vrugbare, kosmiese sop.

Siedaar, op 'n derde dag van kosmiese geboorte, verskyn daar toe *mirabile dictu die eerste lewende sel*.

By wyse van kanttkening vra ons: maar het groot bioloë deur geslagte, so nie eeue nie, tot in die jongste uitgawe van die *Encyclopaedia Britannica*, verklaar dat daar nog nooit 'n bevredigende verklaring gevind is vir die ontstaan van die *lewensbeginsel* nie?

Met Carl Sagan se eerste lewende sel toe veilig in sy pakkie is die *weg nu opgedaan* — soos Hendrik Witbooi indertyd gesê het. Dit was steeds onder aanvoering van GGNS — tot by die plante, tot by die diere (met die spits by die hoër primate) — oplaas tot by die mens: tot by William Shakespeare, Wolfgang von Goethe, Ludwig von Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, en N P van Wyk Louw ...

Die mens, het geesgenote van Sagan, *rational humanists* in hulle eie wêreldwye reg, verklaar, was geen *Fallen Angel* soos die Bybel, soos die groot kerkvaders Augustinus en Aquinas vertel het nie. Die mens was eenvoudig: *Risen Ape*.\*

---

\*Robert Ardrey in *African Genesis*.

Hoe vreemd. Hoe té maklik: té wiskundig, té uitdrukbaar as grafiek of vergelyking.

Hoe vreemd, ja. Want dan moet alles mos *berekenbaar* wees. Dan moet ook die mens aan die toppunt van hierdie opwaartse verfyning net maar deur natuurlike seleksie toenemend op pad wees na vervolmaking. Dan moet net maar die sterkstes, die beste (soos alles in die natuur na die uiterlike gemeet) oorleef; moet die swakstes uitsak; word die spesies steeds na hoër hoogtes gevoer; eindig dit oplaas in Nietzsche se *Übermensch*.

Wat die sluitsteen van hierdie teorieboog uitruk is natuurlik — geen ander teorie nie — net maar die lewe self. Ons het reeds gesien hoe die standhoudende ironieë van die geskiedenis daarmee moet klaarspeel. *Si argumentum requiris circumspice* — om die spreuk 'n nuwe wending te gee: as jy 'n argument verlang, kyk om jou heen.

Kyk nou na die positiewe kant: aan die ligkant van hierdie skepsele aan die bo-punt van die hiërgargiese bou van God's skepping. Nog meer sou dít die sluitsteen van *rational humanism* uitgooi.

Anders gesê: binne die natuur oorleef die spesies inderdaad by wyse van natuurlike seleksie: oorleef die sterkere, sak die swakkere uit. Maar opstygende so uit die lewelose stof tot by die plante, van die plante tot by die diere, kom ons skielik by die gans andere uit.

'n Enkele merkwaardige menslike lewe sal dit oortuigender as enige argument kan stel. Op 27 Junie 1880 word daar in Tuscumbia, Alabama, 'n dogtertjie gebore. Aanvanklik gaan dit goed met haar. Maar op 19 maande word sy siek, ernstig siek. Sy worstel terug na die lewe; maar die ouers ontdek nou tot hulle skok dat hulle kind nie net blind is nie, maar ook doofstom.

Dit word nou 'n jarelange stryd om iets van hierdie kind te maak; om net maar tot haar deur te dring. Sy is ook geen maklike kind nie. Sy slaan en krap en stoei met enigiemand wat haar met iets wil help. Sy maak net geluide soos 'n dier. Die ouers is ten einde raad. Wat moet hulle *doen*?

Toe verskyn daar op 'n dag — welke wonderlike openbaring van genade! — Anne Mansfield Sullivan. Sy verklaar haar bereid om die sorg van hierdie dogter — u het al geraai wat haar naam is: ja, Helen Keller — op hâar te neem.

Die wonder geskied: die doofblinde onhandelbare kind word 'n hoogsintelligente, skeppende kultuurmens: 'n wêreldbekende spreekster en skryfster. Lees dit maar in *The Story of my Life*; of in *Helen Keller's Journal*.

As hierdie misvormde, onhandelbare kind net maar nóg 'n aspek van die natuur was, uitgelewer aan die ontoegewende wet van die oorlewing van die geskikste, van natuurlike seleksie, sou sy in 'n ommesien verdwyn het: met reg ook.

Maar nou is sy nie. Sy is 'n mens. En as mens geld iets anders: 'n hoëre, nie te definieerbare beginsel: die eerste wat laaste word, die laaste wat eerste word: wanneer hy/sy, sy/haar lewe *om My ontwil verloor* ...

En *om My ontwil* beteken die vergestaltung, die vleeswording van die liefde: soos Anne Sullivan die draer daarvan geword het.

Al die tegniese vaardighede waarvoor Anne Sullivan beskik het, was nie genoeg nie. Die innerlike vuur van die liefde moes die deurslag gee. Die innerlike vuur hét ook.

Ons het nou reeds gesien hoe die *ont*-wording van die mens — die eksistensiële *ont*-wording, want dit is die gevolg van die misbruik van ons Godgegewe vryheid — tot die verval — die ironiese verval — van sowat 26 beskawings (soos Toynbee dit ondersoek het) gevoer het. Ons vrye skeppende intelligensie — hierdie ander onberekenbare gawe van Bo — die unieke wese van ons menswees — het nie tot die finale *koninkryk van die mens* gevoer nie, maar tot die *gruwel van die verwoesting*, soos Christus self in sy groot profetiese rede, verwysende na die profeet Daniël, dit genoem het (Matt. 24:15).

En hier sien ons toe weer in die merkwaardige, maar tog geensins enige geval van Helen Keller hoe hierdie selfde vryheid wat ons ontvang het — hierdie vrye intelligensie *skeppende lofsang* word. Pascal praat ook dan van ons *grand principe de grandeur* — ons groot beginsel van grootsheid — en ons *grand principe de misère* — ons groot beginsel van ellende, van gruwel. Die mens is beide die glorie én die skande van die heelal het Pascal ook gesê. Van Wyk Louw het in 'n vroeë vers (*In Waansin het ek gevra*) dit ook aangesny:

*Vergeef die wilde dwase bee —  
o God, hoe kon ek wyser wees?  
Maar, moet U vlam my voorkop kroon,  
ek neem die glorie en die vrees!*

Die glorie, soos gesien, is dan die voltooiing van die liefde: daardie geheimsinnigheid van gesindheid, van optrede, wat die hart en wese van die Christelike belydenis is.

Christus het dit self by herhaling gesê: *En jy moet die Here jou God liefhê uit jou hele hart en uit jou hele siel en uit jou hele verstand en uit jou hele krag. Dit is die eerste gebod. En die tweede hieraan gelyk, is dit: Jy moet jou naaste liefhê soos jouself* (Markus 12:30—32).

En die grootste van die apostels, Paulus van Tarsus, het aan die gemeente in Rome klinkklaar geskryf: ... *daarom is die liefde die vervulling van die wet* (Romeine 13:10).

Ek sou seker veel meer kon sê oor waarom ek 'n Christen is. Ek sou bv kon vertel van die heerlike menslike dramatjies — met die onmiskenbare klank van egtheid — waarin die liefde *sigbaar* geword het: Jesus en die Owerspelige Vrou (Joh 8); Jesus en die Samaritaanse Vrou by die Put van Sigar (Joh. 4); Jesus tuis by Martha en Maria (Joh. 11). En die groot gelykenisse ... Die Barmhartige Samaritaan; die Fariseër en die Tollenaar,

die Verlore Seun ... Nêrens elders in die groot godsdienstige geskifte van die wêreld het só iets voorgekom nie. Die klank daarvan is weer dié van wesenlike waarheid.

Ek sou ook kan vertel van nóg die mees aangrypende demonstrasie van die mens dol-gerig op self-redding; van die nou al onmeetbare sonde, meer in ons eie tyd as enige ander, van die stelselmatige vernietiging van ons eie onvervangbare leefwêreld: die diere word uitgeroei; ook die plante word agteloos vernietig, verwilder; die waters word uitgeput, onnoembaar vervuil; so ook God se heerlike blou lug. En die oseane ... En die magtige naaldboombosse van Noord-Europa en Noord-Amerika — weens suurreën ... En die ewe magtige tropiese bosse van Afrika, van Suid-Amerika, van Asië ... Dít alles wêreldwyd weens menslike hebsug, vernielslug.

Het u al ooit daaraan gedink dat niks in die natuur binne sy eie wonderbare ewewig, die natuur kan seermaak nie? Dis net maar die *mens* van buite: die self-soekende, grypsugtige Ek-gerigte mens, wat dit kan doen — in sy ademlose, sieksinnige *pursuit of happiness* ...

Wil u die Duiwel sien? Soek nie na puntstert en horings nie. Gaan staan liever voor die spieël. Kyk stip daarin. U sal — as u grondeerlik, oorgawe-eerlik ís — hom dáár herken. Het Van Wyk Louw dit nie in 'n klassieke gedig gesê nie? *Ken jy my nou?/ Het jy die spieël gesien/ en ken jy jou? ... Ek is in jou/ gevleg, gerank/ soos 'n wortel in/ in die donker bank/ en van voor die daeraad/ se blank begin/ straal ek albei/ jou oë in ...*

Ek sou kon wys op die blywende wonder van geskape, van eenvoudige dinge. Uit die nog ongevormde stof, het Paul Cezanne gesê by voltooiing van nog 'n heerlike landskap, styg 'n loflied op, verkondig daarmee die grootsheid van eenvoudige dinge ...

Ondanks die 'verbysterende' tegnologiese prestasie van ons tyd is ons nog nie in staat om die ware aard van 'n korreltjie sand, 'n druppeltjie water te verklaar nie.

*To see a World in a Grain of Sand,  
And a Heaven in a wild flower,  
Hold Infinity in the palm of your hand,  
And Eternity in a hour.*

So het die groot digter/ mistikus William Blake in sy "Auguries of Innocence" gedig. En wáár die matelose klein eindig, kon nog geen kernfisikus ooit naasteby vertel nie. En wáár die matelose grote sy grens bereik, kon die kosmoloë nie verklaar nie; Paulus die Apostel had reg: ons sien deur 'n spieël in 'n raaisel, maar eendag van aangesig tot aangesig ...

Daar sou ook nog gewys kan word op die vreemde verskynsel dat die standhoudendste aanspraak op morele voortrefflikheid, daarmee ook die mees ontoegewende morele *oordeel* oor andere — fariseïsme — juis kom van diegene wat terselfdertyd hoë sekularisasie, agnostisisme, rasionele

humanisme, 'n geteologiseerde politiek of 'n gepolitiseerde teologie, ens. aanhang. Geregverdig kyk hulle na die wêreld om hulle, en is tevrede. Wáárom? As die *mens* en net maar die *mens*, as die hoogste gesag moet geld, sou daar hoegenaamd geen rede wees waarom die wet van die oorlewing van die geskikste nie ook die hoogste menslike strewe moet wees nie. Die vrye *rat-race* sou 'n voltooiing van menswees verteenwoordig; en die duiwel haal die agterste. Friedrich Nietzsche het juis gemeen dat niemand so 'moreel' is as hy wat sy 'God' afgeskud het nie. Dít was die regte uitspraak om die verkeerde redes.

Les bes is daar die woorde wat Woord geword het. Nooit het iemand só gepraat nie soos hierdie timmermanseun uit Nasareth: die vaal, ongerekende dorpie in Galilea, waaruit daar nouliks iets goed kon kom. Dit was woorde wat meestal voor spontane, ongeletterde skares gebruik is: eenvoudige woorde, maar tog so reikende na, rakende áán, die geheime, die vir ons nog ongekarteerde dieptes van die gees. Dit was nooit retoriek nie, dit was altyd poësie.

Dit was ook geen *j'accuse*, geen striemende aan die kaak stel, van mens of mense nie. Dit was ook geen apologie nie. Dit was altyd *openbaring*. Dit was dan ongemaklik suiwerend vir die wat dit moes hoor: vir hulle wat so graag die onheiligheid as die heiligheid wou aanbied. Onthou weer die Groot Berisping van Matteüs 23.

Onthou ook altyd daardie woorde uitgespreek teen 'n bergrant langs die stilblou waters van die Meer van Galilea. Wie het dit opgeteken? Wie het dit opgeneem op magnetiese band? Wie het 'n video-kamera daarop gerig? Wáár was die mikrofone wat soos 'n nes vol bakkopslange gulsig woorde insluk, om dit netnou weer uit te spug?

Wáár was die zoemende woordverwerkers, die verstregelde teleks-kanale, die satelliete wat wat daar onder gesê word kon weerkaats oor die aarde? Wáár was die ademlose *Monitors*, *Spitstye*, *Radio Today's*? Wáár was die toegewyde ontledings deur kenners gerig aan 'n nimmersatte wêreld? Wáár was die koorsige drang om te 'kommunikeer'? Om alles wat gesê is haarfyn op te teken, en weer te gee, en weg te bêre? So weg te bêre dat hulle binne 'n paar dae sowat heeltemal verdring word deur ander koorsige woorde van ander Baie Belangrike Persone?

Dit was maar net rustige woorde, soos Matteus en Lukas dit opgeteken het: wat so 'n indruk op mense gemaak het dat hulle ná dekades nog vars in die geheue was? Na byna twintig eeue nog geen teken toon van afslyt nie? Matteüs het die Bergrede — die enorme Bergrede — eers 'n geslag of wat ná dit gepraat is in sy weergawe van die Evangelie opgeteken; Lukas syne nog later. Tog klink hierdie woorde — soos alle woorde van Christus — asof hulle nou hier in jou ore vir die eerste maal weerklink.

Ook dít is bokant rasonale uitleg. In finale instansie is ook dít misterie. En ook dít word, soos Pascal aangedui het, *redelik* besin, *redelik* aanvaar.

Daar is nog veel meer wat in hierdie trant vertel sou kon word. Maar genoeg

is oorvloed. Beroemde woorde van William Barclay is ook hier ter sake.

"Here is a man who was born of Jewish parents in an obscure village, the child of a peasant woman. He grew up in another obscure village. He worked in a carpenter's shop until He was thirty, and then, for three years, He was an itinerant preacher.

"He never wrote a book, He never held an office, He never owned a home. He never had a family. He never went to college. He never put his foot inside a big city. He never travelled two hundred miles from the place where He was born. He never did one of these things that usually accompany greatness. He had no credentials but himself.

"He had nothing to do with this world, except the naked power of his manhood. While still a young man the tide of popular opinion turned against Him. His friends ran away. One of them denied Him. He was turned over to his enemies. He went through the mockery of a trial.

"He was nailed to a cross, between two thieves. His executioners gambled for the only piece of property He had on earth, while He was dying — and that was his coat. When He was dead he was taken down and laid in a borrowed grave, through the pity of a friend.

"Nineteen wide centuries have come and gone, and today He is a centrepiece of the human race, and the leader of the column of progress. I am far within the mark when I say that all the armies that ever marched, and all the navies that were ever built, and all the parliaments that ever sat, and all the kings that ever reigned, put together, have not affected the life of man upon earth as powerfully as has that solitary life."



# Réna Pretorius

## Kanttekeninge by T.T. Cloete se vierde digbundel

Die titel van die bundel *Idiolek* (1986) is saamgestel uit die woordkomponente *idios* (Grieks vir eie, privaat) en *dialek*. Cloete praat dan ook in hierdie bundel volgens eie aard in sy eie dialek en in sy eie idoom.<sup>1</sup> "Life is in the eye of the beholder" lui die opskrif van die derde afdeling, immers:

dis die oog wat vergaar  
wees tot sy waarheid bereid

daar is nog moois wat oorbly  
maar buite die oog  
wat tot sy hoek toelaat en uitskei  
soos dit hom behaag

die oog  
wat uitsoek  
hy maak onvermydelik droog  
in sy ewige hoek

( maar ... 111; p. 46)

Dat die digter tog probeer vrykom van hierdie eie dialek en die eie selektiewe kyk na dinge, blyk uit: (i) die wyse waarop die konsep *idios* sy teenpool vind in die Griekse woorelement *holos* — wat heel, geheel, volledig beteken — as komponent van die woorde *holis* (p. 83), *holofrase* (p. 118), *holografie* (p. 119); (ii) die volgehoue jukstaponering van die praat in eie *idiolek* met die tegniek van *transkripsie* waardeur ander stemme soos dié van Johannes, die psalmis Dawid, Job, Dante, Hooft, Leopold, Bloem, Nijhoff, Marsman, Leipoldt ... veral: God, saam met en deur die digter praat; (iii) die wyse waarop die verhouding van die enkel persoonlikheid tot die groter geheel en die "multimultimeervoud" van God — "the Ego with the All" (Sayers 1982: 31) — 'n deurlopende tema in die bundel vorm en in die slotafdeling "holografie" telkens die kern van die gedigte uitmaak, soos blyk in die volgende gedigte:

In "Hortologie" (p. 127) word die mens op konkreet beeldende wyse as 'n medewerker van God voorgestel:

U het die boom vergeet.  
Ék het hom geplant.  
Die een wat net ek nog van weet.  
Hy hou met U tóg deur my verband.  
Hy staan daar geelbleek.  
Ék snoei hom en hou hom nat.  
U weer die laat hom in die steek.  
Hy's toevallig in u wind se pad.  
Wat 'n goddelike bestier  
na my manier.

In "Historiografie" (p. 128) word "Christus, plant, klip, Dias" — al die bedreigde name — in en deur die digter se idiolek bewaar. In "tong" (p. 122), "stamel" (p. 130), "goedweteronderhouer" (p. 131), maar veral "ubiquiteit" (pp. 133—135) blyk telkens dat die digter met sy idiolek iets kan doen vir God: met sy vleeslike tong kan hy van en oor God praat; sy vers, hoe gering, eensydig en kortstondig ook al, beskerm en bewaar iets van die Almagtige en Alomteenwoordige soos hy Hom deurlopend in 'n multimultimeervoud van dinge en verskynsels openbaar:

en al weet ek dit is te gering  
en té eensydig  
vir sy almagtige alles  
bewoon ek die gedig  
gedemp ...;

en:

die universum se hoeveelheid  
en die aarde s'n ontglip  
soos 'n mot wat ons wil vang  
met ons hande ons begrip

in die wisseling van die verskynsels  
is veral die mensesis  
een van die weiniges wat blywend en  
onvernietigbaar is soos dit is

dan op 'n tydstip my klein bereik  
in heilige kortstondige eenvoud  
omnia mea mecum porto  
vir Sy deurlopende multimultimeervoud

(ubiquiteit; pp. 133—135)

Deur die kuns soos die van die agtiende- en negentiende-eeuse Italiaanse komponis Vivaldi word op 'n eie besondere wyse God vandag nog vereer:

... eendag deur my gaan menshede meer  
óral beter van U anders hoor (p. 136).

Die digbundel vind sy eenheid ook in die bestendige herhaling van Danteske woordelemente, beelde, temas en patrone. Subtiele en eksplisiete verwysings na die Middeleeuse digter Dante se poësie in sy *Vita Nuova* (1293) en veral sy outobiografiese *Divina Commedia* (1321), kom by Cloete voor in die gedigte op pp. 23, 51—54, 76, 86, 87, 102, 105, 111, 118.

Dante se wêreld word beheer deur *die konsep van beweging*: die beweging van hemelliggame, die planete (aarde, son en maan ingesluit), hemelsfere — beweging wat as kragbron het die "unmoved mover", die "prime mover": die *Primum Mobile* — dit wil sê God. Met hierdie konsep van God

as die Groot Beweger sluit Cloete Dante aan by die denke van Thomas van Aquino en Aristoteles. Op speelse wyse hanteer Cloete hierdie diepsinnige filosofiese insig in die volgende gedig:

Met sy ligte aanslag is "Mercury" (p. 87) oënskynlik 'n gedig oor 'n alle-daagse gegewe: die vreugde van 'n dankbare ek-spreker omdat hy so begenadig is om 'n motor ('n Mercury) te mag koop en gebruik. Die woord-en beeldgebruik verraaï egter 'n ironiese spel met dié in Dante se *Paradiso*. (Die ironiese omgang met die paradys-gegewe vind ons ook in "Strand", p. 23.)

Om 'n Mercury te mag besit en ry, is, by wyse van spreke, om in die tweede hemel van paradyslike geluk te mag wees. Alles in hierdie gedig gaan om *beweging*:

Ek voel  
hoe hy fluitend loop

onder my ek voel  
hoe hy wieg  
onder my ...

... Ek toets soveel  
ratte soveel liter  
soveel wringkrag en rewolusies  
soveel volgens die spoedmeter

se vermoëns. Om onder my  
die vreugde te mag voel  
van die aarde wat draai  
soos 'n reusespoel

van 'n wewer is ek begenadig  
om deel te mag hê  
aan die vuur van Prometheus  
en die Primum en Perpetuum Mobile.

Deur sy bewegende motor het hy deel aan die "Primum Mobile" — die "prime mover": God.

In "holofrase" (p. 118) probeer Cloete telkens om in 'n enkele woord — 'n woord wat telkens met beweging verbind word — uitdrukking te gee aan 'n hele reeks gedagtes:

goddelikheid is maal  
argonout spiraal

krans  
nimbus  
wat dans

goddelikheid is diskus  
wiel bus  
werwel silinder veer  
wringel siklus  
ratel bal  
rat met pal

goddelikheid is 'n sfeer  
son planete kolkwolke  
dit wat roteer  
watertregters wind mane  
aarde polka  
seestrome pavane  
dit wat volueer

word windend méér

God word dus geassosieer met die verwikkelde patrone van 'n ewige beweging.

Dit is veral in die afdeling met die paradoksale titel "die aanwesigheid van die afwesigheid" wat hierdie konsep verwoord word.

"alle dinghe bounding line" (p. 38) se slotstrofe lui:

God gaan buite my sy gang  
groot en vanuit my oog gesien meer  
in die ligte wat hy eindloos ophang  
en in sy ellipse en para- en hiperbole laat steier  
as in my klein kegel geïnteresseer  
tog wil Hy holis wyer  
as wyd Hom tot my verkleineer

"Arktiese swael" (p. 84) het as slotgedagte:

Sy aërodinamiese spel in die nietige voël  
speel hy reeds 'n ewigheid van pool tot pool.

Die titels "Uitstappie", "pendel", "Mercury" dui op beweging; verwysings na die herfsseisoen impliseer die gang van seisoene; talle gedigte het ont-spring aan die digter se stap in die natuur; aarde — dood — ewigheid dui op die gang van die lewe; gedigte soos "Planete", "beplanning", "Van ver en heinde" is vol beelde en beskrywings van bewegende dinge. Reeds in "kwingkwang" (p. 13) lees ons:

die skipper wat snags vaar  
soek kruise lees die ewenaar  
en geometriese sterpatrone  
God verdraai hom in siklone  
laat hom malende rondswaal  
in 'n kinkelende spiraal

sigsag  
beroer  
Hy laglag  
ingenieur en kunstenaar en matroos en boer

Dante se *Paradiso* is vol lig en klank. Beelde van lig — veral die son — kom herhaaldelik in die Cloete-digbundel voor. “dante oor afrika” (p. 76) het as motto uit die *Purgatorio* die woorde:

pur che la terra che perde ombra spiri

(Purg. XXX 89)

Dorothy Sayers (1983: 309) vertaal die vers soos volg:

the lands where shadow disappears (at noon);

en in Cloete se transkripsie lui dit:

’n land  
wat sonder skadu  
is — dis om van te gru —  
is dié tot houtskool gebrand

Tot Cloete se idiograaf behoort sy kenmerkende boeiende spel met klank.<sup>2</sup> Ek sou nog kon wys op die terugkerende wiskundige simbole: ellipse, para-en hiperbole (p. 83) en die sirkel — tipiese Dante-simbole — wat dui op ewigheid en oneindigheid.

Tot die kern van hierdie bundel behoort die drie gedigte wat in afdeling 4 verskyn as “toepassings van dante” (pp. 51—54). Danteske idees word op ironiese wyse van toepassing gemaak op banaal aardse dinge. Op voor-trefflike wyse integreer Cloete sy idiolek-gegewe met sekere sieninge van Dante wat in die derde afdeling *Paradiso* van sy allegorie *Divina Commedia* verwoord word.

“Silhoeët van Beatrice” het as motto reëls 113—114 van Canto 1 van die *Paradiso*:

... e ciascuna con instinto a lei dato ...

Die Dorothy Sayers-vertaling (1982: 56) lui:

(Wherefore to divers havens all these move)  
O'er the great sea of being, all borne on  
By instinct given, to every one enough.

Beatrice is in die *Commedia* wat sy in die werklike lewe was: die Florentynse

meisie wat Dante sedert hulle eerste ontmoeting, toe hulle albei maar nege jaar oud was, bemin het. Vir hom was sy "the earthly vessel in which the divine experience was carried" (Sayers 1983: 67). Haar skoonheid, haar volmaakte vorm, dra God se stempel. Sy heerlikheid word in sy skepping en skepsele gereflekteer — dit word verskillend gemanifesteer in ooreenstemming met die besondere individuele aard wat elke skeppingding en skepsel van God ontvang het.

Die sleutelwoord in die motto is *instinto*: "die ingeskape, inwendige gevoel, neiging wat tot handeling op 'n bepaalde wyse aanspoor" (WAT 1961: 622), 'n begrip wat aansluiting vind by die betekenis van *idiolek* en ook by die filosofiese begrip in die slotvers *entelegie(se)*. Entelegies beteken "die voltooide verwerkliking van vormgewende oorsaak of energie"; en ook: "die individuele agens wat die lewe lei en rig ..." (WAT 1956: 562).

Die slotverse van hierdie gedig lui:

... Tussen die baie dwalinge só vervul  
bewaar sy die *getroetelde model*  
*van die kurwe, die diep ingebore instinto*  
wat neig in die ronding van die appel  
of die haar en die leeu of die koedoe  
se grasie en in haar *entelegiese* sublieme lynwil

(Ek kursiveer.)

Die implikasie is: die Beatrice-figuur se volmaakte vorm is die voltooide verwerkliking van die "getroetelde model", die "diep ingebore instinto" wat oorspronklik van God kom. Haar skoonheid — soos die digter se idiolek? — is dus deur eie aard bepaal.

"mooi marilyn monroe foto in rooi" vra om saamgelees te word met "Marilyn Monroe foto in blou" in *Angelliera*.

Die beskrywing van Marilyn Monroe se volmaakte naakte liggaam op 'n fluweelrooi kleed vind aansluiting by Dante se droomsiening van sy geliefde Beatrice, waar sy nakend slaap, liggies toegedraai in 'n bloedrooi kleed (vgl. die aanhaling uit *Vita nuova* bo-aan die gedig). Terloops: toe Dante vir Beatrice die eerste keer gesien het, het sy 'n rooi rok aangehad.

Haar liggaam, "fundamenteel perfek", is

'n fenomeen  
liefderyk  
deur 'n lenige Volmaakte vinger gestryk  
skranders van skedel tot skeen

Soos Dante in Beatrice, sien Cloete in Monroe "the eternal beauty shining through the created beauty, the reality of Beatrice (lees: Monroe) as God knew her" (Sayers 1982: 16). God is dus immanent aanwesig in sy skepsel die seksgodin Marilyn Monroe.

Die motto-aanhaling uit die *Commedia*:

nè pur le creature che son fore  
d' intelligenza, quest'arco saetta,  
ma quelle c'hanno intelletto ed amore.

(Par. I 118–120)

word soos volg vertaal:

Yea, and this bow's discharge by no means wings  
Irrational creatures only to their goal,  
But those endowed with loves and reasonings.

(Sayers 1982: 56)

Die kernidee wat hier uitgespreek word, is dat God die bron van alle beweging is, die krag wat al die geskapene — die irrasionele wesens én die “endowed with loves and reasonings” — na hulle bestemmings voer. Hierdie motief van goddelike beweging vind aansluiting by talle ander gedigte. In *Paradiso*, Canto 1, vs. 103–108 (Sayers 1982: 56) lees ons:

... All beings great and small  
Are linked in order; and this orderliness  
Is form, which stamps God's likeness on the All.

Herein the higher creatures see the trace  
Of that Prime Excellence who is the end  
For which that form was framed in the first place.<sup>3</sup>

In “bergkwagga” (p. 126) word hierdie idee, wat so duidelik uiting vind in “mooi marilyn monroe foto in rooi”, soos volg verwoord:

die rare elegante  
kuddetjie in 'n afgeleë streek  
dra (ongeërg)  
byna uitgesterf die laaste paar  
die sierlike restante  
van Gods vingerpatrone kosbaar

Die slotstrofe van “koöperasie” lui:

kyk na die omgeploegde lande  
kyk na sy vingermerke  
aanskou die vat van sy hande  
aan ons wonderwerke

Die derde "toepassing(s) van dante" handel oor duiwes: "Columbae" (pp. 53—54).

Die motto-aanhaling:

Virtù diverse esser convengon frutti  
di principii formali

(Par. II 70—71)

word só vertaal:

But divers virtues surely are begot  
By divers formal principles ...

(Sayers 1982: 65)

Die sleutelbegrip hier is *principii formali*.

Verskillende duifsoorte: die engelse tuimelaar, die poustert, die valkenet, die stargarder, die brünner ... lyk en handel elkeen in ooreenstemming met sy ingeboude goddelike "principii formali" wat sy besondere aard beheer:

in al dié allures  
van sit en sweef  
het die Vorm hom  
in- en uitgeleef

speels sierlik lomp en skeef

En tog — hierdie duiwes lyk en aard nie streng volgens eie aard nie:

die poustert het 'n "dolly parton-krop"  
die valkenet het "soos 'n rat / om elke oog /  
'n kurieuse wielvrat"  
sekere duiwes is "aanmatigend soos 'n tier gevlek"  
'n ander lyk "onvanpas soos 'n non".

In die taal van die bundel sou 'n mens kon sê: die persoonlike aard, die eie "idiolek" is tog nie so privaat en uniek nie. Hiermee sluit hierdie "toepassings van dante" dan ook aan by die afdeling "transkripsie" waarin die idiolekte van verskillende mense en die spraak van God telkens inspraak het in sý taal:

God laat Hom in die klank  
van ons taal resitatief ingeweef of tenoor  
hoog. Almal wat kan praat en sing  
kan Hom inpraat ...

al dié wat stom asemhaal  
kan praat selfs alles wat afonies leef  
het deur my inspraak van die Here

(Psalm 150, p. 79)



In "Vivaldi", die slotgedig van *Idiolek*, vind ons 'n verbluffende integrasie van talle sleutelmotiewe in die bundel en 'n demonstrasie van sekere aspekte van Cloete se onkonvensionele, idiosinkratiese taalgebruik en styl. Tussen Cloete en hierdie Italiaanse klank- en vormmeester (gebore 4.3.1678 – oorlede 28.7.1741) – die oorspronklikste en invloedrykste komponis van sy geslag – is daar opvallende biografiese en stilistiese aansluitingspunte. Hulle het gemeen 'n siek liggaam én 'n groot skeppende talent. Die onderskrif by hierdie slotgedig *strettezza di petto* is die woorde wat Vivaldi gebruik het om sy eie siektetoestand (asma en angina pectoris) aan te dui. Titel en onderskrif is dus 'n toespeling op 'n bekende tematiese gegewe in Cloete se oeuvre: die spanning tussen (siek) mens en (skeppende) kunstenaar. Vivaldi sluit aan by 'n reeks figure in die bundel soos Jakob, Job en Cloete self wat een of ander vorm van gestremdheid geken het. Cloete het aanvanklik in die teologie gestudeer, maar 'n ernstige siekbed het hom van die voorneme laat afsien. Vivaldi het in die diens van die Rooms-Katolieke Kerk getree en was (vanweë sy rooi hare) bekend as *il prete rosso*: die rooi priester. Omdat Vivaldi hom glo op 'n keer tydens die bediening van 'n mis skuldig sou gemaak het aan wangedrag is hy uit die priesterorde ontslaan. Sy "oortreding" was glo dat hy onder die gebede en gesange die kerkdien verlaat het om in die sakristie sy eie komposisie – 'n fuga – te gaan opteken.

Soos in die geval van Cloete was die groot liefde in Vivaldi se lewe 'n vrou met die voorname Anna.

Belangriker egter is dat Antonio Vivaldi se musikale taal só eiesoortig, sy styl só individualisties is, dat sy werk altyd onderskeibaar en herkenbaar is as tipies van hom. Vanweë sy onkonvensionele styl het hy baie navolgers gehad en het hy 'n sterk invloed uitgeoefen. Navorsing in die twintigste eeu het aan die lig gebring dat die groot J.S. Bach talle transkripsies van Vivaldi-concerto's vir die klawerbord gemaak het. So leef Vivaldi, afgesien van sy eie bydrae, ook via Bach se kuns voort in ons tyd.

Kenmerkend van sowel Cloete as Vivaldi se kuns is die tegniek van tematiese integrasie. Omdat hy 'n groot en ongeïnhibeerde "self borrower" was, het Vivaldi dikwels tematiese elemente en tegniese strategieë uit sy eie oeuvre geleen en opnuut geïntegreer in nuwe musikale strukture: Intratekstualiteit is een van die opvallendste aspekte van Cloete se digterlike oeuvre.

Tot Cloete se unieke idiolek hoort sy vernuftige spel met en ontginning van die woord. 'n Voorbeeld hiervan kry ons in die rymwoord "verhoor" in die eerste vers van die slotgedig.

Terwyl hy tydens 'n mis die kerkmusiek hoor, *verhoor* hy ook "'n ander musiek" – sy eie andersoortige musiek. Die begrip *verhoor* sluit die woordkomponent *hoor* in, maar aktiveer albei die volgende betekenismoontlikhede: "ondervra" en "beantwoord" – twee begrippe wat die tweeledige skeppingsaktiwiteit van seleksie en ordening in gedagte roep.

Op opportunistiese wyse gee Vivaldi voor dat hy siek is (vers 4) ten einde "u

ander musiek" te "verhoor". Vivaldi se *strettezza di petto* word in die gedig se woordgebruik opgevang: die woorde "siek" (vers 4), "genees" (vers 6) en "benoud wees" (vers 8) sluit by die onderskrif van die gedig aan. As priester mag hy misluk het (vgl. die verwysing in vers 18: "my mislukte priesterlike oor"), maar hy het trou gebly aan sy diep ingebore *instinto*, aan die goddelike *principii formali* wat sy eie besondere aard en eie idiolek bepaal.

As een van die enkel-begenadigdes van sy tyd gaan hy voort om die musiek wat God in sy oor laat klink, te noteer, hopende dat

... eendag deur my menshede meer  
oral beter van U anders hoor.

Die gedig is in die vorm van 'n intiem-informele gesprek met God geskryf. Die vierde tipografies-ingekepte strofe bevat die onthullende toespeling op Vivaldi se oorgevoeligheid vir kritiek. Die woorde in die strofe bevat 'n profetiese vooruitwysing na die soort kritiek wat op sy onkonvensionele eiesoortige musiekstyl nog uitgespreek sal word deur "'n Dallapiccola" ... Hiermee word 'n toespeling gemaak op die twintigste-eeuse Italiaanse komponis en pianis Luigi Dallapiccola, die baanbreker op die terrein van die twaalftonige musiek in Italië, wie se diatoniese musiek en modale polifonie tydens sy eie lewe nog deur tydgenootlike musici as argaïes verwerp is — en dit terwyl die sewentiende-, agtiende-eeuse Vivaldi met sy verbeeldingryke konsepsies en verrassende styl na al die eeue steeds 'n huishoudelike naam is. (Die strofe bevat moontlik 'n bedektelike "teregwysing" vir die literêre kritici wat in kitsresensies op ongunstige, oorhaastige wyse afreken met woordskeppinge (o.a.) omdat hulle dan nie iets nuuts en blywend sou bevat nie.)

Met slegs vier digbundels: *Angelliera* (1980), *Jukstaposisie* (1982), *Allotroop* (1985), *Idiolek* (1986) het Cloete vir hom 'n plek oopgeskryf onder ons groot digters. Een van die blywendste aspekte van sy kuns — soos dié van Vivaldi — is geleë in die samespel van sy poësie met meesterwerke van groot woordkunstenaars in die Westerse kultuurtradisie: Bybelskrywers, klassici, Middeleeuse digters soos Dante, Nederlandse digters soos Hooft, Bloem, Leopold, Nijhoff, Marsman, Franse digters soos Verlaine, Baudelaire, en eie Afrikaanse digters soos Jan Celliers, Louis Leipoldt, Toon van den Heever, W.E.G. Louw, N.P. van Wyk Louw, Elisabeth Eybers, D.J. Opperman ... So demonstreer hy ook dat die Afrikaanse letterkunde deel is van die literêre tradisie en van die literatuur van alle eeue.

#### LITERATUURVERWYSINGS:

Alighieri, Dante 1983. *The Divine Comedy Cantica I. Hell* (vertaling, inleiding en kommentaar deur Dorothy L. Sayers). Harmondsworth: Penguin Books.

- 1983. *The Divine Comedy Cantica II. Purgatory* (vertaling, inleiding en kommentaar deur Dorothy L. Sayers), Harmondsworth: Penguin Books.
- 1982. *The Divine Comedy Cantica III. Paradise* (vertaling, inleiding en kommentaar deur Dorothy L. Sayers). Harmondsworth: Penguin Books.
- Cloete, T.T. 1986. *Idiolek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Sadie, S. (ed.) 1980. *The new GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Ltd.
- Schoonees, P.C. (hoofred.) 1956. *Woordeboek van die Afrikaanse Taal (WAT) Deel 2*. Pretoria: Staatsdrukker.
- 1961. *Woordeboek van die Afrikaanse Taal (WAT) Deel 4*. Pretoria: Staatsdrukker.

## VOETNOTE

1. Onderskeidende kenmerke van sy idiolek is sy klank-, rym- en woordontginning, sy voorliefde vir die vreemde, geleerde woord, sy skep van nuwe woorde en spel met idiome. Eie aan Cloete is sy onkonvensionele omgang met interpunksiemiddele en sy gebruik van tipografiese wit om pouseringe in die verse aan te dui en 'n voorliefde vir dubbelsintaksis. Die volgehoue spel met jukstaposisies en 'n sterk vormgevoel is verdere kenmerke van sy idiolek.
2. Klankspel en -ontginning is een van Cloete se bekendste strategieë. Ter wille van die lengte van hierdie artikel brei ek nie verder hierop uit nie.
3. In die eerste afdeling "pegasea" word in gedig na gedig besin oor die vormbeginsel in die poësie. Poëtiese *orde* of *vorm* dui op iets goddeliks — in die taal van Dante: dit dra die stempel van "that Prime Excellence"  
 For which that form was framed in the first place.

Universiteit van Pretoria

## Susan Opperman Die veterane

*"See how the world its veterans rewards!  
A youth of frolics, an old age of cards"*

(Alexander Pope)

Seepunt se ou manne skuifel met kieries  
hulself voortslepend om nog 'n paar seemeue  
èn opruimingswerk van die afdeling van die  
stadsingenieur op die strand  
te betrag — eerder as om bedlêend-klaend  
die sonskynoggend te laat verbygaan.

Vir altyd verby hul swemdae soos skoolseuns  
by die Graaff se poel.  
Wat oorbly is kaartspel by die Carousel, kletsend  
soos ou vissersvroue  
in hul ouderdom  
die geslag feitlik opgehef,  
vóór die finale terugstort tot fetus kom.

## Vakansie

Spierwit strande  
melkwit tande èn bene  
sigeuneragtig verskans  
agter palms en vetplante,  
te bang om haarself te ontbloot  
aan die spelende Adonisse  
op Amanzimtoti se strand.

## Dood van die ou(d) diplomaat

Hul kom van heinde en ver  
na die begrafnis vanuit 'n klein(er) kerk  
van die ou diplomaat  
wat gesterf het aan kanker van die maag.

In sy terugkeer tot stof  
gaan hy nou sy Skepper tegemoet,  
maar ook vir haar —  
sy jeugbeminde wat 'n leeftyd  
anderkant die graf  
vir hom in haar koue bruidsbed wag.

## Haikoe

Op spieëltafels  
gaan goue affodille  
in die lente dood.

## Nuwe Realiteit

Etlike maande na die troue  
is die wittebrood verby,  
lammetjie en skatjie heet hul nie meer, maar  
Stormram en Tierkat  
"ek is baie lief vir jou" word nou  
"ek is regtig moeg ..."  
die geluk laag vir laag afgestroop en  
ontnugter beweeg hul daaglik verder weg  
van hul speel-speel pophuisbestaan —  
eksponente van 'n antagonistiese, egoïstiese samelewing  
in 'n Nuwe Realiteit.

## Geesverwante

*"Fly on the wings of your dreams"*  
vir J. en J.

Swewend,  
met ons voete  
op die aarde beslis nie,  
droom ons die realiteit mooi  
en in dagboeke

teken ons sensitief slegs die verrukking op  
soos die aand in Parys tussen  
skilders, musici en  
'n digter of twee wat hul verse voorlees,  
terwyl nóg een viool speel, 'n ander harp  
en ons almal vlieg en sweef,  
Alice en haar wondervriende  
in 'n eie bohème, Chagall-geïnspireer

ligjare ver van Februarie-hittegolwe  
en die versugting: "too tired for words"  
vind ons saam ontvlugting.

## Joan Whittington Winter-sonop in Standerton

Ligroosrooi en afgewater  
loer 'n vakerige son  
deur 'n duisend takke  
en digte winternewel  
wyd-gapend oor die vae horison.  
Slierte miswolke dryf  
triestig voor sy skrefies-oë, en  
viestig trag hy om met onnosele onvermoë  
en hande lomp en dom van kou  
die diepe slaap van winter  
uit sy oë te vryf.

# Elsabé Steenberg

## 'n Haas se lêplek

Dolf van Niekerk se jeugnovelle *Die haasvanger*, wat sowel die M.E.R- as die Scheepersprys in 1986 ontvang het, laat 'n leser literêr en andersins diep bevredig voel — asof hy self die warmte van 'n haas se lêplek leer ken het.

### Tema

Soos in sy veel vroeëre werk, *Skrik kom huis toe*, handel die verhaal om 'n seun wat met diepgaande verhoudingsprobleme worstel en tot helderheid en versoening kom. Die opset is egter anders: Albert was twaalf; Kiewiet is reeds in Matriek. Eersgenoemde word deur sy stiefma verwerp, maar ten slotte kom daar effense versagting van haar houding; in Kiewiet se geval word die verwydering tussen hom en sy eie ma al hoe groter. Albert se pa was 'n swak figuur wat sy vrou se guns wou behou ten koste van sy seun; Kiewiet se pa is simpatiek teenoor sy kind en het hom jare gelede al weggekeer van sy vrou. Gesinsproblematiek bly egter in die kern.

### Tyd en ruimte

Weer gebruik Van Niekerk die kleindorp van 'n paar dekades gelede: die skool vorm die sentrum van die gemeenskap, daar is min mense en almal is armrig. Kiewiet se ma bak brood (soos Ma-Bet in *Skrik kom huis toe*, maar met 'n ander gesindheid) en sy pa ry met 'n bokkiekar rond — die onderwyser wat atletiek afrig, het wel 'n motor, en dis vir Kiewiet 'n vreemde ondervinding om daarin te ry.

Enkele weke aan die begin van 'n skooljaar word betrek, wanneer atletiek-byeenkomste gehou word. Dis funksioneel, want in hoogste mate word atletiek by die verhaalgegewe betrek.

Die verhaal word chronologies vertel, met sterk bewustheid van elke weeksdag waarop 'n verdere belangrike gebeurtenis plaasvind. Die skrywer gebruik egter 'n tegniek waardeur iets wat reeds plaasgevind het, in Kiewiet se gedagtes vermeng word met dit wat hy op die oomblik ervaar. In die veld dink hy byvoorbeeld aan die hase wat hy jag én aan die meisie op wie hy begin verlief raak: "Janet is oral — agter die bossies, in die voetpad, teen die dassiekrans, op die stil vlak van die spruit se water. Tog sien hy die haas onder die bitterbossies lê ..." (p. 8).

### Taalgebruik

Daar word van 'n gestroopte styl gebruik gemaak — maar verryk deur suggestie en beelde waarop later sal teruggekom word. Op 'n kundige wyse

word dikwels van eensinparagrafe gebruik gemaak; daardeur word veral Kiewiet se emosies dramaties uitgelig.

Opvallend baie sinne begin met die woord *Hy*. Soms is dit té veel opgestapel sodat die effek steurend word, maar meer dikwels sluit dit goed aan by die sober aanbieding en suggereer die selfgesentreerdheid en emosionele onsekerheid van die hoofkarakter. Hoewel daar verheldering kom, pas dit dat die verhaal se eerste én laaste sin met *Hy* begin: “Hy het dit tot ’n fyn kuns ontwikkel:” (p. 5); “Hy tel die tas op ...” (p. 88).

## Fokalisasie

Meestal word Kiewiet so sterk intern gefokaliseer dat veel meer na *hy* verwys word as wat sy naam genoem word. Die intensiteit van belewing deur die hoofkarakter word deurgaans suiwer in die fokus gehou, op enkele uitsonderings na. As Kiewiet en Jan saam hardloop, word albei seuns se ervaring van buite waargeneem, asof die hoofkarakter se individualiteit hier vir ’n kort rukkie opgelos word in die kollektiewe bewussyn van twee hardlopers: “Hulle hardloop saam oor die wenstreep. Hulle hoor nie die stophorlosie se klikgeluid nie. Hulle buk saam vooroor, soek na asem” (p. 42).

Heeltemal van buite merk ’n verteller op, nadat Kiewiet van Janet ’n briefie gekry het: “Hy kom nie agter dat sy ma gaan slaap het nie” (p. 55). Dit lyk na ’n perspektiefbreuk. Ook as ’n keer heeltemal oorgeskuif word na die waarneming van Ou Boel, die atletiekafrigter, val dit uit die pas: “Hy kan nie glo wat hy sien nie”, en laer op die bladsy: “Eintlik wil hy oor Kiewiet se tyd praat. Maar daar kan fout met die stophorlosie wees” (p. 45).

## Die hoofkarakter

Eers ná ’n hele paar bladsye noem ’n onderwyser die *hy* op sy naam — Lourens. En nog ’n paar dae later spreek Ou Boel hom vir die eerste keer op sy noemnaam, Kiewiet, aan. Dis ’n naam met betekenis: daardeur word hy aan die veld verbind, en “die veld was nog altyd sy huis” (11). Eintlik is dit die enigste plek waar hy gelukkig is, waar hy hase jag, die vleis gaarmaak, swem en selfs oornag.

Indirek, deur verwyte wat sy ma slinger, kom die leser agter dat Kiewiet in Matriek is en nie leerprobleme het nie. Sy uiterlike word nooit beskryf nie omdat ’n waarnemer dit van buite sou moes doen. Dat hy baie goed kan hardloop, word gemotiveer deur sy liefde om hase met gooi-ysters agterna te sit; dit word die middel waardeur hy getem word tot ’n uitstekende naeloper.

Soos sy liefde vir die veld veroorsaak word deur ongelukkige huislike omstandighede, kan ook sy swak selfbeeld en swygsaamheid teruggevoer word na emosionele probleme wat hy in sy ouerhuis ervaar. Hierdie trekke,



soos die armoede wat hy die hoof moet bied, word gebeeld deur Kiewiet se optrede en gedagtes. Tog breek sy agtergrond hom nie, juis omdat hy die veld het waar hy altyd weer "heel" kan word. Hy maak 'n plan om 'n week lank pos af te lewer as hy dringend klere móét koop vir atletiek, en as hy daartoe gedryf word, kan hy 'n verduideliking vir sy ma se negatiewe houding eis. Daardeer tree hy karakteropenbarend op: dit word voorberei deur vorige kere dat hy opstandig was en sy man gestaan het teen haar. Dat Kiewiet 'n volstreckte eenkantmens is, word ook gebeeld en nie gesê nie. As Jan Els hom help met sy naelloopprogram, besef hy met verwondering "dat daar 'n vrierid langs hom staan"(41) — aan so iets soos vriendskap is hy nie gewoond nie. Met 'n ander, ontstellende soort verwondering verstaan hy ook by die atletiekbaan: "Hy ken geen seuntjies nie" (p.44) — dit as seuntjies met heldeverering na hom kyk en hom groet. Die sentrale karakter — trouens, hierdie werkie as sodanig — word eers begryp as daar na verhoudings gekyk word wat Kiewiet se lewe beheers.

### **Verhouding met Janet**

Dis oortuigend dat 'n pynlik teruggetrokke seun sy aangetrokkenheid tot 'n meisie innerlik sal koester, veral as hy in die veld is. 'n Eerste aanraking van haar hare geskied "sonder dat hy dit bedoel het" (p. 8); daarna dink hy aanhoudend aan haar. As hy haar hoor klavier speel, is dit eers vir hom moeilik om dié beeld met die vir hom bekende Janet te versoen.

'n Beweging na mekaar vind plaas as Janet 'n letter op sy atletiekhempie werk en vir hom 'n briefie skryf wat vir hom verskriklik baie beteken. Sy deelname aan 'n paar wedlope op Springfontein, waarheen Janet as toeskouer saamgaan, bring verdere toenadering: sy inspireer hom om besonder goed te presteer, bring agterna vir hom lemoensap en word deur hom teruggehelp op die lorie vir die terugrit. Tydens die rit raak hulle skouers aan mekaar en Kiewiet ervaar 'n heelheid; hy "woon tussen Janet en die dassiekrans" (p. 60) in sy gedagtes.

Jaloesie omdat hy meen sy hou meer van Jan Els, ontwikkel tydens 'n atletiekdag op Bloemfontein, maar dis by dieselfde geleentheid dat sy hom met nog 'n oorwinning gelukwens en "die raak aan sy arm, die vreugde in haar oë" (p. 74) sy twyfel minder maak. As sy hoor dat hy sy beker net soos die vorige by die skool wil bêre, begryp sy die rede en voel hy haar deernis om hom vloei "soos die spruit se water"(76).

Eers hierna, as sy hom speels verwyrt omdat hy nog nooit haar naam gesê het nie, erken hy indirek sy gevoel vir haar: "Ek het jou naam by die dassiekrans geroep dat die wêreld dit kan hoor"(p.79).

Die slot bring 'n laaste eerlike uitreik na mekaar. Sy voel aan dat hy vir haar iets wil sê en as hy erken dat hy dit nog nie in woorde kan stel nie, belowe sy rustig dat sy sal wag totdat hy kan. Daar lê hoop en versoening in sy reaksie: "Hy kyk lank na haar. Janet wil hoor"(p.87). Dit is soveel as wat dié novelle nodig gehad het om hierdie verhouding oortuigend oop te laat vir verdere ontwikkeling.

## Verhouding met sy ouers

Van jongs af word Kiewiet groot met 'n pa wat seide van sy dambouery af huis toe kom — nie net omdat die werk ver is nie maar "omdat hy vergeet het hoe om huis toe te kom"(p.13). Die patroon het ontwikkel na baie rusies tussen sy ouers wat later bedaar het en vervang is met die swye van verwydering.

As sy pa 'n keer onverwags huis toe kom omdat hy 'n beseerde moes dokter toe gebring het, voel Kiewiet beklemd: "Sy pa het nie meer plek in sy ma se huis nie. Dis háár huis, háár tafel, háár kos"(p.19). Bitterheid laat hom sy ma verwyt: "Pa is weg terwyl hy nog honger was"(p.20). Dit laat skerp woorde op hom neerkom, sodat hy hom weer, ná 'n belofte om self geld te verdien vir sy atletiekbenodigdhede, terugtrek.

Op 'n keer gaan Kiewiet na sy pa toe en eis om ingelig te word oor die rede vir sy ma se bitterheid. Die man vertel dat hy nie betyds kon huis toe kom toe Kiewiet se sussie dood is nie; sy selfverwyt word gesuggereer deur 'n strak sinnetjie: "Die pyp is dood in sy pa se hande"(51).

Oor die atletiekbeker wat Kiewiet nie wil huis toe bring nie omdat sy ma hom daarvoor sal uitkryt, verwyt die man sy vervreemde vrou: "Nou't jy hóm ook uit die huis verwilder"(64). Deur die kombuisdeur wat agter pa en seun toeklap, word kommunikasie met die vrou finaal verbreek.

Vir sy pa het Kiewiet respek en liefde. Dis sy pa wat hom van die veld geleer het toe hy nog op die dorp gewerk het; Kiewiet wag totdat hy vir sy pa kan vra of hy moet deelneem aan atletiek en aanvaar sy besluit: "As jy kan hardloop, moet jy hardloop"(p.19).

Die tweede ontmoeting met sy pa verdiep sy insig in die kompleksiteit van sy ouers se swak verhouding: sy pa het wel huis toe gekom na die sussie se dood maar nie betyds nie. "Dit het mos so verskriklik gereën ... Sy het 'n boodskap gestuur maar hulle kon nie deur die rivier kom nie"(50). Waarop sy ma later reageer met die onthulling dat die kleintjie al siekerig was toe sy pa nog tuis was en toe het hy tóg teruggegaan werk toe: "Het jou pa jou nie gesê dat hy die rivier ken nie?"(p.53).

'n Derde ontmoeting met sy pa vind plaas as laasgenoemde spesiaal op 'n Saterdagand huis toe kom en hom uitvra oor sy atletiekprestasies. Hy word gelukkig met die beker en dit, saam met die pondnoot wat sy pa hom gee, bring hulle naby mekaar — maar maak terselfdertyd die verwydering van sy ma onoorbrugbaar.

Daar word gesuggereer dat Kiewiet deur sy ma verwerp word omdat hy soos sy pa is en gedurig van die huis af wegglipt veld toe. Tog het hy 'n liefde vir die veld ontwikkel omdat hy onwelkom voel by die huis — soos sy pa al minder kom kuier omdat sy vrou 'n harde, bitter mens is. By die aanvang van die verhaal tree die vrou dadelik vyandig op as sy Kiewiet dwing om voortaan aan tafel te eet in plaas van sommer staan-staan. Hy gehoorsaam, maar enersyds is hy opstandig en meen sy is skielik "baasspelerig", andersyds maak dit sy gevoel van verstotenheid groter.

Daar sit simboliek in sy bewustheid van "Die broodkrummels lyk meteens so groot. En die leë koppie is diep"(p.6). As hy wegvlug veld toe, maak "elke tree sy binneste voller en skoner"(p.7).

Gedurig slinger sy onredelike verwyte na hom omdat sy nie vir hom meer is as 'n vloerlap nie. Sy spreek hom nie aan nie, gun hom niks; hy dink nie eens daaraan om haar te vra om 'n letter op sy atletiekhempie te werk nie en weet sy sal kwaad wees oor die beker wat hy met atletiek gewen het. Tog word sy nie volledig negatief en onsimpatiek voorgestel nie; daar is oomblikke dat hy hom oor haar bekommer: "Hy kan die hartseer in haar dun skouers nie verduur nie"(p.39), en "dis vir hom of sy maar net leef en na alles hap soos 'n jakkals waarvan die poot in 'n slagyster vassit"(p.46). Teenoor sy pa bely hy: "... sy's bitter oor alles. Sy kyk anders na 'n mens en sy praat anders — so asof sy wild geword het"(p.50). As hy opmerk dat sy by die baba se graf was, val sy hom aan: "Die graf is al wat ek het"(53). Nadat sy pa 'n laaste keer huis toe gekom en Kiewiet se kant teen haar geneem het, word die verwydering nog groter: "Van die aand af eet sy ma apart"(p.65). Sy steur haar hoegenaamd nie meer aan hom nie, vra hom nie "om klere of brood of beskuit iewers af te lewer nie"(p.67). Die krisis kom as sy die koffer ontdek wat hy geleen het om Kimberley toe te neem; sy belowe duister dat dit die laaste keer sal wees, dat hy "sal hoor" wat sy bedoel vóór hy vertrek.

Die klimaks is vir hom 'n ontsettende skok. Hy dwing sy ma om te praat voor hy weggaan, om te verduidelik waarom sy hom "lankal weggesmyt"(p.80) het en nie vir hom omgee nie. Eindelik bely sy dan haar bitterheid, wat niks direk met hom te make het nie maar met sy pa: "Tussen hier en Uitkyk lê 'n plaas. Die plaas se naam is Boskop. Daar bly 'n vrou — gaan vra vir háár"(p.81). Die leser onthou dat die man op Uitdraai gewerk het toe die baba dood is ...

Met sy ma se finale omdraai en wegskuifel, "weg van hom af"(p.82), kom 'n uiters swak verhouding tot 'n einde, want die vrou het te kenne gegee dat sy haar huis en kind gaan verlaat.

## **Motiewe**

As daar niks meer aan die novelle was as 'n strak verhaal nie, sou dit geen ryk leeservaring vir die leser ingehou het nie. Die herhaalde verwysing na bepaalde sake, wat daarvan motiewe en ook simbole maak, laat dit uitstyg tot 'n klein meesterstuk.

## **\*Hardloop**

Omdat Kiewiet van die veld sy tuiste gemaak het, het hy hase met gooiysters leer jag. Dit het hardloop nodig gemaak — goed en ver hardloop. As hy dus gevra word om by die skool aan atletiek deel te neem — "'n skool móét iemand hê wat die myl en die agttagtig kan hardloop", p.11 — en sy pa toestemming gee, kry sy lewe 'n nuwe dimensie. Hy leer mense ken,

maak vriende met Jan Els, verdien geld om atletiekklere mee te koop en bou 'n beter selfbeeld op.

Soos hy drie maal deur die verhaal met sy pa in aanraking kom, is hy by drie naellope betrokke. Die eerste twee keer vaar hy uitstekend en wen bekere; dit lyk elke keer na 'n hoogtepunt wat hom ook nader bring aan Janet. Die derde keer kan hy, na die bitter konfrontasie met sy ma en die wete van die ander vrou in sy pa se lewe, egter niks regkry nie. Dan is dit juis die nederlaag wat lei na persoonlike verheldering en 'n nog nader beweeg aan Janet, juis omdat sy verstaan dat hy nie "maar net verloor"(p.87) het nie maar dat daar 'n rede voor is.

### **\*Water**

Dis meer as 'n element wat reinig; dit sluit Kiewiet af van alles wat hom ongelukkig maak en kalmeer hom. By die spruit is dit "asof die water hom aan die enkels hou, en hy hoop die water los hom nie"(p. 8). Janet assosieer hy met die helderte en suiwerheid van water nadat hy van haar bewus geword het "op die duikplank by die swembad"(p. 7). 'n Keer, as hy "die skoon genade" van die water ervaar, dink hy met spyt: "Janet swem seker nie in kuile nie"(p. 29).

As hy nie sy bekere wil huis toe neem nie omdat hy goed weet dat sy ma daarvoor ook bitter sal wees, voel Janet die ongelukkige huislike omstandighede aan en "stuur iets na hom toe uit. Dit gaan oor hom soos die spruit se water"(76).

### **\*Hase**

Eers is hase iets wat gejag en geëet kan word. As Kiewiet met sy ysters na hulle gooi, is dit ook 'n manier om sy probleme te besweer. Tog is hy ook bewus van die warmte van hul lêplek, en dié warmte assosieer hy al dringender met Janet. Die herinnering aan die oomblik toe hy Janet van die lorie waarmee hulle na 'n atletiekbyeenkoms gegaan het afgetel het, is soos "die haas se warmte op die grond"(p.62). Ook later, as hy onthou hoe sy hom aangeraak het ná sy skitterende naelloop, bly dit hom by: "die warmte om haar soos die haas se lêplek"(74). Hy weet gedurig van haar "soos hy weet van die haas se lêplek"(p.76).

Hierdie assosiasie lei tot 'n wegkeer van jag met gooi-ysters: hy kan eenvoudig nie meer 'n haas doodmaak as dié onlosmaaklik aan Janet verbind is nie: "Sonder die haas sal die lêplek koud word"(p. 77). Daarmee hang saam 'n versoening met sy omstandighede sodat gooi, veg, nie meer nodig is nie.

### **\*Die dassiekrans**

Daar is nie ontwikkeling wat hierdie motief betref nie: dit bly 'n plek van veiligheid, ontvlugting, en dit bring innerlike sekerheid. Ook hier is assosiasies met Janet, soos as hy haar klaskamer toe sien loop: "Naby die dassiekrans het hy eenmaal 'n steenbok só sien beweeg ..." (p. 21). Na sy

eerste atletiekoorwinning sit Kiewiet en Janet naby mekaar in die lorie en dit word 'n vergeestelike ervaring: "Kiewiet woon tussen Janet en die dassiekrans"(p. 60).

Verdieping is hier wel. Innerlike verheldering word aan die slot simbolies deur hom beleef: "Die maan lê regoor die dassiekrans"(p. 88).

### **Swart en wit**

Van die begin af word swart meer as net 'n kleur: dit dui simbolies op negatiwiteit en die dood. Kiewiet se ma het "gitswart hare"(p. 5) en sy dra 'n lang swart rok. Ook bruin word as donker en negatief ervaar: die ma se bruin oë en bruingebrande gesig. As sy pa verduidelik dat hy nie met die baba se dood by die huis was nie, onthou die seun dat sy ma altyd 'n swart nagrok dra: van daardie tyd af rou sy oor haar kind en ook oor haar huwelik. Sy kom van die kerkhof af terug met 'n nuwe swart rok en 'n "verweerde swart handsakkie aan 'n kettinkie"(p. 51).

Maar as Kiewiet na sy ma se finale verwerping na die plaas gaan waarvan sy hom vertel het, kom 'n groot swart hond na hom toe en "draf rustig voor hom uit"(p. 85) na die huis. Hy vorm as't ware 'n skakel met die positiewe wat die seun pas daarna beleef: 'n vrou met "hare blink in die lamp se lig"(p. 85) na wie sy pa sit en kyk — soos hy vroeër (p. 21) Janet se hare sien blink het. Met dié dat hy weghardloop, sien Kiewiet dat dit volmaan is sodat die pad wit lyk, en in sy gedagtes sien hy nog die plaashuis se verligte venster "en dis of die lamp op die tafel al helderder brand". Nou maak hy 'n direkte assosiasie: "Dis byna so wit soos Janet" (p. 86. Hierdie vrou word die teenoorgestelde van sy harde ma en stem hom net so positief soos Janet — 'n mens om lief te hê soos sy pa haar kennelik liefhet en soos hý van Janet hou.

### **Die slot**

Met die heel laaste sin in die boek neem die skrywer sy leser se asem weg: "Hy tel die tas op en kry koers na sy ma toe"(p. 89).

Dis moontlik dat sy werklike ma bedoel word: hy hét met haar simpatie gehad en weet dat sy swaarkry. Met die insig wat hy nou het — dat sy pa eerlike geluk vind, jare nou al, by 'n ruimhartige vrou — en onderskraag deur sy eie gevoel vir Janet, kan hy sy ma gaan terughaal en probeer om aan haar lewe 'n sagter betekenis te gee.

Maar in die lig van die totale verwerping deur sy ma is dit óók moontlik dat hy nou die vrou wat sy pa as maat gekies het, sien as sy ware ma. Sý sal hom nie verstoot nie.

Of het hy, reeds in Matriek, nie meer 'n vlees-en-bloed-ma nodig nie? Word die dassiekrans wat hy altyd as sy tuiste beskou het en wat in die slot in die maanlig lê, sy geestelike moeder? Eintlik was 'sy' dit tog vandat hy klein was; nou weet hy dit net bewustelik.

Watter siening 'n mens ook huldig: dit maak nie soveel saak nie. Wat

belangrik is vir die karakter wat in die werk uitgediep is, is dat hy tot by rus en helderte groei.

Soos Van Wyk Louw al gesê het: 'n ware kunswerk kan verskillend geïnterpreteer word. Juis die veelheid moontlikhede bevestig die diamant-egtheid daarvan.

Dolf van Niekerk. *Die Haasvanger*. 1986. Kaapstad. Tafelberg.

Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.

## Cecile M J Greyling Kersfees 1985

Met Christmas wil ons crackers skiet  
Dié goed is mos in ons land verbied ...  
Kom ons smokkel 'n klomp van Rusland in  
Waar sal ons met ons feestelike fireworks begin?

AMANZIMTOTI?

Nee, nee éérs verre Noord-Transvaal (Miskien Messina?)  
Christmas!! moes ons deur al die jare bakhand pleit

Van nou af sal julle vir al jul  
White Krismisse  
dúúr  
betaal.

## In glas

Ons hoef nie  
meer te paar  
om kinders  
te kan baar  
Viva in vitro ...

Chris Pelser

## Dit word weer winter, kameraad

dit word weer winter, kameraad  
voel jy ook die kilte, die kaalte  
van hoë regop bome wat pyn ken  
proe jy ook die ronde roep van tortels  
as die wind die blare bruin waai  
hoor jy ook die konkas knetter  
en die kaal stamme, die eensaamte  
van swart stemme teen ryp  
sien jy ook bruilofsrook oor Soweto blom  
ruik jy haar halssnoere brand

blaas dan hoog die vlam  
dit word weer winter, kameraad

## Liefling, ons appelboom wil winterwater hê

liefing, ons appelboom wil winterwater hê  
jy ruik reeds lente aan sy takke  
jy sien die poinsettiablaar blom word  
al plak hulle geel rose teen ruite  
en rumoer in ons stad se strate  
jy hoor net rooihout in ons kaggel raas  
en tortels koer, donker teen die wit wind in  
jy proe die somer aan swaels wat huis toe kom  
— moeg van nes maak in elderse son — en die hitte  
jy voel die warmte van so baie vure

liefing, die vooraand los ons bleek met hoop  
en ons appelboom wat wil winterwater hê

## Hein Viljoen "Vrydag": Claus en Lévi-Strauss

Toe ek hierdie onderwerp gekies het, het ek min kon dink dat ek op 'n Vrydag\* oor Vrydag sou praat. Nou moet u ongelukkig na my sit en luister en kan u nie aan die dag reg laat geskied nie. Vrydag is immers die dag gewy aan Venus, die Romeinse, en aan Freia, die Germaanse, vrugbaarheidsgodinne. Dag om te vry, kortom, later gekersten tot die dag van skuld en boete, die dag van Christus se kruisiging. "Day of passion on which the Roman senate did not sit" (De Vries 1974: 204; vgl. ook Claus 1980: 99; Spruyt 1969: 119).

Dit mag vreemd klink om Hugo Claus en Claude Lévi-Strauss in een asem te noem. Tog is daar 'n hele paar verwantskappe tussen hulle, afgesien daarvan dat hulle vanne rym. Daar is byvoorbeeld die sterk kontras by beide skrywers tussen natuur en kultuur. En daar is by Claus ook 'n sterk aksent op struktuur. Dit kom duidelik na vore in van sy uitsprake oor *Vrydag*.

Claus het hom in verskillende onderhoude nogal laatdunkend oor *Vrydag* uitgelaat. In 'n onderhoud met Humo het hy byvoorbeeld gesê: "Ach, zo 'n stuk als *Vrydag* zo kan ik er drie per jaar maken, maar daar heb ik gewoon geen lol aan" (Claus 1980: 125). In 'n onderhoud met *Het laatste nieuws*, stel hy dit voor asof *Vrydag* 'n soort eksperiment met die naturalisme is, asof hy vir dié drama so 'n bietjie 'n naturalistiese baadjie aangetrek het. Dan sê hy van *Vrydag*: "Het wordt een vrij grof spel, en daarom juist zal het lachwekkend zijn. De scène wordt herleid tot een klein kamertje, een hok waarin de personages gedwongen worden ook lichamelijk tegen elkaar op te botsen" (Claus 1980: 99). Claus is egter 'n uiters kameleontiese figuur. Hy beskou dit as onvermydelik dat 'n mens vele maskers opsit, telkens vir mekaar lieg, anders is kommunikasie uitgeslote (Dütting 1983: 100). Daarom het hy ook 'n uiters dubbelsinnige houding teenoor onderhoude. In beginsel is hy daarteen, maar gee tog gereeld toe aan die versoeking. Oor 'n mislukte onderhoud merk hy teenoor Humo op: "... je kan dan wel een tijdlang alle interviews weigeren, maar dat is niet vol te houden ... om humanitaire redenen zal ik maar zeggen" (Claus 1980: 122). Hy waarsku egter ook: "Ik ben iemand die benaderd moet worden met bagage" (Dütting 1983: 99).

Claus beweer dikwels dat hy geen styl het nie, maar eenvoudig style aantrek soos dit hom pas, soos 'n pak klere ongeveer. Sy werk bewys dit in 'n sterk mate, maar 'n mens moet hierdie uitspraak met agterdog bejeën en jou afvra of daar agter hierdie veelheid van style nie dalk 'n meer verborge, 'n

---

\*Referaat gelewer by die Vierde Neerlandistiekongres, Pretoria, 29–31 Januarie 1986.



dieperliggende struktuur te vinde is nie. Dit is immers een van die grond-oortuigings van die strukturalisme dat die eintlike betekenis van 'n teken-sisteem nie op die oppervlak lê nie, maar in 'n formele representasie van relasies binne die tekensisteem waarvan die gebruiker in hoofsaak onbewus is. Dit kom dus neer op 'n soort veralgemeende Chomskiaanse *competence*. Een van die sprekendste uitsprake van Lévi-Strauss hieroor is dat die studie van mites toon hoedat die mites in die mens dink sonder dat hy daarvan bewus is (Lévi-Strauss 1970: 12 — "comment les mythes se pensent dans les hommes, et a leur insu"). Een van die groot probleme daarmee is egter dat hierdie struktuur formeel en betekenisloos is, volledig geabstraheer is uit die konteks. Die vraag is dus: Waar kom die betekenis vandaan? Waar is dit gesetel? (Vgl. vir hierdie argument Clarke 1981: 100 e.v.)

Claus heg self ook groot waarde aan struktuur. Dit is vir hom onontbeerlik vir 'n kunswerk. Dit blyk duidelik uit sy slotwoorde in sy gesprek met Willem Roggeman (Dütting 1983: 114):

Een gedicht, een toneelstuk, een roman bestaan uit structuren, zij zijn niet het verslag van mensen die oeverloos over zichzelf aan het vertellen zijn in gezelschap, die hun mond niet kunnen houden over zichzelf. Dat is heel onbeleefd. En kunst is beleefd. Kunst is o.a. een uiting van hoffelijkheid tegenover de lezer, als je hem niet lastig valt met je privé-emoities, maar die privé-emoities listig verwerkt in een aangenaam en boeiend object.

Daarmee het hy stellig struktuur in 'n effens ander sin as Lévi-Strauss voor die oog.

### Doel en opset

Ek wil hier met behulp van 'n artikel van Lévi-Strauss so 'n dieperliggende struktuur in *Vrydag* probeer blootlê en dan 'n bietjie besin oor die implikasies daarvan, oor wat 'n mens nou presies doen wanneer jy 'n strukturalistiese analise maak.

Claus se bewerings oor struktuur en bagasie roep verskillende metodologiese vrae op. Is alle bagasie toelaatbaar? Oor die algemeen kan 'n mens nie aan lesers dikteer wat hulle moet weet wanneer hulle begin lees nie. In beginsel is die antwoord hierop dus ja. Lei alle bagasie egter tot dieselfde lesing van 'n werk of lewer dit onversoenbare lesings op? Stellig wel. Wat is nodig vir 'n wetenskaplike lesing van 'n werk? Die isolasie van 'n struktuur? Dit is vrae soos hierdie wat ek van nader wil bekyk deur *Vrydag* te lees met 'n paar stukkie van my eie bagasie. Hulle is die volgende:

1. die strukturalistiese metode;
2. Lévi-Strauss se verwantskapsatoom;
3. Pierloot (1970) se mening dat daar in *Vrydag* van 'n dubbele inses sprake is; en
4. Claus, Spruyt (1969) en Pierloot (1970) se uitsprake dat *Vrydag* op die struktuur van die mis gebaseer is.

## Lévi-Strauss en die verwantskapsatoom

In een van sy eerste artikels oor die toepassing van linguistiek in die volkekunde sluit Lévi-Strauss by Trubetzkoy se omskrywing van die strukturalistiese metode aan. Verwantskapsisteme, nes foneemisteme, lê op 'n *onbewuste* vlak. Hulle is die resultaat van *algemene* maar implisiete wette. Nie die individuele terme is belangrik nie, maar die *relasies* tussen terme. Laastens kan verwantskapsterme net binne hulle *sisteam* van verwantskappe verstaan word. In hierdie artikel soek Lévi-Strauss dan na so 'n onbewuste, sistematiese, relasionele maar algemene struktuur in verwantskapsisteme (Lévi-Strauss 1969b: 34; oorspronklik in *Word* 1(2): 1—21 Aug. 1945).

Uitgaande van die instelling van oomskap (Eng. *avunculate*) merk Lévi-Strauss op dat daar 'n korrelasie bestaan tussen die verhouding tussen oom (aan moederskant) en sy neef en die verhouding tussen pa en seun. As pa en seun familiêr met mekaar omgaan, is die verhouding tussen oom en neef formeel en op respek gebaseer, en omgekeerd. Lévi-Strauss brei dit verder uit deur te postuleer dat nie net twee paar verhoudings hier ter sake is nie, maar vier. Die twee wat bykom, is broer/suster en man/vrou. Hy postuleer dat die verhouding oom/neef staan tot die verhouding broer/suster soos die verhouding pa/seun staan tot die verhouding man/vrou. In simbole uitgedruk:

oom/neef : broer/suster :: pa/seun : man/vrou.

As een paar van die verhoudings bekend is, kan die ander afgelei word, meen Lévi-Strauss.

Hierdie komplekse formule kan uiteindelik tot vier terme herlei word, nl. broer, suster, pa en seun, wat twee paar ooreenstemmende opposisies toon op so 'n wyse dat daar in elke generasie altyd 'n positiewe en 'n negatiewe verhouding is. Hierdie struktuur beskou Lévi-Strauss dan as die basiese eenheid van die verwantskapstelsel ofte wel die verwantskapsatoom.

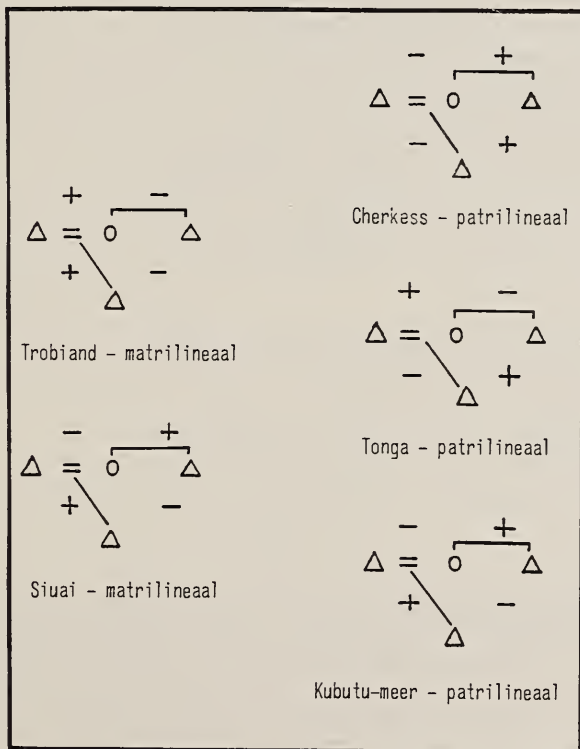
Lévi-Strauss noem verskillende voorbeelde. By die Trobriand-eilanders van Melanesië is daar 'n vrye en gemoedelike verhouding tussen pa en seun maar sterk antagonisme tussen oom en neef. By die Cherkess-stam uit die Kaukasus kry mens die omgekeerde: vyandigheid tussen pa en seun, maar die oom help die seun en gee vir hom 'n perd wanneer hy trou. By die Trobriands is daar egter ook teerheid en intimiteit tussen man en vrou, maar die verhouding tussen broer en suster word gekenmerk deur 'n uiters streng taboe. By die Cherkess is dit omgekeerd: 'n intieme verhouding tussen broer en suster, maar 'n formele verhouding tussen man en vrou. 'n Cherkess verskyn nie openlik saam met sy vrou nie en besoek haar net in die geheim. Vgl. Figuur 1 vir ander voorbeelde.

Die rede waarom dit die verwantskapsatoom vorm, lê in die bykans universele inestaboe. Daarvolgens moet 'n man sy vrou by 'n ander man kry wat aan hom sy dogter of sy suster gee. Die basis van die hele struktuur is die

wedersydse uitruil van vroue as skaars en waardevolle artikels. Vandaar die belangrike rol van die moeder se broer (die oom aan moederskant). Die verwantskapstelsel onder die Indogermaanse stamme is kompleks omdat die uitruiling nie positief gereguleer word nie, maar negatief. 'n Man kan sy vrou by enige ander man kry. Hy is nie beperk tot sy niggie of tot die vrou van 'n groep nie. Hy mag egter met sekere vroue (bloedverwante) nie trou nie (Lévi-Strauss 1969a: 471e.v.). Die normale situasie in die Weste kan dan soos in figuur 2 voorgestel word.

Hoe die struktuur presies sou lyk in die geval van meisies en of dit hoegenaamd vir meisies geld, is nie duidelik nie. Uit my kennis van ons verwantskapstruktuur dink ek dat dit wel vir meisies ook geld, veral in die lig van die gelykheid van die geslagte, die emansipasie van verwante en die individualisering van die huwelik in die Weste (vgl. Lévi-Strauss: 1969: 477).

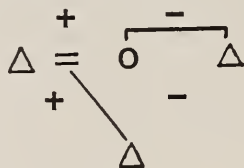
*Figuur 1. Die verwantskapsatoom*



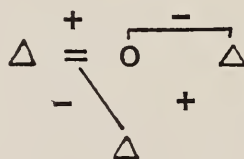
Die inestaboe hou hierdie struktuur in stand. Dit sorg daarvoor dat mans hulle vroue buite hulle eie gesin gaan soek en hou daardeur die samelewing gesond en maak die samelewing moontlik. Omdat die inestaboe onderskeid maak tussen toelaatbare en verbode relasies, vorm dit eintlik 'n basis van betekenis.

Heelwat kritiek is natuurlik teen hierdie siening van Lévi-Strauss ingebring. Eerstens kom die inestaboe nie universeel voor soos hy meen nie. Tweedens is die huwelik nêrens 'n bewuste uitruilproses nie.

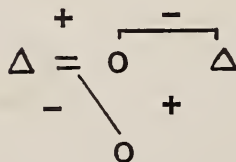
*Figuur 2. Die normale patroon in die Weste*



of:



in die geval van meisies



Verwantskapsisteme kom baie dikwels ook nie ooreen met sosiologiese strukture nie. Hulle reël dus nie die werklike relasies tussen groepe nie. Laastens val verwantskapstrukture, klassesisteme en huweliksreëls selde saam. Verwantskapsisteme dien dus nie vanselfsprekend daartoe om huwelike te reguleer nie. (Vgl. hiervoor Clarke 1981: 80–5.) Desnieteenstaande werp die verwantskapsatoom 'n besondere lig op *Vrydag*.

### **Verwantskapsrelasies in *Vrijdag***

Die oortreding van die inestaboe deur Georges en Christiane versteur die hele struktuur. Georges se optrede druis in teen die inestaboe omdat hy in feite weier om sy dogter aan 'n ander man af te staan, maar haar vir homself wil hou. (Vgl. p. 90 oor sy houding teenoor ander mans — nie een sal ooit goed genoeg vir sy dogter wees nie.) Die situasie lyk dan soos in figuur 3. Die versteuring van die balans in die samelewing is duidelik uit die reaksie van die ander mans in die straat op Georges se gevangenskap. Sy oortreding maak die weg vir hulle oop om by Jeanne aan te lê (p. 81, vgl. ook p. 97). Christiane is bewus van die samehang. Vandaar haar gevoel dat die samelewing aan hulle trek, dat iets gaan skeur — vgl. p. 96. Die duidelike antagonisme van Georges teenoor die samelewing kan ook hieruit verklaar word. (Vgl. p. 54 waar hy wens dat die hele stadje in die modder mag wegsink.)

Die versteuring van die balans beteken dat die weg nou ook oop is vir Jeanne om 'n soortgelyke (bloedskandelike) relasie met Erik aan te knoop. Let op die beklemtoning van sy jeug, sy afhanklikheid van sy moeder, selfs sy voorliefde vir goedbedeelde (moederlike) vroue. (Vgl. Pierloot 1970: 138.) Haar oortreding balanseer Georges s'n: hulle is daarna kiets.

As mens Pierloot se siening opvolg dat Jeanne en Erik se verhouding ook bloedskandelik is, speel Erik dus die (simboliese) rol van die broer.

Die drama handel in hoofsaak oor die herstel van die versteurde verhoudings. Om die toestand te herstel, moet drie dinge gebeur (vgl. figuur 4): Erik moet uitgewerk word uit die gesin Vermeersch. Georges moet Erik leer aanvaar as ander man (en in die proses die moontlikheid open dat hy Christiane se mansvriende sal aanvaar). Die gebroke verhouding tussen Jeanne en Georges moet herstel word.

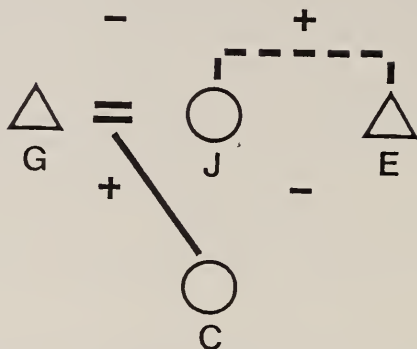
Die vroue het hierin eintlik geen seggenskap nie. Jeanne sê van die begin af Georges moet besluit wat van die gesin gaan word. Sy aanvaar ook Erik se besluit om weg te gaan. Let daarop dat sowel Erik as Georges opmerkings maak oor die verwisselbaarheid van vroue. Vgl. p. 74, p. 77 of Georges se woorde op p. 82 waar hy vir Jeanne aan Erik aanbied as 'n geskenk.

Christiane, aan die ander kant, is die een wat die sweer laat oopbars, wat die spanning onhoudbaar vind en dit laat skeur — sodat daar miskien aan die einde 'n blywende heling ontstaan wat vir Jeanne en Georges 'n nuwe lewe saam met die nuwe kind moontlik maak.

Daar is egter meer as een verwantskapsisteem in die drama. Die vraag is: watter rol speel die geskiedenis van Jules, die doeanbeampte, en Christus in die genesingsproses van die gesin Vermeersch? Die geval Jules eggo die geval Georges — albei is in die tronk vir "fluitewerk" (bloedskande). Daar is dus waarskynlik parallelle verhoudings; daar is sprake van parallelle strukture.

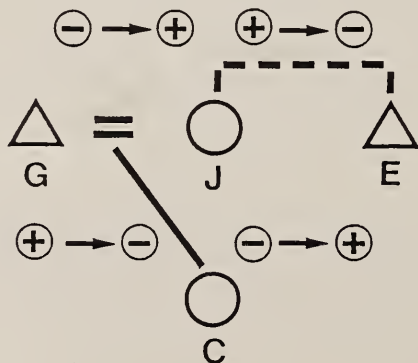
Jules is in die tronk vir omgang met 'n minderjarige. Dit is dus 'n soort bloedskande. Hy speel in die verhouding dus die simboliese rol van die

*Figuur 3. Die versteurde patroon in Vrydag*

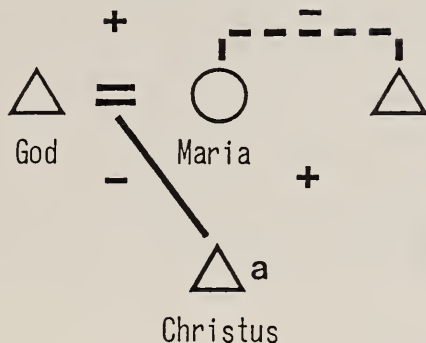


vader. Solange kon sy dogter gewees het. Solange en haar "Turk" word egter eksplisiet ook met Adam en Eva geassosieer (vgl. p. 106). Sy is dus die onskuldige, die eerste vrou, die paradyslike. En ons as lesers van Claus is daarvan bewus dat jeug by hom meestal met onskuld en die paradys geassosieer word. Jules se skuld is dus eintlik dat hy die grens tussen die paradyslike en die volwasse wêreld wederregtelik oorskry. Daarvoor word Jules swaar gestraf deur Jesus. Waar pas Hy in die verwantskapsisteem in? Dit bring ons by 'n verdere parallele struktuur uit: die verwantskap tussen God (die Vader), Maria (die moeder) en Jesus (die seun). Dit lyk so:

*Figuur 4. Wat nodig is vir herstel*



Figuur 5. Die goddelike verwantskapsisteem



Jesus kan met Adam geassosieer word: Hy is die tweede Adam. Om die rol van Solange te begryp, moet ons eers weer kyk na Christiane. Haar naam bevat Christus. Sy is die een wat aan Hom behoort. Erik vergelyk haar met-geselle eksplisiet met Jesus en syne, omdat hulle hare so lank is. Sy speel in die drama bowendien 'n soort verlossersrol. Daar is ook 'n sterk parallel tussen haar en tante Non. Albei van hulle leef volgens dieselfde lewensreël, nl. "gaarne sien". (Vgl. p. 92 waar Christiane vir tante Non aanhaal.) Dit is die enigste ding wat die lewe die moeite werd maak. Maar waar tante Non haar liefde uitsluitlik aan Christus gee (sy is 'n non, 'n bruid van Christus), daar staan Christiane afwysend teenoor Christus en veralgemeen sy God tot die hele natuur:

God is overal, zegt ze, in huis, in de weide, in een perelaar, in een meikever. En als wij mekaar maar gaarne zouden zien, zou er geen oorlog meer zijn en geen miserie (p. 79)

Dit is 'n filosofie van "Make love, not war". Sy veralgemeen haar liefde tot alle mans, ook haar pa as hy dit nodig het om uit sy miserie te kom, maar veral natuurlik tot die blommekinders van haar eie generasie. Weer is dit die oorskryding van generasiegrense wat strafbaar is. Georges moet aanvaar dat Jeanne oud word en dat hy nooit weer 'n jong vrou sal hê nie.

'n Mens kry in *Vrydag* dus skynbaar by die vroue 'n doeblering van generasies. Dit is eintlik 'n algemene beginsel in die Indogermaanse verwantskapsstelsel, soos blyk uit die feit dat seuns (en meisies ook) dikwels na hulle grootouers vernoem word (vgl. Lévi-Strauss 1969a: 472). Op grond daarvan kan 'n mens postuleer dat inses met die dogter simbolies gelygestel kan word aan inses met die moeder. Tante Non speel in die verwantskapsisteem van Christiane die rol van 'n simboliese ouma. En Maria speel in die verwantskapsisteem van Georges en Jules die simboliese rol van die moeder. Daarom sou mens kon sê dat die oortreding van Georges en Jules

ook die goddelike verwantskapsisteem versteur en inses tussen Maria en Jesus moontlik maak. Hierdie versteuring moet herstel word. Daarom tree Jesus in die drama as die bestraffende Vader op in die (herbeleefde) toneel waarin Jules gekruisig word. Terwyl Erik en Jeanne op Georges se aandrang boontoe is om vir oulaas omgang te hê, (her)beleef Georges Jules se woorde en gille as hy hom verbeel Jesus kom hom kruisig as straf vir sy "fluitewerk" (p. 132).

Op hierdie stadium in die bespreking is die abstrakte patroon van verwantskappe nou al ingevul met die name van die karakters in die drama, hulle eienskappe en die relasies tussen hulle. Hulle word dus, volgens Lévi-Strauss, beheers deur die onderliggende motief (waarvan hulle onbewus is) om vroue uit te ruil en so die voortgang van die samelewing moontlik te maak.

### **Die patroon van die mis**

Die drama dra egter ook 'n ander struktuur, waarvan Claus wel deeglik bewus is, en van sy lesers waarskynlik ook, maar wat 'n Protestantse leser soos ek nie so gemaklik kan rekonstrueer nie. Ek bedoel die struktuur/patroon/liturgie van die mis.

Claus (1980) self, Spruyt (1969) en Pierloot (1970) dui verskillende fasette van die mis in die drama aan. In die tweede toneel drink Georges, Erik en Jeanne bv. saam wyn. Al drie sê "Santé". Dit kom ooreen met die driemaal herhaalde "Sanctus, Sanctus, Sanctus" van die mis. Daar is egter heelwat meer tekens in die drama dat hier 'n soort mis plaasvind. Ek wil nie volledig daarop ingaan nie, maar op die laaste toneel konsentreer, omdat dit m.i. korrespondeer met twee hoogtepunte van die mis, nl. die consecratie waarin die soenoffer van Christus herdenk word en die communie of nutting waarin die gelowige deur die eet van die hostie een word met Christus. (Vgl. Van Beukering 1944: 149.)

Die communie begin met die Pater Noster. Dit vind sy ironiese weerklank as Erik, op pad boontoe, vra: "Moet ik de Pater Noster zingen misschien?" (p. 128). As Georges vir Jeanne uitstuur, hang hy die tekening van Christus op, kniel by die canapé, sing 'n lied en was sy gesig. Dit kom ooreen met die voorbereidings wat die priester tref vir die bediening van die mis. In sy poging om Erik en Jeanne te oorreed om vir oulaas gemeenskap te hê, spel Georges die verband met die mis uit in woorde wat duidelik verband hou met die motto van die stuk:

Wij gaan er mee blijven rondsleuren, zeg ik, en 't moet gedáán zijn. Het mag niet blijven trekken, het moet scheuren! Gedaan met die beten, wij moeten genezen, de buik moet genezen!" (p. 127)

Waaruit bestaan hierdie plegtige communie van Georges? Beslis nie uit die eet van die hostie nie. Die aard daarvan kan 'n mens beter verstaan as jy in gedagte hou dat die mis 'n offer is. Volgens die Roomse liturgie word Jesus



tydens die mis weer geoffer in die vorm van die hostie. In Georges se geval is daar eerder sprake van 'n simboliese gedenk van die kruisiging van Christus in die woorde van Jules wat hy weer hoor en waarin Jules voel hy word gekruisig. Hierdie woorde eggo die woorde "maar spreek slegs en my siel sal genees word" uit die misliturgie.

Dat dit hier om 'n offer gaan, blyk ook uit Georges se optrede teenoor die baba. Hy gaan eers na die wiegie toe en hou dan die punt van die knipmes teen die baba. Hier oorweeg hy, lyk dit my, 'n werklike offer van 'n onskuldige. Hy besluit egter daarteen en gooi die mes in die deur. Sy werklike offer is die offer van Jeanne aan Erik in 'n heidense, vleeslike kommunie. In sy geval is dit miskien dan ook 'n soort selfkruisiging, met homself in die plek van Jules. Dit is egter duidelik dat hy die boontoe gaan van Erik en Jeanne heeltemal anders as hulle evalueer. Vir hom is dit dodelike erns; vir hulle maar 'n soort speletjie. Ironies sê Jeanne dan ook by haar terugkeer: "De hoogmis is gedaan" (p. 133).

Daar is egter heelwat enigmatiese dinge aan hierdie kommunie verbonde. By hul terugkeer verseker Jeanne en Erik vir Georges dat hulle hom nie bedrieg het nie. En hy is tevrede. Later, as hulle alleen is, vertel Jeanne vir hom dat die kommunie nie plaasgevind het nie. Erik het 'n meter van haar af gebly, haar nie eers omhels nie en hom oor die algemeen soos 'n seun gedra (p. 138). Georges aanvaar dit heeltemal; hy word glad nie kwaad nie. Hoekom? Daar is twee moontlike redes.

Die eerste, wat my nie heeltemal waarskynlik lyk nie, is dat die genesing wat deur die ritueel bewerkstellig is, so volledig is dat Georges nie meer tot woede in staat is nie, of Jeanne in ieder geval summier vergewe. Die ander moontlikheid is dat hy geweet het daar gaan niks gebeur nie. Geweet het is hier miskien 'n bietjie sterk, al het Jeanne sy toenadering vroeër in die stuk geweier (p. 41) en al het hy vir Erik gewaarsku dat hy hom moet inhou omdat dit "de zoveelste van de maand" is (p. 82).

Eerder wil ek dit toeskryf aan die werking van die onbewuste verwantskapstruktuur deur die karakters sonder dat hulle volledig daarvan bewus is. Aan die einde van die derde toneel het Georges m.i. daarin geslaag om Erik as teenstander uit te skakel. Hy neem weer sy plek as man van die huis in. Daarom kom Jeanne aan die begin van die vyfde toneel terug met die boodskap van Erik dat hy sy werk vir Georges gee en Frankryk toe vertrek. Erik speel hier duidelik die rol van die broer wat sy suster aan Georges afstaan. Daardeur word die verhouding tussen Georges en ander mans (die samelewing) herstel: Hulle is almal dan potensieel broers vir sy vrou of mans aan wie hy sy dogter Christiane sal kan afstaan. So kan sy gesin weer in die samelewing geïntegreer word.

Die probleem vir Georges is egter dat sy vrou nog nie los is van Erik nie. Die bieb en die hoogmis van die laaste toneel moet hierdie losmaking bewerkstellig. Uit die oogpunt van die verwantskapslogika is die kommunie dus in "werklikheid" 'n toets vir die veranderde relasies. Miskien het

Georges dit fyn psigologies bereken dat hy Jeanne en Erik saam boontoe stuur. Daar kan hulle soos kinders speel en sodoende bewys dat die inses-taboe weer in werking is en dat die versteurde verwantskapsisteem volledig herstel is. As hulle wel omgang sou gehad het, sou die hele patroon van nuuts af versteur gewees het en kon hy Jeanne rustig verlaat het of laat gaan het.

Al wat oorbly, is dat Jeanne in die laaste gedeeltes van die drama die verlies van Erik moet aanvaar en dat Georges sy geneentheid teenoor haar moet bewys. Dit doen hy deur nog van die koffie te vra wat hy vroeër as teken van haar agtelosigheid beskou het en deur haar nuwe koppies te prys (p. 136). Sy, op haar beurt, sê 'n skietgebedjie op by die canapé wat deur die hele stuk so 'n belangrike rol gespeel het. En die drama eindig op 'n ironiese noot met die klokke wat die offer aandui en wat reeds 'n paar maal in die stuk weerklink het (p. 140).

### **Metodologiese vrae**

Wat het ons tot dusver gedoen? Ons het 'n abstrakte patroon in verband gebring met die verwantskappe binne die drama en dit laastens verbind met die mis. Die verwantskaps patroon het dus al meer ingevul geraak. Georges se optrede kan ons in die lig van die uitruil van vroue verstaan, maar dit is net 'n deel van die storie. Die drama ontleen sy betekenis nie soseer aan die abstrakte patroon nie, maar aan die invulling daarvan deur die karakters en deur ons as lesers. Sonder die piekerende Georges, die fletse Jeanne, die vrolike Erik en Christiane, absoluut en natuurdriftig, beteken die patroon nie eintlik iets nie. Die religieuse betekenis van skuld, offer, genesing is vir die karakters deurslaggewend. Dit is egter 'n *bewuste* patroon. Hulle snap die verband met die mis al ironiseer hulle dit.

Selfs in die patroon van die mis lê die betekenis van die drama nie. Dit is 'n soort noodsaaklike agtergrond waarteen die drama gelees moet word, maar dit gaan in die drama nie oor die aktualisering van dié patroon of die ironisering daarvan nie. Die drama is eerder 'n poging om met bekende elemente en patrone 'n nuwe en sinvolle ritueel tot stand te bring waardeur nuwe lewe (sy dit dan kortstondig en illusionêr) tot stand gebring kan word. Dit is nie die oeroue patrone wat tel nie, maar die verwerkliking daarvan binne 'n dramatiese konteks. *Vrijdag* bewys dus hoedat die mens sy teken-sisteme omgaan om steeds nuwe betekenis te aktualiseer. En die sin van die drama lê in die nuwe aktualisering.

Omgekeerd bewys die drama natuurlik ook hoe vasgevang die mens is in sy oeroue patrone: die offer, die mis, die verwantskapstruktuur. Dit is eintlik net Christiane wat heeltemal buite die uitruil van vroue staan. Sy laat haar kompasie nie deur die reëls van die samelewing aan bande lê nie.

Die abstrakte patroon is leeg. Dit is onbewus. Die vraag bly steeds hoedat mens 'n onbewuste patroon kan beskryf. Is dit ooit toeganklik vir analise? En kry jy dit nog beskryf, watter ander getuienis behalwe jou eie

rekonstruksie kan 'n mens aandra om jou rekonstruksie mee te staaf? (Vgl. Clarke 1981: 101—3.)

Met hierdie analise van *Vrydag* kan ons, in miniatuur, op klein skaal, die rolke van Vrou Literatuurwetenskap so effens lig en na haar geheimenisse probeer loer. Die wetenskaplike funksie van die abstrakte patroon naamlik is juis om objektiewe kennis moontlik te maak. Daarom word die patroon so ver as moontlik gedekontekstualiseer. Dit word geabstraheer uit sy tydruimtelike konteks. Dit word op 'n onbewuste vlak geplaas, hoewel nog steeds in die individuele psige (vgl. Clarke 1981: 101). Uit die analise van *Vrydag* is dit, dink ek, duidelik dat die abstrakte patroon nie die bevoorregte werklikheid, die enigste ware werklikheid is nie. Dit is eerder 'n heuristiese hulpmiddel waarmee lig op sekere enigmas in die werk gewerp kan word. Dit is ook duidelik dat die literatuurwetenskap nie net met sulke suiwer of gesuiwerde objekte soos abstrakte formele skemas kan werk nie. Die individuele werk moet telkens met die patroon gekonfronteer word. Miskien is die groot taak van die toekoms om 'n funksionele literatuurwetenskap te ontwikkel wat weg kan kom van die gesuiwerde, gedekontekstualiseerde objek en wat kan verduidelik hoe patroon en werk en leser met mekaar in gesprek tree. Is ons dan terug by die kreatiewe analise van taalgebruik? Is 'n literatuurwetenskap op 'n ander basis moontlik? Of is die eise van objektiwiteit en wetenskaplikheid ontoepaslik vir 'n studierrein soos die literatuur?

Intussen het ons *Vrydag* sekerlik nie uitgeput nie. Ek wonder selfs of die hele drama nie 'n lang uitgerekte verskoning is om die twee betekenismomente van die titel, hartstog en boete, op 'n oortuigende manier bymekaar uit te bring nie, om 'n nuwe sintese tussen Christendom en heidendom te bewerkstellig nie.

## BIBLIOGRAFIE

- Claus, H. 1980. *De pen gaat waar het hart niet kan*. Saamgestel deur Gerd de Ley. Amsterdam/Borsbeek: Loeb & Van der Velden/Baart.
- Dütting, H. (samest.) 1983. *Archief de Vijftigers*. Baarn: De Prom.
- Claus, H. 1981. *Vrydag*. Amsterdam: De Bezige Bij. (achste druk).
- Clarke, S. 1981. *The foundations of structuralism*. Sussex/New Jersey: The Harvester/Barnes & Noble.
- De Vries, Ad. 1974. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam/London: North-Holland.
- Dütting, H. (samest.) 1984. *Over Hugo Claus via bestaande modellen*. Baarn: De Prom.
- Every, G. 1978. *The Mass*. Dublin: Gill & Macmillan.
- Holt, Ph. o.s.b. 1960. *Uitleg van de mis*. Haarlem: De Toorts.
- Lévi-Strauss, C. 1969a. *The elementary structures of kinship*. London: Eyre & Spottiswoode. (oorspr. 1949, 1967 in Frans).
- Lévi-Strauss, C. 1969b. *Structural anthropology*. London: Allen Lane Penguin. (oorspr. 1958 in Frans).
- Lévi-Strauss, C. 1970. *The raw and the cooked*. London: Cape. (oorspr. 1964 in Frans).
- Pierloot, R. 1970. 'Vrydag' van Hugo Claus (in Dütting 1984: 134—141).
- Spruyt, G. 1969. 'Vrydag' van Claus: mis van 'n heiden (in Dütting 1984: 118—120).
- Van Beukering, F.C. 1944. *De mis*. Amsterdam: Nelissen.

Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.

# Lulu Harley

## Stilering in *Sy kom met die sekelmaan*

... de auteur van een autobiografisch roman realiseert zich d.m.v. zijn stijl, de vorm van zijn boek.

(Van Suetendael 1982: 9)

Dit is bekend dat Hettie Smit se werk *Sy kom met die sekelmaan* op persoonlike ervaring berus en derhalwe as 'n outobiografiese roman bestempel mag word. Kannemeyer lê 'n direkte verband tussen bepaalde historiese persone en die karakters wat in die verhaalteks optree: "Uit haar (Hettie Smit se — L.J.H.) kennismaking met W.E.G. Louw tydens haar universiteitsjare en Louw se vriendskap met Fred le Roux ontstaan die verhoudings tussen die dagboekskryfster, die jong digter Johan en sy vriend Du Toit in die roman" (Kannemeyer 1978: 456).

Wanneer 'n werk so sterk steun op eie ervaring, kan 'n skrywer 'n opsie ten gunste van die novellistiese (bo, bv. die outobiografiese) aanbiedingswyse uitoefen ter wille van selfbeskerming of die groter vryheid wat dit hom toelaat. Hy sou byvoorbeeld ander eienskappe of beweegredes aan die verobjektiveerde self kon toeken as waaroor hy in werklikheid beskik. Waar die outobiograaf gebonde sou bly aan 'n "herinnerde gesig", kan die romanskrywer 'n nuwe beeld skep wat net binne die bladsye van die boek bestaan hoeseer dit ook op homself geskoei is (vgl. Van Suetendael 1982: 12). Hierdie dubbelsinnigheid word deur Maria Theron, hooffiguur in *Sy kom met die sekelmaan* en gemodelleer op Hettie Smit self, verwoord as sy aan haar vriendin Anna skryf: "Maar ek kán uit myself klim en eenkant staan" (1970: 101 — alle verwysings is voortaan na hierdie uitgawe). Hierdie ek-ander-verhouding word in die werk veral markant as gevolg van 'n innerlike gespletenheid in die psige van die hooffiguur. Van Luxemburg *et al* wys daarop dat so 'n gespletenheid nie psigologies benader hoef te word nie, maar eerder formeel: d.w.s. as 'n *kunsgreep* (1982: 48). Dit is presies wat in die onderhawige werk gebeur, waar die skisofrenie gestalte kry in die dubbelpersoonlikheid Maria/Marié.

Daar is in die kritiek en literatuurgeskiedskrywing heelwat gewag gemaak van die wyse waarop Hettie Smit in hierdie roman oor onbeantwoorde liefde aansluit by die belydenispoësie van haar tyd. Veel minder klem is gelê op die ewe belangrike feit dat sy die gestaltepoësie van die vroegveertigerjare vooruitloop in die wyse waarop sy innerlike gespletenheid verobjektiveer het in die bogenoemde dualiteit Maria/Marié. Dat hierdie tweeledigheid ook in die werklike lewe bestaan het, het Hettie Smit self in *Jonger skrywers oor eie werk* erken. Sy sê naamlik sy het "by die oorlees van die verspreide stukke (oorspronklike geskifte tans in SENSAL se bewaring — L.J.H.) bese en ook ontdek dat hier nie een vroumens aan die

woord is nie, maar twee, wat werklik duidelik van mekaar verskil" (1951: 94). Die dualisme is veral in die skrif en skryfstyl in die oorspronklike tekste waargeneem:

"Die een se taal was plat en onmiddellik en vol spontane spelfoute, haar skrif was groot en dom en deur-die-wind, en die ander was 'n bloukous, 'n verfynde juffrou wat netjiese klein ronde lettertjies geskryf net" (Smit 1951: 94).

In die geval van *Sy kom met die sekelmaan* moet dus aanvaar word dat die ervaringsinhoud nie net aan die romanvorm voorafgegaan het nie, maar dat beleefde ervaring reeds in hoë mate in taal vasgelê was in die bewaarde manuskripte, en dat daar dus wesenlik tydens die totstandkoming van die roman 'n tweede skryfaksie plaasgevind het. Binne die opvatting van styl as "*form superadded to content*" (Starobinski 1980: 75) verteenwoordig die eerste taalt eks as oerteks dus eintlik die "content" of "inhoud".

Die intuïtiewe aanvoeling waarvan die oerteks getuig, word in die roman as bewuste procédé uitgebou en stilisties onderskryf. Hettie Smit differensieer hierbo self tussen die verskille in taalgebruik as onder meer "plat" en "verfynd". Marié se taalgebruik is inderdaad soms plat ("en ek rekent so: kan hy dit help lat hy nie vir my lief het nie" p. 85), of naïef en kinderlik ("Ek vra maar net gou-gou of U my nie asseblief met U wil saamneem nie, liewe Heer, as U met die ander vername mense klaar is en weer moet teruggaan na die mooi land anderkant die sterre en die maan ..." p. 65). As gevoelsmens is haar toon dikwels selfbejammerend ("Want dis swaar om so allenig lief te hê op die aarde, o Heer ..." p. 64) sodat die intellektuele Maria sarkasties en in (bedoelde) retoriese taal met haar spot:

"Arme gemartelde, beproefde kind! Jy het dit darem van alle lewendige mense werklik die swaarste op die ganse wêreld. Wie sal jou krag gee om die bittere kelk te ledig?" (Smit 1970: 48).

Maria is die een wat goed kan formuleer, wat betoog kan toelig of afrond met behulp van literêre verwysings (pp. 87, 88). Sy het die taalvaardigheid en aanvoeling om emosie by wyse van sintaktiese omstelling en vergelyking te aksentueer: "Bang voel ek dan en klein soos 'n stofspikkeltjie in die veldwydheid" (p. 75).

Hugo (1981: 16) wys egter heeltemal tereg daarop dat die stilistiese onderskeiding nie absoluut is nie, aangesien dit twee komponente van een en dieselfde persoonlikheid raak. Maria gebruik ook soms plat- of skeltaal ("tietser", "skoolmies" — p. 79, 76 / die inskrywing onder "3 Junie"). Marié, weer, kan ook van poëtiese middele soos vergelyking en alliterasie gebruik maak, soos blyk uit die volgende voorbeelde: "U kan my tog maar saggies wegneem ... soos 'n los herfsblaar wat liggies van 'n boom afwaai" p. 64, en, as Maria weer 'n slag die deur Marié voor stok gekry word in plaas van andersom, word die snikgeluide klankmatig voorgestel deur

allitererende s-klanke: "As sy saans soek-soek deur die huis rondloop en later in die stilte sit en snik en snuif, dan kry arme ek die skuld" p. 85. Die Marié-sitate is goed vergelykbaar met die aanvangsin van die dagboek, wat natuurlik van Maria afkomstig is: "Die dag was vaal en flou en verlep, en die droë ure netjies en behoorlik afgebaken soos 'n eindelose ry eenderse langwerpige bakstene in 'n rooibaksteenmuur" (p. 9).

Hierdie stilistiese Maria/Marié-ooreenkomste het egter 'n belangrike implikasie vir die abstrakte outeur\* wat dán aan Maria en dán aan Marié die woord gee. In die verband skryf Roos dat in hoe 'n mate die abstrakte outeur as organiserende instansie ook al verskuil bly, "die tekens van sy teenwoordigheid sal altyd in 'n teks teenwoordig wees, o.a. deur ... herhaling van beelde wat nie as gevolg van die fokalisering deur 'n bepaalde karakter ontstaan nie" (1984: 50).

Wat Roos met betrekking tot beelding beweer, kan ewegoed geld vir algemene taalgebruik. As daar binne die dagboekinskrywings in gerapporteerde gesprekke die woord afgestaan word aan Johan, word dieselfde neiging tot digterlike taal aangetref wat reeds met verwysing na Maria en Marié geïllustreer is. Twee opmerkings van Johan dien as voorbeelde. Die eerste word op p. 9 gevind onder die inskrywing op "3 April":

"Jong, en daar staan hy toe met sy flenterbroekie en sy skewe rooi gammatjie-keps voor die blink winkelvenster, en sy rooi voorvingertjie trek 'n wêreld se lus en verlang oor die snoep glasruit wat die kleurige lekkergoedhopies daar binne toehou" (Smit 1970: 9).

Die tweede fragment verskyn onder "20 Junie — KRUISVERHOOR":

"Jy begin nooit meer 'n diskussie self nie, Maria. Jy neem in die laaste tyd maar alles aan wat ek sê, en eet dit soos soetkoek op, soos 'n gelowige kind. En dan staan die gesels stil" (Smit 1970: 23).

In albei sitate word taal onteenseglik in sy poëtiese funksie aangewend. Daar word gebruik gemaak van vergelyking (telkens na "soos"), metafoor ("'n wêreld se lus en verlang") en persoonifikasie ("die snoep glasruit", die "gesels" wat "stilstaan"). Deur middel van die veelvuldige gebruik van adjektiewe soos "flenter-", "skewe rooi", "blink", "snoep" en "kleurige" in die eerste sitaat, word 'n sterk visuele beeld geskep.

Daar kan dus beweer word dat digterlike taalgebruik tiperend is van die werk in sy geheel, en in die opsig "teken" is van die "teenwoordigheid" van 'n abstrakte outeur. (Vgl. Roos hierbo.)

---

\*Onder abstrakte outeur veronderstel ek die instansie wat sowel enersyds die verhaaltteks rig en orden en andersyds daaruit abstraherbaar (kenbaar) is.

As daar gelet word op die wyse waarop vorm in *Sy kom met die sekelmaan* gesuperponeer word op inhoud, lewer 'n vergelyking tussen teks (vorm) en oerteks (inhoud) bewys van die ordenende hand van die skryfster wat nou as skeppende kunstenaar ingryp op wat sy oorspronklik as konkrete, historiese persoon daargestel het.

Die eerste tekens van ingryping word in die manuskripte gevind in die vorm van byskrifte. Teenoor die titel van 'n stuk wat in die oerteks verskyn onder die opskrif "Die Sekelmaan hang weer" staan byvoorbeeld die woord "verander" en by die stuk "Armoede" staan aangeteken "onsuiwer". In die kammabrief "Van Hessie aan Ikey/Kaapstad/Mei 28/32" is die titel deurgehaal en in die linkerkantse hoek verskyn "Kondenseer. Kort Hessie-briefie". Ondersoek het aan die lig gebring dat hierdie beoogde veranderinge binne die stukke veral verband hou met die strewe na suiwerheid van segging (teenoor die "onsuiwerheid" hierbo aangeteken), met eenheid en afronding. Die ongeveer 500 woorde van die stuk "Armoede" is byvoorbeeld in die roman onder "27 Augustus" gereduseer tot ongeveer 240 woorde. Die sinne "En het ek nie nog vir Leipoldt en Perk en Kloos en Shelley en Van Deyszel en Tagore en die hele skare koninklike wesens om mee te gesels net wanneer ek wil nie? Is Chopin nie nog daar om my te kom besoek elke skemertyd nie ..." in die oerteks, word in die roman:

"Ek het nog my boeke. Ek het nog vir Henriëtte en Shelley en Streuvels en Tagore, vir Tsjechow en Katherine Mansfield, en die hele skare koninklike wesens om mee te gesels net wanneer ek wil. Wie is jy om my hulle te kom indring? Wie is jy miskien? En ek het nog vir Chopin" (Smit 1970: 35).

Dis opvallend dat al die verwysings na die Tagtigdigters (met wie die kunstenaars van Dertig hulle so verwant gevoel het) en Leipoldt, meer bekend as digter dan as prosaskrywer, weggeval het. Die ingevoegde name vertoon nie alleen 'n sterker klankmatige verbinding in die s- en t-herhalings nie, maar die vervangende name verteenwoordig 'n groter verskeidenheid taalgroepe. Ook is digters weggelaat ten gunste van meer prosakunstenaars — Streuvels, Tsjechow en Mansfield — om so beter aan te pas by die gegewe van Maria as skryfster van verhaaltjies (vgl. p. 41). Gezelle is nie as digterspersoon teenwoordig nie, maar wel as "die heilige ou priester van Vlaandere" wat herinner aan "die onuitputlike volheid daarbuite, 'als de ziele luistert'", dus vir Maria in haar wanhoop en liefdesverlange, as bevestiging van 'n móóntlike bestaan buite Johan om. Gegewens wat nie in die oerteks voorkom nie, maar wat in die inskrywing as toevoegings voorkom, raak twee verwysings na die spieëlbeeld, een aan die begin en een as afronding aan die einde, sowel as 'n verwysing na haar "kerk". Hierdie "kerk"-gegewe sinspeel op die tye toe sy en Johan oor kuns gesels het ("kerk" gehou het) en het sy oorsprong in haar skooldae toe sy "estetiese waardes" ontdek het en gewet het: "dis my kerk hier" (vgl. Smit 1951: 93). Die toevoegings versterk dus twee belangrike leimotiewe in die verhaal.

Sowel die "Van Hessie aan Ikey"-stuk as "17 Augustus, Saterdagmiddag" begin met 'n verwysing na die wind (die teks eggo die oerteks hier woordeliks):

"Die wind waai so trietserig daarbuite, en die sonnetjie skyn so skraaltjies dat 'n mens maar heelmiddag liever in die huis bly" (Smit 1970: 32).

Hierdie inskrywing verskyn in die manuskrip chronologies na een onder 24 April 1932 wat ook met 'n verwysing na die wind begin, en ook woordelike ooreenkomste vertoon met die roman, byvoorbeeld in die woorde: "Die wind waai woensdag vanaand". In die roman word die chronologie egter omgeruil, sodat die stuk van 24 April verskuif na "11 November", en die een van 28 Mei ("Van Hessie aan Ikey") na "17 Augustus". Die omruiling onderskraag 'n progressie van lig na donker wat in die werk waar te neem is (vgl. die "skraal sonnetjie" teenoor "vanaand") en wat die toenemende vertwyfeling in Maria sigbaar uitbeeld. In die Augustus-inskrywing is die emosie nog nie so fel nie, soos weer geïllustreer kan word uit die vervanging van "brief" en "voel-voel" en "pootgroet" in die oerteks met "briefie", "stadigies" en "komiekklike laggie" in die teks. Die verkleinwoorde dra 'n gevoel van deernis oor wat in die "11 November"-inskrywing plek maak vir volslae uitputting:

"Ek is sommer moeg vanaand — moeg vir al die ou heeldagse dinge wat nooit end kry nie ... Ek is moeg ook vir versies, en kuns, en "fyn" mense by wie 'n mens bang is om asem te haal. Johan, en ek is moeg van die verskriklike liefhê dag na dag, sonder rusplek, sonder 'n enkel uitspan" (Smit 1970: 57).

In die nagelate manuskripte van Hettie Smit is daar 'n dagboek (in 'n vergeelde kladwerkskrif) waarin die eerste gedateerde inskrywing plaasvind op 29 Augustus 1932, en blykbaar eindig êrens na 18 Desember. Een van die laaste inskrywings is gerig aan "Kalie"\* onder die opskrif "Mylpaal". Hierin word gepraat oor eksamen, eksamenuitslae en afskeid — gegewens wat op sigself suggereer dat Maria se oorskryf gedurende Juniemaand van "daardie vakke wat ek in die eksamen so afgeskeep het" (p. 78) moontlik volledig fiktief is. Daarna word daar melding gemaak van "al nouer toeskroewende sirkelgedagtes", maar ook van "gebalde vuiste vir die toekoms, die Hessie-en-ek briewesiklus en 'n stralende geloof in G." Die "spannendste iets" wat die dagboekskryfster nog oorgekom het, sê sy, is "om van 'n mens 'n geloof te maak". Sy sal hom onder naftalien wegpak en aanneem as 'n abstraksie. "Hessie" verstaan dit nie, maar vir haar is dit die "eindelike oor-

---

\*Dr. Kalie Heese, wat Hettie Smit tydens haar studentejare goed leer ken het. Hy het vir haar as bievader gedien tydens haar ontreddeing. In die roman word hy "Anna". Interessant genoeg, word hierdie "Anna" inderdaad in die teks op p. 111 aangespreek as "lieue ou bievader" en nie bievader nie!



winning": "Dat ek my geluk moet vind in my kammabriewe aan die volmaakte Kammamens: G." (Vgl. p. 87 in die roman hiermee.)

'n Paar bladsye verder volg 'n kammabrief aan "Ou lkey" waarin sy noem dat sy nog geen aanstelling ontvang het nie. Dan volg "Storm (Na die Sirkel)" wat in hoë mate ooreenkom met die stuk onder "5 Desember" in die roman. Op die stormagtige aand, wat ook 'n simboliese aanduiding is van die innerlike storm wat sy beleef, vlug Maria in verwildering na die huis van haar geliefde Johan en stort daar ineen. In die roman word hierdie gegee egter aangebied as 'n krisismoment in die handelingslyn wat voer na die insigte wat hierbo onder "Mylpaal" beskryf is, maar in die boek aangebied word in die afdeling "Die geloof". Hierdie geloof was egter eers 'n "seepbel-geloof" (p. 105) wat nie kon stand hou nie teen die verwagting en teleurstelling van die "barbaarse maanligaand" (p. 116), toe Johan na die viering van die verskyning van sy eerste digbundel ingehaak met iemand anders weggestap het. Later word die geloof verder beproef (p. 111) as daar 'n nuwe vriendskap in Maria se lewe kom. Die finale insig dan, dat sy nie ontrou kan wees aan haar besondere "lewensvorm, die woord, die literatuur" nie en die wete "dat daardie skeiding van die uiterlike en die innerlike nooit vir haar sal gaan nie" (p. 117) word in die roman as die "Mylpaal" van afdeling VI aangebied.

Daar word dus gesien dat "inhoud" gemanipuleer en aangepas word "to fit the esthetic curve" (Dirda 1983: 4). Wat egter opvallend is, is dat die estetiseringsproses blykbaar reeds ekstratekstueel, teen die einde van 1932 begin het, want in die manuskripinskrywing getitel "Storm (Na die Sirkel)" wat, soos hierbo genoem, daar teen die einde verskyn, word reeds van "Johan" gepraat. Dit lyk dus asof die kammabriewe van 1932 toenemend sterker begin ontwikkel het in die dagboek- en briefroman wat die leser vandag ken.

## BIBLIOGRAFIE

- DIRDA, M.D. 1983. *On Beyle's strand: a study in autobiography*. Michigan: University Microfilms International.
- HARLEY, L.J. 1985. *Outobiografie, outobiografiese roman en roman-as-outobiografie: 'n generies-tipologiese ondersoek*. Unisa: Doktorsale proefskrif.
- HUGO, D.J. 1981. *Sy kom met die sekelmaan — Hettie Smit*. Pretoria: Academica. (Blokboeke-reeks 27).
- KANNEMEYER, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I*. Kaapstad: Academica.
- KRUGER, Joan. 1973. Haar jeugvriend Kalie Heese vertel die geheim agter Hettie Smit se boek. *Die Vaderland*, 15 September 1973.
- ROOS, Henriette. 1984. *Prosateorie*. Ongepubliseerde, gefotostateerde lesings vir Unisa-studente op Honneursvlak.
- SMIT, Hettie. 1951. Hettie Smit, in *Jonger skrywers oor eie werk*, saamgestel deur P.J. Nienaber, Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel, 1951, p. 91—95.
- SMIT, Hettie. Oorspronklike geskrifte. Besikbaar by SENSAL.

- SMIT, Hettie. 1970. *Sy kom met die sekelmaan*. Tiende druk. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- STAROBINSKI, Jean. 1980. "The style of autobiography", in *Autobiography: essays theoretical and critical*, edited by James Olney, New Jersey: Princeton University Press, p. 73–84.
- VAN LUXEMBURG, J., Bal, M. & Weststeijn, W.G. 1982. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Tweede, herziene druk. Muiderberg: Dirk Coutinho.
- VAN SUETENDAEL, Paul. 1982. "De twijfel als methodiek". *De Vlaamse gids*, vol. 82, no. 4, 7–27.

## Danie Janse van Vuuren Man in die reën

Toe 'n wolk poot-uit gereën  
 op die grond wou gaan lê,  
 skeur hy sy buik aan 'n toring  
 en mors sy binnegoed uit  
 oor 'n impromptu bont skilddak  
 van haastige falankse  
 wat wanordelik-vasberade  
 (met 'n impotente stormram)  
 oë-uitgaffelend aanruk  
 deur die dampende strate —  
 en op 'n nerf-af bank, onder 'n geel sambreel  
 sit 'n stil gesig met erosie om die oë  
 wat nat verwyd-vernou-verwyd,  
 en staar na 'n halfopgeloste groenglasvesting  
 in die brokkelspieël van 'n plas  
 terwyl hy aandagtig na breinfoto's kyk

André Letoit

Twee gedigte in die neo-Dertigerstyl

## 1. Karma

angs het 'n duisend name,  
en die see slaan altyd voort  
kanonskote teen die oewers  
van die vasteland van logika

soms is my vrees deurdrenk  
soms lag ek om my pyn  
maar die gety trek altyd terug  
om die ruwe tande te ontbloot,

en my mond smaak vrank  
na grandpa-poeier  
al is my image  
en my styl al voorbladnuus —

dis jôu wat ek nie kan bereik nie,  
die spook wat my agtervolg  
Beckie met die oë vol slyk  
wat vooruitstap net om om te kyk.

## 2. Drie vroue

Drie vroue  
oorheers my lewe:  
ja, veel meer nog as  
Die Digter en Die  
Groot-Groot-Gees  
wat bewe  
en hulle is:

Hartseer Hanna,  
Satiriese Sanna  
en Liesbet, die Jetset-Koket.  
H.H. vou my toe  
en troos my

in haar donker, soet kombers  
van nostalgjie  
en die nag.

S.S., daarenteen, maak die daglig draaglik  
deur my daarvoor  
te leer lag.

Jy mag dink  
sover is alles fairplay —  
maar vergeet dan nie  
(nee, want selfs al s'ou jy,  
sal sy j'ou onthou):  
die gruwelike L.J.K.

Die mirage wat  
op die einders toor  
en wat ek immer  
in die sand  
verloor.  
Die bruid-in-wit,  
die vloek-in-bid,  
die vuurhoutjie wat nooit wil vlamvat nie  
behalwe as jy haar doodblaas.

Ja, drie vroue, helaas,  
deel my lewe:  
maar ek is net  
oor twee van hulle baas.  
Want slegs twee is van hierdie aarde;  
die derde een het vlerke  
en sal my tart tot ek eendag  
my laaste asem uit-Gauloise.

## Afspraak in camera

die populêre digter  
verskyn nooit op tv nie,  
sy hande ruik na hond  
as hy die literati groet,  
hy pis op die goue kalf  
en loop weg in die woestyn  
waar hy vir dae verdwyn. sy mondhare is altyd

vol krummels, want hy kuier by gipseys.  
in sy rak sal jy engelse speurverhale aantref  
hy weet nie wat dekonstruksie is nie  
en het al iets van andré brink gelees  
eenkeer op laerskool,  
maar kan nie die titel onthou nie.  
hy gaan stap soms in die aand  
om die blok. hy het vriende wat gay is.

hy't 'n slegte hoesie.  
'n swakheid vir d.h. lawrence

ontvang briewe van die skrywerskring,  
bestel video's per pos,  
skryf vir die huisgenoot,  
maar koop dit nie. hy was al verlief. hy is  
vervreemd van sy vrou,

frons oor sheila cussions se voorblaaië

en neem nooit 'n vakansie nie.  
hy dink d.j. opperman is 'n ou germaanse  
vloekwoord  
baie mense groet hom in die verbygaan  
en vra, 'hoe gaan dit met die skryfwerk?'  
waarop hy antwoord: 'so-so van bo'.  
hy ken God  
in die stilte van 'n sigaret  
perskor ken hom op die voornaam  
hy is nie 'n alkoholis nie  
want sy ma sou dit haat.

soggens word hy wakker met skoene aan sy voete  
(hy het geen 'kontak met die aarde' nie,  
maar sy hande is vol grond)  
daar is min soos hy.

hy was saam met moes op skool  
hy gee nie om vir pryse van die akademie nie.  
hy ken die geheime van die heelal

oor sulke mense is ek mal.

## Gedig oor my obsessie waarvan ek nie weet nie

*"God, how I hate rock and roll."*

— laaste dialoog in die rolprent 'Christine'.

die Moslems hou karnaval  
ek kyk deur die raam van my venster  
voëltjies sing elektronies  
;in die maan sien ek jou gesig;  
dit was 'n oomblik, 'n prentjie  
'n hemel sonder bier

Freud vryf sy baard  
deur die sigaretrook  
en skryf die neëntiende eeu af  
Pink Floyd het die toekoms betree  
verby die ou tannies met nat pramme soos ideologieë  
;al wat oorbly is 'n Wimpy Bar in Hillbrow;  
die simfonie eindig  
maar jou herinnering bly  
daar was eenmaal iemand in my lewe  
behalwe my hond

in hyserskagte het ek na jou gesoek  
in biblioteke ingesluit  
en dan: die aand  
en die messe wat aanhoudend flits  
soos advertensies in 'n drive-in  
langs die see

ek eet neute vir arbeidsaamheid  
en sien die agterkant van my eie spieëlbeeld  
met die redaktrise van Cosmopolitan se gesig  
die gange is vol wegwandelende ou Jode  
kyk, hoe staan die surfboards soos grafstene op die beach

ek herinner my aan baie ou foto's  
waarop mense mekaar liefhet  
;drome van die toekoms;  
ek skryf die liefde af  
ek skryf jou liefde af

want ek het jou lief

## Die dans van my alterego (nie i/d reën nie)

ek het 'n brief van my alterego gekry  
hy het my tien rand geskuld  
en verduidelik  
dat hy nie nulle kan sien nie  
(hoe lank onderhou ek hom nou al?)

my alterego is 'n junkie  
hy kom kuier op ongereelde tye  
en rook al my gauloises op  
en maak ogies vir my ma  
eendag moet ek hom nog hier uit bliksem  
of fliek toe vat  
hy is platoniese vriende met al my girlfriends  
en praat so baie dat ek hulle nooit i/d bed kan kry nie  
 $100 + 1 = 150$

as ek my verjaarsdagpaartie hou  
gaan ek hom nie uitnoui nie  
ek sal hom hou vir  
'n koppie koffie twee maal per week  
en hy beter betaal  
al is dit my geld

ek is siek en sat vir my alterego se hippievriende  
en sy planne om amsterdam toe te gaan  
en sy cliché-praatjies oor 'roots'

verlede week het hy 'n glas wyn oor my kussings uitgedonner

miskien ontmoet ek iewers 'n nuwe alterego  
met iemand anders se gesig  
sodat my rekeninge betaal kan word

dan kan ons met vakansie gaan  
weg van al die mense  
met niemand om poskaarte voor te stuur nie

*jou alterego of myne?*

(moet net nie met my programmering peuter nie)

gister het ek ná jare my alterego weer gesien  
hy is nou getroud en werk iewers as 'n klerk  
en het effens ouer geword  
(ek haat ou skoolvriende)  
(hulle is almal dokters in die platteland  
of karakters in 'n boek)  
sy hand was klam toe ek dit skud  
en hy sê "sterkte"  
en ek verveeld gaap  
en saamstem oor die krikettelling  
ou alterego's is vervelende vriende  
wat jou bel en jou uitnooi na reünies toe

ek hou nooit 'n alterego langer as agtien maande nie  
dan begin die parte moeilikheid gee  
en word dit tyd vir hom om af te tree op die platteland  
maar tweedehandse alterego's gaan so cheap  
want hulle pas net die persoon wat hulle uitgetrap het

kyk hoe sit hulle rond in die kafees  
soos weggegooide skoonheidsmaskers  
'the silent majority'  
weggeskeur uit die lewe  
vervlaks



## la van Zyl

### Jannie met die hoepelbeen — satire?

In 'n afdeling getitel "Die satire" van sy boek *Mirakel en Muse*<sup>1</sup> verwys Henning Snyman (1983: 175) na die volksvers "Vat jou goed en trek, Ferreira" as sou dit 'n satiriese vers wees. Hy beweer: "die gedig word 'n klein satire wat Jannie tot 'selfmoord' wil besweer". Snyman verwys hier na 'n stelling wat die gesiteerde gedigjie voorafgaan en wat soos volg lui: "Die satire ... konsentreer op die trefhandeling: dit wil seermaak, ontstel, woede uitlok, 'selfmoord' aanhelp." (Die aanhalingstekens dui waarskynlik daarop dat geestelike selfmoord hier bedoel word.)

Snyman se stelling dat die gedig, wat ek vervolgens in sy geheel siteer, 'n "klein satire" is, verdien nadere aandag:

"Vat jou goed en trek, Ferreira!  
Jannie met die hoepelbeen!  
Vat jou sweep en slaan jou perde,  
Jannie met die hoepelbeen!  
Swaar dra, al aan die een kant swaar dra  
Al aan die een kant swaar dra, Jannie!  
Jannie met die hoepelbeen!"

(Uit *Kleuterverseboek* van D.J. Opperman)

Bekyk 'n mens hierdie versie volgens die norme wat Snyman self vir die satire stel, raak die saak nog meer ingewikkeld. Snyman (1983: 172) verwys na wat hy noem die *Encyclopedia of Poetry and Poetics*<sup>2</sup> (sonder om die skrywer aan te dui) se uitspraak dat "(t)he satirist may use anything to make the object of attack abhorrent or ridiculous. Complementing this negative aspect of the poem is a positive appeal, explicit or implicit, to virtue and rational behaviour — to a norm, that is, against which the vicious and the foolish are to be judged."

Die verwysing na "virtue and rational behaviour" en na "the vicious and the foolish", maak dit duidelik dat die norm wat hier ter sprake is, 'n *sedelike* of *morele* norm is. Dit is dan ook die vergryp teen hierdie sedelike of morele norm wat die satirikus se verontwaardiging wek.

Snyman (1983: 174) siteer vervolgens Fowler (1973: 167)<sup>3</sup> se omskrywing van satire: "In it the author attacks some object, using as his means wit or humour that is either fantastic or absurd. Denunciation itself is not satire, nor, of course, is grotesque humour, but the genre allows for a considerable preponderance of either one or the other. What distinguishes satire from comedy is its lack of tolerance for folly of human imperfection. Its attempt to juxtapose the actual with the ideal lifts it above mere invective." Hierop lewer Snyman tereg soos volg kommentaar: "Ook uit hierdie omskrywing is dit duidelik dat die satire 'n *korrektief* moet bied naas die uit-

wys van *onreëlmaticghede*" (my kursivering).

Snyman se kommentaar impliseer myns insiens dat Fowler se "folly or human imperfection" *nie* na liggaamlike onvolmaaktheid verwys nie omdat hierop tog, menslik gesproke, geen korrekatief moontlik is nie (plastiese of ander chirurgie uitgesluit!). Daar word dus hoogs waarskynlik slegs 'n morele norm en korrekatief geïmpliseer. >

Ek verwys interessantheidshalwe ook na Scott (1965: 257) se definisie van satire, waarin onder meer die volgende voorkom: "satire is the holding up of *vice or folly* to ridicule ... H.W. Fowler says that its motive is *amendment*, its province *morals and manners*, its method accentuation and its audience the self-satisfied" (my kursivering wat daarop dui dat ook Scott, soos bogenoemde twee bronne, meen dat die satire teen 'n *morele* vergryp gemik is).

Hierdie opvatting van satire as 'n saak wat met *morele norme* te doen het, stem ook ooreen met die aanvoeling wat 'n mens intuïtief, sonder die gryp na bronne, daaromtrent het. Waarom word satire in die eerste plek geskryf? Tog sekerlik omdat die satirikus se verontwaardiging gewek is. Waarom anders die grafskrif, in sy eie woorde, op aartssatirikus Swift se grafsteen: "Ubi saeva indignation ulterius cor lacerare nequit", wat deur Scott (1965: 256) soos volg in Engels vertaal is: "Where fierce indignation can no longer tear his heart."

As 'n mens Fowler vollediger lees, kom jy ook op die volgende belangrike stellings af: "Satire demands at least a token fantasy, a *content* which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit *moral* standard" (Fowler 1978: 167). En verderaan: "Where an author is forced to efface himself from his creation, or chooses to mask his own attitude ... he must rely on the reader to make the necessary comparison between the *grotesque fantasy he creates* and the *moral norms or ideals* by which it is to be judged" (my kursiverings).

Bogenoemde sitaat beklemtoon twee belangrike sake: eerstens, die *morele* aard van die satirikus se verontwaardiging en die feit dat die element van die groteske nie 'n werklike eienskap van die gesatiriseerde voorwerp óf van die versvorm is nie, maar dat dit 'n element is van die gefantaseerde werklikheid wat deur die satirikus geskep is.

Kyk 'n mens nou na "Vat jou goed en trek, Ferreira" is dit nie duidelik waarteen die wrewel van die "satirikus" hier gemik is nie. Tog nie teen Jannie se liggaamlike misvormdheid nie? Dit sou 'n wrewel of verontwaardiging teen die Skepper self wees en dan sou die Skepper die "object of attack" wees en nie Jannie Ferreira nie. (Ek lei, terloops, af dat Jannie (van versreëls 2, 4 en 7) en Ferreira van versreël 1 dieselfde persoon is uit onder meer die sintaktiese en semantiese parallelisme in versreëls 1 en 3, wat albei deur 'n gelykluidende reël, (waarin *slegs* van Jannie melding gemaak word) gevolg word. In versreël 1 is dit dus Ferreira wat die opdrag kry om te trek en in versreël 3 word op hierdie opdrag uitgebrei. Uit Snyman (*ibid.*) se bespreking is

dit duidelik dat hy van dieselfde aanname uitgaan.)

Of impliseer Snyman dat die satire teen Jannie *as mens* gemik en dat sy misvormdheid dan bloot uit venyn bygehaal word? Dit staan nêrens in die versie dat Jannie *moreel* skuldig is nie en Snyman beskryf hom dan ook slegs as 'n "blykbaar ongewilde" en "blykbaar ongesellige mens" (*ibid.*) Hierdie afleiding maak Snyman waarskynlik van die feit dat Jannie in die versie die opdrag kry om te trek. Is daar in die versie egter enigiets wat verhoed dat dit vertolk word as sou Jannie om die een of ander onskuldige rede *moet* trek en dat hy nou met 'n vrolike, ritmiese en goedbedoelde liedjie voorspoed op die pad toegewens word? Die herhaling van die reël "Jannie met die hoepelbeen" kan dan net so goed dui op die gemeenskap se goedgesinde aanvaarding van hierdie gebrek!

Maar, selfs as 'n mens Snyman se argument dat Jannie 'n blykbaar ongesellige mens is, sou aanvaar, bied so 'n eienskap dan genoeg rede tot *morele* verontwaardiging? Is daar sprake van 'n "human vice or folly"? En wat is die *morele norm* wat as *korrektief* aangebied word? As suinigheid byvoorbeeld gesatiriseer word, is vrygewigheid die norm. As ongeselligheid hier dus gesatiriseer word, is vriendelikheid die norm. Maar wat vind ons hier? Snyman praat self van "'n genadelose blootlê van menslike ongevoeligheid teenoor 'n mank ... medemens", met ander woorde: wat hier blootgelê word, is die spottende (satiriserende?) spreker(s) se *eie* ongevoeligheid. Die *morele* vergryp lê dus hier by die satirikus self! Wat blootgelê, dus aangeval word, is nie in die eerste plek die fout van die gesatiriseerde voorwerp nie. Sodoende kan daar ook geen sprake wees van 'n *norm* wat deur die satirikus as *korrektief* aangebied word nie.

Snyman meen dat die "venyn" in die gedig "besweer" word deur die volgende "reddende korrektief": "gemeenheid lei tot gemeenheid, en op gemeen-wees volg uitdruwing uit die 'stam'". Dit lyk my na 'n valse redenasie. As die satirikus homself skuldig maak aan dieselfde "morele vergryp" as die gesatiriseerde (soos hier die geval is) is daar myns insiens geen sprake van 'n korrektief nie. Snyman se afleiding dat dit Jannie se "gemeenheid" is wat gesatiriseer word, lyk my bowendien ongefundeer. As 'n satirikus met reg van "gemeenheid" beskuldig kan word, het hy myns insiens *as satirikus* misluk. Aggressiewe spot is wel 'n element van satire, maar dan is die spot gerig teen iets wat deur die satirikus as *voldoende afkeurenswaardig* beskou word. Om sy eie aggressiwiteit in die oë van die leser te regverdig, moet die satirikus sy verontwaardiging behoorlik fundeer, met ander woorde dit moet vir die leser duidelik wees wat die *morele* vergryp is en hoe ernstig die aard van dié vergryp is. Ook moet die leser kan aflei wat die ideale werklikheid is wat as norm gestel word.

Dit lyk my nie hier die geval nie. Wat hier wel duidelik na vore kom, is dat die "satiriese" spreker(s) spot met liggaamlike misvormdheid, 'n feit wat die leser of toehoorder (aangesien hier sprake is van 'n lied) se *morele* verontwaardiging teenoor die "satiriese" spreker(s) sal laat opvlam eerder as teen

die sogenaamde "gesatiriseerde" voorwerp! As daar dus hier wel sprake is van venyn, dan kan dit hoogstens van venynige spot wees en nie van venynige satire nie. Die herhaalde gebruik van die verkleiningsvorm "Jannie" kan ook op deernis eerder as op venyn dui, hoewel ek dit nie sonder meer sal wil beweer nie.

Ook Snyman (1983: 175) se bybring van die term "groteske" veroorsaak probleme. Daar is in die satire wel sprake van groteske oordrywing in die gefantaseerde uitbeelding van die *gesatiriseerde voorwerp self* (vgl. Fowler hierbo), met ander woorde laasgenoemde word op 'n grotesk-oordrewe — dus irrasionele — wyse voorgestel. Vir Snyman lê die "irrasionele" hier in die feit dat "'n klein volksvers" wat in 'n "onskuldige vorm" geskryf is, lei tot "'n genadelose blootlê van menslike ongevoeligheid". Om die woorde "grotesk" en "irrasioneel" hier te gebruik, lyk my ietwat vergesog.

Ten slotte: Snyman (*loc. cit.*) se bewering dat "hoe meer die groteske en die absurde as deel van die *taalaanbod* funksioneer, hoe meer satiries en minder ironies", lyk my eweneens aanvegbaar. Ek siter slegs Harpham (1976: 367): "Among rhetorical modes, the grotesque is most congenial to irony, which, rippling up beneath the surface, undercuts and subverts language itself" (albei kursiverings van my). Die vraag bly: Is Jannie met die hoepelbeen" inderdaad 'n "klein satire" soos Snyman beweer?

#### VOETNOTE

1. Voorgelê vir 'n Ph.D. aan die Universiteit van Kaapstad in Maart 1983 onder die titel: *Die referensialiteit van literêre taalgebruik, meer spesifiek die implikasieverskynsels, en die rol daarvan vir die interpretasie en evaluering van 'n literêre teks.*
2. Waarskynlik 'n verwysing na Preminger, A. (ed.) 1979. *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. London: MacMillan Press.
3. Snyman verwys na: Fowler, R. 1973. *A dictionary of modern critical terms*. London: Routledge and Kegan Paul.

#### BRONNE

- FOWLER, R. 1978. *A dictionary of modern critical terms*. London: Routledge and Kegan Paul.
- HARPHAM, G. 1976. "The grotesque: first principles." *Journal of aesthetics and art criticism* 34: 461—467.
- SCOTT, A.F. 1965. *Current literary terms*. London: The MacMillan Press.
- SNYMAN, H. 1983. *Mirakel en Muse*. Johannesburg: Perskor.

## Jan Weitjens\*

### Een dichter "fotografeert" Achterberg

Onder de titel *Dichter bij Achterberg* verzamelde Wim Hazeu in 1965 een reeks gedichten van naar stijl en levensbeschouwing uiteenlopende bewonderaars van Gerrit Achterberg.<sup>1)</sup> Uit zijn tweede druk in 1981 bleek, dat er nog steeds bewonderaars bijkomen. Als aanvulling vraag ik hierbij aandacht voor een betrekkelijk jonge zuidafrikaanse dichter Daniel Hugo. Het lijkt op zijn minst boeiend om wille van de afrikaanse bewondering voor Achterberg zelf; maar het geeft nog tot andere beschouwingen aanleiding. Het bedoelde gedicht, "donkerkamer-alchemis", is opgenomen in de bundel *Die klein aambeeld*.<sup>2)</sup> Dit debuut is opgedragen aan D.J. Opperman. Men weet dat ook Gerrit Achterberg in het begin zijn bundels graag van opdrachten voorzag. Zo uitzonderlijk is dat niet. Wel viel toentertijd de intensiteit op, waarmee Achterberg deze gewoonte volgde. Rodenko heeft die eens willen uitleggen, als de behoefte van Gerrit Achterberg om zoveel mogelijk "getuigen" te hebben bij de "bruiloft" van Dichter en "Haar".<sup>3)</sup> Een aardige manier om het principe door te voeren, dat men bij Achterberg alles zo letterlijk mogelijk moet nemen, maar in dit opzicht door Achterberg zelf niet als diens eigen opvatting herkend. Het ligt ook voor de hand, dat Achterberg, altijd zo gevoelig voor de kritiek, veeleer zijn bewondering heeft willen uitdrukken, en tevens zijn verlangen om als echte dichter ook zelf bij anderen erkenning te vinden. Een opdracht kan een teken zijn van bewondering. Gedichten op een andere dichter des te meer. Ook die vinden we bij Achterberg, al verdwijnen verwijzingen naar het particuliere in de loop van de tijd en van de uitgaven steeds meer op de achtergrond.<sup>4)</sup> Als Hugo zijn bundel opdraagt "vir D.J. Opperman" getuigt hij van bewondering en verbondenheid. Net als Opperman zelf is hij zich bewust te staan in een literaire traditie, invloeden van anderen te ondergaan, maar daarin een eigen geluid te mogen laten klinken. Immers ook Opperman zelf placht zijn voorgangers niet te verloochenen, al ging hij een eigen weg. Met zijn kritiek op de zuidafrikaanse werkelijkheid en op het nationalisme van een Totius, sloot hij zich toch bij de kunst aan van de grote afrikaner dichter, zelfs zo dat hij sommige gedichten van Totius uitdrukkelijk tot bron van inspiratie en

---

\*Dit artikel was oorspronkelijk geschreven voor de *Achterbergkroniek*. Dit 2 maal per jaar verschijnend blad van het Achterberggenootschap, zegt dat "alle" Achterberginterpretaties aanvaard worden. Behalve eisen van een zekere kwaliteit, zijn er geen. Dit artikel werd echter "geweigerd om politieke motieven". Schrijver had graag gezien, dat als het artikel niet kon, althans de twee enige zuidafrikaanse gedichten op Achterberg zouden worden opgenomen. Hazeu gaf een bloemlezing *Dichter bij Achterberg* met gedichten op Achterberg. Deze twee, van Opperman en van Hugo zouden m.i. een noodzakelijke aanvulling kunnen zijn. Ook dit werd geweigerd "om politieke motieven".

herbewerking nam.<sup>5)</sup> Waarom ook niet, als men, net als Achterberg, meent, dat voor de dichter héél de werkelijkheid materiaal kan bieden om, binnen de werkelijkheid van het gedicht, naar het eigen concept omgevormd te worden? In een latere bundel zal Hugo zich nog sterker bewust zijn geworden van het falen van zijn volk, mede door wat hij ontdekt tijdens zijn verblijf in Europa, waar hij "boeke lees wat die ongevoelige stam vervloek".<sup>6)</sup> Zijn kritische distantie blijkt echter al eerder uit zijn kwatrijn op Opperman.<sup>7)</sup>

"DJ OPPERMAN  
in 'n land van klip en weinig troos  
het hy kosmiese kragte onverpoos  
vertolk vir 'n bot en boerse volk:  
'n den wat stem geef aan die suidoos"

Enige bladzijden verderop komt dan het gedicht op Achterberg.<sup>8)</sup>

"donkerkamer-alchemis

vir Gerrit Achterberg

met 'n klik vang die kamera  
haar kwiksilwerkop op film vas  
sy verstar een oomblik, tas  
na haar wang, begin praat en pla

in die bedompige klein kamer  
met chemikalieë en middeleeuse lig  
word hy uur na uur bekwamer  
met die herskepping van haar gesig

langsaam uit die vloeistof verskyn  
die volmaakte beeld — eers 'n oog  
dan die wang en die neus se lyn —  
doodtevrede laat hy die foto droog

later as hy die bak uitspoel lê daar  
klam en onverklaarbaar 'n goue haar."

De vergelijking van Achterberg met een alchemist is in de secundaire literatuur niet ongewoon.<sup>9)</sup> Zo 'n gedachte om te duiden in een beeld van eigentijdse technische hulpmiddelen zou Achterberg hebben kunnen aanspreken. Hugo kiest niet voor een fabrieksmatige ontwikkeling van de genomen foto, maar hij zet de "alchemis" in een eigen doka. Daar kan hij immers nog vanuit hetzelfde negatief verschillende eindprodukten verkrijgen, "varianten" als men wil, door verschil in belichting, ontwikkelstoffen, tijdsduur, eventueel gedeeltelijk niet belichten enz. Een werk van geduld, dat zeker een beeld kan zijn van de uiterste zorgvuldigheid, waarmee Achterberg zelf "uur ná uur bekwamer" werd met "die herskepping". Maar de alchemist, en in elk geval de dichter Achterberg, mikt niet op

fotografiese weergawe, maar op die eenheid van alle tegendelen, het "goud", waar die werklikheid, hoe konkreet ook voorhanden, tegelyk het Al teenwoordig stelt: "Haar", God, Heelal ... In het onderhawige gedicht schijnt die alchemist, althans ten dele te slagen: er wordt een "goue haar" gevonden! Maar een haar, dat is Zij self nog niet. De zichtbaar geworden boodskap blijft een deel, een teken, niet die transcendente werklikheid in haar totaliteit. Het schijnbare slagen moet dus toch een mislukking zijn. Slechts een onderdeel van haar lichaam, hoezeer het die alchemist zou verrassen, verwezenlijkt het verlangen toch niet! Zal het geen vervalste teken zijn van Haar, "voor wie nu eenmaal geen teken is in dit heelal"?<sup>10)</sup>

Misschien is het niet al te gedurfd de regels net iets anders te lezen. Voor iemand die zich dichtend in Achterbergs bezigzijn inleeft, hoeft dit niet verboden te zijn. Ondanks een strikt genomen grammaticale moeilikheid denk ik bij dat "haar" toch tegelykertijd aan "haar", die het doelwit is van Achterbergs levenslange jacht. Zoals die volkomenheid van het goud het doelwit is van die alchemist, bereikt deze bijzondere "alchemis" haarself in een gouden vorm, in die vorm van die volmaaktheid. Het is die gewoonte om, ook ongebruikelijk in die gewone spreektaal, van "de" zij te spreken in Achterbergs poëzie. Zou "de" haar ondenkbaar moeten zijn? Overtuigender zou me nog geweest zijn, als in die voorlaatste versregel het woord lê vervangen zou zijn in iets als "vint hy". Niet alleen was dan die teenwerping vanuit die grammatica helemaal vervallen, maar het gedicht zou dan nog consistenter zijn geworden: van begin tot eind zou het werk van die alchemis zijn aangegeven, een innerlijk proses, dat niet *per se* tot fisiek resultaat hoeft te voeren. Nietemin: zoals het gegeeven is, roept het gedicht bij mij deze, voor mij toelaatbare, assosiatie op. Levend met Achterberg kan men toch niet anders denken dan dat "nochtans het woord" moet bestaan, dat met Haar samenvalt.<sup>11)</sup> Binnen die werklikheid van het gedicht kan immers selfs die dode tot leven komen. Een vertrouwde gedachte voor liefhebbers van Achterberg, ook voor Hugo.<sup>12)</sup>

"dit is die wonder van die gedig:  
die dooie sien weer klinkklaar die lig"

In een aan Achterberg opgedragen gedicht komt een achterbergiaanse assosiatie niet onverwachts over. Ook elders blijkt Hugo zulke woordspelingen te benutten. Zo waar hij, in die lijn van Opperman, maar anders dan Achterberg, maatchappelijk georiënteerd dicht, en in het drukken van versregels die druk leest van het rassenprobleem:<sup>13)</sup>

"'n rijmaanslag is vir die status quo onskadelik  
maar in 'n sekere sin sal ek tog oorwin  
as uit die noorde my woorde in gelid  
ritmies oor die blad hul mars begin  
en dreunvoet die blankheid onderdruk  
in die nuwe land van swart op wit."

De overmoed waarmee de dichter Achterberg pretendeert in het gedicht de werkelijkheid en de dood te ontcrachten, vind ik terug in dit dichterlijk zelfvertrouwen. Er is vaak genoeg op gewezen, hoe dat zelfvertrouwen, om niet te zeggen, die arrogantie, bij Achterberg interfereert met een schuldgevoel. Hij wil in de taal zelf bereiken, wat voor een christen alleen uit genade gegeven kan worden. Schuldgevoel is de eveneens calvinistische afrikaanse dichter evenmin vreemd. ("ek es die afskuwelijke albino van Afrika".<sup>14)</sup>) Ook hij is meermalen in "gevecht met de tijd", maar hij is er zich duidelijk van bewust dat hij met zo'n projekt de schuld op zich laadt van de buitenstaander, voor wie het woord de plaats van de daad heeft ingenomen.<sup>15)</sup>

"om in verse te sing van die bevrijding  
moet jy die voortvlugtige tyd tot inkeer bring  
rinkelend met die gewig van een rymketting

maar waaragtig revolutionêr is die tyd  
en 'n reaksionêr elkeen wat hom wil stuit —  
dit verdoem die rymelaar tot vyand van die stryd."

Het verlangen de tijd tot omkering te overwinnen in de taal, is voor Hugo zelfs nog uitzichtlozer, omdat hij zich wel scherper bewust moet zijn van de vergankelijkheid, ook van de taal:<sup>16)</sup>

"... want vir my kind is nêrens 'n toevlugsoord  
in 'n sterwende taal moet ek sy bestaan verwoord."

Het gaat niet aan om de jonge afrikaan alleen maar te interpreteren als een volgeling van Achterberg. Maar ik hoop enkele punten van verwantschap te hebben getoond in problematiek, waardoor het niet zo vrijblijvend blijkt te zijn, als hij ook zijn bewondering voor Achterberg uit in een gedicht als de "donkerkamer-alchemis."

### Achterberg fotografeert anders

In "Camera Obscura" (VG 510) worden we in de eerste strofe in een andere kamer gezet dan waarin Achterberg door Hugo wordt geplaatst. Bij Hugo is het de fotograaf, die "uur na uur bekwamer" wordt in de "herskepping" van haar "gesig". Bij Achterberg wordt het "beeld" zelf steeds scherper en "bekwamer". Het proces speelt zich niet zozeer af in de konkrete donkere kamer "met chemikalieë en middeleeuse lig", maar "in de donkere kamer mijner voorstelbaarheid". In het nachtbewustzijn, dat openstaat voor de transcendente werkelijkheid is Zij zelf aan het werk. Geen "herskepping", die aan de bekwaamheid van de alchemist te danken is, maar een opnieuw ontstaan. Het beeld wordt niet ontwikkeld door een chemische stof, maar "ontwikkelt ZICH". En dan ontstaat eigenlijk telkens een nieuw beeld,



telkens beter gelijkend, omdat "ZIJ" bekwamer wordt. Een beeld dat identiek is met "haar" en toch nooit totaal met haar samenvalt. Voorzover dat althans mogelijk is, want het kan immers "steeds scherper". Vandaar wellicht ook de voor de nederlandse taal merkwaardige en paradoxale comparatief. Als iets is ontstaan, is het er, en kan niet nog meer ontstaan, zouden wij zeggen. Maar als zij zich openbaart door het beeld dat ontstaat, kan die openbaring nog steeds scherper gedaan worden, het beeld nog meer ontstaan.

Bij Hugo lijdt het "alchemistisch proces" van de fotograaf naar een concreet lichamelijk resultaat: "'n goue haar". Bij Achterberg gaat het groeien van haar "beeld" juist gelijk op met een verscherping van het besef dat haar lichaam helemaal niet terug keert, integendeel steeds verder weg raakt, vervaagt. Weer diezelfde vreemde comparatief, "verdaner". Er zal geen haar terug te vinden zijn, want het lichaam vergaat meer en meer. Dat is immers de werkelijkheid, waarin Zij zich zo vaak bij Achterberg bevindt: verdeeld over heel het heelal. In dit gedicht met name in het verre verleden der praehistoriewereld, waar het primitieve leven nog "bedekt bloeit" en zaad zet voor die verre toekomst, waarin de dichter zich in zijn donkere kamer zal opsluiten om haar te ontmoeten.

#### "CAMERA OBSCURA

Steeds scherper en bekwamer  
naar wezen herontstaner  
ontwikkelt zich uw beeld  
in de donkere kamer  
mijner voorstelbaarheid.

Steeds vager en verdaner  
naar lichaam meer verganer  
wordt uw leven verdeeld  
onder de cryptogamen  
der praehistoriewereld."

Dat haar leven hier juist in de praehistorie gezocht mag worden, zal een voorbereiding zijn op het in de bundel *Energie* eropvolgende gedicht "Landschap" (VZ 511), waar hij "Plekken, ouder dan God" op de grond vindt. In tegenstelling tot wat gebeurt in "Camera Obscura" is het hier wel de werking van 's dichters geest die naar haar begint te zoeken. Het aangewende procedé doet eerder denken aan de etser dan aan de fotograaf. Elk middel is tenslotte goed. En inderdaad: "geboorteplaatsen komen bloot". Zoals men onder het zand, in de harde steen, soms de afdrukken kan vinden van planten uit de praehistoriewereld.

## "LANDSCHAP

Ik loop in schilderijen rond  
Plekken ouder dan God,  
liggen hier op de grond  
Geboorteplaatsen komen bloot  
een bodem, bijna uitgesleten,  
waar ik het zand heb uitgebeten  
met 't zoutzuur mijner geest,  
om terug te vinden wat gij zijt geweest."

Het lijkt me duidelijk, dat, waar haar beeld zich zélf kon openbaren in de donkere kamer, de dichter haar komst niet kan afdwingen. Hooguit kan hij het zand uitbijten en zo negatieven opsporen van iets in de evolutie, dat met haar alleroudste voorgeschiedenis verband houdt. Steeds in de hoop om terug te vinden wat zij zelf is geweest.

Het beeld van het "fotografisch negatief", dat in "Landschap" weliswaar strikt genomen meer dat van het etsen is, komt vaker voor bij Achterberg. De volledige eenwording kan immers niet plaats hebben in onze wereld van de onverbiddelijke Tijd. Het vers tracht in die andere tijdeloze wereld te staan, waar de dingen omgekeerd zijn aan onze oppervlakkige waarneming. De fotograaf kiest uit het eindeloze waarnemingsveld een onderdeel op, hij bepaalt wat hij wil vastleggen. Daarna kan hij de werkelijkheid onder een ander gezichtspunt zien, miljoenen malen desnoods (vergelijk Halo, VG 741), en ook zo weer afdrukken. De gevoelige plaat, die ook het vers kan worden, registreert echter alleen in negatief; lichte en donkere partijen verschijnen er omgekeerd. Geen wonder dat juist het negatief een beeld kan worden van het bereiken van Haar. Zeer duidelijk in "FILM" (VG 528).

"Dit is het negatief  
waarop gij zichtbaar wordt:  
een levend oppervlak,  
waarin gij positief  
ontbreekt, een helle vlek  
die door het donker trekt."

Een dergelijk negatief kan de beste fotograaf niet tot stand brengen zonder licht. En als dat nu eens het licht was van de andere werkelijkheid? Zo kan het aardse verleden voorbij zijn, de foto ervan vergeeld; maar er zou in de nacht een vereniging kunnen zijn "door niets gedeeld". In "Fotografie" (VG 471) is er de gelukzaligmakende illusie dat het allemaal weer past, dat de geliefden weer spelen kunnen, samen. Dan zou er een foto van kunnen worden gemaakt, een negatief natuurlijk, dat pas in de andere wereld positief wordt. En beiden zouden voor altijd vastgehaakt bij elkaar zijn. Helaas is het licht dat hen bescheen, een droomlicht, blijkbaar niet sterk genoeg om de krachttoer te volbrengen, al heeft het maar weinig gescheeld.

## “FOTOGRAFIE

Hedennacht heb ik bij je verwijld  
Maar de plaats is alweer vereelt.  
Je lag op de vloer, languit.  
Wij hebben samen gespeeld  
in een diepte door niets gedeeld  
M'n armen pasten nog om je heen  
en mijn hand gleeed over het origineel  
waar de foto van is vergeeld.  
Het heeft weinig gescheeld  
of ik ging nimmermeer heen,  
zo in het gebeuren vastgehaakt;  
tot eenzelfde negatief gemaakt  
onder het droomlicht dat ons bescheen.”

Het gedicht in *Sphinx* krijgt nog versterking door de twee gedichten waar het tussen staat. In “Achter de dood” (VG 470) ziet de ik zich als de kans voor de U om terug te keren “aan deze zijde van de zoden”. In “Fotografie” schijnt die kans aangegrepen te mogen worden, maar uiteindelijk toch niet met het gewenste resultaat van de blijvende vereniging. In “Weerdood” (VG 472) ligt de ik blijkaar weer alleen, in dit leven, maar:

“Het leven heeft mij niet gescheiden  
van uw verstenen.  
Ik moet het tot het niet herleiden  
terwille van dit ene.”

Het zal kennelijk een taak blijven om in dit leven het “niet” terug te vinden, het niet, dat net als voor de mysticus, ook voor de ik een “alles” is, = het niet dat hij de vorige nacht deelde met de ander. Tegen zo ‘n weigering om het verlies te aanvaarden (“ik kan niet wenen”) kan zelfs God niet op.

“Vanuit het eind der eeuwen  
staart God op dit  
en kan er zich niet van bevrijden.”

Zoals meestal bij Achterberg is het moeilijk een besproken beeld in dit geval van het negatief van een foto, los te maken van heel zijn kontekst. Maar dat het beeld van het fotonegatief niet voor niets gekozen werd, als het gaat om de vereniging met de “wereld achter de spiegel” moge uit deze twee voorbeelden blijken.

Marja heeft er ooit op gewezen, dat die “omkering” bij Achterberg dieper verstaan wordt in de zin ook van “be-kering”.<sup>17)</sup> Dat voert me terug naar de afrikaanse bundel, die de eerste aanleiding werd tot deze gedachten. Ook Hugo speelt met het beeld van positief/negatief in de fotografie.<sup>18)</sup> Hij is, ook blijkens andere teksten, toe aan een “beking”, door het inzicht dat in zijn land de rollen tussen blank en zwart zullen moeten worden omgekeerd. Een politieke connotatie, die uiteraard bij Achterberg ontbreekt.

"foto

die digter met die ligte pak stap links  
regs stap die donker kritikus in swart  
hulle stap met die ritme van een hart  
maar kyk, die negatief verdraai dit slinks:

wit word swart, links en regs keer om  
alleen die politikus staan verstom."

Het negatief van de foto blijkt een uitstekend beeld te zijn voor die andere werkelijkheid waar het in de poëzie om te doen is. Zou de afgewerkte, positieve, foto dat evengoed kunnen? Ik geloof niet zonder meer. Wel gebruikt Achterberg enkele malen het beeld van de "vergroting", of de projectie op het scherm ("Celluloid" VG 445, "Dryade", VG 872, "Diana", VG 875, indirect ook "Potentieel" VG 883, wat terugknoopt naar "vergroet" in "Beau Lieu" VG 866), maar ook dan kan, zeker in de latere gedichten, het schijnkarakter gauw doorzien worden (bv. "Diana" VG 875).

Ik kan er dan ook moeilijk inkomen als Mevrouw Rutenberg = de Wit door de fotobeeldspraak in "Beau Lieu" (VG 866) het "transcendentale licht" waarneemt.<sup>19)</sup> Het gedicht is genoegzaam bekend, hier alleen de regels waar het in dit verband om gaat:

"Waarom, dacht ik, ben ik niet ook vergroot  
bij deze fotoglans, diepe ondoed  
in technicolor, openlijk en bloot;"

Gezien de plaats in de proloog lijkt het al onwaarschijnlijk, dat de wandelaar op die "zondagnamiddag" de beleving zou hebben van de transcendentie, of in Achterbergtaal: Haar al zou hebben ontmoet naar wie het hele *Spel* straks op jacht zal gaan. Omdat men bij Achterberg alles op de eerste plaats heel letterlijk moet nemen, verstaat mevrouw Rutenberg fotoglans als licht; foto is in het grieks letterlijk licht! Ik zou het woord liever letterlijk nemen als het nederlands geworden woord "foto", temeer waar het woord "vergroet", dat eraan voorafgaat ook al in de wereld van de fotografie past. De fotoglans is de wat onnatuurlijk aandoende indruk van de glansfoto, zoals men die in de donkere kamer door een technische werkwijze kan bewerkstelligen. Dit ligt voor de hand nu er nog een techniek wordt aangehaald; technicolor, dat is het procedé, waardoor voor een kleurenfoto verschillende kleuren, afzonderlijk maar tegelijkertijd, worden opgenomen om later als een geheel te worden afgedrukt. Daarmee loopt dit woord tevens met een dubbele bodem vooruit op het verdere *Spel*, waarin immers de verhouding van de landheer en haar die hij zoekt te vinden, vorm krijgt in meerdere personen, in wie tegelijkertijd de landheer en de dichter hun problematiek projekteren.

Alles bij elkaar dus geen "bovenaardse gloed", maar de oppervlakkige in-

druk van reclamefoldertaal en goedkope ansichtkaarten. Het woord "on-dood" hoeft niet te wijzen op een wereld waar geen dood bestaat, al kan ik met mevrouw Ruitenbergh in verband met "openlijk" en "bloot" wel de mystieke associaties, maar dan als tweede bijbetekenis, eronder vermoeden. Eerst versta ik het echter binnen de beeldspraak van de foto, niet als het ware leven aan gene zijde van de dood, maar als een vervalsing daarvan. Het neologisme verwijst, vooruitlopend, naar het woord "onland", (titel en v.1, VG 893). Onland is niet het tegengestelde van land, dus water, maar een woest, onbruikbaar land. Is de foto met al zijn kunstmatige glans niet dood? Maar een onbruikbare dood! Maar goed dat de wandelaar, al leek het hem een ogenblik wel wat, niet meteen tot op de mate van déze foto vergroot kon worden! Die gedachte viel hem in. Maar kennelijk was deze inval nóg "niets bijzonders". En doorziet hij haar onmiddellijk als illusie. Zó gemakkelijk gaat het immers niet! Er valt werk te doen. Als de illusie in rook vervliegt, denkt hij aan brandstichting. Het innerlijk vuur begint op te laaien. Maar misschien is het toch beter in te breken, zich te identificeren met wat zich achter die "droomramen" allemaal afspeelt. Zo gezegd zo gedaan, want dan kan het spel beginnen.

Het bleek boeiend na te gaan hoe Achterberg soms beelden uit de wereld van fotografie en film gebruikt ter verduidelijking van zijn voortdurend streven. Ook waar zij sterk opvallen zijn ze, zoals alle andere beelden, tenslotte maar een middel, en nooit los te maken van heel een kontekst.

Foto en film bieden natuurlijk evengoed gewoon "afbeeldingen" zoals alle andere, zoals een schilderij. Tot zulke afbeeldingen kan de dichter de werkelijkheid "ontwerkelijken", zegt de Piere, om er zo gemakkelijker in te kunnen binnentreden of de werkelijkheid te kunnen manipuleren. In dit kader verdient dat geen verdere uitwerking.

Met "mijn lege Leica-ogen" (ontleend aan "Leica" VG 831) heb ik geen "blauwdruk van de stad" willen maken, waarin dichters wonen als Gerrit Achterberg of zelfs maar Daniel Hugo. Die laatste ben ik, meer nog dan om wat hij zelf bood, vooral dankbaar, dat hij aanleiding was om weer eens op een andere manier tegen Achterberg aan te kijken. Want dat kan je nooit genoeg doen.

## NOTEN

1. *Dichter Bij Achterberg*. Samengesteld door Wim Hazeu. Nijgh en van Ditmar, 1965, (1ste druk) en 1981 (2de druk).
2. Daniel Hugo. *Die klein aambeeld*. Human en Rousseau, 1982.
3. o.a. Paul Rodenko. Jacht op de vonk der verzen en een vrouw in "Gerrit Achterberg". Speciaal nummer van *Maatstaf*, 1964, p. 741—742.
4. Het bekendste voorbeeld Teraardebesteding oorspronkelijk begrafenis op Westduin (Van Nijhoff). VG 812. Zie verder Dr R.L.K. Fokkema, *Variante bij Achterberg*, Deel 2, Querido 1973 p. 45—52.
5. Nader geanalyseerd door Réna Pretorius. *Ryk domeine*. Human en Rousseau, 1977, p. 11—26.

6. Daniel Hugo. *Breekware voor 'n revolusie*. Human en Rousseau, 1984, p. 4.
7. *Die klein aambeeld*, p. 27.
8. *Die klein aambeeld*, p. 30.
9. Sterk uitgewerk deur Cornets de Groot, Contraterrein, Nijgh en van Ditmar, 1971, p. 23—40.
10. Thebe VG, p. 258—259.
11. Woord. VG 126.
12. *Die klein aambeeld*, p. 32.
13. *Breekware*, p. 13.
14. *Breekware*, p. 7.
15. *Breekware*, p. 20.
16. *Breekware*, p. 22.
17. Wij zijn een duister fenomeen in: Nieuw Commentaar op Achterberg. Bert Bakker/Daamen, 1966 p. 120—124.
18. *Die klein aambeeld*, p. 28.
19. A.F. Ruitenbergh-de Wit. Het huis van Achterberg, Querido 1978. passim, met name p. 48—49.
20. Jan de Piere. *Woorden in een onbepaalde tijd*. Wolters-Noordhof, 1980. p. 73 e.v.

## F. van der Schyff

### Valse vere

So fyn en fraai  
 So slim en kwaai  
 So sjarmant van galant  
 My mooie volstrys

Jy loop op jou tone  
 Met dun ronde, brille  
 Kyk verward in die rondte  
 Met jou pruik van vere

As die wind die waai  
 Sal jy moet versteek,  
 want jou vere sal ontsnap  
 Stryk plat jou vere!

So regop soos volstrys  
 Steek jou vere uit  
 Hou tog vas jou vere  
 Jou pruik van vere.

Joan Hambidge  
*On the limits of poetry*

Emily Dickinson aan Thomas Higginson  
circa 1862  
'n fiktiewe brief

It might be lonelier  
Without the loneliness  
— Emily Dickinson

Dis skemer in Amherst  
die blote oog sien die son  
net 'n vae afbeelding

soos my verse  
blote afdrukke  
van my verlangens ...

Vandag het ek vader  
se besoekers afgeluister  
— goed versteek op die houttrap:

almal vrees die gevolge  
van die oorlog — hul harde  
stemme bedreig my stilte.

Vader het my en Lavinia  
verbied om sy boeke  
oor Darwin en die Transendentalisme

te lees — net die Bybel  
vir ons beskore ...  
terwyl die wêreld verander.

Sê my, mnr. Higginson:  
wat gaan van alles word?  
Die Burgeroorlog? Die vetes

tussen vriende? En Darwin  
se uitvindinge? Ek verneem  
Walt Whitman skryf

sulke skandalige verse!  
In New England verbied  
die predikante sy poësie.

U sê my verse leef!  
Die aarde is 'n legkaart  
waarvan die stukke nie wil

pas ...  
Dood het sy eie skedule —  
poësie praat 'n paradoks.

Ek onttrek my van die lewe  
ten einde voluit te kan lewe.

## Anon Verstand

Ek hoor 'n duif terwyl ek sterf,  
die stilte hou my vas,  
die stilte kry 'n buitelyn,  
hier om my lewenserf.

Die erf wat net my liggaam is,  
die huis waar ek gebeur,  
waarna verwonderd ek bly kyk,  
die ek bly ongespeur.

Bly ongespeur hier digby my,  
onvatbaar vir die hand,  
my blik verdiep namate ek  
verstaan bo my verstand.



## juli Jana ge-emmer af na die stal

het jy al gehardloop tot die emmer klink  
en jou romp styf tussen jou bene opdring  
het jy al gehardloop dat semels spat  
tot bo waar die berg wit begin te sing  
en die kalf en die bees  
die haan, die hotnotswees  
jou aanstaar uit hul wei  
grootoog bly  
oor die geklater van emmer wat begelei  
kaal bene al springende benede  
arms loslit bedrewe  
'n hart volgemelk vir die oggendson  
om kwartvoor sewe

## verlange om te sien

ek het 'n uil gehoor in die nag  
so deur my slaap het ek gehoor, sag  
die geroep en geweet sy's in donkerte van blaar  
vaal voor die deur,  
weer het sy in die nagmis gebid  
en toe geruisloos gaan sit  
op die dak stil geslaap van binne

ek het vir my seuntjie vertel  
en van toe af het hy verlang  
na 'n uil se gesang in die nag  
in die groot boom met sy geel pere  
getoor tot paddas wat hewig wegspring van haar  
luidkeels bedrewig in die pruimblou van blaar

deur die jare luister hy  
en telkemale loer hy  
deur die venstertjie hoog in die koorsteen  
sy gelaat vaal in die rook wat stadigaan opwaarts trek  
telkemale vra hy en moet ek weer vertel

en eenkeer meen hy hy hoor haar wel  
hard in die koorsteen af met die roet wat val  
'n uil se gelag tussen bokkoms  
roerend in hul bruin op die spyker  
en toe het hy uitgeroep:  
sy't gekyk in die koorsteen af!  
sepia en swart geskadu was sy, fraai  
met die kop wat skuinsom swaai  
die snawel getrek soos 'n boog wat skiet  
haar tydsame stilte soos 'n reier tussen riet

ouma se huis  
lelik vierkantig  
met 'n stoeponderdak wat die son weghou  
en 'n lae spits dak wat die huis hoekig versier,  
is 'n huis soos dit hoort.  
daar is linoleum op die vloer  
water in blikkies onder tafelpote vir miere  
en plat bankies teen die agtermuur in die son,  
onder aan die erf teen die kweperlaning 'n amandelboom in blom

binne die huis met haar oog op die tuin se drag  
vee ouma haar hand oor die breë voorskoot van haar geslag  
en lag om die hennetjie windskeef op die werf aanwaai

teen die muur van die voorkamer  
slaan die duitse horlosie vyfuur  
buite lui die koper kwepers etenstyd  
gaan sit die vyf henne op hok

skemertyd met die naguil gereed onder die bed  
knoop ouma haar dun grysvlegsels los  
dat haar man die yl hare oor haar skouers kam  
en sy hom liefderik was uit die kom, haar jong os

E.L. Botha

## Vir die fluitspeler se vertrek

daaglik  
moet ek leer om nie meer  
dogtertjief vir jou te wees nie  
hoekom? almal fluister tóg!  
en jy  
die enigste wat dwarsdeur nagte  
die fluitspeler bly  
wéét mos

ek loop net op geluid af  
ek luister deur elke teetyd  
teen elke dagbreek  
nêrens is daar suiwerheid nie  
ek word weemoediger  
as wat dié stilte kan verdra  
jy's weg, wegter  
as net in 'n ander stad  
sonder om te weet dat ek  
daaglik luister  
na jou meteense oë

het jy die silwerfluit verloor?  
is jy te moeg om wysies uit te dink?  
of: fluister jy dalk nou sáám met almal?

het jy vergeet dat ek die hêle winter  
agter jou klanke aan bly loop het?  
en nou dat jy weet  
sal ek voortaan moet luister na die gefluister?  
verkieis jy om my doof te hou?

ek maak my eie liedjie  
ek leer nog élke dag

## Vir G M V

Liefste, ek verstaan nóg nie  
die nuus om sewe  
vermeld die jongste wêreldgebeure  
terwyl jy geboë oor jou tekenbord  
*nuwe* wêrelde skep  
waarin selfs my herinnering  
nie 'n potloodstreep werd is nie  
en hulle weet dit nie  
dié mense wat daaglik koerante lees  
weet nie dat jy my  
net vir die duur van 'n oomblik  
tussen die lyne van jou plan betrap het nie.

## Verlossing (Lev. 14, Nagmaal)

oor die oop duineveld  
het dié Sondagaand  
— die laaste van die maand —  
'n bloedbevlekte voëltjie vryekom:  
hisop gebind met skarlakenkoord  
vars water in 'n erdekruik  
sederhout  
en een moes met sy lewe boet  
die beker het nie verbygegaan nie  
dit was te laat vir trane  
die wyn sou later na braaksel smaak  
in die engte van die nag  
toe God my losmaak  
my vlerke gee  
besprinkel met bloed  
moes ek my verantwoordelikheid  
soos 'n ster gadeslaan  
oor die oop duineveld

G.N. van der Walt  
argeoloog — 1985 (by die trappe te choga-zanbil)

ek dwaal deur ryke  
oud van naam  
heraldies gevestig in skilde  
leuses  
mities bevestig in oer-oue verhale  
opgeteken in landskappe  
meters onder die grond

maar kyk ek om my —  
ervaar ek bewend  
'n stukkie blou lug  
bó die rustige puin

strak  
met eskaders vegvliegtuie belyn

Dirk Opperman (1985-09-22)

ek hoor jy is vandag toe heen  
ondanks vroeëre berigte

so  
met gesangeboek en Bybel  
al langs die dooie see

ek kyk na jou vergeelde kokon  
tussen al die blare van 'n  
bestorwe winter  
en hoor hoe jy nog liefdevol  
oor krom gestaltes van ou wingerde tree

ja  
schalk en al die manne was toe reg  
jy moes nalaat  
self wingerd word  
barbaar én edele

'n ou geradbraakte loot  
voor sy God

# Mari Mocke

## Vir Eubrè

op die ingewing van die oomblik  
skryf ek vir jou 'n gedig:

maandag het ek my blomme water gegee  
en die spinnerak in die abelia gebreek  
dinsdag het ek 'n tak gepluk  
en die spinnerak was weer gespin

ek en jy het verhuis  
meubels blomme bye borde boeke en  
briewe laat groei om ons

en ons is gemaak om te deel —  
ek en jy —  
as jou sandersonsline en my  
benonikleikoppies ons commedia  
via fonetiek kon verklik ...  
in my chanson is 'n gardrobe vol  
kaalkoperinneringe in die coulisse  
van my onthou-arena

die groengeskilferde deur  
van my agterplaasateljee  
het die akoestiek ervaar  
van Winternag Vrede-aand Vroegherfs  
Iphigenia in Aulus Twaalfde Nag  
Die Onwillige Weduwee  
en ons ruimte het gesing  
van die nuanses in die pyn  
in ons adrenalien om dieptes hoogtes  
crescendo's diminuendo's pouses  
in 'n kollig te laat skeur  
deur die bestraling van stem en mimiek  
in die ouditorium van die stadsaal  
in die skoot van die operahuis  
daar waar die klop  
van die blackmagic- die stuyvesant-  
die fugard- en die poppie nongenamense  
is

ja, ons is gemaak om te deel  
ek en jy, vriendinne wat behoort,  
soos Pierrot en Pierette  
soos Boesman en Lena  
soos Maria en die Dominee en Bartho Smit —  
ons in-gemeenheid  
is aanmekaar gespinnerak  
en astraal bestraal

die skap van ons vriendskap  
is

maandag dinsdag woensdag donderdag vrydag saterdag saterdag  
ek en jy het verhuis  
meubels blomme bye borde boeke en  
briewe het gegroei om ons  
en mense het kom sit in die takke  
sommer so tussen die spinnerakke

en nou dat jy weer 'n keer verjaar  
skryf ek op die ingewing  
van die oomblik

vir jou 'n gedig

## Sarena Wolfaard

(Met apologie aan Antjie Krog)

My hier en jou daar  
lê vandag 'n ewigheid geskei.  
My hier sal nooit jou daar  
binnedring nie (en andersom)  
daarom is vandag en môre  
en hierdie kosmos  
'n nuttelose speelding  
wat baldadig uitswel teen  
prikkelbare tyd.

## Dirk J. Coetzee (kringe)

kringe kring sirkel rimpels  
op gladde wateroppervlak;  
die kern, 'n fladderende by  
wat met elke vlerkbeweging  
nog 'n kring voeg by die altyd kring kringe —  
sporadiese spiersametrekings  
gebore uit 'n oer-instink van te leef  
en weg te kom uit die doodsirkel  
wat kleiner kringe kring

## (fata morgana)

waar sandduine duin op duin  
soos 'n fyn korrelsee  
genadeloos onder son, wind en weer  
hierdie elemente moet trotseer,  
waar kaktusse groei en troon  
soos wesens uit die buitenste ruim,  
dáár lê die aarde  
die ondergaan-tuiste van die son  
uitgestrek, en lei voetspore  
slingerend verby droë rivierlope  
na 'n stukkie groen  
wat met elke tree verder weg beweeg



## Herman J. Hahndiek

### Expressionisme en impressionisme

De bomen zwart  
tegen het hart  
het gloeiend hart  
van stad bij nacht  
als achtergrond.

Maar 'k zie alleen  
misschien  
omdat ik dit alleen wil zien  
tegen dat valse licht  
een blank gezicht  
verdroomd en opgeheven  
naar blauwe nacht  
dat wacht  
op iemand die dit beeld in groen  
een warme rode mond zal geven.

### Ik zeg maar dag, ik zeg hadie ...

Dag wind, dag koele wind, dag speelse wind  
wat waai je fris in mijn gezicht  
dag licht, dag morgenlicht, dag zilverlicht  
van Amsterdam, heb je omdat ik kwam  
de haren van je stad gewassen  
ik zie't nog aan de plassen.

Dag water, dag waterschuiten  
dag sleepbootjes die fluiten  
dag krantentent, verkeersagent  
dag makelaar met klapsigaar  
dag kunstenaar je schildert maar  
met je lang haar een meesterwerk  
dag Ouwe- en dag Westerkerk  
dag Nieuwendijk, dag levend lijk —  
dag bierpaard met je sierstaart  
dag moccataart bij Heck  
ik weet't, 'k ben stapelgek  
ik zeg maar dag, ik zeg hadie  
aan iedereen en alles wat ik zie  
dag Dam, dag Munt, dag Porceleyne Fles



## Literêr-aktueel

### Ernst van Heerden:

Wanneer sal uitgewers daartoe kom om die fluks gelese en bestudeerde "klassieke" tekste van Afrikaanse dramas en gedigte met genommerde reëls te publiseer? Dit behoort werklik weinig ekstra koste mee te bring as, sê nou maar, elke vyfde of tiende reël genommer word — of elke "groep" dan, soos in die geval van "Klipwerk" (van 1 tot 79).

In Engeland en Amerika is dit haas ondenkbaar dat werke soos Shakespeare s'n sonder hierdie nuttige identifikasie-middel gepubliseer word. Dit lyk asof dit ook elders algemene gebruik is om in gestandaardiseerde tekste hierdie aantoner/herkenningsteken toe te pas. Van Schaik het plaaslik 'n goeie voorbeeld gestel deur sy Vondel-uitgawes van 'n paar jaar gelede deurgaans so uit te gee.

Dink net watter bonus so iets sal wees: vir die navorser in sy studie van *Joernaal van Jorik*, "Die hond van God", "Die swart luiperd", "Klipwerk" en "Groot ode", of vir die regisseur van die dramas *Germanicus* en *Perian-dros van Korinthe*.

As die student self die nommers moet aanbring, kan daar maklik verwarring ontstaan. Dus is dit gewens dat die uitgewer self die "telling" doen en daarmee die verwysingsraam bestendig. Ek wonder of instansies soos SENSAL, universiteitsbiblioteke en onderwysowerhede nie 'n bietjie druk op uitgewers kan uitoefen nie — al is dit dan net om te vra dat in 'n voorgeskrewe drama of (lang) gedig hierdie herkenningsformule gevolg word.

### Chris Barnard het verlede jaar die hoorspelkompetisie van die Afrikaanse Diens van Radio Suid-Afrika gewen. Met die oorhandigingsgeleentheid het hy die volgende gesê:

Tot die dag wat Roelf Jacobs my gebel het om te sê ek het hierdie kompetisie gewen, het ek my heelyd afgeveer hoekom ek deelneem. Die prys was aantreklik, maar die gevaar vir 'n man van my jare dat hy dalk nie onder die eerste twaalf eindig nie, was skrikwekkend. En dit bly maar 'n feit dat selfs skoonheidskoninginne mettertyd te oud word vir kompetisies.

Hier loop 'n gevaarlike mannetjie hier in die SAUK se gange rond met die naam Nic Swanepoel. Niemand moet hom ooit onderskat nie. Want hy het 'n manier met mense. Kry hy sy tande iewers in, dan hou hy tot hy sy sin gekry het.

Hy het my geboelie tot ek belowe het ek sal deelneem. Toe ek halfpad kom en my hele stuk stort in duie omdat 'n goeie idee skielik nie 'n goeie drama wou word nie, toe laat weet ek vir Nic so. Toe kom byt hy van voor af.

Ek moet hom vanaand dankie sê. Met so 'n vet tjek in die sak verdwyn 'n mens se ergste bedenkinge.

Sestien jaar gelede was Cor Nortjé die boelie toe *Die Rebelle van Lafras*

Verwey die SAUK en Belgiese Radio se kompetisie gewen het. Toe was ek nog fiks en voortvarend genoeg om bang te wees ek kom tweede.

Ek het nie illusies oor hoekom ek telkens een van dié was wat geboelie is nie. Elke skrywer wat in die verlede al uitsaaihare werk geskryf het, is op die manier aangekeer. En in my geval is die boelies aangevuur deur die feit dat die Nortjés en die Swanepoels 'n sucker ken as hulle hom sien. Hulle het geweet ek maak soos die volkslied ons vra: ek sê maar altyd, altyd ja. Hulle het geweet as ek 'n meisiekind was, dan was ek hoeke in die moeilikheid. Danksy Cor en Nic het ek darem nou een ding om oor te spog. Ek is beter as Gerrie Coetzee. Want nòg hy nòg enige ander bokser in die geskiedenis kon sy titel ná sestien jaar steeds suksesvol verdedig.

Daar is een belangrike verskil tussen *Lafras Verwey* en *Uitnodiging tot die dans*. *Lafras* is in 27 dae geskryf. Ek was so vol ingewings, ek kon skaars met myself huis hou. Toe die stuk klaar was, was ek fiks genoeg vir nog 15 rondes.

Hierdie tweede stuk het finaal bewys dis tyd vir uittree. Nic moes my nie verniet na die eerste paar rondes met 'n emmer water en 'n rewolwer teen die kop kom lawe nie. Dit was vier maande se voltydse harde werk teen alle hoop in. Ek kan eerlik waar sê dat geen teks, prosa of drama, nog ooit vir my soveel probleme en frustrasie besorg het nie.

Daarom, te meer, was die uitslag vir my so verrassend.

Daar was nog 'n belangrike verskil. In *Lafras* se tyd was die eerste prys R1 500. En dit was baie. Ek skryf al sedert my negentiende jaar vir die radio. My eerste tjek was iets soos £6 vir 'n kortverhaal van 20 minute. As iemand toe vir my gesê het ek gaan nog in my leeftyd effektief R15 000 verdien vir 'n enkele hoorspel, sou ek hom laat sertifiseer het.

Maar so is die wêreld nou eenmaal. As iemand toe vir my gesê het die Afrikaanse Diens gaan handelsflitse uitsaai, sou ek hom laat deporteer het.

Ek was lank genoeg joernalis en dus midde-in die sirkulasiestryd om nie té idealisties te wil wees oor die gewildheid van kultuur nie. Dit verkoop sleg. In 'n eeu waarin omset die primêre voorwaarde geword het vir oorlewing, is 'n hoorspelkompetisie met hierdie soort prysgeld 'n unieke verskynsel.

Dis miskien nodig en van pas om by 'n geleentheid soos hierdie vir Morkel van Tonder te onthou. Want dit was veral sy entoesiasme en inisiatief wat Radio Suid-Afrika se skrywersfonds tot stand gebring het.

Maar dan moet ek ook vir Roelf Jacobs en sy omroep bedank vir hulle mildelikhed. Die tjek pas by die onderskeie verjaardae wat gevier word. Ek kan maar net hoop die gehalte van die teks laat nie die geleentheid in die steek nie.

**Op 6 Maart 1987 is die Ou Mutual-prys vir nie-fiksie aan J.C. Kanne-meyer op 'n plegtigheid in Kaapstad oorhandig. Johan van Rooyen het die commendatio gelewer:**

Aan die begin van die twintigste eeu het 'n historiografiese tradisie in Suid-

Afrika ontstaan rondom die dokumentering van historiese gebeure en figure, wat algaande ontwikkel het in 'n meer spesifieke belangstelling vir die biografiese dokument in die dertigerjare. Toe het die klem nog deurgaans geval op historiese en politieke figure, soos bv. Leipoldt se werk oor *Jan van Riebeeck* (1938), G.D. Scholtz se studie oor *Genl. C.F. Beyers* (1941) en die latere tweeledige werk van D.W. Krüger oor *Paul Kruger* (1961 en 1963). Die oes aan biografiese werk oor belangrike skrywers, soos Leon Rousseau se *Die groot verlange* (1974) wat oor Eugène Marais se lewe handel, het opvallend klein gebly.

Die verskyning van J.C. Kannemeyer se volledige biografie oor D.J. Opperman in 'n besonder kort tydsverloop ná die digter se dood, het dus van 1986 'n opwindende jaar vir die Afrikaanse letterkunde gemaak.

Prof. Kannemeyer het hom reeds met talle voorafgaande publikasies op literêr-teoretiese gebied laat geld as kundige vakman; met sy twee bande oor die *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* (1978 en 1983) het hy vertroue ingeboesem as historiograaf wat 'n enorme korpus feite en tekste ewewigtig en betroubaar tot sintese kan bring; en met individuele publikasies oor D.J. Opperman se werk soos *Kroniek van klip en ster* (1979, later opgeneem in Band 2 van *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*) en die teks-genese oor *Die galeie van Jorik* (1979), het hy bewys gelewer van sy besondere aanvoeling en waardering vir Opperman se werk. Dit spreek dus vanself dat Kannemeyer besonder goed toegerus is om as biograaf vir hierdie uiters prominente figuur in ons letterkunde op te tree. Professor Kannemeyer het grotendeels triomfantelik aan die verwagtinge oor hierdie werk voldoen, 'n werk wat soos alle biografieë blootgestel staan aan die gevare van sensitiewe gebiede rondom 'n prominente figuur se private lewe, die kontroleerbaarheid al dan nie van feite, die interpretasie van feite en dwaalweë wat deur geheue-gapings kan ontstaan — om enkeles te noem.

Die Opperman-biografie is breed opgeset en hoofsaaklik chronologies georden om vier hoofperiodes in die digter se lewe aan vier primêre lokaliteite te verbind. Uit hierdie "vier windstreke" het die biograaf sy materiaal versamel uit dokumente en onderhoude met familie- en gesinslede, studentemaats, kollegas, oud-studente en argiefmateriaal. Die noukeurigheid waarmee hy dié materiaal evalueer en orden, is een van die winste in die werk: Daar word telkens op 'n opwindende wyse die verband gelê tussen 'n seminale insident, voorwerp of gedagte wat later in 'n bekende Opperman-tekst sy beslag sou vind. Ook die biograaf se eerbied vir Opperman se kennis, sy werkwyse en groot toewyding aan sy werk moet as een van die boek se winste geld: Die leser twyfel nooit waarom hierdie lewe so volledig geboekstaaf moet word nie.

Waar Kannemeyer soms verlei word om bepaalde perifere insidente in te veel besonderhede uit te werk, veral in die periode waar hy self ná aan die digter geleef en gewerk het, verhoog dit tóg weer die getrouheidsbeeld van die verslag. Dat die biograaf van 'n grootliks gelykmatige lewensverloop 'n

kaleidoskopiese voorstelling kon maak, en van die latere periode, toe daar wel die moontlikheid van sensasie was, 'n genuanseerde en ewewigtige beeld kon skep, kom tot sy krediet. Eweneens die vermoë om benewens die verering vir sy onderwerp, nie skuldig te wees aan 'n persoonlike verering of ophemeling nie.

J.C. Kannemeyer het 'n formidabele opdrag aangepak om 'n kragtige figuur in die Afrikaanse kultuurgeskiedenis soos D.J. Opperman, wat so 'n wye spektrum van beduidende gebeure bepaal of beïnvloed het, só te karakteriseer dat polemisering daarvoor beperk word tot die triviale. *D.J. Opperman: 'n Biografie* is 'n prestasie op die gebied van die literêre geskiedskrywing wat die Ou Mutual-toekenning vir nie-fiksie sonder voorbehoud verdien.

### **J.C. Kannemeyer antwoord:**

In een van sy belangrikste groot gedigte, nl. "Scriba van die Carbonari", spreek Opperman sy wanhoop uit oor die vervreemding wat spesialisasie vir die moderne mens, meer spesifiek die Afrikaner, gebring het:

O prinse van die handel, wynmagnate,  
— sout van die land! — ons bly vergader:  
artse, priesters, digters, advokate,  
maar wat bring ons aan mekaar ooit nader?

Wat Opperman in hierdie gedig in gedagte het, is die gevaar dat 'n welvarende gemeenskap sy kulturele erfenis kan verwaarloos en dat daar uiteindelik 'n dualiteit tussen die digters en kunstenaars sonder ekonomiese sleutelposisies aan die een kant en die "prinse van die handel", die mense van die sakewêreld en die versekeringsmaatskappye aan die ander kant, kan ontwikkel. Die gevaar bestaan dat so 'n spesialisasie tot 'n gebrek aan kommunikasie kan lei en dat ons toenemend al minder van mekaar se gebiede af weet.

In die verlede, en ek dink hier spesifiek aan die Nederlandse Goue Eeu as voorbeeld, is hierdie vervreemding en barbarisering deur 'n intensiewe deelname van die sakemanne, die ekonome en die handelslui aan die kultuurlewe beveg. Sommige lede van P.C. Hooft se Muiderkring wat gereeld bymekaar gekom het om oor die literatuur en die kuns te gesels, was mense wat op die gebied van die handel hoë aansien geniet het. En uit hierdie kennismaking en vriendskap tussen skilder en ekonoom, digter en sakeman ontstaan die tradisie van die patroon van die kunste: 'n koopman of sake-man wat finansiëel só sterk is dat hy 'n kunstenaar geldelik in die posisie plaas om — ten minste 'n tyd lank — ongehinderd met sy werk voort te gaan.

Gelukkig was daar ook by ons van betreklik vroeg af sommige "prinse van die handel" wat die gevaar van isolasie en vervreemding kon insien en kon beseef dat geldelike steun vir die kunste alleen 'n heilsame uitwerking op ons

hele gemeenskap kon hê en 'n bydrae sou kon lewer tot die ontplooiing van die veelsydige mens. Vanaf die vyftigerjare het van ons groot maatskappye telkens die publikasies van belangrike uitgawes geborg of die kunste op een of ander wyse finansieel bevoordeel. Opperman self is in die vyftigerjare deur die welwillendheid van so 'n "prins van die handel" in die geleentheid gestel om 'n uitgebreide Europese reis te onderneem wat verruimend op sy digterskap sou inwerk. In 'n geleentheidskwatryn bedank hy dan ook sy patroon:

In die moderne wêreld van streng sake doen  
styg stralend voor ons volk 'n grootse visioen,  
soos by ons voorgeslagte van die Goue Eeu,  
waar jy die boer, die handel en die kuns versoen.

Ons is dus in die gelukkige situasie dat die "prinse van die handel" in ons samelewing dikwels patrone van die kunste word. Tot hierdie geleedere tree vanaand ook die Ou Mutual toe deur die instelling van 'n nuwe prys wat elke jaar in samewerking met die firma Human & Rousseau in 'n bepaalde kategorie toegeken sal word. Ek wil die Ou Mutual gelukwens met hierdie gul gebaar waarmee hulle die gevare van isolasie en spesialisasie in ons maatskappy teenwerk en waarmee hulle 'n bydrae lewer tot die stimulering van ons literatuur. Dat daar besluit is om die eerste prys vir nie-fiksie aan my toe te ken, waardeer ek besonder baie, en ek wil die Ou Mutual bedank vir hierdie bekroning.

Ongelukkig is dit vir my as gevolg van 'n gebrek aan talent moeiliker om 'n kwatryn tot die Here Direkteure van die Ou Mutual te rig. Ek wonder trouens of selfs 'n gedugte "rymelaar" soos Opperman daarin sou geslaag het om in Afrikaans nog twee woorde te vind wat op "Mutual" rym! Maar ek wend tog 'n poging aan:

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

Ek wil verder my dank uitspreek teenoor die beoordelaars vir die aandag wat hulle aan my werk bestee het. Die beslissing was vir hulle waarskynlik besonder moeilik, veral omdat sulke voortrefflike werke soos *Die wêreld van die digter* van Karel Schoeman en *Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika in woord en beeld* van Trewhella Cameron en S.B. Spies ook in aanmerking gekom het — boeke waarna ons steeds in die toekoms sal terugkeer.

Ek het reeds by 'n vorige geleentheid almal bedank wat deur middel van onderhoude en die beskikbaarstelling van dokumente en manuskripte my behulpsaam was tydens my werk aan die Opperman-biografie. Ek wil egter graag ten slotte my hartlike dank uitspreek teenoor al die personele van Human & Rousseau wat op een of ander wyse 'n aandeel gehad het in die

totstandkoming van die boek en vir die deeglike werk wat hulle gelewer het. Vir 'n skrywer is dit 'n vreugde en 'n eer om by 'n firma van die formaat van Human & Rousseau ingeskakel te wees. Baie dankie.

### **Ou Mutual-pryse nou 'n jaarlikse instelling by Human & Rousseau:**

Met die viering van Human & Rousseau se 25ste bestaansjaar in 1984 het Ou Mutual ter herinnering aan sy lang verbintenis met dié bekende uitgewery vyf pryse geborg wat in vyf kategorieë toegeken is aan die beste boek wat in daardie jaar by Human & Rousseau verskyn het. Ou Mutual en Human & Rousseau kan nou bekend maak dat daar vanaf 1987 elke jaar in een bepaalde kategorie 'n Ou Mutual-prys van R5 000 toegeken sal word.

Die pryse sal as volg toegeken word:

1987: Nie-fiksie (boeke wat in 1986 verskyn het)

1988: Kinderprenteboeke (boeke uit 1986 en 1987)

1989: Poësie (boeke uit 1986 tot 1988)

1990: Jeugboeke (boeke uit 1986 tot 1989)

1991: Fiksie (boeke uit 1986 tot 1990)

Daar word geen onderskeid gemaak tussen Engelse en Afrikaanse boeke nie; die beste boek word bekroon, ongeag die taal. Slegs in uitsonderlike gevalle sal 'n verdeling van die prys oorweeg word. In die geval van kinderprenteboeke word die rol van sowel die skrywer as die illustreerder in ag geneem. Dit is geen prysvraag nie, en ook geen kompetisie nie. Enige nuwe boek wat in die betrokke jaar of jare by Human & Rousseau verskyn, kom in aanmerking.

Die eerste weners van die Ou Mutual-pryse was Karel Schoeman se *'n Ander Land*, Wilma Stockenström se *Monsterverse*, Rykie van Reenen se *Emily Hobhouse: Boer War Letters*, Rona Rupert se *Al Everest se Voëls* en Pieter van der Lugt se *Vuurwerke*. Dat dié boeke waardige weners was, is bevestig deur die talle bekronings wat hulle daarna te beurt geval het: *'n Ander Land* het ook die Hertzogprys en die W.A. Hofmeyr-prys ontvang, *Monsterverse* die Louis Luyt-prys en die CNA Letterkunde-toekenning, *Emily Hobhouse: Boer War Letters* die Recht Malan-prys en *Al Everest se Voëls* die M.E.R.-prys sowel as die Katrine Harries-prys vir illustrasies.

Ou Mutual en Human & Rousseau vertrou dat dié trotse tradisie voortgesit sal word.

Die beoordelaars vir die Ou Mutual-prys vir nie-fiksie in 1987 is Rykie van Reenen, 'n vorige wenner en bekende joernalis, Hermann Giliomee, hoogleraar in Staatsleer aan die Universiteit van Kaapstad en redakteur van *Die Suid-Afrikaan*, en Johan van Rooyen, redakteur van *De Kat*.

Die drie beoordelaars sal elkeen afsonderlik die drie beste nie-fiksie boeke in rangvolgorde plaas. Punte word dan vir elke posisie toegeken, en die boek wat die meeste punte kry, wen die prys; maar 'n verdere bepaling is dat ten minste een van die beoordelaars die boek eerste geplaas het.



# Boekbesprekings

## Prosa

André Letoit, *Somer II*, Perskor 1985. 169 pp. R17,50 + AVB.

OP bladsy 142 van sy outobiografiese collage-roman gee André Letoit ("vir die gemak van die keurder(s)") op tipiese Letoit-wyse (d.w.s. tong in die kies) die volgende opsomming aan sy uitgewers Gerry (en Dineke): "Die ryloper (1e persoon, ek) word gearresteer wanneer hy slaapplek soek in 'n plattelandse polisiestatie vir die nag vanweë 'n misverstand (die polisie verwar hom met 'n inbreker waarna hulle op soek is). Hy word eers ondervra en dan in 'n sel geëe."

Hulle sluit hom toe en die sersant ontdek 'n manuskrip in die rugsak, wat *Somer 11* genoem word, en begin dit te lees terwyl hy al dronker word op whisky.

Die manuskrip begin met die selfmoordvoorneme van 'n skisofreen, en bevat vertellings van my jeug en latere gebeure, terwyl daar telkens teruggekeer word, soms humoristies, soms ernstig, na die selfmoordtema. Die manuskrip wat die sersant lees vervloei gaandeweg met die werklikheid van die polisiestatie-gegewe — op een stadium word die ryloper in die sel weer wakker gemaak en ondervra — en die geleidelike opsplitsing van die 'skisofreen' hang ook saam met die toenemende dronkenskap van die sersant (wat telkens sy plek verloor en sy eie proletariaat-kommentaar daarop lewer — as 'n tipe Brechtiaanse buitestaander word hy tegelyk deel van, en kommentator, dit wil sê, verteenwoordiger van die mediaan-leserspubliek, op die disintegrerende storielyn).

Die verhaal eindig met die vrylating van die ryloper die volgende oggend." Beter kan ek dit nie opsom nie en beter dit ook nie tipeer nie. Die brief (met opsomming) is tipies vir Letoit se onnaboetsbare droë humor, wat meermale rasend snaaks is — snaakser as enigiets waaraan ek kan dink in Afrikaans, juis omdat dit so natuurlik en spontaan is. Hierdie humor gaan meermale hand aan hand met 'n ontluisterende ironie, wat nie alleen die eie skrywerskap en menswees de-bunk nie, maar ook sommer alle literêre prentensie in die algemeen.

Letoit verwys self (op p. 154) op die invloed wat die Amerikaanse skrywer Jack Kerouac, "wat die beatnik-beweging in Amerika vooruitgehoop het", gehad het op sy voorneme om oor "'n rondloper-tema" te skryf. Wie Kerouac se onvergeetlike roman *On the road* gelees het, sal onvermydelik die twee vergelyk. Daar is in albei 'n onderliggende tristesse, wat by Letoit meer op 'n persoonlike vlak bly, terwyl dit by Kerouac — met sy anti-held Dean Moriarty as hardekoejowel-, maar deerniswekkende simbool van 'n losgeslaande generasie — verdiep tot die wesenskenmerk van 'n ganse kon-

tenant. Maar miskien is dit juis deel van die Letoit-ideolek (stet) dat hy doelbewus *nie* universalisering nastreef nie, maar sonder pretensie en met opset in die persoonlike bly vassteek. (Vgl. ook die talle verwysings na werklike persone, wat 'n indruk van naïwiteit skep.) Die algehele gebrek aan pretensie is dan ook die belangrikste bekoring van Letoit se werk.

Wat my egter wel hinder — en dit het ek nie by Kerouac gevind nie — is 'n doelbewuste bybring van die vulgêre en die banale (vgl. bv. pp. 51—52, 163 en 166—167). Hiermee verydel Letoit m.i. juis die pretensieloosheid van sy werk — doelbewuste vulgarisering word ook weer pretensie.

Hendrik L. Geldenhuys (as een faset van die "skisofrene" skrywerspersoonlikheid) se brief aan dr. Elize Botha (pp. 40—41) is een van die beste voorbeelde van Letoit se uitmuntende humor (of is dit ironie?), waar die lag vergesel is van 'n durende tristesse. Dit is tekenend van die brief, waarin hy o.m. meld dat die somer aangebreek en sy belofte aan hom gehou het (die titel?) ironiserend gevolg word deur 'n verslag van sy selfmoordpoging in Kentucky Fried Chicken (juis dáár!). Die beginparagraaf van die brief lui so: "n Fantastiese idee het my so pas te binne geskiet wat dalk al my finansiële probleme kan oplos. Ek is nie seker of dit wel sal werk nie want dit klink so vergesog. Ek wonder of ek nie dalk 'n job moet kry nie. Miskien in 'n platewinkel of so. In Kaapstad of so."

In dieselfde trant — en ewe huilsnaaks — (met "huil" dubbelduidig gebruik) is die beskrywing van die selfmoordpoging op p. 167.

Maar, nou ja, dis 'n boek wat 'n mens self moet lees om dit te waardeer. En of jy daarvan sal hou of nie, hang m.i. in groot mate af van persoonlike smaak — jy hou òf van Letoit se humor òf jy vind dit laf. Ek hou daarvan (spelfoute en anglisismes en al).

Abdul Amien moet gelukkigewens word met sy omslagontwerp.

la van Zyl

Jeanne Goosen, *'n Kat in die sak*. HAUM-Literêr 1986. 69 pp. R10,95 + AVB.

Gelees saam met sy voorganger *Om 'n mens na te boots* (wat vir die eerste keer in 1975 verskyn en in 1985 herdruk is), waarmee dit na my mening 'n soort tweeluik vorm, word *'n Kat in die sak* 'n boeiende studie in 'n bepaalde geestesgesteldheid.

Die datums onderaan die afsonderlike verhale in lg. bundel toon dat die meerderheid van hierdie verhale tot stand gekom het tussen die jare 1965 en 1975 — dus in dieselfde tyd waarin die novelle geskryf is. Ons het dus hier waarskynlik te doen met die stories wat die skrywende, vertellende en belewende ek van die novelle versin het om die lewe vir haarself leefbaar te maak (vgl. pp. 22—24 van die novelle). Dáár sien die verteller haar storie-

mense en die gebrekkige, desintegreerende woorde wat sy gebruik om hulle te versin, as haar vriende. Sy sê: "Hoe lief het ek my vriende nie — en die versinsels wat hulle is. Ek het hulle gefabriseer (...) Dit is die weg uit 'n waansinnige wêreld waarin ek nie betrokke kan wees nie omdat die ellende en onreg daarvan my verbyster (...) Ek weet ek het probleme (...) Ek raak verstrik en ek kan nie meer skryf nie; daarom dat ek aand na aand my behoefte vertolk — en vertolking is die nabootsing van wanhoop."

"Ellende" en "probleme" is sleutelwoorde ook in die kortverhaalbundel. In twee van die verhale wat in 1985 en 1986 hul ontstaan gehad het, is die verteller weer eens 'n skrywer van verhale wat agter die tikmasjien sit en wat skrywend "skep" (vgl. pp. 53–60). In die verhaal "Karoo" dink die verteller só oor die skryfdaad: "Intellektuele vreugde verhef die siel. Die funksie van feite is om die mens weg uit die wêreld van sinne en korrupsie te lei — na die wêreld van die intellek en die ewige" (p. 57).

Terselfdertyd vra sy haarself egter af: "Was die skryfdaad tot dusver (...) net 'n terapeutiese susmiddel, 'n belydenis, die aanhoudende goedpraat van niks? En kry die gebrabbel wanneer die grenslyne van die grammatika uitgewis word, werklik innerlik 'n dieper dimensie?" Sy wonder of die skryfdaad nie slegs 'n "lieflike vlugpad uit hierdie miserabele werklikheid" is nie, maar neem haarself tog voor om met "'n nuwe literêre loopbaan" te begin (pp. 57–58), waarskynlik omdat dit vir haar die enigste manier is om te oorleef.

Wanhoop, werklikheidsontvlugting en 'n soort gespletenheid was reeds kenmerke van die verteller in *Om 'n mens na te boots*, en hulle kom telkens weer na vore in die verskillende vertellers in die kortverhale, wat blyk fasette van een persoon te wees.

In "Wat is 'n Zonk?" onderbreek die verteller in 'n stadium haar eie vertelling om blyke te gee van 'n duidelik gesplete persoonlikheid wat bewus is van die sinloosheid van dit waarmee sy besig is: "Ek luister verwonderd na my eie stem, hoe dit aanhoudend na my terugkom. Waarom vertel ek al hierdie dinge? Dis tog alles versinsels, maar iets van die ellende daarvan is onwrikbaar waar" (p. 19).

Ek beskou "'n Stuntman kan nie liefhê nie" as die kernverhaal in die bundel. In 'n vereenselwiging met die weduwee — wat op die ingewing van die oomblik stories "bedink" om ten alle koste te boei (vgl. p. 48) — blyk hierdie verteller ook niemand anders te wees nie as die verteller van die stories in die bundel, Jeanne Goosen. Die verteller kyk na die weduwee en sien: "Haar neusvleuels is wyd nou. Sy het 'n vegtersken." Sy herken haarself in die weduwee en dink: "*Johanna Jonkvrou* (die Franse Jeanne (d'Arc) — l.v.Z.), *die lam wat weier om na die kudde terug te keer*" (p. 48).

Hierdie verteller is dieselfde wat haarself in "Karoo" uitgesluit voel van die hele swart-wit-dilemma: "(...) ek weet: ek leef nie net buite mense nie, maar buite die ganse Republiek" (p. 58). Dit is die verteller wat afgesonderd agter haar tikmasjien 'n alternatiewe wêreld vir haarself sit en fabriseer en

wat — met die verskyning van "mevrou Danie Malan" as verteenwoordiger van die gemeenskap — wanhopig uitroep: "God, hier kom die wêreld alweer aan en ek kan nie my skuilplekke met my saamneem nie" (p. 60). Dit is dieselfde verteller wat voel dat haar ongemanierdheid haar "andersheid" bevestig (in dieselfde verhaal). Dit is ook sy wat onder die haardroër in die salon van 'n gedepersonaliseerde "Nolan die homo" aan die nare werklikheid probeer ontvlug en daarna, om te ontkom aan "die swart gevaar" tuis (in die vorm van die bediende Maria met haar vyf kinders, wat haar irriteer), haar skrede na die hotel wend. Ook dáár pas sy nie in in die geesdriftige, maar sinlose geklets nie en vind haarself tot geen sinvolle kommunikasie in staat nie. Wanneer die ander stil word en vir haar wag om iets te sê, is daar niks, wat tipografies so weergegee word: "..."

"Stuntman(...)" se verteller is ook die manlike verteller Dirk in die slotverhaal "Wat sag is, vergaan". Ook hý luister na die sinlose geklets van mense, wat as verteenwoordigend van die gemeenskap beskou moet word, oor die swart-wit-probleem, en vind dat hy niks vir hulle te sê het nie. Die distriksgeneesheer sê vir Dirk: "En jy sê maar niks ...", waarop die burge-meester se vrou, met volkome onbegrip vir Dirk se ongeneeslike geestelike isolasie, lag: "Stille waters, ..."

Ander kenmerke wat die vertellers in die drie verhale gemeen het, is die gevoel van eindelose verveling, van leegheid, van vrees, van alleen te wees met die eie probleme, van sinloosheid. In "Wat sag is, vergaan" het Dirk die beangstigende gevoel dat van die mens se gevoel, intellek en emosies (van wat sag is, dus) niks sal oorbly nie.

Hierdie vertellers het voorts 'n gevoel van onsekerheid, van 'n onvermoë om sinvolle menslike verhoudinge aan te knoop, waarskynlik omdat alle mense as leeg gesien word, as blote nabootsing van mense ('n gegewe wat reeds te vind is in die reël: "Soos 'n voël boots ek mense na" uit die gedig "Daaglik staan ek leeg op" uit *Orrelpunte*). Deur 'n vereenselwiging met die "stuntman", wat ook soms nar is (is die verteller van stories nie ook maar "stuntman" en nar nie?), dink die verteller: "'n Stuntman kan nie liefhê nie" (p. 49), en in "Karoo": "Daar is niks wat ek hartstogtelik liefhet nie, niks waarvan ek 'n intieme kennis het nie" (p. 61).

Uit "Stuntman (...)" klink ook die wanhoopskreet van die skrywer/verteller wat aan die skryf-/vertelaksie bly vaskleef (ten spyte van die wanhoop wat daarmee gepaardgaan): "Elke aand klink die storie anders ... Sy weet nie meer hoe om te improviseer nie (...) Hoe lief het ons nie ons byvoeglike naamwoorde nie! Dit sal tot in alle ewigheid voortduur. En oral, want wanhoop volg sy eie omgewing" (p. 50).

Daar is die verlange om weg te hardloop ("O, liewe Here, ek gaan hardloop en hardloop en hardloop (...)", maar terselfdertyd 'n bestraffende alter ego: "Sjuuuut!", en 'n opsommende besinning, gekursiveer: "In tye van vulgariteit word die drang om in isolasie te leef dringend. Die lewe buite is een van selfverloëning. Dit is dan noodsaaklik om die kuns aan te leer om

nie meer te weet wat gebeur en wat bestaan nie. Geleidelik kan 'n nuwe wêreld gekonstrueer word en met volharding kan die individu selfs vir die res van sy lewe gelukkig wees (...)” (p. 51). Hierdie sin kan m.i. as die tema-sin van die hele bundel beskou word.

“’n Stuntman (...)” wys egter nie slegs vooruit na die verhale wat volg nie, maar ook terug na die fantasmagoriese vertellings van die eerste deel — fantasieë van 'n verteller wat 'n alternatiewe wêreld met byvoeglike naamwoorde probeer skep om aan die werklike bestaan te ontsnap. Kenmerke van hierdie verhale is die ongewone, a-logiese opeenvolging van gebeure, 'n doelbewus irrasionele verband tussen gebeure en vertellerstyl, 'n depersonaliserende wyse van benoeming, waardeur personasies bloot leë kartonfigure, blote nabootsings van mense, word — telkens met klem-deurherhaling op hierdie wyse van benoeming (“die moeder”, “ons slim broer Brim”, “die Morgan-vent”, “Die vette ou Zonk”, “Bibberende Piet” (uit *Orrelepunte*), ens.); 'n klem op die hoofsaaklike talige aard van die verhale, 'n opvallende afwesigheid van 'n sinvolle verhaalkern, ens.

Waarmee die leser bly ná die lees van hierdie verhale is die skerp bewustheid van 'n wanhopige *cri de coeur* — trefseker verwoord — en van 'n ongemaklike vraag: Is die skisofrenie miskien die enigste moontlike antwoord op die onhanteerbare wêreld waarin ons leef? Is die lewe — soos hier voorgestel — dalk per slot van sake 'n kat in die sak, d.w.s. iets waarvan baie verwag word, maar min teregkom?

la van Zyl

Bertrand Retief, *Half boom, half mens — en ander grensstories* Van Schaik 1986. 103 pp. R9,95 + AVB.

Dit is die tweede bundel grensstories (die eerste is getitel *Tweede prys is 'n houtjas*) van 'n skrywer wat ook bekend is as skrywer van jeugverhale en as draaiboekskrywer. As Burgermag-offisier het hy self grenservaring opgedoen en hy is tans offisier in die Suid-Afrikaanse Lugmag (vgl. die omslagteks).

Retief skryf sy grensstories direk — vir die gewone leser — sonder literêre inkleding. Hulle handel oor die wel en die wee van die grenssoldaat en hulle spreek tot elkeen wat direk of indirek met die oorlogssituasie gemoeid is. Sommige van die stories het die vorm van anekdotes, ander wil bloot 'n stemming skep (vgl. “Die volmaanghitaar”). Bertrand slaag redelik goed daarin om 'n tema wat hom tot maklike melodrama leen, nugter te hanteer. Soms hinder sy telegramstyl, wat plek-plek in 'n maniërisme ontaard. Soms word vertellings wat veronderstel is om snaaks te wees bederf deur 'n te patroniserende toon (“Die hinderlaag”), soms is die poging bloot amateuragtig (“Twee vlieë”) en soms geforseerd-komies met 'n ondertoon van onge-

voeligheid (" 'Sommerso teen my been, Kolonell' "). Ander het te min substansie om opname in 'n bundel te regverdig ("As Mammie moeilik word" en "Die lectrician"). Die vertelling wat my die meeste bevredig het, is die aangrypende "Vir Etienne, Charlie, Reggy en Vissie", wat die behoud van menslike waardigheid in toestande van die uiterste ontbering op outentieke wyse uitbeeld.

la van Zyl

## Kritiek

Smuts, J.P. 1985. *Burgerband*. Beskouings oor die nuwer Afrikaanse prosa. Kaapstad: Tafelberg.

Teen die einde van 1985 verskyn 'n bundel besprekings deur J.P. Smuts van 'n hele reeks prosawerke; besprekings waarvan die meerderheid aanvanklik in *Die Burger* as boekresensies gepubliseer is. Die gebundelde versameling is ook aangevul met 'n inleiding waarin 'n oorsig van tendense en temas karakteristiek van die resente Afrikaanse prosa gegee word, asook nog enkele beskouings wat wel werke en outeurs uit die periode 1978–1985 betrek, maar wat nie oorspronklik as koerantresensies geskryf is nie. Die oorkoepelende indruk wat die leser egter van dié bundel verkry — versterk deur die titel *Burgerband* (met ook die implikasie van "aan die lopende band"?) en deur uitsprake in die "Vooraf" — is dat hierin beskrywings en bevindings voorkom soos wat dit in koerantresensies net na die publikasie van die tekste gedoen is, en dat daardie besprekings dan byna vanselfsprekend oorsigtelik, subjektief en voorlopig van aard is.

Die meeste lesers sal seker skaars hierdie Smuts-werk buite die konteks van André P. Brink se *Voorlopige Rapport* (1976) en *Tweede voorlopige Rapport* (1980) kan beskou; bundels waarin Brink se boekbesprekings wat eers in die bekende Afrikaanse Sondagblad verskyn het, formeel uitgegee is. Reeds met die eerste deurblaai van *Burgerband* kan 'n vergelyking tussen die twee versamelbundels nie in Smuts se guns verloop nie. Selfs al die uiterlike versorging (is dit net 'n persoonlike opinie dat die omslag smaakloos en die papier van swak gehalte is?) is minder keurig. Natuurlik weet mens "comparisons are odious" en dat dit in die letterkunde meestal ook betekenisloos en onwetenskaplik is. *Burgerband* dwing egter hierdie vergelykingsproses af: die titel is 'n duidelike maar sinledige analogie van die meerduidige *Voorlopige Rapport*; die subtitel is 'n herhaling van Brink s'n; die aanbiedingswyse van die motto, vooraf-woord en inleidende oorsig (selfs die opskrif "Voëlvlug" eggo Brink se eie term wat op bl. 15 van die "Avis" in *Tweede Voorlopige Rapport* gebruik word) lyk te veel op die navolging van 'n patroon. Moontlik moes die uitgewers ten opsigte van hierdie aspekte beter leiding aan die outeur gegee het.

Die baie kursoriese "Voëlvlug" sowel as die daaropvolgende 46 resensies en twee geleentheidstukke, betrek uitsluitlik prosa wat tussen 1978 en 1985 óf die eerste keer verskyn óf gedurende die periode heruitgegee is. Volgens die voorafwoord is die bepaalde ordening en keuse van tekste daarop gerig om "die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse letterkunde gedurende die laaste paar jaar die beste te reflekteer (maar waarom ontbreek 'n stuk oor *Poppie Nongena* dan?). Ook wou die skrywer "die beeld van die Hertzogpryswenner op prosagebied (gedurende dié sewe jaar)" volledig weergee. Met "Voëlvlug" bied Smuts dan ook inderdaad sý visie van hedendaagse literêre tendense aan en konstateer dat wat in dié tydperk op prosagebied gebeur het, die "betekenisvolste" ontwikkelinge binne die tydgenootlike letterkunde is. Terselfdertyd meen hy tog dat daar geen markante wendinge aangedui kan word nie; waterskeidings soos wat wel die geval by die prosa van die Sestigers of selfs dié van die vroeë sewentigerjare was, was daar nie. Vir hom is die uitstaande karakteristieke van die afgelope sewe jaar die motiewe van betrokkenheid en geweld; die verskyning van die dokumentêre roman en die belangrike element van defiksionalisering; die sg. grensvertellings; die groot aantal debutante wat kortprosa skryf; die oplewing op die gebied van goeie, gewilde prosa. Smuts se slotsom is dat die ouer, gevestigde outeurs soos Leroux, Louw, Brink en Schoeman steeds die romanwêreld oorheers, maar dat daar tog "gesonde groei" voorkom.

Hierdie inleidende stuk is 'n samevatting van eietydse literêre verskynsels en een waarmee weinig lesers sal verskil. Dis egter primêr 'n weergawe van bekende en reeds aanvaarde gegewens en sonder enige prikkelende (of selfs kontroversiële!) perspektiewe wat die leser nuwe insigte in 'n bepaalde era kan bring. As mens aanvaar dat die "Voëlvlug"-uitsprake gebaseer is op o.a. die studie van enkelwerke, verklaar die indruk wat die daaropvolgende teksbeskouings laat moontlik die effe konvensionele en oppervlakkige aard van die "Voëlvlug" self.

Smuts bied sy beskouings binne die tradisionele resensievorm aan (hy sê ook in die "Vooraf" dat hy nie "wesenlik" aan die inhoud of vorm van die oorspronklike stukke verander het nie). 'n Min of meer vaste patroon word gevolg: eers kom 'n aanduiding van waar die onderhawige werk binne die skrywer se oeuvre inpas, dan volg 'n oorsigtelike dog hoofsaaklik formalistiese struktuurbeskrywing, en uiteindelik is daar 'n evaluerende slotparagraaf. Dis duidelik dat die besprekings dikwels die klem op Smuts se persoonlike belangstellings laat val — daardie aspekte wat mens reeds al in vroeëre van sy akademiese publikasies leer ken het. Veral in die besprekings van *Kroniek van Perdepoort en Magersfontein, o Magersfontein* is die fokus op die karakterisering baie sterk. Hierdie twee stukke is dan ook van die langer en meer deurtastende beskouings in die bundel, en getuig van die skrywer se kundige en gemotiveerde waarnemings. Die gebruik van narratologiese terme soos *karakter*, *hooffigure* en *personasies* asof dit sinonieme

is, lewer wel vir die strukturalisties-ingestelde leser bepaalde begripsprobleme op.

Dalk moes Smuts by die redigering van die oorspronklike tog maar wysiginge aangebring het. Net so onduidelik is die herhaalde gebruik van wat byna 'n sleutelbegrip in sy besprekings word, nl. die term "situasieskepping". Dit lyk asof die geslaagdheid al dan nie van verskillende vertellings vir Smuts saamgaan met die mate waarin die "situasieskepping" geslaagd is. Wat hy egter presies hiermee bedoel, bly onseker.

In die geval van *Onse Hymie* en *Mouir* dra Smuts ook die verantwoorde insigte en oordele van 'n ervare leser en geskoolde akademikus oor. Hoewel die resensie van *Mouir* 'n baie bondige een is, bied hy daarin vir die leser verskillende insiggewende invalshoeke tot hierdie gekompliseerde Breytenbach-prosa aan. Die stuk oor *Onse Hymie* bring 'n ruim buitekstuele verwysingsraam ter sprake en wys baie oortuigend die opbou van die betekenisvolle nar- en Christusmotiewe uit. In hierdie bespreking — soos soms ook elders die geval is — maak Smuts hom egter skuldig aan die soort 'overstatement' wat wel deeglik by die voorlopige aard van 'n resensie aansluit, maar wat by nabetraging om kwalifikasie vra. (Bv.: niemand twyfel meer dat Leroux die belangrikste romanskrywer ooit in Afrikaans is nie — bl. 160; geen ander Afrikaanse roman lees so vlot of is so snaaks soos *Onse Hymie* nie — bl. 92; Leroux is ons heel voorste prosaïst — bl. 97; ens. ens.) Binne dieselfde idioom reken ek dat hy Louw se *Op die rug van die tier* oorskat. Die resensie self is ook geen oortuigende basis vir die slotwoorde dat dié roman "een van die beste romans en een van die belangrikste werke oor alle genres heen" is nie.

Dis natuurlik baie maklik vir die huidige leser om met die voordeel van 'n agternaperspektief 'n resensent se waarde-oordeel te bevraagteken. Smuts se evaluasie van *Die kremetartekspedisie* en *Die Hemeltuyn* blyk dan ook nou heeltemal te geringskattend te wees. (Maar in die geval van Matthee se *Die Judasbok* weer, gee hy 'n byna profetiese blik op die sukseskwaliteite van die materiaal en styl.) Dit is egter 'n inherente risiko wat by enige publikasie in boekvorm van resensiestukke bestaan; om voorlopige indrukke op dié manier te bevestig, bring vir die resensent 'n ander en veel meer kritiese leser mee.

Uiteindelik word mens gelaat met die vraag na wát die werklike funksie en sin van hierdie tipe versameling is. 'n Kursus in Resensiekunde mag ander inligting bied, maar meeste lesers sou seker aanvaar dat 'n "goeie" resensie o.a. deur 'n onderhoudende styl, verhelderende insigte, 'n gemotiveerde evaluasie en óók die aansporing om te koop, gevorm word. Maar al is elkeen van die genoemde kwaliteite aanwesig, beteken dit tog nie vanselfsprekend dat sulke stukke gebundel moet word nie. Klink dit te konserwatief om te reken dat die boekvorm eerder vir die uitsonderlike gevalle waar werklik verrassende perspektiewe en ontdekkende analise voorkom, moet wag?



Dit wil my tog lyk asof Brink een van die weiniges is wat sy kort koerantbesprekings in bundelvorm kon "verewig". In daardie gevalle was die besondere toon en tegniek aspekte wat o.a. ook insigte in die hele Brink-oeuvre verbreed het. Smuts het met verloop van tyd bekend geword as 'n baie deeglike en betroubare prosa-ondersoeker, iemand wie se kritiese werk nog altyd uitermate bruikbaar vir student en dosent kon wees. Hierdie bundel dra egter weinig daartoe by om daardie welverdiende reputasie te verstewig. Die toegelate ruimte was in die meeste gevalle nie voldoende nie om die soort analyses te doen wat tot stewige navorsingsbevindings kon lei; die styl nie uitdagend of oorspronklik genoeg nie om die geheel bloot boeiende leesstof te maak.

Henriette Roos  
Universiteit van Suid-Afrika

## Voorgeskrewe boeke vir Matriek

### Inhoud

*Pa maak vir my 'n vlieër Pa*  
(Chris Barnard) 117

*Om laaste te kan lag*  
(Pirow Bekker — samest.) 130

*Die keiser*  
(Bartho Smit) 141

Ja van Zyl  
(Die Windhoekse Onderwys-  
kollege)

M.E. Smith  
(NALN, Bloemfontein)

Martie Muller  
(Pretoria)

la van Zyl

*Pa maak vir my 'n vlieër Pa* (Chris Barnard)

### 1. Inleiding

Chris Barnard se drama *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* kan beskou word as 'n voorbeeld van die sg. Nuwe Drama. In die sestigerjare, d.w.s. in die jare ná die Tweede Wêreldoorlog het daar 'n groot verandering in die soort letterkunde gekom wat in Afrikaans geskryf is. Die sg. Sestigerkuns, wat op talle gebiede eksperimenteel van aard was, verteenwoordig 'n duidelike breuk met alles wat voorafgegaan het. 'n Rotsvaste geloof in God, vaderlandsliefde en die skoonheid van die natuur — wat voedingsbronne was van die Afrikaanse letterkunde van veral voor 1956, word vervang deur 'n geloofswyfel, 'n drang na vernuwing, nie slegs op die gebied van letterkundige vormgewing nie, maar ook wat betref die tradisionele waardes wat die letterkunde vroeër gevoed het. Op die gebied van die drama maak die sg. Nuwe Drama sy verskyning.

Daar is verskillend gereageer op die Sestigerbeweging. Baie lesers het hul kuns as volksvreemd ervaar. In sy Inleiding tot *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig* laat selfs die bekende literator A.P. Grové 'n kritiese houding deurskemer. Hy wys o.m. daarop dat die uitsprake van Sestigerskrywers daarop dui dat baie van hulle 'n "kritiese en selfs afbrekende houding (...) openbaar teen 'n bestel wat mede deur die woord en inspirasie van vroeëre skrywersgenerasies tot stand gekom het" (Grové, A.P. in Cloete e.a. 1980: 3). Hy wys verder daarop dat die woorde "nuut" en "nuwe" dikwels as "towerwoorde" beskou is in die jare Sestig, "hoewel die nuwe dikwels op die verkeerde plek gesoek is: nie in 'n dieper, begrypende kyk op die werklikheid (...) nie, dog in die vertoon van allerlei kunstgrepe of die gebruik van die 'gewaagde' woord" (*ibid.*: 5). Grové wys ook op die afgeleide aard van die Sestigerkuns. "In die jare sestig," sê hy, "'kon meer as een nogal maklik 'groot doen of misdoen in die skoene van die grotes'" (*loc. cit.*). Grové wys daarop dat daar op die gebied van die drama, soos op dié van die prosa, taamlik "vryelik 'geleen'" is van buitelandse skrywers. Hy wys veral op die navolging van die sg. "teater van die absurde" uit Europa en hy noem veral die name van Sartre en Camus, asook van dramaturge soos Samuel Beckett (met sy drama *Waiting for Godot*), Eugene Ionesco (met veral *Die stoele* en *Renosters*<sup>1</sup>) en van Harold Pinter (met veral *The caretaker*). Grové is van mening dat daar nie 'n werklik absurde teater in Suid-Afrika ontwikkel het nie, maar dat "(s)ekere grepe (...) meermale op willekeurige en dilettante wyse uit die werk van genoemde dramaturge oorgeneem (is), met die gevolg dat wat funksioneel en nuut was, meermale tot slimmigheid of truuk verval het" (*ibid.*: 6).

In die afdeling oor die drama in dieselfde boek is J.P. Smuts veel meer positief oor die vernuwing van Sestig. Hy wys op die doodloopstraat waarin die

Afrikaanse letterkunde teen 1955 beland het en op die noodsaak van vernuwing. Die Europese "invloed" sien hy ook as 'n natuurlike uitvloeisel van die feit dat die Suid-Afrikaner, wie se vryheidsideaal reeds met die Tweede Vryheidsoorlog 'n knou gekry het, ná die Tweede Wêreldoorlog — waarvan Suid-Afrika die gevolge nie kon vryspring nie — ook deel geword het van die Europese denkklimaat, veral ten opsigte van die verkrummeling van alle sekerhede en 'n bewuswording van die absurde (vgl. *ibid.*: 27).

Dit is veral André P. Brink, self 'n skrywer van stukke in die gees van die teater van die absurde, wat in *Aspekte van die nuwe drama* uitvoerig hieroor skryf. Hy noem as belangrikste kenmerke van die Nuwe Drama o.m.

1) " 'n Bewuste, dikwels eksperimentele, ontginning van en beheptheid met die drama se medium self, en met al die moontlikhede wat latent in die teater lê: 'n intense ontginning van die gegewe van syn en skyn waarby alle drama *begin*, (...) die eksplorasie van die drama as ritueel en spel;

2) " 'n Radikaal nuwe interpretasie van tyd en ruimte, en gevolglik ook 'n nuwe ontginning daarvan as struktuurfaktor(e) in die drama;

In die loop van die boek kom ook die volgende kenmerke van die Nuwe Drama na vore:

3) Die feit dat dit *a-dramaties* of selfs *anti-dramaties* is, d.w.s. daar is geen toekomsgerigte handeling nie. Dit sluit aan by die *anti-epiese* aard van die Nuwe Prosa, wat nie noodwendig meer 'n storie wil vertel nie (vgl. *ibid.*: 81);

4) Hierby sluit aan die belangrike rol wat die *verlede* in die Nuwe Drama speel. Die verlede bepaal dikwels die hede sowel as die toekoms (vgl. *ibid.*: 86 e.v.);

5) Die sirkelvormige gang van baie dramas in die nuwe idioom, wat dui op die sinloosheid van die bestaan, die mens se vasgevangenskap binne 'n onontkombare situasie. Brink stel dit so: "Daar is 'n sirkelgang wat oor en oor voltrek word, 'n dikwels ritualistiese herhaling — maar dit is asof die kring elke keer tog effens kleiner is, asof die ruimtelike uitsig elke keer effens krimp" (*ibid.*: 100). Daar is dus 'n voortdurende inkrimpingsproses. Die mens se bestaan word al benouder.

6) Die gebruik van herhaling sluit by bogenoemde aan. Dinge gebeur oor en oor op presies dieselfde wyse of slegs effens gewysig. Hierdie herhaling kom ook tot uiting in die dialoog (vgl. *ibid.*: 101). Brink wys daarop dat die herhalingsprinsipe in die Nuwe Drama tot gevolg het dat "tyd as faktor in die drama feitlik uitgeskakel (word)" (vgl. *loc. cit.*). Omdat alles oor en oor gebeur, word verlede, hede en toekoms feitlik gelykgeskakel.

7) In die Nuwe Drama word die tragiese vervang deur die tragikomiese. Brink wys daarop dat die tragedie afhanklik is van " 'n groot kosmiese wêreldbeeld wat (...) onderskryf word deur die gehoor as geheel"; die gehoor en die dramaturg deel dus bepaalde vaste sekerhede. In die moderne tyd het alle sekerheid egter skipbreuk gely. Mense is nie meer seker wat Die Waarheid is nie; die wêreldbeeld is een van "verbrokkeling,

relatiewiteit en onsekerheid''. In die Nuwe Drama word die tragiese dus vervang deur 'n somber uitsigloosheid wat dikwels verbind word met die komiese, en ons kry die sg. "dark comedy", wat 'n mens laat lag en huil tegelyk (vgl. *ibid.*: 104 en 105 e.v.).

Saam met bogenoemde gaan die feit dat daar in die Nuwe Drama geen heldefiguur meer is nie. Daar is geen ontwikkeling tot insig nie. Wat wel "ontwikkel", is 'n soort insig in uitsigloosheid wat nie die verlossende waarde het wat die insig in die tragedie het nie. Die anti-held van die Nuwe Drama is dan ook gewoonlik nie slegs 'n gewone mens nie (in teenstelling met die personasie van verhewe statur in die tragedie), maar 'n patetiese, willose figuur. Brink wys op die verdwyng van die "karakter" in die Nuwe Drama: "Vroeër het ons Orestes gesien optree onder 'n hemel gevul met gode (...) Vandag staan ons voor 'n marionettespel waar die houtpoppie opkyk na 'n 'hemel' van papier met 'n gat daarin" (vgl. *ibid.*: 109).

8) Daar bestaan 'n noue verband tussen die Eksistensialisme as filosofiese rigting en die Nuwe Drama. Brink wys in hierdie verband op die "hele spel van syn en skyn; die proses van 'wording' — sonder dat voltooidheid of bereiking deel daarvan uitmaak, sonder dat op 'n doelwit in tyd of ruimte afgestuur word; (...) die hele verlies van sekerheid (...). Hy wys ook op wat hy noem "die paradoksale kombinasie" van "die geslote situasie en die oop einde" (vgl. *ibid.*: 110).

J.P. Smuts (in Cloete e.a. 1980: 30) noem Chris Barnard en André P. Brink as die belangrikste verteenwoordigers van die sg. "Absurde Teater" in Afrikaans. Hy beskou die jare 1962 tot 1965 as "die hoogbloeit van die eksperiment" met as sterkste vernuwende dramaturge Bartho Smit (in *Putsonderwater*, *Christine*, en gedeeltelik ook *Bacchus in die Boland* en *Die Keiser*); André P. Brink (met *Bagasie* en *Elders mooiweer en warm*); Chris Barnard (met *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* en *Iemand om voor nag te sê* (egter veel later eers gepubliseer)). Smuts wys verder daarop dat hoewel van die werke wat in hierdie periode tot stand kom "baanbrekend" vir Afrikaans is, hulle tog 'n sterk afgeleide indruk maak omdat hulle so sterk steun op hul Europese voorgangers en dat dit noodwendig 'n mens se waardeoordeel oor hierdie werke beïnvloed. Die meeste van hierdie skrywers keer hulle ná die eksperimentele fase weer tot 'n "meer konvensionele idioom" (vgl. *ibid.* 29 en 30).

## 2. **Analise van *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* as verteenwoordiger van die Nuwe Drama**

Hierdie drama kan as een van die belangrikste verteenwoordigers van die sg. Nuwe Drama in Afrikaans beskou word. Dit staan oënskynlik sterk onder die invloed van Europese voorgangers soos Samuel Beckett se *En attendant Godot* (in Engels vertaal as *Waiting for Godot*) en Eugene Ionesco se *Les chaises* (in Afrikaans vertaal as *Die stoele*).<sup>2</sup> In 'n gesprek met A.J. Coetzee maak Barnard beswaar teen die term "beïnvloeding", en

hy wys daarop dat daar eerder van 'n ooreenkoms tussen sy werk en dié van bogenoemde skrywers gepraat moet word. Hy sê dat hy reeds sedert sy "vroege jeug" gepreokkupeerd is met die idee van aftakeling (wat basies aan sowel *Waiting for Godot* as aan *Pa maak vir my 'n vlieër* *Pa* is en dat hy skryf vanuit 'n bepaalde tyd, met die verdere opmerking: "En dis hier waar die begrippe 'beïnvloeding' en 'ooreenkoms' weer ter sprake kom. Beïnvloeding deur die tydsgees veroorsaak dikwels 'n ooreenkoms tussen twee of tien of twintig skrywers se werk. (...) Die groot probleem met die teater van die absurde, dink ek, is dat daar 'n beperktheid is in die manier waarop jy die absurde kan voorstel op die verhoog. Sonder dat jy dit self weet, trap jy op ander mense se spore voordat jy baie ver gevorder het, en daarom dink ek daar was nog nie, so ver ek weet, in die geskiedenis van die teater, so 'n oormekaarskrywery as by die skrywers van die teater van die absurde nie" (*Gesprekke met skrywers 1* 1971: 33).

### 2.1 Elemente van spel en ritueel in *Vlieër*<sup>3</sup>

*Vlieër* is baie duidelik spel. Dit is hoogs onwaarskynlik dat 'n mens in die werklike lewe mense sal vind wat optree soos hierdie personasies. Die drama as medium word intens ontgin in die sin dat 'n mens deurentyd daarvan bewus is dat die personasies 'n rol speel. Die ou vrou, haar middeljarige seun Org en die man Org in sy twintigerjare speel elk baie duidelik die rol van 'n ou vrou, 'n middeljarige man wat 'n soort kollektiewe skuld met die ouer generasie deel en nie kan loskom om sy eie lewe te lei nie en van 'n jong man wat deur gebeurtenisse in die verlede teruggedwing word in die sirkel van skuld. Al drie hierdie personasies is slegs oënskynlik werklike mense. In werklikheid is hulle slegs simbole van drie generasies, wat gesamentlik die ganse mensdom verteenwoordig. Ons het dus hier ook te doen met die spel van syn en skyn (vgl. 1 en 9 hierbo).

Die sterk simboliese inslag van die stuk — 'n mens sou inderdaad kon sê die oordad aan simboliek — hang saam met hierdie spel van syn en skyn. Die ou vrou is ook simbolies van die ouer generasie in haar belangstelling in die geskiedenis. Sy onthou al die datums wat Org vir sy eksamen moet leer, maar wat hy nie kan onthou nie. Vir haar is die verlede belangrik as die hede. Dit blyk ook uit die feit dat haar hele lewe oorheers word deur 'n skuld wat terugbetaal moet word as gevolg van iets wat in die verlede gebeur het. 'n Mens verneem nooit waarom sy in haar jeug probeer selfmoord pleeg het deur van 'n brug af te spring nie, wie haar redder was en op wie se inisiatief sy maandeliks aan hom 'n som geld moet betaal nie. Dit is in die idioom van die stuk ook nie belangrik nie. Wat belangrik is, is dat daar wel so 'n skuld bestaan en dat dit die ou vrou en haar seun se hele lewe in die hede oorheers. In aansluiting by die sirkelvormige gang van die stuk sou 'n mens miskien kon aflei dat sy in haar jeug verlei is en swanger geraak het en dat sy daarom selfmoord wou pleeg. Dit sou aansluit by die feit dat daar in die stuk slegs terloops melding gemaak word van Org se vader (vgl. pp. 9, 19, 23 en

44) en by die feit dat Org die sirkel van sonde en van skuld voltooi deur 'n jong meisie te verlei en haar dan in die steek te laat.

Die idee van die erfsonde en van die mensdom se kollektiewe skuld kom hiermee ook na vore. Wanneer die gordyn vir die eerste bedryf oopgaan, blyk dit gou dat die ou vrou en haar seun Org Verwey vasgevang is in 'n situasie waaruit hulle nie kan ontsnap nie, terwyl die ou vrou vasgevang sit in die verlede, probeer Org ontsnap na die toekoms. Hy wil 'n eksamen skryf wat vir hom bevordering sal bring. Hy wil trou, 'n blonde seun voortbring en al die romantiese plekke op die aardbol besoek. Sy belangstelling in die aardrykskunde — in teenstelling met sy moeder se voorliefde vir die geskiedenis — word simbolies van die ontvlugtingsdrang van die jonger generasie. Vasgevang deur die erfsonde — Org en sy moeder het waarskynlik dieselfde jeugsonde begaan — en 'n kollektiewe skuld, kan Org nie sy drome verwesenlik nie. Hierdie drome blyk slegs illusie — skyn — te wees. Die werklikheid — die syn — bestaan daarin dat hy maandeliks 'n tiende van sy karige salaris (vgl. p. 15) moet betaal om sy ma se skuld — wat nou ook sy skuld geword het — af te betaal. Dit is moontlik dat die "tiende" waarna hier verwys word ook godsdienstige konnotasies het en dat dit simbolies bedoel is as 'n soort kollektiewe skuld wat die mensdom moet terugbetaal om vir die erfsonde te vergoed. Dit sou ook aansluit by die gedagte van die onbekende redder, wat dan miskien simbool word van 'n Christus wat die mensdom gered het — soos die onbekende weldoener die vrou gered het toe sy as gevolg van haar sonde moes sterf — en wat nou terugbetaling daarvoor eis in die vorm van 'n maandelikse tiende. Dit sou 'n nogal siniese siening van bepaalde godsdienstige gebruike openbaar. In sy reeds vermelde gesprek met A.J. Coetzee maak Barnard melding daarvan dat hy in sy jeug in opstand was teen die godsdiens, "teen die sóort godsdiens waarmee ek moes saamleef" (*Gesprekke met skrywers 1* 1971: 16).

Vermeulen (1975: 46) verwys na 'n lesing gelewer deur Chris Barnard waarin hy na hierdie skuld verwys het as "'n sinlose skuld". Ek dink dit is ook een van die moontlikhede van *Vlieër* dat 'n mens die hele stuk sou kon vertolk as 'n kommentaar op die hele idee van die erfsonde as "'sinloos". Dit is immers die erfsonde wat dit vir die mens onmoontlik maak om aan sy situasie te ontsnap en om sy drome *in hierdie wêreld* te verwesenlik.

Die feit dat die Man — die jonger Org Verwey — alles weet wat in die lewe van die ouer Org Verwey — sy vader — gebeur, dat hy as't ware sy gedagtes van binne ken, sluit aan by die simboliese lading wat ook hierdie personasie dra. Hy verteenwoordig geen werklike mens nie, maar word eerder 'n soort gewete, 'n alter ego van die ouer Org. Met sy koms word die ouer Org gedwing om sy *werklike* skuld te erken, om sy vaderskap wat hy so lank probeer ontwyk het, te aanvaar. Waar hy vroeër die feit dat hy sy moeder moes versorg as verskoning gebruik het om sy werklike verantwoordelikheid te ontwyk, en waar hy sy gewete probeer salf het met die terugbetaling van "'n sinlose skuld", 'n skuld waaraan hy nie werklik deel

gehad het nie, word hy nou gedwing om van sy illusies afstand te doen en om die werklikheid te aanvaar soos dit is.

Deel van hierdie stroping van illusies is waarskynlik ook die stroping van geloof in 'n onsigbare God. Die onbekende man aan wie die maandelikse skuld betaal is, is waarskynlik dood, suggereer die jonger Org (vgl. p. 40): "Of miskien gee hy nie meer om nie. Of miskien is hy dood. Miskien is hy al jare gelede dood". Indien dit 'n verwysing sou wees na God wat dood is, sou dit strook met die tydgees waaruit die teater van die absurde ontstaan het. Die hele dialoog op pp. 40 en 41 ondersteun hierdie lesing. Org reageer op bogenoemde suggestie met: "Moenie kaf praat nie. Hulle sou vir ons laat weet het." Hierop antwoord die Man: "Wie sou laat weet het? Die engeltjies?" (p. 40).

Terwyl die Man volhou met sy suggestie dat die man (God?) dood mag wees, sodat selfs Org later onseker begin voel (vgl. die neweteks op p. 40), roep die ou vrou weer die gebeurtenis in die herinnering toe sy deur 'n onbekende man gered is, 'n onbekende wat óók 'n Christus-figuur suggereer: "Hy was so 'n mooi man. Skraal. Nie te sterk nie (...) Ek het hom nie sien aankom nie; ek het gedink ek is alleen. Ek het gedink niemand sal my sien nie. Toe spring ek. Maar hy het my gesien, en net toe ek wil spring toe gryp hy my arm. Hy kon my net sowel gelos het. Iemand anders sóu my dalk gelos het (...)" (*loc. cit.*)

Org en die ou vrou se gelyktydige monoloë hier suggereer die begin van sy geloofstwyfel, tesame met sy onwilligheid om afstand te doen van die "illusie" van die geloof, teenoor die ou vrou se twyfellose geloof.

Die simboliese waarde van die lantern as die geloof in God word ook duidelik uit die dialoog hier. Die ou vrou sê: "Dis hý wat gesê het van die lantern. Dit was hý". En terwyl Org "nadink" (vgl. die neweteks op p. 41), gaan sy verder: "Hy't gesê ek moet die lig opsteek -- ek moet nooit weer in die donker inval nie. Ek moet my lampie aan die brand hou" (*loc. cit.*).

Die geïmpliseerde skrywerskommentaar wat uit hierdie gedeelte van die drama af te lei is, is waarskynlik dat die jongste generasie sonder illusies na die wêreld wil kyk, dus ook sonder die illusie van 'n beskermende en 'n vergewende God, dat die ouer geslag nog aan die geloof bly vasklou en so die geslag in die middel weerhou van 'n volle aanvaarding van hul verantwoordelikheid *as mense op hierdie aarde*.

Dit is die Man wat die lampie uit die ou vrou se hande stamp sodat dit breek — 'n handeling wat simbolies word van die vernietiging van die geloof in 'n onsigbare God.

In die derde bedryf, getitel "Kerse en weerklanke", word die vertrek geleidelik donkerder, terwyl dit slegs die figuur van die man is, nou aan sy hande opgehang aan die daktoue, wat nog helder verlig is. Daar moet in gedagte gehou word dat die Man simbolies is van 'n toekoms gestroop van alle illusies, 'n toekoms wat gerig is op die aanvaarding van die verantwoordelikheid van mens teenoor mens, sonder inagneming van 'n illusiewe



verantwoordelikheid aan 'n God wat nie meer bestaan nie (in die idioom van die stuk natuurlik). Die feit dat die man ook Org se rewolwer en sy sleutel van hom afgeneem het, is simbolies van die feit dat daar geen verweer teen of geen ontvlugting meer moontlik is van die werklikheid met die verantwoordelikhede wat dit meebring nie (vgl. p. 57).

Terwyl die man hulpeloos opgehang is en sy mond gesnoer — deur 'n lap wat Org om sy mond gebind het — gee Org en die ou vrou weer vrye teuels aan die spel van hul illusies — sy deur haar te verbeel dat daar niemand anders is as hulle twee nie — sy en haar baba wat sy kan beskerm — en hy deur hom 'n skone toekoms saam met Madeleine, die meisie by die werk, te verbeel.

Die spel van die illusie kan egter nie volgehou word nie. Org se pogings om die werklikheid, met die verantwoordelikhede wat dit meebring af te weer, moet skipbreuk ly. Die lampie (van die geloof) is onherroeplik "in sy peetje" (vgl. p. 56), en Org, as verteenwoordiger van 'n bepaalde generasie, beskik nie oor die vermoë om dit te herstel nie. Org sê: "Ek weet niks van masjinerie nie" (p. 56). Die feit dat die ouer Org sy seun telkens uitkryt as Kommunis, pas in by hierdie simboliek. Org probeer nog die stryd teen die geloofstwyfel wat die jonger man by hom gesaaï het, volhou: "Ek laat my nie sommer beïnvloed nie. Ek staan by my beginsels" (p. 58). Tydens sy illusiewe verbeeldingsvlug omtrent hom en Madeleine en orrelmusiek in 'n klein kerkie word hy na die werklikheid teruggeruk deur die geluid van 'n latrineketting wat getrek word. Org en sy ma probeer steeds mekaar se toenemende vrees besweer: "Moenie bang wees nie, kind" (p. 59, ens.) en: "Ma hoef nie bang te wees nie — ek is hier" (p. 60, ens.).

Die daaropvolgende dialoog waarin Org en sy ma voortdurend by mekaar verbypraat, is simbolies van die twee generasies se onvermoë om mekaar te begryp. Die feit dat die ou vrou steeds haar middeljarige seun sien as 'n kind aan wie sy nog geboorte moet skenk, iemand vir wie sy besig is om 'n beskermende kombesie te brei, mag dui op die ouer generasie se illusie dat hulle die volgende generasie kan beskerm met oorgeërfde tradisies en norme en op hul weiering om dié generasie toe te laat om te ontwikkel en volwasse te word volgens nuwe waardes. Soos sy ma se gestamel vir hom al minder betekenis kry (in die derde bedryf), vind die volgende generasie dit al moeiliker om nog sin te vind in die oorgeërfde waardes, en so ontstaan 'n geloofstwyfel. Hierdie twyfel word gesimboliseer deur Org se verbete pogings om deur middel van die bandmasjien sy geloof te probeer bevestig. Dit is tekenend dat die woorde op die band telkens die teenoorgestelde sê van wat die ou vrou pas gestamel het. Die feit dat die Man hier ook aan die drieledige monoloog begin deelneem en 'n toenemende vrees openbaar, mag dui op die verlamme uitwerking wat sy gevangenskap (weer deur 'n vorige generasie) op hom het. Wanneer hy eindelijk daarin slaag om los te ruk, verander die situasie egter. Die kamer skiet weer vol lig (vgl. die neweteks, p. 64). Feitlik onmiddellik hierna neem hy die besluit om die ou vrou

dood te speel. Die verlede moet ter ruste gelê word. In 'n ritualistiese toneel dwing die man Org om die ou vrou te laat sterf, met die waarskuwing: "As jy nie van haar vergeet nie, hang jý netnou aan daardie tou" (p. 65). Die suggestie is dat Org, as hy nie bereid is om die verlede en die illusiewe waardes van die verlede te vergeet en volgens 'n vrye wilsbesluit sy verantwoordelikheid teenoor die lewe te aanvaar nie, ook oorgelewer sal bly aan gevangenskap en vrees.

Wanneer die ou vrou doodgespeel is, besef Org dat hy nie kan ontsnap nie. Die jonger Org (wat die toekoms simboliseer?) het die sleutel, die verlede met sy oorgelewerde waardes wat die mens van vrye wilsbesluite en van die aanvaarding van volle verantwoordelikheid weerhou het, is dood. Org besef: "Dis net ek en jy hier" (p. 67).

Die daaropvolgende gesprek (pp. 67 – 69) verteenwoordig 'n bestekopname van Org se lewe. Hy word gestroop van al sy illusies en dan vra die seun: "Maak vir my 'n vlieër, Pa" (p. 69). Hierdie versoek word telkens herhaal, en die seun spreek die ouer Org doelbewus en herhaaldelik aan as "Pa", selfs al probeer Org nog steeds sy vaderskap (sy verantwoordelikheid dus) ontken. Wanneer Org wanhopig weer die bandmasjien aanskakel, is die illusiewe waarhede wat vroeër op die band was vervang deur die stem van die Man. Die woorde op die band is 'n herhaling van wat die Man gesê het terwyl hy vasgebind was deur Org se weiering om hom te aanvaar en saam met hom 'n toekoms van vrye verantwoordelikheid binne te gaan: "Ek kan nie hier los kom nie ... (...) Ek is bang" (p. 71). Dit sou daarop kon dui dat die jonger Org besef het dat hy, synde deel van die mensdom (deur sy noue verbintenis met sy pa) óók vasgevang sit in die sirkel van menswees.

Die slot van die drama sou daarop kon dui dat albei hul afhanklikheid van mekaar besef. Ontdaan van alle illusiewe stutte — Org besef dat hy nie langer onder die tjalie wat sy ma vir hom aan't brei was, kan gaan skuil nie, en die bandmasjien is uitgeskakel deurdat die muurprop uitgetrek is — moet albei die werklikheid in die gesig staar. Hierdie werklikheid bestaan daaruit dat hulle vir ewig aan mekaar — en aan die mensdom dus — verbonde is, dat hulle daarom wesenlik onvry is, maar dat hulle hulleself kan transendeer (ontstyg) deur gesamentlik 'n vrye wilsbesluit te neem (om na die park te gaan). Die vlieër is moontlik simbool van selftransendering, en die feit dat die jonger Org van sy pa afhanklik is vir die maak van die vlieër, mag daarop dui dat geen generasie werklik vry is om alleen verder te gaan nie. Dit laat die moontlikheid oop dat dit hier gaan om die voltooiing van 'n bouse sirkel — hoewel die verlede in die vorm van die ou vrou deur middel van 'n ritueel doodgespeel is, bestaan die moontlikheid steeds dat die jongste generasie (die Man) in die ban van die vorige generasie (die ouer Org) kan beland net soos Org in die ban van 'n nog vroeër generasie (die ou vrou) beland het. Die sterk simboliese lading van die stuk hang saam met die feit dat hier op die verhoog dinge dramamatig gebeur wat nie dui op 'n parallel in die werklike lewe nie. Vergelyk in hierdie verband bv. die ophang van die Man en die

doodspeel van die ou vrou. Ook die manier waarop Org op die ou vrou se skoot skulping soek, is 'n suiwer dramatiese handeling wat simbolies geïnterpreteer moet word.

## 2.2 Tydruimte

Tyd en ruimte word in die sg. Nuwe Drama anders gebruik as in die tradisionele drama. Brink (1986: 83) meen dat 'n mens in die Nuwe Drama eerder moet praat van die begrip tydruimte, aangesien die twee "net so min in die Nuwe Drama as in Einstein se wêreldblik geskei kan word". Hy sê verder (*loc. cit.*) dat tyd in dié soort drama dikwels in die *gestalte* van die ruimte uitgedruk word. Hy wys daarop dat die beperktheid van die ruimte en die feit dat die verhoog dikwels vol struikelblokke is 'n sterk toekomsgerigtheid by die personasies teëwerk: "hoe meer oorweldigend die visuele realiteit van die hede, hoe moeiliker voorstelbaar is die toekoms" (*loc. cit.*). Brink (*ibid.*: 110) bring die hantering van tydruimte in die Nuwe Drama verder in verband met die eksistensialistiese inslag. Hy wys op die "kloustrofobiese inkleding" waarin personasies bedreig word deur "hul swyende en benouende *habitat*" (*ibid.*: 111).

Die beperkende ruimte waarin *Vlieër* afspeel, onderstreep Org en sy moeder se geworpenheid (vasgevangenheid) in 'n situasie waaraan hulle nie kan ontsnap nie. Die uitvoerige neweteks op p. 3 dui daarop dat die handeling plaasvind "in 'n redelik klein vertrek wat tegelyk as woon- en slaapkamer dien". Die suggestie is dat die twee personasies wat hier woon nooit aan mekaar kan ontsnap nie. Die feit dat die twee symure effens skuins na binne en vas teen die lae agtermuur loop, versterk die idee van 'n "benouende *habitat*". Die feit dat die vrou slegs tussen haar bed en haar rystoel kan beweeg (vgl. die twee toue wat van die dak af hang en waarmee sy haar in haar rystoel hys) versterk die idee van vasgekluiserdheid. 'n Mens kan hier praat van 'n getematiseerde ruimte. Die benouende ruimte word tema van die drama. Soos hulle in hul fisiese ruimte vasgekluiser is, sit die personasies vas in 'n geestelike ruimte waarin die verstikkende verlede die hede oorheers en die toekoms bepaal.

Daar is in die gebeure ook weinig of geen sprake van 'n lineêre ontwikkeling in die tyd nie. Verlede, hede en toekoms is hier deurentyd *terselfdertyd* aanwesig — die verlede deur die verstikkende invloed wat dit op die hede het, en die hede wat wel toekomsgerig is, maar wat steeds weer teruggedwing word na die hede en na die verlede — 'n sirkelvormige beweging dus.

Wanneer die drama eindig, is daar die moontlikheid van 'n transending van hierdie tydruimte in die sin dat daar die belofte is dat die pa vir die seun 'n vlieër sal maak en dat hulle "môre" na die park sal gaan. Die vermoede bestaan egter reeds dat hierdie belofte moontlik nie in vervulling sal gaan nie — dat die mag van die verlede te sterk sal wees en dat die hele bese sirkel weer herhaal sal word. Hierdie vermoede word versterk deur die feit dat

die Man teen die einde dieselfde soort swakheid begin openbaar as die ouer Org vroeër. Hy is naamlik afhanklik van sy pa vir wat in die toekoms gaan gebeur.

### 2.3 A-dramatiese aard van die handeling

In die tradisionele drama is daar 'n dramatiese ontwikkeling vanaf 'n statiese hede, wat deur 'n motoriese moment aan die gang gesit word en wat dan oploep tot 'n klimaks en 'n ontknoping. In *Vlieër* is die handeling a-dramaties in die sin dat daar sprake is van 'n toenemende regressie pleks van 'n positiewe ontwikkeling. Org word van sy toekomsdrome gestroop, nie deur sy ontwikkeling tot insig nie, maar deur die optrede van die Man, wat hom geleidelik en amper gewelddadig van al sy illusies stroop.

Sy teensinnige aanvaarding van sy verantwoordelikheid tteen die einde, geskied waarskynlik nie uit vrye wil nie, maar omdat hy weet dat daar vir hom geen ander uitweg meer moontlik is nie. So klink Org se "vrye" besluit: "Ek is moeg. (*Pouse*). Ek sal môre na haar toe gaan — miskien. Miskien ook nie. Miskien sal ek nie gaan nie. Ek is moeg" (p. 72). Hierop antwoord die man, wat vroeër so daadkragtig opgetree het: "Ek ook" (*loc. cit.*) Op sy seun se versoek: "Maak vir my 'n vlieër Pa — asseblief" (wat klink na 'n wanhoopskreet eerder as na 'n hoopvolle versoek), antwoord Org: "Ek sal vir jou 'n vlieër maak, Org, môre" (*loc. cit.*).

Hierdie tam, meganiese belofte met die woord *môre* — wat dui op 'n poging tot uitstel eerder as op 'n daadkragtige nuwe voorneme — klink na 'n aanvaarding van 'n situasie waaruit hy nie kan loskom nie. Van belang is hier ook die feit dat Org se slotsin: "Dan gaan ons park toe" 'n blote herhaling is en dat dit in 'n toonlose stem (vgl. die neweteks) gesê word. Dit sluit aan by die Man se mededeling vroeër: "Dit is middernag ..." en by die feit dat die twee personasies — voor die gordyn toegaan — heeltemal in die donker gelaat word. 'n Volkome uitsigloosheid word gesuggereer.

### 2.4 Rol van die verlede

Daar is reeds gewys op die bepalende rol wat die verlede in *Vlieër* speel. Ook in hierdie opsig is dit tipies vir die Nuwe Drama.

### 2.5 Sirkelvormige gang

Die sirkelvormige tydstruktuur van die drama is reeds bespreek. Brink wys op die inkrimpingsproses wat dikwels in die Nuwe Drama plaasvind. Ook hier sou 'n mens van 'n inkrimpingsproses kan praat, aangesien die Man, met sy belofte van daadkragtige optrede vroeër (vgl. die manier waarop hy Org wegslinger van die deur af (p. 32), hom van die laai af wegruk as hy die rewolwer wil uithaal (p. 35), hom onder 'n stoel op die vloer vaspen (pp. 36—37) en die glas bier in sy gesig uitskiet (p. 46)) ten slotte net so afhanklik van Org raak as wat Org van sy moeder was. Ook raak Org se ruimte, sy fisiese én sy geestelike ruimte, al meer beperk. Die lampie van die geloof is

onherstelbaar vernietig, die moontlikheid om deur middel van sy drome van ver plekke aan sy huidige situasie te ontsnap, is hom ontnem en ook sy rewolwer en die sleutel as middele om te ontvlug, is van hom wegge neem. Al wat oorby, is die seun vir wie hy verantwoordelikheid moet aanvaar.

## 2.6 Herhaling

Daar is reeds gewys op die rol van herhaling (vgl. 2.1 hierbo) in *Vlieër*. Reeds van die begin van die drama af word bepaalde dinge oor en oor in die dialoog genoem. Die herhaling van die woorde "bang" en "skuld" vestig twee belangrike motiewe in die drama. Org se herhaaldelike verwysing na die eksamen wat hy moet skryf, maar waarvoor hy nie kan leer nie omdat daar te veel lawaai is, sy drome van 'n blonde seun vir wie hy 'n vlieër sal maak en sy herhaaldelike pogings om homself moed in te praat (vgl. veral p. 24) bevestig die hopeloosheid van sy situasie.

Wanneer die Man aankondig dat hy na Org genoem is (p. 30) kom die herhalingsbeginsel weer in die spel. Die ooreenkomste tussen die twee mans se situasie word beklemtoon deur herhaling. Wanneer die Man hulpeeloos aan die daktoue hang, word dit 'n visuele herhaling van Org se vasgekeerdheid binne sy situasie. Die Man se herhaaldelike verwysing na die vertrektyd van sy trein — 'n tyd wat al korter krimp — en die feit dat die trein later sonder hom vertrek, dui ook op die feit dat hy deel geword het van die onontkombare sirkel van skuld en afhanklikheid van sy medemens wat hom — soos sy vader — gevange hou. Dit is egter veral in die herhaaldelike verwysing na die vlieër dat die inkrimpingsproses op sy duidelikste gemanifesteer word. Aanvanklik is die vlieër wat hy vir sy seun gaan maak deel van Org se mooi ontvlugtingsdrome (vgl. p. 9). Die Man neem later Org se droom van die vlieër oor (vgl. p. 69). Dit word ook vir hom 'n skone moontlikheid van ontvlugting. Teen die einde, wanneer sy trein reeds vertrek het en hy beseft dat hy, soos sy pa, onlosmaaklik deel van die mensdom is, word sy meganiese versoek om 'n vlieër 'n blote herhaling — sonder gesdrif.

## 2.7 Tragikomiese

*Vlieër* kan as 'n tragikomedie beskryf word. Die tragikomedie is 'n dramavorm wat tegelyk snaaks én pateties is. Die "held" is dikwels 'n soort narrefiguur, maar 'n narrefiguur wat 'n mens laat huil eerder as lag. Beroemde oorsese skrywers van die tragikomedie is onder andere Pirandello, Brecht, Anouilh, Beckett, Ionesco en Pinter. Daar is reeds gewys op die ooreenkoms tussen die werk van laasgenoemde drie en *Vlieër*. Die tragikomedie spruit uit 'n beseft van die onoplosbare lewensteenstrydighede.

'n Mens sou Org kon beskou as 'n tipiese tragikomiese anti-held. (In die tragikomedie is die protagonis anti-held eerder as held.) Die gehoor sal waarskynlik uitbars van die lag as Org deur die Man onder die stoel vasgepen word (vgl. pp. 36–37), of wanneer hy naby die einde van die drama op

sy ma se rystoel spring, die babakombersie oor sy kop probeer trek en soos 'n kind begin huil (vgl. p. 71). Hierdie lag sal egter waarskynlik met trane van medelye gemeng wees. Hierdie soort reaksie weerspieël die wesens-aard van die tragikomedie.

Die tragikomiese — wat dikwels spruit uit 'n besef van die absurde van die menslike bestaan, hang meermale saam met die groteske. Daar is volop groteske situasies in *Vlieër*. Ek noem slegs enkele: die wyse waarop die ou vrou haar verbeel dat sy nog swanger is met Org, wat reeds vyf en veertig jaar oud is; die manier waarop die Man feitlik "gekruisig" word aan die dak-toue; die toneel waar Org en die Man die ou vrou as't ware doodspeel en Org se infantiele reaksie teen die einde.

Die wêreldbeeld in *Vlieër* is een van verbrokkeling en van onsekerheid. Dit blyk o.m. ook uit die feit dat selfs die Man teen die einde van die drama al meer onseker word. Dit word ook weerspieël in die vrees wat in die drama alomteenwoordig is. Die woord "bang" kom met byna eentonige reëlmaat dwarsdeur die drama voor.

## 2.8 Verband met die Eksistensialisme

Daar is reeds gewys op die spel van syn en skyn (vgl. 2.1 hierbo), wat André P. Brink as 'n kenmerk van die eksistensialistiese rigting aandui. Volgens Jean-Paul Sartre, 'n belangrike eksponent van die Eksistensialisme, kan die mens slegs werklik eksisteer as hy ophou om te skuil agter tradisionele, oorgelewerde waardes en bereid is om sy verantwoordelikheid om in elke situasie 'n eie, vrye besluit te neem, te aanvaar — selfs al besef hy dat die menslike situasie 'n absurde is. Die mens besit ook die vermoë om homself te transendeer. 'n Mens kan dus nooit sê dat die mens *is* nie; hy *word* steeds; hy neem steeds nuwe besluite waardeur hy vandag iets anders kan wees as wat hy gister was. Die eksistensiële mens skuil, volgens Sartre, nie agter oorgelewerde waardes nie; dus ook nie agter die geloof aan 'n onsigbare God nie. Venter (1973: 124) skryf omtrent hierdie "mode-filosofie", soos hy dit noem: "Die eksistensiële filosofie wil die menslike syn beskryf en deurgrond. (...) Eers in die eksistensiële lewenservaring dring jy deur tot die ware mens-syn wat hom dan laat sien as eindig, as kontingent, as niks, absurd, as angs. (...) Ten diepste en in sy konsekwensies is dit die filosofie van die anti-Christendom."

In *Vlieër* moet Org leer om nie langer te skuil agter sy moeder, wat hom nie tot werklike verantwoordelikheid wil laat gebore word nie. Hy moet ook afstand doen van die geloof in 'n reddende God. Hy moet alleen sy verantwoordelikheid teenoor Mathilda en sy seun Org, d.w.s. teenoor die werklike lewe, aanvaar. Die vlieër simboliseer waarskynlik die eksistensialistiese mens se begeerte om homself as geworpene in 'n absurde bestaansituasie te transendeer.

Brink praat ook van die "geslote situasie" en die "oop einde" as tipies vir die sg. absurde drama. Org sit vasgevang in 'n beperkende fisiese en gees-

telike ruimte (die misstap van één aand bepaal die res van sy lewe). Die drama eindig onbeslis. Die leser/toehoorder is ten slotte nie seker of Org werklik sy verantwoordelikheid gaan aanvaar nie. Die duisternis wat ten slotte die hele toneel oorheers, versterk hierdie onsekerheid.

### 3. Slot

Uit bogenoemde kan tot die gevolgtrekking gekom word dat *Vlieër* 'n tipiese verteenwoordiger van die absurde drama is. As sodanig reflekteer dit die denkrigting van die Eksistensialisme, wat 'n groot rol gespeel het in die werk van heelwat Sestigterskrywers — digters, dramaturge sowel as romanskrywers.

### VOETNOTE

1. In Afrikaans vertaal deur Bartho Smit.
2. Vgl. ook *Aspekte van die Nuwe Drama*, p. 155 t.o.v. ander invloede en van onvallende ooreenkomste tussen *Vlieër* en sy Europese voorgangers.
3. Voortaan so genoem by wyse van afkorting.

### BRONNE

- Barnard, Chris. 1971 (tweede druk). *Pa maak vir my 'n vlieër Pa*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brink, André P. 1986. *Aspekte van die nuwe drama*. Kaapstad: Academica.
- Cloete, T.T. (red.) e.a. 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Kaapstad: Nasou.
- Gesprekke met skrywers 1*. 1971. Tafelberg.
- Venter, E.A. 1973. *Die ontwikkeling van die Westerse denke*. Bloemfontein: Sacum.
- Vermeulen, H.J. 1975. 'n Tekstuele analise van Chris Barnard se "Pa Maak vir my 'n Vlieër Pa". *Standpunte*, Nuwe reeks 119, Jrg. XXVIII (5), Junie: 45–57.

### WERKOPDRAGTE

1. Bespreek *Pa maak vir my 'n vlieër Pa* se verband met die Eksistensialisme as gedagterigting.
2. 'n Mens kan Org Verwey as 'n tipiese tragikomiese anti-held beskou. Bespreek.
3. Gaan die simboliese waarde van die volgende voorwerpe in die drama na: die lantern, die rekeninge, die tas met briewe, die sleutel, die rewolwer, die vlieër, die tjalie wat deur die ou vrou gehekel word.
4. Op p. 9 van *Vlieër* sê die ou vrou: "Jou pa wou ook altyd graag 'n seun hê. Maar dis hom nie gegun nie." Gaan alle ander verwysings na die ouer Org se vader na. Strook hulle met die eerste aanhaling? Hoe hou die verwysings na die vader verband met die spel van syn en skyn in die drama?
5. Skryf 'n opstel oor die rol wat die Man in *Vlieër* speel.
6. Die ou vrou verteenwoordig die verlede en die tradisionele waardes. Bespreek haar rol in die drama.

1 "Leuens" — C.M. van den Heever

1.1 Met die kortverhaalbundel *Vuurvlieg en Sterre* wys die digter en novelleskrywer, C.M. van den Heever, ook sy slag met die kortprosa. "Leuens" verskyn vir die eerste keer (1934) in hierdie bundel. Sedertdien is dié verhaal in 'n hele aantal bloemlesings opgeneem om as voorbeeld van vroeë Afrikaanse kortkuns bestudeer te word.

1.2 Die hoofgebeure en handeling in hierdie verhaal vloei voort uit die onverwagte herontmoeting tussen twee eertydse boesemvriendinne, Olga en Naomi. Die botsing in Naomi se gemoed, konflik en wrywing tussen haar en Olga — die ander hooffiguur in die verhaal — ontstaan weens hulle teenstellende lewensomstandighede en lewensopvattinge: Naomi is "deur die lewe verslaan", haar eens welgestelde vader is bankrot en sy en haar man se lewens het misluk. Hierteenoor is Olga geseën met 'n vooraanstaande, welgestelde man en in haarself kom sy niks kort nie.

1.3 Binne die bestek van 'n konvensionele *verhalende* kort-"storie" soos hierdie vorm die *verhaalpersone*, die *tyd* en *plek* (in terme van agtergrond-inkleding) en *reaksie* (handeling) die kardinale elemente. Deurgaans word dié aspekte in "Leuens" uitgelig deur kontrastering in uiterlike omstandighede (met betrekking tot hul huidige toestand téénóór die situasie in die verlede tydens die twee vroue se jeugjare). Uiterlike omstandighede, fisieke voorkoms en geestesgesteldheid word vergelyk en die verhaalgang vorder na aanleiding van die twee se reaksie met hul weersiens in die stad, sowel as met Naomi se besoek aan Olga.

1.4 Op diepere betekenisvlak dien kontraste ook om die tema en verhaal-insig te eksploiteer — die waarheid as lewensmaatstaf teenoor dit wat Naomi voorhou as maatstaf totdat sy eindelik tog maar as leuenaar ontmasker word. Tot hierdie kerninsig kom die leser, terwyl hy saam met Naomi die versugting uiter "dat haar gees tog maar gou sal afstomp dat sy kan gewoon word aan hierdie omgewing" (8, p. 94).

1.5 Die sentrale ervaring beleef die leser saam met die handelende, reagerende verhaalpersone en die vertelinstantie; hy/sy word betrek by die openbare ommekeer wat die hooffiguur deelagtig is.

1.5.1 Naomi word gekarakteriseer deur haar gedagtes en veral ook deur die



dialoog tussen haar en Olga. Ook die *derdepersoonsverteller*, wat die leser hier rig en onder meer die teenstellings funksioneel uitwys, tree op ter wille van *karakterisering*. Vgl. in hierdie verband ook die klem wat deur die aanwending van *ironie* geplaas word, met die uitwys van verskille in Naomi se huidige dilemma, op 'n goeie lewe van vergange wat sy moes prysgee: die beeld van welvaart wat sy voorhou, waardéur Olga sien en die patetiese veragterliking van haar eertyds belowende vriendin opmerk.

Tog behou Naomi haar "onvernietigbare onafhanklikheidsgees"; hoewel sy die huigelary verafsku en haar verbittering bly, styg sy in innerlike krag tog uit bo die verkleinerende omstandighede en kan die leser 'n oortuigende, gemotiveerde *kentering* in beide die karakter en verhaalopset bespeur. Vgl. die stemming van gelatenheid wat in haar optrede te bespeur is binne die laaste reëls; ook die idee van menswees wat oral en altyd deur sy afhanklikheid van natuurdinge (reën) tóg deur dié milde gawes aan die gang gehou word.

1.6 Volgens standarde wat aan die ouer, konvensionele kortverhaal gestel word, beantwoord "Leuens" aan die strukturele fasette wat as eenheidskeppend binne die verhaalverband aangetref word, t.w. eksposisie; ontwikkeling; verwickeling (waartydens spanning gegeneer word); hoogtepunt; afwikkeling; slot.

Let op hoe die milieubeelding, ofte wel agtergrondsbeskrywing, en die telkens informatiewe aard van die derdepersoonsvertelling die verhaalaanbieding bepaal ten einde hierdie bogenoemde strukturele fases te verwesenlik.

1.6.1 In die eksposisie word die hoofpersone teen 'n verlede-hede agtergrond bekendgestel. Hulle herontmoeting lei tot verwickelinge ten opsigte waarvan Naomi se lewensituasie en geestesgesteldheid verandering en beïnvloeding ondergaan — spanning word geskep vóór en tydens haar besoek aan Olga se rykmanswoning. Vir beide verhaalpersone bereik gebeure en reaksies 'n hoogtepunt wanneer Olga Naomi se leuens agterkom en sý beseft dat sy Olga nie langer kan bluf nie. Die ommekeer volg ná die onthullende toneel — 'n ommekeer in Naomi se gemoed — word gesuggereer in die afwikkelings- en slotparagrafe. Aan die slot word die hele verhaal in perspektief geplaas binne die volledige beeld wat die leser deurgaans verneem. Dit geskied t.o.v. die titel wat ook 'n bepaalde tema voorstel én die ganse konteks wat wentel om lewenswaarhede waarin die menslike stryd om voortbestaan, sy geestelike en fisieke waardigheid en oorlewing, op geloofbare wyse in die verhaalvorm herskep is.

## 2 "Wit angeliere" — C. Louis Leipoldt

2.1 Oor die veelsydigheid van Leipoldt die digter-dramaturg-geneesheer-

voedselkenner is al insiggewend geskryf en bespiegel maar hierdie verhaal uit die prosabundel *Waar Spoke Speel* (1927) gee ook Leipoldt aan lesers deur as: "... die kalme geselsers, die *causeur*, wat nooit ontroerd is nie, nooit haastig nie, maar altyd tyd het om alles omstandig, soms selfs pynlik omslagtig te vertel ..." (4, p. 12).

2.2 In "Wit angeliere" word gebeure en handeling verbind deur die bonatuurlike element wat verteller, verhaalpersone en die lesers deurlopende idee gewaarword: Die bepaalde gebeure word só belig en met die verhaál (storie) word 'n verandering in omstandighede bekend gemaak. In die loop van die verhaal gebeur dinge wat die verhaalpersoon (-persone) se geestestoestand sodanig beïnvloed dat hulle/hy tot ander insigte kom (4, p. 5).

Binne die strukturele en betekenisverbande van "Wit angeliere" kan die bg. aspekte saam met ander (kort) verhaalfasette aangestip word – soos ons dit aflees uit die aanbieding van 'n buitestaander- of derdepersoonsverteller. Hoewel dié vertelinstansie onbetrokke bly by gebeure en verhaalpersone stel hy al die verhaalfasette, veral die agtergrondsituasie, die intrige (wat onder meer impliseer dat 'n probleem ontwikkel en opgelos moet word) tydens 'n krisis wat die sleutelfiguur ervaar, aan die lesers oop. Die verteller as waarnemer stel in "Wit angeliere" die agtergrond/milieu en situasie waarbinne die regter hom vroeër bevind het eers aan die lesers voor. Later verneem ons van die regter se situasie, ná vyf jaar, waar hy binne dieselfde milieu optree. Die uiterlike omstandighede het feitlik dieselfde gebly; dieselfde dorp, dieselfde gerieflike kamer gehul in 'n aangename geur van blomme, selfs die getroue bediende was nog daar werksaam.

2.3 Hierdie bogenoemde aspekte word doeltreffend aangewend as terugkerende motiewe om atmosfeer te skep, spanning te wek en om die idee van die bonatuurlike aard van gebeure te motiveer. Die trefkrag van die hele verhaal word versterk deur hierdie middele wat sodanig ingespan word om dit *meer te maak as 'n blote storie* wat oortel word. Die hoofaspek wat benadruk word, nl. die sentrale persoon in sy handeling en reaksie word dan teen die agtergrond van 'n bonatuurlike uiteinde aangebied. Die regter se reaksie beïnvloed gebeure wat sterker innerlike konflik vir dié heer tot gevolg het. Binne hierdie verbande word die intrige en spanningselement stewig in die verhaallyn opgeneem en uitgebou, voortspruitend uit die bogenoemde reaksie (handeling) sodat dit saam met die tematiese aspekte tydens en ná die krisismoment tot verklaring kom: Die regter moet besluit en handelend optree. Dit berus by hom om die beskuldigde die doodstraf op te lê of om 'n genadiger vonnis te vel. Alle getuies was verdoemend téén die beskuldigde, dog die regter het telkens getwyfel en geaarsel om die laaste oordeel uit te spreek, "want die houding en die toespraak van die veroordeelde het indruk op hom gemaak, teen wil en dank" (8, p. 46). Hier-

die twyfel wek wel innerlike konflik by die regter, maar die finale oplossing vir sy gemoedstoestand en die raaisel in die verhaallyn opgebou, word in werklikheid eers vyf jaar later gevind met die skrikwekkende klimaks. In hierdie ondervinding en sy kennismaking met die bonatuurlike deurstaan hý as veroordeelde die galgdood. So word die verhaaldrade saamgevat om terselfdertyd die diepere insig (of boodskap) uit te dra, nl. dat hoe knap 'n mens ook al in die beoefening van sy beroep mag wees, in sy oordeel oor die lewe van 'n ander kan hy maklik faal.

2.4 Die spanning word dus opgelos, die verteller vervul sy rol gemotiveerd en die hoofpersoon word vir die leser as geloofbare karakter gevestig. Maar vir die bonatuurlike gebeure word nie 'n verklarende antwoord verskaf nie. Hierdie ondervinding wat die regter deurmaak en waarvan die tekens (gevolge) deur die kamerbediende en die dokter waargeneem word, vervul 'n besonder dominante funksie en sorg uiteindelik ook vir die verrassings-element wat binne enige kortverhaal verwelkom word. Of die regter 'n raaiselagtige nagmerrie-droom gehad het en of die toneel *werklik* daardie nag afgespeel het (te oordeel aan die dokter se waarneming oor "angeliere" in die slotsin, terwyl die regter die aand die geur van rose ingeasem het wat die waard op die tafel gesit het (8, pp. 52 en 48), bly vir die leser geheim. Maar dit is juis ook in hierdie kwaliteite dat die tydloosheid van die verhaal — wat meer as sestig jaar gelede die lig gesien het — opgesluit lê ... Moontlik kan dit tot Leipoldt se krediet toegevoeg word dat hy nog steeds met "Wit angeliere" daarin slaag om selfs die hedendaagse onromantiese realis se verbeelding te prikkel!

### 3 "Tant Nelia se Veerpluime"

3.1 Hierdie titel kwalifiseer dadelik die motief waaróm gebeure en handeling in die verhaal opgebou word. Veral in hierdie geval is die eksplisiete titel onontbeerlik weens die lang aanloop voordat die verteller by die behandeling van kernmotiewe uitkom. (Vgl. hoe daar uitgewy word oor die skryf van 'n storie en let op die gedetailleerde agtergrondskildering).

3.2 Kenmerkend van baie Grové-verhale word die vertelinstantie, in die rol van ek-verteller, ook as sentrale persoonlikheid in "Tant Nelia se Veerpluime" tot die uiterste toe ontgin ... "waar die verteller 'n storie wil skryf, eers daaroor praat en dit dan uiteindelik skryf. Hier is 'n storie binne 'n storie, waar die pogings om te skryf en die skryf self albei 'n verhaal vertel ... Ook is die verhaal merkwaardig daarin dat die gesels- en 'storievertel'-toon saam integreer tot 'n vertelstyl waarin die suggestie 'n belangrike strukturende rol speel" (11, p. 631–632).

Die stempel van die verteller se karaktereienskappe, lewensmilieu, opvoeding en voor- en afkeure word duidelik op die verhaal afgedruk. Sy skryfver-

moë (óf onvermoë soos hy dit uitspel) uitrukkingswyse en beeldspraak veral met betrekking tot die boerdery en Bybelse aanhalings plaas die verhaal teen 'n kenmerkende landelike agtergrond en karakteriseer ook Peet en sy tydgenote se leefwyse deur: die verduideliking van reeds uitgediende gebruike. Let op die aanwending van vergelykings om beskrywing verder toe te lig — “Daardie hare van Kittie — pikswart krulle en blink, spieëlblink soos Poon se flank die maand na die koring af was” ... “dan is dit soos die Bybel sê, jy word met stomheid geslaan” (9, pp. 10 en 12) en verdere voorbeelde uit die teks aangaande gebruike en leefwyse: “... die strooptert wat die mense met Nuwejaar bak”; “Toe kom die kerkverkoping. Vir die vrouens is dit 'n groot dag. Sowat van bak en kompeteer ... Die groot moeilikheid het eintlik by die prystafel gekom. Op hierdie tafel was net die uitsoekgoed, en vir die heel beste was daar 'n prys” (ibid, pp. 11 en 13).

3.3 Die verteller belêéf albei hierdie stories. Binne die raamvertelling staan hy sentraal in die verhouding tot die twee meisies Ursa en Kittie, maar dan ook binne die verhouding met sy gesin wat aanhou dat hy sy storie moet vertel. So beleef die leser die gebeure deur die perspektief en gewaarwording van die verteller as betrokke verhaalpersoon.

Wat veral ook in dié opsig opvallend tref, is die kenmerkende trekke van ontspanningslektuur, as die leser let op die “romantiese draai” (12, pp. 35) wat die slot eintlik uitstel, maar sodoende die gewenste verrassingselement en bevredigende oplossing in een fase laat heg.

3.4 Die drie vernaamste aspekte wat in die kortverhaal tuishoort, nl. *personasies* in hul reaksie ten einde *handeling* te bewerk en verwerk word geskets en geopenbaar binne bepaalde *tyd-ruimtelike kwaliteite*. Hierdie kortverhaal lei die leser veral t.o.v. tyd en ruimte, die agtergrond of plek waar en wanneer die handeling en gebeure afspeel. Dit blyk egter nie noodwendig as dieselfde tyd en plek waar en wanneer die *skrywer* die verhaal oorlewer nie. Vergelyk die feit dat “Tant Nelie se Veerpluime”, al in 1957 in *Kwartet* opgeneem (o.a. saam met verhale deur M.E.R., Elisabeth Eybers en Ina Rousseau) waarskynlik ontstaan het uit temas wat jare tevore afgespeel het. Binne die werklikheid en veranderde ruimte van die sewentiger- en tagtigerjare kan dit dus vir die jonger generasie lesers vreemd aandoen ... Soortgelyke situasies en interpersoonlike verhoudinge kán egter ook binne die meer moderne milieu voorkom — veranderde tyd en ruimte sal beslis nie die dieper betekenis ongeldig maak nie.

Vergelyk ook m.b.t. hierdie kortverhaal die onderstaande verduideliking van Henning Snyman oor die tydsaspek by die kortverhaal: “By die kortverhaal kan daar van twee soorte tye gepraat word, die tyd binne in die kortverhaal en die kortverhaal binne die tyd. Met die eerste soort tyd word bedoel die tyd waarin die verhaal afspeel én die tyd wat hom binne die grense van die verhaal voltrek; met die tweede soort tyd word bedoel die tyd waarin die

verhaal ontstaan binne die ontwikkeling van 'n taal/letterkunde en 'n beskawing én die geldigheid wat die kortverhaal vir tye wat nog kom sal/sou hê" (15, p. 7).

In "Tant Nelie se Veerpluime" word 'n groot gedeelte van die verteltyd aan die ruimtelike plasing afgestaan, omdat ruimte en die karakter van die hoofpersoon ten nouste die een op die ander betrekking het. Met ander woorde deur bepaalde plasing binne plek en ruimte word die karakter van 'n persoonasie gedeeltelik gedefinieer. Derhalwe het die plek, tyd en gemeenskap waarbinne hy leef 'n groot invloed op die karaktertrekke en leefwyse wat as bepalend van Peet uitgebeeld word (vgl. par. 3.2 weer t.o.v. hierdie uitspraak). So ook word die karakters van die twee meisies Ursa en Kittie uit die aard van hulle persoonlike opvoeding en aanleg in kontras met mekaar gestel. Hulle is direkte teenpole wat innerlike en ook uiterlike eienskappe betref. Die verteller motiveer deur eksplisiete beskrywing elkeen se eienskappe; hy bring dan ook dieperliggende verhaalinsigte op hierdie wyse na die oppervlak: Kittie, die oppervlakkige mooie, egter ook die een wat sonder skroom sal bedrieg om haar selfsug en begeerte na eer te bevredig, word gestel teenoor die selfopofferende Ursula, die edele wat ten koste van haarself en haar erfenis sal opoffer ter wille van die een wat sy liefhet.

Teen hierdie ruimte en lewensopvattinge word die intrige en verhaalmomente uitgebou; al die verhaalelemente word vervleg om tot die krisis en klimaks te lei, dié moment dat Peet met Ursa se hulp die kosbare resep en erfgoedjies openbaar maak en tant Nelie hulle betrap.

Tog het die romantiese kinkel met die afwikkeling 'n bevredigende einde tot gevolg wat interessant aansluit by die trant en motiewe in die res van die verhaal.

#### 4 "Om laaste te kan lag" — Chris Barnard

4.1 Aanvanklik het die gewilde kortprosastukke van Chris Barnard gereeld as rubriek onder die titel *Chriskras* in *Die Huisgenoot* verskyn. Die bogenoemde opsteltipe skets maak deel uit van 'n nuwe reeks "chriskrasse" wat in 1976 deur Tafelberg-Uitgewers gepubliseer is.

4.2 Prof. Elize Botha plaas dié tekste as "'essayistiese sketsliteratuur' ... hoewel heelwat van die stukke eienskappe vertoon van die essay — betoog ten behoeve van 'n lewenshouding, van 'n insig, persoonlike oortuiging, wat m.b.v. waarneming, anekdote, werklikheidsbetragting, uitgewerk word — ontbreek in mindere gevalle die *dissipline* van die *tradisionele essay*. Die tekste dra merendeels dus die stempel van die geleentheidstuk, die soete inval, die formele ordening" (6, p. 374). Baie opvallend is die gemoedelike verteltrant waarin dié sketsmatige karakterverhaal by die leser tuisgebring word. Dit spreek van 'n informele houding, van die persoonlike kontak tussen die verteller-personasie en die sentrale figuur, oom Apie en die randfigure.

4.2 Hierdie teks dra ook kenmerke van 4.2.1 *die skets* en 4.2.2 *die karakterkortverhaal*.

4.2.1 Die term "skets" word gebruik om 'n literêre verhaal te tipeer waar daar sonder omhaal — net met die uitlig van enkele kenmerke — 'n persoon, 'n milieu, 'n gebeurtenis of situasie uitgebeeld word (kyk 12, 177). Let in "Om laaste te kan lag" op die beeldende vertelling in gemoedelike, gemaklike geselstaal as aanloop tot oom Apie se verknorsing én die kernmoment met die daaropvolgende onverwagte nadraai by die slot; die suggestiewe bevestiging van die titel en die geheelidee. Hier tref die leser geen breë besonderhede aan as voortborduring op noodsaaklike gegewenie, 'n mens kan die hele skets opsom in die woorde van die verteller self: "geen muisneste nie, prakties en nugter en sonder fieterjasies" (p. 118).

4.2.2 Hierdie verhaal behandel die hele lewensloop van een persoon. Dit geskied binne 'n kernagtige vorm ook omdat 'n enkele besonderheid van hierdie menslike lewenslot as hoofidee (-gebeure) uitlig. Daarom is dit bepaalbaar as *karacterskets* waardeur 'n figuur uit die verteller se herinneringswêreld opgeroep word. Hierdie is "'n afgeronde stukkie ervaring waarin die alledaagse of geringe in één flits verlig word om iets verrassends of komiekliks, of besonders daarin te onthul" (5). Die "komieklike en besonderse" word vervat in die teks as geheel, maar hierdie kwaliteite word reeds in die inleidende paragraaf opgehaal: Die doel met die vertelling, die "waarom" en die "wie" ter oriëntering van die leser word raak verwoord, met humor, maar met deernis en eerbied vir die mens in sy unieke wese en werklikheid. Soos die skets vorder, word die karakter al duideliker voor die geesesoog van beide verteller en leser:

"Streng gesproke moes oom Apie die swartskaap in ons familie gewees het, *maar hy had 'n manier om jou teen wil en dank van hom te laat hou ...*" (par. 1)

Die verteller maak 'n stelling en dan verduidelik hy oom Apie se persoonlikheid en optrede aan die hand van 'n voorbeeld volgens 'n vaste patroon aan die begin van elke paragraaf — Telkens kom 'n nuwe aspek by wat die kerngedagte nader bring en ook die verhaal op strukturele gebied verstewig ten einde 'n trefseker eindindruk te beding:

"Nét oom Apie was anders" (par. 4).

"Om mee te begin het hy nooit getrou nie" (par. 5).

...

"Ten tweede het oom Apie selde gewerk" (par. 6).

...

"Vriende had hy baie" (par. 7).

So ontwikkel die hele konteks stap vir stap totdat die hele klein "wêreld" en wese van die hooffiguur voor die leser geteken lê, só dat hy die kenbare en moontlik eie ervaring óf nuutverworwe insig daarop kan instem.

## 5 “Opgang” – Ina Rousseau

5.1 *Soutsjokolade* (1979) is die bekende digter Ina Rousseau se eerste publikasie waarin sy haar toelê op kortprosa. Volgens literêre kenners beantwoord die verhaal “Opgang” uit hierdie bundel aan die kenmerke van die anekdote ... “kort lewendige vertelling omtrent ’n interessante of merkwaardige gebeurtenis ... meestal in verband met ’n bepaalde persoon” (17, p. 198).

5.2 Na aanleiding hiervan kan opgemerk word dat die vertelling in “Opgang” dus ’n gebeurtenis opneem wat opwinding bring in die eentonige alledaagse bestaan van kleinburgerlike mense — Uiteindelik koop Hanneltjie se man vir haar ’n naaimasjien sodat sy nou nooit weer soos ’n bedelaar by haar onvriendelike skoonsuster hoef te gaan stik nie. Op materiële vlak het Hanneltjie dus “opgang” gemaak (vgl. die titel) maar die dieper betekenis, die lewensles van geduld en vergewensgesindheid leer sy nie. Sy openbaar dieselfde kleinlikheid teenoor Lot as wat dié altyd teenoor haar laat blyk het.

5.3 Veral in die slot word trekke beklemtoon van ironiese — en satiriese skryfstyl wat vroeër in die verhaal geopenbaar is — *satire* in dié sin dat die menslike swakhede aan die kaak gestel word. Hierdie idees word vir die leser geïllustreer sodat hy/sy dié tekortkominge kan raaksien ook as voorbeeld van soortgelyke voorvalle uit sy eie alledaagse lewe. Die doelstelling met hierdie verhaal is ook om die kleingeestigheid van die personasies uit te wys, ten einde wantoestande in inter-persoonlike verhoudings te illustreer. So vind Ina Rousseau se “belangstelling in ironie, teenstrydighede, die metafoor sterk weerklank” ook in hierdie stuk kortprosa (2). Dikwels verkry dit wat verhaalpersone sê teenstrydige betekenis t.o.v. hul optrede teenoor mekaar, vgl. maar die dialoog van Lot: “... ’nou ja, goed stik dan tog maar in vredesnaam ... Dan was dit nie vir jou nodig gewees om so op andere se *barmhartigheid* te teer nie’ ” (p. 39). Die *dialoog* funksioneer dan ook ironies en satiries. Vgl. Hanneltjie se woorde wanneer Lot na die masjien kom kyk en sy net so onvriendelik en kleinlik met háár praat soos Lot vroeër in die vertelling: “ ‘Jy moet seker maar,’ sug Hanneltjie. ‘Maar jy moet versigtig werk met sy armpie en spoeltjie en naaldjie en tandjies. Gee hierso, laat ek sien ... Nou ja, goed, kom stik dan tog maar in vredesnaam’ ” (p. 42).

5.4 Die dialoog speel verder ’n belangrike rol in die karakterisering van die personasies: Hanneltjie, Lukas en Lot se innerlike samestelling word duidelik uit die woorde wat hulle teenoor mekaar besig. Vgl. as enkele voorbeeld hoe Lukas sy vrou vir die leser opsom wanneer hy die naaimasjien aan haar gee: “ ‘... Hy kan ’n hele spul goed aanvang wat die masjiene in die ou dae nie kon aanvang nie. *Jy moet ophou om bedees te wees teenoor die ander vroumense*. Dis nou nie meer nodig nie’ ” (p. 37).

Ook die milieu van die personasies, die leefruimtelike aspekte van toepassing op die besondere gebeurtenis blyk uit die dialoog. Let op Lot se woorde teenoor Hanneltjie — " 'Nou ja *goed*: ek weet julle is arm mense, maar my liewe goedertierenheidjie, as 'n mens 'n ding moet hê, dan móét jy dit tog hê. Dan maak jy 'n plan om dit te kry, maak nie saak hóé nie. Dis swaar om te glo jy's Piet se suster. As jy slim was, het jy jare gelede al 'n masjien uit Lukas uit gekry' " (p. 39).

5.5 Hierdie verhaal bestaan struktureel uit drie dele wat 'n geheelindruk weergee: die openingsgedeelte waar Lukas die naaimasjien aan Hanneltjie gee en waaruit die daaropvolgende reaksies en gebeure ontwikkel. So volg die tweede fase as komende uit Hanneltjie se gedagte- en herinneringswêreld; waar sy droom oor alles wat sy met behulp van die naaimasjien gaan maak in aansluiting by haar retrospeksie oor Lot se selfsugtige, onbarmhartigheid toe Hanneltjie moes soebat om tog net 'n paar nate met haar masjien te stik. In die laaste gedeelte waaruit die klimaks en boodskap blyk, besoek die ander vroue haar, gevolg deur Lot, om die masjien te kom betrag. En die verhaalkern word duidelik uit Hanneltjie se optrede en dialoog teenoor Lot.

In die slot van die verhaal word al die verhaalelemente in eenheidsverband bevestig. "Die ironiese en satiriese funksie van die dialoog bereik 'n hoogtepunt ... Die parallele en die ooreenkomste in die dialoog ironiseer en satiriseer die vyandskap tussen die twee vroue, want dit demonstreer hoe eenders hulle in werklikheid is" (14, p. 177).

Dié anekdotiese vertelling sê dus vir die leser iets oor *menswees* en lewer ook kommentaar oor die optrede van personasies binne 'n bepaalde lewensituasie sprekend kernagtig uitgebeeld in kortprosavorm.

## 6 "Boodskap van die duif" — Pirow Bekker

6.1 Hierdie teks het vir die eerste keer in *Die Huisgenoot* van 13 Junie 1958 verskyn en in 1973 het Hennie Aucamp dit opgeneem in *Bolder* 'n bloemlesing van 'n aantal "verspreide prosatekste" deur van ons bekendste skrywers.

In die inleiding van *Bolder* bespreek die samesteller elke kortverhaal en hy kwalifiseer "Boodskap van die duif" as "'n eenvoudige dog ontroerende verhaal. Die slot word nie minder verskriklik omdat dit vroeg in die verhaal reeds vermoed word nie. Want die verskriklike van dié verhaal lê nie soseer in sy slot nie, maar in die wete: dat geluk broos is; dat die mens uitgelewer is aan die lot. Tog raak die verhaal nooit week nie. Die tantes word, naas hul behulpsaamheid, ook in hul beperktheid gesien; ook Annette word nie geïdealiseer nie. En daar is bv. die makabere humor: 'Doringpan is soos 'n doodkis; as 'n mens eers daarin is, kom jy nie weer uit nie.' En die slot is natuurlik hoogs ironies: die duif, wat tradisioneel met vredesboodskappe



verbind word, is hier 'n noodlotsbode'' (1, p. 12). D.w.s. ook die simboliese betekenis van die duif, wat algemeen bekend is as draer van goeie tyding, (vgl. die Bybelse verband van die duif met Noag en die ark) word omgedraai en by hierdie verhaalkonteks aangepas — ten einde 'n unieke beelding en simbolisering vir hierdie verhaal tuis te bring.

6.2 Ironie is reeds in die bostaande uitspraak van Hennie Aucamp uitgesonder. In hierdie verhaal word dit dan effektief *gebruik as stylfiguur wat dimensie* aan Bekker se kortprosa verleen. Parallel hiermee vind die leser dat die tegniek van (ironiese) kontrastering aangewend word om die impak van die verhaal te versterk. Die abnormaal onrustige houding van die tantes word in kontras geplaas met Annette se niksvermoedende optrede, vgl. "Annette het nog soos altyd gestraal"; hul onbeholpenheid en onvermoë om die regte boodskap oor te dra mislei haar en in teenstelling met die verskriklike waarheid word Annette verder op 'n dwaalspoor gebring. Telkens word hul stilsweye, hul "woordeloosheid" beklemtoon — in kontras met die boodskap wat al dringender word, maar wat niemand onder woorde kan bring nie.

Kontrastering word, soos reeds genoem, in diens van karaktertekening en -opbaring gestel: Annette teenoor die tantes; jeug teenoor ouderdom; verskillende lewensomstandighede en lewensverwagtinge; die groep (tantes) verenig in die wete van haar nood teenoor Annette in haar skreiende eensaamheid, onwetend van wat vir haar voorlê.

6.3 In die verhaalkuns word 'n personasie of meer as een personasie sentraal geplaas binne die besondere verhaalsituasie, só dat hy/sy deur innerlike en/of uiterlike konflik gedwing word om 'n keuse te maak. Uit hierdie keuse spruit dan die handelingsmomente wat karakteropenbarend werk en die intrige en problematiek tot 'n klimaks voer. In "Boodskap van die duif" word elkeen van die personasies voor die keuse gestel om persoonlik aan Annette die doodstyding oor te dra of die teendeel, om te wag dat 'n ander daarmee uitkom. Dié keusesituasie word openlik gestel in die gedagtes van tant Ralie — soos die alomteenwoordige verteller aandui — "Dan het hulle haar nog nie gesê nie! Of kan dit dalk wees dat hulle ook nog nie weet nie? Haar oë dwaal van die een gesig na die ander en toe is sy seker dat hulle weet en dat hulle almal met een doel daar is. Maar dat nie een hierdie mensie kan te pletter slaan nie" (p. 57).

Ook die allernoodsaaklike element van spanning word openlik opgehaal; (dié verhaalelement wat die lesersbelangstelling wakker hou en hierdie verhaal telkens tot 'n hoogtepunt voer) om die volgende moment (fase) verbreek te word deur die uitstel van die boodskap — as gevolg van misverstand van Annette se kant óf deurdat sy mislei word deur die wanhopige optrede van een van die tantes. Vgl. na aanleiding van die volgende aanhaling uit die teks:

“Die oë van die ander vroue dwaal kort-kort na die Bybel wat tant Josina stil in haar hande hou.

Sy (Annette) vertel van Adriaan wat vanoggend voor hy weg is, twee van sy beste posduive in ’n mandjie gesit het en saamgevat het. Hy sou een loslaat sodra hy daar aankom en hy sou ’n boodskap om die duif se been bind ... Nou moet die duif die boodskap vir haar bring” (p. 59).

Hierdie geselsery wat oënskynlik geen besondere openbaring inhou nie sugereer eintlik die slot van die verhaal.

6.4 Die *doel* van die verhaal is egter nog nie verwesenlik nie en met verdere inkleding van die toneel, verdere ontwikkeling van die hoofmotief rondom die *duif* en die *boodskap* laai die spanning weer op. Ter verwesenliking van hierdie aspekte tree die alomteenwoordige verteller rigtend op om die leser telkens weer in te stel op die innerlike van die personasies. Tussen die dialooggedeeltes deur neem hy alles waar en vertolk die gewaarwordinge van die karakters só dat die leser bybly met karakteropenbarende momente en ander relevante inligting soos bv. Adriaan se duiweboerdery.

In hierdie verhaal spreek die alomteenwoordige verteller ook die slotwoord, as waarnemer en as eenheidskepper, om al die voorafgaande handelingsmomente en motiewe — sonder sentimentele betrokkenheid — tot ’n trefende konklusie te voer en as ’n geheelindruk bevredigend te voltooi.

## BIBLIOGRAFIE

- 1 Aucamp, H. *samest.* 1973. *Bolder: Verspreide Prosa tekste*. Kaapstad: Tafelberg, pp. 12, 56–62.
- 2 — 1979. Ina Rousseau se prosa boei. *Beeld*, 18 Desember.
- 3 — 1978. *Kort Voor Lank: Opstelle oor kortprosa tekste*. Kaapstad: Tafelberg.
- 4 Botha, E. en Snyman, N.J. 1979. *Hoogtepunte in die Afrikaanse Verhaalkuns (Blokboek)*. Pretoria: Academica.
- 5 Brink, André P. 1976. “Chriskras, ’n tweede keur”. *Rapport*, 19 Desember.
- 6 Cloete, T.T. et al. 1980. *Die Afrikaanse Literatuur Sedert Sestig*. Goodwood: Nasou.
- 7 De Vries, Abraham H. 1983. *Kortom, ’n Gids by die Afrikaanse Kortverhaalboek*. Pretoria: Academica.
- 8 Grové, A.P. *samest.* 1980. *Hoogtepunte in die Afrikaanse Verhaalkuns*. Kaapstad: Tafelberg.
- 9 Malherbe, F.E.J. *samest.* 1965. *Moderne Afrikaanse Verhaalkuns*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- 10 Meij, Koos en Snyman, Nico *samest.* 1986. *Verhaal en Student*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- 11 Nienaber, P.J. red. 1982. *Perspektief en Profiel: ’n Geskiedenis van die Afrikaanse Letterkunde*. Johannesburg: Perskor.
- 12 Nienaber-Luitingh, M. 1981. *Kwartet (Blokboek)*. Pretoria: Academica.
- 13 Nienaber-Luitingh, M. en Nienaber, C.J.M. 1974. *Woordkuns*. Pretoria: J.L. van Schaik, pp. 175–176.
- 14 Prins, M.J. 1982. “Soutsjokolade”. *Tydskrif vir Letterkunde*, vol. 20, no. 4, November.
- 15 Snyman, H. 1979. *Kort Keur (Blokboek)*. Pretoria: Academica.
- 16 Van der Walt, P.D. 1977. “Chriskras, ’n tweede keur”, ’n Bundel vol natuurlikheid. *Die Transvaler*, 28 Mei.
- 17 *Woordeboek van die Afrikaanse Taal A—C*, p. 198.

## Martie Muller *Die Keiser* (Bartho Smit)

Hierdie drama is uniek in die opsig dat dit beide elemente van die tradisionele sowel as die moderne drama bevat. Wat betref die tradisionele elemente, word 'n definitiewe ontwikkelingslyn gevind, en die verhaal beweeg dinamies. Betekenisvolle en gevatte dialoog word gevind. (Charles Malan het dan ook 'n deeglike bespreking van die tradisionele elemente wat in die drama voorkom, gemaak.) (Malan 1981.)

Dit is egter baie duidelik dat die karakters in hierdie drama nie op 'n realistiese manier uitgebeeld word nie. Daarom slaag Charles Malan in sy bespreking van die karakters (1981: 33) nie daarin om hulle as 'lewende mense' aan ons uit te wys nie. Selfs die 'innerlike tweespalt' wat hy by die Keiser waarneem, is maar 'n konkrete uitbeelding van die skyn/syn tema in die drama.

Die karakters in hierdie drama neem 'n 'gestalterol' aan. Die gestalterol moet dus ondersoek word en nie die mensrol nie. Vir Sötemann bestaan die karakter alleen "in functie van het werk als totaliteit." (Smuts 1981: 17) Ons kry dus 'n wegbeweeg van die tradisionele 'lewende-mens' uitbeelding. Hierdie veranderde instelling op die karakter bring dan ook mee dat die term 'karakter' deur ander terme vervang word, soos 'acteur', 'actant', 'instance du recit'. (Ann Jefferson 1980: 60). M. Janssens noem die nuwe postpsigologiese karakter "persona" (masker, rol). Mieke Bal noem dit "Mensen van Papier".

Uit die name wat aan die karakters in hierdie drama gegee word, (Diplomaat, Kultuur ens.) word dit duidelik dat dit hier nie eerstens om die mens gaan nie, maar om die rol wat hy speel.

Kyk mens terug na die drama, kry jy die indruk van die ontplooiing van 'n komplekse beeld, 'n soort poëtiese beeld, van die waarheid/leuen verhouding wat dan ook die tema van die drama is. Hierdie tema word op 'n konkrete manier d.m.v. 'spel-in-spel' in die drama uitgebeeld. Hierdeur sluit dit by die Teater van die Absurde aan wat weer 'n konkrete uitbeelding gee van die absurditeit van die menslike toestand. (In *Waiting for Godot* van Beckett werk die karakters, hul handeling en dialoog, die milieu, dekor, alles saam om die absurditeit van die menslike gewag op aarde uit te beeld.) So beeld die verhoogrekwisiete, die simbole en die 'spel' van verskillende groepe in *Die Keiser* 'n skynwêreld, 'n reuse-verhoog uit, waarop verskillende belangegroepes die waarheid verskillend verdraai. In hierdie opsig sluit Smit by Jean Genet aan: Vir hom is die werklikheid onkenbaar, is die mens gedoem om te leef in die wêreld van spieëls: hy het geen hoop om deur te dring tot die syn agter die skyn nie. Selfs die maatskappy is 'n skynwêreld, waarop die individu en belangegroepes 'n voorgeskrewe rol vertolk. (Esslin, M. 1978: 18)

Bartho Smit het self ook gesê dat die werklikheidsbeeld van die teater ("die asof van die spel, asof dit naamlik geen spel is nie, maar werklikheid") (Smit 1974: 93) saam met die konvensionele werklikheidsbeeld verdwyn. Die werklikheidsbeeld is dus ontmasker, die "kuns het sy camouflage afgegooi, het openlik kuns geword" (Smit 1974: 114). Die dramaturg ontdek dus die medium van die drama as skeppingsmoontlikheid: in die spel word nou met spel gespeel. (Dit sluit aan by die self-refleksiewe prosa waar ons weer 'n 'speel-met-skryf' vind). Mens kan sê die naturalisme in die kuns word beveg.

In *Die Keiser* word die spel 'as spel' gegee en daardeur verdiep die ironiese en relatiewe begrippe van die 'Waarheid'. So gesien, kry die eenaardige, soms onrealistiese karakters en gebeure sin. In hul rolspel word die karakters beliggamings van basiese menslike houdings.

Ionesco sê die volgende van die moderne drama: (Pronko, L. 1962: 51) "To go beyond that twilight land that is neither life nor theatre, we must exaggerate, push our characters, our stories, and even our settings beyond the bounds of the true or the likely in order to arrive at something that is truer than life itself; the amplified and theatrical image of life which strikes deep below the surface of reality."

In hierdie bespreking sal ek ingaan op die rolspel van die karakters. (S. Louw (1984) het reeds hierop ingegaan in haar verhandeling — net jammer dat sy nie tot op die kern van die saak deurgedring het nie.)

## DIE SPEL VAN DIE HEERSERS

### Die Keiser

Die rol van die Keiser is dié van maskerdraer. Sy masker is egter blote skyn en deur die loop van die verhaal word hy ontmasker. Hy speel die rol van 'n *simpatieke regeerder* wat sy volk wil laat voed en klee nes die heersers — die groot bevryder en beskawer van mense — maar tog kontroleer hy nooit of dit wel gebeur het nie. Hy speel die rol van 'n *presiese en puristiese heerser* in sy noukeurige inspekteer van die ministers se klere en in sy veroordeling van 'n vuil kolletjie op Diplomaat se krawat. (Vir die leser of hoorder wat die drama met 'n tradisionele instelling benader, kan hierdie gedeelte verspot voorkom. Dis egter deel van die konkrete uitbeelding van sy rolspel.) Tog is hy 'n dromer wat nie weet dat sy Ministers al die geld op die Goue Paleisstad, goue trone, goue toilette uitgegee het nie.

Die antieke, luukse *kleredrag* dien as konkrete voorstelling van die Keiser se masker: Dis 'n "borswering teen die barbarisme", dis "beskawing". Hy wil die volk ook 'beskaafd' maak: hulle moet ook sulke klere kry. "Die klere maak die man".

Deur die loop van die drama word dit duidelik dat die kleredrag wel die konkrete uitbeelding van 'rolspel' is. Die kleredrag verwissel saam met die rol: As die Wewers die Keiser en Keiserin se rolle oorneem, trek hul ook die

koninklike egpaar se klere aan. Die kleredrag beeld dus die masker uit waar- agter die waarheid moontlik heel anders kan lyk.

Die 'rol' van die heerser met die masker, die leuen, aan, verander as die heerser teen die einde die leuen afgewerp het en "net so kaal soos sy volk" is. "Die waarheid is maar altyd kaal, my Kroon". Hy het nou egte 'mens' geword, nes Adam en Eva wat eers kon 'sien' toe hulle hul naaktheid, hul 'menswees' ontdek het. (p. 54)

Hy speel die rol van iemand wat dieper 'sien' — wat insig het. As die Wewer met ingewikkelde 'tegniese' taal verduidelik hoe die goue kostuum inder- waarheid gewigloos is, reageer hy met "Ek sien". So ook as die Wewer ver- duidelik hoe 'n bedrieër nie die kostuum sal kan sien nie.

Hierdie sien-speletjie word veral verkonkretiseer in die tweede bedryf waar die 'onsigbare' klere vir die Keiser aangetrek word. Dis 'n konkrete uit- beelding van die 'waarheid/leuen' tema: Elkeen 'sien' die kostuum, maar dis net 'n speletjie, 'n leuen. Die Keiser kyk dan ook in die spieël — wat die weerspieëling van die waarheid moet wees, en hy 'sien' 'n leuen!

Wewer: Sal U Majesteit nou voor daardie spieël gaan staan asseblief. (Die Keiser loop soos 'n slaapwandelaar na die spieël en kyk na homself. Die ander hou asem op) Wat sê U Majesteit?

Keiser: Nie sleg nie. Glad nie sleg nie.

Keiserin: Dis fantasties, Majesteit! U lyk goddelik!

Hofnar: Die goddelikheid kom eers met die baadjie, my Klein — kroon.

Kultuur: Mens kan u deur 'n ring trek, U Majesteit. Fyn-lyn.

Diplomaat: Subliem.

Maarskalk: Ek kan nog nie my oë glo nie. So iets het ek nog nooit aanskou nie.

Kultuur: Ja-nee, U Majesteit — só uitgevat het ek u nog nooit gesien nie.

Hofnar: Hoe kaler jonker, hoe groter pronker ...

Hierdie gedeelte is 'n skreiend-ironiese uitbeelding van die voorgee-spel, van die skyn.

Hierdie 'skynsien' van die Keiser teenoor die ander se 'sien' waaroor hy ook nie seker kan wees nie, laat die Keiser aan die sekerheid van 'sien' self begin twyfel. "Hoe kan 'n mens oor enigiets ooit heeltemal seker wees?" Hy dui dan die relatiwiteit van die waarheid aan: "Maar as jy nou daar buite gaan staan, in die donker, en ek bly hier binne — dan sien ek nog die glas, maar jy nie. Jy kyk déur die glas."

Hierdie relatiwiteit kan ook binne jouself lê: " 'n Mens kan vir jouself ook lieg". Hy besef dat die waarheid, soos jy dit self wíl sien, nie altyd dieselfde as die objektiewe waarheid is nie. Dit kan selfs tot kranksinnigheid lei.

En, "as hulle almal lieg, as almal saam lieg — wat is dan die waarheid? Word hulle leuen nie dan die waarheid en die een wat sê hulle lieg die leue- naar nie?"

As 'n nagedagte wonder mens oor die volgende moontlikheid: In die lig van die baie 'rolspel' in die drama, en as deel van die konkrete uitbeelding van

die waarheid/leuen tema, — kan die Keiser se kranksinnigheid teen die einde waar hy net in sy kroon en onderbroek aan die optog deelneem, nie ook 'n stukkie rolspel wees nie? Die rol van die naakte waarheid nie?

### **Die Keiserin:**

Die rol wat sy speel, is om die *sprokie-motief* te beklemtoon. Dit beklemtoon die beskouing dat die lewende n spel, 'n droom, is. "Dis soos 'n sprokiestad wat daar in die verte uit die oerwoud oprys. Dis soos 'n droom ..." sê sy.

Vir haar is die beskrywing van die wonderkostuum wat die Wewers gaan maak, "fantasties" — so ook die knope van diamante en die stralekrans wat sy ook sogenaamd 'sien'.

### **Maarskalk en Kultuur:**

Hulle word uitgebeeld as 'n *korrupte regering*. Gelde wat vir die volk se kos en klere bedoel is, word vir luukshede, monumente, standbeelde, ingevoerde kunstenaars uit die buiteland aangewend. Die leër se wapens word verkwansel om goue toilette te bou; hulle sorg dat gaste nie die honger volk sien nie, maar 'n beskaafde en gelukkige volk.

Hulle is die *leuen*: Hulle bedrieg die Keiser as hulle hom laat verstaan dat die volk 'absoluut lojaal' is en genoeg kos en klere het. Dit toon dat die waarheid nie meer in die standvastigheid van maatskaplike strukture gevind kan word nie.

### **Diplomaat:**

Hy speel die rol van die *verraaier* waarby die waarheid-leuen tema natuurlik geïntegreer is. Hy verteenwoordig die jonger geslag wat nie met die 'outydse' idees van die regeerder kan saamgaan nie. Hy slaag daarin om die Keiser te oorreed om die Wonderkostuum te laat maak. Hy neem dan ook die inisiatief in die 'sien' van die kostuum: "Die materiaal, die snit, daardie knope". "Die styl van ons kleredrag hier aan die hof, lyk dit my."

Sy rol as verraaier word openbaar as hy openlik met die skurke saamwerk. Die normale rol van 'n diplomaat laat soms die vraagtekens hang oor die relatiewiteit van waarheid en hy speel ook die spel van die diplomaat: "Boonop sal dit nie wyse politiek wees om die geskenk van 'n keiser sommerso van die hand te wys nie". Maar omdat hy as verraaier deel is van die opstand teen die regering, verteenwoordig hy duidelik die leuen.

### **Die Rebelle:**

*Die Wewer* speel die vals rol van die opstandslieger wat die volk verteenwoordig. As hy simpatiek uitgebeeld was, kon hy moontlik 'n element van 'waarheid' verteenwoordig het, nl. die geregverdigde opstand van die onderdrukker. Hy word egter as skurk uitgebeeld in sy hardhandige optrede, sy diefstal van die goud en juwele en boonop spreek hy sy makkers

as 'kamerade' aan wat dui op kommunistiese infiltrering wat die onrus van die volk gebruik om 'n staatsgreep uit te voer. Dit word ook duidelik in hul poging om wantroue in die regering onderling te saai: "Daar is van u Ministers wat u nie moet vertrou nie".

Hy is dus 'n negatiewe leuen-element wat die leuen ook verteenwoordig in die bedrog van sy rolspel as bedrewe 'wonderwewer', as 'magiër', as Grootkeiser van Utopia. In hierdie sin is hy die illusie van die waarheid, deel van 'n sprokie, 'n wonderwêreld wat nie bestaan nie.

Die maak van die onsigbare klere in die tweede bedryf is dan ook die konkrete uitbeelding van die leuen. Klotz sê: "Der Körper beginnt zu sprechen". Hier het ons 'n spel in 'n spel in 'n spel: Hy speel die rol van die Wonderwewer terwyl Hy 'Grootkeiser van Utopia' is, maar eintlik Die Groen Tier, die bevrydingsleier. Maar hierdie 'bevrydingsleier' is op sy beurt weer blote rolspel, want in der waarheid is dit kommunistiese insypeling.

In die verskillende rolle wat die Wewer speel, vind ons 'n duidelike kontrastering tussen aktualiteit en fantasie: bevrydingsleier teenoor wonderwewer. Die dramaturg gee ook heelwat ander raakpunte met die hedendaagse werklikheid dwarsdeur die drama, bv. bomme, spioenasie, laserstraal, 'n paar grensvoorvalletjies, goud, diamante, ook die hofnar se substandaardtaal "my Kroon", "Seur". Hierdie aktualiteit wat in die drama ingebring word, beklemtoon die 'spel'-element: dit is 'n drama en nie die werklikheid nie. Dit is ook nie 'n weergawe van die reële lewe nie, maar 'n spel met moontlikhede, met illusie, droom, sprokie, fantasie.

*Tiengelieng* is deel van hierdie bedrogspel en sy dien hoofsaaklik as hulp vir die Wewer en, soos C. Malan sê, "as versiering op die verhoog." (1981: 49) *Die Hofnar* speel die rol van die nar wie se funksie dit is "om sinies te wees"; "En die waarheid in sy Kroon se ore te fluister", "om die Hof te vermaak". (Dat hierdie tradisionele rol van die Nar so uitgespel word in die drama, is 'n beklemtoning van die rolspel). Binne hierdie tradisionele 'rol as nar' speel hy ook nog die 'rol van die Waarheid'. S. Steenkamp sê die nar is "self 'n spieël en kaats die Waarheid terug as menslike ekwivalent van die spieël, sinnebeeld van die gewete van die Keiser." (1980: 305) Omdat sy kommentaar op waarheid gebaseer is teenoor die skynspel van die res, kry ons voortdurende dramatiese ironie. Hankon Chevalier sê: "The basic feature of every irony is a contrast between a reality and an experience." (D.C. Muecke. 1970)

Die Waarheid word meermale vergestalt deur sy *ironiese opmerkings*:

"Die klere maak die man, het my oupa altyd gesê."

"Ons land is vrót van die goud, my Kroon."

"Dis net ons kabinet wat geheime vir ons het."

"En as 'n bobbejaan in die spieël kyk en hy sien 'n bobbejaan is dit nie die spieël se skuld nie, U Ydele."

"Die symste diamante wat u Ydele vir hulle gegê het vir die knope."

Die hofnar se *taal* is doelbewus platvloers om die hoogdrawende valsheid van die ander te beklemtoon:

“Gee die ding man, demmit!”

Die hofnar satiriseer ook die formele ritueel:

“Sy edele ons Kroon se oë en ore ... in lywende lewe!”

Hy dra die *waarheid* telkemale aan die Keiser oor:

“Ons paleise van die vorste uit die Ooste is glo met goud gebou.”

“My Kroon is glo ’n idealis en ’n dromer”.

“Daar’s ook nie klere nie, daar’s niks. Dit wat ek al die tyd vir my Kroon probeer sê het. Hulle lieg oor jou, my Kroon ...”

“Die waarheid is maar altyd kaal, my Kroon ...”

“Ek dink my Kroon moet vir hulle sê die hele ding is een groot lieg: Daar is nie klere nie, en my Kroon wéét hulle sien g’n klere nie, hulle lieg almal ...”

“Loop in die optog, my Kroon! Jou volk wéét van jou. Hulle wéét jy wou hulle help, maar ( ) daardie twee ouens het jou bevark.”

Hy kom dan ook by die laaste Waarheid uit:

“As my Kroon nou daar tussen sy volk instap, met die koppe van die twee ouens wat hulle al die jare bewaak het, en hy’s kaal, hy’s net so kaal soos sy volk ... Gee jý vir my ’n beter resep vir ’n Heilige Keiser, Tjom.”

Hier kry ons die tragiese ironie dat die naakte waarheid seëvier, maar slegs onder ’n masker van kranksinnigheid: Normaalweg sou hy nie sonder klere loop nie, en dan sou die volk hom nie as “een van hulle” kon aanvaar nie. Wat is die waarheid dan: kranksinnig? Nietzsche stel die ‘mal man’ as iemand met ware insig voor; Cooper voel dat ‘malles’ beskik oor kreatiewe visie. (Charles Malan: Barthe Smit se dramatiese kosmologie).

Die ‘rolspel’ in hierdie drama word hoofsaaklik op twee maniere aangebied:

1. As doelbewuste ‘rol’ wat deur die karakter aangeneem word en wat elk op sy beurt die waarheid of leuen vergestalt.
2. As konkrete uitbeelding op die verhoog van die waarheid/leuen verhouding: die hele mimiekspel van die ‘maak’ en die ‘sien’ van die wonderkostuum en die ‘waardige optog’ in daardie kostuum aan die einde. Hierby sluit die *simbole* as verhoogrekwisiete in die drama aan. ’n Belangrike funksie van die simbole is om die relatiewiteit van die waarheid, wat eintlik die kern van die tema is, uit te beeld.

### Die kleredrag simbool: `

Vir die regering, die ministers en die Keiser is die kleredrag simbool van kultuur, beskawing, identiteit. Maar in die drama word dit simbool van skynbeskawing, steriele kultuur, valse identiteit, “van ’n valse beeld van die



werklikheid, van die skyn van dinge, van die verberg van die waarheid ... van die leuen" (S. Steenkamp 1980: 303). Deur die kleredrag word beskawing en kultuur gesatiriseer.

### **Naaktheid:**

Die regeerders sien naaktheid as verval van beskawing, barbaarsheid, dekadensie. Maar deur die loop van die drama word dit uitgebeeld as waarheid, as die aflê van valse skyn, die ontmaskering van die leuen.

*Die Spieëls* is juis simbool van die relatiewiteit van waarheid. Tradisioneel is dit simbolies van waarheid, selfkennis. As die drama begin, inspekteer elke karakter wat inkom dan ook sy kleredrag in die spieël. Die spieël kaats die verwagte aan hulle terug: hulle ampsgewade as masker.

In die tweede bedryf kaats die spieël die 'naakte' waarheid na die Keiser terug, maar die Keiser aanvaar die waarheid nie meer as waarheid nie: Hy glo dat daar moontlik 'n kled om sy naaktheid kan wees. Aan die begin van die derde bedryf verwerp hy die spieëlbeeld — hy weet nie meer wát om van die waarheid te dink nie. As die ander in die spieël kyk, sien hulle klere aan. Hy nie. Die nar nie. Sy eie vrou wel. Is die waarheid dan relatief? Hang dit af wíe daarna kyk en hóe hy daarna kyk? M.a.w. hang die waarheid van die kyker af en nie meer van die spieël nie?

*Die goue trone* is verhoogrekwisiete wat simbolies is van die korrupsie van die regering — dus van skyn, valsheid, die leuen. Die land is 'vrót' van die goud — 'n edelsteen wat normaalweg met 'suiwerheid' geassosieer word. Maar hier is dit deur misbruik verlaag tot korrupsie. Die waarde wat daaraan toegeken word, is dus relatief.

Die verhoogrekwisiete as simbole, spieëls, goue trone, kleredrag, die rolspel van die karakters, die spel-in-spel op die verhoog dra gelyktydig by om 'n komplekse poëtiese beeld daar te stel. Die beeld van die Waarheid wat naak is, sonder skyn. Maar tog gee hierdie drama nie 'n antwoord op wat waarheid is nie: relatief? kranksinnig?

Die drama bied dus nie 'n transendentale betekenis of 'sluiting' nie. Soos Barthes sê dui verskillende kodes gelyktydig in die 'scriptible' teks aan, ons kry 'n oneindige spel van aanduiding, en 'sluiting' vind nie plaas nie.

### **VERWYSINGS**

- Esslin, M. 1978. *Absurd Drama*. Penguin Books.
- Jefferson, Ann, 1980. *The Nouveau Roman*. Cambridge Un. Press: London.
- Louw, S. 1984. *Elemente van spel in Bartho Smit se dramas*. M.A. Verhandelings. Universiteit van die Noorde.
- Malan, Charles. 1981. *Die Keiser — 'n Analise*. Johannesburg: Perskor.
- Muecke, D.C. 1970. *Irony*. London: Methuen.
- Pronko, L.C. 1962. *Avant Garde: The experimental theatre in France*. London: Cambridge University Press.
- Smit, Bartho. 1974. *Losgoed*. Johannesburg: Perskor.
- Smuts, J.P. 1981. *Hoe om 'n roman te ontleed*. Pta/Kaapstad: Academica.
- Steenkamp, S. 1980. *Ondersoek van die simbool in die Afrikaanse Drama*. Doktorale Proefskrif. Unisa.





