


Tydskrif vir Letterkunde

NUWE REEKS XIX:4

November 1981

Jochem van Bruggen 100: J.P. Smuts, Elsa Nolte H.P. van Coller
Verhale van W.A. de Klerk, Christine Pienaar, Petra Müller, Chris Louw
Jean Lombard: Die kortkortverhaal in Afrikaans

H. J. Aucamp



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

Tydskrif vir Letterkunde

Elize Botha
(Redaktrise)

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

Skakelredaksie: Renske Bornman, J.J. Brits, W.A. de Klerk, Andre
Demeds, Joan Lotter, Koos Meij, Eben Meiring, P.J. Nienaber,
Z.J. Pretorius, P.D. van der Walt, Mary-Ann van Rensburg, M.M. Walters

REDAKSIE ADRES EN ADMINISTRASIE ADRES:

(Vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE, Posbus 1758, PRETORIA

INTEKENGELD:

R5 per jaar. Los nommers: R1,25 per eksemplaar

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

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

DIE DEPARTEMENT NASIONALE OPVOEDING

en van

DIE AFRIKAANSE PERSFONDS.

aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

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

Inhoud

J.P. Smuts	Jochem van Bruggen vandag 1
Elsa Nolte	Die vry Sitmans van "Bywoners" 12
H.P. van Coller	Die Sprinkaanbeampte van Sluis 19
Sandra Gericke	Op die derde dag 25
H.A. Mulder	Gedigte 26
W.A. de Klerk	Die visitasie 27
Christine Pienaar	Twee briewe oor 'n Ouma 31
Ryk Hattingh	Sonbeeld ('n wintersonnet) 34
Petra Müller	Vry film 35
Ian Raper	Morele spel 38
Chris Louw	Beeld van 'n swartvrou 39
Protea Sonnekus	Vertoonstuk 41
Jan de Bruyn	Alice in Winterland 42
Annie Schumann	"The unaccommodating man" — aantekeninge by die romans van Patrick White
Elsabe Steenberg	Die Zoeloesprokie 57 45
Chris Pelser	Gedigte 62
Lina Spies	'n Nuwe Pinksterling 64
	Pase — aan die nagedagtenis van Annette Snyman 68
Jean Lombard	Die kortkortverhaal as nuwe subgenre in die Afrikaanse literatuur 69
G.A. Jooste	<i>Spiraal</i> : Beeld en struktuurprinsiep 80
Francis Galloway, Tertius Meintjes,	Gedigte 97-98
Literêr-aktueel	Waarom vereer ons ons skrywers van weleer? Charles Fensham 99
	Henriette Grové by die aanvaarding van die Hertzogprys en die SAUK-prys vir hoorspele 101
	Annesu de Vos aan die woord 103
	Annette Snyman-beursfonds 105
	Prysvraag vir Engelse prosa 105

Boekbesprekings

Rialette Wiehahn: *Die uur van die idiote* deur Abr. H. de Vries; *Melk* deur Elsa Joubert; Abraham de Vries: *Die hartklop van gevoel* deur M.C. Botha; la van Zyl: *Die klipsweet sit aan my voetsool vas* deur A.A.J. van Niekerk; Elsabe Steenberg: *Kort is die pad* deur N.J. Strydom; *Rympies vir rakkers* deur Piet Swanepoel; *Suster Luiperd* deur Djibi Thiam; *Rook oor die Golan-hoogland* deur Uriel Ofek; Chrissie Reinecke: *Blokboeke* (M. Nienaber-Luitingh: *Die poësie van Elisabeth Eybers*; Charles Malan: *Die ambassadeur*; Helize van Vuuren: *Siener in die Suburbs*; J.P. Smuts: *Kroniek van perdepoort*) 107

Nuwe Afrikaanse boeke 124

Voorgeskrewe boeke vir Matriek 129

Jochem van Bruggen vandag ·

J.P. Smuts

Dit het gebruiklik geword om in die Afrikaanse prosa 'n onderskeid te maak tussen die ouer prosa en die nuwe prosa. Die skeidslyn word gewoonlik getrek teen die middel van die jare vyftig. Wanneer jy oor Jochem van Bruggen praat, praat jy dus oor die ouer prosa, oor dié gebied in ons letterkunde wat die beweging van Sestig vooraf gegaan het. Die ouer prosa dan:

In 1957 het N.P. van Wyk Louw die volgende gesê in 'n radiopraatjie: "Die Afrikaanse prosa is eintlik meer 'n probleem as 'n gegewe." En toe hy vier jaar later sy stukke oor die Afrikaanse prosa bundel in die bekende werk *Vernuwing in die prosa*, het hy besluit om sy boek met hierdie selfde reël te begin. Van Wyk Louw het hierdie woorde geskryf toe hoogstens Jan Rabie se *Een en twintig* wat die vorige jaar verskyn het, gesuggereer het dat daar dalk iets in die Afrikaanse prosa kan plaasvind wat anders sou wees as wat die vorige halfeeu daarin gebeur het en dikwels nie gebeur het nie. Sy uitspraak, eintlik sy aanklag, was gerig teen wat ons vandag sal noem die ouer prosa.

Wanneer Louw 'n paar maande later praat oor "Stilstand in ons prosa?" sê hy onder meer: "Die 'stilstand' waaroor gekla word, is nie gebrek aan bedrywigheid nie; dit is gebrek aan afwisseling, aan verrassing; dit is eendersheid; dit is tevredenheid met die reeds-gewesene, die altyd-maar-so-bestaande." Selfs die beste Afrikaanse prosawerke gee volgens Louw niks meer as rustige, lokale realisme nie. Dit het versink in 'n klein wêreld. Die lewe word nie in sy geweldige aspekte getoon nie, maar in sy klein kabbeling. Dit toon geen vlug van die verbeelding nie; alles is oorbekend. As Van Wyk Louw se lojale verset só klink, kan 'n mens begryp hoe benard die posisie werklik was.

Nog 'n voorbeeld. In 1951 het A.P. Grové Van Bruggen onder die loep geneem "omdat hy 'n kwarteeu lank die toonaangewende persoonlikheid op die gebied van die Afrikaanse prosa" was. Na 'n deeglike ondersoek van sy werk moet hy tog uiteindelik besluit: "Ek moet erken dat die herlees van Van Bruggen se werk, so boek ná boek, vir my 'n groot ontnugtering was."

Verdoemende getuienis deur twee gerekende letterkundiges, so wil dit lyk. En as 'n mens hulle op die woord neem, moet jy amper huiwerend vra: verdien Van Bruggen dit om gehuldig te word as daar só oor hom geoordeel word?

Ek kan my ook voorstel dat baie mense ongeveer so sal dink: Van Bruggen is een van ons ouer skrywers en sy werk is ook nie so gekompliseerd nie. Daar is tog seker lankal klaar oor hom geoordeel. Wat kan enigiemand nog byvoeg? Hierop is die antwoord dit: daar word

* Voorlesing gehou voor 'n gesamentlike vergadering van die Afrikaanse Skrywerskring en die Stellenbosse en Kaapstadse werkgemeenskappe van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns te Stellenbosch op 10 September 1981 by geleentheid van die honderdste herdenking van Jochem van Bruggen se geboortedag. Die uittreksels wat bespreek word, is by dié geleentheid voorgedra.

noot oor enige skrywer klaar geoordeel nie. In 'n groeiende letterkunde is nuwe skeppinge organies verbind aan dié wat hulle vooraf gegaan het. Hulle groei uit 'n tradisie en bou daaraan voort en werp ook voortdurend lig op wat agter lê. Dit het tot gevolg dat die ouer werk nie 'n statiese gegewe bly nie. Daar is 'n steeds verskuiwende historiese perspektief, en die deurwerk van die oue na die eietydse verplig ons om telkens evaluasies wat in hulle tyd volkome geldig was, te hersien. Ten spyte van die kras uitsprake wat al oor Van Bruggen se werk gemaak is, wil ek tog beweer dat hy ook vir vandag se leser iets te sê het; dat hy meer as net antikwariese waarde het binne die veld van die Afrikaanse literatuur. Van Bruggen is dus tog nog aktueel in die sin dat hy nie 'n volkome tydgebonde kunstenaar is nie. Terselfdertyd durf 'n mens hom nie los beoordeel van die literêr-historiese verband waarbinne hy staan nie.

In my kort ondersoek van Jochem van Bruggen se werk gaan ek op drie sake konsentreer wat ek wil aanbied as stellings waarop ek algaande sal uitbrei.

Eerstens: Gesien binne die tradisie van die Afrikaanse literatuur in die tyd waarin Van Bruggen geskryf het — en 'n mens is amper huiwerig om in 'n stadium waar so min nog gelewer was van 'n tradisie te praat — gesien binne daardie tradisie het Van Bruggen met van sy vroegste werk 'n groot stap vorentoe geneem; was hy inderdaad vernuwend. Tweedens: Van Bruggen het in sy prosa sterk gekonsentreer op die minder bevoorregte, maar dit is nie noodwendig 'n tydgebonde aspek van sy werk nie.

En derdens: Van Bruggen het van die heel eerste werklik artistiek-bevredigende momente in ons prosa gebring; momente wat die lokaal-sosiale probleme van sy tyd oorstyg het.

Eerstens dan Van Bruggen binne die tradisie van sy tyd. In die stadium toe Van Bruggen sy bekendste en miskien beste werk klaar geskryf gehad het, naamlik *Ampie: die natuurkind* wat reeds teen 1922 voltooi was, was daar skaars 'n dosyn Afrikaanse prosawerke in boekvorm wat 'n mens vandag nog in die gedagte kan roep. Voor 1900 is vier geskryf, en na die oorlog was daar J.H.H. de Waal se *Johannes van Wyk* en eerstelinge van Langenhoven, D.F. Malherbe, Sangiro en Eugène Marais. Dit was so ongeveer vyftig jaar se prosa-oes vanaf die tyd van die Patriotters. Daarom is 'n mens huiwerig om van 'n "tradisie" te praat waarbinne Van Bruggen begin skryf het. Wat jy wel kan sê, is dat Van Bruggen 'n nuwe tradisie geskep het, en in die literatuur het vernuwing met gehalte al lank 'n baie belangrike normatiewe faktor geword. En al kla Van Wyk Louw in die jare vyftig dat die Afrikaanse prosa reeds dekades bly steek het in die opbou van 'n eenselwige wêreld, sien ek dit nie soseer as 'n verwyf aan die adres van Van Bruggen nie, maar wel aan skrywers wat na hom gekom en nie genoegsaam vernuwe het nie. Die feit is dat Van Bruggen binne sy tyd 'n groot vernuwer was. 'n Werk soos *Ampie: die natuurkind* neem dieselfde soort plek in ons literatuur in as "Die vlakte", "Winternag", *Die ryke dwaas* en *Een en twintig*, almal werke wat rigtinggewend was in die sin dat hulle nuwe periodes in ons letterkunde ingelui het.

Ons moet goed beseef watter enorme trefkrag die verskyning van *Ampie I* indertyd gehad het. P.C. Schoonees, wat met sy proefskrif *Die prosa van die Tweede Afrikaanse Beweging* die eerste groot studie oor die Afrikaanse prosa gelewer het, sonder slegs vir *Ampie* uit as roman wat hy in 'n afsonderlike hoofstuk bespreek in sy oorsig van die Eerste en Tweede Afrikaanse Bewegings, en dit is die posisie selfs in die derde omgewerke en vermeerderde druk van sy boek wat in 1939 verskyn het. Die opskrif is: "Ampie, die eerste lewende mens in die roman." Vir hom bring *Ampie* 'n duidelike breuk met die verlede en 'n bevryding van die oppervlakkige natuurroman. Dat Schoonees se maatstawwe en oordele nie deurgaans onbesproke is nie, is nie hier ter sake nie. Wat wel van belang is, is dat Schoonees die oordele van sy tyd weerspieël.

Ek wil in die loop van my betoog drie uittreksels ter illustrasie gebruik. Die eerste kom nie uit Van Bruggen se werk nie, maar wel uit dié van 'n voorloper, sodat dit mettertyd vergelykend kan duidelik word hoe Van Bruggen sy voorgangers verby gestreef het. Dit is 'n gedeelte van die hoofstuk "Gevolge van Engels praat en bynes uithaal" uit G.R. von Wielligh se *Jakob Platjie* (eerste druk, pp. 83-85). Von Wielligh oorspan die Eerste en Tweede Taalbewegings. *Jakob Platjie* het van 1896 tot 1906 in *Ons Klyntji* verskyn en in 1918 in boekvorm. As roman is dit eintlik net deur drie ander in ons letterkunde voorafgegaan: Hoogenhout se *Catharina, die dogter van die advokaat*, Cachet se *Sewe duiwels* en S.J. du Toit se *Die koningin van Skeba*. Dié werk behoort dus tot ons heel vroegste prosa en gee 'n beeld van hoe die eerste produkte daar uitgesien het.

Von Wielligh se werk speel in die eerste helfte van die vorige eeu af en vertel die verhaal van 'n jong Hottentot wat sam met 'n uitgeslape smous, Koos Fonk, op 'n tog na Boesmanland vertrek. Op pad ontmoet hulle allerlei interessante karakters en raak in kleiner episodes betrokke. Die gedeelte wat ek gekies het, is 'n komiese situasie. Koos Fonk stuur sy twee volkies, Samuel en Platjie, met 'n kannetjie brandewyn na 'n boer daar naby, maar die twee help hulle langs die pad aan die drank en raak vrolik. Hulle loop 'n Engelsman raak wat vroeër die dag 'n halfbottel brandewyn by Koos Fonk gekoop en weggeslaan het. Soos die skrywer dit stel: "Na 'n rukkie het hy (die Engelsman) die halwetjie leeg en gaan sy weg in vrede, maar verloor dit spoedig om rond te dwaal." Die episode begin kort voordat Platjie en Samuel die Engelsman raakloop, en dek ook hulle ontmoeting.

Von Wielligh slaag daarin om hier uiterlik 'n heeltemal suksesvolle toneel op te bou. In die eerste plek gee hy blyke daarvan dat hy 'n baie primêre beginsel van die epiek gesnap het, naamlik dat daar feitlik altyd in die verhaalkuns 'n afwisseling voorkom tussen "telling" en "showing", om die twee terme te gebruik wat in verband met Henry James se werk gemunt is. 'n Verhaal is selde 'n volgehoue mededeling deur die verteller; dit gaan ook periodiek oor tot 'n demonstrering, tot dialoog. Von Wielligh vertel nie net die episode nie, hy dramatiseer ook dele daarvan. Hy praat nie net oor die karakters nie, hy laat hulle ook praat.

Wanneer 'n mens egter die toneel 'n bietjie noukeuriger ondersoek, sien jy dat Von Wielligh in werklikheid maklike komiese en selfs karikaturale effekte gebruik. Hy bou byvoorbeeld nie aan verwagtings omtrent sy karakters nie, maar gaan bloot uit van 'n gekondisioneerde reaksie wat hy te wagte kon wees van die leser van sy tyd, naamlik dat Bruinmense altyd lagwekkend is. Verder praat hulle deurgaans krommerige of ten minste snaakse Afrikaans. Wanneer die Afrikaanssprekende Platjie dan nog Engels praat, is die verloop van die episode eintlik volkome voorspelbaar. Die figure is dus al by voorbaat gekarakteriseer; hulle kan beswaarlik ontsnap aan die beperkings wat die soort situasie aan hulle oplê.

Die skrywer maak verder gebruik van twee geykte tegnieke om die komiese mee te bring. Die eerste is oordrywing. Dit is 'n tegniek wat wel kan slaag, maar baie maklik uiters grof word. Tweedens: spraakverwarring en die misverstande wat daaruit voortvloei, is gewaarborg om snaaks te wees. Maar ook dit hanteer Von Wielligh nie met besondere vernuf nie. Die reaksies van die karakters is verder nie baie oortuigend nie. Die Engelsman se woede word byvoorbeeld glad nie sterk uit die situasie gemotiveer nie, behalwe as jy dit nou maar alles aan die drank wil toeskryf — en ook dan vervlak dit die moontlikheid op vollediger karakterisering: dit is nie die ware mens se reaksies wat jy kry nie, en daarom weet jy aan die einde net mooi niks van hoe die Engelsman werklik is nie.

Von Wielligh openbaar hier, en ook verder in die roman, net deurgaans een facet van sy karakters, en selfs dié enkele faset word sonder die minste skakering voorgestel. Die figure is net komies, meestal selfs grof klugtig. En die plekke waar hy soms iets meer probeer gee, vorm van die swakste gedeeltes in die werk.

Die komiese word in hierdie gedeelte nie hoofsaaklik deur die dialoog opgebou soos 'n mens miskien aanvanklik mag dink nie, maar wel deur die beskrywing van die verteller. Dit sorg vir die beste gedeeltes. Byvoorbeeld: “Die Engels van die man was bo Platjie se horison en hy staan en dink. Die Engelsman vra weer en Platjie is nog meer in die spinnerak vasgedraai.” En: “Toe slaan hy eers die Rooi-taal dat hy so kleur op kleur kry; want Koos Fonk se mikstuur is goed genoeg om enige Christenmens gek te laat word.”

Ek wil nou onmiddellik beweeg na die wêreld van Van Bruggen en spesifiek na die eerste deel van die *Ampie*-trilogie. *Ampie: die natuurkind* handel oor Ampie, 'n opgeskote half-simpele bywonerseun. Ampie is op grond van sy aard en veral sy agtergrond gedoem tot 'n uitsiglose bestaan. Die plaasboer, Kasper Booyens, probeer Ampie ophef deur opvoeding en geleentheid wat hy vir hom skep. Dit, asook ander faktore wat op Ampie inwerk, bring 'n geleidelike groei by hom in die loop van die trilogie. Ampie word algaande in 'n reeks situasies geopenbaar. Van dié situasies ontwikkel deur herhaling in motiewe wat 'n belangrike funksie in die opbou van die romans het. Dit gaan hier veral om Ampie se verhouding met sy donkie, sy nooi en latere vrou Annemie, sy kind, familieleden en dan die Booyensens en Booyens se voorman, Flip Staander, en sy gesin.

Soos Von Wielligh werk Van Bruggen ook hier met 'n gegewe waarop baie lesers 'n gekondisioneerde reaksie sou toon wat baie ooreenstem met dié wat hulle op sy voorganger se werk sou hê. Ook van die half-simpel karakter verwag jy opmerkings wat binne die verband buite toon of irrelevant en daarom snaaks sal wees. Gegee 'n middelmatige skrywer bied 'n figuur soos Ampie hom cintlik net aan vir ôf komiese ôf uifers sentimentele hantering. In Van Bruggen se siening van Ampie kry ons elemente van albei hierdie uiterstes. Daar is die komiese en die humor, maar daar is ook die deernis en simpatie. Dié opponerende elemente hou mekaar in 'n baie groot mate in balans, en dit skep al dadelik die moontlikheid op 'n geslaagder werk as wat Von Wielligh geskryf het. Daarby het Van Bruggen ook veel groter tegniese toerusting as sy voorlopers. Dit is veral sy vermoë tot karakterisering wat meebring dat die romanfigure baie meer geskakeerd voorgestel word as in enige roman wat *Ampie* vooraf gegaan het — 'n aspek wat later verder ondersoek word.

Die eerste Van Bruggen-uitreksel waarop ek wil konsentreer, dek die bekende afsê-episode in *Ampie: die natuurkind* (sesde druk, pp. 118-120). Wanneer 'n mens hierdie gedeelte noukeuriger ondersoek, besef jy hoe fyn en effektief dit opgebou is. Eers is Ampie alleen op die toneel en dan beweeg Bart geleidelik binne. Wanneer die gesprek tussen die twee begin, wil dit lyk of dit hier veral om die komiese gaan. Bart spot met Ampie se slordige voorkoms en Ampie troef hom weer met die sigarette wat hy nie wil sê waarvandaan dit kom nie en dan is daar die afsê-brief vol snaaksighede. Hierdie situasieskepping staan egter nie primêr in diens van die humor nie, maar wel van die karakterisering. Daar word 'n duidelike emosionele lyn in hierdie gedeelte opgebou wat bydra tot die onthulling van Ampie se aard. Aanvanklik is die woordspel tussen Bart en Ampie lighartig, maar die oomblik as Ampie wil weet wat Annekie gesels en Bart aanhou gekskeer, raak hy ergerlik. Ampie kry dan die brief van Bart. Dit is 'n geel koevert met 'n netjies opgevoude briefie daarin. Dit kom van Ampie se verloofde, en Ampie én die leser se verwagting is dat dit iets positiefs is. Wanneer Ampie egter die ring sonder steentjies "tot sy ontsteltenis ... herken" — 'n baie effektiewe onderbeklemtone — begin die spanning by hom groei: 'n benoude gevoel klim in sy hartslag op en hy vou die brief bangerig reg om dit te lees. Nadat hy dit gelees het, kom daar 'n wrede gloed soos van 'n ongedierte in sy oë. Hy begin skel en karakteriseer homself deur sy taal; naderhand is woorde nie genoeg om sy magtelosheid mee uit te druk nie, en gaan hy oor tot geweld wat net so karakteriserend is: hy skeur die brief stukkend en vertrap die ring. Selfs die selfversekerde Bart word bang. En dis nie toevallig dat Ampie se laaste woorde is Annekie kan na die hel toe gaan nie: 'n oer-boosheid is in hom ontketen, en daarmee word 'n duidelike faset van sy karakter blootgelê.

Ampie mag 'n tipe wees, 'n figuur wat meersydigheid mis, maar 'n mens moet erken dat Van Bruggen in hierdie enkele kort episode 'n groot deel van dié karakter se gesuggereerde moontlikhede toon. Ons sien en hoor hom in sy afwagting, in sy opwinding, in sy vrees, in sy

teleurstelling en in sy woede. Selfs sy heftigste reaksies is goed gemotiveer, sodat daar van oordrywing vir effek soos by Von Wielligh nie sprake is nie. Van 'n afsêtoneel wat tradisioneel snaaks is, maak Van Bruggen meer as net 'n komiese episode. Die humor is daar, maar ook die onheilspellendheid wat die leser voorberei op 'n verdere uitbouing van dié motief later in die roman.

Net iets verder oor die brief self. Hier het ons een van die klassieke oomblikke in die roman. Binne enkele reëls skep Van Bruggen iets heel besonder. Die humor van dié gedeelte lê veral in die jukstaposisie van die verhewene en die platvloerse. Met haar standerd drie-agtergrond hou Annekie aanvanklik pynlik aan boeikerige taal vas, maar as haar emosies oorneem, kry die brief momentum, verander die toon, desintegreer die sinsbou en val die leestekens weg. In die slot keer sy weer terug na die cliché nadat sy haar sê gesê en haar emosie ontlai het. Ook Annekie verloor dus tydelik beheer, en toon in dié skellerige oomblik haar ware aard. En dan is daar nog 'n verdere faset van die humor. Van Bruggen, daardie skrywer van natuurlike Afrikaans, is hier ook besig om die geykte briefstyl met sy retoriese wendinge fyn te parodieer. Ons het dus te make met humor op meer as een vlak, met 'n oneindig groter geskakeerdheid as waartoe Von Wielligh, as verteenwoordiger van die periode wat Van Bruggen vooraf gegaan het, ooit in staat was.

Alhoewel ek maar op enkele aspekte ingegaan het, hoop ek dat ek tog in 'n mate my eerste stelling gestaaf het, naamlik dat Van Bruggen, gesien teen die agtergrond van sy tyd, met van sy vroegste werk 'n groot stap vorentoe geneem het en inderdaad vernuwend was.

Die tweede stelling wat ek gemaak het, is dat Van Bruggen se konsentrasie op die minder bevoorregte nie noodwendig 'n tydgebonde aspek van sy werk is nie.

Ek dink 'n mens kan met veiligheid beweer daar bestaan 'n populêre opvatting dat Van Bruggen primêr oor die armblanke geskryf het. Hy het dit goed gedoen, maar die armblankeprobleem is jare reeds iets van die verlede en daarom is sy werk gedateer. Hierop wil ek twee antwoorde gee.

Eerstens: dit maak nie saak waaroor 'n skrywer skryf nie. Daar bestaan nie iets soos 'n tema wat sukses waarborg en 'n ander een wat mislukking onvermydelik maak nie. Die rou materiaal is artistiek-onderskillig. 'n Goeie roman kan in ons tyd af speel, of honderd of duisend jaar gelede. Dit kan ook in 'n nie-realistiese ruimte geplaas wees en bevolk word met onwerklike figure, iets wat 'n mens meermale in die werk van Etienne Leroux aantref. Dit gaan maar net daaroor hoe die skrywer sy stof hanteer en wat die implikasies van sy werk is. Daar is gedeeltes in Van Bruggen se werk wat tydgebonde is, maar daar is ook momente wanneer hy die lokaal-sosiale probleme van sy tyd, wat tematies onderliggend is aan sy werk, oorstyg en by menslike dilemmas uitkom wat nie tydgebonde is nie. (U kan netnou na 'n gedeelte luister waar hy dit na my mening regkry.)

Ek wil tweedens daarop wys dat dit nog altyd 'n ou en gerespekteerde tradisie in die literatuur was dat 'n skrywer mag en selfs behoort te skryf

oor die vraagstukke van sy tyd, ook oor die beperkter probleme van sy dag. 'n Mens sal waarskynlik in literêre werke uit alle periodes elemente aantref wat dit illustreer. Die Griekse tragedies, wat behoort tot van die oudste oorgelewerde Wes-Europese letterkunde wat ons het, werk met die mens wat 'n slagoffer van die noodlot is; wat deur die gode geslaan word. In sy beskrywing van die tragiese held wys Aristoteles daarop dat die tragiese karakter 'n persoon bo die gemiddelde is. Hy is dus 'n uitsonderingsfiguur, iemand met wie die deursnee-toeskouer hom moontlik nie kan gelyk skakel nie. Daarom stel Aristoteles die voorwaarde van vereenselwiging: die tragiese figuur moet ook eienskappe hê wat dit vir die toeskouer moontlik maak om homself in dié persoon te herken. En hierdie identifikasie is slegs moontlik omdat die dramaturg aansluit by probleme van sy tyd.

Trek 'n mens die historiese lyn deur, kom jy by die Middeleeuse literatuur, by latere skrywers soos Dickens en baie ander wat op die sosiale probleme van hulle era gekonsentreer het en nog steeds geldigheid behou. Dit bring jou ook by Van Bruggen én by die moderne Afrikaanse literatuur: die betrokke romans van Jan Rabie, André P. Brink en John Miles en bowenal *Die swerfjare van Poppie Nongena*. Hierdie laaste roman het in ons tyd die gemeenskap aangegryp soos *Ampie: die natuurkind* dit sestig jaar gelede gedoen het.

Oor hierdie eietydse skrywers se werk is daar in baie gevalle nog nie naastenby 'n konsensus van mening binne die Afrikaanse kritiek nie. En, soos ek vroeër genoem het, 'n mens moet bowendien in gedagte hou dat oordele oor werke en skrywers met die jare kan en sal verander. Wat wel nou met stelligheid beweer kan word, is dit: wat uiteindelik in hierdie werke sal bly staan, is nie dat dit aktueel was binne die tyd, vir ons 'n beeld van 'n tydvak gegee en sosiologiese probleme belig het nie. Wat behoue sal bly, is presies wat ons vandag by Van Bruggen kan uitsonder, naamlik dié onderdele of gehele wat artistiek bevredigend geskryf is.

En daarmee is ek dan ook by die derde en laaste stelling wat ek gemaak het, naamlik dat Van Bruggen van die heel eerste werklik artistiek-bevredigende momente in ons prosa gebring het.

Van Bruggen word gewoonlik as 'n humor-realis bestempel, as 'n skrywer wat die klein mens in sy beperkte omgewing en met sy relatief geringe problematiek skerp bekyk en dikwels met 'n groot mate van deernis uitbeeld. In die literatuur geld geen voorskrifte nie, maar 'n mens moet erken dat 'n skrywer wat so te werk gaan dit waarskynlik moeilik sal vind om 'n groot roman te skryf wat die mens en die lewe in al sy erns en kompleksiteit gaan openbaar. Dit sal egter onbillik wees om Van Bruggen bloot te sien as die skepper van die klein humoristiese insident. Dit is trouens opvallend dat van die allersterkste momente in sy werk opgebou is rondom sterftonele.

Sterftonele toets skrywers tot die uiterste toe. Gewoonlik verg dit van hulle om 'n baie geskakeerde spektrum emosies by verskeie karakters weer te gee. Daar is ook meestal 'n fyn balans tussen wat die karakters sê en wat die verteller meedeel. In die verstilde oomblikke wanneer die karakters nie meer woorde oor het in hulle smart nie, moet die verteller

orneem. Dit moet hy met buitengewoon fyn aanvoeling doen — nie te emosieloos nie, maar ook nie te melodramaties nie.

Ek het veral drie sterftonele by Van Bruggen in die gedagte, naamlik die dood van die donkie aan die einde van *Ampie I* (sesde druk, pp. 152-162), die dood van die kind aan die einde van *Ampie III* en die slottoneel van 'n ander belangrike Van Bruggen-werk, *Die sprinkaanbeampte van Sluis*. Die gedeelte waarop vollediger gekonsentreer word, is die dood van die donkie, maar ek wil ook kortliks iets oor die ander twee tonele sê.

Die sentrale figuur in *Die sprinkaanbeampte van Sluis* is Lambertus Bredenhand, 'n grootdoenerige sukkelaarfiguur wat skielik amptelike vernaamheid kry wanneer hy aangestel word as sprinkaanbeampte wat 'n dreigende sprinkaanplaag moet bestry. Dit is ironies en humoristies dat 'n plaag hom verhef tot 'n vir hom belangrike posisie en net so ironies dat hy dié posisie na twee weke weer verloor wanneer hy die sprinkane uitgeroei het. Daar is egter ook 'n dieper ironie in die werk. Bredenhand is 'n wewenaar met 'n paar kinders, en sy omswerwinge as sprinkaanbeampte word ook die soeke na 'n tweede vrou. Dié omstandighede lei kumulatief daartoe dat hy sy kinders verwaarloos en sy seuntjie nie genoeg aandag kry as hy ernstig siek word nie. In die doodstoneel word Bredenhand van alle uiterlike vertoon gestroop en staan hy alleen by sy kind se sterfbed en bid. Van Bruggen is hier verwyderd van die gemoedlike humor-realis. Hy toon inderdaad iets van die lewe in sy verskriklikheid.

In die derde deel van die trilogie is Ampie reeds getroud en vader van 'n kind. Hy en sy familie is op die delwerwe, waar almal op die een of ander wyse losgeslaan raak. Annekie en Ampie se ouers word sterk sektaries en Ampie drink te veel. Teen die einde van die roman kom Ampie agter dat hy deur sy geslepe swaer, Bart, ingeloopt is. Bart het hom nie alleen beroof deur sy diamante te steel nie, maar het ook met al sy besittings verdwyn wat hy beloop het om aan Ampie se kind te bemaak. Nou ontwikkel daar 'n krisisnag. Die kind is siek, maar Annekie is by 'n sektariese byeenkoms en Ampie lê besope terwyl sy kind sterf. Die kind se dood laat hulle met 'n brandende verwyd. Deur hierdie afstroping van sy figure bring Van Bruggen 'n beslissende wending in sy roman: hy laat sy karakters terugkeer plaas toe. Alhoewel daar gewoonlik beswaar aangeteken word teen Van Bruggen se neiging om sy figure te "red" deur hulle na 'n beskutte en geborge bestaan te laat terugkeer, moet 'n mens erken dat hy dié wending deeglik voorberei en goed motiveer en dat Ampie-hulle ten slotte as deur-skok-gesuiwerdes terugkeer plaas toe.

Die laaste sterftoneel is die dood van die donkie aan die einde van *Ampie I*. Die donkie, ou-Jakob, is Ampie se geliefde troeteldier en hy word tot 'n belangrike karakter uitgebou in die loop van die roman. Sy belangrikheid is veral daarin geleë dat hy help om die Ampie-figuur te belig.

'n Mens kan aanneem dat Van Bruggen hom deeglik bewus was van die karakteriseringsprobleme wat 'n figuur soos Ampie vir hom geskep het. In werklikheid het Van Bruggen te make gehad met karakteriserings-

probleme waarmee talle twintigste-eeuse skrywers geworstel het. Dié skrywers het naamlik besef dat ou karakteriseringstegnieke uitgedien geraak het of ten minste ooreis was en dat dié tegnieke nie daartoe in staat was om talle moderne romankarakters bevredigend uit te beeld nie. Die ou karakteriseringstegnieke het dikwels te sterk op direkte mededelings deur die verteller gesteun, en verder is 'n swaar las op dialoog as karakteropenbarende medium geplaas.

In die twintigste eeu word randfigure van die samelewing dikwels sentrale figure in die roman: die afwykende, die uitgestotene, die ontwrigte, die ongebalanseerde, die swyende, die idioot. Plaas jy so 'n buitestaanderfiguur in die kern van jou roman as belangrike draer van die sentrale idee, is dit gewoonlik nodig om iets van sy innerlike te onthul. Aangesien die afgeslote buitestaander se moontlikheid op opebarende dialoog gering is, word daar soms gebruik gemaak van die een of ander vorm van innerlike monoloog — die bewussynstroomtegniek is een van die bekendste vorme hiervan.

'n Mens kan die bewussynstroomtegniek beskryf as 'n bepaalde aanbiedingswyse in die literatuur wat die skrywer in staat stel om die prespraakvlak van die bewussyn te verken om sodoende die psigiese samestelling van die karakter wie se bewussyn so oopgestel word, te openbaar. Dit doen hy deur die indruk te wek dat hy die illogiese, ongrammatikale en hoofsaaklik assosiatiewe patrone van die menslike gedagte blootlê. Die verteller bly hier op die agtergrond en die illusie word geskep dat die leser 'n kyk in die karakter se binneste kry sonder enige tussenganger. Bewussynstroomgedeeltes kom by die eerste lees dikwels taamlik chaoties voor omdat daar weinig punktuasie is en dit lyk of sulke passasies op vrye assosiasies berus. As so 'n gedeelte goed geskryf is, het dit egter altyd 'n fyn bedagte verskuilde struktuur.

Die bewussynstroomtegniek is omtrent die verste punt waartoe die skrywer kan beweeg in sy poging om die afgeslote figuur oop te stel. Van Bruggen gebruik dit nie, maar hy is reeds op pad daarheen met die wyse waarop hy die donkie benut in *Ampie I*.

Die probleem met die Ampie-figuur uit karakteriseringsoogpunt is nie primêr dat hy verstandelik minder bedeed is nie, maar wel dat hy 'n taamlik geïsoleerde karakter is wat van die begin van die roman af tussen verskillende wêrelde dobber. Sy huisgenote is bot en soms selfs aggressief, en van openhartige gesprekke is hier weinig sprake. As oom Kasper hom in die huis neem, het Ampie 'n stille ontsag binne dié vreemde omgewing. Ook talle van die ander ruimtes waarin hy beland, is vir hom onbekend en selfs angsaanjaend. Vertrouelinge met wie hy kan kommunikeer, is dus in 'n baie groot mate uitgesluit. Maar Van Bruggen moes sy kernfiguur op die een of ander wyse vollediger oopstel, en in dié verband moet die donkie as 'n besondere vonds beskou word. Die donkie word vir Ampie die vertroueling teenoor wie hy kan uitpraat en bieë. Dit maak nie saak dat die donkie nie verstaan en ook nie kan terugpraat nie. Dit gaan hier oor 'n openbaringstegniek: dis die leser wat moet hoor, nie die donkie nie. Maar dan met die voorwaarde dat die donkie 'n oortuigende medium van oordrag tussen skrywer en leser in die roman moet wees. Dit is ou-Jakob wel. Dit is

aanvaarbaar dat Ampie met sy troeteldier sal praat en dit is geloofwaardig dat dit selfs vir hom sal lyk of die donkie verstaan. Van Bruggen benut sy tegniek hier op 'n baie natuurlike en oortuigende wyse.

Die skrywer plaas dié openbaringsgeleenthede ook baie slim in sy roman. Dit kom telkens op oomblikke wanneer Ampie verhewigde gemoedsaandoenings ervaar, belangrike besluite neem of insigte verkry en gevolglik in 'n emosionele toestand is waar dit vir hom noodsaaklik is om uit te praat in sy krisissituasie. Dit is interessant dat Ampie se begriplose baba in die derde deel van die trilogie presies dieselfde funksie vervul as die donkie in die eerste.

In hierdie belangrike aspek van sy werk is Van Bruggen beslis vernuwend. Waar van sy voorlopers dikwels op uiterlikhede en selfs die eksentrisiteite van karakters gekonsentreer het om maklike effekte te verkry, is daar by hom doelbewuste en geslaagde pogings om die binnelewe van sy karakter te onthul. En ons het nie hier met 'n reeds verouderde tegniek te make nie. Dit is 'n werkwyse wat ook in die jare sestig dikwels deur prosaïste gebruik is. Daar is passasies in die werk van Étienne Leroux en André P. Brink waar daar ook 'n uitpraat teenoor 'n nie-begrypende of nie-reagerende hoorder is.

Die donkie is 'n belangrike aanwesigheid dwarsdeur *Ampie I* en sy emosionele waarde vir Ampie groei deur die loop van die roman. Teen die einde van die werk word die donkie een nag tydens 'n donderstorm deur die weerlig doodgeslaan. Hierdie episode is die sterkste in die roman en trouens binne Van Bruggen se oeuvre, en daarom verdien dit vollediger behandeling.

Dit is duidelik dat die emosionele impak van ou-Jakob se dood op Ampie baie deeglik in die loop van die roman voorberei is. Van Bruggen doen in hierdie toneel egter baie meer as om bloot Ampie se skokreaksie te gee by die ontdekking van sy dooie donkie.

In die eerste plek ontgin hy die dimensies van sy karakter hier baie volledig. Die eenvoudige, stomsinnige Ampie is nie vir hom slegs 'n hafwe karakter in die sin dat hy maar halfpad so sensitief soos die normale mens ervaar en registreer nie. Die byna instinktiewe Ampie het in werklikheid fasette behou wat die rasioneel ingestelde mens, verteenwoordig deur die Boosens, verloor het. By Ampie is daar bygeloof, maar ook méér as bygeloof, iets wat ek wil noem 'n mistieke dimensie wat verder strek as bloot maklik-verwerpbare liggelowigheid. By die lees van hierdie gedeelte is jy jou daarvan bewus dat Ampie drogkonstruksies maak, maar die hele situasie is so onheilspellend dat alles nie maar net na Ampie se bygelowigheid herlei kan word nie. As die beangste Ampie die aandgesang sing teen die aangroeiende geluid buite in 'n poging om sy vrees te besweer, sing oom Kasper en sy vrou, wat vroeër Ampie se vrees aan sy bygelowigheid gewyt het, later saam. Hulle word aangegryp deur Ampie se nood, maar dit is die aanvangsreël van die laaste vers wat hulle so spontaan begin sing: "Ik weet, aan wien ik mij vertrou." Hulle voel méér as net deernis: hulle ervaar nou self iets van 'n mistieke vrees vir daardie bedreiging wat die primitiewe Ampie al lankal geregistreer het.

As die weerlig slaan, wéét Ampie die slag het doodgemaak. Die slot is onvermydelik: dit is ou-Jakob wat hy dood aantref. Hoe hanteer Van Bruggen hierdie moment? Ampie raak nie histories aan die huil as hy op sy dooie donkie afkom nie, maar val verwaas langs hom neer. Dit is ten slotte oom Kasper wat hom uit sy beswyming wek en moet meedeel die dier is dood — 'n afsluiting van die episode wat met merkwaardige ingehouenheid, geladenheid en suggestiwiteit deur die skrywer gehanteer word.

Van Bruggen benut in hierdie gedeelte die ruimte uitstekend, nie net om antagonistiese kragte deur die woeste storm op te bou nie, maar ook om ironie te skep deur die paradoksale van die slot. Die aarde juig, want die reën het die belofte op nuwe lewe gebring. Maar dieselfde storm het ook ou-Jakob se dood veroorsaak. In enkele sinne trek Van Bruggen hier die hele kringloop van lewe en dood saam, die naasmekaar bestaan van vreugde en smart, van hoop en wanhoop. Ampie word deur oom Kasper soos iemand in 'n droom gewek, en daarmee gryp die slot terug op die inset, waar Ampie deur nagmerries geteister was. Wat droom was, het hier werklikheid geword, maar word tog ook weer as amper-droom ervaar. Die byna-mistieke word dus volgehou tot in die slot van die episode.

'n Mens word in hierdie toneel meegevoer oor gedeeltes heen waar die tipiese Van Bruggen-verteller hom te hinderlik op die voorgrond dring, te veel sê en interpreteer aan sake wat uit die situasieskepping reeds duidelik is, en jy besef: die skrywer het daarin geslaag om 'n toneel te skep wat artistiek oortuig omdat dit so deeglik voorberei is, die karakter se moontlikhede so verby die grense wat jy vermoed het, verken en onthul het sodat die geheel 'n ryker resonansie verkry as wat die strak epiese kern laat verwag.

'n Skrywer lewer sy blywendste bydrae tot die literatuur deur sy beste werk, en daarom het ek in my kort Van Bruggen-oorsig slegs op hoogtepunte uit sy oeuvre gekonsentreer. Ek is in elk geval van mening dat 'n geleentheid soos hierdie nie in die eerste plek daarom vra dat daar sterk op 'n skrywer se gebreke gekonsentreer moet word nie. Aan die begin het ek die aandag gevestig op verdoemende kritiek wat oor Van Bruggen uitgespreek is, kritiek wat so kras is dat ek gesê het dit wil 'n mens amper huiwerend laat wonder of Van Bruggen verdien om vereer te word. Ek hoop die lesing en voordragte het u oortuig dat die Skrywerskring en Akademie se besluit om Jochem van Bruggen te huldig, inderdaad die regte was.

Die vry Sitmans van „Bywoners”

Elsa Nolte

Jochem van Bruggen se *Bywoners* is deur die Afrikaanse kritiek tot op groot hoogte in die lig van sy ander werk bekyk en geëvalueer. Daar is byvoorbeeld al meermale aangetoon hoe Van Bruggen se realisties-humoristiese werkswyse reeds in hierdie vroeë teks na vore kom. Verder is Andries Vry gesien as een van Van Bruggen se ideale base en Sitman, naas Liepie Stols, as een van die eerstes van 'n reeks sukkelaars. So 'n globale siening het noodwendig meegebring dat net sekere aspekte van die teks telkens uitgelig is: die humor, die realistiese toneeltjies of sekere „raak getekende” karakters. So 'n werkswyse het sy meriete, maar bring die gevaar mee dat die eenheid en patroon van die teks as sodanig uit die oog verloor word. *Bywoners* is bo alles 'n fyn georganiseerde, afgeslote geheel waar 'n konstellasië van karakters in samehang gesien moet word.

Andries Vry, die baas van die bywoners, dwing baie respek by sy onderhoriges af en “die bywoners voel dat hulle baie agting het vir oom Andries Vry”.[•] 'n Mens vra jouself af: Waarom? Die antwoord sou kon wees: Hy is hulle baas, hy “is die eienaar van een van die grootste plase in die distrik” (bl. 7), hy is 'n “tevrede mens” en “innig godsdienstig” (bl. 7) en daarby het hy “'n eerwaardige voorkoms” (bl. 9). Kortom: Hy is “'n eerste klas witman” (bl. 7). Maar is hy dit werklik? Die teks plaas talle bedekte vraagtekens by Vry, réé in die eerste paragraaf:

“Andries Vry is die eienaar van een van die grootste plase in die distrik en het nie nodig om self in sy boerdery te werk nie. Hy is ook al taamlik bejaard daarvoor. Na die Anglo-Boere-oorlog was hy in staat om, in betreklik kort tyd, sy woning en werf van verwoesting se merke reg te dokter.

Aan hulp het dit hom daarvoor nie ontbreek nie, want baie verarmde boere was maar te begerig om 'n sitplekkie te kry as bywoner in daardie dae, ... ” (bl. 7).

Hy is duidelik een van die mees bevoorregtes in die omgewing. Daar word 'n skerp onderskeid gemaak tussen hom en die ander „verarmde boere”. Laasgenoemdes het as gevolg van die Anglo-Boere oorlog uit hulle grond geraak. Nou is die vraag: Waarom was Vry nie so verarm soos hulle nie? Waarom was sy posisie na die oorlog so buitengewoon goed? Die antwoord is gelê in die woordkeuse van die verteller, nl. “verwoesting se merke” en “reg ... dokter”. Deur eersgenoemde word eintlik gesê dat, alhoewel die plaas wel beskadig is tydens die oorlog, daar nie sprake was van 'n algehele verwoesting nie. En die “reg ... dokter” impliseer dat dit nie buitengewone kraginspanning vereis het om die herstelwerk te doen nie. Dat dit inderdaad die geval was, word bevestig aan die einde van die teks waar die meeste van die bywoners

• Bl. 9. Alle aanhalings is geneem uit die 1933-uitgawe van *Op veld en rante*, J.L. van Schaik, Pretoria.

weg is en Andries Vry "moet werk soos hy voor die Anglo-Boere-oorlog laas gewerk het" (ek kursiveer, bl. 70).

Alles in ag genome, het Andries Vry dus eintlik goed uit die Tweede Vryheidsoorlog getree, en dit word geglo dat daar net een groep mense was van wie dit gesê kon word: diegene wat nie deurgaans hulle plig in die oorlog gedoen het nie: hulle wat nie gaan veg het nie, hulle wat op een of ander wyse afgeswaai het en natuurlik die joiners. Alhoewel die teks dit nie pertinent sê nie, is dit dus baie moontlik dat Andries Vry in die oorlog 'n allesbehalwe eerbiedwaardige rol gespeel het.

Die eerste twee paragrawe plaas ook 'n vraagteken oor die derde paragraaf waarin Andries Vry se goeie hoedanighede veral beklemtoon word. Ons lees van sy tevredenheid en innige godsdienstigheid:

"As ouderling hou hy die diens in sy ruime voorhuis vir sy gebuurte en in alles erken en eerbiedig hy die leiding en wil van God, waarvoor hy sielsonderworpe buig. Selfs die kwaaieste teenspoed, wat sy boerdery tref, sal hy met berusting dra en slegs meer sy afhanklikheid van God besef" (bl. 8).

In die lig van die eerste paragraaf word die opmerkings sterk ironies. Die "kwaaieste teenspoed" wat ander boere byvoorbeeld totaal verarm het, het vir Vry eintlik net 'n wins gebring, want daardeur het hy bywonersarbeid gekry. Dit wil inderdaad voorkom asof dit vir Vry nie baie moeilik kon wees om hom te buig voor Gods wil nie.

En Andries Vry as boer? Ook hierby plaas die teks 'n vraagteken as ons lees:

"Sy boerdery ly ook aan 'n rustige egaalheid. Selde is daar verbetering of 'n uitbreiding waar te neem. Alles bly in die *ou sleur*, volgens die gewoonte, wat sy opvoeding hom geleer het" (ek kursiveer, bl. 8).

"Ly" suggereer 'n siektetoestand en "sleur" dui op 'n gebrek aan dinamiek. Andries Vry "boer" maar sit-sit-so, maar van sy bywoners vermag hy darem aksie, want hy "wil sy gronde goed bewerk hê" (bl. 14). Hy verdedig sy manier van doen in die volgende uitspraak:

"Dis mos origheid om my boerdery te verander! Ek is nou vyf-en-sestig en ek boer nog almelewe eersteklas. Daardie nuwerwetse gedoentes is net in die wêreld om te knoei en om die duiwel te help, waar hy tot sonde wil verlei. Ons mense versleg langs die beste masjien, want hulle lywe rus en hulle gedagtes woel. Nee wat! 'n Mens moet werk dat die sweet so van hom aftap; dis die wet en ons moet luister!" (bl. 24).

Onbewus vel hy ook met hierdie woorde 'n oordeel oor homself. Eerstens: Hy boer eersteklas omdat sy bywoners verniet vir hom werk — dit is nie aan sy arbeid of vernuf te danke nie. Tweedens: As hy praat van verslegting deur werkskuheid, is dit direk op hom van toepassing. Sy ou lyf rus lekker en hy werk hoegenaamd nie dat die sweet van hom aftap nie.¹ Hy luister dus by implikasie nie na dié wet nie.

Andries Vry se woorde is dus, wat homself betref, hoegenaamd nie met inhoud gevul nie.

En as die leser uiteindelik vir Vry van aangesig tot aangesig ontmoet, is dit in die volgende omstandighede:

“Dis ’n redeneergang van oom Andries, vernaam as *sy ou lyf lekker uitrus* op die breë stoep. Hy het ook gewerk in sy dae. Sy forse huis met die breë stoep hou wyd die landerye in die oog en daarop wag ’n sterk boereleuningstoel vir die gesette lyf van Andries Vry. Langsaan teen die muur, blink ’n tweeloop-haelgeweer; dis die vinke se skrikmaker, wat vanjaar in talryke swerms kwaad doen en baie vrypostig is. Kort-kort druk oom Andries ’n skoot af vanwaar hy sit, of so op sy tyd na sy lande stap en trek daar los. Dan gons dit deur die lug soos ’n groot dwarrelwind, wat verbytrek en hy kyk die wolk van vinke agterna tot hulle uit die oog is en sê: ‘Nou kan Ter Blanche maar onder hulle woel!’ Daarna stap hy met regop houding die werk deur. ’n Eerwaardige voorkoms met patriargale kop, wat alles raak sien en die bywoners voel dat hulle baie agting het vir oom Andries Vry. Dis vandag die swaarste arbeid wat hy doen. Sy vrou sit op die stoep, besig met naaldwerk. Dis of daar so ’n laggie oor die stoel se leuning glim, as die groot gestalte van oom Andries aankom en die groot, vet hande om die armleuning bol en so stadig die swaar liggaam afsak, met ’n sug, gevolg deur ’n spontane klag: ‘Soe! die ou lyf van my! die ou lyf van my wil nie meer nie!’ (ek kursiveer, bl. 8-9).

’n Hele aantal eienskappe van Vry word in dié gedeelte indirek belig soos byvoorbeeld sy oer-luiheid.² Alles in hierdie paragraaf is meer aktief as hy. Die gepersonifieerde “forse huis” is *waaksaam*, die sterk boereleuningstoel is *aktief wagtend*, gereed vir die las, die vinke *doen kwaad* en Ter Blanche *moet woel*. In teenstelling daarmee sit Andries Vry oorwegend en kla oor sy “ou lyf”. En is sy vrou se skelm glimlaggie nie in dié verband ’n veelseggende kommentaar nie.

In sy onderhandelinge met Alwyn de Klerk in deel 2 van die eerste hoofstuk kom Vry se omslagtigheid na vore. Hy wil vir De Klerk geen direkte antwoord gee op die lewensbelangrike vraag of hy (De Klerk) die “stukkie grond, bo in die rante” (bl. 10) kan huur nie. Vry “is ’n man, wat padlangs loop en praat;³ maar ook ’n pad kan myle uit die koers draai voor die doel bereik word” (bl. 10).

Alles in ag genome, sou ’n mens kon sê dat daar weinig (indien enige) verskil is tussen die baas Andries Vry en Cornelis Sitman, die swakste van Vry se bywoners. Albei is sit-mans. Al verskil is dat Andries Vry ’n vry sitman is, grond (en gevolglik bywoners) besit. Sitman besit niks en daarom is sy situasie soveel hagliker as Vry s’n. Maar in wese is die twee mense dieselfde. Sitman word beskryf as “doelloos” willoos, vol ingebeelde kwale en ’n vyand van alle vaste werk” (bl. 14). Voeg hierby nog sy omslagtige manier van praat en ’n mens sien dat Vry en Sitman punt vir punt ooreenkom.

In die lig van die voorafgaande sou ’n mens kan sê dat *Bywoners* duidelike ekonomiese implikasies het. Aan die een kant sien ons in die status van die pas genoemde twee karakters iets van “the ugly face of capitalism”: die ryke word steeds ryker op die rug van die arm man, alhoewel hy (die ryke) in wese niks beter is as die arme nie. Aan die ander kant wys die teks ook iets van die positiewe kant van die kapitalistiese sisteem deur die posisie van die koning-bywoner Willemse.

Die Willemses is voorslag-werkers. Alle arbeid op die plaas geskied rondom hulle. As daar hawer gesny moet word, is Willemse op die voerpunt. As daar geslag moet word, geskied dit by hom. Deur harde arbeid het dié familie hulle al opgewerk tot 'n benydenswaardige posisie. Die teks sê:

"Op sy werf wys kraal en waenhuis, dat Willemse 'n koning-bywoner is. Hy kan maklik vir homself uitsluitend gaan boer. Maar hy het op die ou plaas geword, wat hy nou is en regterhand van Andries Vry is hy ook sy vrind en hy weet dat oom Andries dit sonder hom bitter swaar sal kry" (bl. 15).

Maar tog gaan dit in die teks om *meer* as die blote aantoon van die voor- en nadele van 'n sekere ekonomiese stelsel. Dit sien 'n mens veral in die posisie wat *elke* karakter in die hiërargie beklee.

Soos gesê, maak ons reeds in die eerste hoofstuk kennis met die voornemende nuwe bywoner: Alwyn de Klerk. Hy wek onmiddellik die leser se simpatie:

"Sy gesig is vervalte, maar vol lewendigheid is sy groot blou oë, wat flink opkyk. Hy is 'n mynwerker, wat wil boer (hy het myntering) en nou grond soek" (bl. 10).

Hier het ons iemand wat hom letterlik byna doodgewerk het om 'n lewete maak en wat nou selfs nog vol moed kom boer; wat wil doen wat sy vervalte liggaam hom toelaat om te doen. Teen hierdie man steek Vry ongunstig af, Vry met sy "lekker ou lyf" wat nog durf 'n toespraak vir De Klerk afsteek met sy: "'Die myne is ons volk se grootste vyand, meneer De Klerk. Vandat hulle geopen is, het 'Yes' en 'No' in die land gekom, en vandat 'Yes' en 'No' in die land gekom het, het ons al die sonde. Duisende jong Afrikaners se lewe is vandag verrinneweer'" (bl. 10-11). Weer Vry se retorika, inhoudlose woorde, mistastings. Dit is nie die myne wat die jong Afrikaners verrinneweer het nie, dit is die armoede. Dié armoede sien ons dan ook op Vry se plaas in hoofstuk II waar die lig op die bywoners val. In die vroeëte sien ons hulle met hulle "stroewe gesigte met ruwe baarde, of baardstoppels, wat 'n goeie skeermes vra. Dikgelapte werkschemde wat van arbeid in die dag se hitte getuig" (bl. 16). Geïsoleer van hierdie groep werkers, is die twee Sitmans, die een *aanwesig* en die een *afwesig*. Die *aanwesigheid* van Vry beteken nie veel nie. Self doen hy niks nie, hy "monster (slegs) sy mense" (bl. 17) en as hy vol ergernis sê "dat 'n mens met Sitman geen kleinhuisie kan dek nie" (bl. 18) is die leser geneig om teë te werp: "met Vry ook nie".

By die bywoners gewaar die leser al gou die stille opstand teen hulle lot, "stil gedagtes in die stroewe harsings, soos 'slaaf van die wêreld,' 'verniet werk,' gepaard met 'n gevoel van onmag ..." (bl. 16).

By Gouws (die bywoner wat in die hoofstuktitel uitgesonder word) is die verset die felste, en dit is dan ook hy wat vol bitterheid die plaas eerste verlaat, vasbeslote "om in die myn te gaan werk" (bl. 36).⁴ By die myn bots hy met die Engelse skofbaas en gaan vandaar oorlog toe. Hy word gevolg deur die ander bywoners:

"... — toe het die blink van die oorlog se verleiding in die karige bywoners-huisies kom skyn en het die een na die ander vir Andries Vry verlaat" (bl. 69).

Almal, behalwe Willemse en Sitman. Vandaar dat dié twee figure die leser se besondere aandag vra.

Willemse is, soos gesê, 'n voorslagwerker, en uit die reeds aangehaalde gedeelte wil dit voorkom asof hy Vry uit die goedheid van sy hart bystaan. Maar dat Willemse se motiewe nie heeltemal so altruïsties is nie, word gesuggereer in die volgende:

“... en hy weet dat oom Andries dit sonder hom bitter swaar sal kry. Dog ook onsigbare drade weef 'n magtige netwerk om sy opstal met oom Andries Vry se woning in te vang. Sy oudste seun Albert is 'n knap jongkêrel, soos 'n voorslag in die werk en Andries Vry is baie gek na hom” (bl. 15).

Die “magtige netwerk” blyk uiteindelik 'n verbintenis te wees tussen Willemse se seun en Vry se dogter, vgl. bl. 56 en 72. Hierdeur kry die Willemses se posisie op die plaas 'n totaal ander betekenis. So ook die feit dat Willemse by geleentheid 'n “koning-bywoner” (bl. 15) genoem word. 'n Betiteling soos dié is oënskynlik 'n contradictio in terminis, alhoewel dit in werklikheid aantoon wat Willemse se posisie op die plaas is.

In die kritiek is meermale gepraat van die feodale opset in die teks. Tereg! Aan die hoof het ons die ryk grondbaron, leenheer — die koning, soos Andries Vry homself sien op bl. 72. Onder die leenheer staan die leenmanne, die huurders, die pagters wat ook onbetaalde arbeid vir die heer moet verrig. En die toneel waar Albert Willemse 'n stukkie vark aan Siena Vry oorhandig in die Vrys se agterhuis met die “volle boodskap van sy moeder: ‘Ma stuur vir julle hierdie stukkie vleis, maar dis nie so mooi en vet as wat Ma graag wou gehad het nie, om vir julle te gee!’ ...” (bl. 55-56)? Wat is dit anders as 'n tipiese leenaksie? As Willemse nou in die lig hiervan 'n “koning-bywoner” genoem word, word dit gesuggereer dat hy tweede in bevel is — die Klaas net onder die Baas. Verder word dit in die loop van die teks duidelik dat Willemse later vir Vry mag opvolg, ook as gevolg van die verhouding tussen die twee jongmense. Dit is dus beslis met die oog op hulle eie voordeel en posisie dat Willemse aanbly op Vry se plaas. Hy wat Willemse is, gaan later moontlik die mantel van Vry oorneem en dat hý geensins so 'n simpatieke⁵ baas soos Vry gaan wees nie, word vir die leser aan die einde duidelik waar Willemse oor sy eertydse medebywoners praat:

“‘Die hawer begin al so hier en daar te verkleur,’ sê Willemse. ‘Dit word tyd dat die snymasjien haas kom. Ek het niks met Oom se besigheid te doen nie,⁶ maar ek sê, dis die beste ding wat Oom nog gedoen het toe Oom daardie masjien bestel het en ek sê, as daardie spul terugkom van Duits-Oos, sieklik en gladgeskeer, dan moet Oom net vir hulle sê, ek kom goed sonder julle klaar, daar is die pad!’” (bl. 71).

Dit voorspel niks goeds vir die bywoners as hulle toekomstige baas so oor hulle praat nie. In die lig hiervan kry die hawersny-stryd tussen Willemse en Gouws dan ook onheilspellende ondertone:

“‘n Los slag, 'n forse gryp en maklike beweging so egaal in die grootste spoed, wys Willemse se meesterskap⁷ oor Gouws, wat vaarterig en wild opdruk, ordeloos. Maar Gouws se kwaai kop wil vir

Willemse nie ingee nie ... en Willemse word die duiwel, wat nou in Jaap se kop spook ...

“Wat blaas jy dan so ou Jaap? Jy wil tog nie sê dat jy al moeg is nie?” sê Willemse so in die glorie van sy krag⁸ en handigheid. En dit breek Jaap op die plek” (bl. 20-21).

In Willemse se opgang sien ons dus dat daar altyd 'n baas sal wees wat gaan oorneem. 'n Mens dink hier nogal aan George Orwell se *Animal Farm*. Tevergeefs hunker knegte om vry (Vry) te wees. Dit sien ons ook duidelik in Gouws en De Klerk — karakters tussen wie daar, soos in aantekening 4 gesê word, 'n kontrasterende band bestaan. Vir beide is daar uiteindelik geen vryheid beskore nie. Gouws verruil eers Andries Vry se baasskap vir die baasskap van 'n Engelse “sifbaas” (bl. 68) en bevind hom daarna weer as onderhorige van die talle base van die geallieerde oorlogsmasjien. Dit is trouens die lot van die meeste bywoners. Ook vir De Klerk is daar uiteindelik geen vryheid moontlik nie. Hy moet sy pragtige huurplasia verlaat omdat die vryheid dáár hom byna bankrot gemaak het. In die dorp moes hy maar as kneg van armoede en siekte sy lewe voortsit.

Maar geld dié knegskap nou net vir die bywoners? Ook die vryman/baas, Andries Vry, se situasie aan die einde van die teks is gans anders as aan die begin. Aan die begin het hy luilekker teruggeleun in sy groot stoel. Aan die einde lees ons:

“Andries Vry voel pynlik die druk van elke dag in sy ouderdom. Hy moet werk soos hy voor die Anglo-Boere-oorlog laas gewerk het, toe hy nog was in die volle krag van sy manlike lewe.⁹ En dit laat hom elke aand 'n slaggie moeër voel; veral ook omdat sy gedagtes hom partykeer *baasraak*, nou die gesukkel in sy boerdery so baie sorgeskep” (ek kursiveer, bl. 70-71).

Die grondbetekenis van die woord “baasraak” word in dié gedeelte geaktiveer om duidelik te toon dat die baas van die begin nou ook 'n kneg geword het — 'n kneg van kwelgedagtes, sorges en ouderdom. En dit is waarop die teks afstuur, nl. om aan te toon dat alle mense op aarde ten slotte bywoners is. Dit word bevestig deur die eerste, tweede en laaste hoofstuktitels nl: “Hulle Baas”, “Hulle, maar vernaamlik Gouws” en “Die Bywoners af”. Waar daar aanvanklik 'n onderskeid gemaak word tussen die vryman en die bywoners, word die skyn-onderskeid in die laaste hoofstuk opgehef en almal word wat hulle in werklikheid is — bywoners.¹⁰

'n Somber kyk op die mens dus, die mens wat op aarde gedwing word tot bywonerskap. Maar tog eindig die verhaal nie so somber nie. Dit eindig met 'n verwysing na Albert en Siena se liefde en geluk en Vry se behae daarin:

“Oom Andries voel die nuwe lewe in sy ou hart stroom” (bl. 72).

Hierdeur word dit gesuggereer dat daar tóg dinge is wat die mens se bywonerskap draaglik maak — soos die liefde. Die liefde in verskillende vorme kom telkens in die teks aan die orde. Daar is die liefde tussen jongmense, daar is die medemenslikheid van die bywoners wat maar altyd die meeldiaken se suikersakkies vol maak, daar is verwysings na die ruimhartigheid van die vroue van Willemse en De Klerk. Maar die

duidelikste kom dit na vore by die “bywonerste” van al die bywoners — die Sitmans. Ons het Sitman se vrou se liefde vir haar man en kinders en haar medemenslikheid teenoor Hendrien de Klerk, toe dié ’n toeval gekry het. Ons lees by die geleentheid dat “werklike verpleeggliefde ... die armoedige vroujie besiel (het)” en in haar uitvoering van dié liefdesdaad styg sy totaal uit bó haar bywonerskap, ook wat voorkoms betref wanneer “’n helder glans oor haar skerp oë ...” kom (bl. 44). Van die “versukkelde kromrug-Bettie” (bl. 29) is daar hier geen sprake nie. Momenteel kán die bywonerskap verlig word. Daarom dat dit nie vreemd is dat selfs Sitman hom by geleentheid “as ’n koning so vry gevoel het” (bl. 30) nie.

Universiteit van Pretoria

Aantekeninge

1. Daar word in die teks wel ’n verskoning aangebied vir sy onaktiwiteit as daar gesê word: “(hy) het nie nodig om self in sy boerdery te werk nie. Hy is ook al *taamlik bejaard* daarvoor” (ek kursiveer, bl. 7). Deur die “taamlik” word die verskoning egter aansienlik verflou. En met bywoners tot sy beskikking is dit “natuurlik” nie nodig om self in te spring nie.
2. Daar word wel in die teks by twee geleenthede gesê dat Vry vroeër gewerk het “toe hy nog rats was” (bl. 10; vgl. ook bl. 20), maar van dié werkvermoë sien ons in die teks heel weinig, behalwe aan die einde.
3. Van Vry se koersgerigte padlangs-praat sien die leser in die teks heel weinig, behalwe miskien waar hy geïrriteerd is met Sitman op bl. 18.
4. Deur die feit dat De Klerk die myn verlaat om ’n heenkome op die plaas te soek en dat Gouws die teenoorgestelde doen, word daar ’n belangrike kontrasterende verband tussen dié twee karakters gelê en word die myn gesien as ’n nie te vertrou toevlugsoord.
5. By alles wat teen Vry gesê is, openbaar hy hom tog as ’n baas wat simpatiek is teenoor sy bywoners.
6. Dit is natuurlik nie die waarheid nie, want hy het *baie* met Vry se besigheid te doen.
7. Uiteindelik blyk daar natuurlik veel meer op die spel te wees as blote meesterskap wat hawersny betref.
8. Dit sou kon heenwys na Willemse se naderende koningskap.
9. Ook in die leuningstoel sien ’n mens die agteruitgang want “die troue meubel treur, omdat die groot gestalte so selde nou kom neersak en merkbaar ligter druk” (bl. 71).
10. Die titel van die teks is, veelseggend genoeg, “Bywoners” en nie “Die Bywoners” nie. Daardeur word almal ingesluit.

Die Sprinkaanbeampte van Sluis*

H.P. van Collier

In die Amerikaanse linguistiek word die woord "squib" gebruik vir 'n kort taalkundige bydrae oor die een of ander taalkundige probleem. Volgens die voorwoord by een van die jongste SPEKTATOR-aflerings word 'n "squib" of "spierinkie" ook gekenmerk deur die "tentatiewe, 'stellingname — en/of polemiese karakter van de bijdragen".¹ By ontstentenis van 'n goeie Afrikaanse vertaling ("klein jakkalsies ..." klink darem té destruktief), handhaaf ek die Amerikaanse term.

In hierdie jaar waarin Jochem van Bruggen se geboortedag herdenk word, is dit gepas om een van sy beste literêre produkte van nader te bekyk. My keuse van *Die sprinkaanbeampte van Sluis* is daarom nie lukraak nie. Dit is my bedoeling om vervolgens 'n paar losstaande "squibs" as kanttekening by hierdie roman aan te bied.

1. Motiewe

J.C. Kannemeyer noem in sy monografie van Van Bruggen drie motiewe wat reeds deur Rob Antonissen onderskei is, te wete: "Bredenhand se eensaamheidsgevoel en soektog na 'n tweede vrou, sy verhouding tot sy kinders en, ondergeskik daaraan, tot sy familie, en sy funksies as sprinkaanbeampte en as ambagsman van Sluis".² Die subtiele wyse waarop dié drie motiewe met mekaar verbind word, is vir Kannemeyer een van die redes om hierdie roman hoog aan te slaan. Die uitbouing van hierdie motiewe en die onvermoë van die outeur om die nodige konsekwensies te trek uit hul logiese ontwikkeling is myns insiens juis een van die redes waarom hierdie roman so geankerd bly in die "gemoedelik-lokaal-realistiese" en nie werklik 'n grootse roman word nie.

Alle motiewe staan direk in verband met *Lam* — Bertus Bredenhand, 'n man wie se *hande* vir niks verkeerd staan nie³ en spilpunt van hierdie roman. 'n Mens sou 'n hele bundel semantiese kenmerke kon onderskei wat behoort by hierdie karakter en wat insig gee in sy persoonlikheid.

manlik
vader
godsdienstig
trots
onafhanklik
magstrewe
baasspelerig
ambagsman
dromer

* Baie van die opmerkinge wat volg het hul oorsprong in Honneursbesprekings met studente in die Departement Afrikaans en Nederlands, U.O.V.S., 1980.

Sy karaktereienskappe staan in direkte kontras met sy lewensomstandighede. Lambertus kan vanweë sy haglike finansiële posisie nie sy onafhanklikheid handhaaf nie en werk vir Fisher teen 'n karige loon, as ambagsman hom nie waardig nie, voel hy. Sodoende word hy nie alleen gefnuik wat sy strewe na mag betref nie — hy kan selfs nie sy kinders na behore versorg nie en vanweë sy armoede word hy deur die jong meisies van Sluis verwerp. Hy word sodoende onsuksesvol as vader én man. Bredenhand kompenseer vir hierdie gebreke deur òf in 'n dagdromery te verval òf iets van sy vroeëre status te behou as outoritêre vaderfiguur.

Die geleentheid om as sprinkaanbeampte op te tree, kom as't ware soos 'n verlossing uit die hemel want dit bied Lambertus die geleentheid om sy onderdrukte drange en begeertes te verwerklik. Hy kan nou 'n perd aanskak wat grootliks daarvoor verantwoordelik is dat hy sy eie waarde herwin (p. 53), want sy militêre houding (p. 58) dui daarop dat hy homself as veldheer waan wat teen "die vyand" uittrek, soos die sprinkane ook genoem word.⁴ Soos 'n jongman speel hy nou vryer op sy trippelende perd⁵ en dwing nie alleen gesag af by Fisher en sy kinders nie; selfs die halsstarrige nooiens van vroeër vind "oom" Lambertus nou veel aansienliker.⁶ Die drie motiewe konvergeer hier op geslaagde wyse: vanweë sy nuwe amp herwin Lambertus selfrespek, hy kan meteen beter vir sy kinders sorg en vrymoediger na 'n moeder vir hulle soek. In hierdie verband is die perd bykans 'n deurlopende motief. Uit die reaksie van ander karakters is dit duidelik dat juis die perd Bredenhand se nuwe status simboliseer: "hy's nogal te perd — seker sy swaer s'n" (p. 71); "met wegry lyk hy soos 'n kommandant wat aan die spits van sy burgers staan" (p. 98); "hy trippel op die vosperd weg, selfbewus van sy waardigheid en plig" (p. 110). Waar Bredenhand eers moes loop na Dirkie (p. 9), jaag hy later op sy vosperd na Karel Coetsee (p. 116). Sy afhanklikheid van die perd kom goed tot uitdrukking teen die slot van die roman: al het hy alles weer verloor, bly die perd behoue: "want die trippelaar moet die pad na die Coetsees nog stoftrap" (p. 127).

Kannemeyer gee in sy monografie 'n oorsig van die drie genoemde motiewe en hoe hul "nadergroei" aan mekaar.⁷ Nêrens vermeld hy egter dat hierdie motiewe ook in botsing met mekaar raak nie. Bredenhand se aanvaarding van die amp van Sprinkaanbeampte beteken dat hy hom as't ware teen God verset want hy beskou self die sprinkane as straf van God: "die gevolge van ons sonde moet ons dra" (p. 42) en "ek meen dat dit 'n verkeerde ding is om die raadsbesluit van die Here teë te werk" (p. 42). Iemand wat hom teen God verset, loop die moontlike gevolge wat uit so 'n daad van hubris mag spruit. Daar kom egter niks van tereg nie: Bredenhand stel homself gerus deur sy aanname dat verset teen 'n regeringsaanstelling ook sonde is: "Dis tog so indirek teen Gods Woord om teen 'n regering wat deur God ingestel is as waaragtige instelling, somer uit dwarskoppigheid op te staan" (p. 75). Bredenhand se aanvaarding van sy nuwe amp beteken onder meer ook dat hy sy kinders verwaarloos omdat hy al sy tyd bestee aan sy werk. Gedurende sy afwesigheid benut hy egter ook die tyd om Dirkie te

besoek (pp. 116-117), met die doel om haar finaal die ja-woord te vra: "Dirkie moet nou padlangs sê, ja of nee! ..." (p. 116). Gedurende sy afwesigheid word Kosie ernstig siek en sy swaer, Louis du Toit, kom haal hom juis hier by die Coetsees. Hier is duidelik sprake van 'n botsing tussen die motiewe: Bredenhands se amp en sy poging om 'n vrou te vind het hom sy vaderskap laat verwaarloos. Kosie se uiteindelijke dood sou dus gesien kan word as straf omdat Bredenhands hom 1) as sprinkaanbeampte teen God verset het, 2) sy plig as vader versaak het. Slegs die laaste moontlikheid word in hierdie roman benut.

Van meet af is Bredenhands se kinders 'n onoorkomelike hindernis in die verhouding Lambertus/Dirkie. Vergelyk bv. (p. 12): "Sy voel huiwerig as sy daaraan dink dat hy spesiaal vir haar gekom het ... 'n wewenaar met vier kinders ..." (p. 15): "'Buitendien is ek al moeg om ander mense se kinders groot te maak. Was Oom vandag 'n jonkman of sê nou maar 'n wewenaar sonder kinders, dan kon ek altemit nog daarvoor gedink het'". (p. 79): "'Oom Lambertus, hoe praat jy dan so verkeerd, Oom? Ek deug glad nie vir 'n moeder nie en het Oom mos die ander dag al gesê dat ek moeg is om kinders van 'n ander groot te maak ...'". (p. 83): "'Ek het mos duidelik vir jou gesê dat ek al moeg is van die werk om kinders groot te maak'". "'Ek wil nie nog 'n slag ander mense se kinders grootmaak nie'".

(p. 98): "'Nee, oom Lambertus, ek sê nie dat jou kinders die enigste beswaar is nie, maar hulle is 'n onoorkomelike beswaar. As hulle daar nie was nie, sou die saak vir my glad anders gewees het'" en "Die spot verdwyn uit haar oë vir 'n droomglans. Hy is darem 'n knap wewenaar ... jammer! jammer!"

Ten spyte hiervan swig Bredenhands nie voor die versoeking om sy kinders te versaak nie; hy besluit selfs om sy vroeëre besluit te herroep dat Kosie by sy suster-hulle sal gaan bly: "selfs Koos gaan by hom bly! Sy vaderskap is nou die heiligste plig wat hy het, g'n vroumens kan hom daarvan beroof nie ..." (p. 99). Die duidelike keuse kom egter te laat want Kosie is al feitlik op sterwe.

Die verset teen die Opperwese wat vroeër slegs 'n moontlikheid was, groei nou uit tot 'n geding met God. Bredenhands is reeds vroeër in die roman vergelyk met Jakob: "Hoe lank het Jakob nie geswoeg vir Rachel nie!" (p. 8); "dis 'n uitkoms hierdie so heerlik soos die droom van Jakob. Die Heer het pa gehelp" (p. 58). Bredenhands se soektog na sy lewensmaat roep uiteraard ook die Jakob-geskiedenis op, maar die belangrikste ooreenkoms blyk uit die worsteling met God: "Dis egter of sy hart nie in onderwerping en deemoed kan versug nie; meer as wat hy bied, lug hy sy gemoed en sy bidde word vol argumente, asof hy met die Opperwese wil redetwis. En tog is dit vir hom 'n worsteling om die behoud van sy kind ..." (p. 124) en later: "Die moeder het die worsteling gehoor ..." (p. 125). Ná die worsteling verander Lambertus nie wesenlik nie, maar wel Dirkie: "Dirkie verstaan die gedagte deur die fierbedroefde wese ingehou. Selfverwyt praat heftig in haar gewete ... Sy lê haar hand op Lambertus se skouer en leun haar hoof enkele sekondes daarteen, wyl sy as 'n versugting uiter: 'Só het ek dit darem nie gemeen nie, oom Lambertus'" (p. 128). Lambertus self noem dit 'n

lotsbepaling wat 'n inkeer in Dirkie se gemoed teweeggebring het en haar laat inwillig het tot 'n huwelik: "deur die bestiering van die Here (het) haar hart 'n groot respek te vir hom gekry (...) en (het) sy liefderykgesind jeens hom en sy kinders geword ..." (p. 129). Só word 'n potensiële konflik tot niet gemaak op 'n maklike én onbevredigende wyse.

Hierdie onwilligheid om 'n motief meedoënloos tot sy logiese uiteinde te voer, vind ons ook in 'n ander deurlopende motief: dié van sonde en straf. Lambertus filosoferer deurgaans oor sonde. Volgens hom is allê rampe die gevolg van die oermens se sonde en daarom beskou hy ook die sprinkane as straf van God (p. 42). Die afleiding is daarom voor-die-hand-liggend — die rampe wat Bredenhands self getref het "Sprinkaan, Skuld! Boedel!" (p. 6) én selfs die dood van sy vrou is ook 'n gevolg van sy eie sonde. Uiteraard kan Kosie se dood ook so geïnterpreteer word.

Lambertus se beheptheid met sonde word op sy kinders oorgeplaas, ook vanweë die nadruk wat hy daarop lê wanneer hy boeke vat. Hoewel al die kinders geraak word, is dit veral die sensitiewe Kosie wat hieronder ly. Ná die skriflesing oor die rykes wat met moeite die Koninkryk sal beërwe, is Kosie bevrees dat sy vader se nuwe amp rykdom en dus verdoemenis sal meebring. Tydens sy vader se afwesigheid groei 'n tweespalt in Kosie se gees. Hy verlang na die hemel "waar hy weer sy moeder sal ontmoet ..." (p. 86), maar vrees die Bose wat vir hom die gestalte van 'n reusekameel aanneem.

Die konflik waarin hy verkeer, is die direkte gevolg van sy vader se oor-beheptheid met sonde, vererger deur onsimpatieke optrede in die verlede: "sy pa sê dat hy hom oorgee aan die duiwel" (...) "sy pa het hom al dikwels daaroor geslaan as hy bang word" en "vroeeër het hy altoos by sy moeder skuiling gesoek en sy het hom teen haar vasgedruk, terwyl sy pa dan sê dat die kameel hom ry en dat hy moet loop speel" (p. 87).

Dit is daarom treffend dat Kosie se worsteling tydens sy nag van angs (pp. 94/5) 'n duidelike parallel vind in Bredenhands se worsteling met God. Eers dan word sy vaderhart "vol van 'n magtige liefde vir die kind" (p. 124) en vermurwe sy onverskilligheid. Net soos Kosie troos gevind het deur hom tot God te wend en die Onse Vader te bid (p. 95) só wend Bredenhands hom tot God ná sy aanvanklike opstand en siter ook hý uit die Onse Vader: "U wil geskiede! Amen" (p. 125). Dit is 'n situasie met die potensiaal om 'n hoogtepunt in die roman te vorm en die motiewe-kompleks: sonde, skuld en boete tot die universele vlak te verruim. Dit word egter summier beëindig met Bredenhands se woorde: "Kyk die môre breek, dis 'n nuwe dag vir ons en 'n nuwe lewe vir Koos!" (p. 127) en dié problematiek speel geen verdere rol in die afloop van die roman nie.

C.J.M. Nienaber het al gewag gemaak van die feit dat "die grondmotief van Van Bruggen se prosakuns (...) meegevoel (is) met die verontregte, die dupe, die hulpbehoewende in allerlei gedaantes"⁹. In *Die sprinkaanbeampte van Sluis* is daar ook by tye 'n verteller aan die woord wat "te veel vertel, toelig" en verduidelik¹⁰.

Van Bredenhand word gesê dat hy onverskillig lyk omtrent die fisieke toestand van sy kinders. "Dog in werklikheid is hy nie. Daar is 'n onbestrede mag in hom wat die liefdesbetoon of enige weeklikheid onderdruk, terwyl dié gevoelens tog diep in sy gemoed wakker bly; hy kan hul net nie openbaar nie" (p. 30). Die verteller is deurgaans betrokke by Bredenhand, en so simpatiek ten opsigte van dié karakter se tekortkominge dat hy nie werklike diepgang bereik in sy uitbeelding van Bredenhand nie. Bredenhand bly nog te veel van 'n tipe en sy problematiek te oppervlakkig beskrywe om te kan groei tot 'n werklik grootse, tragiese karakter.

Die Tyd

Die Sprinkaanbeampte van Sluis speel in ongeveer negentien dae af "met 'n toespitsing van Vrydag tot Dinsdag in hoofstukke III — X" beweer Kannemeyer¹¹.

Die roman begin met 'n beskrywing van Lambertus Bredenhand waar hy besig is om te werk. Op dieselfde dag besoek hy vir Dirkie. Op p. 17 staan: "Die besoek aan Dirkie lê al ruim veertien dae agter die rug". Op p. 21 vervies Bredenhand hom vir sy suster en vermy hul voortaan. Op p. 41 verwys Louis du Toit hierna as hy sê: "Jy het amper elke dag hier aangekom. En toe jy skielik ophou, was dit vir my snaaks." Met die aanbreek van hoofstuk III wat op 'n Vrydag afspeel het daar al 'n tydperk van meer as twee weke verloop. Die Vrydag strek oor drie hoofstukke, want in hoofstuk 6 is dit Saterdag en in hoofstuk 8 Sondag. Op p. 113 is dit duidelik dat daar 'n hele paar dae verloop: "Hy kan geen nag in sy eie huis deurbring nie en hoe hy ook probeer om saans die woning van oom Karel Coetsee te bereik, daar was telkens verhinderings". Die derde dag is dus Woensdag en nie Dinsdag nie en Kosie sterf eers die Donderdagoggend: "Toe die songoud deur die voë van die vensterluik pars, hou die gekreun op" (p. 128). As 'n mens in berekening neem dat daar twee keer tydspronge van 14 dae is (die ander een is op p. 129: "na ongeveer veertien dae") en dat hoofstuk III — X oor 'n week strek, is dit duidelik dat Kannemeyer se berekening foutief is.

Die roman is tipies van die tradisionele roman met die sterk verband tussen die natuurkringloop en die mens se lewe. Daar word aan die begin van die roman telkens na die nuwe lewe in die natuur verwys: "die wilgerbome skyn al groen" (p. 9); "die vroeë tuine" (p. 8); "die bottende veld" (p. 18) en "Oktoberreën" (p. 29). Te midde van die nuwe lewe ontluik daar ook by Bredenhand die verlange na 'n lewensmaat.

Die geordende tydsverloop waarin dieselfde tydperk deur verskillende karakters beleef word, vorm 'n voorspel tot die latere ontginning hiervan in *Bart Nel*. Vgl. hoofstukke 6 en 7 waarin verskillende karakters die Saterdag belewe. Dit bied ook die geleentheid om van die vroeë genoemde motiewe te kontrasteer. Bredenhand is in sy element: "Nooit kon hulle vir hom 'n beter amp uitgedink het nie" (p. 65). Hy kombineer uiteraard sy ampswerk met 'n ander plesierige taak — die soeke na 'n vrou. Terselfdertyd is sy kinders alleen en moet Ousus die plek van

moeder én vader volstaan. Kosie se seer voet en die hardhandige wyse waarop sy vader die doring verwyder het, word uitvoerig beskryf (bv. p. 90: "Sy (moeder) sou hom darem nie so baie seer gemaak het met die doring nie; haar hande was sag; haar stem het altoos nader getrek, vir haar was hy nooit bang nie ..."). Terwyl Lambertus die jawoord van Dirkie probeer afdwing, lê Kosie in doodsangs en rondrol (p. 94). Dat hierdie jukstapenering nie toevallig is nie, blyk uit presies dieselfde procédé in hoofstukke 9 en 10. Weer eens word Bredenhand in sy rol as vryer (pp. 116-118) geplaas teenoor sy sterwende kind (pp. 119-122). Selfs uit die tydstrukturering blyk dat die vaderskapmotief die sentrale motief in hierdie roman is.

Die Ruimte

Die beskrywing van Bredenhand se huisie: "(a)an die een kant die spruit, bokant 'n streep land, staan 'n koppie wat op die vlakte verdwerg tot 'n miershoop en aan sy voet lyk die woning van Lambertus Bredenhand soos 'n baksteen" (p. 16) kan byna filmies genoem word: 'n wye blik verklein totdat die armoedige huisie in fokus staan. Die bewoner, Lambertus Bredenhand, word gereduseer tot 'n nietigheid teen die agtergrond van die natuur. As onbeduidende wese is hy nie alleen uitgelewer aan "die dryfkant van die natuur hier binnekant in hom" nie (p. 8) maar ook aan die natuurdreiging, hiér, die sprinkane. Hoewel Bredenhand nietig is teen die wye ruimte van die natuur, oorheers hy in die ruimte van sy huis. Daar is reeds op gewys hoe dieselfde vertelde tyd in twee ruimtes gekonkretiseer word. Selfs al is Bredenhand nie tuis nie, is sy teenwoordigheid so sterk dat daar op die gewone manier geëet, boeke gevat en geslaap word. Die huisie bly dus gevul met die teenwoordigheid van die patriargale vader. Dit is ten slotte ook nie alleen met die verwysing na dieselfde liedjie waardeur die verhaal siklies eindig nie¹²; die roman begin en eindig met 'n *ruimtelike* aanduiding. Bredenhand bevind hom telkens in *Fisher* se skuur waardeur sy afhanklikheid al blyk. Ten slotte het daar 'n sekere vooruitgang gekom. Hy doen sy werk nou "met 'n opgeruimde hart" (p. 129) en hy is nie alleen ambagsman nie: "Van nou af gaan hy 'n dubbele persoonlikheid verteenwoordig: 'n beampte en 'n ambagsman" (p. 129). Die sikliese aard van die roman beklemtoon egter die feit dat Bredenhand vanweë sy eie beperktheid én omstandighede in 'n bestaan vasgevang is waaruit hy nie kan ontsnap nie. Semioties gesproke: die struktuur van die roman is ikonies van die boodskap wat daarin vervat is.

Voetnote

1. Spektator, Jaargang 10 nr. 6, Junie 1981, p. 489.
2. Kannemeyer, J.C.: Monografieë uit die Afrikaanse letterkunde nr. 8 — *Jochem van Bruggen*, Nasou Beperk, Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg, Port Elizabeth, Pietermaritzburg, ongedateerd, p. 17.
3. Van Bruggen, Jochem: *Die sprinkaanbeampte van Sluis*, J.L. van Schaik Beperk, Pretoria, agtiende uitgawe, 1972, p. 6.

4. Ibid., p. 69.
5. Vgl. Ibid., p. 68: "Wat sal nou deur haar vlermuisedagtes trek? Dis sekerlik vir haar 'n raaisel watter jongkêrel aankom ...".
6. Vgl. Alida se reaksie — Ibid., pp. 67/68 en dié van Bettie p. 70.
7. Op cit., pp. 18 en 19.
8. Sien ook pp. 50 en 76.
9. Nienaber, C.J.M.: "Jochem van Bruggen" in *Perspektief en profiel*, (red.) P.J. Nienaber, Afrikaanse Pers-Boekhandel, nuwe hersiene uitgawe, ongedateerd, p. 284.
10. Ibid., p. 288.
11. Kannemeyer, J.C.: *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, band I, Academica, Kaapstad en Pretoria, 1978, p. 190.
12. Ibid., p. 191.

Op die derde dag

Sandra Gericke

Deesdae is grafte ongemerk
 Die lewenslyn het te kronkelend geword
 om sterftes en geboortes te beperk
 tot rybane waarin lewendes links moet hou
 en dooies regs want waarheen sal hulle gaan
 wat die middelman bevoeter
 Buitendien
 wat maak dit saak as jy sterf
 benerig kis of polsend bloed klont
 want grafte grawe of om daarop te trap
 het 'n algemene hedendaagse bedryf geword
 Mordegai en Haman het verenigde aandele
 waarby al wat leef en/of staan en beef bie
 so gewild dat enkele opstandings
 sommer-so ongemerk verbygaan

H.A. Mulder* (19 Julie 1906 — 3 Mei 1949)

De Profundis

Ik ben zo aards en in mijzelf bevangen
dat ik dit leven brandender begeer
met al de weeën van vergeefs verlangen
hoe meer ik zijn helkleurig feest ontbeer.

O God, Gij weet het schroeien mijner zinnen
wanneer ik in de stilte wakker lig
en hoe mijn dromen haar zacht lijf beminnen
dat naakt en bevend in mijn armen ligt.

Gij weet hoe leeg het daarna is, hoe donker —
hoe tevergeefs de koele nachtwind suist
voor wie alleen maar kent dit wrang gehunker
wiens geest aan eigen driften hangt gekruist.

12 Oct. '31

Goede Vrijdag

De banden die beknellen
eindelijk los te maken,
de dagelijkse dingen
die, zo oneindig kwellen
als ketenen te slaken
en op te staan, te stijgen,
en stijgende te zingen,
o eindelijk vrij te zijn:
o vrij en hoog en stralend
en helder ademhalend
in zuivere lucht en wind
een kind, méér dan een kind,
verloste boven pijn!

18 April '46

* Vanjaar is die 75e herdenking van die geboortedag van die kritikus H.A. Mulder, ook bekend as die digter W. Hessels. By dié geleentheid publiseer die redaksie graag hierdie twee nagelate gedigte.

Die visitasie

W.A. de Klerk

Dit het so gekom, geliefde. Ons het pas die vrugtepakseisoen op 28 Maart afgesluit: oesaf gevier. Vir almal wat die vorige vier maande teen onberekenbare druk die pad deur die mynveld van vrugteuitvoer gevind het, was dit inderdaad 'n geleentheid om te vier. Ons het die aand hier in die groothuis saam 'n bottel vonkelwyn gedrink; hier buite onder die klare vroegherfse naghemel gesit; ons met heelwat onderlinge geestigheid oorgegee aan die saligheid van die rus, die wete dat 'n taak wat soms byna onmoontlik gelyk het, tog met welslae afgehandel is.

Nou praat ek van dinge waarvan jy alles weet. 'n Kwarteeu lank was jy self ten diepste en nouste daarmee gemoeid. Al wat hier oorbly om te sê is dat Ez, vir wie as ons seun hierdie grond van die begin af bedoel was, dit alles op sy kalme manier met groot bekwaamheid en oorleg bestuur het. Ek hoor jou sê: "en geloof."

Ek het later 'n TV-drama gaan kyk. Ez en Johannie en die kinders het by hulle Dalse vriende gaan kuier. Die gees van oesaf was oral te bespeur. Oor 'n week sou die hele Klein-Drakenstein êrens langs die see gaan uitlê. Oesaf het natuurlik, soos jy sal weet, al die vorige middag met die plaasvolk begin, toe die laaste van die pakdruie hawe toe versend is. Maar oordelende aan die triestige geblaf van die honde êrens uit die limiete van die werf; aan die suggestie van kitaarmusiek; aan stemme wat los en uitgelate aangesweef kom, was die gevoel van voltooiing en welslae nie tot die mense van die opstal beperk nie.

Die TV-drama het my vaak gemaak en ek het loop slaap. 'n Halfminuut (reken ek) nadat ek my kop op die kussing neergelê het, was ek weg. Diep, diep en droomloos geslaap ... Totdat ek plots met 'n hewigheid opskrik en met nog benewelde sinne rondtas na 'n verklaring. Wat is aan die gang?

Ek ontdek dat ek pennetjierogop in die bed sit, skielik bewus van 'n alleraakligste kreungeluid wat van sommer hier naby kom. Ek staan op en tas na die ligknop. Dis maar net ék hier in die kamer. Ek verstel die hortjiesblindings van 'n syvenster. Kom die geluid van langsaan? Van Ez en Johannie se huis? Maar dáár is alles rustig. Flou maanlig weerkaats van die wit mure. Hulle motor staan ook nie op sy gewone plek onder een van die akkerbome nie. Hulle kuier nog seker. Die kinders slaap by hulle maats.

Ek keer terug in die kamer. Twee waarnemings dring deur die nog talmende vaagheid van my sinne. Die eerste is, soos soveel maal in die vorige twee jaar, die een leë, nog té onberispelik netjiese bed naaste aan die syvenster, waardeur ek pas geloer het. Tegelyk bied dit 'n beeld van leegheid en teenwoordigheid. Wat steeds met die opneem van die toneel saamgaan, is iets soos 'n afgrond; maar uit die afgrond roep daar ook onuitspreeklik teder 'n stem wat my nooit verlaat nie. Ek het dit soms oorweeg om my eie bed in die kamer vir hierdie een te verruil. Ek het dit nog nooit kon doen nie. Ek wis nie waarom nie.

Wat, tweedens, grotesk absurd hierdie sublieme verdring is die gewaarwording dat die aaklige gekerm nog nie opgehou het nie. Ek stap na die voorste venster en druk die blinding eenkant weg. In 'n oogwenk word alles duidelik: daar lê hy ja; uitgestrek, plat op sy gesig op die plaveisel voor die kamervenster. "Piet!" skree ek woens onwillekeurig. "Wat — gaat — aan?" Ek wag nie op 'n reaksie nie, maar vind my pad deur die kamer, deur die huis, oor die voorstoep tot in die tuin. Hier lê hy voor my en ek trap in 'n dammetjie bloed.

Was hy in staat om dit alles uit te lê, was dit seker ook nie nodig nie. Twee en 'n half dekades se saamleef op hierdie werf met hierdie 'onmisbare ergernis' het ons ten nouste met al sy dinge en doene bekend gemaak. Twee jaar tevore het hy al met pensioen afgetree en nou sorg hy vir die huistuin; maak soggens koffie; beskou homself nog steeds as in 'n klas van sy eie wat die plaasmense betref.

Dit is hy inderdaad: hierdie laat-twintigste eeuse uitwas van die Steentydperk, van wie die voorgeslag eens die bakkrans van Kannaland met hulle elegante waarnemings van die lewe om hulle versier het. 'n Franse joernaliste van *Le Monde*, op besoek hier, het so onder die indruk gekom van hierdie stuk primitiewe Afrika, dat sy, ontboesemend décolleté soos sy was, hom op haar Frans omhels het. Piet was besig om die tuin op die hittige Saterdagmiddag nat te spuit. Toe die Frans in sy ore klink, gee hy, rapat soos hy dikwels is, die weerwoord — nou in sy eie taal. Nie eens met die oerervaring van Pinkster is daar so iets gehoor nie.

Op latere navraag, met wat die geesdriftige gas uit Parys die plaas verlaat het, was die enigste kommentaar: "Sy is da'em on-realisties, meneer!"

Dis net flitse herinneringe van ou geestighede wat momenteel opslaan. Die onmiddellike werklikheid is anders. Nadere ondersoek met behulp van 'n vuurhoutjie bevestig dit. Stukke kopvel hang soos lappe hier oor sy oë. Die bloed stroom vryelik oor sy gesig. Ek keer terug in die huis, pluk 'n handdoek uit die linnekas. Daarmee keer ek die ergste bloeding. Die probleem is nou om die man in 'n voertuig en by die ongevalle te kry.

Maar hy sukkel self orent, staan daar wiegend en nog kreunend op sy voete.

"Wat — het — jou — oorgekom?" Ek weet baie goed dat dit alles maar deel is van die oesaf-patroon in minder gesofistikeerde kringe.

"Ge — val, meneer ! Ge — val !! "

My antwoord is 'n drieletterwoord. "Kom, jong ! " sê ek. "Jy moet maar loop !"

Hoe ek Piet Piets in die motor kry, weet ek nie so mooi nie. Maar hy is daarin en ons ry: af met die pas; deur Paarl-Oos se verlate strate; om draaie waar die groen lig al tot amber verander het. Ek is kwaad. My welverdiende slaap is daarmee heen. Ek moet die volgende dag 'n skool gaan toespreek. Ek wou vroeg opstaan en behoorlik gaan voorberei.

Dit sal nouliks nou gedoen kan word.

Al goed wes van die Bergrivier val dit my by dat hierdie soort geval

deesdae in die daghospitaal van Paarl-Oos versorg word. Ek draai kortom, ry deur die ratte terug. Ek is nou éérs kwaad.

By die daghospitaal besorg ek my aanhorige oplaas aan die mediese personeel op nagdiens. "Gooi eers 'n emmer yswater oor hom," gee ek raad. "Ek hoop julle kan daardie loslappe vel weer aanmekeer werk.

"Wat het hy oorgekom?"

"Geval," sê hy. So val mens maar as die mos nog gis."

Met die versekering, in goeie luim, dat hulle hom gou sal oppets, keer ek terug na die motor. Ervaring het geleer dat die 'oppets' ook nie so gou gaan nie. Ek sal 'n ronde uur moet wag. Ek kyk op my horlosie. Dis twee-uur. Al my vaak is ook daarmee heen.

Ek dommel later nietemin in, skrik op, kyk op my horlosie. Dis kwart oor drie. Wáár — bly — die — man ?

Ek stap weer die daghospitaal binne, soek deur gange en kamer tot ek by die ongevalle uitkom. Hulle is amper klaar, verseker die nagsuster my. Oor vyf minute is hy dáár. Daar was meer aan hom te doen, as wat hulle gemeen het ...

Ek stap terug motor toe. Met die uitstap moet ek deur die groot algemene wagkamer. Daar sit 'n rytjie bruinvroue op een van die banke. Ek verbeel my een sê hier neffens my: "K'n meneer ons nie asseblief huis toe neem nie?" Dis nie verbeelding nie. Drie paar oë kyk verwagterend na my. Niemand praat nie.

My onmiddellike reaksie is negatief. "Huis toe? Wáár nogal?"

"Suider-Paarl, meneer." Heel stemmig gesê. Net maar asof dit lankal oordink is.

"Suider-Paarl? Maar, mens! Dis baie ver uit my pad uit. Ons sit hier in Paarl-Oos. Ag nee al!"

Ek bevind my weer agter die stuurwiel in die motor. Dis darem 'n bietjie té veel gevra, besluit ek driftig by myself. Op aarde, wanneer kom ek weer in die bed? En ek moet daardie klomp kinders gaan toespreek ...

Piet Piets verskyn, nou so nugter soos 'n diaken. Sy kop is toegedraai in verbande. Hy sê nogal dankie dat ek hom so goed 'mishandel' het. Hierop antwoord ek glad nie. Ek glimlag nie eers nie. Ek skakel die masjien aan en druk die ratte in. Vanuit die wagkamer kry ek nog vir oulaas 'n glimp van die rytjie wat daar sit en wag. Ek keer iets wat in my opstyg en die motor skiet vorentoe.

Ons ry deur Paarl-Oos. Ons is al halfpad huis toe. Piet Piets hier langs my, sê g'n woord nie. Ek praat ook nie. Daar is 'n stel vreemde dinge wat in my begin opstoot. Ek herinner my meteens dat een van die vroue daar in die wagsaal iets gesê het van haar ma wie se been nie meer wil nie.

Onwillekeurig ry ek langamer. Waarom doen ek dit? Ek weet nie so mooi nie. Die maanlig hier voor glim bleek terug van die toring van die Sionskerk. Iemand het nou langs my hier kom sit. Nee, dit is nie meer Piet Piets nie. Iemand sit hier langs my — en ek is plots oorweldigend bewus van haar teenwoordigheid. Ek hoor haar sê: intiem en op daardie ou heerlik ligte toon van haar:

"Ag, my ou man, jy kon hulle maar huis toe geneem het ..."

Dis baie helder, baie duidelik. 'n Onuitspreeklike ontroering neem besit

van my. Ek weet nie eens dat ek stilgehou, dat ek die motor omgedraai het nie. As ek my weer kom kry, het ek die drie kilometer terug na die hospitaal afgelê, voor die groot wagsaal stilgehou.

Hulle sit nog altyd daar, kyk verras op, toe ek binnekom. "Wil julle almal Suider-Paarl toe ry?" vra ek, asof daar nooit 'n voorspel tot hierdie woorde was nie. "Waar woon julle?"

"Op die K W V-plaas, meneer," sê die jongvrou. Dis La Borie, besluit ek. "Kom maar."

Dis drie stuks. Twee help die oudste — 'n vrou van sowat sewentig — op die been. Haar been is swaar verbind. Hulle help haar na die motor. Ook Piet Piets is teen dié tyd wawydwakker. Hy klim uit en maak ewe hoflik die deur vir die vroue oop.

"Ons het mevrou geken, meneer," sê die jongvrou, toe ek self inklim. Ek sê niks. Maar daar gaan in my 'n ganse beeld oop van die verlede; van iemand wat as opvoedkundige 'n groot stuk van haar lewe aan die welsyn van hierdie mense bestee het. Navrant kom ek ou stemminge weer agter: van verdriet soms, van vreugde meestal, van humorvolle vereenselwiging met die lewenspel van ander met miskien minder aan hulle uitgedeel.

"Sy was 'n vrou uit die aarde, meneer." Dis die ouer vrou wat nou hier agter my praat. "Ons sal nooit weer so iemand hê nie. Twee van ons dogters het onder haar gestudeer."

En vir laas, sug die ou vrou: "Sy het géén verskil geken tussen bruin en wit nie ..."

My gevoelens is te vloeibaar om behoorlik hierop te reageer. Ek hou maar my oë op die pad. By die ingang van La Borie hou ek stil. Die jong vrou klim eerste uit, help dan haar moeder. Dan kom sy na die venster en bedank my. Ek knik net en glimlag. Dan sien ek hoe die groepie in die nagdonkerte wegraak.

Tuis weer om kwart voor vier staan ek in die slaapkamer met die gevoel dat alles tog meer as normale werklikheid was. Ek trek uit, staan meteens weer voor die té onberispelik netjiese bed naaste aan die syvenster. Dan gaan lê ek daarop, word langsaam bewus van iets troosvol: die soort gevoel wat mens ervaar by die aanraking van iemand wat jy baie lief het.

So lê ek daar, half-uitgetrek, en weet nie eens hoe ek aan die slaap raak nie. By bewuswording weer ontwaar ek die vroeëmore galming van die duiwe in die radiatalaning. Ek het diep geslaap.

Ek het dinge om te doen vandag, dring dit effens tot my deur. Ek moes seker nog iets gaan voorberei het. Dis meteens nie meer so belangrik nie. Ek sal wel iets hê om te vertel. Ek staan op en gaan staan voor 'n oop venster. Daar lê 'n landskap voor my.

Twee briewe oor 'n ouma

Christine Pienaar

Liewe Reinet

Het ek laas geskryf dat ons na die ou plaas toe sou gaan? Ons was verlede naweek daar — Willem en die kinders en ek. Dis so vreemd om niemand te sien wat jy ken nie: ander mense in die ou huis wat ook nie meer is wat hy was nie. Ek het die kinders gewys waar ons gespeel het toe ons klein was (dis ruier langs die spruitjie en die speelkamer is nou net 'n pakplek) en ons het na Ouma en Oupa se grafte gaan kyk. Die kerkhoffie is nie té verwaarloos nie — die mense kyk blykbaar daarna. Daar lê Ouma nou langs Oupa se graf wat ons so goed geken het. Die grafte word seker maar selde besoek en ons het ook eintlik geen rede om weer daar te kom nie. Dis verby.

Is jy ook, noudat ons self middeljarig geword het, geneig om meer en meer na te dink oor ons kleintyd op die plaas en oor dié wat ons voorafgegaan het? Vandat ons op die plaas was, wonder ek dikwels oor Ouma; ek probeer dink hoe sy werklik was en wat in haar omgegaan het. En ek weet nie. Kan jy vir my skryf hoe jy haar sien? Onthou jy die een of ander insident wat 'n sleutel kan wees? — sodat mens kan sê: Ja, daar is sy!

Jy sal haar ook kan sien in die rystoel op die agterstoep waar sy sit en boontjies kerf, of, statig en geset, oor die werf stap met die langsteelsoplepel op soek na eiers in weglêneste. Jy onthou ook die temerige deuntjie wat sy so voortdurend gefluit het.

Maar dis nie haar wese nie, kyk — daar moet 'n kernoomblik wees en ek hoop jy kan so iets onthou.

Was jy by toe ons daar gekuier het kort voordat ek klaar gestudeer het? Toe ons gegroet het, het Ouma gevra: “Gaan Lize skoolhou of gaan sy werk?” Almal het gelag oor dié onderskeiding. Nou ja, die ooms en die enkele neefs en al die niggies het dan altyd “normaal” toe gegaan en dan gaan skoolhou! Maar Ouma het tog geweet dat meisies ook gaan “werk” het: in kantore, in winkels en ander plekke in die stadswêreld wat vir haar onbekend was.

Miskien het Ouma hierdie vraag gevra omdat sy vermoed het dat ek anders sou doen as die res. Soos jy weet, het Pa en Ma my lankal reeds sagkens in 'n ander rigting gestuur. Hulle het immers albei geweet wat die onderwys beteken: nie net, nie eers hoofsaaklik, die boekewêreld waarin ek tuis was nie, maar organisasie en sport en vyfhonderd koppies koffie vir volgende week se oueraand. “Jy is nie sterk genoeg nie,” het Pa gesê, en ek het geweet ook nie prakties genoeg nie.

Dink jy Ouma het raakgesien dat ek buite die patroon geval het?

Stem jy saam dat sy ook anders was — anders as haar kinders en ons almal? Nie dat ek dink Ouma en ek was juis eners nie en hoeveel sy van my begryp het, weet ek nie. Toe ek klein was, was ons lief vir mekaar. (Sy was seker lief vir al haar kleinkinders maar dat ek ook Elizabeth was, was vir haar belangrik.)

Ons het hardop uit die Kerkbode voorgelees. Partykeer het sy vertel van

die oorlog en die konsentrasiekamp. En onthou jy hoe daar altyd in haar voorskootsak 'n paar lekkers of dadels vir ons was?

Later was ons niggies ondermekaar natuurlik altyd so bedrywig wanneer ons op die plaas gekom het en het Ouma 'n agtergrondfiguur geword. Ek is seker ons het ons nie veel aan haar gesteur nie — hoewel dit haar huis was. En sy het so vroeg die rol van 'n ou vrou aanvaar. Kan jy onthou dat Ma gesê het sy het in haar vyftigerjare al 'n lang swart rok gedra en die huishouding aan tant Lena oorgelaat?

Pa en die ooms praat selde oor Ouma en ek het die gevoel dat mens ook nie kan uitvra nie. Daar is iets wat keer. Sê vir my, Reinet, of jy ook dink dat daardie mooi, rustige plaashuis waar ons so lekker gekuier het nie altyd baie gelukkig was nie?

Dis jammer dat ons Oupa nooit geken het nie, net sy portret in die voorhuis. Daardie fiere, vol gesig met die donker baard en skerp oë het jonk gebly terwyl Ouma deur die jare ouer geword het. Maar ons het altyd gehoor dat hy 'n sterk mens was — bittereinder in die oorlog en volharder daarna wat sy gesin gou weer op die been gebring het, en blykbaar alleenheerser in die huis. Jy het tog seker ook destyds gehoor dat Ouma nooit juis besluite geneem het nie, dat Oupa selfs die huisinkopies gedoen het, tot rokmateriaal toe. Wou sy nie, kon sy nie of is dit haar eenvoudig nie toegelaat nie?

Het sy net vir die nagmaaldiens op die dorp gekom? Wat dink jy was haar verhouding met die buurt se boervrouens? Sy het onder hulle mos deur al die jare "miesies Marais" gebly, die skoolmeester se vrou.

Ja, Oupa was natuurlik "geleerd" — hoe geleerd volgens ons huidige begrippe weet ek nie. Kan jy sê of hy voor die oorlog al skoolgehou het? In elk geval, ons ken almal die storie verder: hoe hy na die oorlog vir Ouma en die ses kinders by die kamp gaan haal het, hom by die Britse regering aangemeld het as onderwyser en in 'n tent begin skoolhou het — in Engels wat hy moes aanleer. Sou jy sê Ouma se gebrek aan geleerdheid en ontwikkeling was die rede waarom sy, toe haar kinders groot was, op die agtergrond geskuif geraak het? (Ek herinner my tog dat sy dikwels gelees het — die Bybel, die Kerkbode en die Huisgenoot, en merkwaardig dat sy sulke heeltelmal behoorlike briewe geskryf het.) Een van die niggies, ek dink dit was Anna, het jare gelede gesê — miskien was jy by — dat Ouma van mindere stand was as Oupa: "die bywoner se dogter". Dalk was die huwelik dus vir Ouma 'n gulde kans, 'n opwaartse stap, en was sy daarom tevrede om regeer te word. Of dalk was dit sommer haar geardheid.

Moontlik lyk dit alles vir jou nie van belang nie maar ek hoop jy skryf tog wat jy onthou en wat jy dink. Ek het nog 'n paar verdere gedagtes oor Ouma maar ek moet nou ophou. Willem en die kinders is tuis en almal wil gesels.

Liefdegroete
Lize

Baie dankie vir die brief en die mooi en vrolike dinge uit ons jeugbesoeke op die plaas wat jy jou herinner. Miskien het jy gelyk dat ek spanning en drama soek waar daar maar net gelukkige plaaslewe was. Wat my "andersheid" betref — nee, ek voel regtig nie misverstaan nie! Inteendeel, ek dink wat my pla, is juis dat my "andersheid" aanvaar word, self gekoester word, deur man, kinders, familie — wat met Ouma, voel ek, nie die geval was nie.

Jy sal moet erken dat sy in elk geval anders gelyk het as ons almal. Haar blou oë en blonde hare is nie deur 'n enkele kind oorgeërf nie — Oupa se voorkoms *en aard* het oorheers.

Ek vermoed dat Oupa met haar getrou het omdat sy mooi was, en waarskynlik vrolik en argeloos. Dis waar wat jy sê dat sy in ons kleintyd so lekker oor 'n kleinigheid kon lag.

Nee, wat van die goed in Ouma se huis geword het, weet ek ook nie. Dit het natuurlik tant Lena se kinders toegekóm en ek sien hulle nou so selde. Al wat ek van Ouma het, is 'n gehekelde doilietjie. Onthou jy toe sy vir ons haar troubaadjie gewys het? — die deftige swart baadjie en die middeltjie so klein dat nie een van ons wat aangepas het die knope kon vaskry nie. Ek sien nog die fyn kanterige baadjie in Ouma se ou, gevlekte hande, teen die gesette lyf.

Wat het sy onthou van die dag toe sy langs die vurige jong Marais voor die preekstoel gestaan het? Hoe was haar herinnerings aan hom en die huwelikslewe van seker 'n jaar of dertig? Daar was die oorlog, haar huis afgebrand, die kamp en daarna die oorbegín in armoede.

Ek vermoed dat die jare toe haar kinders klein was seker, ten spyte van die swarkry, die gelukkigste was. Want ek onthou hoe sy warmhartig was en ons vir haar lief was toe ons klein was. En Ma het my iets vertel wat ek altyd sal onthou: Ouma het eenkeer vir haar gesê dat sy tog nooit wou gehad het dat een van haar kinders bang moes wees nie. Dit was tog seker merkwaardig in daardie tyd toe kinders so dikwels bang *gemaak* is!

Maar as dit lyk na insig en 'n "moderne" instelling dan moet mens weer onthou hoe puriteins sy volgens Ma was, hoe sy en tant Lena vir nuwe skoonogters die lewe moeilik gemaak het deur hulle onverdraagsame kritiese houding. Het sy gevoel dat sy, nie slim of geleerd nie, miskien ook nie geliefd nie, darem in elk geval kon wys hoe respektabel sy was? Ag, hierdie standpunt moes sy later maar laat vaar of haar mond hou (wat sou sy gedink het?) toe kleindogters begin broek dra en rook het en saam met kêrels in die veld gaan stap het. Wie sou hulle aan Ouma stuur?

Tant Lena was natuurlik 'n sterk mens, 'n onverskrokke Marais soos haar broers — en sy moes dit wees met haar sieklike man en groot gesin. Maar deur die jare, voel ek, het sy Ouma in haar eie huis al hoe meer verontagsaam en oorheers.

In haar hoë ouderdom moes die doofheid bepaald groot vereensaming meegebring het. Hoe gereeld het ons ons die moeite getroos om met haar te gesels? Jy onthou hoe sy later feitlik pal in haar kamer gebly het,

daar geëet het ook, en baie geslaap het. Ons het nie meer dikwels op die ou plaas gekom nie. Die niggies was groot en het hulle eie gesinne gehad en ek en jy was ook nie meer by Pa en Ma in die huis nie.

Ek is bly dat ek Ouma na aan die einde nog 'n slag gesien het. Kort voor ek getroud is, het ek een Sondag saam met Pa Stilfonein toe gery, waar sy toe in die ouetehuis was.

Sy was in 'n hoë, koue ysterbed, so anders as haar ou verebed. Haar gesig wat so lank glad gebly het, was klein en baie verrimpeld. Sy kon niks meer hoor nie en Pa het vir haar geskryf.

Ek was bly om te sien dat sy nie geweet het waar sy was nie. Sy het na 'n ry bloekombome gewys en gesê: "Pa het nog al daardie bome geplant." Maar sy het geweet wie ons was. Toe ons haas wou loop, het sy weer op Pa se papiertjie gekyk en gevra: "En wat doen die man met wie Lize gaan trou?" Pa en ek het vir mekaar gekyk en gewonder hoe om iets te verduidelik wat so buite haar veld val. Toe vra sy: "Werk hy darem?" En toe Pa heftig knik, sê sy helder: "Dis goed. Mens kan nie met 'n man trou wat nie werk nie."

Nou ja, jy is klaarblyklik van mening dat mens dit daar moet laat en uit die herinnerings moet geniet wat te geniet is. Ek weet nie of ek, noudat ek begin het, sal kan ophou om oor Ouma te wonder nie. Maar dis waar wat ek in my vorige brief gesê het: dis very.

Groete aan jou en Paul en die kinders
Lize

Sonbeeld ('n Wintersonnet)

Ryk Hattingh

Sonbeeld was die jy wat horison
geword het in 'n breër sin as
wat hy bedoel. Die winterbron
waar jy koue kan put om kras
uit te deel aan die sonder kokon.

Die wit lê dood op die gras,
vroeë oggendkrete na die son.

Sonbeeld was die jy wat was.

Die aarde is toegekomers en net jou
begaarde gesig wat die sneeu snou
wat met aasvoëlvasberadenheid aanhou
jou siel van binnekant af te buite grou.
Jy wat weer te voorskyn sal kom.

Nageboorte beeld uit embryo son.

Vry film

Petra Müller

Sy't eers gedink dis een van Dora Blou se liegstories, nes die kettingbriewe van verlede jaar, wat tot in die ewigheid aanhou as jy nie die ketting breek nie, wat op die ou end Dora Blou self was wat dit geskryf het. Maar dit *is* nie 'n lieg nie, dit is nie, dis die heilige waarheid en die nuwe apteker bevestig dit van agter sy swart gordyn waar hy staan en medisyne maak: as jy drie sjielings bring, juffrou, vir die ontwikkeling alleen, hoef jy nooit weer 'n film te koop in jou hele lewe nie, jy sal altyd film hê en jy sal dit altyd verniet kry al neem jy 'n film op vir elke dag van jou lewe.

Sy het drie sjielings, sy sit hulle een twee drie apart en hard op die toonbank neer sodat hy kan hoor.

Kom oor 'n uur terug, juffrou, sê die swart gordyn, ek is besig om medisyne voor te berei, en toe sy oor 'n uur terugkom, staan hy daar, nie 'n ou apteker soos die vorige nie, maar 'n bleek jongman met swart baard en gloeiende swart oë.

Ja?

Ek is hier vir die vry films, meneer.

O ...!

Sy weet haar stem klink ouer as wat sy is. Hy glimlag nie, hy hou nie daarvan dat hy juffrou gesê het vir 'n skoolkind nie.

Ek wil ses films hê, sê sy.

Ses?

Ek het my verjaardaggeld gaan haal. Sal hulle vir my ses vry films stuur?

Hy sit die ses boksies met film onsag op die toonbank neer.

Hulle sal, ek het jou mos gesê as jy eers die eerste film gekoop het kom die ander altyd agterna. Jy betaal net vir die ontwikkeling. Weet jy hoe om 'n kamera te gebruik?

Ja meneer.

Hét jy 'n kamera?

Ja ek het.

Het jy dit by die apteek gekoop?

Nee meneer, ek het dit gewen in 'n skryfkompetisie vir kinders in Die Huisgenoot.

Wat makeer sy oë, van binne lyk hulle soos 'n hond s'n, maar van buite soos 'n wolf.

Waaroor het jy geskryf?

Oor ons dorp, meneer, die onderwerp was ons dorp.

Wat het jy geskryf van die dorp?

Ek het net geskryf soos dit is, alles net soos dit is.

Is ek ook daarin?

Nee meneer, dit was verlede jaar, voordat meneer gekom het.

Bokant die wit jas, sy gloeiende donker oë, wat lyk of dit van binne af deurbrand. Oral in die apteek die ruik van 'n soort medisyne, 'n ruik soos naellak, of soos die vonktoortse waarmee hulle by die garage

sweis, die vonkligte waarna jy nie mag kyk nie, want dit skeur iets binne-in jou oë.

Jy moet pasop wat jy skryf van die dorp, jy moet versigtig wees, 'n mens kan in die hof beland as jy dinge skryf soos hulle is, dis skending van die persoon.

'n Skerp ruik, wat seermaak in jou asembinne, nes die vonkligte daar diep in jou oë kan seermaak. Snaaks. Dis soos om 'n brandweermasjien te kan roep met 'n klokke wat myle ver in die brandweerstasie lui: gevaar gevaar. Die binnekant van die kamera: sy het dit 'n honderd keer reeds oop en toe gevou, en binne-in sy ronde oog gekyk, waar hy sluit met skuifies donker segmentjies wat binnetoe vou soos 'n blom wat wil toegaan en dan weer oopgaan, en toegaan en oopgaan. Dat dit 'n *prent* kan neerlê ...

Ek het niks geskryf wat sleg is nie, meneer.

Dit het niks te doen met goed of sleg nie, jy mag nie lewendige mense afskryf nie.

Ruik soos in die kliniek, soos mangels-uithaal, en blindederm en pyn. Ek het eintlik net geskryf om die kamera te kry. Eintlik wil ek foto's neem.

Sy papperige wit hande, wat die silwerfoelie om die film afskeur terwyl sy oë haar dophou. Sy hande, wat die film uit die hulsel wikkels.

Kom saam met my agter die gordyn in, dan sit ek die film vir jou in, dan kan jy self ook voel hoe om dit te doen, vir volgende keer.

Ruik van siekte en nog baie ander ruike uit die baie botteltjies, in die diep fluwelerige donker, en warm, agter die gordyn, sy hande wat vroetel, en sy oë wat kan sien in hierdie donker, en sy asemhaling. Sy vingers wat hare vat, en haar laat voel in die binneste van die kamera waar die film vasgehaak word en ingerol word. Wat sou word van sy donker oë in die donker, maak een donker die ander donker dood ...? Sy hande wat hare vasvat en teen hom druk en wat weer die spleet tussen die twee swart gordyne vind en haar buitentoe stoot. Ruik van honderde botteltjies en van hom, wat agterbly om medisynes te maak. Beweginglose voue van die swart gordyn. Buite weer die baie son.

Sy neem haar ma af waar sy die baba op die stoep in die son aantrek, sy neem haar pa af waar hy lê en slaap op die gras met die hond wat slaap langs hom, sy neem haar boeties op 'n ry by die wal van die dorpsdam af, sy neem die wasgoedvuur af, die agterplaas, hulle huis en dan die straat met sy ander huise. Sy neem haar onderwysers af op die treetjies van die skool, die bestuur van die debatsvereniging op stoele, langs die engeltjie in die roostuin van die parkie. Sy vra verlof en neem die dominee se vrou af langs die reuse-dahlia van die pastorietuin, sy vra weer verlof en neem al die mense af waaroor sy eenmaal geskryf het, die slagter met sy gestreepte voorskoot, die koster wat ook die lyksbesorger is in sy groot swart kar, die suster in haar wit rok op die stoep van die kliniek. Sy neem die hoofstraat af, en die jakarandabome in die groot park, sy neem die ornamentele brug af, die toring van die kerk met die horlosie wat reeds twee maande lank op tien oor ses staan, sy neem die hoogste boom in die dorp af, daarna ook die son wat begin ondergaan, wit voëls wat verbykom na hul nagtuiste, en uiteindelik 'n

blink vliegtuig hoog bo in die lug tussen gloeiende wolke.

Maar meestal neem sy vir Dora Blou af, en Dora weer vir haar, eers op die gras langs die huis, toe in die mik van die belambraboom, langs die water van die dam, en toe, teen die wit muur van die huis, 'n hele film net van hul gesigte. Eintlik wil sy foto's van haarself hê, nie van Dora Blou nie, maar sy moet neem van Dora, anders weet Dora sy soek net foto's van haarself. En dan druk Dora nie die knoppie nie.

Hulle neem voor- en sy-aansigte, met en sonder blomme, uiteindelik met varkblomblare, met jakarandatakke, met verskillende haarstyle en met verskillende bloeses en krae.

Sy neem die ses films apteek toe. Van agter die gordyn sê die stem dat sy twee weke sal moet wag. Sy wag twee weke, en loop die laaste paar dae 'n paadjie uit na die apteek. Daarna wag sy die daaglikse spoorwegbus in, en toe dit opdaag, gryp sy die pakkie maar mag dit nie oopmaak voordat sy dit by hom afgelewer het nie.

Sy altyd skoon vingernaels, wat na eter ruik; sy oë wat speel tussen die pakkie en haar, sy natterige lippe.

Wasemrig, die foto's wat hy voor haar oopsprei, vreemde wit foto's wat lyk asof daar 'n melkerigheid oor speel. Party tonele het heeltemal verdwyn in die wit, daar kom net 'n hand of 'n hoek van 'n gesig te voorkyn. Hier is haar ma, 'n standbeeld van 'n moeder met kind. Daar haar vader, 'n wit lyk op wit gras. Daar die dorpstraat, 'n blik in die oneindigheid. Die kerktoring het teruggewyk in die wolke, die vliegtuig het verdwyn, daar is dun wit veegsels in die lug waar die voëls was.

Ook aan haar en Dora Blou het die wit afgegee, hulle is meer muur as gesig. Sy sien haarself vir die eerste keer soos sy sal lyk as sy nie meer leef nie, 'n gesig sonder bloed, oë, haar te ligte oë wat reguit in die son kyk, soos 'n leeu se oë, vol woede en verset, haar gesig te streng vir 'n meisie s'n. Die wit het haar halfpad uitgewis, en haar oë die vreemde deurskynende lig gegee.

Sy lyk soos die apteker, haar oë skyn soos syne.

Sy *ruik* soos die apteker, haar foto's stink met dieselfde swoel siek ruik wat opslaan uit die hele vertrek.

Jy is fotogenies, sê hy. Jou vriendin is ook fotogenies, wat is haar naam.

Haar naam is Dora Blou, sê sy.

Jy is mooi, sê hy.

Dora Blou is ook mooi, sê sy.

Nee, Dora Blou is nie mooi nie, sê hy, sy is net fotogenies, en draai om en verdwyn in die spleet tussen die donker gordyne.

Ek kom nie weer hiernatoe nie, sê sy.

Dit maak nie veel saak nie, sê die swart gordyn, ek sal nie lank op dié dorp bly nie, en Dora Blou is goed genoeg vir my.

Sy draai om, met die foto's in haar hand. Buite weer die baie son, wat haar oë 'n oomblik lank sal doodmaak sodra sy haar daarin begeef.

Jy kan self ook skryf vir film, roep die swart gordyn agter haar aan, na die adres op die boksie, dan sal jy 'n vry film kry, elke dag van jou lewe, as jy wil. Moet net nooit ophou om te betaal vir die ontwikkeling nie.

Net binne die uitgang kyk sy terug.

Ek wonder of 'n mens 'n swart gordyn kan afneem, dink sy. Ek wonder

of 'n mens 'n film sal terugkry as jy 'n hele film bederf het. Ek wonder of 'n mens vir die ontwikkeling betaal of vir die prentjies. Die ses vry films sal outomaties aan u tuisadres gestuur word, juffrou, roep die swart gordyn, net voordat sy gaan.

Morele spel

Ian Raper

gomtorministers hou balans,
praat in ore wat bevoordeel is,
vlieg van podium na podium
in breër eerste-klas sitplekke,
lees tydskrifte politiek.

daar is 'n meisie in 'n groen drafbroekie
wat gekys die wolke van die middag
aanstaar soos dit aangejaag word,
wasem oor die vlerke trek
van die beswaarde lugbus.

in die werkswinkel hang 'n almanak
'n paar jaar al: met prikkelpop
op motorfiets, hanghare oor die oog,
'n bloedrooi mond half oop
en goue stewels en dis al.

op 'n partytjie in 'n skakelhuis
laatnag rook die mense met tam hare
krom die aangegewe platpunt pil
terwyl die radio agterlangs betoog:
kinders van die handelskole stoot mekaar nog steeds.

Beeld van 'n swartvrou

Chris Louw

Hy is letterlik soos 'n vreemdeling na die donker eetplekkie met sy Afrika-motiewe gelei. Die Wambo het oor hom gebuig en in 'n heserige stem gesê: "U wou geëet het? Kom saam."

Hy wou nog beduie: "nee, ek het net twee rand", maar die swartman het reeds die bottel en die glas bier op sy skinkbord getel en met die kop gewink. Hy het gedwee gevolg.

Eintlik wou hy net 'n paar snytjies brood of 'n vleispastei gehad het. Hy het heeldag vergeet om by die bank 'n draai te maak, en toe hy eers daaraan dink dat hy nie geld het nie, was dit reeds te laat. Eers 'n bier en dan 'n paar snytjies brood, het hy gedink. Dié sou hy darem kon bekostig.

Dit was reeds donker en hy was honger.

"Is die kombuis al toe?" het hy gevra toe hy die bier bestel. Die Wambo het "ja" gesê, en daarná eers onthou van die hotel se braai-restaurant wat tot heelwat later oopbly.

Hulle het met 'n leiklippaadjie langs gestap, tussen struik deur, met die swartman soos 'n gids voor hom uit, en skielik aan die straatkant by die restaurant beland.

En nou sit hy, effens verwonderd, in die skemer vertrek. Buite raas motors verby en aan die bo-ent van die straat stap 'n aandwandelaar en sy vrou. In die straatlig sien hy die siersteenmure van die polisiekantoor; robotte, 'n vulstasie.

Hier binne gooi dowwe lampies 'n flou skynsel teen die houtpanele van die muur. Dis doodstil; net die gesis van vleis oor kole is in die vertrek hoorbaar (buite die geluide van motors): daar is geen ander besoekers nie. Teen die muur bokant hom gooi 'n houtgesnede hand op 'n voetstuk 'n vreemde skaduwee — 'n hand met drie puntige vingers, 'n duim wat los voorkom, asof dit eers later aan die palm geplak is, en een stomp vinger wat in duister simboliek na bo wys.

Langs vreemde beelde met strak, uitdrukkinglose gesigte staar 'n blouwildebees met onsiende glas-oë vanuit sy houtpaneel na die donker wêreld om hom. Vroue met dun, krom bene; mans met langwerpige koppe en hoë wangbene; kinders met skewe, ronde lyfies. Teen die muur aan die oorkant, net bokant die venster waardeur hy die polisiekantoor sien, pryk gemsbok- en koedoe-horings langs mekaar.

En skielik voel hy hom afgesny van die wêreld daar buite — waar 'n vangwa voor die siersteengebou stilhou —; 'n vreemdeling in 'n kunsmatige stukkie Afrika.

Dan, sonder rede, onthou hy die twee Duitsers daar in die Okavango wat hul oë nie kon aflow van die swart vroue met die jong borste nie.

Herman het gelag. "Kyk net na hulle," het hy gesê. "Gee hulle maar 'n halwe kans ..."

En die twee Duitsers, rosig-wit soos net Europeërs kan wees, het lustig

saamgelag, gekyk, gestaár. Die een het 'n gesprek met 'n jong swart vrou probeer aanknoop; met die hande beduie, monosillabes gevorm, en onopvallend probeer vát. Die meidjie het verskrik-geamuseerd gegil, en die vroue om haar het hoog en skel gelag. Soos 'n skugter bokkie het sy geretireer, en vasgesteek om nuuskierig om te kyk. 'n Droë, swart tepel het puntig langs 'n ronde, blinkswart skouer veld-in gewys.

"Is dit regtig so — dat 'n mens tronk toe kan gaan as hulle jou hier saam met 'n swart vrou betrap?" het een van die Duitsers ongelowig gevra toe hulle weer in die Jeep was.

Herman het gesnork-lag. "Daardie dae is verby," het hy gesê. "Ons is nou Namibiërs; nie meer Suidwesters nie."

"Maar was daar regtig so 'n tyd?" Die rooigesig-Duitser het dié keer met hóm gepraat, sy asem warm en hortend hier by hulle soos hy van die agter-sitplek af vorentoe buig om sy stem hoorbaar te maak bo die lawaai van die enjin.

Hy het sy skouers opgetrek. "Daar was so 'n tyd, ja. Maar dis verby. Nou kan jy maak wat jy wil."

Hy het naar gevoel.

"Snaaks," het Herman later gesê, "dat die uitlanders so agter die swart vroue aanloop. Seker maar omdat daar vir hulle nog iets mistieks aan Afrika is — jy weet, die mite van fris, vrugbare, wellustige vroue sonder die Westerse inhibisies."

Later, teen skemeraand, toe hulle om die kampvuur sit, het 'n groepie swart vroue singend in die rigting van die rivier geloop, in 'n ry soos die bokke wat hulle vroeër by Etosha gesien het. Dit was lekker daar by die vuurtjie, en hy het hom in die hitte gekoester. Lekker om déél van Afrika te gewees het, met die singende vroue wat die Afrika-beeld volmaak afrond.

Die robot slaan oor na rooi. Die vangwa trek weg. En dit voel alles so ver weg, onwerklik, al gebeur dit hier vlak buite die venster van die skemer eetplekkie.

"Michael," het hy vroeër die dag vir die jong Bastertjie gesê, "jy weet, wat my so ongelukkig maak, is dat 'n mens wérk om vir julle kanses hier te gee. Hier veg ons vir 'n nuwe bedeling, en dan maak jy so. Bly sommer net drie dae weg van die werk af, sonder om te laat weet. Partykeer voel 'n mens dis net die witmense wat iets doen. Ek kyk na die swartmense hier by die werk, en ek kyk wat hulle doen, en ek dink — nee, jissie, dis darem wragtig net die witmense wat werk. En ek dink — is dit iets *in* julle, is dit iets wat die mense nie kan verhelp nie ... beskaafde mense maak mos nie so nie? Ek weet nie, jy moet vir my sê ..."

Michael het net teruggekyk, met gekwetste oë. Hy het nie geantwoord nie. Later het hy opgestaan. "Ek sal probeer, Johan," het hy net gesê en die kantoor uit gestap.

Buite skel 'n swart vrou se stem. Hy sien hoe die konstabel haar met die plathand voor hom uit stamp sodat sy dronk vorentoe strompel, met arms gestrek asof sy die siersteenmuur wil omhels.

Die Kleurlingvrou sit sy kos voor hom neer. Sy glimlag fyntjies, met wit tande. "Lekker eet," sê sy hier by sy oor.

!Dáár bo aan die ver-ent van die straat sien hy deur die venster 'n vrolike groepie uit die donkerte aangestap kom. Net anderkant die skerp ligte van die garage draai drie weg. Hulle wuif nog vir oulaas na die alleen-figuur wat onder die helder lig deur beweeg.

Hy begin eet. Rissie-frikkadelle in tamatiesous, met slaai. Al wat sy twee rand kon koop.

Die meisie kom oor die straat aangestap. Sy het blou jeans aan wat styf om haar slank bene span, 'n ligte bloesie oor die ronde borsies.

Die heupe swaai sáám met die bene ...

Hy eet. Die frikkadelle is skerp gegeur.

Die meisie tree op die sypaadjie: Vrú — die jeans wat span in die holte tussen die bene, die bloesie skamel bedekking oor die beweging van die borste.

Dit kriewel warm by hom, onder die tafel. Sonder om te dink, stoot hy sy hand uit, neem 'n sluk bier.

Sy kom voor die venster verby. Sy hande voel sweterig ... die ronding van die magie, die smal skouertjies ... hy voel nog sy hart klop as die klein koppie in die wit kopdoek in die donker wegdobber.

Eers dan word hy bewus van die houtbeeld skuins onder die venster. 'n Swartvrou — 'n karikatuur — met 'n skerp gesig, dik lippe wat wellustig van die tande wegkrul. Haar borste, geëts teen die kunsmatige lig van buite, staan steriel, soos pyle, bo die verspotte boep van haar maag uit.

Vertoonstuk

Protea Sonnekus

Wil jy dan nou hê

dat ek

jou in my vertoonkas sit?

(op die deurskynende rak

onder die pers kneusplek)

OF MOET EK

jou versigtig toedraai?

(in sagte rypapier

met Oosterse motiewe),

sodat ek

jou op rou reëndae

liggies kan loswikkel

en my vensters

watervalle kan reën?

Alice in Winterland

Vir Mandie — vir die winter van '82

Jan de Bruyn

Ons sal uit die tekens weet
(die vluggende blare teen skemer
die tevergeefse treë van maer bome)
dat die sneeuwolf
teen die hange van Hogsback
al met die Tyume langs
ons spoor van warmte
en weerloosheid sal volg

Moenie bang wees nie
Ons sal veilig wees
Ons sal die mure van ons huis
Met óns gloed
bewapen teen sy wit oë.

Ons honde van vuur
sal in die kaggel kom lê
Ons sal hulle voer
Met die murgbene van bome
met brokke swart brood
uit die oond van die aarde

Hulle sal die koue uit die skoorsteen verjaag
hulle sal die donkerte geruisloos verskeur
en met vlamme tande
by al ons dun vensters waak.

Ons sal veilig wees
in al ons winters
in ons nagte
soos klein somers

Eerstens dan
die verskil
tussen alleenwees — en heid
waarop ek nie nou
sal/wil/moet ingaan nie
behalwe om te sê
dat hierdie /nou/middag/winter
'n alleenheid is.

Tweedens dan
die verskil tussen
Mandie
— en da
waaroor min te sê is
behalwe dat
Mandie somer
en Manda die son
in die somer is.

Derdens dan
die verskil tussen
dâar en hiér.
Wat kan ek sê
behalwe dat ek en die pad
tussen hier en daar
ewe moeg is vir mekaar
dat die bome moeg is vir die winter
dat die posbestellers moeg is
asook gehoorbuisie
horlosies harte
en dalk ook jy?

Voorsien dus asseblief
sonder versuim
die "heid" en die "wees" van "saam" —
die "-die" en die "-da" van "Man-"
en bloeisels vir die bome

Die tyd word
bitterig kosbaar
soos 'n laaste bietjie wyn
maar die dag sal kom
dat ons al die wette
van wyn en wynmaak
en drink en dronkenskap
sal oortree: dat ons
in winterwingerde
ryp trosse sal oes
tussen ons lippe sal pars
met die suiker van ons tonge
laat gis
en elke dag se oordaad
uit die hart se babelas sal weet

Ek stuur vir jou
— behalwe groete — alles
wat ek sonder antwoord sê,
alles wat ek met die ver hande
van my oë pluk:
die wit blomme van wolke
in 'n blou vlei;
die varings van stilte
wat in die klowe van die tyd
in die berge van die jare groei.

Ek stuur vir jou ook
'n handvol van 'n môre hier
om teen jou oor te hou
soos 'n skulp
as die dae aanhou knars.

En ek stuur vir jou
die rooi lemoen van die son
wat ek opgetel het
net anderkant vandag
net duskant die nag
vir lig om te drink
as 'n vaal reën aanhou val.

“The unaccommodating man” — Aantekeninge by die romans van Patrick White*

Annie Schumann

1. Patrick White, soos ook ons skrywers, veral ons blanke skrywers, het in 'n groot mate sy geestelike en letterkundige teelaarde in Europa gevind. As jong man lees hy selde of ooit iets van 'n Australiese skrywer. Hy ontvang sy hoërskool- en universiteitsopleiding in Brittanje en doen gedurende die Eerste Wêreldoorlog diensplig in die Midde-Ooste en Griekeland. Hy is dus Europees georiënteerd. Veral Griekeland hou vir hom 'n groot bekoring in, en na afloop van die oorlog dink hy daaraan om Griekeland of Engeland sy permanente tuiste te maak, maar besluit daarteen. Hy skryf aan 'n vriend:

“Demobilization in England left me with the alternative of remaining, in what I felt to be an actual and spiritual graveyard, with the prospect of ceasing to be an artist, and turning instead into the most sterile of beings, a London intellectual, or of returning home, to the stimulus of remembered time.”

Dit is in hierdie gesplete loyaliteit en liefde, hierdie behoefte om na die land van oorsprong en eerste liefde terug te keer, “to the stimulus of remembered time”, en sodoende die skeppingsdrang te voed, en te versterk, dat ons 'n ooreenkoms met sommige van ons Suid-Afrikaanse skrywers vind. Dink aan bv. Elisabeth Eybers, Karel Schoeman, Breyten Breytenbach, Lourens van der Post, Athol Fugard en talle van ons swart skrywers. Hulle put almal uit die lewegewende bronne van hul geboorteland, hoewel hulle meestal in die buiteland woon.

Hoewel White Australië op die letterkundige landkaart geplaas het, het hy tot 'n paar jaar gelede niks as smalende kritiek in Australië gekry nie. Dit het waarskynlik gebeur omdat die spieëlbeeld wat hy vir die Australiërs voorhou, nie vir hulle aanneemlik is nie. Australiërs glo dat hulle aardse mense sonder nonsies is. Hulle glo aan demokrasie en dat alle mense dieselfde is. White kyk dieper, en wat hy daar sien, is nie wat die deursnee-Australiër wil sien of weet nie.

Soos Pasternak en Solzhenitsyn en sommige van ons skrywers, bv. André Brink en Nadine Gordimer, is White se werk in eie land soms onaanneemlik. So 'n toestand beïnvloed vanselfsprekend die skrywer, maar White bly skryf met 'n ironiese humor — nie altyd sonder bitterheid nie. En tog steur hy hom oënskynlik min aan kritiek. Toe die Nobelprys vir letterkunde in 1973 aan hom toegeken is, “for epic and psychological narrative art”, was sy lakoniese reaksie: “I've been threatened with it for a year.” Interessant is dit dat Nadine Gordimer ook in dieselfde jaar op die kortlys vir die prys was.

Maar of die Australiërs White eien of nie: hý eien die land. Hy het dit geestelik deurreis en herskep. “The country is his by right of vision” word deur 'n persoon in White se roman, *Voss*, gesê, en in dié sin eien

* 'n Voordrag by die Oranjezicht-Leeskring, Kaapstad, 18 Maart 1980.

White Australië. Maar sy liefde is eerder vir die land as vir die mense, want veral die kleinburgerlike, voorstedelike Australiër loop genadeloos deur onder sy striemende spot en kwetsende minagting vir wat hy hulle "holheid van gees" noem.

In 1955 terwyl hy aan *The Tree of Man* werk, skryf hy aan 'n vriend: "The Great Australian Emptiness, in which the mind is the least of possessions, in which the rich man is the important man, in which the schoolmaster and the journalist rule what intellectual roost there is, in which beautiful youths and girls stare at life through blind blue eyes, in which human teeth fall like autumn leaves, the buttocks of cars grow hourly glassier, food means cake and steak, muscles prevail, and the march of material ugliness does not raise a quiver from the average nerves." (Dutton, Geoffrey: Patrick White, Australian Writers and their work. p.8)

Te verstane dus dat White nie in eie land gewild is nie, miskien ook vanweë sy homoseksualiteit en sy arrogante intellektualiteit.

So ook sluk ons Suid-Afrikaners swaar aan skrywers wat vir ons 'n spieëlbeeld voorhou wat ons liefs nie wil sien nie. Liefs nie van wil weet nie. (Hoeveel mense het Elsa Joubert haar Poppie Nongena verkwalik?)

As dit vir die Australiërs moeilik is om spot met teëspot te weer, moet ons onthou dat ons maar onlangs vir 'n Van der Merwe-grap leer lag het, en dat P.G. du Plessis se *'n Seder val in Waterkloof* en Pieter-Dirk Uys se *Van Aardes van Grootoor* sommige mense steeds sal grief.

White se taalgebruik is anders wanneer hy dit oor Australië het as wanneer hy dit oor 'n Europese opset het. Hy skryf 'n soort Australiese Engels. Nie net die woordgebruik nie maar ook die sinsbou en die ritme is anders. So ook gebruik die Engelstalige Suid-Afrikaanse skrywer 'n andersoortige Engels as hy dit oor Suid-Afrika het.

Ons is van Afrika en tog ook van Europa; netso is White van Australië en tog ook van Europa. Dié spanning, dié gespletenheid, die onversoenbaarheid van die twee wêreldes vind in die werk neerslag. Sommige White-taalkenners meen selfs dat wanneer hy dit oor Europa het, hy meer ontspanne skryf, sy prosa vloei meer as wanneer hy, selfbewus, op Australiese hoogspanningdrade balanseer.

Hoe ook al: as ons uit ons eie, unieke Suid-Afrikaanse omstandighede 'n skrywer van White se formaat kan oplewer, sal ons ons bestaan aan die Suidpunt van Afrika, met meer vertroue kan regverdig.

2. Waarin lê White se bekoring as skrywer?

Wat laat 'n mens White lees tot die huis stil word, en die huismense lankal slaap?

Wat laat 'n mens die boek uiteindelik toeslaan met 'n lied in die hart?

En waarom lees ons so baie van ons eietydse skrywers met 'n dodemars in die hart?

Ek meen dit is omdat White glo aan God in die mens en die mens in God. Ons eietydse letterkunde weerspieël noodwendig ons tydsgees — nihilisties en negatief. God is dood. Die mens is 'n doellose nonentiteit. Hierdie credo, as 'n mens iets so negatief 'n credo kan noem, van lewe-negerende lamsakkigheid wat liefde tot kru seks

verkrag, wat idealisme tot skelwoord reduceer, wat integriteit as uitgedien verdiskonteer, maak van ons letterkunde 'n voos vod. En almal wat dit lees word manies-depressief!

In dié Dali-landskap van pap horlosies, pap mans, hoererende vroue, almal ewe vreugdeloos en sonder fut, staan White, en die Japanner Kawabata, en die Amerikaner Saul Bellow, soos bloeiselbome. Al drie glo met Stapledon: "Man himself in his degree is eternally beautiful, in the eternal form of things. It is very good to have been man ... for we shall make after all a fair conclusion to this brief music ... that is man."

Anthony Burgess in *The Novel Now*, beweer: "The trouble is that novelists nowadays do not care sufficiently, or believe enough. Masterpieces spring out of conviction." Helaas, die meeste moderne skrywers is van niks oortuig nie, en glo ook aan niks. Hulle blaas g'n basuine, maak eerder patetiese tjankgeluide.

"This is the way the world ends
not with a bang but a whimper."

(Slotreëls van T.S. Eliot: *The Hollow Men*.)

White repudieer dié siening. En tog is hy van sy tyd en weerspieël hy sy tyd. Hy interpreteer 'n verborge, maar dringende behoefte van ons verwarde en verwarrende tyd — 'n soek na God. Die ortodokse godsdiensvorme bevredig baie mense nie meer nie, maar die behoefte om die vuurwa te sien, en te weet, God leef, is nie minder dringend nie.

White se werk vergestalt hierdie behoefte en daarom lees ons hom tot die sterre verflou.

* * *

Ek wil tog vir 'n oomblik hier afwyk om oor White en T.S. Eliot te praat. Terwyl ek aan't soek was na die T.S. Eliot-aanhaling hierbo, raak ek weer heeltemal verstrengel en verdiep in dié digter se verse, en kom ek onder die indruk van die onmiskenbare ooreenkoms tussen Eliot en White, en terloops ook tussen White en William Blake ... dieselfde filosofies -religieuse, mistiese inslag, die veelvlakkigheid van betekenis, die ryphed van beeld en simbool, die ritme van die poëtiese visie. Vergelyk White se slotsin in *The Tree of Man*:

"So that, in the end, there was no end"

met Eliot se slotreël in *East Coker*:

"In my end is my beginning."

Die slotreëls van Eliot se *Little Gidding*, kon ook 'n White-sin gewees het:

"And all shall be well and

All manner of thing shall be well

When the tongues of flame are in-folded

Into the crowned knot of fire

And the fire and the rose are one."

White se onverpoosde worsteling met die basiese anomalie van die mens se bestaan: die stryd tussen die goeie en die bose, vind eweneens weerklank by Eliot:

"However you disguise it, this does not change:

The perpetual struggle of Good and Evil."

("Two Choruses from 'The Rock'.")

3. Wat is die kerngedagte van White se werk? Ons eeu verwerp dikwels wat nie wetenskaplik bewysbaar is nie. Daar is 'n neiging om dit wat nie in 'n rekenaar kan ingevoer word nie, te ignoreer en wat nie proefondervindelik bewysbaar is nie, word meermale ongeldig verklaar.

White se hele instelling is in stryd hiermee. Vir hom is dié bewysbare werklikheid meesal irrelevant, en altyd onvolledig. Hy het 'n soort roman begin skryf waarin die psigiese werklikheid netso belangrik is, dikwels die enigste belangrike werklikheid: bv. die telepatiese verbintenis tussen Voss en Laura (*Voss*) die verbeeldingswêreld van Theodora Goodman (*The Aunt's Story*), Mary Hare (*Riders in the Chariot*) en Elizabeth Hunter (*The Eye of the Storm*). Vir Dubbo (*Riders in the Chariot*) en Hurtle Duffield (*The Vivisector*) is skeppende kuns die werklike werklikheid.

White se taak is 'n soeke na "the core of reality" — sy eie woorde. Terwyl hy skryf aan, *Riders in the Chariot* woon hy 'n uitstalling van Paul Klee se skilderye by. Dit is betekenisvol dat 'n uitspraak van Klee oor moderne kuns presies netso op White se werk van toepassing is. Klee sê: "Today we reveal the reality that is behind visible things, thus expressing the belief that the visible world is merely an isolated case in relation to the universe and that there are many other, latent realities."

Die mens wat hierdie innerlike werklikheid aanvaar, leef, weet. Dié wat terugdeins, sterf. Stan, die hooffiguur in *The Tree of Man*, worstel uit die verstikkende papiedop van die self, deur 'n leeftyd van geestelike soeke, tot uiteindelijke begrip as hy reeds sterwend is: "One, and no other figure, is the answer to all sums."

Sy vrou, Amy, bly klou aan dit wat waarneembaar en "veilig" is. Die bitter wete dat sy geen deel het aan Stan se innerlike visioen nie, frustreer en verbitter haar lewenslang.

"The core of reality" — dit is die essensie van sy werk, en word opgesom in Ben Nicholson se woorde wat White gebruik as motto vir sy roman, *The Vivisector*: "Painting and religious experience are the same thing, and what we are all searching for is the understanding and realization of infinity." Dit is sy onmoontlike taak as profeet en skrywer.

Dit is sy deurlopende boodskap — "this search to understand and realize infinity". Hy verken 'n land wat nie gekaart is nie. Rationele rede en sintuiglike waarneming bied min hulp want genade en geloof (grace and faith) kan nie so maklik met vers en kapittel bewys word nie.

Dit is nie net die uitverkorenes soos die vier "Riders in the chariot", of White se ander "outsider"-personasies wat met hierdie ewige soektog besig is nie: dit is ons almal se soektog. In dié soeke loop White ons vooruit met die fluit wat trompet in sy hand word.

Daarom ook lees ons hom tot die sterre verflou.

4. Dit is dus duidelik dat White 'n mistikus is en daardie rara avis, 'n moderne religieuse skrywer.

Maar wat is 'n mistikus?

En is White werklik een?

Ek het gaan kers opsteek by F.C. Happold se werk *Mysticism*. Op p. 19 skryf hy: "In the true mystic there is an extension of normal

consciousness, a release of latent powers and a widening of vision, so that aspects of truth unplumbed by the rational intellect are revealed to him. Both in feeling and thought he apprehends an immanence of the temporal in the eternal and the eternal in the temporal. In the religious mystic there is a direct experience of the Presence of God."

In die lig van hierdie uitspraak is White 'n "dyed in the wool"-mistikus, met een belangrike grondliggende verskil: White se illuminati streef na eenwording met die verborge God deur die vlees, deur die lewe in al sy fasette te omhels, en nie deur onttrekking en afsondering nie.

Adrian Mitchell, in 'n bydrae tot 'n simposium oor White wat in 1979 by Flinders Universiteit in Suid-Australië gehou is, beskuldig White daarvan: "that at the most mystical moments, he obviously can't write down the experience. Where it exists is between the words. And he has in fact taken that over as his whole manner so that we play a game of linguistic and narrative detection, hoping to find his meaning in the crevices and arcs between the words, or perhaps behind them — for White, as well as his characters insist that you can understand what the words are about without understanding the words themselves. To ask the reader to accept that, is to ask quite a lot; more, perhaps, than a novelist ought to ask."

Met die uitspraak moet ek akkoord gaan. Die werklike kern van die mistieke ondervinding kan nie verwoord word nie. Herlees maar weer die gedeeltes in *The Eye of the Storm* as Elizabeth Hunter die mistieke oomblik van insig en eenwording beleef gedurende die storm op die eiland, of die slotgesprekke van Holstius en Theodora Goodman in *The Aunt's Story*, of Ellen Roxburgh se bevrydende ondervinding in die kappelletjie wat Pilcher gebou het in *A Fringe of Leaves*. Lees, en herlees dié passasies soos jy wil, die presiese aard van die mistieke ondervinding ontwyk jou. Die antwoord lê tussen die woorde.

Happold skryf in dié verband op p. 19: "Though he (the mystic) may not be able to describe it in words, though he may not be able logically to demonstrate its validity, to the mystic his experience is fully and absolutely valid and is surrounded with complete certainty. He has been 'there', he has 'seen', he 'knows'."

White gebruik hierdie selfde woorde by herhaling: "but saw", "but knew".

Adrian Mitchell het gelyk: selfs 'n begenadigde kunstenaar soos White kan nie die onsegbare verwoord nie. Sy prestasie lê daarin dat hy die leser sover meevoer dat hy deur 'n geloofsdaad die visioen as geldig aanvaar: "An act of faith is required".

Die leser vir wie dié geloofsdaad nie moontlik is nie, vind g'n sin of betekenis in White se werk nie.

Dit is dus duidelik: White is in essensie 'n godsdienstige skrywer. Hy sê immers self: "Religion — that's behind all my novels — the relationship between the blundering human being and God." Só word White aangehaal deur Cynthia van Driesen in 'n boekie oor Patrick White deur "The Centre for Research in the New Literatures in English" te Adelaide in 1978 uitgegee. Maar ortodoks-godsdienstig in die gewone sin van die woord, is hy nie.

Só haal Cynthia van Driesen hom ook aan: "I belong to no church, but have a religious faith. I have lifted bits from various religions in trying to come to a better understanding".

In 'n brief van 1970 vind ons 'n betekenisvolle uitspraak oor dié aspek van sy werk. Hy skryf:

"I suppose what I am increasingly intent on trying to do in my books is to give professed unbelievers glimpses of their own unprofessed factor. I believe most people have a religious factor, but are afraid that by admitting it they will forfeit their right to be considered intellectuals. This is particularly common in Australia where the intellectual is a comparatively recent phenomenon. (Let op dat hy 'n sydelingse steek ten koste van die Australiërs nie kan nalaat nie.) The churches defeat their own aims ... by rejecting so much that is sordid and shocking which can still be related to religious experience..."

White erken dat dit moeilik is om mense te oortuig in 'n wêreldklimaam waar die irrasionele in diskrediet is. Hy sê dat sy werk vassteek in die derms van die onbuigbare wêreldsiening.

5. Hoe gaan hy te werk om dié skeptiese wêreld te bekeer?

Cynthia van Driesen beklemtoon die feit dat White deurgaans die heersende materialistiese houding dat rede en logika die enigste oefenvelde van die intellek is, ondermyn. White beweer: "I don't reject reason but I think intuition is more important." (Shepherd, R. and K. Singh: Patrick White, A Critical Symposium. Centre for Research in the New Literatures in English, Adelaide, 1978).

Theodora Goodman som dit in een kriptiese sin op: "I don't want to marry, I want to see." (The Aunt's Story. Penguin Books. 1976, p. 52)

In White se kosmos word die vermoë om te sien, om te weet, die stompes, die lewende dooies, ontsê. Ronald Conway, 'n Australiese letterkundige, noem hierdie mense, "metaphysical morons".

Carl Jung se teorieë vind sierk weerklank in White se filosofiese denke. Soos Jung, glo White dat die mens 'n diepgewortelde verlangete het om die psigiese behoeftes van sy gees te vervul. Dit setel in die onderbewussyn, waar die teelaarde van die gees se werkinge is, en daar het die rasonale intellek 'n mindere rol.

'n Tweede metode wat White gebruik om die rasonale intellek te ondermyn, is deur sy aandrang dat kuns 'n deur oopmaak na innerlike kennis van die werklikheid, wat die rede nie kan doen nie. White beweer dat musiek en beeldende kuns meer invloed het op sy werk as die letterkunde. Hy is diep betrokke by die skilderkuns en sy huis naby Sydney is propvol skilderye. Geen wonder dus dat daar selde 'n indringender beeld van die skeppingsprosesse van 'n skilder in die letterkunde te vinde is, as juis in sy romans, *The Vivisector* en *Riders in the Chariot*, behalwe miskien in Joyce Cary se *The Horse's Mouth* en *My Name is Asher Lev* van Chaim Potok.

Die dans en die musiek word eweneens as bevrydingsvorme gebruik. Dink bv. aan die huishoudster se dans in Elizabeth Hunter se siekekamer (*The Eye of the Storm*) of die werkmans se dans in Mary Hare se gesloopte huis (*Riders in the Chariot*) of Arthur se dans voor

Mrs. Poulter (*The Solid Mandala*) of Theodora Goodman se eenwording met Moraitis deur die musiek (*The Aunt's Story*). Trouens, die struktuur van die romans herinner aan die vorm van 'n simfonie, waarin die herhaling van beelde en simbole soos 'n leitmotief opklink.

White gebruik ook 'n derde oortuigingsmetode, want al laat hy ook die klem sterk val op die belangrikheid van die psigiese behoeftes van die mens, maak hy nie die fout om sy karakters van die aardse werklikheid te vervreem nie, en op dié manier onaanneemlik te maak nie. Hulle is nie "heiliges", afgesonder van die wêreld nie. Hulle bly volledig mens, sondig en vleeslik. Die aardsheid van sy "heiliges" word selfs kru en skokkend onderstreep. Hurtle Duffield, die kunstenaar-held in *The Vivisector*, skryf sy bespiegeling oor die wese van God op die mure van sy kleinhuisie, en die finale oomblik van insig kom vir Elizabeth Hunter (*The Eye of the Storm*) terwyl sy op die stelletjie sit.

Sy illuminati bly sondige mense.

Theodora Goodman (*The Aunt's Story*) is 'n potensiële moordenaar, Elizabeth Hunter (*The Eye of the Storm*) 'n ydele, sensuele wêreldling, Ellen Roxburgh (*A Fringe of Leaves*) 'n egreker en skynheilige, Himmelfarb (*Riders in the Chariot*) laat in 'n krisisuur sy geliefde vrou in die steek.

Ook deur die simboliese gebruik van natuurbeelde, vuur, water, storm, lig en lug, plante, veral rose en dennebome, en konkrete voorwerpe soos albasters, tafels, hoede, kroonkandelare en vele andere, probeer White by wyse van spreke, sy voete op die grond hou, sy lesers tot aanvaarding van sy wêreldbeeld wen.

White se kritici is dit meesal eens dat hy daarin slaag om die rasonale, skeptiese leser tot aanvaarding van die irrasionele te bring. Een van hulle, Carl Harrison Ford, beken skoorvoetend: "White's skills impress me to the extent that they sway me against my own inclinations ... He overrides my scepticism by the power of his accumulative narrative skill." (*Patrick White: A Critical Symposium*, p. 84).

Ek het by hierdie mistieke en godsdienstige aspek van White se oeuvre stilgestaan, omdat ek diegene wat wantrouig is teenoor dié "unprofessed factor" wou bekeer. Sonder só 'n bekering bly White 'n geslote boek.

6. White skryf in die idioom van die digter.

Ek het reeds in die verbygaan verwys na die verstommende en ingewikkelde verwysingsveld wat hy skep deur sy gebruik van beeld en simbool. Hy gebruik 'n soort deurlopende beeld-snelskrif.

Die evokatiewe woord, die singende sin, die stiltes tussen woorde, ritmiese herhaling — al die gereedskap van 'n digter, lê blinkgeslyp in sy hand. Hy boei daarmee die leser tot "hallucinated attention".

Met drie uitsprake oor sy taalgebruik volstaan ek. Audrey Blignault skryf in 'n insiggewende, kompakte artikel oor White in *Die Burger* van 30 Oktober 1973, die volgende oor sy hantering van taal: "... hy bewys in toenemende mate sy onbetwisbare meesterskap van die woord ... hy gebruik die Engelse taal met so 'n stukrag en presiesheid dat dit weer en weer tot nuwe lewe herskep word. In elke roman streef hy daarna om

sy taal so uit te hamer dat hy daarmee alle fasette van menslike ervaring dek."

In 1965 skryf W.E.G. Louw reeds in *Die Burger* oor White se taal soos volg: "Wat my betref, as ek so 'n passasie op die eerste bladsy van 'n boek teëkom, waarin die taal met soveel presiesheid, onderskeidingsvermoë, en bowenal met daardie ligtelike ironiese, maar menslike siening van mense daaragter, gebruik word, kan niks my keer nie."

Hierby voeg ek White se eie woorde: "... Writing became a struggle to create complete fresh forms out of rocks and sticks of words".

7. Ek wil kortliks White se skitterende manipulasie van beeld en simbool aantoon, met spesiale verwysing na *The Aunt's Story* en *Riders in the Chariot*. Ek kies één beeld, dié van hoekigheid, beenderigheid soos ons dit in *The Aunt's Story* aantref. Ek het die één voorbeeld uit dosyne moontlikhede gekies, omdat die opspoorwerk reeds vir my gedoen is, deur A.P. Brugman in 'n verhandeling oor *The Aunt's Story* wat hy in 1977 voorgelê het vir 'n meestersgraad aan die Universiteit van Potchefstroom.

Brugman wys daarop dat Theodora Goodman se uiterlike hoekigheid en beenderigheid 'n beeld is van haar innerlike onbeholpenheid. Hoekigheid word by herhaling gekontrasteer met mollige rondheid, bv. in die persoon van Theodora se suster, die wêreldse Fanny Parrot. As ons met Theodora kennis maak, rus haar hand op haar Ma se doodkis, "rigid as protesting wood". Theodora dink aan haarself as 'n stok en aan die sensuele diensmeisie as 'n groot, wit roos.

Skelette en beenstruktuur bou die beeld verder uit. Theodora se onderwyseres sê vir haar: "You will see clearly beyond the bone", en Theodora sê van die landskap om haar geboorteplek: "There are certain landscapes in which you can see the bones of the earth. And this is one. You could touch your own bones, which is to come a little closer to truth."

Haar geestelike verwantskap en eenwording met die Griekse tjellis, Moraitis, word versinnebeeld in sy woorde: "I shall remember we are compatriates in the country of the bones."

Aan die einde van Theodora se Odyssee as Holstius haar lei tot die besef van die ineenvloeiing van God en sy skepping: "His hands touched the bones of her head under damp hair. They soothed the wounds."

Ek het maar enkele voorbeelde van hoekigheid genoem, daar is baie ander.

Wanneer 'n mens van beeld en simbool by White praat, durf jy nie sy roos-simboliek onvermeld laat nie. Met rose en rosige lig omsluit hy 'n wêreld van sinuïglike genot en vreugde, van geestelike bevryding en vervulling. As dit oor die roos gaan, neem sy prosa 'n ritmiese, sensuele loop en word barok-poësie. Netso omskep Jean Welz die roos deur verf tot liriek. (Vergelyk ook T.S. Eliot se gebruik van roos-beelde.)

In *The Eye of the Storm* staan daar 'n glorieryke himne aan die roos, sensueel en wulps soos 'n Rubens-vrouefiguur. Dit is een van White se briljantste passasies.

Maar die roos-refrein sing oral, ook ou Himmelfarb vorder sukkelend, "holding on to ropes of roses" (*Riders in the Chariot*).

Die swart roos op Theodora Goodman se hoed word 'n soort motto ... swart, omdat sy steriel en eensaam is, maar roos nietemin, vanweë haar lewenslange stryd: "to see into the life of things". Uiteindelik as sy met Holstius as leermeester dié oomblik van insig ervaar, word sy weggelei as geestelik krank, want, "When your life is most real, to me you are mad." Dit is Olive Schreiner se woorde, wat as motto gebruik word by dié gedeelte van *The Aunt's Story*. Theodora se Odyssee loop ten einde. Die roos triomfeer: "The hat sat straight, but the doubtful rose trembled and glittered, leading a life of its own" (slotsin van *The Aunt's Story*). Nie meer swart nie, maar triomfantelik glansend!

Die laaste voorbeeld van 'n besonder sterk, volgehoue beeld wat ek uitlig, is dié van Himmelfarb as Christus-figuur in *Riders in the Chariot*.

Dit is eintlik meer as beeld, eerder 'n allegorie binne die struktuur van die verhaal. Himmelfarb, die Jood, oorleef die hel van Nazi-konsentrasiekampe, word deur sy Australiese werkgewer verraai (Judas Iskariot) en deur sy medewerkers opgehang en ter elfder ure gered. Sy werkgewer pleeg selfmoord. Himmelfarb word deur drie vroue versorg terwyl hy sterwend lê (drie vroue by die Kruis). Deur sy dood word die ander drie illuminati uit hul lyding bevry. Al vier het Esegïel se vurige strydwa sien verbytrek, hulle is die *Riders in die Chariot* en hulle hunker na 'n "understanding and realization of infinity".

8. White se gebruik van beeld en simbool is nie altyd so geredelik na te speur as in *The Aunt's Story* en *Riders in the Chariot* nie, en veral nie in sy twee jongste werke nie naamlik, *A Fringe of Leaves* (1976) en *The Twyborn Affair* (1979).

Ek dink, en ek erken dit, onwillig, dat White met *The Eye of the Storm* (1973) 'n hoogtepunt bereik het, wat hierdie jongste twee romans nie ewenaar nie. Grootmeester is hy steeds, sy unieke styl bly onmiskenbaar, maar die eerste glansryke glorie is nie meer so sterk teenwoordig nie.

A Fringe of Leaves het weer die tipiese White-drieluikpatroon, reeds by *The Aunt's Story* in 1948 teenwoordig. Eers 'n soort kinderlike onskuld (natuur), met "intimations of immortality", dan, 'n onderdompeling in die sondige, menslike natuur (wêreld), en laastens 'n uitstygting tot bevrydende eenwording (gees). Dié drie stadiums word byna altyd beklemtoon deur 'n plekverskuiwing. In die "heldin", Ellen Roxburgh, se geval: vanaf landelike Cornwall, na Australië, veral primitiewe Australië, en terug na Engeland.

White het sy sentrale idee, die mens se soeke na God, vanaf sy eerste roman, *Happy Valley* (1939), tot by *The Eye of the Storm* (1973) met toenemende krag en oortuiging vergestalt. Met *A Fringe of Leaves* kom daar nou 'n verandering. Die styl is minder flambojant en lirie; trouens, sy hoofkarakters is byna "gewone mense". Sekerlik nie sulke opvallende "outsiders" en eksentrieke personasies as tot hiertoe die geval was nie. Daar is meer intrige en meer karakter-ontwikkeling, maar die Odyssee, die soek na identiteit, bly dieselfde.

Ellen Roxburgh is een van twee oorlewendes van 'n skipbreuk op 'n verlate deel van die Australiese kus. Sy word gaandeweg meedoënloos gestroop van eiewaan, skynheiligheid, aangeleerde fatsoenlikheid en onverwerde gedragspatrone. Letterlik en figuurlik nakend kom sy deur liggaamlike ontbering en geestelike afstroping tot selfkennis en selfloosheid. Maar anders as die geval is met ander illuminati uit White se voorafgaande romans keer sy na die "gewone lewe" terug, maar met dié nuwe insig dat die orde en die dissipline wat die gemeenskap eis, ook waardevol is. Deur haar ondervindinge met die barbare in die oerwoud en deur haar verhouding met Jack Chance, die ontsnapte moordenaar, kom sy ook tot die wete dat al wat leef deel van God is, dus selfs ook die verfoeide samelewing en sy wet.

Dit is 'n geweldige toegewing van White se kant, wat vroeër die indruk geskep het dat hy feitlik voetstoots die "establishment" verwerp, selfs as Boos afmaak.

Die aantying word nou gemaak dat Ellen deur haar terugkeer en aanvaarding van haar plek in die gemeenskap, die vuurwa verloën, en dat White sy geloof aan 'n *blywende* metafisiese eenwording van natuur, mens en God, prysgegee het. Dié kritici sê dat die Roxburgh's se "Lord God of Hosts" oorwin het oor Pilcher se "God of Love". Sy, soos Amy Parker (*The Tree of Man*) verkies die veilige geborgenheid en gaan die vet wewenaar met die diamanting aan sy vinger tegemoet.

Maar is dit so? Kan dit wees dat Ellen gelouter terugkeer na die wêreld, en *sodoende* die moeilike weg kies?

Word sy, soos Elizabeth Hunter (*The Eye of the Storm*) een wat met die fluite loop? Word Ellen profeet, een wat weet? of word sy verswelg deur die tirannie van die gemeenskap? Was hare 'n tydelike bekering omdat sy nie genoeg moed had nie?

Sy sê immers self: "So I never did see Tintagel". En as sy Australië uiteindelik verlaat: "There was a jewellery of stars such as Ellen Roxburgh believed she might be seeing for the last time before a lid closed ..." (slotparagrafe van *A Fringe of Leaves*).

Wil White vir ons sê: Wie die vuurwa verloën, sterf. Die sterre verflou. Die deksel word afgeskroef.

En wat nou van *The Twyborn Affair*?

Selfs die titel pas nie in die White-tradisie in nie.

Was *A Fringe of Leaves* vir Whitebewonderaars 'n raaisel, is *Twyborn* vir die meeste 'n verleentheid. Die digterlike styl maak plek vir skokmetodes. Die fluit word rapier.

Die drieluikpatroon word nog gevolg. Eers maak ons kennis met die transvestiet Eudoxia in 'n idilliese Mediterreense omgewing waar sy met haar Griekse minnaar saamwoon. Dan is sy Eddie Twyborn, veteraan van die Eerste Wêreldoorlog en nou Jackeroo, oftewel plaasarbeider, op 'n Australiese skaapplaas. Nog later is sy Eadith Trist, eienares van 'n bordeel in Londen, en uiteindelik as sy in die slottoneel sterf, weer Eddie Twyborn.

Een van White se grondtemas was nog steeds die vereensaming van die mens. Die eksentrieke en die abnormale het hom altyd fassineer. In *Twyborn* voer hy dié twee temas tot die uiterste deur. Die epiloog tot

die eerste gedeelte van *The Aunt's Story*, Olive Schreiner se woorde, kan ook die epiloog vir *Twyborn* gewees het: "She thought of the narrowness of the limits within which a human soul may speak and be understood by its nearest of mental kin, and of how soon it reaches that solitary land of the individual experience in which no fellow footfall is ever heard."

Theodora sê in 1948: "there is no life line to other lives". Eudoxia sê in 1979: "Everything important, alas, can only be experienced alone." Veel verder nog as die eensaamheid van die gewone sterfling strek dié van die transvestiet wat nie weet wie, en wat hy is nie: "... elk is 'n wêreld, 'n gesig van onsegbare enkelheid" (N.P. van Wyk Louw: *Die Hond van God.*)

White lei ons hier soos nooit tevore nie op 'n duiwelse dwaalweg langs afgronde van ellende deur 'n ongekaarte skemerlandskap waar drogwesens opdoem. Dit word 'n dermskreeu van 'n verlore siel na eie identiteit, na sin, na God.

Maar dit laat ons met 'n verbysterende nuwe visioen van die vele fasette van die menslike situasie. En dit is tog seker een van die eienskappe van 'n geslaagde kunswerk?

Myns insiens het White nog altyd in onmin en konflik met homself geleef, miskien vanweë sy homoseksualiteit. Feit bly dat hier 'n bese swaar oopgesteek word en die frustrasie, woede en leed uitetter in 'n poging tot suiwering.

White het nog altyd seks kru behandel en met perverse fassinering die liggaamsfunksies beskryf, maar nog nooit is die weersinwekkende walglikhede met so 'n volgehoue weerbarstigtheid aan die leser opgedring nie. Die "ander werklikheid" is nie hier, soos in sy vorige romans, die wêreld van die gees nie, maar die wêreld van die seksuele.

Kyk, kyk, sê hy, hoe afgrysig is die mens, seksbehep, liefdeloos, verfoelik, kru, maar in sy uiterste eensaamheid weerloos, en nie buite God se erbarming nie.

Die kern van hierdie werk, lê na my mening, in Gravenor, Eadith se platoniese vriend, se slotwoorde in 'n afskeidsbrief aan haar: "I shall continue to accept you in whatever form your puritan decides you should appear ... Love is an exhausted word, and God has been expelled by those who know better, but I offer you the one as proof that the other exists".

Asof om hierdie triomf te onderstreep van die selflose liefde wat alles vergeef, alles aanvaar, dink Eadith se moeder in die slotparagraaf van die roman: "I must not fail Eadith now that I have found her. Eadith Eddie no matter which this fragment of myself which I lost is now returned where it belongs".

Die tragiese is dat Eadith die brief van Gravenor ontvang 'n paar dae voor sy sterf, en haar Ma die woorde sê, terwyl Eddie buite op straat reeds dood lê.

En tog het Eadith dit reeds geweet, en het geen bevestiging nodig gehad nie. White se illuminati weet, ons almal weet van die begin af, maar moet deur lyding leer om te glo wat ons weet.

"In our end, is our beginning".
God leef.

Uit Marianne Moore se vers, "Blessed is the man" spreek iets van die essensiële Patrick White:

"... blessed is the author
who favours what the supercilious do not favour —
who will not comply. Blessed, the unaccommodating man.
Blessed the man whose faith is different
from possessiveness — of a kind not framed by 'things which do
appear' —
who will not visualize defeat, too intent to cower;
whose illumined eye has seen the shaft that gilds the sultan's tower.

Bibliografie

- BRISSENDEN, R.F.: Patrick White. Writers and their work: No 190. Published for the British Council and the National Book League by Longmans, Green & Co. 1969.
DUTTON, Geoffrey: Patrick White. Australian Writers and their work. Lansdowne Press, Melbourne.
SHEPHERD, R. en K. Singh, editors: Patrick White, A Critical Symposium. Adelaide, Centre for Research in the New Literatures in English, 1978.
The London Magazine: Vol 1 No. 8. November 1961: Patrick White.
ARGYLE, Barry: Patrick White. Writers and critics. Oliver and Boyd, Edinburgh and London 1967.
BEATSON, Peter: The Eye in the Mandala. Patrick White: A vision of man and God. Paul Elek, London. 1976.
BURGESS, Anthony: The Novel Now. Faber and Faber, London. 1967.
HAPPOLD, F.C.: Mysticism. Penguin Books, 1963.
FOWLER, Roger, editor: Modern Critical Terms. Routledge and Kegan Paul, 1973.
ELIOT, T.S.: Collected Works.
OPPERMAN, D.J. (red.): Groot Verseboek. (N.P. van Wyk Louw: Die Profeet en Die Hond van God). Tafelberg, Kaapstad. 1975.
BRUGMAN, A.P.: An Outsider Odyssey. P.U. vir C.H.O. 1977.
SCHUMANN, Annie: "Gisternag tot Middernag" artikel oor Patrick White. Sarie, 29 Januarie 1975.
RESENSIES deur W.E.G. Louw en Audrey Blignault in: Die Burger 26.2.65, 15.7.66, 3.10.73.

- Lys van Patrick White se romans:
Happy Valley. 1939
The Living and the Dead. 1941
The Aunt's Story. 1948
The Tree of Man. 1955
Voss. 1957
Riders in the Chariot. 1961
The Solid Mandala. 1966
The Vivisector. 1970
The Eye of the Storm. 1973
A Fringe of Leaves. 1976
The Twyborn Affair. 1979

Die Zoeloesprokie

Elsabe Steenberg

In die sewentigerjare teken Marié Opperman 'n aantal "inheemse verhale" (haar benoeming) op waarin sy die tipiese Zoeloemanier van vertel — konkreet en met singende herhalings — respekteer. As 'n mens hierdie verhale van nader bekyk, blyk baie daarvan in werklikheid sprokies te wees eie aan die Afrika-volke. Vir die belangstellende word moontlikhede geskep om aan die hand van hierdie sprokies sekere afleidings te maak omtrent die aard van die swart volke en wesensverskille tussen laasgenoemde en die ou volke van Europa, waar die tipiese Europese sprokie eeue gelede sy beslag gekry het.

In *Die opraak van die vuur* wat in 1975 gepubliseer is, kan vier uit die vyf verhale as sprokies geëien word; *Mbodse die langsnoetheskie* (1977) bevat meer volksverhale, maar die titelverhaal het 'n sprokie-inslag; in *Die kraaie en die ryk kaptein* (1977) is vier uit die vyf verhale weer sprokies. Ek onderskei dit as sodanig op grond daarvan dat hierdie verhale 'n stryd tussen goed en kwaad voorstel met oorwinning van die goeie; dat dit op onbewuste vlak vir die luisteraar sê dat hy meester sal word oor sy eie lot; dat 'n tweede dimensie met towerelemente ter sprake kom waardeur die hoofkarakter in sy stryd gehelp word, maar dat die verhaal altyd weer op die gewone aardse vlak eindig waar 'n karakter binne 'n bepaalde samelewing triomferend verder kan lewe.

Dit wil voorkom asof die Zoeloe meer begaan is oor sy stamverband as sy stryd as individu. Die kultuur van die volk moet teen ondergang beskerm word, bv. in *Die opraak van die vuur* waar die stam se vuur gesteel en met groot gevaar weer teruggebring word, of die beskerming van 'n stam teen die inhaligheid en kortsigtigheid van 'n kaptein in *Die vere, die saad en die klontjie gom*. Positiewe karaktereienskappe wat uiteindelik ook die hele stam bevoordeel, soos fluksheid en deugsamheid, word in *Die bruid van die Vyfkopslang* beklemtoon. Dit gaan nie om 'n kind se soeke na identiteit en stryd binne gesinsverband nie, maar versekering in verband met onbewuste vrese vir 'n seksuele verhouding en die oorwinning van positiewe liefdevolle eienskappe by die man óór monsteragtig-egoïstiese trekke speel net so 'n belangrike rol as in Europese sprokies.

In die Zoeloesprokies gaan dit nie om 'n kind wat sprongsgewys tot hubare jongmens ontwikkel nie, maar word op die jongmens as sodanig gekonsentreer. Dit mag saamhang met die feit dat dit nie spesifiek kinders was wat na hierdie verhale geluister en daarin dus hul probleme gereflekteer gesien het nie, maar ál die mense. In *Genant van die weerligvoël* gaan dit selfs om 'n getroude vrou met twee kinders wat huweliksprobleme ervaar, en vir so 'n vrou word op bedekte wyse gesê om dankbaar en positief haar weg te behandel totdat sy oor kleinlikheid triomfeer en vir haar man groot rykdom bring.

In plaas van konings en koninginne wat volop is in Europese sprokies, is hier kapteins met hul kinders, veral dogters wat dan met kapteinseuns

trou. Die dieper implikasie bly dieselfde: die mens veg teen probleme en kom as oorwinnaar, meester van jou eie innerlike wêreld, anderkant uit.

Dis besonder opvallend dat nie net die getal drie in Zoeloesprokies 'n rol speel, veral waar dit gaan om drie voorwerpe of 'n handeling wat drie maal herhaal moet word nie, maar dat twee verder belangrik is. In *Blindeman en Boggelrug* verlos twee mans die twee dogters van die kaptein wat deur mensvreterleues (onvolwasse seksualiteit) bedreig word; in *Die bruid van die Vyfkopslang* was daar "eenmaal 'n kaptein met twee dogters"; Unyazi in *Die genant van die weerligvoël* het twee kinders; so ook Langaza, een van baie vrouens van 'n kaptein in *Die kraaie en die ryk kaptein*. In *Dwaalspore* "was (daar) eenmaal twee susters", en *Mashilwane en Mashilu* (wat nie met die gebruikelike oorwinning van goed oor kwaad eindig nie) begin: "Daar was eenmaal twee kapteinseuns". Drie by die Europese sprokie, waar dit gaan om drie broers of susters, wys op die basiese gesinstruktuur: man, vrou, kind. In die ou Zoeloestamverband het die kaptein egter baie vrouens en is die vaderfiguur dus eintlik afwesig, sodat die gesinstruktuur van vrou en kind(ers) in die getal twee uitgedruk word. Drie as volmaakte of afgeronde getal speel dus wel 'n rol, maar nie in verwysings na die gesin nie.

Ook die nare stiefma van baie Europese sprokies figureer nêrens in die Zoeloeverhale nie, waarskynlik omdat dit in hul stamverband totaal onbekend is. 'n Goeie fee of hulpvaardige vrouefiguur kom wel voor, nie as fee nie maar as ou vrouetjie of 'n keer selfs in die gedaante van 'n langsnootheksie. Hekse as bose magte word ook nie aangetref nie: die boosheid skuil in betowerde objekte. Die reus wat in Europese sprokies dui op die bedreigende deel van die vaderfiguur, word ook nie as sodanig aangetref nie: daar is wel reuse, maar dan as algemene bedreigende magte of as negatiewe seksuele gevaar. Aan die ander kant vind 'n mens in die Europese sprokie weer nie mensvreterers, wat in Zoeloeverhale dikwels 'n prominente rol speel as bedreiging van orde en kultuur nie.

Uiters oorspronklike konkretisering of personifiëring kom in die Zoeloesprokies voor: 'n verklikhoring tree as verspieder op, hare of voetstappe verteenwoordig die hele mens, vuur praat en asem word as boosheid sigbaar, 'n koggelbos lag 'n voornemende bruid uit. Laasgenoemde kom, sekerlik nie toevallig nie, ook voor in D.J. Opperman se digbundel *Komas uit 'n bamboesstok*.

Soos in Europese sprokies word tyd baie vaag aangedui: die verhale het betrekking op "eenmaal" of "Een aand" of "Een jaar". Die gebeure verloop chronologies, maar hóéveel tyd verbygaan, word nie spesifiek genoem nie. Op dié wyse staan dit 'n luisteraar vry om hom op onbewuste vlak met die karakters te identifiseer en só eie spanning en konflikte deur te werk. 'n Verteller is elke keer baie duidelik aan die woord, wat ook help om die nodige afstand te skep tussen verhaal en luisteraar. Ruimte word meer spesifiek aangedui as in Europese sprokies, hoewel dit tog vaag en algemeen bly. In plaas van koninkryke en paleise is hier weilande en strooise; objekte soos 'n klip, vel of

kleipot speel 'n betowerde rol. Hoewel 'n bos soms voorkom, speel dit nie so 'n sterk rol soos in die Europese sprokies nie: dit mag verband hou met 'n bepaalde geestesinstelling wat by die Zoeloe rustiger en meer groepsbewus is teenoor die Europeër waar onsekerheid en die soeke na eie identiteit telkens deur 'n bos gesimboliseer word. Andersyds aanvaar die primitiewe Zoeloe dat daar 'n gevaar bestaan om oor die rand van die wêreld te val — iets wat die Europeër van eeue gelede blykbaar nie gekwel het nie.

Voëls speel in Europese sprokies dikwels 'n rol as helpende mag wat die hoofkarakter in sy stryd bystaan — dink byvoorbeeld aan voëls wat vir Hansie en Grietjie na die heks se huisie lei sodat hulle die stryd teen die oorheersende kant van die moederfiguur kan aanknoop en oorwin, waarna die voëls hulle teruglei na hul eie huis. *Die genant van die weerligvoël* werk by uitstek met voëls as betowerde hulp vir die mens in stryd: 'n voëltjie help Unyazi om voedsel te kry tydens die droogte. As die vrou later ten onregte verjaag word deur haar man nadat hy die voëltjie sleg behandel het sodat die voedselvoorsiening gestaak is, neem 'n swerm watervoëltjies haar na die Land van Volop Waters waar sy 'n tussentydperk beleef terwyl haar man tot inkeer kom. Weer is dit 'n swerm watervoëltjies wat Unyazi terugneem na haar man se kraal as die tyd ryp is. Hierdie soort ingryping deur 'n mag uit 'n tweede wêreld waar alles moontlik is, is volgens Higgins in diepste wese religieus: dit wys vir die mens dat hy nie bevredigende oplossings kan kry nêr in die sigbare wêreld nie maar dat hy moet put uit die omringende magiese wêreld wat óók deel is van God se skepping.

Hoewel die Zoeloesprokie 'n oppervlakkiger morele strekking het as sy Europese eweknie, het dit in diepste sin ook steeds met die verlossingsmotief te make — verlossing van menslike swakhede en onryphede en ook vrese. In baie gevalle verander 'n monster of slang in 'n pragtige jongman met wie die jongmeisie dan trou, of die jongmans oorwin eie onvolmaakthede (*Blindeman en Boggelrug*) en kan dan met vryheid en verantwoordelikheid 'n huwelik aangaan.

Twee sprokies kan van nader bekyk word:

In *Mbodse en die langsnoetheksie* speel die jongmeisie Mbodse saam met haar maats by die see naby die "oerbos" waar die kaptein hul stat aangelê het — sy is die kaptein se dogter. Sy tel 'n besondere skulp op — 'n bewustheid ontstaan van eie seksualiteit. Soos Rooikappie opsetlik vir die wolf vertel presies waar haar ouma bly, omdat sy uit nuuskierigheid verlei wil word, draai Mbodse totdat haar maats al weg is voor sy by 'n groot rots probeer verbykom wat in haar pad spring. Sy besef die gevaar van haar nuuskierigheid eers as die rots in 'n mensvreter verander: haar ryphed word deur ongevoelige begeerte bedreig. Sy word misbruik om vir die mensvreter van besittings te voorsien; die gevaar van finale (seksuele) oorrumpeling kom as die mensvreter Mbodse gebied om by sy stroois te wag en solank baie te eet solank hy sy maats vir die fees gaan haal. Sy sing 'n lied in die wildevyeboom: tipies moet die hoofkarakter self sy probleme probeer oorwin, hy moet geestelik aktief optree. Maar alleen kan sy nie oorwin nie; sy kry die hulp van 'n langsnoetheksie. Hier neem die tweede

wêreld dus oor: towermagte wat vroeër negatief in die rots/mensvreter veruiterlik is, word nou deur positiewe magte bestry. Die heksie vervoer die meisie in 'n tamaai bamboes en kul so al die mensvreters wat op pad is na die fees. By die stroois word die gasheer-mensvreter verder bedrieg deurdat Mbodse se voetspore vir haar antwoord. As die mensvreter besef dat hy bedrieg is en probeer wegkruip, verraai 'n haan (wat dus weer aan die kant van die positiewe magte is) hom en hy moet voor sy maats vlug totdat hulle almal oor die rand van die wêreld val. Die bouse is dus gewen.

Mbodse kom tussen haar eie mense uit die bamboes te voorskyn as die heksie drie maal daarop klop. Hier kom dus verlossing — soos vir Rooikappie wat 'n ruk in die wolf se maag vertoef en daar ontwikkeling ondergaan het. Mbodse is van haar vroegryp nuuskierigheid genees: sy word eenvoudig veilig terugbesorg en van 'n huwelik is daar so min sprake as by Rooikappie, wat dáárvoor ook nog nie gereed was nie. Op onbewuste vlak besef die luisteraar dat, om te vroeg met seksuele sake te wil omgaan, die gevaar van oorweldiging en selfs vernietiging inhou. As 'n mens wat positief oor jou bekommerd is, jou van jou nuuskierigheid se gevolge kan red, sy dit in die vorm van 'n jagter of 'n heksie, is dit 'n geluk — maar die wil tot redding moet by jouself begin.

Modisa-met-die-fluit neem twee probleme van die hubare jongmeisie onder oë: haar onwilligheid om die vertroude omgewing van haar kinderjare te verlaat, en haar vrees vir seksuele bedreiging deur die gevoellose drifte van 'n man.

Weer word 'n kapteinsdogter betrek: Modisa wat saam met haar broer uitgenooi word na die oesfees van 'n afgeleë stat. Haar enigste verweer teen die vreemdheid van die nuwe omgewing en Maraka, die kaptein wat geen teerheid ken in sy begeerte na haar nie, is haar fluit — die kultuur dien dus ter verdediging van die persoonlikheid, soos die harp wat Jan in die boontjerank kry. Modisa en haar broer (weer twee kinders) kry dit reg om te ontvlug, maar die ou vrou wat hulle red, stel die meisie voor nog 'n groter probleem: sy moet met 'n tienkoppige monster trou. Weer vlug sy; haar fluit hou die monster en sy ma op 'n afstand totdat haar broer by sy eie kraal kan gaan hulp haal en die monster vernietig.

Dis egter nie die einde van die storie nie: die monster se vel en bene word op sy ma se versoek in 'n beesvel toegevoeg en in 'n kleipot bewaar; elke aand met sonder moet Modisa vir die pot op haar fluit speel. In die lente, tyd van nuwe lewe, bars die pot oop en het die dooie monster in 'n springlewendige, aantreklike jongman verander. Die skoonheid van musiek het dus dieselfde mag as die liefde in *Skoonheid en die bees*: dit verander blote onaanvaarbare dierlike begeerte in iets moois waarvoor die meisie nie meer bang is nie. Nou is dit ook nie meer vir Modisa moeilik om haar bruidegom na die ver stat te volg waarvandaan die indringer Maraka intussen gevlug het nie.

Op die tipies positiewe wyse van die sprokie word die jongmeisie dus verseker dat liefde en kuns sal lei tot 'n liefdevolle, volkome eggenoot vir wie sy kan aanvaar en haar eie omgewing sonder swarigheid prysgee. Uit die eerste, gewone wêreld van 'n Zoeloestat groei die

tweede waar towery en 'n afsigtelike monster aan die orde is, maar die verhaal eindig met die herstel van die gewone wêreld waarin 'n meisie per slot van sake moet bly.

Tussen die Europese en Zoeloesprokie is daar groot verskille, soos inderdaad tussen Europa en Afrika — en tog is daar in diepste wese 'n verbasende ooreenkoms. Menslike behoeftes kry in 'n bepaalde kunsvorm gestalte; afgesien van herkoms, is elke mens uiteindelik 'n méns.

Geraadpleegde bronne

Bettelheim, Bruno. 1975. *Uses of enchantment*. London, Thames & Hudson.
Higgins, J.E. 1970. *Beyond words*. New York, Teachers College Press.

Gebruikte tekste

Opperman, Marié. 1975. *Die opraak van die vuur*. Kaapstad, Human & Rousseau.
1977. *Mbodse en die langsnoetheksie*. do.
1977. *Die kraaie en die ryk kaptein*. do.

Pas de Deux

Chris Pelsner

dat die motreën in September
juis op sy sagste moet val

sodat ek jou stem aan my kon voel
die klank van jou kitaar wou jaag
net jou gesig het nonnawit
teen my palms gelê — al was jou oë
'n psalm in my dowwe hande
en al het die duiwe eindeloos
oor ons stad bly vlieg
(het jy hulle in die grysreën gesien
met soveel sneeu aan hul sagte vlerke?)

sodat ek vir die eerste keer moes deurdoom
tot by hand aan hand en been teen been ...
want kyk, my oë is sag vir jou
al vra die niere tóg
na die vrou in my lyf

met die jare raak ek okeroud
— ek sal Jobsgewyse ontbind
en aarde toe kom —
ek klee myself intussen met klere vir jou

nou bewaak die liefde jaloers sy eerste poste
met sonskyn van telefone in wye kantore

'n Dag vol son voor die reën

vanuit dié vesting vreugdes, lief
moet ek opnuut jou lyf karteer
ek sal my verspieters uitstuur
later verneem dat jy braaf is
dat jou oë nog huiwer van weemoed en wyn
en dat jy wonder oor die voëls
wat oor die stad bly vlieg het
— want dit was 'n goeie dag
daardie Sondag voor die reën

en ek sal hoor dat dit met jou wel gaan
dat passie in jou groei soos 'n kind
dat jy jou heer dien soos dit hoort
— want dit was 'n goeie dag
daardie Sondag voor die reën

en ek sal weet dat jy steeds my skanse beleër
my luike is aangeklam deur storms, net die wind
waai nou deur my hare — kyk
my pols is stil onder jou vingers
die roetes van my handkaart verwys na geen hawens nie
— al was dit 'n goeie dag
daardie Sondag voor die reën

my vertrek was wolkloos
— dit was 'n eindelose dag
daardie Sondag voor die reën

Om 'n woud ver af te dwaal

later het sy opgestaan
om stil te wees en weg te gaan

maar gisteraand dop ek
toe
op jou mat
soos baie skilpaaie en alkoholiste voor my
kaal en vermoedelik by jou voete
Vivaldi en jou boeke
en ons woorde spel voorspel
later vind ek jou tog in 'n mik
en o om alleen 'n woud ver af te dwaal
vol varings en klam mos
en die jasmyngeheim van jou asem

jasmyngeheim o kelkiewyn o kelkiewyn
die stad is vol jaende heimwee
o kelkiewyn jasmyngeheim

later het sy net opgestaan
om stil te wees en weg te gaan

'n Nuwe pinksterling*

Lina Spies

Dit was Maandag 21 September 1980. Die Suidoos wat van vroeg af die Stellenbosse lentedag verrinneweer het, was besig om te bedaar. By die begraaftplaas het dit stil geword. Die stukkie aarde wat Stellenbosch is, het 'n geliefde Stellenbosse mens ontvang: 'n wrede motorongeluk het Vrydagnag, 19 September, 'n abrupte einde gemaak aan die kosbare lewe van Annette Snyman. Toe die naaste familie begin wegstap, het ek meteens vir die eeste keer in my lewe die behoefte ervaar om nader te kom aan die presiese plek van die laaste eerbewys — die meedoënlose graf. Die Dood het my nog altyd verlans verbygegaan en nou wou ek my hand op iets lê soos ek aanhoudend my eie liggaam wou aanraak en my geliefdes sedert die nuus van Annette se dood vroeg en onverhoeds Saterdagoggend bekend geword het: "Hoe broos is been en glas", sê Opperman. My krans is deel van die proteas en heide en lentebloem op die kis. Dis één uitbundigheid van kleur soos mens in die Bolandse blomtyd kan ver wag. Ek wil nie my krans herken nie; ek wens net ek het homself neergelê — 'n laaste tasbare daad. Maar daarvoor is dit nou te laat. Die ritueel is onherroeplik verby en ek besef: dit is vaarwel.

Vaarwel? Net vir hierdie lewe. Dit was in 1969 toe ek vir Annette uit Amsterdam 'n briefie Brussel toe geskryf het na die gewelddadige dood van haar vader op hul Tulbaghse plaas. Ons was daardie jaar in die buiteland saam studente soos enkele jare vantevore op Stellenbosch. Ons lewens het nogal eweredig beweeg en mekaar bly raak. My skrywe uit Amsterdam was die onbeholpe, agnostiese woorde van iemand wat begin glo het dat die dood werklik die einde is. Vir my was dit jare van twyfel en soek, maar Annette het teruggeskryf in die jubelende toonaard van Romeine VIII, Paulus se magtige oorwinningslied:

"Want ek is versekerd dat geen dood of lewe of engele of owerhede of hoogte of diepte of enige ander skepsel ons sal kan skei van die liefde van God wat daar in Christus Jesus, onse Here, is nie."

Ook nie die moord op 'n vader nie. "Nou dat ek self iemand wat ek lief het in die aarde weggelê het, weet ek van die opstanding in 'n ander lewe". Ná al die jare kan ek nie verbatim aanhaal nie, maar die strekking en die essensiële woorde is so helder asof ek met die blougroenlugposbriefie in my hande sit. En sy het voortgegaan om te vertel van die houtbeeldjie van haar Vlaamse boertjie en boerinnetjie wat dansend en laggend voor haar staan. En hoe sy as Protestantse Christen, opgevoed binne die Calvinistiese tradisie, kan luister na die klokkespel van die Rooms-Katolieke Mis en weet dat die Paasklokke eenmaal die grafte sal oopluï vir almal wat in Christus geleef en gesterf het om op te staan in 'n nuwe lewe. Vir Annette het die verskille in denominasies nooit weer saak gemaak nie. Met die warmte van haar hele menswees en die

* Vgl. verder *Literêr-aktueel*: Annette Snyman-beursfonds.

ondiskriminerende uitlewing van haar Christenskap het sy later as dosent op Stellenbosch die Rooms-Katolieke nonne wat reëlmatig Afrikaans kom leer het — dikwels met Ierse drif en toewyding, gebore uit begrip vir 'n klein taaltjie — betrek by alles wat die Departement Afrikaans en Nederlands 'n eenheid gemaak het. Baie mense het die kerk binnegekom vir Annette se begrafnisdiens; 'n kerk soos dié een op Tulbagh waarin sy groot geword het — sonder die ou Kaaps-Hollandse sfeer, modern weliswaar, maar nog steeds sober-Protestants. Toe ek opkyk en hulle sien, suster Bernadette Flinter en suster Jo Nimhoalin, toe weet ek: so hoort dit, so is dit goed.

In 1962 het ek en Annette 'n kantoor gedeel in die H.F. Verwoerdgebou op Stellenbosch toe ons die pad saam begin bewandel het. Terwyl die Suidooste-wind om die kerk huil en aan hom ruk, vat my onsamehangende gedagtes tog koers — terug na daardie vroeë gelukkige jare van jonkwees, gedeelde ideale en liefdes, 'n gesamentlike domein. Sy was prof. Kempen se assistent, ek prof. Opperman s'n. Ons was albei lief vir Afrikaans en sy letterkunde. Sy het gewerk vir die B.A.-Honneurs-graad met taalkunde as hoofstudierigting, terwyl ek besig was met 'n M.A. in die letterkunde. Ek onthou hoe ek 'n verkeerde boodskap oorgedra het in verband met die inlewering van 'n poësie-opstel toe Annette tot haar ontsteltenis onverwags 'n kindersiekte opgedoen het: nogal 'n vernedering, het sy gevoel, waterpokkies op haar "leefyd"! Ek wend my na die meisieskoshuis Harmonie en in plaas van prof. Opperman se uitstel te verleen, noem ek 'n dringende keerdatum. Siek-siek het Annette die opstel voltooi en soos altyd 'n uitstekende punt behaal. Ons professor was geskok oor my halwe oor, ek was ontsteld en Annette was nie kwaad nie. Sy het dit dikwels gehad oor haar "kwaai rooikop-humeur", maar so impulsief en selde soos wat sy kwaad geword het, so onmiddellik het sy weer goed geword. Vol vlam en vonk was sy sekerlik — al was haar digte krullop eerder blond as rooi — maar woede of wrok kon nie deel wees van iemand wat die gawe van die liefde in die maat as sy ontvang het nie. Groot soos haar liefde vir mense was ook haar liefde vir die aarde; die tasbare werklikheid. Met haar opgeskerpte sintuie was sy volledig Bolandse mens. As student het sy oor die Bolandse sonsondergang gedig; oor die "skroomvallige strale wat so haastig haak / in die witdraadvingers / van die walpopulier":

Los maar, los maar, laat los.

Dis tog tevergeefs.

Die klam van ou Malkopsrivier

lê al verys in die walpopulier.

"Slampamper" het sy dié gedig genoem — inderdaad uit 'n Leipoldtiaanse liefde vir die aarde. Sy het ook nog 'n "Bergslampamper" geskryf, soos haar ander jeugverse gepubliseer in die literêre tydskrif, *Inset*, ons destydse studentepublikasie onder redaksie van J.C. Kannemeyer en J.P. Smuts. Dit was die begin van 'n lang verbintenis met Afrikaans, met die letterkunde, met Stellenbosch. 'n Dekade later bevind ons al vier ons weer terug in die Departement: John en Johan, ek en Annette. Ons samewerking met Annette was 'n

konstante onderstroom van diep toegeneetheid, lojaliteit en solidariteit, tussen my en haar spesifiek ook *vroulike* solidariteit, want sy het die beroepspele nooit hard en "manlik" gespeel nie. Sy was te veel vrou om haar vroulikheid ooit te verloën. Haar menslikheid en begrip, haar onpartydige meelewendheid was 'n altyd-teenwoordige sentrum vir versoening as konflikte ontstaan en onmin gedreig het. Afsydigheid was volkome vreemd aan haar persoon. Dit sou leeg en koud en onvriendelik kon word sonder haar ... Sy het studente en kollegas aan mekaar en aan die departement gebind. In dié trant hou die dominee sy begrafnisrede; hy praat oor die liefdesdiens van 'n mens bekleed met die Here Jesus.

Ek dink aan Emily Dickinson: "I had no time to hate, because / The grave would hinder me, / ... The little toil of love, I thought / Was large enough for me." Het ek toevallig die nag van Annette se dood toe ek my reëlmatige slaaploosheid nie meer kon verduur nie die verse van Emily Dickinson gelees? Annette het gedig oor Sneeuwat en die Groot Winterhoek van haar Tulbaghse kindertyd, oor die ruik van die dou van Nôiensbos, oor haar Stellenbosch wat "bloedrooi" in die reën is. Maar dit was in haar studentetyd. Oor haar gepubliseerde verse het sy later 'n ondeurdringbare swye gehandhaaf. Het sy soos Emily Dickinson gevoel?:

I'm nobody! Who are you?
Are you nobody, too?
Then there's a pair of us — don't tell!
They'd banish us, you know.

How dreary to be somebody!
How public, like a frog
To tell your name the livelong day
To an admiring bog!

Om iemand te wees, om te publiseer, om openbaar te word — "public, like a frog" —: vir Annette was dit 'n besliste "Nee". Inleidings tot bloemlesings van die verse van Emily Dickinson noem haar keer op keer 'n "kluisenaar van nature", volgens my uit verleentheid om die misterie van haar lewe te verklaar. Haar roem was 'n postume roem; binne haar leeftyd het sy net sewe verse gepubliseer. Maar hoe kon iemand so volledig by die lewe en liefde betrokke ooit van nature 'n kluisenaar gewees het? Iemand so gevoelig vir die natuur, so uitdagend gelowig, so oorgegee aan die liefde? Iets van die geheim van Emily Dickinson het ek in Annette aangeraak. Sy was so volledig vrou en mens dat sy ook niks gehad het van die onbegryplike vervreemding van die aarde en die liggaam wat, helaas, dikwels kenmerkend is van Christene nie. Die mens wat weet dat hy 'n wonderbare liggaam bewoon, het geen drang na totale vergeesteliking nie. Die laaste keer wat sy in my woonstel was, het sy haar hande om 'n protea gevou met 'n uitroep om die perfektheid daarvan. Sy het diep in die sagte pienk opening binne die harder, sygtige buiteblare gekyk, verwonderd ontroer dat dit so volkome vaginaal was. Ek en haar man het effens verleë gelag maar ons was tog albei geraak deur haar opmerkzaamheid

en spontaneïteit. Toe het ek meteens onthou hoe sy ook eenmaal met eerbied 'n slaaikrop vasgehou het: "Kyk, 'n perfekte fetus!"

As die dood nie die einde is nie, is dit miskien dit: embrionale terugkeer na die prilste vorm van nuwe lewe — om daaruit weer te groei. Die dood is 'n "streng genade" skryf C.S. Lewis aan sy jong vriend Shelden Vanauken by die onverwagte afsterwe van Vanauken se jong vrou. Toe hy self baie ouer geword het, skryf hy oor dié verlies en die sielsgelukkige verbintenis wat dit voorafgegaan het onder die titel wat hy van Lewis gekry het: *A Severe Mercy*: 'n genade so streng soos die dood, 'n dood so genadig soos die liefde; dood in die liefde, nie dood van die liefde nie. Annette het die hoogste vervulling van die aardse en medemenslike liefde in haar huwelik gevind. Ook in haar geval is die dood nie net wrede end nie, maar ook genadige voltooiing, omdat die aarde 'n vol mens en 'n vervulde vrou kon ontvang.

Die dag van Annette se begrafnis was moeg gewaai deur die Suidoos, maar soos altyd op sulke dae was alles besonder helder. Van die begraafplaas af kon ons haar Stellenbosch sien in die diepste kleure van blou en groen en wit.

"Die Heilige Gees", het 'n teoloog-vriend eenmaal eenvoudig aan my verduidelik, "is die blywende teenwoordigheid van Jesus Christus op aarde." Ons is nie as wese agtergelaat nie. Ek stap van die begraafplaas af weg saam met Johan en Jetty Degenaar. Johan vertel hoe hy jaarliks vir sy studente een van Annette se mooiste verse voorlees; 'n vers oor die Heilige Gees. "As die mens nie meer vir sy medemens in eie bewussyn geslote bly nie", sê hy, "as taal weer primêre kommunikasie word en nie net meer instrument is nie, dan is dit die werk van die Heilige Gees":

Gee my net één dag soos toenterjare,
'n dag vol soetwyn uit Jerusalem,
g'n drome droom — gesigte sien —
'n dag wat van wind en vlamme sing!
Maak van my so 'n nuwe Pinksterling
dat ek die taal waarin ek gebore is,
my eie klank, in elke geelvink en kanarie hoor;
by tortels en kokkewiet se kind
die ABC van duisend warm woorde vind!

By Annette Snyman se graf het mense weer oopgegaan vir mekaar.

Pase

Aan die nagedagtenis van Annette Snyman

Lina Spies

Hulle sê dit troos
dat mens deel word van die grond
waarbo die krokusse net effens kopuitsteek
as dit lente in Holland word
en die affodille in die lae landjie
jubelende goudeel pleine maak.

En eendag sal ek tevrede rus
in die stukkie aarde my gegun,
humus vir die kronkelgang
wat ek nou ligvoets loop
stam om eikestam
langs al die liefdespaadjies van my dorp.

"Of my bones are coral made" —
nee, die wurm vreet, verteer,
ek wil opstaan uit die koue, donker, blinde grond
op die aardse plekke wat ek liefste het:
Stellenbosch en Amsterdam,
onder die eikebome,
bokant die krokusse, tussen die affodille,

ek sal opstaan
want Hy het my lief —
dit sê elke blom se sirkel blaar vir blaar;
Hy het opgestaan, die groot Tuinier,
Hy voel die son.
Meteens weer 'n vrolike rinnewasie-kind
trek ek stuifmeeldrade sing-sing uit,

jou angel, Dood.

Die kortkortverhaal as nuwe subgenre in die Afrikaanse literatuur ·

Jean Lombard

Sedert die vernuwing van Sestig word daar veral in die Afrikaanse prosa al hoe meer klem gelê op die ooreenkomste tussen die drie tradisionele hoofgenres, nl. epiek, liriek en dramatiek. Hoewel algemeen aanvaar kan word dat genre-indelings uiteraard abstraksies is wat die konkrete teks slegs gedeeltelik tref en dat elke teks streng gesproke 'n "mengvorm" is, is dit to so dat genre-indelings nog altyd 'n baie belangrike plek in die sistematisering van die veelheid van literêre tekste ingeneem het. Dit blyk dus meer wenslik om wel nuwe genrebegrippe daar te stel wanneer dit nodig mag wees, eerder as om steeds van mengvorme te bly praat.

Met die toenemende aandag aan kortheid in die Afrikaanse prosa ontstaan die vraag of hierdie "uiterlike" eienskap nie op so 'n wyse saamhang met strukturele kenmerke dat daar sprake is van 'n nuwe subgenre nie. Dit wil voorkom asof die bundel *Een-en-twintig* van Jan Rabie nie net een van die belangrikste aankondigers van Sestig was nie, maar dat dit ook 'n nuwe soort prosa ingelui het, met *Dwaalstories* van Eugène Marais en enkele verhale van Van Melle en Toon van den Heever as die belangrikste voorlopers. Een van die redes hoekom daar nog relatief min oor Breytenbach se *Katastrofes* geskryf is, is sekerlik die besef dat ons hier met 'n heel eiesoortige literêre vorm te doen het. Naas Rabie en Breytenbach is John Miles, P.J. Haasbroek, Henk Rall en in mindere mate Abr. H. de Vries tans die belangrikste eksponente van die korter prosatekste wat wissel van ongeveer een tot vyf bladsye. Veral kort na die verskyning van *Een-en-twintig* (1956) en *Katastrofes* (1964) is probleme ondervind met 'n benaming van dié tekste. Rabie self wou oorspronklik sy boek *Prosas* noem (vgl. Uys Krige se inleiding) en verskeie kritici het dan ook dié term met die nodige kwalifisering in hul besprekings van *Een-en-twintig* — en later ook *Katastrofes* — gebruik. Dit is egter 'n onbevredigende benaming omdat dit hoofsaaklik dien as aanduiding van een van die drie hoofgenres in die letterkunde; as die naam vir 'n spesifieke soort kortkuns skep dit verwarring.

Verskeie van die tekste is ook as prosagedigte beskryf weens hul aansluiting by die "poëme en prose" van die Franse digters Rimbaud, Baudelaire en Mallarmé. Hoewel die invloed van die "poëme en prose" nie ontken kan word nie, verskil bv. Rabie se verhale van die Franse prosagedig in die sin dat 'n duidelike epiese element aantoonbaar is; 'n enkele gebeurtenis of reeks gebeure staan sentraal. Selfs in *Katastrofes*, wat by uitstek ooreenstemming met die poësie vertoon, kom die verhalende element in die meeste tekste sterk na vore. In die

* Samevatting van 'n hoofstuk uit *Die kortkortverhaal in Afrikaans* wat in Februarie 1979 as skripsie ingelewer is ter verkryging van die M.A.-graad aan die Universiteit van Stellenbosch.

prosagedig daarenteen oorheers die liriek; dit gaan primêr om 'n emosionele toestand of 'n bepaalde stemming.

Ten einde die belangrikheid van die epiese element in die kort prosatekste steeds te beklemtoon, is die term *kortkortverhaal* (reeds gebruik deur o.a. Hennie Aucamp en J.P. Smuts) 'n meer geskikte benaming as prosa of prosagedig. Die meeste tekste in bv. *Een-en-twintig* en *Katastrofes* is kortverhale; vervolgens wil ek aantoon dat die nadere bepaling "kort"-kortverhaal ook eiesoortige tendense in die struktuur impliseer — in só 'n mate dat daar wel sprake kan wees van 'n nuwe subgenre in die Afrikaanse prosa. Omdat die kortkortverhaal onmiskenbaar prosa is, neem ek as uitgangspunt die verskillende tradisionele komponente van 'n prosateks, nl. agtereenvolgens: tyd, intrige, taal of medium, verteller, ruimte en karakter.

Die noue samehang tussen epiese en liriese tyd.

Die kortkortverhaal kan nou van die langer, meer tradisionele kortverhaal onderskei word op grond van 'n besonder gekonsentreerde verdigting wat rondom die epiese kern plaasvind. Hierdie gekonsentreerdheid kan onder meer toegeskryf word aan 'n noue samehang tussen epiese en liriese elemente. Veral wat die *tydstruktuur* betref, toon die kortkortverhaal sterk ooreenkoms met die liriek. Dikwels word slegs een kernsituasie, wat hoogstens enkele minute duur, uitgebeeld; soms word slegs 'n vlietende oomblik weergegee. Hoewel 'n opeenvolging van handeling of gebeure wat dié moment vul, wel aangedui kan word en in die leesproses visueel op mekaar volg, is daar na regte sprake van 'n stroom van handeling wat só vinnig plaasvind dat die indruk van gelyktydigheid geskep word. Die verloop van gebeure in die tyd word dus in 'n sekere mate opgehef. Hierdeur toon die kortkortverhaal noue verwantskap met die liriek, waar dit primêr gaan om die oproep van 'n enkele liriese beeld waaraan die tydsverloop volledig ondergeskik gestel word. 'n Groot aantal tekste uit *Een-en-twintig*, *Katastrofes* en die bundels van Haasbroek kan as die uitbeelding van een kernmoment of -situasie beskou word; dié tekste is dan ook selde langer as 'n bladsy. Omdat die epiese opeenvolging van gebeure in hierdie verhale nooit heeltemal uitgeskakel word nie, beskik hulle weens 'n paradoksale inengestremeldheid van epiese en liriese tyd oor 'n besonder verwickelde en gekonsentreerde struktuur.

In die langer tekste word gewoonlik 'n omvattender tydperk as slegs 'n enkele oomblik gedek, maar dan ook net enkele ingrypende momente uit dié tyd, sodat dit moontlik is om die verhaal in afgebakende episodes of handelingsgehele te verdeel. Dit gee aanleiding tot 'n fragmentariese struktuur; daar is gewoonlik onderbrekings in die intrige wat deur die leser voltooi moet word. Een handelingsgeheel begin ook nie noodwendig waar die vorige een geëindig het nie, sodat hulle t.o.v. vertelde tyd oorvleuel en sekere gebeure gelyktydig plaasvind. In "Die tuiskoms" (Van Melle) en "Die nuwe piramides" (Rabie) dra die simultane aard van die gebeure op besondere wyse by tot die intrige. In "Oom Nakkie my oom Nakkie" van Miles word die afwisseling tussen

twee groepe gelyktydige handelinge m.b.v. 'n tipografiese onderskeid tot stand gebring. Hoewel dit in die verhale met 'n episodiese struktuur in 'n sekere sin makliker is om 'n tydsverloop aan te dui, wyk die struktuur af van die meer tradisionele logies-kousale opeenvolging van gebeure, omdat die chronologie dikwels deur gelyktydigheid opgehef word. Verder toon die uitbeelding van die afsonderlike kernmomente of handelingsgehele grootliks ooreenkoms met die gefikseerde oomblik van die liriek.

'n Meer gekompliseerde variasie van die fragmentariese struktuur kom voor waar enkele tydsaanduidinge t.o.v. die verskillende episodes wel gegee word, maar waar dit nie vir die leser moontlik is om vas te stel hoeveel tyd elke fase in beslag neem en wat die tydsafstand tussen die verskillende fases is nie. Dit is dus ook nie moontlik om te bepaal of sekere episodes gelyktydig plaasvind of nie; die leser weet slegs in breë trekke hoe die tyd verloop. F.C. Maatje tipeer in sy *Literatuurwetenskap* (1971: 151-157) dié soort tydstruktuur as diffuse tydsverloop ter onderskeiding van die fragmentariese tydsverloop waar dit wel moontlik is om die tydsafstand tussen of gelyktydigheid van handelingsgehele te bepaal. 'n Goeie voorbeeld van diffuse tydsverloop kom voor in "Die vaal koestertjie" van Eugène Marais, waar 'n opeenvolging in die tyd wel aangedui kan word, hoofsaaklik d.m.v. "en toe", maar die verhouding tussen vertelde tyd en verteltyd — wat juis tiperend is van die epiek — kan nie vasgestel word nie. Omdat daar by die diffuse tydsverloop ook sprake is van tyd wat in die ruimte "gestol" het, hou dit verband met die liriese tyd. Die oomblikfiksering sluit verder aan by die sg. *durée*-beleving: die ervaring van 'n bepaalde oomblik wat só intens is dat die tyd as't ware verstar en stilstaan; die oomblik bly dierend. Die tweede laaste paragraaf van "Lucy" deur John Miles bevat 'n reeks bewegings wat in 'n half-voltooid vorm tot stilstand gekom het. Die verhaal "flip" uit *Katastrofes* is in sy geheel die uitbeelding van so 'n "gestolde" oomblik.

'n Verdere tegniek waardeur 'n noue samehang tussen epiese en liriese tyd daargestel word, is die gebruik van simboliek op so 'n wyse dat 'n verhaal in sy geheel simboliese betekenis verkry. Die meeste van hierdie soort verhale kom voor in *Een-en-twintig* van Rabie (vgl. o.m. "La promenade en chien", "Baie" en "Droogte"). Hoewel die opeenvolging van gebeure aanduibaar is, word die tydsverloop en veral die afgehandeldheid grootliks getransendeer, omdat die gebeure weens hul simboliese aard algemeen-geldige betekenis verkry. Dit is opvallend dat die meeste van hierdie verhale in die teenwoordigetydsvorm vertel word; in "La promenade en chien" en "Baie" is daar geen oorgang van die verlede na die teenwoordige nie, sodat die epiese perspektief in 'n groot mate opgehef word. Aansluitend by die simboliek bevat die meeste van hierdie verhale 'n surrealistiese element; die tydruimtelike beperkinge van die reële word oorskry om 'n dieperliggende betekenis na vore te bring.

Assosiatiewe skakeling van gebeure in die intrige

Die tydsverhouding tussen die verskillende handelinge het uiteraard belangrike implikasies vir die aard van die *intrige* in die kortkortverhaal. Die opvallendste verskil met die langer, meer tradisionele kortverhaal lê daarin dat die gebeure nie logies-kousaal op mekaar volg nie, maar op 'n skynbaar willekeurige, assosiatiewe wyse. In die kortkortverhale waarin slegs een kernmoment uitgebeeld word, is die samehang tussen die verskillende handelinge meesal nie logies verklaarbaar nie. Verskeie tekste in *Katastrofes* het trouens 'n heel eiesoortige logika wat in sekere sin satiriese kommentaar is op die redelikheid van die mens en sy pretensie om verskynsels in hul logiese samehang te kan dui.

Ook in die verhale wat uit meer as een handelingsgeheel bestaan en waarin 'n opeenvolging in die tyd in mindere of meerdere mate nagegaan kan word, is daar gewoonlik nie 'n logies-kousaal aanduibare gebeurelyn nie. Die verskillende handelingsgehele toon nie 'n definitiewe spanningsgrafiek wat oloop na 'n klimaks nie. Die opbou van die verhaal toon eerder 'n naasmekaarstelling van handelingsgehele wat assosiatief geskakel word. Omdat daar afgewyk word van die tradisionele spanningspatroon met 'n inset, klimaks en afloop, is dit in die meeste verhale nie moontlik om een gebeurtenis belangriker te ag as 'n ander nie. Deur middel van die jukstaposisie het elke handelingsgeheel gelyke waarde. "Die tuiskoms" deur J. van Melle, wat in drie duidelike afdelings verdeel kan word, is 'n goeie voorbeeld: hoewel progressie in die tyd eksplisiet deur die verteller aangegee word, is daar ook tydsoorvleueling in die onderskeie wedervaringe van die man en vrou. Van 'n stygende spanningslyn bepaal deur oorsaak en gevolg, is hier geen sprake nie. Wat die tydsverloop in "calamity gulch (engelse gedagtes)" van Breytenbach betref, sou 'n mens selfs kon sê dat dit nie veel verskil sou maak as die handelingsgehele onderling omgeruil word nie. Dit beteken nie dat die verhaal 'n los, onsamehangende struktuur het nie. Van belang is egter dat die gebeure nie deur oorsaak en gevolg bepaal word nie, maar spesifiek in die geval van "calamity gulch" eerder deur ruimtebepalings (agtereenvolgens 'n "katastrofe" in die lug, op die aarde en onder die grond) en kontraswerking.

In samehang met die afwesigheid van logies-kousale ordening word meesal in die inset geen voorbereidende agtergrondsgewens gegee nie. Die leser word as't ware midde-in die kerngebeure geplaas reeds nadat dit 'n aanvang geneem het. Ook die slot van die kortkortverhaal toon in die meeste gevalle geen logiese voorspelbare, "bevredigende" uiteinde of oplossing van die gebeure nie. Die sg. oop einde word op 'n verskeidenheid maniere bewerkstellig. Een hiervan is beelding in die slotsin (vgl. "Die nuwe piramides" van Rabie, wat eindig met die suggestie dat die herinnering aan "nuwe piramides" van lyke in gaskamers tydens die Tweede Wêreldoorlog net so onuitwisbaar is as die piramides van Egipte). Verskillende assosiasies wat rondom 'n beeld in die loop van die verhaal opgebou word, kulmineer in die slot, sodat 'n verskeidenheid interpretasiemoontlikhede aanwesig is. 'n Ander

procédé is dat beelde wat in die openingsparagraaf voorkom, eers in die slotparagraaf terugkeer.

Dit verleen eenheid aan 'n verhaal wat origins weens die assosiatiewe opbou die indruk van 'n los, onsamehangende struktuur mag wek. Terselfdertyd wen die beelde aan assosiasies en betekenis, sodat die einde van die intrige nie afgesluit en eenduidig is nie, maar verwickeld. 'n Verdere tegniek is die sikliese slot (vgl. "Drie kaalkoppe eet tesame" en "Die man met die swaar been" uit *Een-en-twintig*) wat impliseer dat die gebeure nie afgehandel is nie, maar weer herhaal gaan word.

Afgesien van die inset en die slot toon trouens die kortkortverhaal in sy geheel 'n oopheid of onafgehandelheid van struktuur. Dit hang in die eerste plek saam met die volgehoue dramatisering: die vreemdste verskynsels word met groot vanselfsprekendheid gekonstateer sonder dat die verteller enigsins 'n logiese verklaring probeer gee of kommentaar daarop lewer. Gewoonlik word daar nie oplossings gegee vir al die vrae wat in die loop van die verhaal ontstaan nie. Slegs 'n deel of 'n moment van 'n situasie word uitgebeeld, en dit wat voorafgegaan het of daarop volg, is nie belangrik nie. Verder kan die geheelindruk van onafgehandelheid ook toegeskryf word aan die feit dat dit dikwels nie moontlik is om die tydsafstand tussen die gebeure te bepaal nie.

Die tradisionele afgehandelheid van die epiek waar die verteller die ontwikkeling vanuit 'n "toe" na 'n "nou" weergee, is afwesig in die kortkortverhaal. Deur die skynbaar willekeurige, assosiatiewe skakeling ontdek die verteller in 'n sekere sin saam met die leser die verloop van die gebeure. Daar is dus nie sprake van 'n oorskouende perspektief met 'n verduidelikende inset, 'n stygende spanningslyn en 'n definitiewe afloop nie. Die intrige vertoon eerder 'n saamgeperstheid in die hede waardeur die tydsverloop tot op groot hoogte opgehef word.

Die transending van die tydsverloop hang onder meer saam met die feit dat die *presens* die oorwegende tydsvorm is en nie die perfek nie. Wanneer spesifieke gebeure in die presens weergegee word, maar sonder die inset-agtergrond van perfekvorme, gaan die historiese perspektief op paradoksale wyse verlore. In so 'n geval is daar eerder sprake van 'n algemene of universele presens, wat in sommige tekste saamhang met die simboliese aard van die gegewe. Verskeie kortkortverhale van Breytenbach en Haasbroek het 'n dramatiese onmiddellikheid en konsentrasie weens die afwesigheid van verledetydsvorme in die inset. Hierdeur word die tydsafstand opgehef deurdat verskillende gebeure met gelyke waarde in die hede naas mekaar gestel word. Die gebruik van die presens — hetsy die onmiddellike, algemene of die historiese presens wat binne 'n verledetydsraamwerk gestel word — bevestig die paradoksale aard van die kortkortverhaal: die intrige toon terselfdertyd sowel epiese progressie as die assosiatiewe naasmekaarstelling van kernmomente. Anders gestel: dit toon die ineengestremeldheid van 'n epiese en liriese element, wat aan dié soort verhaal 'n besonder verwickelde struktuur verleen.

Naas die oorwegende gebruik van die presens verkry sommige kortkortverhale 'n liriese modaliteit selfs al word die verledetydsvorm gebruik. In "Werkstaking by die kleigat" (Toon van den Heever) word

die gebeure bv. nie in die eerste plek in 'n spesifieke tydruimte gesitueer t.w.v. epiese opeenvolging nie, maar eerder om 'n nostalgiese stemming uit te beeld. Ook in *Dwaalstories* slaag Marais daarin om met verledetydsvorme 'n liriese sfeer te skep. Hierdie gebruik van die perfek word dikwels deur bywoordelike bepalinge en metafore ondersteun.

Omdat daar in die kortkortverhaal wegbeweeg word van die chronologiese, logies-kousaal bepaalde opeenvolging van gebeure, word die progressie nie primêr bepaal deur die vraag oor wat die uiteinde van die gebeure gaan wees nie. In die assosiatiewe skakeling van gebeure of beskrywings word dit eerder aangedui deur die herhaling van sekere frases, of variante daarvan, deur die loop van die verhaal. Die herhaalde frases vervul daarby 'n belangrike funksie as ordenende en eenheidvormende element. In "Skelle modder" bv. word die progressie aangedui deur die opeenvolgende beskrywings van die man wat die straat afkom. Verder word daar teenstellend vyf keer verwys na die mense wat op die kafeeterras hul drankies geniet. Hul onverskillige gevoelloosheid is in skerp kontras met die ellendige situasie van die man; deur die herhaling word dit geïntensiveer. In verskeie ander tekste van Rabie en ook van Haasbroek en Breytenbach (vgl. veral "kersverhaal" en "dinsdag 12 maart" uit *Katastrofes* as goeie voorbeelde), markeer die herhaling van frases die kernmomente in die gegewe. Daarby verkry die herhaalde gedeelte baie keer die aard van 'n inkanterende refrein, wat 'n musikale inslag aan die prosa verleen — 'n verdere bydrae tot die liriese element in die kortkortverhaal.

Samehangend met die feit dat dit in die intrige nie gaan om die logiese uiteinde van die gebeure nie, word die spanning in die kortkortverhaal nie in die eerste plek gewek deur die vraag na uiteindelijke oplossings vir konflikte nie, maar deur kontraswerking op sigself. Handelingsgehele word teenstellend naas mekaar geplaas. In "Drie kaalkoppe eet tesame" kontrasteer die telkense verwysing na die kelner skerp met die beskrywing van die waansinnige eters. "Skelle modder" toon die onverskillige drinkers op die kafeeterras teenoor die lydende man wat die straat afkom. Die spanning ontstaan deur twee reekse gebeure wat gelyktydig ontwikkel en terselfdertyd 'n kontras vorm. Afgesien van sekere eksplisiete teenstellings in "Aardrykskunderes" (Haasbroek) — die sang van die kinders teenoor die naderkruip van die terroriste, die bos teenoor die oopte — verkry dié kort teks sy besondere trefkrag deur 'n veel meer gekompliseerde kontraswerking, nl. die ironiese teenstelling tussen skyn en werklikheid (kripties maar juis daarom effektief aangedui deur die enkele vergelykende woorde "of", "asof" en "soos"). "kersverhaal" is opgebou rondom die skreiende teenstelling tussen die ontnugterende werklikheid van 'n militêre inval en grepe uit die fantasiewêreld van kindersprokies, Bybelse en mitologiese verhale. Juis die enkele ooreenkomste tussen dié twee werklikhede lei daartoe dat hulle deur 'n kind as verteller op ironiese wyse geassosieer word.

Die ontginning van die medium

Afgesien van die gebruik van die presens as oorwegende tydsvorm word die *taal* of *medium* ook nog op verskeie ander maniere in die kortkortverhaal benut, sodat die taalgebruik op sigself — en nie net die besondere aard van die inhoudelike wat die verteller d.m.v. die taal meedeel nie — bydra tot die versterking van die liriese element. Tradisioneel word aanvaar dat die poësie van die prosa onderskei kan word deurdat die logies-semantiese funksie van die mededeling wat hoofsaaklik in die prosa voorkom, in 'n groot mate in die digterlike taal getransendeer word. Hoewel 'n mens nie so ver sou gaan as om te sê dat die poësie 'n eiesoortige taal daarstel nie, is dit so dat dit die grootste frekwensie van afwyking van die normaal-alledaagse taalgebruik toon — die funksionele aanwending van “taalafwykings” en in sommige gevalle selfs doelbewuste “foute”. Meer as wat met bv. die roman of die tradisionele kortverhaal die geval is, word die kortkortverhaal gekenmerk deur taal- en stylverskynsels wat oorwegend in die poësie voorkom.

Dit is veral Breytenbach in *Katastrofes* wat op unieke wyse die taal aktiveer. Bekende en selfs gezykte uitdrukkings of idioome word herbenut deurdat hulle gewysig of binne 'n heel nuwe konteks geplaas word; nuwe woordskeppinge kom ook dikwels voor. Voorts gebruik hy nie net 'n verskeidenheid beelde in sy verhale nie, maar ons vind 'n opeenstapeling van 'n hele reeks beelde in 'n enkele sin of paragraaf. Dit is trouens in feitlik alle geslaagde kortkortverhale die geval dat beelding — in watter vorm ook al — 'n besonder belangrike bydrae lewer tot die suggestierike aard en die assosiatiewe opbou van die intrige. Ook die gebruik van klanknabootsing, wat weer eens grootliks by Breytenbach voorkom, dui daarop dat, in aansluiting by die liriek, die semantiese waarde van die taaluiting soms ondergeskik gestel word aan die klankwaarde. Terselfdertyd word die beperktheid van die logika en die wegbeweeg van kousale opeenvolging geïllustreer: die verteller voel dat hy sy ontsteltenis of verwondering oor bv. die “katastrofes” wat een na die ander gebeur, beter deur klanke as m.b.v. konvensionele taal kan uitdruk. Afgesien van die musikale inslag wat die herhaling van sekere kernfrases aan die kortkortverhaal verleen, word definitiewe rymeffekte ook deur die herhaling van klanke verkry. Ver aliterasie en assonansie beklemtoon die belangrikheid van klank in hierdie soort prosa. Ek haal 'n enkele voorbeeld aan uit *Katastrofes*: “Haar lange vlokke losse vasse hare lê rondom haar kop op die strand gesliert soos see-alg.” (“sterfte in die familie en hoe dit my maag aangetas het”, bl. 99).

Twee verdere taalverskynsels wat bydra tot die saamgedrongenheid en musikaliteit van die kortkortverhaal is die gebruik van elliptiese sinne en — dikwels in wisselwerking daarmee — die afwesigheid van leestekens. Deur die weglaat van sekere woorde, soos bv. in die elliptiese sin, volg geaksentueerde lettergrepe gouer op mekaar as wat die geval is by sg. normale sintaktiese patrone. Ook op hierdie wyse is daar ooreenkoms met die poësie, waar sekere aksentpatrone dikwels

herhaal word en die aksente nader aan mekaar lê. Hoewel 'n mens selde in die kortkortverhaal spesifieke ritmiese patrone kan aandui, is daar tog sprake van 'n definitiewer ritmiese inslag as wat bv. in die prosa van die tradisionele kortverhaal voorkom. Voorts weerspreek die hoë frekwensie elliptiese sinne die klemverskuiwing van die logies-kousale na die assosiatiewe skakeling van gebeurde. Die karakters (dikwels ek-vertellers) neem 'n verskeidenheid van los indrukke waar, maar weens die beperktheid van hul insig is die samehang en betekenis nie duidelik nie. "Lucy" (Miles) en "Twee dagboekinskrywings" (Haasbroek) is albei goeie voorbeelde van verhale waarin die onvermoë van die hoofkarakters om die werklikheid logies te begryp in die taal geïllustreer word.

Die afwesigheid van leestekens word in 'n mate geteenbalanseer deur die herhaalde gebruik van die voegwoord "en". Saam met die elliptiese sin verleen dié taalverskynsels aan die verhale 'n besonder snel tempo wat, soos ek reeds aangetoon het, implikasies het vir die verwickelde tydstruktuur. Dit is opvallend dat verskeie verhale in *Katastrofes* slegs uit een lang paragraaf bestaan. Tipografies is daar dus geen breuk in die verloop nie, wat die indruk van gelyktydigheid versterk. As voegwoord wat die minste om logiese samehang vra, skakel die "en" uiteenlopende gebeurde op assosiatiewe wyse. Dit word veral treffend geïllustreer in *Katastrofes*, waar die normale "logika" dikwels deur 'n skyn-logika vervang word. In *Dwaalstories* bevestig die herhaling van die "en" die springende gang van die gebeurde en daarmee saam die snelle progressie. Verder verleen dit 'n sangerige kwaliteit, 'n soort liriese inkantasie aan die prosa, wat die ineengestremdeheid van epiese en liriese elemente bevestig.

Verteltegniek as 'n verdere versterking van die liriese element

Juis omdat die taal in die kortkortverhaal nie net as mededelingsmedium in diens van die epiese vertelling gestel word nie, maar as sodanig aan die orde gestel word om naas gebeurde, tyd en ruimte 'n ewe belangrike komponent te word, tree die *verteller* spesifiek as interpreteerder en skrywer grootliks op die agtergrond. Hy laat die taal as't ware vir homself spreek; dus is daar 'n besondere hoë premie op suggestie. In aansluiting by die min agtergrondsgewens wat gegee word, lewer die verteller — hetsy eerste- of derdepersoonsverteller — baie min of meesal geen direkte kommentaar in die loop van die verhaal nie. Oor die algemeen is daar nie 'n verduideliking van of 'n mening oor irreële gebeurde of groot spronge in die tydsverloop nie.

Wanneer kommentaar wel voorkom, word dit op implisiete, subtiële wyse gelewer. Deur 'n bepaalde soort woordgebruik en styl, bv. deur middel van beelding of die ellips, kan die mening of kommentaar van die verteller afgelei word. In "Twee dagboekinskrywings" (Haasbroek) is die gebroke styl 'n aanduiding van die jongman se onvermoë om sy hartseer onder woorde te bring. Die teenstelling tussen geaffekteerde woordgebruik en 'n speelse toon maak die hele "La promenade en chien" 'n stuk satiriese kommentaar op die wisselvalligheid van die

noodlot. Deur die sg. dubbelportrettegniek (vgl. "Lucy" en "Gustav gaan speel" van Miles en "kersverhaal" van Breytenbach) openbaar die verteller — terwyl hy hoofsaaklik ander karakters beskryf — onbewustelik sekere eienskappe omtrent homself. Hierdeur verkry die genoemde verhale 'n meervlakkigheid wat dit moontlik maak dat binne 'n klein bestek die lewensruimtes van verskillende karakters opgeroep kan word. Omdat die verteller onmiddellik in sy medium aanwesig is en dit nie slegs as 'n middel tot mededeling aanwend nie, is dit nie altyd moontlik om definitief tussen dramatisering en die direkte uitspraak van kommentaar te onderskei nie. Op hierdie wyse dra ook die verteltegniek by tot die verwickeldheid van die kortkortverhaal.

Spesifiek t.o.v. verteltegniek word die liriese element in die kortkortverhaal dikwels versterk deur 'n ek-verteller wat 'n uiters persoonlike weergawe van die gebeure gee. 'n Ek-spreker wat op direkte wyse 'n subjektiewe gevoelservaring uitspreek, word gewoonlik as die onderskeidende kenmerk van meer bepaald die liriese poësie gegee, maar dit is opvallend dat bv. slegs tien uit die 43 tekste in *Katastrofes* nie 'n eerste-persoonsverteller het nie. Die verwickeldheid word nog verder gevoer wanneer ons die paradoksale verskynsel kry dat die verteller so subjektief word dat dit 'n bevreemdende uitwerking op hom sowel as die leser het. Die bevreemding kan tweërlei van aard wees: òf die verteller maak homself tot objek ("fragment van 'n kwitansie") òf vreemde situasies en eienaardige verskynsels — veral in surrealistiese verhale — word met groot vanselfsprekendheid sonder enige verduideliking aan die leser oorgedra.

Wanneer perspektiefwisseling wel voorkom, soos ons dit meestal in die derde-persoonsaanbod vind, gaan dit saam met die jukstaposisie van handelingsgehele. Die verteller het nie soseer 'n oorskouende blik nie, maar deur die assosiatiewe skakeling van gebeure ontgin hy in 'n sekere sin saam met die leser die verloop van die intrige.

Verwickeldheid deur die jukstaposisie van verskillende ruimtes

In die bespreking van die intrige het ek reeds aandag gegee aan die besondere aard van die teenstelling in die kortkortverhaal. Veral wat *ruimtetekening* betref, speel dit 'n baie belangrike rol. Die korthed van die tekste kan daaraan toegeskryf word dat slegs een of 'n paar kernmomente uitgebeeld word: 'n allesveranderende krisis of 'n ingrypende, dikwels tragiese ervaring. Dit gebeur veral wanneer 'n karakter — wat dan uiteraard 'n buitestaandersfiguur is — hom tussen twee vyandige grensruimtes bevind. Enkele voorbeelde uit *Een-en-twintig* is: mnr. Wallis in "Baie", die man wat geval het in "Die man met die swaar been" en die oud-soldaat in "Skelle modder". Soms word die teenstellende ruimtes uitdruklik beskryf; in ander gevalle word dit op subtiële wyse gesuggereer, bv. die ironiese teenstelling in "Aardryks-kundeles" van Haasbroek.

Vanweë die beklemtoning van kernmomente is die ruimte wat betrek word gewoonlik baie beperk. Hierin lê dan ook 'n ooreenkoms met die drama: die kortkortverhale wat slegs uit een handelingsgeheel bestaan,

toon meesal eenheid van ruimte. Dié ooreenkoms gaan verder, omdat 'n mens, soos in die drama, die paradoksale verskynsel vind dat elke spesifieke, aktuele toneel wat uitgebeeld word juis weens die beperkte aard daarvan terselfdertyd algemene, universele betekenis verkry. Dit verklaar o.m. hoekom simboliek redelik algemeen in die kortkortverhaal voorkom. 'n Enkele oomblik in 'n afgeslote of twee kontrasterende ruimtes word dikwels so gekonsentreerd beskryf dat dit beeld word van 'n hele lewe — 'n algemeen-geldige werklikheid.

'n Ruimtelike aspek wat nou aansluit by simboliek is die oorskryding van die reële. Die redelikheid waarmee die logies-verklaarbare werklikheid geanaliseer word, is te beperk om 'n aanvoeling te gee vir die wesenlike wat agter die oënskynlik enkelvoudige werklikheid lê. In *Katastrofes* hou die surreële spesifieke verband met die Zen-Boeddhistiese voegingsbron van verskeie van die verhale. Dié tekste vra in 'n sekere sin om 'n heel ander benadering van tydruimte as die tradisionele, omdat d.m.v. 'n reeks metamorfoses die mens en die wêreld van objekte só omruilbaar ineengestremel raak dat die verwickeldheid in die verhaalstruktuur op unieke wyse geïntensiveer word. Hoewel die *Dwaalstories*-verhale nie binne die sfeer van die surrealisme val nie, word die reële d.m.v. die sprokieselement oorskry; die verbeelding speel uiteraard 'n belangrike rol. Binne die primitiewe wêreld beskou die mens homself nog nie as 'n skepsel wat 'n unieke en bevoorregte plek in die heelal beklee nie. Die verwisselbaarheid van mens, dier en objek in die sprokie kan beskou word as 'n voorloper van die "vreemde" verskynsels en gedaanteverwisselings van die surrealistiese milieu.

Die paradoks tussen aktualisering en universalisering in die karaktertekening

Spesifiek hierdie uitruilbaarheid van verskillende soorte objekte (mense ingesluit) het belangrike implikasies vir die aard van die *karakterisering* in die kortkortverhaal. 'n Mens vind die paradoksale verskynsel dat hoe noukeuriger en meer spesifiek individuele karakters uitgebeeld word, hoe meer vervaag hulle. In verskeie van Breytenbach se verhale, byvoorbeeld, is die ek-verteller baie prominent. Hy tree in 'n besonder persoonlike verhouding tot die leser, sodat die verhaal 'n soort belydeniskarakter het. Dié betrokkenheid is egter misleidend; hy slaag wel in so 'n mate daarin om die afstand tussen verteller en leser te bewaar dat van die verteller as karakter min tereg kom. In die meeste verhale uit *Een-en-twintig* word die tydruimtelike situasie baie onmiddellik en aktueel voorgestel, en is die gebeure ondenkbaar sonder die karakters. Tog is daar van individuele karakterisering baie min sprake.

Die veralgemening van tyd en ruimte wat die kortkortverhaal laat aansluit by sowel die liriek as die dramatiek, impliseer ook die universalisering van karakter. In verskeie van Rabie se simboliese verhale dra die uitbeelding van samelewingsverskynsels meer gewig as die mense wat daarby betrokke is. Deur middel van die teenstelling tussen verskillende

individue en groepe mense word kritiek gelewer eerder op soorte mense of tipes as op individue. Dit is dan ook die rede hoekom die karakters in *Een-en-twintig* — trouens in feitlik alle kortkortverhale — meesal naamloos is. 'n Verdere aansluiting by die drama is dat die aantal sentrale karakters gewoonlik nie meer as twee is nie. Wanneer dit gaan oor die uitbeelding van 'n soort karakter of 'n tipe, word 'n groot aantal karakters klaarblyklik oorbodig.

Anders as in die tradisionele roman of kortverhaal vorm tyd en ruimte nie soseer die agtergrond waarteen die handelinge van karakters afspeel nie. Tyd, ruimte en karakter neem binne die intrige naas mekaar 'n plek in, sodat die klem nie val op die uitbeelding van individuele, sg. ronde karakters nie. In 'n sekere sin is dit nie moontlik om karakter, tyd en ruimte as afsonderlike prosakomponente te onderskei nie; dit gaan eerder om die verhouding tussen karakter en karakter of groepe karakters, tussen karakter en tyd, karakter en ruimte. Dikwels oorheers die tydruimte. In Breytenbach se verhale is die "katastrofes", wat hoofsaaklik aan die ruimte gemeet kan word, dikwels belangriker as die persone met wie hulle gebeur.

In die meeste kortkortverhale word 'n karakter of groep karakters uitgelewer aan omstandighede waarteen hulle nie opgewasse is nie. Baie buitestaandersfigure kom voor: persone wat hulle of in 'n vyandige ruimte bevind of in 'n grensruimte tussen meer as een vyandige ruimte. Om hierdie rede is daar weinig sprake van karakterontwikkeling in die kortkortverhaal; slegs 'n krisissituasie met die karakter se onmiddellike — en daarom beperkte — reaksie word uitgebeeld.

Wanneer 'n mens die kortkortverhaal op tradisionele wyse aan die hand van die prosakomponente tyd, ruimte, intrige, ens. ontleed, dan is dit asof iets jou ondersoek ontglip; asof jy nie by die essensie van die verhaal kan uitkom nie. Uit die voorafgaande het dit geblyk dat hierdie elemente op so 'n wyse op mekaar inspeel dat daar nog dimensies bykom, nl. 'n dramatiese, maar veral 'n liriese element. Die paradoksale samehang van epiek en liriek binne een teks verleen aan die kortkortverhaal sy besonder verwickelde en gekonsentreerde struktuur. Dit beteken natuurlik nie dat daar geen liriese elemente in die tradisionele kortverhaal aantoonbaar is nie; die nuwer verhale van Aucamp, De Vries en Barnard word juis gekenmerk deur verdigting weens 'n toenemende tendens na die liriese. In die korter tekste van Rabie, Miles, Breytenbach, Haasbroek en Rall word die inwerking van die liriek op die verskillende prosakomponente in so 'n mate verfynd dat daar tereg sprake kan wees van 'n nuwe soort kortverhaal.

Spiraal: Beeld en struktuurprinsiep

G.A. Jooste

1. Titel: prospektief

Die titel van 'n prosawerk stel iets in die vooruitsig: die leser verwag dat dit as 'n wegwysersal dien. Daarby speel dit 'n beplande rol in die interpretasie van die teks, van begin tot einde: die titel funksioneer prospektief, strukturerend én retrospektief.

In Karel Schoeman se kort roman *Spiraal* is die spiraal 'n beeld vir die aanhoudende en onverstaanbare opeenvolging van veranderinge, 'n voortgang waaraan die karakters hul uitgelewer voel. Die spiraalpatroon is ook in die struktuur van die werk te herken.

Vooraf beskou, sonder inagneming van die teks, kan 'n mens drie soorte spirale opnoem wat as modelle kan dien vir die spiraal in die werk waarop die titel dui. Eerstens is daar die meetkundige figuur: dis twee-dimensioneel, begin by 'n vaste punt, en beweeg daarvandaan op 'n plat vlak terwyl dit 'n groter of kleiner wordende kromming beskryf. Opvallend is dat hiervan slegs die beginpunt genoem word; waar die lyn eindig, is nie ter sake nie.¹

Die tweede tipe spiraal is driedimensioneel, en lyk soos 'n kurktrekker of die draad van 'n skroef. Hierdie spiraal verskil in twee opsigte van die vorige: die kromming bly konstant (word nie wyer of smaller nie), en daar kom 'n derde dimensie by, naamlik diepte. Die derde spiraal is 'n kombinasie van die eerste twee: dis tregtervormig, begin by 'n punt waarvandaan dit tegelyk in 'n groter of kleiner wordende kromming én in diepte beweeg.

Hierdie drie figure het een kenmerk gemeen: die spiraalbeweging impliseer rusteloosheid, 'n aanhoudende voorts kryding op 'n baan, want die tot rus kom in 'n sirkel is nie moontlik nie. 'n Spiraal begin soos 'n sirkel, want die lyn volg 'n kromming asof dit die begin wil bereik. Hierdie sluiting vind egter nie plaas nie; die lyn beweeg òf op 'n plat vlak in 'n groter of kleiner wordende kromming verby, òf in diepte langs die beginpunt verby.

Die dinamiese aard van die spiraalfiguur is grondliggend aan die struktuur van *Spiraal*, omdat die spiraal twee vormingsprinsiepe in hom verenig, naamlik herhaling en ontwikkeling. Presiese herhaling van 'n reeks gebeurte het 'n sirkelvormige verloop tot gevolg. Gedeeltelike herhaling van gebeurte of ervarings, met daarby nuwe elemente wat só belangrik is dat hulle 'n afwyking van die direk voorafgaande baan bewerkstellig, bring 'n sikliese, spiraalvormige ontwikkelingsgang mee. In die konteks van die roman (en hierdie bespreking) kan die begrip siklus en sy afleiding siklies nie met 'n sirkel in verband gebring word nie. Die tyd-siklus is nie sirkelvormig nie, want tyd is nie herhaalbaar nie. As dit so was dat gebeurte hul sonder *die geringste modifikasie* in die tyd kon herhaal, dan was die saak dalk anders gewees. Volkome herhaalbaarheid is egter nie moontlik nie, want bloot die feit dat die stel

gebeure die volgende maal in 'n ander tyd afspeel, is al klaar 'n verandering. Hierin lê die probleem van dié roman: die onherhaalbare aard van die tyd moet op 'n ander manier oorwin word. Volgens die normale en konvensionele opvatting van tyd as 'n onstuitbare stroom kan dit nie met die sirkel versoen word nie, maar wel met die figuur wat 'n gedeeltelike siklus uitdruk, naamlik 'n spiraal. Opgesluit in die spiraal vind ons enersyds die dinamiek wat die aanleiding is tot ontwikkeling (d.w.s. die tydstroom), maar andersyds ook die amperherhaling as die lyn terugreik. Die ontwikkeling vind nie strak reglynig plaas nie, want tydens elke nuwe ervaring is die voorafgaande deels aanwesig.

2. Beeld

Die spiraal is in hierdie roman 'n beeld van die karakters se ervaring van soeke-sonder-vind, wat by hulle 'n gevoel van eindeloos rusteloosheid en ontevredenheid wek. Niks anker hulle nie, want alles gaan verby en alles raak verlore (vgl. p. 9). In die lewe is daar geen "ring wat sluit en 'n geheel vorm" nie, "dis 'n spiraal wat net verder slinger en aangaan". (p. 71). Die kring of sirkel het hier 'n positiewe betekenis, want die ring waarvan Ingrid praat, kontrasteer gunstig met die spiraal.

Vir haar staan die kring vir redding, sekuriteit, stabiliteit en begrip. Die hoofkarakter Anton, 'n gefrustreerde skrywer, begeer bo alles 'n bestendige verhouding met die meisie Ingrid wat ook by Frau Jablonska loseer. Sy liefde bly egter onbeantwoord, want Ingrid stel in 'n ander belang. Hy kan daarom nie meer skryf nie, maar word tog deur 'n rustelose energie aangedryf. Anton en Ingrid soek albei, maar hul probleme is verskillend; hy ervaar groot gemis omdat hy niemand het nie; sy is eensaam en bitter ongelukkig hoewel sy iemand het. Geluk is die toestand wat gesoek word, maar dit blyk gou dat geluk nie noodwendig by 'n ander te vinde is nie.

Frau Jablonska is die enigste hooffiguur wat rustig lewe. Sy het opgehou om vorentoe te kyk, en daarom ly sy nie onder 'n slopende hunkering na beterskap nie. Vir haar is die sin van die lewe geleë in die onthou van die skone van die verlede. Op haar manier het sy dus daardie sluitende ring gevind.

Die karakters se ervaring van tyd, ruimte en mekaar beskryf hierdie twee motiewe, die spiraal en die sirkel. Dit geld veral Anton en Frau Jablonska. Telkens kan Anton se ervaring met 'n spiraal in verband gebring word; daarteenoor vergelyk party van Frau Jablonska s'n met 'n sirkel. Hierdie motiewe, spiraal en sirkel, is metafore wat uit die roman ontstaan. Albei verbeeld beweging, en beweging gebeur in tydsverloop.

Anton se rusteloosheid word uiteindelik besweer wanneer hy ontdek dat hy weer kreatief kan dink. Hy kom tot die besef dat iets wel blywend kan wees, naamlik mooi herinnerings (vgl. p. 116). Hierdie verandering word moontlik as hy Frau Jablonska se voorbeeld volg. "Jy ontmoet en neem afskeid, mense kom en gaan weer weg, maar dan het jy die ontmoeting gehad om te onthou, *om áltyd te onthou*". (p. 80, kursivering van my). Hy ontdek iets wat sin maak; in die metaforiek van die roman: 'n ring wat sluit. Hy kan terugkyk en 'n patroon in die verloop van gebeure in die tyd

ontdek, en al skrywend sin maak "uit die gang van die tyd en die verwarring van insidente". (p. 118). Hierdie patroon kan hy in 'n kunswerk verewig, en so die tydsverloop oorwin.

Of die persoon die tyd as kring of as spiraal ervaar, hang af van sy visie: kyk hy vorentoe, lyk dit soos 'n spiraal; kyk hy terug, kan hy in sy herinnering sekere gebeure herhaal, oor en oor, en so in sy gedagtewêreld 'n sirkel skep.

Die vraag ontstaan of die roman eintlik Anton se poging is om sin te gee aan sy ervaringe. Dis moontlik, en as dit die geval is, het 'n mens hier sikliese verloop, want dan is die einde van die roman inderdaad die begin daarvan. Hierdie roman wórd dan die gestalte van die patroon in die verwarring wat Anton terugskouend ontdek, die singewing in die romanvorm wat die sinloosheid besweer.

3. Struktuur: handeling in die tyd

Die spiraal is meer as 'n beeld vir die karakters se ervaringe. Dis ingebed in die struktuur van die roman. As 'n mens na die bou (d.w.s. die vorm daarvan in druk) kyk, kom die kurktrekker-spiraal in die gedagtes op. *Spiraal* bestaan uit sewentien ongenommerde, opeenvolgende afdelings. Tussen hulle is daar telkens slegs 'n smal strokie wit op die papier, dus word die indruk geskep dat die vertelde tyd snel verloop. Die tempo daarvan onderstreep die intensiteit en die rusteloosheid van Anton se soeke, en suggereer die stuwung van die tyd.

Oppervlakkig gesien verloop die romantyd chronologies: dit begin een Sondagoggend en eindig kort ná middernag sewe Sondae later. As 'n mens sou onderskei tussen eksterne gebeure en interne gebeure (respektiewelik dinge wat mét die karakters gebeur en ervaringe wat in die karakters plaasvind), dan sou jy waarskynlik vind dat die eksterne gebeure oorwegend chronologies volg. Dieselfde kan nie van die sg. interne gebeure gesê word nie, en om hierdie onderskeid draai die hele tydsproblematiek van die roman.

'n Spiraal het (volgens die meetkundige definisie) 'n beginpunt, en die lyn volg 'n kromming wat lyk of dit na die begin terugreik. Die roman se handeling is oor 'n vertelde tyd van vyf weke plus 'n Sondag versprei. Elke Sondag word genoem. Die handeling verloop dus in sewe fases, elke week is 'n fase, en elke fase begin met 'n Sondag. Die laaste fase word nie deur 'n week voltooi nie. Die gebeure wat die handelingsverloop konstitueer, is die ervaringe van die hoofpersoon Anton, en hy het telkens op 'n Sondag 'n ervaring of gedagte (hoop, of 'n wens) wat vir hom iets in die vooruitsig stel, maar wat mettertyd tot sy teleurstelling nie werklikheid word nie. Hierdie Sondagse beginpunt funksioneer as 'n tydsbaken waarteen die reis in die tyd die daaropvolgende dae van die week gemeet word. Hoewel die tydsverloop onomkeerbaar is, wys die handeling telkens na dié baken terug. In die bereiking van die wens van dié dag sou vervulling bestaan. In die metaforiek van die roman: Anton se handeling beskryf nie sinvolle sirkels nie, maar elke week verloop vir hom soos 'n klein spiraal, hoewel geen twee van hulle eenders lyk nie.

Daar is 'n duidelike ontwikkeling in die gang van spiraal tot spiraal. Die romantyd verloop in geheel amper volkome siklies, want Anton ontdek ten slotte iets wat sin maak, dus kan hy 'n boek skep soos 'n ring wat sluit.

3.1 Die fases

Die eerste fase beslaan die eerste vier stukke wat ter wille van gerief hier afdelings genoem word. Eintlik val die tweede afdeling uit dié patroon, want dis 'n kroniek-gedeelte wat niks regstreeks met Anton te doen het nie. Anton se handeling is van die begin af op Ingrid toegespits: hy tree met haar in gesprek om haar in sy kamer te kry, en hy nooi haar om saam met hom te gaan stap. Sondag is normaalweg vir hom onaangenaam, maar dié keer vind hy die dag goed omdat Ingrid bereid is om saam met hom na die parkie te stap waar hulle lank en vertroulik kan gesels. Hierdie gesprek in die park beteken vir Anton baie, want op so 'n geleentheid kan hy probeer om nader aan Ingrid te kom. Daar ontstaan vir hom toekomstmoontlikhede, want as hy en sy meer dikwels so kan gesels, kan daar dalk iets blywends tussen hulle ontwikkel.

Dis egter ironies dat hierdie gesprek juis handel oor die feit dat niks blywend is nie, en die vertroulikheid is ook nie duursaam nie, omdat Ingrid se verhouding met Stephen al meer van haar tyd en gedagtes in beslag neem. Die week begin vir Anton goed, maar ná die Sondag neem sake 'n minder gunstige wending.

Nogtans bly hy na haar hunker, want hy verlang na die vroeër tyd toe hulle dikwels saam uitgegaan het. Die verteller meld dat daar min van hulle ou kameraadskap oorgebly het (p. 14). Tydens die partytjie in die huis vergeet Anton sy probleem in 'n waas van alkohol, maar wanneer hy weer na Ingrid soek, het sy en Stephen verdwyn. In die metaforiek van die roman: sy baan sluit nie, hoewel hy daarna streef om weer by Ingrid uit te kom.

Die tweede fase begin soos die vorige, met egter dié verskil dat Ingrid nie weer wil gaan stap nie. Anton kies dus alleen die strate. Hy loop 'n paar kennisse raak, en bring die agtermiddag op 'n erg onbevredigende en oppervlakkige manier by hulle deur (vgl. die verteller se veroordelende kensketsing hiervan: "... hulle *jaag* terug na die meisies se kamer, 'n groot vertrek vol *minderwaardige* moderne skilderye wat hulle self *vervaardig*", p. 23, kursivering van my). Namate sy isolasie toeneem, hunker hy al meer na Ingrid, en sy handeling neig terug na haar. Hy verduur die partytjie in Evan se woonstel omdat hy vir haar wag, maar wanneer hulle eindelijk geselsend saam huis toe stap, handel die gesprek oor eensaamheid en haar liefdesprobleme sodat hy haar tog nie na hom toe kan trek nie. Haar gedagtes word deur Stephen oorheers. Haar verhouding met Stephen raak hegte, en Anton word al hoe eensamer terwyl hy deur die strate dwaal, of by iemand sit en gesels oor haar.

Die eerste twee fases van die handeling kom in breë trekke ooreen: Anton word op 'n Sondag in sy kamer wakker, voel deur die dag

terneergedruk, soek toenadering by Ingrid, maar dryf in die dae daarna al hoe verder weg terwyl hy na haar hunker.

Die derde fase begin hoopvol: "Miskien sal daar hierdie Sondag iets gebeur, dink hy". (p. 37). Hy gaan soek in die reën na Ingrid, omdat dit vir hom sinvol lyk. Wanneer hy haar later tuis aantref, verwag hy nog dat iets kan gebeur (vgl. p. 42), want hy interpreteer háár dwalery deur die reën korrek. Teen sy verwagting in ontstaan daar nie 'n vertroulike gesprek nie, want Ingrid bekla maar weer haar lot by hom: haar verhouding met die getroude Stephen maak haar intens ongelukkig. Die hoopvolle noot waarop die fase begin het, verander: Anton bly rusteloos en ontevrede, want hy verlang. Die verteller se weergawe van sy gedagtes oor Ingrid bevestig dit (vgl. pp. 46, 49 en 50). Hy probeer dus iets anders en gaan soek vergetelheid in drank en geselskap. Die hoop word ten slotte deur die verteller geïroniseer deur sy weergawe van die dronkparty waaraan Anton skynbaar lustig meedoen. Die meisie Madelyn maak dié "hoopvolle" ontdekking: "Ons het alles, die hele wêreld, die hele stad daarbuite, al die huise, die mense. Ons het nog alles". (p. 59).

Die vierde fase begin met die elfde afdeling, en verloop skynbaar teen die patroon van die vorige drie. Anton se houding teenoor Ingrid het oënskynlik verander, want hy spot haar oor haar skielike geloofsywer wanneer sy dié Sondag weer kerk toe gaan. Dit lyk of hy hom van haar wegwend, maar eintlik is sy venyn 'n manier om tot haar te probeer deurdring. Hy bly steeds hoop op 'n teken wat sal aandui dat 'n verhouding tussen hom en Ingrid moontlik is. Sy kom inderdaad met hom gesels, twee maal, maar hierdie gesprekke bring hulle nie nader aan mekaar nie. Elkeen besin oor sy siening van die probleem: hy vanuit die oogpunt van die kuns, en vir haar bly haar eie smart voorop. Hulle kommunikeer nie werklik met mekaar nie. Vir die eerste keer in 'n lang tyd probeer Anton haar met 'n daad beïndruk: hy neem vir haar blomme, dog sy maak die deur in sy gesig toe. Dus, ondanks alle hoop en pogings, eindig hierdie fase in pyn en eensaamheid.

Die vyfde spiraal-fase is vir Anton die betekenisvolste. Frau Jablonska speel hierin die sleutelrol. Tydens die vorige fases van die handelingsverloop het hy by Ingrid na uitkoms uit sy eensaamheid gesoek. Dit is van die aanvang van die roman af duidelik dat daar 'n soort verstandhouding tussen Anton en Frau Jablonska bestaan, en sy is die persoon wat vir hom uitkoms uit sy penarie bied, en so wek sy by hom 'n ander verwagting vir die toekoms. Hy verwag 'n nuwe begin (vgl. p. 82). So algaande kry hy 'n objektiewe kyk op sy ervaringe: "Hy moet dit onthou om miskien eendag in 'n boek te gebruik: 'n deur wat sluit, en die donker, en die skerp geur van angeliere, en alle drome, alle hoop waarvan jy vir goed moet afsien". (p. 82). Die fase begin dus hoopvol, en al is dit vir hom 'n donker tyd, dien hy sy bedanking by die werk in sodat hy vry kan wees om nuwe dinge aan te pak. Die stemming wat Frau Jablonska wek, is egter nie duursaam nie: die hoop gaan nog nie in vervulling oor nie. Die ring wil nog nie sluit nie, want Anton wil nog nie van Ingrid afsien nie. Daarom eindig dié fase in uiterste eensaamheid. Waar sy by hom in die bed lê en gesels "soos broer en suster" vernietig

sy vir hom alle hoop. Weer staan die spiraal in diens van die ironie: só naby, en tog só ver!

Die Saterdagavond by Evan beleef Anton hierdie ironiese toestand. In die geselskap, en onder die invloed van drank, ervaar hy 'n tydelike uitkoms, "'n oomblik wanneer alle dinge skielik en onverwags wegval of saamval, wie weet, en iets soos volmaaktheid bereik word, sodat daar slegs één ding oorbly om te begeer: dat dit só mag bly, vir ewig losgemaak uit die werklikheid en die gang van die tyd.'" (p. 95). Maar sy wens bly onervul, want die plaat loop af en die sirkel raak verbreek. Die les moet nog geleer word: in die wêreld van grammofoonplate is geen ware uitkoms nie. Die ware uitkoms moet juis hierdie probleem oorbrug, sodat 'n uitkoms gevind word wat duur en nie deur die tydverloop en verandering vernietig kan word nie.

Die begin van die sesde fase (p. 96) is Nadine se "siekte", en die implikasies daarvan skeep die moontlikheid dat 'n soortgelyke lot haar huisgenote kan tref. Soos sy, soek hulle, net op ander maniere. As die fase siklies sou eindig, sou 'n lot soos hare vir Anton en Ingrid tref, maar net op 'n intellektuele vlak. Dit gebeur egter nie, want Frau Jablonska herinner Anton opnuut en dringend aan die onverganklike skoonheid van die mooi herinnering (p. 106), en veroorsaak só dat hy verby die krisis stuur.

'n Belangrike faset van hierdie fase is Anton se ervaring van die Paasfees in die kerk. Anton is nie godsdienstig nie, daarom is die uitkoms vir hom nie geleë in 'n reddende skuilgaan in die geloof nie. Die uitkoms skakel veel eerder met Frau Jablonska se laaste woorde i.v.m. die Paasnagdiens: "Das war doch schön." (p. 109). Die skoonheid val saam met die rus wat Anton verwag sodra die rondswerf en die onrus oorgaan. Hierdie rus beteken waarskynlik nie vir Anton 'n situasie van niksdoen nie, maar 'n toestand van vrede met homself, soos byvoorbeeld wanneer 'n kunstenaar geïnspireerd werk. Dié moontlikheid word onderstreep deur die feit dat die diens wat hy bywoon 'n Paasnagdiens is waartydens die herrysenis van Christus ná die kruisiging gevier word. Tussen hierdie herrysenis en Anton se komende "rus" (d.w.s. die herontwaking van sy kunstenaarskap) is daar 'n baie duidelike en betekenisvolle parallel.

Die afskeid wat voor die deur is, word onontkombaar gemaak deur die dood van Frau Jablonska. Vir oulaas dwaal Anton deur die koue, leë strate om na Ingrid te soek. Hy vind haar, en kan afskeid neem terwyl hy die hoop en die verwagting agter hom laat. Tog is daar uitkoms. Dis geleë in die besef dat alles verby is, maar dat hy Ingrid vir altyd kan onthou. "Hy het haar liefgehad en het haar nóg lief, hy sal haar seker altyd liefhê, hoe woordeloos en onseker dan ook, oor afstand en in die herinnering; en aan dié feit kan daar niks meer verander word nie." (p. 117). Hy ken nou die les wat Frau Jablonska al jare uitvoer. Terugskouend ontdek hy 'n patroon in die gebeure van die verlede, en sy kunstenaarsgees raak opgewonde by die vooruitsig om dit in 'n kunswerk te herskep en vas te lê. Sodoende gee hy sin aan die ervaring wat pynlik was toe dit gebeur het, en so besweer hy die eensaamheid van die hede en die pyn wat veroorsaak word deur die verandering en

die onvermoë van die mens om iets blywends tot stand te bring. Dis die uitkoms waarna hy lank gesoek het en ten slotte vind: as hy die gebeure verewig, ruk hy hulle uit die verloop van die tyd, en dan kan niks of niemand hulle verander nie. Die einde van die roman is hoopvol, want die uitkoms dank sy bestaan aan 'n nuwe en reddende visie op die tyd: dis moontlik om ondanks die spiraal en kragtens die tyd-negerende werking van die herinnering 'n verduursaamde tyd-sirkel tot stand te bring. Anders gestel: hoop lei tot teleurstelling; herinnering aan die skone verlede red. Wie vorentoe kyk, sien 'n eindelose spiraal; wie terugkyk, kan op 'n manier sin maak uit die gebeure.

3.2 Sondaë

Hulle is belangrik omdat hulle die tydpatroon struktureer. Daar is sewe Sondaë in die vertelde tyd, en die weke wat volg op die eerste ses word gedek. Die romanverloop eindig enkele ure ná afloop van die sewende Sondag, dus is daar die implikasie van die voltooiing van die week (kragtens die patroon van die vorige ses). Die slot aksentueer die onstuitbaarheid van die tydstroom, want behalwe die week reik ook die laaste dag al na voltooiing.

Die kerk en die Christelikheid funksioneer nie as sentrale gegewens nie. Op die herysenis se funksie as parallel vir Anton se herlewing is reeds gewys. Ook in die tydstruktuur het Christelike opvattinge omtrent die Sondag so 'n sydelings karakteriserende funksie. Dis nie toevallig nie dat daar sewe weke gedek word: as elke week met 'n dag in die skepping gelyk gestel word, korreleer die rus wat Anton in die kerk ontvang met die rus van die mens op die Godgegewe sabbat (na die voorbeeld in Genesis: die sewende dag). Daarteenoor beskou die Westerse almanak die Sondag as die eerste dag van die week. Vanuit dié twee beskouings is die Sondag dus sowel die eerste as die laaste dag van die week. Die laaste Sondag in die roman bevat ook hierdie dubbele moontlikheid: die gebeure vorm die einde van een deel van Anton se lewe, maar tegelyk die begin van 'n nuwe.

4. Struktuur: ruimte

4.1 Ruimte en karakter

Tussen die gebeure en die ruimte is daar 'n verhouding van wedersydse bepaling: die gebeure bring die ruimte tot stand, maar word tegelyk daardeur begrens; die ruimte funksioneer as belangeruimte slegs in soverre dit met die gebeure verband hou. Tradisioneel is die epiese situasie so dat karakter gebeure impliseer, terwyl gebeure karakter illustreer en help bepaal. Gebeure veronderstel ruimte, want gebeure wat in die vertelde tyd afspeel, is sonder vertelde ruimte ondenkbaar.

Die ruimte is geen objektiewe gegewe nie. In die roman is dit antropomorfies: rotse ontstaan deurdat iemand hulle aanraak.² Sonder dat hulle aangeraak word, is daardie klippe betekenisloos; sodra 'n karakter iets met hulle doen, word die klippe deel van die speelveld.

Hulle raak met menslike inhoud gelaai; hulle vorm deel van 'n lewende en dialektiese struktuur: die dialoog van die liggaam met die kosmos. Hierdie dialektiese verhouding is onthullend, en so word kommentaar gelewer op die karakter en sy omstandighede.

4.2 Tweedeling

F. Maatje wys daarop dat 'n epiese werk gewoonlik in meer as een ruimte afspeel, en dat daar dikwels 'n tweedeling in die ruimte plaasvind.³ Ruimtes bestaan nie noodwendig naas mekaar in die roman nie, maar dikwels teenoor mekaar. Dié teenoor mekaar gesteldheid hang saam met die basiese dualisme ek teenoor nie-ek, want dis die handeling van die karakter wat die teenoor mekaar tot stand bring. Die ruimtewoordeskate van 'n roman kan dikwels tot 'n reeks antonieme herlei word: binne teenoor buite; bo teenoor onder. "De struktuur van die romanruimte doet zich dus voor als een aantal binaire betrekkingen waaronder (...) sowel identiteit als oppositie van de polen wordt verstaan."⁴

Die teenstelling is 'n opposisie; dus is die moontlikheid van harmonie tussen die ruimtes gering. Implisiet aan opposisie is aansluiting by een ruimte en vervreemding van 'n ander. Dis 'n dinamiese toestand, 'n proses-van-totstandkoming, om twee redes. Die pas genoemde aansluiting of vervreemding is nie 'n gebeurtenis wat eensklaps plaasvind en vir die duur van die vertelling onveranderd bly nie: dis 'n heen en weer van die karakter, tussen aanvaarding en vervreemding, totdat hy mettertyd 'n keuse maak. Tweedens: as gevolg van die onvermydelike verloop in die vertelde tyd lê dit in die aard van die epiese situasie dat ook die vertelde ruimte sal verander; dis ondenkbaar dat die gehele romanhandeling binne 'n enkele ruimte begin, voltrek en afgesluit sal word. En as 'n karakter van een ruimte in 'n ander oorbeweeg, is vergelyking van dié twee haas onvermydelik.

4.2.1. Binne teenoor buite

Hierdie roman speel in hoofsaak in twee ruimtes af: 'n klein, duidelik omlýnde, die huis; en 'n groot, vaer beskree gebied, die stad. Twee ander plekke, die park en die kerk, kan as tussenruimtes beskou word. Tussen huis en stad is daar van die begin af spanning, wat o.a. tot stand kom as gevolg van die hoofkarakter, Anton, se rustelose heen en weer tussen die twee: in geeneen vind hy wat hy soek nie. Dit lyk dus of die handeling-in-ruimte, in breë trekke gesien, spiraalvormig verloop: die vertelling begin by die huis, vestig in die eerste fase van die handelingsverloop die sentrale belang van die huis, om dan in verdere fases die verloop te dek soos dit uitkring in die stad, terugkom, en weer uitkring. Die rusteloosheid wat eie is aan die spiraalfiguur word deur Anton se belewing van die ruimte geïllustreer. Die handeling van elke fase van die vertelde verloop begin op 'n Sondag. Elke fase begin in die huis. Die verloop van elke fase karteer Anton se soektog: na sin, na rus, na Ingrid, na 'n onderdak wat die ring sal laat sluit. Hierdie onderdak vind

hy nie in die huis nie, daarom sluit die ring ruimtelik gesproke nie so nie. Die eerste fase speel grotendeels in die huis af. Nogtans is die stad aanwesig: hoorbaar in die vorm van verkeersgeluide (vgl. p. 5), 'n manifestasievorm wat talle kere in die roman genoem word, en wat die rustelose, amper dreigende hoedanigheid van die stad gedurig in die agtergrond werkzaam hou wanneer die handeling binne afspeel. Verder werk die stad van die begin af saam om die verwydering tussen Anton en Ingrid te bewerkstellig: Stephen werk van daardie kant af op Ingrid in, en die hele wêreld wat sy met hóm deel, bestaan buite die huis. Daardie eerste lang gesprek wat Anton en Ingrid in die park voer, hou vir hom heelwat hoop in, en omdat dit in die park plaasvind, lyk dit asof hy sodoende Stephen se suksesresep wil volg, naamlik deur nie Frau Jablonska se huis as toneel vir sy "aanslag" te gebruik nie. Tydens hierdie geselsie praat die twee opmerklik baie van huise, vgl. pp. 8 en 9, en dis veral Ingrid wat huise, plase en plaashuise noem. Mettertyd blyk hierdie verwysing deel te vorm van Ingrid se probleem, en die noem van haar oord van herkoms skakel hierby in. Sy meld op twee plekke (resp. pp. 32 en 44) dat sy haar ouerhuis doelbewus verlaat het deurdat sy haar wou bevry, maar tog bely sy later haar behoefte aan 'n ouerhuis (vgl. p. 91). 'n Ouerhuis het, ondanks alle téénkanting, tog die waarde van 'n toevlugsoord, 'n intieme en stabiliserende onderdak, 'n moederlike en veilige plek. Vir Ingrid sluit die sirkel nie, want sy kan nie daarheen teruggaan nie, en die onderdak wat sy in die stad vind, het net nie vir haar dieselfde betekenis nie. Wanneer sy Rilke se sonnet "Herbsttag" voorlees, snap Anton waarna sy verwys: sý het nog geen huis vir die winter nie, en die somer is haas verby. Haar verhouding met Stephen is tot niet, en hy is baie beter daaraan toe as sy. Sy beweging beskryf ruimtelik 'n sirkel: van sy huis, na die kamer, en terug na sy huis (en vrou en kinders).

Die stad/huis-kontras word gemanifesteer in die twee vroulike hoofkarakters se verhoudings met die ruimte: Ingrid soek onderdak; Frau Jablonska hét 'n veilige onderdak. Wanneer Anton vir Ingrid attent wil maak op die onbevredigende aard van haar verhouding met Stephen, verwys hy na 'n ruimtelike aspek: "wat vir 'n plek het hy?" (p. 14). Die verteller staan die hele tweede afdeling aan Frau Jablonska af, en een van die belangrike skakels wat hy hierin lê, is die noue verband tussen die vrou en haar huis. Vgl. p. 10: die huis het "verslete en meer ouderwets" geword, en sy self ook, soos die "versletenheid" van haar hare suggereer. Verder word daar eksplisiet genoem dat sy haar in haar huis afsonder, haar inderwaarheid daarin verskans teen die stad. Die militêre beeld is hier in orde, want die verteller verklaar dat "die woonstelle in aantog" is vanuit die middestad. Implisiet is die huis natuurlik weerloos teen die stad: dis immers omsingel!

Hierdie twee moontlikhede, stad en huis, is voorlopig al wat tot Anton se beskikking is: in hulle moet hy sy heil uitwerk. Die eerste fase speel hoofsaaklik binne af, en Anton se noukeurige waarneming van geluide in die huis (vgl. p. 5), asook die vertroulike omgang met Frau Jablonska in die sitkamer en die vriendelike kombuis, dui aan dat hy hom daar heel tuis voel, ondanks die probleem in sy lewe. Die basis van sy probleem is

dat hy Ingrid wil hê, maar sy behoort aan die stad. Die verteller neem hulle twee in die eerste afdeling na die park: dus tussen die huis en die stad. Daarmee wil hy suggereer dat nóg die huis, nóg die stad die plek vir hulle verhouding is. Omdat die roman nie in die park afspeel nie, is Anton se kanse op sukses van die begin af skraal. Daar is egter kompensasie in sy lewe: Frau Jablonska en die huis. In die derde afdeling (veral p. 13) skep die verteller 'n toneel in die huis wat aandui dat die integrering saam met huis en vrou vir Anton 'n heilsame bestaansmoontlikheid bied. Dit is van die begin af duidelik dat hy die huis heel intens beleef: hy is gedurig bewus van baie geluide, en weet om hulle te interpreteer. Vgl. bv. p. 67: "Alles wat in die ou huis gebeur, kan jy goed hoor, en selfs wanneer hy saans aan die slaap geraak het, word hy wakker wanneer Ingrid of Nadine tuiskom en die lig in hul kamer aanskakel".

Daar is egter verskeie redes waarom die huis nie vir Anton die rus en sin van die sirkel bied nie. Die vernaamste is reeds genoem: hy soek na Ingrid, en sy behoort aan die stad. Hieruit vloei 'n verdere rede voort. Omdat hy haar nie kry nie, kan hy nie meer op sy skryfwerk konsentreer nie, en dus is dit nie meer vir hom moontlik om sy aande tevrede tuis voor die tikmasjien deur te bring nie. Hieruit spruit nog 'n rede. Hy kan nie hierdie komplekse probleem oplos nie, dus soek hy vergetelheid in drank op partytjies. Daarvan is 'n hele reeks, en die eerste vind weliswaar in die huis plaas, maar dié daarna almal in die stad in omtreklose en anonieme woonstelle. En by hierdie partytjies vind Anton slegs kortstondige verligting. Tydens die laaste geselligheid wat Anton bywoon, verlang hy die volmaaktheid in tydterme: "dat dit só mag bly, vir ewig losgemaak uit die werklikheid en die gang van die tyd" (p. 95). Dit gebeur egter nie, deel die verteller ons mee, want die sirkel raak verbreek, en daarmee gaan die illusie al weer verlore.

Benewens die tonele in vae karakters se ewe vaag omynde woonstelle, is strate die vorm waarin die stad sigself manifesteer in die handeling. Hiermee word die onpersoonlikheid en onherbergsaamheid van die stad uitgebeeld, en dié voorstelling bereik 'n hoogtepunt in die twee slotparagrafe van die roman.

Anton se wandeling deur die strate hou verband met 'n sirkel. Op p. 101 word meegedeel dat hy pas nadat hy in die stad aangekom het, die gewoonte gehad het om ure en dae lank deur die stad te swerf. Nadat sy pogings om Ingrid te verower skipbreuk gely het, dwaal hy weer. In die idioom van Rilke se sonnet: hy het geen huis vir die winter nie. Ook Anton se skryfaktiwiteit word met 'n sirkel in verband gebring: daar was 'n vroeër tyd (voor die aanvang van die vertelling) toe hy produktief was; vir die duur van die vertelde tyd verspil hy sy tyd; ten slotte herwin hy sy inspirasie. Dit lyk asof daar 'n verband tussen hierdie sirkels kan wees: die swerftogte deur die stad manifesteer die eensaamheid waartydens sy kunstenaarskap gedy. Hy verkies die onpersoonlike ruimte bo die intimiteit van die huis, want intieme verhoudings skep verwagtings en beteken vir hom net pyn, en die vriendelike en moontlik herbergsame ruimte van die huis is uiteindelik ontoereikend om sy geluk te bestendig. Naas onherbergsaamheid is dreiging seker die duidelikste eienskap van

die stad in hierdie roman. Aspekte daarvan is reeds genoem: die durende gedreun van die verkeer, en die aanslag van die woonstellop op die huis. Op 'n keer wys Anton Frau Jablonska duidelik op die toekoms: "Al hierdie ou huise en winkeltjies gaan nog gesloop word" (p. 66). Daarmee stel hy nie net die vernietiging van die huis nie, maar ook Frau Jablonska se dood in die vooruitsig. Anton se voorspelling word bewaarheid: daar word 'n woonstel skuins agter die huis opgerig. Heel vroeg in die verloop stel die verteller op 'n ander manier die einde van die huis in die vooruitsig (vgl. p. 39). Anton loop rond, soekend na Ingrid, word deur die reën oorval en kry skuiling in 'n ou huis wat, volgens die verteller berig, gesloop gaan word. Die ruimte is onherbergzaam en die toename in Anton se eensaamheid word so gesuggereer. Die stad het 'n bose aanskyn, want Frau Jablonska sterf nie in haar huis nie, maar daarbuite. Die dood kom dus as't ware van buite af, van die stad se kant af. As sy in haar huis gesterf het, sou die simpatieke en beskermende hoedanigheid daarvan deels verlore gegaan het.

Daar bestaan spanning tussen die huis en die stad veral ten opsigte van die moontlikheid om herberg te bied. Die stad bied vir Anton geen tuiste nie, maar ten slotte faal die huis ook. Dis ironies, want die huis het immers aanvanklik vir Anton die geaardheid van 'n toevlugsoord gehad.

4.2.2 Bo en onder

Dis 'n veilige stelling en 'n kontroleerbare feit dat die huis die prominentste ruimte in die roman is. Binne die mure kom daar verdelings tot stand. Hoewel die onderste deel van die huis 'n paar vertrekke het, is dit veral die kombuis waarin daar geleef word. Die huismense verkeer dikwels daar saam terwyl hulle gesels en eet, en dié ruimte verkry mettertyd 'n atmosfeer van vriendelikheid en gemoedelikhed. Gewoonlik word genoem dat Anton daar eet (hy gaan minder dikwels uit as die meisies), en so speel Frau Jablonska haar moederlike rol teenoor hom. Met die uitsondering van die sitkamer (wat aanstons ter sprake sal kom) funksioneer hul verhouding slegs in die kombuis. Hierdie verhouding skep 'n gemeensaamheid van plaasvervangende hoedanigheid, want vir haar ontbreek daar 'n Jablonski, en hy soek na Ingrid. Hul afsonderlike eensaamheid word so omskep in 'n soort gemeensaamheid, en wel op die intiemste vlak wat die omstandighede hulle gun.

Die boonste verdieping bestaan hoofsaaklik uit slaapkamers, ruimtes wat veel intiemer gebeure behoort te kan akkommodeer as bv. 'n kombuis. 'n Slaapkamer is sinoniem met die bewoner se persoonlikheid, daarom noem die meisies wat daar met Anton kom gesels, telkens sy kunstenaarskap.

Vanweë die samehang met sy skeppende werk verwag 'n mens dat dié slaapkamer 'n rol sal speel in die vorming van die sirkel, maar die teendeel gebeur. Aanvanklik hét Anton se kamer skuiling gebied. Die belang daarvan suggereer die verteller in die aanvangsgedeeltes van die eerste twee fases: sy bed in sy kamer is vir hom 'n belangrike

ouditiewe oriëntasiepunt. Ingrid se optrede tydens die eerste gesprek in die kamer (die vertroulikheid en die kruisbeen sit) suggereer die intimiteit van vroeër. Geleidelik raak die kamer al hoe onherbergsamer, en namate die verhaal verloop, gaan Anton se verhouding met sy kamer tot niet. Hy ruim op om te gaan, en al wat oorbly, is die wete dat die pogings wat hy daar aangewend het, tydverkwisting was (p. 108). In die kamer kom die lyn nie in die sirkel tot rus nie.

4.2.3 Die trap en die park

Soos die park funksioneer tussen die huis en die stad, is die trap 'n soort oorgangsruimte tussen Anton se kamer en die kombuis. 'n Trap of 'n portaal (wat ook genoem word) kan geen skulling bied nie, maar tog speel dit 'n rol in Anton se ervaringe. Drie maal staan hy op die trap as hy sy eensaamheid besef, en omdat dit juis daar gebeur, kry die eensaamheid nadruk. Die trap funksioneer in Anton en Ingrid se verhouding. Teen die einde van die verhaal blyk dit dat Anton die eensaamheid kan aanvaar, maar Ingrid val op die trap neer terwyl sy bely dat die lewe te vreeslik is, sy kan nie voortgaan nie (p. 102). Ook haar lyding speel gedeeltelik hier af.

Dit kom voor asof die vernaamste ruimtes van die roman, naamlik Anton se slaapkamer, die kombuis, die park en die stad in 'n orde gerangskik is. 'n Mens kan dit sien as 'n rangskikking wat met intimiteit te doen het: van die intiemste, die kamer, tot die onpersoonlikste, die stad, terwyl die trap en die park as oorgangsruimtes funksioneer.

Die kamer is 'n persoonlike ruimte maar beteken vir Anton eensaamheid, die kombuis is minder privaat maar daarin heers 'n simpatieke atmosfeer: die park is 'n vriendelike ruimte, maar al veel oper as die huis, en die stad en die strate is heeltemal anoniem. Die einde van die roman speel in 'n koue, kaal, winderige en totaal onherbergsame straat af: dáár bestaan oënskynlik die heel minste moontlikheid van 'n uitkoms, maar daar gebeur dit. Die verwagtingspatroon word heeltemal deurbreek: juis in die stad, in 'n anonieme kafee, kom Anton tot die besef van sy redding, en in die koue straat begin sy uitlewing daarvan. Hoe gebeur dit?

4.2.4 Tweedeling: fisiese en psigiese ruimte

Psigiese ruimtes kan omskryf word as ruimtes wat in die gedagtes van karakters bestaan. Hierdie ruimtes raak geaktiveer wanneer iemand oor hulle praat, of wanneer gedagtes oor hulle gerapporteer word. Die oproep van hierdie ander omgewing is 'n psigiese proses waardeur die karakter hom uit die omringing, fisiese werklikheid van die oomblik verplaas. Dis gewoonlik in *Spiraal* nie 'n spontane proses nie, want die oorsakel in die geesteswêreld in het die aard van 'n ontsnaphandeling, 'n wegkom uit 'n hede wat om sekere redes onaanvaarbaar is. Die blote feit dat die karakter hierdie oorskakeling ('n wenshandeling) uitvoer, is al karakteriserend. Die stel omstandighede waaruit die karakter probeer ontsnap, die psigiese ruimte wat hy verbeel of onthou, en die

frekwensie waarteen dit gebeur, werk alles mee om die karakter se innerlike te onthul.

By 'n paar geleenthede rapporteer die verteller dat Anton gebeure onthou waartydens Ingrid opgetree het: hulle het saam in 'n motor gery, gelag, terwyl haar hare in sy gesig gewaai het (pp. 27 en 28), en hulle het op 'n meer geroei (p. 35). Beide hierdie herinneringe is aangenaam, en kontrasteer vir Anton met die stand van sy verhouding met haar, wat progressief versleg. As hy op 'n manier sou kon terugkeer na die vriendeliker en gunstiger toestand, soos dié wat hy in sy herinnering ervaar, sal dit vir hom die waarde hê van 'n ring wat sluit: 'n sinvolle en bevredigende verhouding met Ingrid. Dit gebeur egter nie.

Frau Jablonska is eintlik die karakter wat die meeste van hierdie tegniek gebruik maak. Sy reageer teen die omgewing deur haar daaraan te onttrek. Dis by haar 'n dubbele proses met 'n fisiese en psigiese aspek: sy onttrek haar fisies aan die stad deur haar in haar huis af te sonder (p. 10), en sy onttrek haar op 'n psigiese manier deur haar met haar herinneringe te verbind aan 'n vorige tyd en ruimte. Dis interessant om daarop te let dat ook op die vlak van onttrekking daar 'n duidelike verband is tussen die vrou en haar huis. Sy verskans haarself ook op twee maniere, teen die tyd. Sy kleur haar hare self om die ouderdom te klop, maar die kleursel is volgens die verteller se verslag "streperig en onoortuigend" (p. 10). Dié fisiese verskansing is onsuksesvol. Daarenteen is haar psigiese verskansing teen die tyd skynbaar vir haar suksesvol, want sy glo aan 'n altyd (vgl. pp. 80 en 106). In die kroniek-gedeelte (afdeling twee) noem die verteller pertinent Frau Jablonska se Europese herkoms, en sy haal dit self gereeld op. Dis egter die manier waarop sy die verlede terugbring wat vir die totstandkoming van die kunswerk, en veral vir die funksionering van die spiraal/sirkelmotief, belangrik is.

Frau Jablonska voer Anton op twee maniere terug in haar verlede: deur die musiek en sang in die sitkamer; en in die anekdotes oor haar jeug in Pole. Die musiek voer hulle albei mee oor die grense, en saam met hierdie musiek ontstaan daar tussen haar en Anton 'n stemming van soet weemoed, 'n atmosfeer van stil en genoeglike simpatie wat slegs in háár huis en háár geselskap moontlik is. Die vertelde tyd kom tydens die musiekpassasies tot stilstand (vgl. resp. pp. 13 en 24). So word die begenadigende aspek van Frau Jablonska se invloed op Anton geteken: hy word deur haar toedoen meegevoer uit tyd, plek en 'n stel omstandighede wat vir hom alleen spanning en verdeling inhou. Sy verskaf so vir Anton tydelik 'n psigiese onderdak.

Die verhale wat sy graag vertel, is die tweede aspek van die psigiese ruimte. So leef sy enigermate in die verlede, en sy kan hierdie filosofie wel deeglik verantwoord: in die onthou van dinge raak hulle tot tydloosheid verduursaam (p. 80): ook die skoonheid word so aan die slytasie van die tyd ontruk (p. 106: "dit is nou nog mooi ..."). Hoewel die wêreld waarheen haar soete herinneringe terugverwys vaagweg ooreenstem met die Europese sfeer waarheen Anton soms hunker, is die belangrikste aspek van haar invloed nie die plek nie, maar die voorbeeld wat sy stel. Hy hunker, en sy gee hom iets: die skone van die

verlede. In die vaslê hiervan in die kuns as transmutasie word ten slotte Anton se uitkoms en moontlike vreugde in die vooruitsig gestel, ongeag waar hy hom bevind.

Daarom is dit funksioneel dat Anton sy oomblik van insig in die stad belewe: die huis is nie meer nodig nie. Daarom is die progressiewe afname van intimiteit en herbergsaamheid (van kamer na kombuis na stad) ook funksioneel: die sirkel se sluiting is nie 'n sluiting omdat nie, maar 'n sluiting ondanks, want Anton vind sy heil en uitkoms nie in die fisiese wêreld nie. Die integrasie wat hy vergeefs by persone en plekke soek, kan hy in die kunswerk vind. Die rustelose en eindelose spiraal wat hy ervaar in die mense en omstandighede, raak vervang deur 'n sirkel, 'n ring wat sluit soos 'n boek: die singewing aan ervarings in 'n kunswerk, die sinvolle opheffing van die hier en nou, die verewiging van gebeure en tonele, in 'n nuwe geheel.

5. Spiraal as struktuurmotief: tyd en ruimte

Die verbygaan van die tyd, die onomkeerbaarheid van dié proses en meedoënloosheid van so 'n gedurig veranderende voortgang word saamgetrek in 'n komplekse tydruimtelike struktuurmotief. Dit behels verwysings na die herfs, die park en blomme, en Frau Jablonska en blare. So word die vertelde tyd doelbewus ingeskakel by die groot en ewige siklus; die patrone-mosaïek in die werk word teen dié breë agtergrond geprojekteer en verkry so universele geldigheid.

5.1 Tydruimte: herfs en onderdak

Die verteller verwys gereeld na die seisoene, en die duur wat in die vertelde tyd gedek word, val saam met 'n verandering van "herfsagtig"heid tot 'n koue, winterse tyd.

Die eerste afdeling skilder 'n mooi prentjie as agtergrond vir Anton se geselsie met Ingrid in die park: dis 'n somersdag, maar dit het reeds "herfsagtig begin word", en daar is goud in die blare van die bome (pp. 7 en 8). Die verganklikheid van die dinge word eers gewoonweg in die blare se kleur sigbaar gemaak, en dan ontwikkel die verteller hierdie manifestasie. Eers die algemene, vervolgens kry ons voorbeelde daarvan wat in die karakters se fisiese wêreld kom staan: Anton vind dat sy kamer koud en klam voel (p. 34); saam met die herfs begin ook sy tyd van groot eensaamheid (p. 82). Hy ervaar ook hoeseer die onderdak deur verganklikheid verander kan word wanneer hy skuil in 'n vervalle huis wat (volgens die verteller se verslag) gesloop gaan word (p. 39). Die sonnet van Rilke wat Ingrid voorlees (p. 87), het regstreks op haar onderdaklose toekoms betrekking, maar implisiet ook op Anton s'n. Wie voor die afloop van die herfs geen huis vir die winter gebou het nie, gaan in die strate rondswerf, verklaar die gedig.

5.2 Tydruimte: park en blomme

Die eerste verwysing na die park meld geen blomme nie. Kort na die begin (p. 14) is daar egter sprake van beddings wat aan die uitblom is,

sodat dit blyk dat die blomme implisiet reeds aanwesig was. Verderaan (p. 35) meld die verteller dat die beddings heel uitgeblom is, en nog later (p. 55) noem hy dat die park vir die winter gesluit gaan word. Die park as moontlike speelruimte ondergaan dus 'n progressiewe verandering: die potensieel vriendelike hoedanigheid daarvan word geleidelik minder namate die koue toeneem. Die verwysings na die park en blomme word 'n struktuurmotief wat ontwikkel tot waar Anton vir Ingrid blomme neem (p. 76). Sy handeling dui aan dat hy terugwens na dardie episode in die park toe hulle tevrede saam was en hy hoopvol gevoel het. Deur middel van die blomme probeer hy die tyd terugdraai, sodat hy die stemming van hoop en vreugde kan reaktiveer. Sy poging slaag nie, en wat die stemming betref, bereik hy ironies die omgekeerde van wat hy beoog. Die deur wat voor sy gesig toegaan, bevestig die koms van die trieste eensaamheid. Hy probeer vergeefs die tydsverloop ontken, net soos hy maande lank sy smart probeer ontken (p. 107).

Tydruimte: herfsblare en Frau Jablonska

Die mens en die blaar word metafories verbind. Die eerste verwysing na blare (p. 8), vestig die inskakeling daarvan by die natuursiklus. Verder is die blare die slagoffers van die natuurgeweld waarteen Anton in die leë huis skuil (p. 39). Die dood van die blare met die koms van die winter prefigureer die afloop van die menslike lewe, wat ewe-eens aan die tyd onderworpe is. 'n Verbinding tussen mens en blare word voltrek wanneer Frau Jablonska sterf terwyl sy die dooie blare ophark (p. 110), 'n handeling wat oortuigend voorberei is (vgl. p. 78). Hierdie handeling strook met die beeld van Frau Jablonska, wat gewoonlik aan die werskaf is, maar haar optrede kry ekstra waarde. So illustreer sy dat sy haar versoen met die tydsverloop: sy onttrek haar nie, sy erken die bestaan van die blare, en haar handeling van dooie blare hark korreleer in 'n mate met haar doenigheid met haar hare. As sy haar aan die tyd onttrek het, sou sy haar immers nie met haar hare en die blare bemoei het nie. Omdat Anton ook blare hark (p. 79), sal ook hy mettertyd Frau Jablonska se voorbeeld volg en hom met die tyd versoen.

Die roman eindig vir Anton op 'n manier hoopvol: die hersblare het vir hierdie siklus afgeval, maar ondanks die koue en wind het hy 'n uitkoms, 'n soort onderdak wat nie sal verander nie. Dit kan wel wees dat hy in baie stede sal rondswerf, net soos die wind die blare in die strate rondwaai, maar plek is toevallig en nie werklik belangrik nie. Die dinge wat mét 'n mens gebeur, is immers minder belangrik as dié wat in 'n mens gebeur. Daarom is die dinge wat 'n mens onthou, essensiëler as die gebeure van die hede. Eersgenoemde is nie onderworpe aan die vloeï van die tyd nie: hulle is gesitueer in die tyd en gevestig in die ruimte.

6. Spiraal as tema: tyd

'n Beskouing van die strukturelemente van hierdie roman ondersteun die stelling dat die tyd eintlik die tema is. Al die lyne lei na die tyd, en die

verteller se beheptheid met die tyd-as-verloop is opvallend. Daar word gereeld en noukeurig van die verloop in die vertelde tyd verslag gedoen. Elke noemenswaardige gebeurtenis word duidelik in die chronologie geplaas; met een uitsondering begin elke afdeling met 'n presiese aanduiding van die tyd; die leser word deurlopend ingelig oor die tyd waarop selfs betreklik onbenullige dinge gebeur, bv. hoe laat Stephen ophou werk (p. 33) of hoe laat Ingrid die laaste oggend slaap (p. 111). Die vernaamste resultaat van hierdie werkwyse is dat die chronologie sterk fungeer as ordeningsbeginsel: die gebeure verloop in 'n snelle en haas ononderbroke stroom. So sluit tema en struktuur by mekaar aan: dis juis teen so 'n onstuitbare tydstroom dat die karakters hul magteloos voel.

Die tweede afdeling pas nie in die tydstroom nie, want dit bring die gebeure enigermate tot stilstand terwyl die verteller in sy eie stem kroniekmatig verslag lewer oor Frau Jablonska se lewensloop. Al die ander afdelings word vanuit Anton se perspektief aangebied. Hierdie tweede afdeling onderbreek die vertelde tyd, maar die kort pouse is wel struktureel te verantwoord: Frau Jablonska leef immers ten dele in 'n verstilde verlede. Verder is dit ook in orde dat dié afdeling klem lê op die tydsverloop in haar lewe (van "die tyd van München" tot "nou", laasgenoemde met sterk nadruk). Haar filosofie oorwin vir haar die slopende werking van die tydsverloop, selfs al was haar lewe lank en vol lyding.

Anton beleef die werklikheid in al drie sy tydsgeedaantes: verlede, hede én toekoms. Nadine leef vir die plesier van die hede; Frau Jablonska het al afgeleer om vorentoe te kyk. Ingrid ervaar die tyd so volledig soos Anton, maar tog wel verskillend. Vir haar maak die toekoms op 'n ander manier saak as vir hom. Sy wil nie met Stephen trou nie, maar sou die graagste die gelukkige momente van die hede wou laat duur. Anton het wel 'n voorstelling van wat hy vir die toekoms wens, naamlik Ingrid. Haar verlede kom dalk met syne ooreen: albei kom van 'n landelike omgewing. Sy onthou haar kinderdae met weemoed, maar het haar tog van daardie plek losgemaak. Sy beleef haar hede intenser en vollediger as Anton syne (hoofsaaklik vanweë haar sterk fisiese betrokkenheid by Stephen). Maar omdat hy die hoofkarakter is, word slegs sy insig gerapporteer, naamlik dat hy die probleem oorwin deur te leer om met 'n kunstenaarsoog na die afgelepe tyd te kyk.

'n Karakter se ervaring van tyd en ruimte onthul veel omtrent sy aard en wese. Anton dryf soms met die (tyd)stroom saam, dan tree hy weer handelend op. Soms pak 'n onverklaarbare rusteloosheid hom, en hy raak aan die seek: na Ingrid (bv. pp. 20, 40 en 144), of sommer net "asof hy iets tegemoet gaan" (p. 39). Die uiteinde van die verhaal is dat hy oor niks beheer kry nie, uitgesonder, paradoksaal, die tyd. Maar dan ook net die verlede tyd. In die onkeerbare stroom vol pyn en verwarring is daar vir hom slegs één stil punt, en dit is dié punt wat telkens weer ontmoet kan word, na willekeur, sodat die ervaring daarvan 'n sirkelvormige verloop volg: die herinnering.

'n Sentrale aspek van Anton se tydsbelewenis is sy probleem dat hy aanvanklik toekomsverwagtinge koester. So raak hy gevang in 'n spiraal

van heen en weer tussen hoop en teleurstelling. Eers wanneer hy "die les sonder foute kan opsê" (p. 93), leer hy om die hoop af te sweer. Hy ontwikkel ten slotte 'n nuwe, reddende visie op die tyd: hy leer om terug te kyk en daaruit sin te haal. So oorwin hy die winter.

Retrospektief beskou: die tyd en die bemoeienis daarmee is 'n sentrale aspek van die struktuur én die tema. Die romanhandeling wat soos reeds aangedui siklies verloop, beskryf (struktureel gesproke) spirale, omdat daar 'n krag is wat die gebeurelyn voortstu: die tydsverloop wat vertel word. Laasgenoemde aspek konstitueer die roman, soos 'n mens se ervaring van die tyd stellig sy lewe konstitueer. Die roman word 'n beeld van die idee dat die lewe patroonmatig verloop: siklies of spiraalvormig. Die tyd is altyd daar in die spiraal, want dinge gebeur aanhoudend met mense. Tog is daar 'n klein oorwinning oor die spiraal moontlik, want dinge gebeur ook in mense. In die gees en die herinnering is die gebeure-sirkel moontlik, maar dis 'n geringe oorwinning, en 'n skrale troos. Daarom is die titel uiters funksioneel: die spiraal oorheers. En daarom is dit nie toeval nie dat die tydsverloop van die roman in die rigting van 'n winterse stemming beweeg.

Universiteit van Port Elizabeth

Verwysings

1. Vgl. enkele bronne: *Der grosse Brockhaus* (1957, elfde deel, p. 112); *Webster's Third New International Dictionary of the English Language* (1961, 2. 2197); *Grote Winkler Prins* (deel 17, p. 674); *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* (1961, agtste druk, p. 1876); die *Nasionale Woordeboek* (tweede uitgawe, p. 489); *The Concise Oxford Dictionary* (1964, vyfde hersiene uitgawe, p. 1236).
2. Weisgerber, J. 1972 *Proefvlucht in de romanruimte* Amsterdam: Athenaem — Polak & Van Gennep, p. 161
3. Maatje, F.C. 1970 *Literatuurwetenschap* Utrecht: A. Oosthoeks Uitgeversmaatschappij, p. 164
4. Weisgerber, a.w., p. 165

To be or not to be

Francis Galloway

vandag begewe ek my weer
met blou kringe onder die oë
en daardie lean and hungry look
onder my mede-mens
ook maar meer mede
as mens
want dit is tog net die enkeles
wat loop met die lig in die oë
en die leef tot op
die grys-wit groewe van die senuwee:

het weer laasnag
die kring klein laat krimp
in die geel gloed van die kers
terwyl ek die skippie
in die bottel dwing

O! vir die Pyn —
veral as dit weet wanneer om te wyk!
en die Eensaamheid —
tot môre-aand in elk geval
(is die poësie
— met, of sonder deelteken —
die pyn werd?)
en die onbegrepe-wees —
wie wil tog verstaán word?
want staan-staan stagneer ons

ek sterf met graagte
die dinge van my vaders af:
wat is tog poëties
aan kerk-toe-gaan en trou?
met Debussy en rooiwyn
dwaal ek deur vreemde tempelsale
mediteer 'n halfuur vóór ontbyt
— gelukkig niemand wat koffie verwag in die bed! —
en gewapen met die Angs en Skuld
laat bot ek die swart vruggies uit die bitter pit

Die leëbed blues

Tertius Meintjes

ek lê in 'n bed
vol blou gedrukte drome
en dink aan jou
en *jou* wêreld
en as dit voel
sonder gevoel
woes en leeg
soos myne voel
moet daar 'n iets
van my
en my drome
tussen jou borste woel

as jy my
net jou wêreld wil wys
want ek dwaal hier in 'n paradys
'n hemelbed van blaar en boom
en gly op 'n gekneusde peer
jou lyf
nog 'n droom
wat jy kan verken
en myne
dis seer
oor jy my bed nie ken

sal jy op 'n wolk lig
as my lyf
soos 'n hoepel om jou rits
sal jy
tot op die punt van jou tong tril
sal jy
jou lyf soepel buig
en saggies sug
as jy weet
ek dra my wêreld
soos 'n nat oes
op my rug

as jy kan
as jy wil
kom
lê jousef dan neer
en sing saam met my
die leëbed blues.

Literêr-aktueel

Waarom vereer ons ons skrywers van weleer?

Charles Fensham

By die huldiging van Jochem van Bruggen, deur die Afrikaanse Skrywerskring in Pretoria, 29 September 1981.

Ons het in die afgelope klompie jare verskeie van ons skrywers vereer op hulle "honderdste geboortejare". Ek wil enkeles noem: C.J. Langenhoven, MER, Totius, A.G. Visser, C. Louis Leipoldt en vanjaar Jochem van Bruggen en D.F. Malherbe. Hierin is ons nie die uitsondering nie: 'n Mens kan maar net verwys na die groot fees wat ter ere van Charles Dickens in Engeland gehou is. Dickens is as't ware opnuut ontdek en waardeer. Al sou ons ook die uitsondering wees, is dit die vraag of dit nou noodwendig verkeerd is.

Die verering van ons vroeëre skrywers is nie met ewe veel entoesiasme ontvang nie. In sekere kringe, ook in sekere letterkundige kringe het verset daarteen opgebou. Daar is daarop gewys dat skrywers wat nie die moeite werd is nie, vereer word. Daar word gesê dat skrywers wat vandag nie meer as letterkundig hoogstaande gereken word nie, meteens in die middelpunt van belangstelling geruk word. Hulle kan nie die toets van die tyd deurstaan nie. Met hierdie soort redenasie moet ons ernstig rekening hou. Iemand moet vereer word wat verering verdien, anders hou ons ons besig met 'n onvrugbare saak. Dit kan ook ons skoolgaande jeug verwar.

'n Tweede wesenlike probleem waarmee 'n mens te doen kry, is dat verering en die gepaardgaande feestelikheid oordoen word. Die vroeëre skrywer word as't ware in jou keel afgedruk. Met die feesvierings rondom Langenhoven in 1973 het ons 'n voorbeeld hiervan gehad. Hierdeur wil 'n mens nie sê dat Langenhoven 'n geringe bydrae gelewer het nie, maar alles is so oorbeklemtoon dat dit uiteindelik 'n ondiens aan die nagedagtenis van 'n groot stryder vir Afrikaans bewys het. Intussen het ons geleer om die soort vererings op 'n meer beskeie, maar tog effektiewe skaal aan te pak.

Ten spyte van probleme wat mense het met hierdie soort vererings, wil ek die aandag op 'n paar sake vestig wat ons behoort in berekening te bring. Eerstens moet ons onthou dat Afrikaans 'n jong taal is en dat die Afrikaanse letterkunde maar gister ontstaan het. Hier is nog heelwat mense in ons land wat net mooi die hele ontwikkeling en groei van die Afrikaanse letterkunde meegemaak het. In so 'n geval is 'n mens geneig om elke ou bousteeentjie, hoe klein ook al, in die nuwe gebou van ons letterkunde te waardeer. Dan moet jy ook selfs bereid wees om dit te waardeer wat verbygegaan het, dit wat aanvanklik die fundamente help lê het.

Tweedens moet 'n mens elke skrywer in die tyd waarin hy geskryf het, probeer verstaan. Ek weet dat hierdie soort uitgangspunt skerp

gekritiseer word, want dit gaan oor die kuns om die kuns. Ek kom egter nou na u as iemand wat werk met oeroue letterkundes, bv. die van Mesopotamië, Egipte, die van die Hetiete en die Bybel. Een ding het ons geleer en dit is om hierdie ou letterkundes met hulle eie maatstawwe te probeer meet. Dit is bv. uitstekend gedoen in die eerste volume van Klaus von See se *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* wat deur Wolfgang Rölling behartig is en in 1978 verskyn het. In hierdie volume het die skrywers op voortrefflike wyse met die oë van die ou beskawings na hulle literature gekyk en nie met moderne oë nie. Elke stuk letterkunde kom uit 'n bepaalde lewensituasie (*Sitz im Leben*) te voorskyn wat histories vasgeknop is. Die vraag is nou of ons nie ook na die vroeë pogings in ons Afrikaanse letterkunde op dieselfde wyse moet kyk nie. Ons praat in die Nederlandse letterkunde van die Tagtigers en in ons eie letterkunde van die Dertigers, die Sestigers en miskien een van die dae van ons eie Tagtigers. Moet ons nie probeer verstaan waarom Van Bruggen as realis die veragterlike Afrikaner van die twintigerjare so voortrefflik uitgebeeld het nie? Moet ons nie probeer verstaan hoe die skrywers die Afrikaner polities wou wakker maak en 'n trots vir sy taal gee, al was dit in die geblomde taal van D.F. Malherbe nie? Die skrywers het in 'n bepaalde tyd asem gehaal en so ook die karakters wat hulle geskep het. Gilgamesj, koning Keret en koning Dawid is tog gans anders voor te stel as Ampie, Lambertus Bredenhend, Hans die Skipper en Fenting.

Derdens het hierdie vererings ons gehelp om opnuut na ons vroeëre skrywers te kyk. Dit is, m.i., een van die belangrikste verdienstes van die vererings. Skrywers raak maklik vergete. Soms is hulle nog net bekend uit kort aantekeninge wat in literatuurgeskiedenis geskryf is. 'n Verering bring ons direk met hulle werk in aanraking. Uitgewers het ook hierin mooi saamgewerk om van die vroeëre skrywers se werk opnuut uit te gee. Ons verwys maar net na 'n handvol publikasies wat met die Leipoldjaar verskyn het. Letterkundiges word ook deur die verering verplig om weer goed na die werk van die skrywers te kyk. So is daar pragtige nuwe insigte gebore. 'n Mens kan hier verwys na die herontdekking van die besondere struktuur en waarde van verse van Totius en Leipoldt. So is daar ook besondere aandag gegee aan die prosa van MER. Om eerlik te wees die herontdekking het nie met al die vereerde skrywers plaasgevind nie. Dit is te begryp. Sekere skrywers het vandag vir ons weinig te sê as 'n mens letterkundige norme aanlê. Op skool het ons geleer dat van die driemanskap Marais, Celliers en Totius, Celliers die belangrikste is. Dit was nie gemeet aan letterkundige norme nie maar aan die vaderlandse verse wat hy gemaak het. Toe was die vaderlandse norm belangriker as die letterkundige norm. In sekere kringe word versetverse vandag hoog aangeskryf, juis omdat dit versetverse is. Reg of verkeerd, maar maatstawwe is geneig om te verskuif. Dit mag wees dat skrywers wat vandag nie belangrik geag word nie, later herontdek kan word en in belang toeneem. Dickens in Engeland is 'n goeie voorbeeld. Omdat mense vandag veral belangstel in die minderbevoorregte, het Dickens nuwe lewe in ons tyd begin kry. Om op te som: Ons moet bereid wees om eer te bring aan die pioniers

op letterkundige gebied. Dié mense het groot werk vir ons taal en letterkunde gedoen. Dit is duidelik dat as 'n mens streng moderne letterkundige norme vir hulle aanlê, hulle dikwels faal. Ons vereer hulle egter omdat hulle Afrikaans oopgeskryf het. Hulle het getoon — en hier is Van Bruggen vooraan te noem — dat Afrikaans geheel en al sy eie seggingskrag het. Dit is nie 'n baster-Nederlands nie. Dit is 'n taal met 'n wye spektrum van konsepsies wat die mens in al sy doen-en-lates kan dra. Latere groot skrywers het maar net op hierdie vroeëre skrywers se skouers kom staan om nog verdere vergesigte te kry en om die groot deurbraak van die dertigerjare en later die sestigerjare te maak.

Henriette Grové se hoorspel *Ontmoeting by Dwaaldrif* het in 1981 aan die skryfster drie belangrike toekennings besorg: die Hertzogprys van die SA Akademie vir Wetenskap en Kuns, die SAUK-prys vir Afrikaanse hoorspele; en die radio-prys van die SA Teksskrywersassosiasie. Hier volg uittreksels uit haar dankwoorde by dié geleentheid.

Henriette Grové, by die aanvaarding van die Hertzogprys, 18 Junie 1981

... my kleinseun skryf ook, maar sonder woorde: blaaië vol krabbels. Wat meer is: as hy skryf, sê hy alles wat hy wil sê, want tussen sy geskreweheid en dit wat hy is of sê, is geen verbale obstruksies nie. Sy skryf gee 'n totale ervaring weer.

Ek wens ek kon ook skryf sonder woorde, dan het ek al baie pryse gewen. Maar nou is elke ding wat ek sê net amper so, maar min of meer reg, 'n by benadering, soms onderstebo, soms agterstevoor, dikwels skeep, omdat ek my ervaring moet verwoord, en 'n woord is koppig en eiewys. As daar vier windstreke is, dwing hy na die vyfde toe. As dit opdraand is, elmboog hy af, en as hy moet praat, is hy skielik stom.

Nou kan u sê: Vrou, daar's tog oorgenoeg woorde: naamwoorde, beskrywende woorde, bepalende woorde, bywoorde, deel- en doenwoorde — op die oog af 'n woord vir elke ding en elke geleentheid, woordeboeke vol. Dis waar, en as 'n mens begin skryf, vergryp jy jou aan die oorvloed, veral byvoeglike naamwoorde en bywoorde. Hulle beskryf só mooi, bepaal so van naderby, en jy stapel maar op. Dit word 'n toring van woorde, want so glo jy: hoe meer woorde, hoe meer betekenis en sin. Heerlike direkte eweredigheid.

Maar dan kry jy jou verstand en jy onthou wat met die Bybelse toring gebeur het, 'n Babelse verwarring. Selfs met al daardie baie woorde en tale kon geen sterfling die hemel bereik nie.

Nou maar jou eie woorde deurhaal, uitvee, weggooi, al die mooi maaksels, die stylvolle sinne, die weloorwoë wendinge. Dis onkruid,

droë stronke, vullis en vulling, want in die skryf is daar net een woord waar dit waaragtig om gaan. Dis die werkwoord "om te wees". Met hom weet jy: Nou is ek op die diabaas, die groen-steen, die oerklip van die ervaringswerklikheid en voortaan gaan alle skryfaksies, al die sinne en paragrawe, die hele desperate gedoe pogings wees om tot 'n vergelyk te kom met die hooftye van die wees, dit wat is. Ek dank u.

Henriette Grové by die aanvaarding van die SAUK-prys — 23 September 1981

Ek kom oorspronklik van Potchefstroom. Dit was en is 'n pragtige landelike dorp met 'n rivier wat daar deurvloei, die Mooirivier, vroeër omsom met die allermooiste wilgerbome.

Ons huis was geleë aan wat toentertyd Noordbrugweg genoem is, en al die erwe aan die oostekant van die straat het groot grond gehad wat afgegaan het rivier toe: malse groen weilande. Ek was in Matriek. Dit was Oktobermaand ná hewige reëns in die dorp en hoër op in die opvanggebied. Potchefstroom-dam, wat 'n groot dam was, het oor die walle en sluise geloop en die water het meer as 'n halfmyl ver opgestoot tot in die wei-erwe. Dit was net so voor die eksamen. Voos en suf geleer los 'n vriendin en ek ons boeke om te gaan kyk na die rivier: die blink watervlak wat steeds hoër styg.

Die wêreld was deurnat: biesies, bronkors, sugslote — alles was deurweek en nat. Die bome wat nog lig van lentegroen was — yslike wilgers, al langs die rivier en tussen die erwe — was skoon gereën. Ons klim deur agterdrade, doringdrade, sjiep-sjap deur die modder, nog drade, al dieper in.

Skielik kom die son deur die blou-wit natswaar reënwolke. En nou het ek geen woorde nie. Lig en son en luserngroen en wilgergroen en waar jy kyk, water, alles so oorfloedig, so veel van alles, maar skielik bymekaargetrek deur die son, ek wil byna sê: tot betekenis toe gevorm. Ek kan nie vir u die verrukking van daardie oomblik beskryf nie. Ek weet selfs nie eers mooi wat dit vir my beteken het nie, want weet impliseer afstand tussen my en daardie wêreld. En dit is juis die wonderbaarlike van die oomblik dat dit 'n totaliteit van ervaring was.

James Joyce het taamlik hubristies sulke oomblikke van intens-verhewigde ervaring "Epiphanies" genoem.

Dames en Here, as jy skryf is daar baie swoeg en sweet, maar soms, selde, word dit jou gegun om 'n storie of ander maaksel só te ervaar. Diverse drade, beelde, gebeurtenisse, disparte elemente wat elkeen op sigself leef, word skielik in patroon getrek, dinge stem saam, word gebind, nee, nie "gebind" nie, dis te kunsmatig, sê liewers, na analogie van my jeugbelewenis, hulle word deurstraal met lig, en daardeur onskeibaar saamgevoeg. Dieselfde, tog anders; bekend maar totaal nuut. Wat 'n genade.

Annesu de Vos: By 'n byeenkoms aan die Universiteit van Pretoria op 22 Julie 1981

Ek is gevra om oor die wêreld wat in "gebed van 'n groen perske" bestendig word, óf oor die werksproses daaragter, te praat.

Die eerste onderwerp is vir my die moeilikste, omdat dit 'n baie beperkte wêreld is, soos ek oor die afgelope jaar vinnig besef het, en veral nou weet.

Veel eerder wil ek opgewonde raak oor die wêreld wat *nou* voor my oopgaan: 'n netwerk van mense en geskifte met 'n duisend raakpunte — só verwickeld dat 'n poging om dit alles meteens te ontsyfer, dikwels verdel word deur ongeduld en onrustigheid.

Dit het te doen met Afrikaner wees — 'n begrip wat vir my totaal nuut geword het, en waaronder ek sekerlik iets anders verstaan as dit waarvan mens outomaties 'n Afrikaner sou verdink.

Feit bly, ek het 'n taal en 'n volk gevind wat ek voorheen slegs vermoed het: iets moeite-werds om voor te werk. Nou moet ek my haas om *werk* hier kursief te druk: dié woord bedek 'n veelheid booshede, en moet met ontsag en nederigheid behandel word. 'n Skrywer bly 'n anargis, hoe lief hy sy woning ook al het. En ook die woord *skrywer* wil ek met vrees en bewing gebruik, want skryf is 'n dissipline en nie 'n *happening* nie — en die onsekerheid en selfbetwyfeling kan en durf nie uitbly nie.

Die werksproses en veral die filosofie daarvan, is egter iets wat my baie interesseer, en daarom het ek my eie stukkie werksfilosofie probeer uiteensit — gegrond op waarneming en in 'n mindere mate, ervaring.

Kuns, soos lewe, is myns insiens 'n proses van beweging — geen stagnasie, nabootsing of selfherhaling kan geduld word nie. Daarom moet daar by 'n skrywer voortdurend 'n proses van weggroei en afsterf plaasvind, ten einde aan die lewe te bly.

En dit is in hoofsaak waarom dit op die oomblik vir my gaan: oorlewing, en die behoud van 'n lewende kontakdraad met iemand wat êrens lees. Die gemene deler synde natuurlik Afrikaans en die behoud daarvan.

Tematies is 'n deel van "groen perske" dus reeds afgesterf, veral die eerste afdeling. Die ingeboude vreesmotief in die titelgedig, 'n dankgebed vir alles wat nié gebeur het nie, is dikwels uitgewys. Die vrees of onrustigheid van nou, is egter iets totaal anders as bewaring van daardie droom — 'n illusie van ongeskondenheid, of as u wil, kindwees.

Die temas van sosiale betrokkenheid, religieuse, politieke en sielkundige gevangenskap wat in afdelings 3 en 4 ligweg aangeraak word, is myns insiens die groeipunte.

Kulturele bedreigheid vervang dus die bedreiging van ongeskondenheid, en word 'n nuwe tema. Dus: dit kom my voor asof 'n mens vanself snoei voor jy verder groei.

In die poësie self, kan bedreigings nie enkelvoudige name kry nie, en daarom is geen interpretasie, veral nie dié van die skrywer self, absoluut of bepalend nie.

As dit so was, kon mens net sowel 'n politieke toespraak of 'n preek geskryf het. Die onlangse gesprekvoering rondom die kwessie van literêre gehaltebeoordeling by nie-literêre geskrifte, het interessante argumente bevat.

'n Rubriekskrywer kom tot die gevolgtrekking dat die beginsel van vryheid die enigste maatstaf is, en dus ook die enigste dissipline. Myns insiens is dit 'n onbevredigende gedagte. Enige retorikus kan 'n populus opsweep met woorde soos "vryheid", sonder om die hart van hulle menswees aan te gryp, of selfs bewus te wees daarvan.

Kuns, en veral poësie, werk deur suggestie na ons gemeenskaplike onderbewussyn, met ander woorde dit wat "surrealisties" is in elke mens. Die geheim is om te weet wat om te sê en wat om weg te laat, dit wil sê in vertroue oor te laat aan die gevoelsbewussyn van jou uiteindelige waarnemer.

Die kommunikasie van emosie in wisselwerking met intellek vind plaas vanaf die onderbewussyn van die kunstenaar, deur die kunswerk, ná die onderbewussyn van die waarnemer. Die kunstenaar se kuns bestaan daarin dat hy weet presies hoeveel gemeenskaplike raakpunte om te laat op die vlak van die bewuste, tein einde die te trek na die vlak van die gemeenskaplike onderbewussyn — Jung se "collective unconscious", as u wil.

In die proses durf hy nie sy spesifieke ontvanger se intelligensie oor- of onderskat nie, en terselfdertyd moet sy ingesteldheid op die gemeenskaplike gevoelsbewussyn van so 'n aard wees dat dit strek verby die grense van politieke, religieuse, kulturele en historiese gebondenheid. Dus, hoewel hy in die loop van een lewe wel op al hierdie terreine gebonde sal wees, strek sy geestelike vryheid oneindig ver, en kan dit slegs beperk word deur vermoë en tegniek. Slegs in hierdie konteks sou mens kon sê vryheid is die enigste wet.

Dit alles moet die skrywende regkry sonder om bewustelik te dink aan die spesifieke ontvanger van sy boodskap, want dit impliseer gebondenheid — tensy 'n mens 'n soort terug-na-die-volk-beweging wil bedryf, en wil verval in 'n massaproduksie van kitsch.

Die tyd stel egter vorentoe-eise op elke ander gebied — tegnologie, politiek en fisiek, en namate die leeftyd meer kompleks word, moet die kuns wat daardie tydperk se leefproses wil verbeeld, al sneller beweeg. Dit is iets anders as historiese gebondenheid, en myns insiens 'n noodsaak as die kunstenaar geloofwaardig wil bly. Daar is mense wat glo dat die kunstenaar juis 'n soort volkskuns moet skep, as oase om die moderne mens terug te plaas in 'n staat van rus — dus, myns insiens 'n soort kunsmatige verlede-illusie. So iets sal nie volkskuns tot gevolg hê nie, slegs volkskitsch.

Dit is dus my beskeie mening dat dit die volk se plig is om saam met die kunstenaar te beweeg, en op te hou om 'n remskoen te wil wees met beskuldigings omtrent 'n ivoortoring-benadering, ensovoorts. Dit lyk my somtyds juis of 'n ivoortoring 'n goeie plek is vir 'n stuk deeglike dink- of leeswerk — 'n lewensbelangrike aspek van die werksproses. Die skrywer kom dus die oase toe, nie die verbruiker nie. Verbruikersoases kan op vele ander plekke gevind word as in die letterkunde.

Bowenal durf 'n skrywer nie sy boodskap "de-suggereer" deur dit simplisties, dogmaties of oor-emosioneel uit te spel nie. Alle polities-filosofiese en sekere religieuse dogmatiek, is dus 'n bedreiging vir die poësie, net soos 'n oordosis ongetemperde hangups en emosies aan die kant van die kunstenaar, dit kan wees. Wanneer die begrip "vryheid" 'n stuk dogmatiek word, is dit eweneens 'n bedreiging. 'n Kunstenaar onderwerp hom aan die dissipline van sy medium — 'n woordkunstenaar laat hom lei deur die woord self, eerder as die emosie of idee. Deur sy vakmanskap en ontsluiting van tegniek-geheime, vind hy die weg na ons onderbewussyn, en sluit dit oop vir almal.

Annette Snyman-beursfonds

ANNETTE SNYMAN (neë THERON) was ná 'n briljante akademiese loopbaan op Stellenbosch (B.A.: 1961; Honneurs-B.A.: 1962; M.A.: 1963 — al drie grade met onderskeiding behaal) etlike jare aan die Departement Afrikaans en Nederlands van haar Almal Mater verbonde as prof. Willem Kempen se spesiale navorsingsassistent. In 1971 word sy aangestel as lektrese in die departement en in 1974 behaal sy die doktorsgraad aan die Universiteit van Stellenbosch. Sy tree in 1976 met mnr. H.J. Snuman, bekende literêre kritikus en tans verbonde aan die Universiteit van Kaapstad se departement Afrikaans en Nederlands, in die huwelik. Annette Snyman was omrede van haar intellektuele vermoëns, haar skitterende voordrag van lesings en haar menslike betrokkenheid by haar studente 'n besonder geliefde en gewilde lektrese. Om haar nagedagtenis lewend te hou, het die departement Afrikaans en Nederlands op Stellenbosch die ANNETTE SNYMAN-BEURSFONDS in die lewe geroep. Daar is waarskynlik nog talle oud-studente van dr. Snyman, verbonde aan skole of waar ook al in die Republiek, wat 'n bydrae tot dié fonds sal wil maak. So 'n bydrae, lief in die vorm van 'n tjeke, uitgemaak aan Annette Snyman-beursfonds kan gestuur word aan: Die Sekretaresse, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch 7600. Onlangs het by die uitgewery Boschendal 'n postume bundel verse van Annette Snyman verskyn, onder die titel *Klein Rondreis*. Mnr. Thys Greeff, Uitgewers Boschendal, Posbus 487, Durbanville 7550. Tel. 021-962121.

Prysvraag vir Engelse prosa

Drie vooraanstaande skrywers sal vanjaar as beoordelaars optree vir die Junior Indigenous Novel Prize van R3 000. Hulle is J M Coetzee, skrywer wat die CNA-prys in 1981 gewen het; Elsa Joubert, wie se

dokumentêre novelle *Die swerfjare van Poppie Nongena* internasionale aansien verwerf het; Bob Leshoi, bekende kortverhaalskrywer, dramaturg en professor in Letterkunde aan die onlangs ingewyde Universiteit van Bophuthatswana. Al drie is baie besorg oor die bevordering van inheemse literatuur in ons skole en wil ook graag jong Suid-Afrikaanse skrywers aanmoedig om hul volle potensiaal te bereik. Behalwe die R3 000-prys, bied Maskew Miller ook 'n toekenning van R1 000 vir die Belowendste Skrywer. Hoewel almal om die hoofprys kan meeding, word daar met die R1 000-toekenning beoog om Swart skrywers aan te moedig wat moontlik nog nie die letterkundige aanmoediging gekry het wat hulle verdien nie. Verlede jaar is die R3 000-prys gesamentlik gewen deur Chris van Wyk, wat ook die Olive Schreiner-poësietoekenning in 1980 gewen het, Knobel Sakhiwo Bongela, bekende Xhosa-skrywer en Dianne Case, wat nog nie voorheen gepubliseer het nie.

Alle inskrywings vir die 1981-kompetisie moet teen 31 Januarie 1982 ingehandig wees. Dit moet Engelse verhale wees wat nog nie voorheen gepubliseer is nie, vir kinders van 12 tot 15 jaar. Manuskripte moet aan Die Uitgewer, Maskew Miller Bpk., Posbus 396, Kaapstad 8000, gestuur word.

Boekbesprekings

Abraham H. de Vries: *Die uur van die idiote*. Human en Rousseau 1980. Prys R5,95.

Vyf jaar na *Bliksoldate bloei nie* verskyn Abraham de Vries se tiende bundel kortkuns met die fassinerende titel *Die uur van die idiote* (1980).

Dit bevat agt tekste wat soveel ooreenkomstes betreffende mens en motief vertoon, dat hierdie bundel homself klaarblyklik as eenheid aanbied en in eerste instansie só gelees wil word.

Telkens is die hoofspelers, soos in die titelverhaal, variasies op die "moderne" ontwrigte mens — mense wat lewensmoeg en, ondanks geld en sosiale status, geestelik onverweselik is. Almal streef of verlang na die volle lewe, liefde en genade wat onherroeplik uitbly. Wanneer 'n hele gemeenskap gegoedes in die groteske surrealistiese slottoneel van die titelverhaal hul intrek in die kelder cum sauna neem om gimnastiekoefeninge te doen, word die mens as't ware 'n replika van die idiotekinders uit 'n landelike verlede, produkte van ryk volstruisboere se ondertrouery, wat hul lewens in kelders moes slyt.

Uit die boeiende idiote-gegewe ontspring die deurlopende reismotief in hierdie bundel. Een uur weekliks is die idiote vrygelaat, maar vir hulle, soos vir al De Vries se "reisigers", beteken "wegkom" nie "uitkom" uit hul geestelike doolhof nie. Die rykes wat uitwyk na die see in die titelverhaal; die moeder wat aanhou verhuis met haar bruin dogtertjie en oplaas besluit dat sy 'n pruiк moet dra ("Skool 2"); die afbeen oudkondukteur wat in die gees wil saamreis met die treinpassasiers, wit en swart, wat hy moet tel ("Doodloopspoor"); die getroudes wat in Griekeland toer om genesing vir geestesiekte te soek en dit "verkry" deur banalisering van die Prometheus-mite ("Diewe") — almal is tot verydelling gedoem. Selfs in die twee tekste waar 'n verfrissende landelike eerstepersoonsverteller aan die woord is, die monoloog van die bruinman Jan Karel Afrikaner op sy "Werf" en die skrywersjoernaal in dagboekvorm "Raam", is daar sprake van 'n vrugtelose reis wat deur die dood agterhaal word. Hiermee word die teenstelling tussen "reggeaarde" landelikheid en "moderne" ontwrigting só kenmerkend van dié skrywer se oeuvre, ten dele opgehef.

Die subtiele inspeel van tekste op mekaar en die rol van die kind is in hierdie bundel nog eenheidskeppende struktuurelemente wat aandag verdien. Die kind is die lydende party, opvallend afwesig in huweliksituasies, slegs implisiet teenwoordig in die negatiewe vader- en moederbeelde wat vereensaamde vroue se gedragspatrone bepaal. "Al die stories in hierdie boek is stories", is De Vries se spitsvondige weergawe van die gebruikelike openingskonvensie. Hiermee gee hy nouliks sy tekste as kluitjies deur. Die stories is gelaai met onder- en bowetone wat heelwat "sê" oor menslike problematiek, alhoewel die sosiaal-politieke dimensie daarvan nie regtig verken word nie. Wat eintlik na vore gebring word, is die absurde van 'n stelsel wat op die uiterlike toevalligheid van "kleur" gegrond is. Op die verskille tussen

witmense se houdings jeens "ander", tussen bruin en bruin word slegs gesinspeel.

Met sy openingskommentaar vra die skrywer wel aandag vir 'n aspek van sy werkwyse: die intuitiewe, assosiatiewe verloop van stories soos "Werf" en "Raam". Spontaniteit is geen geringe prestasie nie in 'n bundel wat so bewustelik as eenheid saamgestel is en daarby berekende gebruik van die "collage"-tegniek maak, waarvolgens skynbaar irrelevante gegewens in 'n teks geïntegreer word. Banale flarde van 'n reklame-tekst sowel as 'n koerantberig en -foto lewer bv. in "Boksers" ironiese kommentaar op die sentrale situasie van getroude-wees met 'n homoseksueel.

So 'n eenheidsboek bring gevare mee waaraan De Vries nie heeltemal ontkom nie. 'n Mate van eenselwigheid is daar in hierdie bundel, selfs oorbekendheid vanweë eksistensie-problematiek wat tevore deur Sestig sowel as De Vries verken is. Dit lyk ook asof die slot-storie "Jokkie", teëhanger van die titelverhaal, ingesluit is bloot omdat dit met die ander saamklink. Hierdie weergawe van 'n banale drinkpartytjie waaraan 'n klein gemeenskap "shopkeepers" deelneem, met sy vae Christelike simbole, is te weinigseggend om as menslike of sosiale kommentaar te slaag. Daarenteen is die beste tekste "Diewe" en "Doodloopspoor" met sy uitsê van die troostelose wanverhouding tussen mens en mens, afgeronde verhale wat as selfgenoegsame eenhede ook buite die bundel trefkrag het.

Elsa Joubert: *Melk*. Tafelberg 1980. Prys R6,50.

Met die bundel *Melk* debuteer Elsa Joubert op die terrein van die kortverhaal. Die sentrale problematiek van die tien verhale hierin is, soos in haar romans, die saamleef van verskillende rasse binne Afrika-konteks.

Die bundel se titel is 'n vingerwysing na die sterkste verhaal, maar is tog van toepassing op die bundel as geheel. Telkens kom die leser voor die onverbiddelike waarheid te staan dat die spreekwoordelike "milk of human kindness" selde of nooit oor die kleurgrens heen bewys word. Vir sulke mensliewendheid is die "sening, siening, seëning" te "kort", om met die taalspel van die ligweg satiriese "ek"-vertelling "'Beyondness' in parke" te praat.

Tesame met "Melk" hoort "Eetmaal", "Die sendeling se dood" en "Bloed" tot die geslaagdste in die bundel. In hierdie verhale is die sentrale, ervarende persoon 'n wit vrou wat kennis moet maak met fasette van die Afrika-wêreld se geweld, rassevooroordeel of skoonheid.

Onversoenuik is die houding tussen wittes en swart geweldenaars in die aktualiteitsverhaal "Melk" en die onheilspellende toekomsblik "Eetmaal". Die Portugese Maria van die titelverhaal, wat tesame met man en kinders uit Angola na Suid-Afrika vlug, word onderweg deur swart soldate verkrag. Dit bring in die nuwe land geboorte en kindermoord mee. Met elke pynlike borsvoeding, wat as't ware hernude verkragting

is, groei Maria se vrees oor die herkoms van die seuntjie aan, totdat sy in die velkleur en neusvorm die swart vader herken en haar suigeling versmoor. Hierdie ontstellende gegewens word met ingehoue soberheid en deernis vir die swyende wit vrou aangebied. Soveel ironie spruit uit hierdie antitetiese beeld van natuurlike moederskap en -sorg, dat die opdringerige Bybelse parallel en kontras met die Heilige Moeder Maria ontbeerlik voorkom. Wit oorlewendes se magtelose verset teen swart veroweraars word kragtig gesuggereer deur die simboliese slag en verslind van 'n doekpoeding met "korente soos kroesies" in "Eetmaal".

Onontbeerlike lewensvog vloei tussen wit en swart in die bloedskenkingsdroom van "Bloed". Hierdie verhaal is tegelyk merkwaardige ontdekkingsreis én inlywingsproses in die swoel, geil, broeiende Afrika-wêreld wat intens sensueel en seksueel deur die jong vrou Hester beleef word. As kortverhaal is "Bloed" te wydlopieg, maar dit is tog veel geslaagder as die "ontdekkingsreis" wat die wit Volksraadslid na die onbekende bruin lewe in "Kaap" onderneem. In sy gesogte en patetiese slopingsproses word die didaktiese bedoeling, soos ook in "Agterplaas", duidelik voelbaar.

Buite die kader van rasseproblematiek is twee verhale waarin die onderlinge verhoudinge tussen mense van dieselfde bevolkingsgroep ondersoek word. Die Oedipus-kompleks van die swart seun "Eli" en die driehoeksverhouding in "Kafee" is objektief waargenome onthullings van verwikkelde menseverhoudings onder die oppervlakte van eenvoudige, getroetineerde lewens.

Die unieke trefkrag van die sterkste verhale in *Melk* is veral geleë in die raakvat van die meedoënlose feit van rassegevoel en die uitsê daarvan op sobere, onderbeklemtoonde wyse.

Rialette Wiehahn

'n Verleë minnaar

M.C. Botha, *Die hartklop van gevoel*. Perskor, 99 pp. R9,95 - 4%

The test of whether or not a writer has divined the natural shape of his story is just this: after reading it, can you imagine it differently, or does it silence your imagination and seem to you absolute and final. — *Truman Capote*.

Die kortverhaal het 'n heel plesierige newe-verskynsel: vanaf Poe se pogings in *Graham's Magazine* "to say how the highest genius could be most advantageously employed" was daar nog maar min sondaars van hierdie "ingekorte spel" (Hennie Aucamp) wat nie ook iets tot die teorieë daarvoor bygebieg het nie. Al is dit meestal handhawingspogings teenoor die poëte, dramaturge en romansiers, bevat byna al die teorieë 'n aks of meer waarheid. Vir dekades lank het kenners van die kortverhaal in Afrikaans trouens gedink: die hele waarheid.

By die eerste deurlees van M.C. Botha se debuutbundel, *Die hartklop*

van gevoel het ek onwillekeurig Sherwood Anderson se bekende uitspraak in *A Story Teller's story* onthou: "What I wanted I thought was form, not plot ..."

Ongeveer dieselfde as wat Brander Matthews in 1885 al gesê het (en let op die skryfwyse: die Anglo-Saksers het met koppeltekens en hoofletters probeer doen wat ons met benaminge probeer vermag het sedert Ernst van Heerden se "kortkuns"): "The writer of Short-stories must have the sense of form, which has well been called 'the highest and last attribute of any creative writer'."

Want dit het Botha wel deeglik: daardie "sense of form", hoe glippery dit ook mag wees om te definieer. Ek bedoel uiteraard nie die "vorm" wat so dikwels in die verlede en selfs nou nog aan kortverhaalskrywers voorgeskryf word nie, ek bedoel naasteby die soort vorm waarvan Capote gepraat het: "Finding the right form for your story is simply to realize the most *natural* way of telling the story." Hierdie einste "sense of form" sou ek tentatief wou aanwys as die eerste rede hoekom soveel geoefende lesers in Botha 'n rasegte kortverhaalskrywer herken, selfs al is al die tekste nie naasteby ewe goed nie. Trouens, Botha se vermoë "to get them into form, to clothe them" (weer Anderson) verlei hom. Hy gebruik byvoorbeeld dieselfde "materiaal" in twee tekste, boonop die eerste en die laaste. Dit wek wel die indruk dat hy hom van die eenheidsbundel-skarrelinge van 'n paar jaar gelede te veel aangetrek het, sonder om te besef hoe die bloemlesingspook dit opgejaag het. Hy het dit nie nodig nie. Want aan die woord in die beste tekste is 'n illusielose, verleë minnaar vir wie dit gaan om pogings tot verklarings, verheldering van vrae oor die liefde. (Hoef ek te sê: ek praat nie van Botha nie, ek praat van sy vertellers. My aandag is kort gelede daarop gevestig dat 'n armoedige des geestes my in hierdie tydskrif psigologisme op die bors gespeld het oor wat ek van J.C. Steyn se Afrikaner-intellektueel gesê het, as sou ek Steyn bedoel het in plaas van sy hoofkarakter!)

"Verskoon my indringende vrae," sê die lakonieke Christen in "Sy", "maar 'n groot deel van my lewe bestaan uit die analise van verhoudings." Die bundel lees trouens soos verslae van hierdie verhoudings: die liefde as afwesigheid, as aanbidding van 'n stomme, as net liggaamlikheid, selfs as 'n siekte. As gevolg van die perspektiefkeuses (meestal ook eerstepersoonsvertellings) kry die verhale die (wat Oversteet genoem het) "complex logic of mental and emotional experience".

Die eerste verhaal "Hunkering" gaan jammer genoeg al gebuk onder swak taalversorging, iets wat soms, selfs in die beste tekste, onheilig irriteer. Die bundel het by 'n herdruk 'n proefleser wat Afrikaans magtig is nodiger as 'n goeie drukker. Die verhaal "Ongetiteld 2" staan in die Inhoudsopgawe glad bekend as "Ongetiteld 2"! Wat opval in dié verhaal is die "oop" slot, daar is nie 'n poging om "af te rond" nie, die teks bly wat die titel sê. Van die "later" Botha is hier egter min herkenbaar, hoofsaaklik omdat die gegewe, 'n telefoonvryery, darem hol in die rug is.

In "Liefde is sterker as plastiek" (die verhaal van twintig meisies wat 'n

winkelpop bemin en kan aanhou bemin omdat hy stom is) begin die pop al gehawend lyk, want dié 20 “ryp vrouens” bemin hom sonder jaloesie of afguns omdat hulle ook (sê die slotsin) “nooit oud (sal) word van kinders kry nie” — ’n “onthullingsmoment” wat Rabie se “21” nie onwaardig is nie. Rabie is ’n herkenbare invloed in ’n hele aantal tekste. Jammertes: weer eens taalgoggas en in die derde laaste paragraaf ’n onnodig nadruklike: “Die winkelpop was stom.”

Oor die slot (gewoonlik — sin) van ’n kortverhaal is al deur vele opmerkings gemaak. Sonder om saam te stem met die Poe/De Maupassant-skool wat met oogklappe daarna kyk en die kortverhaal verlaag tot ’n “quick trick” (Porter) en die Tsjekov-aanhangers wat nooit toegee dat selfs ’n meester foute kan maak nie, wil ek heel eenvoudig beweer: wie nie ’n slot kan skryf nie, tel probleme op met die kortverhaal. Of jy dit nou wil noem “onthullingsmoment”, “epiphany” of “afunktionelle Dissonanz” — die slot is ’n beplande, of van die ander kant bekyk: funksionele moment in die verhaal. Dié “dénoucement”-teorie van Poe is, hoewel te gebonde aan “plot”, origens nie heeltemal onsin nie.

Die slotte in *Die hartklop van gevoel* is in die meeste gevalle groot bates vir die verhale: of dit nou die verleë komieklikheid is in “Sy”, die onverwagte simboliese wending in “Die ou man en die meisietjies” of die melankolieke humor van “Ongetiteld 2”, in die beste tekste is die slotte ook sleutels, openbaringe (hetsy van feit of mentaliteit) in die lig waarvan die voorafgaande betekenis, of ’n ander betekenis kry. Waar die slotte dan ook minder goed is, skaad dit die verhale: die té eksplisiete uitspel van die simboliese in “Lewe en liefde is ’n kwessie van tydsberekening”, die nét te bewuste omdraai van die situasie in “Die blinde se geluk” (boonop met die gevaarlike titel — skatpligtigheid teenoor Uys Krige kom trouens ook voor in ’n sin soos “’n Mens kan nie liefde vat sonder drank nie”, ’n variasie op die titel van ’n eenbedryf van Uys).

In “Liz” weer is dit nie die slotsin wat problematies is nie, maar die feit dat die verhaal reeds bevredigend voltooi is met die ironiese sin: “Sy wil natuurlik wees, soos enige normale vrou”, sy synde die einste Liz met die dun heupe en die “twee monsters wat soos arende rondswaef”! Wat volg daarna is, wat die verhaal betref, oorbodig (hoe noodsaaklik dit ook vir die hoofkarakter mag wees!)

In ’n bundel met soveel titels in die vorm van stellings (“Lewe en liefde is ’n kwessie van tydsberekening”, “Le coeur a ses raisons que la raison ne connait point” en so meer) kan ’n mens verwag dat die verteller telkens ’n belangrike rol gaan speel, dis immers hy wat die stelling waar moet maak, ironiseer of minstens gebruik. Nou is die bewuste en openlike manipulering van die verteller deur ’n finale vertel-instansie natuurlik bekend. In ’n debuutbundel sou ek dus nie soek na die skrywer se vermoë om so iets te doen nie, maar na die funksionaliteit daarvan, want “... gebruik van ’n cliché (verminder) ... nuuskierigheid” (p. 40) en die manipulering van die verteller is in die nuwe prosa tog al cliché.

In “’n Gebrek aan perspektief” val die verteller homself in die rede:

“Dalk is dit nou van pas vir die verteller om 'n agtergrondskeets, 'n soort verduideliking, te gee” en dit verbaas dan ook nie dat hy later “pens en pootjies” in die verhaal beland: “Op hierdie stadium moet dit genoem word dat die verteller Fred Mouton aan Barbara voorgestel het.” Die einste verteller (geïdentifiseer, boonop, as “M.C.”) wat oplaas met Barbara afsit en sy ander hoofkarakter alleen agterlaat met sy pyp! Die “gebrek aan perspektief” (Fred Mouton sê in die verhaal sonder veel perspektief: “Elke vrou wat ek ontmoet is 'n waarskynlike utopia” en hy erken dat “... die wonderlike droom kom onmiddellik” as hy 'n mooi meisie ontmoet!) word dus, met die intrede van die verteller, in die struktuur van die verhaal ook waar gemaak — wie dít met 'n cliché kan doen, verminder sekerlik nie die nuuskierigheid nie! (Dis dan ook nie verbasend nie dat die sintaktiese speletjie in “Penny en ek” uitloop op een van die kostelikste slotsinne in die bundel!)

Laastens: invloede, vanaf Jan Rabie tot Ingmar Bergman (tematies is “Styl” nou verwant aan “Scenes from a marriage”) is voor-die-hand liggend en word só skaars verbloem dat dit nie nodig is om daarvoor uit te wei nie. 'n Skrywer moet beïnvloed word — dixit Leroux — deur alles, vanaf comics tot Camus. 'n Voorbeeld egter van Botha se hantering van 'n struktuuraspek wat in baie moderne kortverhale voorkom: die skynbaar verbandlose uitweiding oor die BMW en oor masjiene in “Le coeur ...” Hier het ons te doen met iets in die “agtergrond” van die verhaal wat skielik voorgrond word, met “die relativisering van die belangrike en onbelangrike in die verhaal. Eenmalige gebeurtenisse word 'n 'skaduspel' en skynbaar onbelangrike situasies tree op as impulse.” (Die beskrywing kom uit Du Toit se uitstekende studie oor die kortverhaal, uit 'n opsomming van wat Höllerer beskou as die “Grundbedingungen” van die moderne Duitse kortverhaal.) Aan die slot van die verhaal dink die verteller terug aan 'n gesprek wat hy gehad het met Lynette, en waarin sy op sy vraag wat die liefde is, geantwoord het: “Ek kan dit nie antwoord nie ... Ek is nie 'n masjien nie.” Ironies kan net 'n masjien dus — ondanks die gebrek aan “bloed of geluide van pyn om simptome van betekenis (sic!) aan te dui” — 'n antwoord gee op die groot vraag. Want die hart het sy eie redes ...

Iets dergelyks kom voor in die kamerrangskikking: die pop in die middel van “die sirkel wat perfek gevorm word deur die twintig meisies se beddens” in “Liefde is sterker as plastiek” — maar dit word ongelukkig nie verder in die teks gebruik nie.

Die Afrikaanse prosa belewe sy dorste tydperk sedert net vóór '56. M.C. Botha is een van die min debuteerders (prosa sowel as poësie) op wie ek bereid is om 'n tema of twee te verwed.

Abraham H. de Vries

A.A.J. van Niekerk, *Die klipsweet sit aan my voetsool vas*. Klipbok-uitgewery, 85 pp. R5,90 - 4%

Ek hou nie van die term "kontreikuns" nie; eerstens omdat dit die klem te sterk op die "kontrei" laat val, en tweedens omdat die "kuns"-gedeelte van die woord op sigself evaluatief van aard is. Ek praat dus liever van kontreiletterkunde of streeksletterkunde. Van Niekerk het reeds vir homself naam gemaak as beoefenaar van die soort letterkunde en sy jongste bundel sit dié tradisie voort. Wat Eitemal vir die Wes-Transvaal gedoen het (hoewel nie op baie uitgebreide skaal nie), C.G.S. de Villiers vir die Overberg, Boerneef vir Suidwes en die Koue Bokkeveld, Herman Charles Bosman vir die Groot Marico, en verder weg, John Steinbeck vir die Salinas-vallei, dit wil Van Niekerk vir ons Noordweste — Namakwaland, Boesmanland, die Richtersveld, die Sandveld.

Merwe Scholtz het reeds daarop gewys dat die sg. "kleinrealistiek" wat in die werk van kontreiskrywers voorkom, nie altyd tot die lokale beperk hoef te bly nie. "Deur sy getrouheid aan die kleine, die besondere," sê hy, "word dit 'n universele verkenning van die mens in sy klein maar belangrike doenigheid op hierdie aardse dal." Om by die besondere verby te beweeg na die universele is dit egter nodig dat die skrywer die regionale, die — laat ons maar sê — kontreilike nie oorbeklemtoon nie. Dié moet slegs die kweekbodem, die "ambiance" wees waarbinne die verkenning van 'n universele en beduidende menslikheid fungeer. Ek is nie seker of Van Niekerk altyd daarin slaag om by die bloot kontreilike verby te kom soos bv. Steinbeck en Bosman dit regkry nie. Te dikwels kry 'n mens die gevoel dat die verhaal bloot as gerieflike raamwerk vir allerlei streektaalidiosinkrasieë dien. Erger nog: soms, soos in die verhale "Die koning eet nie gras nie", "Nie goed om mee te speel nie", "Jy vloeke my nie" en nog talle ander, word bloot gekonsentreer op die triviale komieklikhede van die een of ander karakter en word die verhaal afgesluit met 'n flou (en soms boonop holruggeryde) grappie, of 'n blote niksseggenheid. In enkele, soos in "'n Skoot in die wind", "Twee patrone vir 'n satangskind", "'n Man en sy gewete", en enkele ander, ontstyg hy die kleinrealisme en kom hy tot 'n dieper insig.

Dat Van Niekerk 'n gebore verteller is en dat hy 'n skerp en veelsydige waarnemer is, dit val egter nie te betwyfel nie.

Die boek word hier en daar deur spelfoute ontsier ("wasters en boudjies" op p. 8, "reuse sinkgebou" op p. 25, "weidingkie" op p. 37, "verweelbaadjie" op p. 48, ens.), en die stofomslagontwerp is seker een van die lelikste wat in 1981 'n boek ontsier het.

Ia van Zyl

Kinderverse

N.J. Strydom. *Kort is die pad*. Human & Rousseau 1981. Prys R5,50.
Piet Swanepoel. *Rympies vir rakkers*. Human & Rousseau 1981. Prys R4,25.

Dis opvallend dat kinderpoësie nie, soos die prosa, 'n tydperk van besondere groei en vernuwing ervaar het sedert die sestigerjare nie. Inderwaarheid begin die Afrikaanse kindervers op 'n besondere hoogtepunt met die verskyning van M.E.R. se *Karliën en Kandas* in 1934, 'n bundeltjie waarvan die gehalte nog nie daarna oortref of selfs geëwenaar is in ons taal nie. Tog maak meer kinderversbundels die laaste jare hul verskyning, iets waaroor 'n mens dankbaar is. Die twee wat hier bespreek word, is geskik om vir jonger kinders te lees (as hulle dit nie self wil lees nie) en het 'n kwaliteit en bekoorlikheid wat hoop gee dat 'n groter opbloei op dié gebied wel op hande is.

N.J. Strydom het in 1980 vir kleuters 'n versbundel saamgestel, *Klontjies vir Kleintjies*, wat hy nou opvolg met *Kort is die Pad* vir kinders tot sowat tien jaar. Die lettertipe is geskik vir jonger kinders wat al self lees, en Cora Coetzee se lewendige swart-wit-illustrasies verhoog die plesier wat die bundel sal gee.

Anders as in *Klontjies vir Kleintjies* word diere min tot onderwerp geneem. 'n Hen met haar kuikens en 'n mynah-voël word wel tot onderwerp geneem, en 'n storie word om vermenslikte muise geweef. Origens word veral kinderspel in die fokus geplaas. Daar word met poppe gespeel (maar dié gediggie op p. 6 klink te 'uitgedink' en serieus om op kindervlak te oortuig), of met 'n tol of klimtol. *Só koop ek* word die soort absurde fantasiespel waarvan 'n kind hou; origens word verbeeldingspel dikwels aangetref as die kind en sy maats riksja ry of 'n vliegtuig skaak. Meestal tref 'n mens kwatryne aan wat abcb rym, maar daar is interessante uitsonderings waar dieselfde woord (soos *nie*) in die rymposisie gebruik word, of waar 'n strofe begin met paarrym en met omarmende rym eindig. Daar is ook gediggies met 'n onreëlmatige rympatroon wat effektief aansluit by die onderwerp, soos *My klimtol*. Mooi is veral *Ver is naby* waar ook verslengtes afgewissel word in een lang strofe:

O, ver is die weg na 'n enkele ster
en lank is die pad na die maan.
En waar is die mens wat die afstand kan meet
na die verste en blinkste planeet?

Die herhaling van a- en e-klanke is besonder effektief. Soms word strofe-lengtes ook afgewissel, soos in *Die skaker* waar die strofes van 5, 6 of 8 verse verder geskei word deur dialoog wat as eenreëlige strofes aangebied word.

Perspektief is meestal dié van 'n 'ek' of 'ons'; soms word 'n objektiewe waarnemer gebruik. Dialoog word in 'n paar gedigte deurgaans gebruik; in ander spreek 'n 'ek' 'n speelding aan.

Woordvondste of oorspronklike woordkombinasies kom nie voor nie, ook nie tematiese herhalings of besondere vergelykings nie. Idiomatiese uitdrukkings word egter dikwels effektief gebruik. Gewone spreektaal verdoesel metrum sodat versies nie gesingsê kan word nie; om dieselfde rede word enjambement goed aangewend, soos in *Die weddenskap*:

My maat se beurt. Hy lig sy tol
en mik sy hou van dáár.

Humor, waarvoor 'n kind besonder ontvanklik is, kom voor, soos in *My nooi*, waar die sprekertjie besluit dat sy nooi se van Van der Linde is, "maar waar is sy te vinde?" (p. 19). In *Resepte* word letters op vermaaklike wyse omgedraai, bv. *Suurmeloentjie* en *Kasevlakie*. Die opsetlike 'hoë' taal wat in *Opdrag* gebruik word, sal egter nie vir die jonger kind humoristies wees nie — eerder verwarrend en niksseggend.

Oor die algemeen is dié kinderverse 'n mooi aanwinst.

Piet Swanepoel se bundeltjie *Rympies vir rakkers* kan ook voorgelees óf self deur jong kinders gelees word. Dit sal plesier verskaf omdat dit oor dinge handel wat na aan 'n kind se hart lê: hyself, spel, 'n dwerg of storie. Hier gaan dit verder dikwels oor diere — van bekendes soos 'n duisendpoot, kat en uil tot minder bekendes soos 'n muishond en ietermagog. Hier en daar bly die dier bloot dier, maar in die meeste gevalle kom daar vermensliking by, tesame met 'n heerlike, lawwe geestigheid so reg uit die kindersfeer.

Taalgebruik is baie kindgerig. Daar is lekkersêwoorde soos *vastrapvoetjies*, assonansie soos die o in *hoppie*, *bokkie* en *kopstamp* in *Bok-bok staan styf*, en die a in *Ou Klaterjas, die ystervark* se eerste strofe:

Ou Klaterjas, die ystervark,
stap vroeg een Saterdag
na Diereland se môremark
waar hy sy neef verwag.

'n Heerlike spel met klanke wat tot woorde verbind word, kry 'n mens in *Die mossie*:

Dis eina-deina-dana-das
en skotlawyna-wie-moet-kry.
Dis hopla-hopla-hoepelbeen
en hopla-hiepla-sommer-jy!

Gewoonlik word karakters voorgestel of 'n storie aangebied deur 'n verteller wat reg uit die kind se ervaringswêreld teken; anders is daar 'n 'ek' — nie altyd 'n kind nie, een keer ook 'n blikslaer, anders 'n saag of 'n kat wat só in die eerste persoon aan die woord kom. Net in *Vloed*²³ vind ek die waarneming en woordgebruik te volwasse; origins gaan dit suiwer om kinderbelewering en -interpretasie.

Lengte van gediggies wissel van baie kort tot lank, maar ook die langstes bly enduit boeiend. Onvergeetlik snaaks is veral *Die groot vloed* waar na oom Jan verwys word wat in elke refrein vertel van 1944 se vloed. As hy die kans kry om die storie in die Hemel te herhaal, word hy egter gewaarsku: "dis Noag wat hier reg voor sit"! Ook die lengtes van strofes wissel, veral tussen 4 en 6 reëls, en die rymskema word afgewissel. Daar is dus wel verskeidenheid, al is dit nie op so 'n groot skaal soos wat M.E.R. of Tienie Holloway dit vroeër aangedurf het nie. Die trefkrag van die bundeltjie lê dus veral in die kindgerigte geestigheid.

Ook die illustrasies is bevredigend.

Twee Jeugverhale

Op die oog af het albei verhale wat hieronder bespreek word, met avontuur te doen; albei is uit ander tale in Afrikaans vertaal en netjies uitgegee deur Human en Rousseau. Verskyningsdatum in Afrikaans is respektieflik 1981 en 1980.

Tog is dit nie gewone, oppervlakkige avontuur wat in een van die twee ter sprake kom nie. In elk is die gebeure verantwoord, en val die klem op besondere kwaliteite van die menslike bestaan. Daarom sal die lees daarvan vir die ouer kind of tiener iets saamgee wat méér is as 'n blote vergetelike storie.

Suster Luiperd van die Franse skrywer Djibi Thiam is heeltemal ingebed in die tradisies en gewoontes van 'n primitiewe stam, die Koengalas, wat in die bosse woon. Dit gaan in die geheel om die optrede van 'n mensvreter-luiperd, die besluit om haar te dood, die jag self en die afdrop — die verhaal is dus eintlik 'n novelle, met konsentrasie op die hoofhandeling. Deurgaans word die tradisies rondom die luiperd, wat as totemdier van die stam nog altyd beskerm en eerbiedig is, beklemtoon. In die konfrontasie van jagter en luiperd is daar geen bloeddorstigheid of toeval nie; die hele saak, wat met groot erns deur jagter én sy mense bejeën word, gaan met waardigheid gepaard. Die skrywer se kennis van die moontlike verloop van so 'n tweegeveg is outentiek. Ná die geveg kom die verrassende wending, as die rede vir die luiperd se wrede optrede vasgestel word, ook oortuigend voor.

Die hoofkarakter word as dapper jagter wat hom ten diepste verbonde voel aan die tradisies van sy volk, simpatiek en tog as oortuigende held geteken. Die ander karakters, ook Bamoe se vrou en kind, word vaag voorgestel as figure wat slegs agtergrondbetekenis het. Die idee van tradisie wat eerbiedig moet word, of op verantwoorde en waardige wyse verbreek moet word, staan voorop — karakters is hieraan ondergeskik.

Die vertaling as sodanig is uitstekend gedoen deur Jan Rabie. Tog het ek beswaar teen die taalgebruik — waarskynlik sal dié beswaar ook die oorspronklike teks geld. Dis net té abstrak-akademies, té beskaafd om draer te wees van die gebeure wat binne 'n primitiewe stam afspeel. Niks van die aardse eenvoud van so 'n stam blyk uit hul dialoog en uitdrukkings nie; veral die dialoog is onnatuurlik en verstandelik, nooit spontane uiting van gevoelens en gedagtes nie. Dis jammer, juis omdat die verhaal ongewone stof op 'n oorspronklike manier hanteer.

Rook oor die Golan-hoogland is 'n verhaal deur 'n Hebreeuse skrywer, Uriel Ofek, en gee die ervarings van 'n tienjarige seun op 'n plaas naby die Siriese grens op die Golan-hoogland. In die kern staan die enkele dae in 1973 toe Siriërs 'n verrassingsaanval op die hoogland geloods het — werklike oorlogsomstandighede dus wat die agtergrond vorm vir 'n baie warmmenslike verhaal oor 'n tienjarige seun.

Hoewel baie dinge gebeur tydens die paar oorlogsdæ wat beskryf word — die seun moet alleen die vyand trotseer op die plaas, hy gaan help 'n gewonde soldaat by die nabygeleë militêre pos, help 'n Siriese soldaat

as gevangene aanhou, word self gewond — is die uitbeelding sober, sonder effekbejag of melodrama.

'n Afrikaanse leser word bewus van die Joodse leefwyse, van vrouens wat militêre diensplig doen, van Joodse vakansiedae, verwysings net na die Ou Testament, die gedurige moontlikheid van oorlog by die grense van die land. Maar meer nog laat die werk hom besef dat die mens tog maar in diepste wese oral méns is. Dis trouens die boodskap van die boek: Eitan vind die Siriër wat hy en die soldaat gevangene neem 'n aangename mens; sy maat Saleem se geloof in die Joodse soldate wat nie sleg en wreed sal optree nie, word bevestig.

Die vriendskap tussen die Joodse seun Eitan en die klein Siriër Saleem wat oorkant die grens woon, beeld self die gedagte uit dat mense óór grense van volk en taal heen mekaar kan vind en in vriendskap met mekaar kan lewe. Eitan stel dit eksplisiet: "Maar as die grootmense teen mekaar baklei, kan ons, die kinders, miskien in vrede saamleef, grense of te nie" (p. 111). Omdat dié gedagte so belangrik is in die boek, is dit jammer dat die vriendskap tussen die seuns so min aandag kry en deur baie hoofstukke glad nie ter sprake kom nie.

Die boek het 'n sirkelstruktuur: dit begin by die einde, waarna die seun in die eerste persoon terugvertel. Elke hoofstuk is ongenommer maar het 'n titel — dit laat aan die Jodin Marga Minco se kroniek *Het bittere kruid* dink. Aanvanklik is daar nie 'n sterk verhaalgang nie maar word byna episodies verwys na Eitan en sy ouers se verblyf op die plaas oor 'n aantal jare. Daarna word die vertelde tyd gekonsentreer en die paar oorlogsdae word in besonderhede, met spannende gang, beskryf. Die werk eindig dan weer met 'n oorsigtelike verwysing na die gebeure in die maande ná die oorlog.

Die eerstepersoonsperspektief slaag nie oral as die werklike beelding vanuit die gesigspunt van 'n tienjarige nie. Dis eerder 'n volwasse verteller wat voorgee dat hy uit Eitan se ervaring belewe. Dis byvoorbeeld duidelik uit die volgende opmerking: "Die afgelope uur was vir my vriend suiwer lyding, maar hy het daarin geslaag om niks te wys nie" (p. 79) — hoe kon Eitan dan daarvan geweet het? Ook vroeër word op 'n volwasse wyse verwys na Eitan se ma wat "op die laaste skof van haar swangerskap" is en besluit het "om die paar dae voor die bevalling in die stad deur te bring" (p. 41).

Die seun oortuig wel as kind wat skielik baie verantwoordelikheid moet dra maar tog nog huil oor sy vriend se pyn, en veral wanneer hy weer sy ma se stem hoor.

Die vertaling lees vlot; vreemde woorde word natuurlik geïntegreer en 'n soepel, idiomatiese Afrikaans word gebruik. Af en toe glip daar net 'n "dit" deur by verwysing na 'n dier, in plaas van die normale Afrikaanse "hy".

Die illustrasies is pragtig en verhoog die waarde van 'n boek wat veel prysenswaardige kwaliteite vertoon.

P.U. vir C.H.O.

Elsabe Steenberg

Blokboeke

Nienaber-Luitingh, M. *Die poësie van Elisabeth Eybers*. Pretoria, Academica (c1979) (Blokboeke, 4) 37p. R1.20

Die aard en die omvang van die studiegids word soos volg deur die skryfster geformuleer: "In die volgende bladsye sal in chronologiese volgorde telkens een of twee gedigte uit elke bundel — met uitsondering van *Tussensang* — uitvoeriger ontleed word, en teweens sal probeer word om in enkele reëls aan te dui hoe dié bepaalde gedig(te) pas in die raamwerk van die bundel as 'n geheel." Die blokboek beantwoord goed aan hierdie doelstelling.

Die hantering van die individuele gedigte is sodanig dat elke terloopse leser die waarde van 'n indringende werkswyse móét beseef. 'n Besondere kenmerk van laasgenoemde is die woord-vir-woord-verkenning om die betekenisinhoud so noukeurig en volledig moontlik te ontsluit. 'n Ontvanklike student sal kennis neem van die lonende gebruik om die volle spektrum van woordbetekenisse in 'n woordeboek na te slaan, bv. die woorde *orkaan* (p. 23), *hol* (p. 24) en *leuse* (p. 29); van 'n gevoeligheid vir die regte plek, bv. 'n *man se verre weë* en nie *jou verre weë* nie in "Circe" (p. 11) en die rol van die woord *een* in "Orkaan" (p. 22); ook van die implikasies van die woordvorm, bv. die verlede deelwoorde in dieselfde gedig.

In die meeste gevalle word daar ook aan die verstegniek aandag gegee. 'n Bespreking soos dié van die ritme van die laaste twee verse in "Moeder" (p. 15) is veral waardevol, aangesien daar nie net op die moeisame beweging gewys word nie, maar ook baie eksplisiet verduidelik word hoe dit bewerk word. Die slotgedeelte oor "Jong seun" (p. 17-18) is 'n uitstekende voorbeeld van die ontleding van betekenis-konkretisering in die verstegniek.

Omdat die meeste van die gedigte die tipiese kenmerke van die bundel waarin hulle voorkom, vertoon, is die bespreking van die individuele gedigte vol leidrade tot die bestudering van die bundel as geheel. Met die verklaring van die karakteriserende bundeltitels telkens wanneer 'n gedig uit 'n nuwe bundel aan die beurt kom, word onmiddellik en op 'n ekonomiese wyse 'n karakteristiek van die bundel gegee en 'n verband tussen die bundel en die gedig gelê, bv. die interpretasie van die titel *Onderdak* en die bespreking van "Nagwandeling" (p. 20) direk daarna.

Hoewel dit nie as 'n doelstelling geformuleer is nie, bied die blokboek ook 'n goeie oorsig van Eybers se oeuvre. Daar kan op twee aspekte gewys word: bepaalde tipiese kenmerke word algaande duidelik en 'n bepaalde ontwikkelingslyn word aangedui.

Van die tipiese eienskappe is 'n voorliefde vir kontraswerking, bv. in "Maria" (p. 9) en "Jong seun" (p. 17); die doelbewuste veralgemening van die besondere, veral waar die besondere 'n bekende vrouefiguur is, bv. "Hagar" (p. 8 e.v.) en "Circe" (p. 10 e.v.); 'n gevoeligheid vir die natuur, bv. "Herinnering" (p. 7) en "Twee kleuters in die Vondelpark" (p. 18).

'n Ontwikkeling in Eybers se poësie word bewustelik aangedui deur dit in twee fases te verdeel en deur verwysings na kenmerke van haar vroeë poësie, bv. 'n rymarmoede in gedigte soos "Maria" (p. 5) en "Circe" (p. 11), en van haar latere poësie, bv. die funksionele aanwending van die sogenaamde onpoëtiese woord (vgl. p. 6) soos *ramkat* in "Nagwandering" (p. 21). Ander ontwikkelinge word nie eksplisiet geformuleer nie, maar daar is heelwat aanduidings daarvan: die aanvanklike voorliefde vir die vaste vorm soos die sonnet ("Die Moeder", p. 5 e.v.) en die latere gebruik van die stigiese vers ("Orkaan", p. 23 e.v.) en 'n losser (hoewel nog altyd funksionele) strofering ("Twee kleuters in die Vondelpark", p. 18 e.v.); ook die ontwikkeling van 'n bewuste gevoelspoësie ("Hagar", p. 9) tot 'n saaklikheid ("Orkaan", p. 24).

Die belangrike is dat die skryfster by die konkrete gedigte begin en hulle deurgrondig ontleed, nie net ten opsigte van die betekenis nie, maar ook verstepnie (wat laasgenoemde betref, is "Nagwandering" 'n uitsondering).

Met hierdie studiegids en die uitvoerige bibliografie behoort die student met vrug aan die studietemas wat op ander gedigte as die wat bespreek is, te werk.

Gedigte wat bespreek word: — "Maria", "Die moeder", "Herinnering", "Hagar", "Circe", "Veertienjarige", "Moeder", "Jong seun", "Twee kleuters in die Vondelpark", "Nagwandering", "Orkaan", "Mammektomie" en "Voorsorg". Al hierdie gedigte is in die sewende uitgawe van *Groot Verseboek* opgeneem.

Malan, Charles. *Die Ambassadeur*. Pretoria, Academica (c1980) (Blokboeke, 35) 38p. R1.50

Na 'n inleidende gedeelte oor die roman in historiese perspektief en die plasing van Brink in die konteks van Sestig, asook 'n oriënterende opsomming van *Die Ambassadeur* se *sujet* wat aansienlik van die *fabel* verskil, motiveer die skrywer sy waardering vir die hegte struktuur van hiërdie roman onder die volgende opskrifte: *Visie en perspektief*, *Ideëlaag*, *Mitiserings*, *Karakterisering*, *Ruimte* en *Tyd*.

Volgens hom word die struktuur deur die kwaliteit van die *visie* gedra: onder die werklikheid is daar 'n verskuilde syn wat nie net die wonder nie, maar ook die afgryslieke omvat. Die wisselende vertellersperspektiewe gee 'n geskakeerdheid en omvattendheid aan die visie, maar dit word steeds deur 'n sentrale verteller, "'n betreklik blatante manipulator" (p. 13), beheer. Vir die volledige behandeling van die perspektief word die bespreking van Kannemeyer en Smuts aanbeveel.

Hoewel *Die Ambassadeur* swaar dra aan 'n ideëlas waarvan die eksistensiefilosofie die raamwerk vorm, slaag dit as 'n *ideëroman*. Die idees word meesal beeld. Die stelling word gemotiveer deur byvoorbeeld aan te dui hoe die kernmomente van die eksistensialisme tot die karakterisering bydra. Aan die sterk ontginning van die erotiek in die roman word op 'n indirekte manier perspektief gegee deur dit as 'n

transendentale weg tot waarheidsdimensies aan te dui. Alles word egter nie aangeprys nie. Daar is 'n beswaar teen die te bewuste didaktiese intensie in die transponering van Calvinistiese na eksistensiële konsepte.

Dwarsdeur die bespreking is daar 'n bewustheid van die belangrikheid van *mitisering* as 'n komponent in die hegte strukturering van die werk. Vir die oningewyde student kan die spesifieke afdeling oor mitisering 'n bewusmaking van die dieper resonansieruimte van die dinge wat op die oppervlak gesê word, wees. Vergelyk die besprekings van Dante se *Divina commedia* en die Minotaurus-mite.

Een van die groot verdienstes van *Die Ambassadeur* is die *karakterisering*. Die skrywer het veral waardering vir die verskeidenheid van metodes waarop karaktertekening plaasvind, asook vir die funksionele groepering en kontrastering van karakters. Die bespreking van die drie hoofkarakters is deeglik en gemotiveer. Die tekening van die Ambassadeur as prototipiese held en as outsider word as "buitengewoon geskakeerde en geslaagde karakterisering" (p. 23) beskou. Die bespreking van Stephen Keyter openbaar hom uiteindelik as 'n "komplekse, geronde karakter" (p. 25). Nicolette is nie net "argetipe, prototipe, mitologiese tipe" (p. 27) nie, maar "volkome gerond, menslik, meerdimensioneel" en "'n besonder geslaagde karakter" (p. 28).

Die belangrikheid van die *ruimte* as 'n strukturende kernfaktor in hierdie roman word goed verantwoord. Naas die uiterlike, objektiewe ruimte word ook die innerlike, subjektiewe ruimte beklemtoon. Daar word op plusfaktore gewys, bv. die fyn aanvoeling vir atmosfeer van die uiterlike ruimte, nl. die wêreldstad Parys in sy verskillende fasette, die organisasie van dié ruimte in konsentriese sirkels (wat by die psigiese ruimtes van die Dante-hel aansluit) en die behoud van die eenheid in so 'n sterk ruimte-georiënteerde roman. 'n Goeie voorbeeld van romananalise kry 'n mens in die interpretasie van die ruimtelikheid as sodanig, byvoorbeeld "Ruimtelike fiksering word in die geval gebruik om 'n gevoel van fatale lotsbeskikking, gevangenskap en verlorenheid te verbeeld" (p. 30). Die beleving van die ruimte is natuurlik 'n uiters belangrike middel in karakterisering.

Ook die *tyd* word as 'n betekenisvolle strukturelement herken. Enkele voorbeelde hiervan is die aanwending van die kontras tussen chronologie en achronologie in karakterisering; ook die verdigting van die struktuur deur verskillende "tydlae", bv. "'n chronologies-gemarkeerde hede waarin die mens as die slagoffer van die tyd en dus eindigheid geteken word, naas 'n hede waarin die oomblik 'ewig' is" (p. 32).

Die redelik neutrale slotafdeling is onversoenbaar met die waardering wat daar aanvanklik vir die kwaliteit van die visie uitgespreek is. Of die skrywer verstaan onder *visie* net die gestaltegewing van die visie, of hy is nie bereid om die "wat" van die visie aan 'n lewensbeskouing te evalueer nie. En dan vra 'n mens jousef af of die visie nie veel meer as net die bewuswording van die *blote saambestaan* van Hades en die Paradys in hierdie werklikheid is nie!

In sy geheel is die bespreking op 'n deeglike begrip vir die struktuur van die roman gebou en daar is heelwat stof waaraan die student kan herkou — herkou omdat die skrywer se taalgebruik nie altyd ewe maklik verteer nie. Vergelyk byvoorbeeld die formulering van die tema:

“Die onvermoë tot kommunikasie wentel om die sentrale problematiek van die vryheid” (p. 16). Die stelling moet eers geanaliseer word voordat dit in 'n analise gebruik kan word.

Benewens 'n opsomming van die belangrikste literatuur, verskyn daar ook 'n uitgesoekte bibliografie. Die studieprojekte is op onderdele van die roman gerig en behoort 'n intensiewe teksanalise te bevorder.

Van Vuuren, Helize. *Siener in die Suburbs*. Pretoria, Academica (c1980) (Blokboeke, 11)

Die vier hoofopskrifte in die blokboek is: 1. *Inhoud*, 2. *Ontleding en waardebeplanning*, 3. *Bibliografie* en 4. *Studie-opdragte*.

Die opsomming van die inhoud met sy aanduiding van kernmomente is deeglik en 'n voorbeeld vir enige student van hoe dié noodsaaklike donkiewerk gedoen moet word — ter wille van tekstuele verantwoording en 'n raamwerk waarna altyd weer verwys kan word.

Die ontleding en die waardebeplanning word gekenmerk deur goed gemotiveerde formuleringe en veral deur 'n vermoë om die tegniese opset van die drama te analiseer.

Die tema word beskryf as “die futiele gegryp na geluk en ontsnapping uit 'n troostelose situasie, geklee in verskillende liefdesverhoudings ...” Eenvoudiger gestel: “die botsing tussen liefde en klasbewustheid” (p. 7). Die “troostelose situasie” is armoede wat in die *Inleiding* sosiologies verantwoord word.

Bepaalde *fundamenteel dramatiese eienskappe* word bespreek, bv. die innerlike en verhoudingskonflikte en die swakhede van die karakters. Uit laasgenoemde groei ook die belangrikste motiewe, nl. die “klas”-, “moeilikhed”- en “sien”-motiewe. Verder word tipies *dramatiese tegnieke* soos kontras, parallelisme, dramatiese ironie en die verhoogmetafoer bespreek. Hierby sou 'n mens ook die waardering vir die spanningsbou kan voeg wat na die verhouding tussen verteltyd en vertelde tyd herlei word.

Die lang verteltyd wat aan die radio-uitsending gewy word, word verdedig op grond van die effek wat dit in die opgevoerde toneelstuk sal hê. Die motivering hiervoor is die opvatting van Martin Esslin dat die drama eers volledig gestalte kry as die teks in 'n opvoering gerealiseer word.

Die skryfster beweer dat die “oortuigende tiperende taalgebruik” (p. 9) een van die pluspunte van die drama en 'n belangrike middel tot karakterisering is. Om die rede kan sy die karakters veral volgens hulle taalgebruik bespreek — 'n bespreking wat van fyn leeswerk getuig.

Sy is ook krities ingestel, bv. teenoor die swak geïntegreerde motief van goddelike liefde wat deur die bebloede kansellasie aan die slot bygehaal word, die vlakheid van die karakter Tjokkie en die onsekerheid of Tjokkie

wel gesien het. Oor laasgenoemde kan nog veel gedebatteer word, veral as 'n mens in aanmerking neem dat onsekerheid 'n fundamenteel dramatiese eienskap is en dat jy hier 'n konkrete vergestaltung daarvan het. 'n Dramatiese ekwivalent vir *nie sien nie* is *blind wees*, 'n tipiese eienskap van die drama.

Dit is ook wat 'n mens mis in die blokboek: 'n *toegespitste* aandag vir die essensieel dramatiese dinge, d.w.s. iets anders as dramatiese tegniek. Die ruimte (die realisme, die sosiale strata) en die tyd (Tjokkie se sienery, Pa en Ma se verlede) kom ter sprake, maar dit word nie eksplisiet as dramatiese handelingsmomente aangedui nie. Hoewel dit nie in die drama baie goed slaag nie, kan die metafisiese verankertheid as 'n wesenstrek van die drama ook bewustelik aangedui word. Daar word wel na die effektiwiteit van die "kontrastering van Tjokkie se metafisiese 'gawe' teenoor Tiemie se biologiese las" (p. 15) en na die "sterk bonatuurlike element" (p. 21) in *Nag van Legio* en *Siener* verwys. Hoe gouer die student van die fundamenteel dramatiese eienskappe bewus raak, hoe gouer sal hy die genre kan baasraak.

Vanweë die kompleksiteit van die genre is dit geensins maklik om 'n drama te evalueer nie. Een van die maniere waarop dit gedoen kan word, is om dit met ander dramas van dieselfde soort te vergelyk. In die opsig is die tipering, oevreplasing en vergelyking met soortgelyke werke in die blokboek op 'n sinvolle manier gedoen. Die skryfster se gevolgtrekking is dat *Siener* slegs 'n realistiese drama is en nie werklik die tipering van 'n maatskaplike probleem drama verdien nie, dat dit van al Du Plessis se dramas die beste deurgestruktureer is en dat dit een van die meer geslaagde dramas in Afrikaans is, hoewel nie 'n groot drama nie.

Die substansiële bibliografie is krities geannoteer. Die twintig studie-opdragte is hoofsaaklik op die inhoud van die blokboek van toepassing.

Smuts, J.P. *Kroniek van Perdepoort*. Pretoria, Academica (c1979) (Reuse-blokboeke, 10) 37p. R1.20

Veral vir die student wat hom nog moet inoefen in die hantering van die verwickelde roman, behoort die blokboek 'n bruikbare studiegids te wees. Die verduideliking van grondbegrippe voordat hulle in die ontleding gebruik word, dra tot die paraatheid daarvan by. Die verskillende tegnieke, verskyningsvorme en grondelemente van die roman word byvoorbeeld eers bespreek voordat hulle kortliks op *Kroniek van Perdepoort* toegepas word (p. 5 e.v.). Dit geld ook begrippe soos *verwysing* (p. 12 e.v.), *allegorie* (p. 16) en *kroniek* (p. 17). Die noodsaaklikheid van 'n begrip vir die tegnieke, blyk ook uit die gedetailleerde analise van die terugflits (p. 23 e.v.). Agtergrondsinligting soos dié oor die doodsondes (p. 13 e.v.) en die simboliese betekenis van die verskillende diere in die dieremotief (p. 34) verruim onmiddellik die insig in die roman.

Die tema word geformuleer as "die onafwendbare ondergang van 'n

familie deur die inwerking van die bouse magte" (p. 8). Die oorsig oor die materiaal en die ingewikkelde struktuur (uiterlike bou) bied 'n hanteerbare raamwerk vir die inhoud, te meer omdat kernmomente en bindende faktore beklemtoon word.

Die ontsluiting van die moeilike struktuurelement van die tyd is baie geslaag. Eerstens word aangedui in welke opsigte *Kroniek van Perdepoort* met die begrip *kroniek* ooreenstem of — veral — afwyk. Talle plusfaktore van die belangrikste afwyking, nl. die omkering van die volgorde van die drie dae vertelde tyd, word aangedui: aktivering van die leser, ironisering, intensivering van die spanning, intensivering van die futiliteit en die motiefwerking, asook teleskopering. In die semiotiese interpretasie van die tyd kry ons goeie romananalise. Vergelyk byvoorbeeld die verduideliking van die sikliese gang van die twee tydsbewegings as 'n vergestaltung van die kringloop van die bouse. Daar is verskillende ruimtes in die roman, maar daar word tereg daarop gewys dat dit net die ruimte van Perdepoort self is wat 'n aktiewe faktor in die struktuur word.

Aan die wye karakterbesetting word heelwat aandag gegee, bv. aan sake soos die groepkarakter, die allegoriese voorkoms van die dorpenaars, die buitestaanderskap van die sentrale figuur, die verkryging van dimensie in die hooffigure ten spyte van die neiging tot tipering en die verskillende karakteriseringsmetodes. Daarna word Koos Nek en sy seuns elkeen afsonderlik bespreek, met die klem op die twee kontrasterende hooffigure, nl. Kobus en Klaas. Daar word gewys op die verbreking van die gemanipuleerde patroon (die allegoriese vergestaltung van die doodsondes deur Koos Nek se *seuns*) deur Adriana, Jaco en Kollie, die minder geslaagde parallel in die Bruinmense van Ertmanstasie, die goeie hantering van die Mietjie-figuur en die gestorwe Fielies. Die kernsaak, nl. hoe die bouse die lewe van die mense regeer, word goed verduidelik.

Die verteller het soms 'n alomteenwoordige, soms 'n beperkte perspektief. Twee aspekte word beklemtoon: die doelbewuste aandag wat die verteller op homself vestig en die veranderende stem van die spreker om by die figure aan te pas oor wie dit gaan. Die hantering van die perspektief word nie as baie geslaag beskou nie.

Die skrywer staan redelik krities teenoor die tekortkominge in die taalgebruik van Anna M. Louw. 'n Mens kan egter met hom saamstem dat die roman in sy geheel "as een van die belangrikste romans in Afrikaans" (p. 40) beskou kan word. 'n Opsomming van die literatuur en studietemas wat op onderdele konsentreer, sluit die blokboek af.

P.U. vir C.H.O.

Chrissie Reinecke

Nuwe Afrikaanse Boeke September 1981

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

ROMANS

ACKERMAN, Berna: Seuntjie met die vlek. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R7,50
BASSON, Max: Katrin. Johannesburg: President, 1981.	R3,20
BEUKES, Dricky: 'n Tyd vir stilstaan. Kaapstad: Human en Rousseau, 1981.	R3,95
BOSHOFF, Melanie: Die eerste uur na middernag. Kaapstad: H. & R., 1981.	R7,50
DE JONGH, F.W.: Klipsweet. Johannesburg: Perskor, 1981.	R8,95
DE VILLIERS, Reinette: Moeder van die bruid. Pretoria: Femina, 1981.	R4,44
— Onbekende vlug. Johannesburg: President, 1981.	R3,20
DU TOIT, Tryna: Die glashennetjie. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R5,75
— Kleingeluk. Johannesburg: Perskor, 1981.	R5,95
DUVENHAGE, Edna: Waar die lig gedeel word. Johannesburg: Perskor, 1981.	R9,95
HURTER, Jack: 'n Skip het verdwyn. Johannesburg: Klub 707, 1981.	R3,75
JOOSTE, Pamela: Marionette-meester. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R6,50
JORDAAN, Eben: More is 'n droom. Johannesburg: Perskor, 1981.	R3,95
JOUBERT, Shani: Die hol mense. Kaapstad: H. & R., 1981.	R6,75
KOCK, Nelmar: Totdat die tyd verby is. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.	
KOTZÉ, Andre: 'n Nuwe more. Kaapstad: H.A.U.M., 1981.	R3,80
KRUGER, Cornelia: Pypkan en Harpui. Johannesburg: Perskor, 1981.	R6,50
LE ROUX, Marlene: Die vonds. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R6,59
LINDE, Engela: Mooi is die erfenis. Pretoria: Daan Retief, c1980.	R4,95
MAARTENS, Maretha: Tuin van die geel magrietjies. Kaapstad: H. & R., 1981.	R7,95
MAREE, Naomi: Slavin Heidi. Pretoria: Daan Retief, c1981.	R4,95
MARTIN, Wille: Madonna van silwer. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.	
MORGAN, Annelize: Skat van onheil. Kaapstad: H. & R., 1981.	R7,50
OBERHOLZER, Lourens: Rooikop en Jan Taks. Johannesburg: Perskor, 1981.	R3,75
— Vuurvos. Johannesburg: Klub Saffier, 1981.	R3,75
O'REILLY, Thomas: Laksman. Pretoria: H.A.U.M., 1981.	R7,50
PELZER, Heinz: Die diamantspeurder. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R6,25
PENZHORN, Anna: Wildebessie-gety. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R7,50
RABIE, Jan: Johanna se storie. Kaapstad: H. & R., 1981.	R13,95
SMIT, Francien: Tye van verandering. Johannesburg: Klub Dagbreek, 1981.	R3,75
STEYN, Esta: Kus vir die kluisenaars. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R7,50
STOCKENSTRÖM, Wilma: Die Kremetartekspedisie. Kaapstad: H. & R., 1981.	R8,50
STRYDOM, M.: Ter wille van Barbara. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.	
SWANEOEL, Johann: Die Beyleveld-dossier. Kaapstad: H. & R., 1981.	R6,50
TE GROEN, Sanet: Pardon Mijnheer. Pretoria: Daan Retief, 1981.	R4,95
VAN DER MESCHT, Ella: Die dokters van Varingvlei. Krugersdorp: President, 1981.	R3,20
VAN DER MERWE, Ans: Kinders in twee huise. Johannesburg: Perskor, 1981.	R5,95
VAN NIEKERK, Jordaan: Jou dag gaan kom. Pretoria: Van Schaik, 1981.	R6,35
VAN WYK, Schalkie: Warrelwind van die liefde. Johannesburg: Perskor, 1981.	R3,75
VENTER, Ben: Die haelstorm. Pretoria: H.A.U.M., 1981.	R6,60
— Merzok-rebellieperd. Pretoria: H.A.U.M., 1980.	R7,80
VENTER, C.J.: Die geheim van Donkerkloof. Kaapstad: H. & R., 1981.	R6,95
WESSELS, Mariki: Jou erfenis is liefde. Krugersdorp: President, c1981.	R3,20

VERTAALDE ROMANS

CARTER, Rosemary: Dokter in die dal van Jasmyn; vertaal deur Marita de Villiers, Selby: Olympos, (1981).	R1,88
CORD, Barry: As die prëiewolf huil; vertaal deur Ray Knox. Selby: Olympos, 1981.	R2,15

KONSALIK, H.: More is nog 'n dag. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R6,95
LINDSAY, Rachel: Vir Sara 'n tranekrans; vertaal deur Marita de Villiers. Selby: Olympos, (1981).	R1,96
SMITH, Wilbur: Grynslag van die kobra; vertaal deur Johan Strydom, Selby: Olympos, (1981).	R4,00

KORTVERHALE, ESSAYS, BRIEWE, ENS.

ASKES, H.J. & LANDMAN, J.M.: Vroeg-vroeg in die more. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R5,00
— Wedloop. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R5,00
AUCAMP, Hennie Volmink. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R9,50
BEKKER, Johann: 'n Tradisie van die Vermeulens & ander verhale. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R5,50
BEKKER, Pirow: Trap sag terwyl jy hardloop. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R5,75
BORGES: Die vorm van die swaard e.a. verhale: vertaal deur Sheila Cussons. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R7,50
BOSMAN, Herman Charles: Uncollected essays. Kaapstad: Howard Timmins, 1981.	R7,95
DEVILLIERS, I.D.: Die koningin se voetkometersie. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R6,75
DE VOS, Effie: 'n Handvol vere. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.	
GOUWS, Kobie: Niks verniet nie. Pretoria: Femina, 1981.	
KRIGE, Uys: Met ander oë. Pretoria: Van Schaik, 1981.	R10,00
LE ROUX, Etienne: Tussengebied. Johannesburg: Perskor, c1981.	R9,90
— Tussenspel. Johannesburg: Perskor, c1981.	R9,95
LÜBBE, Aletta: Om nou te leef. Johannesburg: Perskor, 1981.	R5,95
VAN DER WATT, Flip: Ek sien haar wen. Pretoria: Daan Retief, 1981.	R4,50
VAN NIEKERK, A.A.J.: Verlange is verniet: Kaapstad: Tafelberg, 1981.	
VAN TONDER, Morkel: Kantaantekeninge. Johannesburg: Perskor, 1981.	R7,95

DRAMA

PRETORIUS, Chris: Die saai lewe. Kaapstad: Vooraand, 1981.	
RETIEF, Joan: Ai tog, die vroumense. Johannesburg: Perskor, 1981.	
STEENKAMP, W.P.: Die reënboom. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R5,00

VERTAALDE DRAMA

SCHNITZLER, Arthur: Liebelei; vertaal deur K. Schoeman. Kaapstad, Human & Rousseau, 1981.	R7,50
---	-------

POËSIE

BONAVENTUR, Vader T.: Smeulvuur. Pretoria: Van Schaik, 1981.	
CILLIERS, Rika: Opslag. Johannesburg: Perskor, 1981.	R7,95
CLOETE, T.T.: Angelliera. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R7,50
KROG, Antjie: Otters in Bronslaa. Kaapstad: H. & R., 1981.	R7,50
PRETORIUS, Wessel: Ruimte-Ark-Kolonie. Johannesburg: Perskor, 1981.	R7,95
VAN DER MERWE, Daan: Saad uit die septe, 'n storieboek met 'n les vir die volk. Bloemfontein: P.J. de Villiers, 1981.	
VAN HEERDEN, Etienne: Obiter Dictum. Johannesburg: Perskor, 1981.	R8,95

LETTERKUNDIGE STUDIES EN KRITIEKE

BOSMAN, F.C.L.: Drama & toneel in Suid-Afrika: (Deel 2. 1856-1912). Pretoria: Van Schaik, 1981.	R19,50
CLOETE, T.T.: Gids by D.J. Opperman se Senior Verseboek. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R5,00
— Vyfling; behandel deur Dr. Elsabé Steenberg. Pretoria: Academica, 1981.	

- Van Wyk Louw se fundamenteel dramatiese instelling. Johannesburg: R.A.U., 1980.
- DE KLERK, W.A.: Die Markplein; behandel deur Dorothea van Zyl. Pretoria: Academica, 1981. R1,50
- DU TOIT, P.J. en KLOPPERS, A.: Skepping en struktuur. Pretoria: Academica, 1981. R8,50
- MALAN, Charles: Die Keiser (deur) Barto Smit; 'n analise deur Charles Malan. Johannesburg: Perskor, 1981.
- SENEKAL, J. en VAN ASWEGEN, K.: Bronne by die studie van Afrikaans. Johannesburg: Perskor, 1981. R9,95

KINDER- EN JEUGVERHALE

- BAUM, Willi: Angelito. Kaapstad: H. & R., 1981. R6,50
- CONRADIE, Ben: Goue voete. Wynberg: Juta, c1981. R4,25
- COOK, Elsabé: Aspaai kry koud. Durbanville: Klipbok, 1981. R3,95
- FOREMAN, Michael: Panda en die koddige leeu. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R6,95
- GROBBELAAR, P.W.: Kyk, daar's vuur in die bome. Kaapstad: H. & R., 1981. R4,50
- Keiser Keiser Karelyn; illus. Lizé Groenewald. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,25
- HOLL, Adelaide: Moeder Muis en haar kinders: illus. deur Priscilla Hillman. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R6,25
- HUGHES, Shirley: Dries is eerste daar. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,95
- KRUGER, Johan: Mikpunt Klopasteel. Johannesburg: Perskor, 1981. R5,95
- MULDER-STAGGER, R.: Karot. Kaapstad: H.A.U.M., 1981. R4,85
- RABIE, Jan: Die groen planeet. Kaapstad: H. & R., 1981. R6,95
- SCHOEMAN, P.J.: Jabulies. Johannesburg: Perskor, 1981. R7,95
- SCHUBERT, Ingrid & Dieter: Fanie se vlug. Kaapstad: H. & R., 1981. R6,50
- Daar's 'n krokodil onder my bed. — Kaapstad: H. & R., 1981. R5,95
- SITA: Die spookhuis. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R6,50
- SMIT, Louise: Casimir se standbeeld. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R3,50
- Die rooi slot. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R3,50
- Elke dier het sy taal. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R3,50
- Casimir probeer kul. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R3,50
- STEVENSON, Peter: Balkenhoorn se blaasorkes. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,85
- SUTTNER, Hermione: Swerwer van die Sonland. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R4,95
- VAN NIEKERK, A.A.J.: Frikkie Vlooi; illustrasies Lisa Coaton. Durbanville: Klipbok, 1980. R4,95
- VAN RENSBURG, Mary-Anne: Tienie se geluk. Kaapstad: H.A.U.M., 1981. R4,25
- VELS, Verna: Liewe Heksie maak 'n plan. Kaapstad: H. & R., 1981. R4,95
- Liewe Heksie en die Pampoene. Kaapstad: H. & R., 1981. R4,95

VERTAALDE KINDER- EN JEUGVERHALE

- ARMITAGE, Rondar en David: As Janet kon toor. Vertaal deur Elsabé Steenberg. Kaapstad: H.A.U.M., 1981. R5,95
- BAKER, Alan: Naas se nare droom. Vertaal deur Elsa Naude. (oorspronklik Benjamins dreadful dream). Bloemfontein: De Villiers, 1980.
- BAUMAN, Kurt: Die woudkonsert. Vertaal deur Ulrich Gerrits. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R6,50
- BRISLEY, Lankester, Joyce: Minnie-Mandie. Vertaal deur Madeleine du Plessis. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R4,75
- CAMERON, John: As muis kon vlieg. Verwerk deur Mavis de Villiers. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,50
- COUHAVE, Guy: Victor, die seekoei met vlerke. Vertaal deur Jan Rabie. Kaapstad: H.A.U.M., 1981. R5,95
- CROCKETT, Mary: Te erg is te erg. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,95

HALL, Amanda: Katrina Losbek. Vertaal deur Leon Rousseau. Kaapstad: H. & R., 1981.	R6,50
KELLOG, Steven: Basjan leer luister. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R5,95
LATIMER, Dick: Die lang tog na die Reënbooghart. Vertaal deur Frieda Linde. Kaapstad: H & R., 1981.	R8,50
LINDGREN, Astrid: Baasspeurder Blomkwist hier. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R5,50
LINDGREN, Babro: Mamma en die wilde baba. Vertaal deur Nerina Ferreira. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R5,95
LUITENANT X: Lennet en die popster. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R6,50
MENDOZA, George & SMITH, Doris: Mirabella Muis en duisend-en-een huise. Vertaal deur Louise Steyn. Kaapstad: H. & R., 1981.	R6,95
PROFESSOR Piet ontmoet die diere: verwerk deur Mavis de Villiers. Kaapstad: Tafelberg, c1981.	R8,50
PROVENSON, Alice & Martin: 'n Uil en drie snorre. Vertaal deur Leon Rousseau. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	
SCARRY, Huck: Op pad. Kaapstad: H. & R., 1981.	R7,50
STONE, Bernard: 'n Dag om te onthou. Kaapstad: H. & R., 1981.	R6,50
TEIBLE, Margaret: Dawie kom huis toe. Vertaal deur Marié de Kock. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R4,75
TWINTIG fabels van Aesopus. Vertel deur Leon Rousseau; illus. deur Bernadette. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	
WIBERG, Harald: Klein Wikus se Kersavontuur. Kaapstad: H. & R., 1981.	R6,50
WILDE, Oscar: Die gelukkige prins. Kaapstad: H. & R., 1981.	R5,95
ZAREL, Stéphan: Die laaste boom. Vertaal deur Freda Linde. Kaapstad: H.A.U.M., 1981.	R5,95

VERSEBOEK VIR KINDERS

ENGELBRECHT, Herman: Ontmoet ons diere!: jou eerste inkleurboek met versies. Pretoria: Uitgewery Oranje, 1980.	R1,80
NEL, Rika: Die Rymelaar van Toet. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R5,95
STRIJDOM, N.J.: Kort is die pad. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R5,50

TAALKUNDE

COETZEE, Anna E.: Fonetiek vir eerstejaars. Pretoria: Academica, 1981.	
EKSTEEN, L.C.: Eensillabige rymwoordeboek. Johannesburg: Lex Patria, 1981.	R9,50
FOUCHE, J.H.: Woordfamilies; illustrasies Gerhard Marx. Pretoria: Daan Retief, 1981.	R3,50

ANDER WERKE VAN BELANG

KÜHNE, W.O.: Vloedramp. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R6,95
MYNHARDT, P.: The Bosman I like. Kaapstad: H. & R., 1981.	R4,95
SPENCE, Ela: Op goue vleuels. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.	R8,50

HERUITGAWES

BEUKES, Dricky: Karola en Langs 'n ompad. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.	
DU TOIT, Tryna: Die Bolander-trilogie. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R13,50
JONGER verseboek vir kinders; saamgestel deur D.J. Opperman & J.A. Heyl. (Voorheen uitgegee as Verseboek vir St. 7 & 8) Kaapstad: Tafelberg, 1980.	R4,75
JORDAAN, A.: Donkerwerk is konkelwerk. 2de uitgawe. Kaapstad: Tafelberg, 1980.	R4,25
JOUBERT, Linda: Meulenhof se mense. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R5,50
KRITZINGER, M.S.B.: Verklarende Afrikaanse woordeboek. 7de uitgawe. Pretoria: Van Schaik.	R20,00

KÜHNE, W.O.: Die wonderlike motor van Barnabas Bombas. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	R6,25
LEIPOLDT, C. Louis: Bushveld Doctor. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981.	R12,50
LOUW, Anna M.: Die onverdeelde uur. 2de uitgawe. Kaapstad: Tafelberg, 1980.	R5,50
MARAIS, Annalou: Geheim van die Ooste. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.	
MEISSEL, Wilhelm: Die Richter-roete; vertaal deur Madeleine du Plessis. 2de uitgawe. Kaapstad: Tafelberg, 1980.	R5,50
MURRAY, Ena: Tweede Omnibus. Kaapstad: Tafelberg, c1981.	R11,50
SCHOLTZ, du P., J.: Taalhistoriese opstelle. Kaapstad: Tafelberg, c1981.	R9,50
SMUTS, J.P. en Ria: Jangroentjie. Kaapstad: H.A.U.M., c1981.	R3,95
SPIES, Lina: Dagreis. Kaapstad: H. & R., 1981.	R6,75
VENTER, Cornelia: Voete se offer. Johannesburg: Perskor, 1981.	R6,50
VYFTIG Afrikaanse skrywers. Johannesburg: Afrikana-pers, 1981.	R28,00
WALTERS, S.S.: Die boorman van Rateldraai. Kaapstad: Tafelberg, 1981.	

Voorgeskrewe boeke vir Matriek

Inhoud

Bespreking van 7 gedigte: Bitterbessie
Dagbreek, By die Goodwood-
tentoonstelling, Kabouterliefde (Ingrid
Jonker), Hippy, Paddaksioom (Wilma
Stockenström), 'n Paternoster vir Suid-
Afrika (Lina Spies), Dietrich Bonhoeffer:
brief aan homself (I.L. de Villiers)

Verkenning van enkele kortverhale uit
Kort Keur (Abraham H. de Vries)

Apocrypha XLI (M.M. Walters), Die
kranksinnige (S.J. Pretorius)

T.T. Cloete
(P.U. vlr
C.H.O.) 130

P.A. du Toit
(Universiteit
van Stellen-
bosch) 136

H. Ohlhoff
(Universiteit
van Pretoria)
144

Bespreking van Sewe Gedigte

T.T. Cloete

Ingrid Jonker: *Bitterbessie Dagbreek*

Die gedig is volksliedagtig, soos meer van Ingrid Jonker se gedigte, of in ieder geval dan liedagtig. Die liedagtige lê veral in die herhalings, maar die herhalings het 'n heel besondere funksie en is nie net daar ter wille van 'n liriese tonaliteit nie. Van die belangrikste herhalings is:

str. 1: bitterbessie-bitterbessie

3: dennebos-dennebos

5: bitterbessie-bitterbessie

Dus, (a) die "ongelyke" strofes 1, 3 en 5 bevat die woordelike en prominente herhalings en (b) die beginstrofe (in sy eerste twee versreëls) en die slotstrofe (in sy laaste twee versreëls) is gelykluidend, wat die gedig van die gebroke gevoelens of liefde 'n gawe en geslote strukturele eenheid maak. Die gedig is op hierdie manier, soos Elisabeth Eybers in haar bundel *Onderdak* sê, die heelmaker.

Die ander twee strofes (2 en 4) het op 'n minder woordelike manier herhalings:

str. 2: grootpad — paadjies

4: eggo-koggel, maar ook woordelik weer in een vers: kierang-kierang.

Daar is nog ander herhalings (weer in die "ongelyke" strofes):

str. 1: dagbreek-dagbreek (lg. gee aan e.g. 'n ongewone "letterlike" betekenis van die dag wat "breek" soos die spieël van die liefde)

3: vergeet-verdwaal

5: antwoord-antwoord

Die woorde *eggo* en *koggel* in str. 4 is presies beskrywend van die herhalingsstyl of van wat ons kan noem die eggo- of koggelstyl van die gedig.

Die slotstrofe is klimakties deurdat dit die mees intensiewe eggo's of koggels van die gedig bevat (die woord *eggo* van str. 4 staan ook in 5) deur die dubbele herhaling: antwoord-antwoord, bitterbessie-bitterbessie, benewens die fyn klankkorrespondente: *eggo-geen-dagbreek*; *bitterbessie-dagbreek*, bitterbessie-son. En soos reeds gesê: str. 5 vs. 3/4 is bowendien 'n eggo of koggel van str. 1 vs. 1/2.

Die eggo of koggel wat so sterk deur die gedig loop, simboliseer op perfekte wyse die onontkombare herinnering van die verlore geliefde wat tog steeds aanwesig bly.

Baie merkwaardig is dit dat ten spyte van die baie assonante of eggo's en koggels die gedig op ewe funksionele wyse sy dissonante het, bv. nie altyd volryme nie:

binne str. 1: son/hom

5: alom/son

Maar strofe 1 en 5 is eggo's *van mekaar*.

Daar is 'n wonderlike sistematiek in hierdie gedig van die gebrokenheid,

en die sistematiek intensiveer die gebrokenheid. Deel van die sistematiek is nog die volgende: ons kan die strofes afpaar in groepe:
 str. 1 en 2 hoort bymekaar
 str. 3 en 4 hoort bymekaar
 str. 5 is alleenstaande
 Dié groepering berus op die volgende:
 in str. 1 gaan dit om *ek* (my) en *hy* en ook
 in str. 2 gaan dit om *ek* en *hy* (sy)
 in str. 3 gaan dit net om die *ek* (in die strofe waarin die *hy* sg. vergeet is) en ook
 in str. 4 gaan dit net om die *ek* (in die strofe waarin die *ek* gekierang is);
 in str. 5 gaan dit net om die *hy* — die *ek* het as't ware verlore geraak. Dit is 'n eenvoudige, klein gedig maar presies afgerond en vol segging. Wat die gedig op die beskrywende vlak sê, nl. dat die herinnering aan die geliefde vol eggo's en koggels is, en wat deur die beelde gesê word, nl. dat die herinneringe oral op dieselfde paadjies en spore teruglei, is presies en verfynd in die struktuur uitgewerk.

Ingrid Jonker: *By die Goodwood-tentoonstelling*

Die gedig is gebou op 'n aantal paradokse en is in sy geheel 'n paradoks: roem bring afsondering en ongeluk. Kleiner paradokse binne die groot paradoksale geheel is die volgende:
 str. 1 *ingetroom*: dit is tegelyk op 'n troon geplaas en ingeperk; *woon* en *tronk* is ook ongerymd.
 str. 2: hulle, die toeskouers, is vry, ek die bekroonde, is ingehok; die frase "waarom hul ... gaan" wys ook op die ingeslotenheid; "stom kreet" is 'n sterk paradoks.
 str. 3/4: die *ek*, uitgesonder, staan teenoor die *kudde*; die *stof* is op sigself genome minderwaardig aan iets soos 'n *eerste prys* maar word bo lg. verkies.
 str. 6: *roem* en *juk* en *roem* en *dors* gaan nie saam nie maar is tog hier saamgegroepeer. Die gedig is 'n pleidooi om verlos te word van dit wat skynbaar gunstig is: nl. om aandag en voorrang te geniet, om pryse en roem te verower, maar hulle is alleen skynbaar gunstig, want hulle is *onnatuurlik*. Die waarde van die gedig lê, soos dikwels, in die omkering van die gegewe in sy onverwagte teendeel, sy agterkant: roem lei tot ongelukkigheid.

Ingrid Jonker: *Kabouterliefde*

Die gedig sê dat twee dinge oorheers in die kinderwêreld of -verbeelding:

1. Kleur: rooi, geel (str. 1), blou, blink (str. 2), wit (3), rooi (4), geel (5), weer rooi (6) — rooi in die begin en einde, maar ook in die middel, dus die oorheersende kleur, en die kleur van die hart.
 Bowendien lê daar ook intensiteit, deur die herhalingsvorme, in die kindersintuiglikheid: rooi-rooi (1 en 6), blou-blou en blink-blou (2).

2. Beweging en soepelheid is die tweede faktor in die kinderwêreld: daar is die *ronde lug*, *gerol* soos 'n *bal* (2), die *kring* (3), die *warrelwindkring* (4), die *boepens* (5), en al die geronde en beweeglike vorme loop klimakties in str. 6 uit op: hy't die *aardbol* oor sy kop *gegooi*.

Ander beweeglikhede is *geval* (2), *speel* (2), *wals* (4).

Die merkwaardigste van alles is dat die verbeeldingryke, sintuiglike kind die hele liggaam belewe, lyflik belewe: kop (pet) en lyf (hemp) (1), die hand (2), oog (3), mond (4), lyf en maag (5), hart (6), weer kop (6).

'n Gedig soos hierdie een leer mens as leser dat jy moet oplet na die stoffering of objekte-wêreld van die gedig, veral waar dit gaan om sake wat herhaal word of sake wat in dieselfde kategorie val: soos die kleure, die geronde vorme van die beweeglike objekte, die liggaamsdele.

Wilma Stockenström: *Hippie*

Die slot is taamlik eksplisiet-deskriptief: die hippie loop om die tyd in te haal wat hom vergeet het. Hy het agtergebly, vergete geraak in 'n moderne geïndustrialiseerde stadswêreld, in 'n materialistiese wêreld, wat die natuurlike, religieuse mens vergeet het.

Die oorheersende aantal natuurlike objekte (dier, insek, plant) waaraan die hippie se persoon verbind word, ten eerste, dui op sy natuurlike bestaan en impliseer die onnatuurlike teendeel, wat soms egter ook eksplisiet gestel word: die stad, die harde materiële wêreld. Hierdie natuurlike objekte is die volgende:

str. 1: die hippie groei *plantaardig*; hy word vergelyk met die blom, die flap; hy luister na die klanke wat *muskietsag* is;

str. 2: hy word geassosieer met die *son* en *vlieë*, sit met sy voete in die *malvas* waar die *tuinspinnekop* is;

str. 3: hy onthou die *hoenders* en die *bloekom*; hy loop weg oor die *duine*, verby die *pofatter* en *sewejaartjies* — dit alles bowendien soos in 'n *kindertuin*;

str. 4: hy is op weg na, soos dit pragtig gesê word, die *binneverksagtheid* van 'n *woud* (vgl. dit met die *muskietsag* van 1).

Dit alles wat die natuurlike menslikheid van die hippie betref. Die materialistiese, geïndustrialiseerde stadswêreld waarin hy ontuis is, blyk uit die teendeel van die natuurlike dinge, wat minder uitvoerige aandag kry:

str. 1: die stoel voor 'n kafee (en juis hieruit groei die hippie soos 'n plant);

str. 2: die huise se kombuise (vgl. dit met die natuurlike juwelehuis van str. 3);

Str. 3: die sinkomheinde werf;

str. 4: die *genommerde* kamer (iets wat mens ook in die poësie van Blum en Breytenbach kry); die "ou bouval" van str. 4 staan as meer natuurlike vorm ook teenoor die huise van str. 2 en die genommerde kamer van str. 4.

Die teendeel van die bg. materialistiese stadswêreld is ook die Bybel van str. 4 en die hippie se apostelgesig (str. 5). Eintlik lê daar ook 'n

teenstelling tussen hierdie religieuse apostelgesig en die ghrieskleurige (deur die industrie aangetaste) hare van die hippie.

Hierdie gedig is 'n pragtige voorbeeld van die twee dinge waarmee die poësie deurentyd werk:

(a) teenstellinge of teengesteldhede, ongerymdhede, paradokse, waarop die gedig gebou is en waaruit voortvloei

(b) die rykdom aan geimpliseerde betekenis waarmee die gedig werk veel meer en veel eerder as met vlak eksplisiete beskrywing.

Dit is die teenstellinge, paradokse en implikasies wat die gedig 'n ryk struktuur gee.

Dat die hippie *nie pas* in die wêreld nie, is in die ongepaste uitgewerk, sterk klimakties uitlopend op ghrieskleurige hare en apostelgesig, maar ook van die begin af oral konkreet in die gedig gedemonstreer. Die gedig verkonkretiseer in sy struktuur wat hy wil sê.

Wilma Stockenström: Paddaksiom

Eerstens is daar 'n element van grootdoenerigheid in die gedig (van die groot kwakelaar van die groot vallei wat op 'n troon sit). Grootdoenerig is bv. die verbinding van die woord *padda* en *aksiom* (bewering of grondstelling wat sonder bewys as waar aangeneem word), met waarskynlik ook daarby ingesluit 'n verband met *idioom*, dus: *padda-aksiom-idioom*, dus die *padda* wat in die *idioom* taal van die vermeende onomstootlike *waarheid* praat.

Paddareens dui op die groot reën of groot waters in die paddawêreld, tegelyk grootdoenerig ook 'n verwysing na *Mediterreens*.

Pedalje verwys na die *dal* of vallei (str. 2), maar is ook 'n deftige woord vir *petalje*, met so iets van *medalje* daarin opgeneem. Niks *ontkwaak* (ontwaak) nie ten spyte van die *padda* se grootdoenerigheid, geen noemenswaardige geluid kom uit hom voort nie. *Gepaddaliseer* is weer so 'n deftige woord met 'n ironiese ondertoon van geparaliseer (verlam), maar ook met 'n ondertoon van *parra*, die gemeensame uitspraak van *padda*. *Sat* is ook so 'n deftige Nederlandse verledetydsvorm vir *sit*.

Paddaties het in hierdie teks ironies iets weg van *pedanties*. Teenoor al hierdie grootdoenerigheid van die groot *padda* is daar die *paddatjies* en hulle *handjies*, en nog kleiner *tjiejepaddatjies*. Hulle stik van die lag vir die grote en grootdoenerige. Die gedig kies kant vir die geringe se plesier in die holheid van die grootdoenerige — en dit bloot deur 'n geraffineerde en ironiese spel met die taal.

Die groot *kwakelaar* word 'n *kwak*.

Ten slotte moet mens onthou dat *kikker* (str. 3) teruggaan op die Nederlandse *kikker* of *kikvors*. Dit is aan die *paddatjies* se kant 'n plaasvervanger vir die groot kwakelaar se grootdoenerige Nederlandismes. Maar *kikker* beteken ook in Afrikaans 'n sagte keelgeluid maak. Pragtig versterkend is die "komparatiewe" werkwoord *stikker*.

Lina Splies: 'n Paternoster vir Suid-Afrika

Die *Paternoster* van die titel is die Latyn vir *Onse Vader*. Ook in die teks is daar variasies op die Onse Vader, frases soos "laat geheilig word" (str. 1), "vergewe ons" (5) "gee ons" (8). Daar is ook ander Bybelse verwysings, soos die skaap wat stom is voor sy skeerder. Die gedig is dus deur en deur gebed — 'n gebed vir Suid-Afrika (vgl. reeds die titel).

Die gedig is gebou op 'n hele reeks verhoudings of teenstellings, wat almal dan deur die gebed ten slotte opgelos word.

In die Suid-Afrikaanse situasie, waarvoor gebed word, gaan dit om die volkereverhouding van wit-swart: wit skape wat bewerk word of versorg word deur mense met swart bolywe.

Hierdie teenstelling word opgelos: die gedig sê die swartes het goed met die blankes gewerk, al was die blanke soms "bang vir die glip-slag, die bloed, die pyn" — die swart hande was versigtig.

Daar is ook die teenstellende verhouding werk-speel. Na speel word bv. verwys in str. 2. Na werk word bv. verwys in str. 3. Na werk en speel word verwys in 5. Die speelgevalle word pragtig opgelos in 6: die donker speelmaat wat 'n armband van gras (uit die dinge van die aarde en van die land) kunstig gevleg het vir die wit kind.

Daar is ook die verhouding of teenstelling van meer verantwoordelike en moeiliker werk teenoor ligter, aangenamer werk of glad nie werk nie. Ligter werk is bv. die wol trap (2, 4) i.p.v. skeer; na glad nie werk nie word verwys in 5 (die uitgerustes, hulle wat nooit in die kraal was nie). Hierdie teenstelling word opgelos deur die gebed: laat ons mekaar vergewe.

Daar is ook die teenstelling werkers: betalers (die werkers teenoor die uitdelers van die lootjies in 3).

Daar is ook ander verhoudings: ek-ons; ons-hulle; kinders-volwassenes; die wat aards gelewe het en hulle wat dit nie gedoen het nie (5).

Alle teenstellinge kom tot versoening en oplossing in God: ons almal kinders voor/van God; God werk aan/met ons almal; God moet uiteindelik die skeerder (8) én beloner (9 — slotreël) van almal word.

Goeie gedigte word dikwels gebou op antesedente, op teenstellings of teenhangers, op 'n stel verhoudings, wat in spanning tot mekaar staan, geharmoniseer word, geïroniseer word, ens.

I.L. de Villiers: Dietrich Bonhoeffer: brief aan homself

Om die gedig te verstaan, help dit om te weet dat Bonhoeffer (1906-1945) 'n Duitse teoloog was wat hom verset het teen Hitler se Nasionaal-Sosialisme. Hy is in 1943 gevang gedurende die Tweede Wêreldoorlog en deur Hitler se Gestapo om die lewe gebring in Flossenbürg. Bonhoeffer het verskeie briewe uit die gevangenis geskryf. Ons het hier te make met 'n gedig van die verwarring, van die illogiese:

- (a) in str. 1 is daar illogiese sprong tussen vs. 1 en 2: niks is heilig nie maar alles is tog heilig.
 - (b) *alles* is heilig volgens str. 1, vs. 2, maar in str. 4, vs. 4/5 waai die wind *alles* weg — dit help dus nie om soos in str. 1 te redeneer dat alles heilig is in die wêreld waar niks meer heilig is nie.
 - (c) Die hele tweede strofe met sy *is/wil/sal/sal nie* is 'n verwarrende soeke na die synde en loop uit op str. 3 wat net een versreël het, in die vraagvorm: dit is die opperste vorm van onsekerheid as jy nie weet of daar 'n gister was nie (dit sou bv. normaal gewees het as die gevangene, wat die dood afwag, getwyfel het aan 'n môre).
 - (d) Uit str. 3 se twyfel volg str. 4 wat die pad na die kinderland (wat 'n gister is) wegwaai.
 - (e) Uit str. 4 volg vanself dat die gevangene in str. 5 nou gebind is aan die hier en nou, die hier wat so by herhaling en so presies aangedui word, bv. in die geringe beweging van die "tossels" — juis die roer van die tossels, nadat die wind in die vorige strofe alles weggewaai het, bewys konkreet dat die sel in die gevangenis oorgebly het.
 - (f) As die gevangene tóg 'n weg terugvind na gister of buite in str. 6 en dink aan die tamaties, lei dit hom nie na 'n tuin nie maar na die begraafplaas waar die kruise van die gestorwenes staan en waarteen die tamaties opgebind is: hulle groei aan die doodsgetuie-nisse.
 - (g) 'n Groot sprong is dit weer eens dat dit in str. 7 nie meer somer (tamatietyd) is nie maar ineens en onvoorbereid winter — dit is dieselfde soort sprong as in die vorige strofe vanaf groei na graf.
 - (h) In str. 8 is alles (weer die *alles* van str. 1 en 4) dood, maar dit is illogies dat dit 'n vryheidsfees genoem word: die lydendes is bevry deur die dood.
 - (i) Nou lyk dit aanvanklik of die 9de strofe, die slotstrofe, positief is: alles groei nou weer, groei uit na son en God, maar heeltemal onverwags eindig die gedig met die beeld van die galgtou.
- Die gedig is vol snelle, irrasionele spronge en wendings, en daarom sterk ironies, en dit teken die geestesverwarring van die lydende in die gevangenis.

'n Verkenning van enkele kortverhale uit *Kort keur* deur Abraham H. de Vries.

P. A. du Toit

'n Vyftal verhale uit die 24 tekste in hierdie bloemlesing is gekies vir bespreking, nl. "Die dieper dors" (Elise Muller), "Rooikoos Willemse is soek" (Abraham H. de Vries), "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" (Hennie Aucamp), "Die Bethlehem-ster" (Henriette Grové) en "'n Man kom tuis" (Chris Barnard).

Daar is myns insiens minstens drie geldige metodes waarvolgens kortverhale vir die doel van literêre studie ondersoek kan word. Eerstens kan 'n ontleding van basiese prosakomponente gemaak word. Dan sal die epiese stof (storie-inhoud), die vertellershoek, die karakters, ruimtetekening, tydsperspektief, die taalgebruik en styl, en die betekenislaag afsonderlik en in samehang bespreek word om sodoende die geheelstruktuur te probeer bepaal; met meer aandag aan sommige komponente, in ooreenstemming met elke verhaalopset. — 'n Tweede metode sou kon wees om 'n verhaal van voor af chronologies deur te werk en vas te stel hoe die teks bladsy vir bladsy, en soms paragraaf vir paragraaf ontplooi, en waarop dit uiteindelik afstuur. Ter wille van ordening in die ontleding kan opeenvolgende segmente ('n gebeurtenis, 'n beskrywing van iets of iemand, 'n gesprek, 'n meditasie, ens.) dan vooraf in die teks genommer en van 'n kantlynaantekening voorsien word, ten einde te bepaal hoedanig die gegewe van die verhaal geselekteer en tot geheel georden is. Hierdie twee metodes is ook ewe goed bruikbaar by ander genres; eg. by die roman en lg. by die digkuns. (Met die tersaaklike terminologiese aanpassings t.o.v. watter komponente ondersoek word.) — 'n Derde benadering, wat meer genre-gerig is, sou kon wees om die tekste onder bespreking veral as *kortverhale* te sien. Dan is die instelling meer gerig op vrae soos: Hoe kom die digtheid van hierdie of daardie teks tot stand? Hoe kry die verteller (soms kan na die skrywer verwys word) dit reg om met relatief min woorde 'n omvattende woordwerklikheid te skep? — Daar is ook die moontlikheid om twee van hierdie metodes te kombineer, wanneer so 'n werkwyse die verhaal onder bespreking pas, soos nou by "Die dieper dors" gedoen sal word.

* * *

By al drie genoemde metodes is 'n sekere voorarbeid nuttig, nl. om die epiese inhoud (die "storie"/vertelsubstansie/gebeure) eers kortliks op te som. Hierdeur kom die leser al klaar by die "onderwerp", die tema van die verhaal uit, hy kry 'n aanduiding van die seleksie en rangskikking van gewens, en die geheel word reeds van begin- tot eindpunt oorskou.

Die twee mans in die verhaal is albei optimisties gestemde mense wat 'n ligte ironiese toonaard bybring, bv. in wat hulle per geleentheid opbeurend aan hulle vrouens of gesinne sê.

In “Die dieper dors” van Elise Muller is daar ’n agtal verhaalmomente, nl.: 1) Beskrywings van die pad verby die plaas, van die vrou wat die hoofkarakter is en van die twee teenstellende landskappe Karoo en Boland; 2) ’n beskrywing van die vars tenkwater teenoor die brak boorgatwater en die uittap van die laaste vars water; 3) die koms van die Bolanders; 4) die onverwagse weggee van die vars water uit die glasbeker; 5) die terugkerende gebaar, die afstaan van die aronskelke deur die Bolandse vrou; 6) die afskeid; 7) die nabetragting van die Karoo-vrou; 8) die onverwagse derde simboliese gebaar, waar die geplukte blomme in die laaste bietjie vars water geplaas word, i.p.v. om dit as drinkwater te hou.

Na hierdie oorskouende opsomming kan nou vasgestel word hoe die digtheid, die konsentrasie om ’n sekere kerngegeewe hier tot stand kom; watter gegewens uit ’n lewensmoment hier ingesluit word, en hoe hierdie gegewens verruim en verdig word.

Van die 5 bladsye van die verhaal word 1 bladsy inleiding gegee om die situasie van die hoofkarakter te belig: die Karoo-droogte van die hede teenoor ’n groen Bolandse verlede. Sleutelwoorde wat die kontras tussen die twee landskappe en die vrou se gevoel oor die twee ruimtes en tye uitstippel, is bv. *bossieveld*, *stapelwolke* (ver bo die berge), ’n *koppie*, ’n *leegtetjie*, ’n kol *doringbome*; teenoor ’n Bolandse *bergland*, *klowe* ... altyd af na “die groen hart van die Boland”, *oewers*, *aronskelke*. Deur slegs enkele “bakens” of tekens word ’n helder beeld aan die leser voorgehou — nie so min dat hy nie die landskap kan visualiseer nie, en nie met ’n oordaad gegewens wat die verhaalgang tot stilstand sal dwing nie. Die pad, ’n algemeen-herkenbare simbool uit die mens se aardse op-reis-wees word reeds in die eerste sin duidelik uitgewys en weer in die vyfde en sesde paragrawe ingeskerp: “... die grootpad na die noordweste,” “... die grootpad ... so afsydig ... , so belofteryk ..., ’n weg wat uit die suide kom en na die suide terugkeer ...”, “noordwaarts na die dorpie ...”

Deur die volgende verhaalgrepe heen gaan die verhaal deurgaans oor die naamlose Karoo-vrou.

By die tweede handelingsmoment ervaar die leser die gedagtes en gevoelens van die vrou meer direk. Die derdepersoonsverteller is nog aan die woord, maar hy sorg dat dit eerder die hoofkarakter se gedagte-wêreld is wat tot die leser spreek: “Vyftien jaar woon hulle nou hier ... Sy is pas veertig jaar oud. Waar is die ideale, die dapperheid van vroeër? Het sy reeds afgestomp en gevoelloos geraak ...?” Die leser voel hier aan dat dit is hoe die vrou oor haarself dink; en dat die verteller nie indringerig oor haar kommentaar lewer nie. Naas hierdie meditasies in moment 2 is daar ’n meer gedetailleerde beskrywing van die opvang van die laaste oorblywende vars reënwater uit die tenk. Soos aan die landskapstekening word hieraan heelwat verteltyd (bladsyruimte) bestee, want dors en water, so dui die titel aan, is sleutel-motiewe in die geheelbetekenis van hierdie verhaal.

In momente 3-8 word die gebeure chronologies, in normale opeenvolging in die tyd aangebied. (Vgl. weer met die opsomming van die inhoud hier bo aan die begin van die ontleding.) Die

betekenisdraende wendings in hierdie gedeeltes is: (a) dat die vrou mededeelsaam die vars drinkwater wat sy so jaloers bewaar het aan die reisigers gee; (b) dat die reisigers uit erkentlikheid die aronskelke as geskenk aanbied en (c) dat die verlange om die Karoo-werklikheid te ontvlug aan die einde opgehef word met die ruimhartige gebaar waar die vrou die aronskelke in die oorblywende vars water plaas. (Of hoe moet hierdie klein simboliese daad verstaan word? Het u ander interpretasies in gedagte?) Wat is dit wat die leser as nabeeld oorhou? Die verteller skets in moment 7 die nabetragting en deel mee: "Maar altyd onder dit alles, verborge en onvernietigbaar, die hunkering na die ou dinge." Dit is "die dieper dors" waarna die titel verwys; die dors, in vele vorms, in die gees van die mens.

Terugskouend blyk dit dat die verteller in die laaste ses handelingsmomente, wat grotendeels die uiterlike gebeure in die verhaal skets, regstreekse kommentaar tot 'n minimum beperk. Hy/sy konsentreer op handeling en gesprekke rondom die sentrale simbole van die verhaal: water, blomme, pad, die kom en gaan van mense.

Aspekte wat nou verder ondersoek kan word, is bv. hoe die skryfster met sinsgeleding, met paragrafering (deur telkens 'n belangrike, suggestiedraende sin in 'n afsonderlike paragraaf uit te lig) en deur enkele beelde die verhaaltjekstuur verfyn. (Of dalk 'n enkele keer ongelukkig vergrof: die "verbyster" staan "asof sy pas 'n klip aan die rol gesit het ... paniek in haar oë", toe 'n kind 'n bietjie van die kosbare water gestort het. Dié stelling lyk onnodig oorgedramatiseerd.)

In hierdie ontleding is nou gewerk volgens 'n kombinasie van die tweede en derde ontleedmetodes wat hier bo genoem is.

* * *

Dit is myns insiens meesal onvanpas om na kortverhale as stories te verwys, soos dit dikwels in toets- en eksamenskrifte voorkom. Dit wil voorkom asof daar in die Afrikaanse prosaterminologie 'n modaliteitsverskil tussen *verhaal* en *storie* is. Maar 'n sekere soort verhaal, die meer volkse met 'n anekdotiese inslag, soos bv. "Rooikoos Willemse is soek", soos ook sommige van Hennie Aucamp se "boerestories uit die Stormberge" lyk egter na 'n volwaardige subgenre van die kortverhaal. By "Rooikoos Willemse is soek" klink die volkse styl in "is soek" in plaas van "raak weg"/"het weggeraak" al klaar op uit die titel.

By 'n verhaal soos "Rooikoos Willemse is soek" van Abraham H. de Vries lyk dit na 'n goeie vertrekpunt om eers na die ek-verteller te kyk; na die hoek van waaruit die verhaal vertel word. Dit is heel gepas dat die *skrywer* met sy besonder geselekteerde "redigering" en geraffineerde styl hier nie self die verhaal vertel nie. 'n Meer gestileerde vertelwyse sou maklik as sodanig aandag kon opeis en tussen die verhaal en die leser kon kom staan het. Die "storie" wat hier vertel word, spreek soveel meer direk tot die leser omdat die storieverteller hier blykbaar 'n boorling van die Klein-Karoo is; een van die mense van die streek waar Ladysmith en Barrydale geleë is. Omdat hy as een van daardie geweste

die verhaal in die taal van daardie milieu vertel, is dit vir die leser soveel meer geloofwaardig. Sy beelde kom so uit die Swartbergse boerewêreld: "Tussen die Swartberge en die see lê daar meer stories rond as klippe en bokspore"; Rooikoos Willemse was al by 'n stadium "waarop mens sou kon sê die tier lê hom vas"; Rooikoos het vanagter gelyk soos 'n "jongkalf wat uit die dipbak uitwagel". Die oog van die verteller is steeds op pikante, landelike besonderhede in die natuur en in menseverhoudings van 'n egte eenvoud: 'n hotelbaas wat darem ook toegesien het dat Rooikoos kos ook kry; die manne "wat saamgekom het om vir hulle span te skree", "gaan tel 'n bietjie moed op in die kantien" (let op hoe 'n soortnaam soos toeskouer of ondersteuner i.p.v. die omskrywing hier die geestigheid sou verminderhet); 'n losskakeltjie wat die bal tot "doer in die arnosterbossies" misskop, "maar nie hoër as 'n wingerdstoel van die grond af nie".

Soos 'n tipiese storieverteller uit 'n boerekontrei is hierdie een ook hier en daar omslagtig en afdwalerig, maar ook dit dra by tot die algemene geestigheid van die verhaal: sy telkense *ewentewil* aan die begin van 'n sin; die opmerking oor die tipiese gewaagde garage-almanak; die verduideliking van wie met bak bene nou almal familie van mekaar was; terugverwysing na wat hy reeds gesê het, ens. So word die verteller nie slegs die oordraer van die storie nie, maar word hyself 'n volwaardige karakter in sy verhaal, met 'n mate van dramatiese ironie. Gewoonlik word in sporttaal by 'n goeie aksie gepraat van "so uit die boek". Hierdie verteller gooi hierdie segswyse so bietjie volksetimologies in trurat: "Daar was nie 'n fout in die boek nie" of die Barrydalers het hom gemaak.

Deur die vertelling heen satiriseer die verteller ongemerk homself, sy storiewêreld en dalk ook die verlede van die plattelandse leser; Rooikoos se swakheid met die drank, die motors om die rugbyveld, die verteller se eie meisiekind wat blykbaar ook soms bal skop, rusies en gekruide taal tydens die sportopwinding, ens.

Rooikoos Willemse self, die hoofkarakter, word gaandeweg 'n al duideliker gestalte deur sy doen en sê. Sy hele persoonlikheid is 'n soort oortreffende trap, maar die verteller se voorstelling van hom ontlok 'n vergewende humor by die leser; eerder as bespotting, afkeer en dergelike negatiewe reaksies. Deur die verhaal heen is daar tussen die reëls deur 'n weldadige suggestie van 'n idilliese sin vir fatsoenlikheid en bedagsaamheid. Die Barrydalers luister na die hoteleienaar en hulle bedink ook nie tot watter uiterstes hulle met Rooikoos kan gaan nie. Nadat sy baard afgeskeer en sy hare gekleur is, word hy behoorlik toegemaak in die hotelbed en sy klere word daar binne bereik gelaat.

Die slot bring die vonkelende verrassing wat die leser deur die lees heen steeds vermoed. Vroeër is in verouderde kortverhaalteorieë dikwels betoog dat 'n klimaks dan nou onontbeerlik vir 'n kortverhaal is. Hier is nou 'n goeie voorbeeld van 'n verhaaleinde wat net soveel ironiese anti-klimaks as klimaks bring. Dit is asof 'n mens iets van die wesenslike van die lewe van die mens hier in al die guitigheid herken; met die soort kinderlik verwickelde emosie wat jy eens ervaar het toe jy nie mooi geweet het of jy wou huil of lag nie — wanneer Rooikoos voor

die spieël staan en homself en die wêreld daar buite nie meer herken nie. Iets van 'n aardse humorsin, 'n ironiese distansiering en 'n magiese on- of bygeloof t.o.v. die omringende wêreld, raak hier vermeng wanneer Rooikoos al ontgeldend of steeds saamspelend oorweeg wie hý nou kan wees as die kelner sy ewebeeld of ander self daar op die buurdorp in die hotelkamer sou vind.

In hierdie analise het die soeklig nou veral geval op die verteller, die hoofkarakter en die verhaaleinde. Daar is dus uit metode 1 wat hier bo genoem is, veral drie aspekte gekies wat hier besonder relevant is.

* * *

'n Belangrike verskil tussen die twee ek-vertellers in "Rooikoos Willemse is soek" en "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" (Hennie Aucamp) is die verskil in die graad van betrokkenheid by die verhaal. Die verteller in "Rooikoos ..." is iemand van die kontrei wat gesellig aan 'n aantal gewillige luisteraars 'n anekdote oordra. (Hy respekteer die dames in die geselskap, sê hy.) Hy is egter nie regstreeks betrokke by die gebeure nie, maar 'n buitestaander wat vanuit sy waarnemings en uit oorlewering die storie vertel. In "'n Bruidsbed vir tant Nonnie" is 'n ander soort ek-verteller aan die woord. Dit is asof hy al vertellend sy verhaal opteken. Sy woordgebruik is dié van 'n geëmansipeerde. Hy staan ook in 'n bepaalde verhouding tot die ander karakters in die verhaal. Dit gaan oor sy familie en tant Nonnie is sy tante. (L.w.: By hierdie verhaal kan dit onvanpas wees om na die skrywer i.p.v. na die verteller te verwys. Die verhaal is nie as biografie of as outobiografie aangebied nie.)

Wie en wat tant Nonnie in haar jeug was, hoe sy haar laaste dae geslyt het, en die optrede van die familie en besoekers teenoor haar (veral die Naudé-vrou wat die teerste punt uit haar verlede weer opgerakel het) is voor-die-hand-liggende aspekte van die verhaal wat betreklik maklik nagegaan kan word. 'n Ander aspek wat my nog altyd by dié verhaal geïnteresseer het, is die houding van die verteller. Hoedanig is die modaliteit van sy vertelling? Dit bly een van die boeiendste eienskappe van Aucamp se ek-vertellers dat hulle so verkleurmanneltjieagtig optree; soms met 'n algemeen-menslike erbarmlikheid wat om deernis vra; en dan al gou weer afwerend, onttrekkend, ironiserend.

Die slotmoment word reeds in die titel aangekondig. Die titel fokus nie slegs op tant Nonnie nie, miskien nie in die eerste plek op haar nie, maar wel op die verteller se gebaar aan die einde: om met kwepers vir haar in die graf 'n "bruidsbed" uit te voer. Wat is die betekenis van hierdie gebaar?

In paragraaf drie fokus die verteller op die verbygaan van die tyd en die verandering van dinge tydens sy afwesigheid van die familieplaas; wat verby die uiterlike ook veranderinge in gevoel en houding impliseer.

Op die tweede bladsy karakteriseer die verteller tant Nonnie met allerlei skalkshede: haar kêrels was eens Diek, Tom en Herrie (dus Jan en Alleman); hy haal die pa aan wat sê dit was nooit vir haar te warm nie; hy sien die dag wydsbeen oor haar staan en lesbies verklaar hy (dalk met

die bravade van lank gelede in sy jeug) dat hy ook soos tant Nonnie nie vir die son skrik nie (nie bang is vir lewenshartstog nie). Oor die seekaptein, een van tant Nonnie se kêrels, maak hy in sy vertelling 'n kabaretagtige rym: "Sy hawebruid staan boep in die wind op die westerkaai. En sy waai en sy waai op die westerkaai." Hier is 'n modaliteit aanwesig wat hom nie so maklik laat vaspen nie.

Dat die einde van die verhaal deernis as motief het, lyk waarskynlik. Wat die verteller eens gefassineer het, was tant Nonnie se dinamiese lewe; dat sy nie gekroom het om lewensvolheid te ervaar en te geniet nie. Sy belangstelling in haar was tog nie blote nuuskierigheid om intrige nie. Die deernis kom deur in die paragrawe ná die spasiëring, aan die begin van die nabetrachtingsmoment. Maar dit is nie slegs deernis en eerbetoon wat hier aanwesig is nie. Die verteller sien dit ook nugter dat tant Nonnie iemand was wat byna altyd geëis of opgeëis en selde gegee het. Die laaste wense en dood van tant Nonnie word sober, objektief beskryf. Dan vra die verteller homself af: "Het ek erbarme met haar gevoel? Ek weet nie. Miskien. Maar ek onthou dat ek gedink het: Ek sal jou bruidsbed regkry, tant Nonnie. Met kwepers sal ek dit uitvoer ... Die skemer sal oor jou kom, tant Nonnie, met kwepergeur, en die duiwe rinkink op 'n vars boep grond."

Hier is dit myns insiens nie deernis sonder meer nie. Dit is hier asof die meerkantige lewenswerklikheid deur die woord heen herskep word, met 'n veelbetekenende, omvattende modaliteit: dit lê ten dele in die liriese elemente van skemer-met-kwepergeur, maar andersyds ook in die kabaretmatige "rinkink" van die duiwe op 'n "boep" grond.

Soos by "Rooikoos Willemsse is soek" is ook by hierdie ontleding gebruik gemaak van metode 1 hier bo; met die klem vir hierdie bespreking slegs op een struktuurkomponent, nl. die verteller, wat terselfdertyd verskillende ander komponente aansny. So val die klem op hoe die verhaal met suggestie en implikasie verruim word.

* * *

Die vier verhale wat tot sover bespreek is, stel elke keer deur die titelaankondiging 'n karakter of menslike situasie sentraal; of 'n vertellershouding. Die titel bied altyd vir die leser per suggestie 'n sekere vooruitskouing wat 'n terugskouing aan die einde in die vooruitsig stel.

In "Die Bethlehem-ster" van Henriette Grové val die aksent in die titel anders. Daar is nie 'n regstreekse vooruitwys na 'n bepaalde karakter of gebeurtenis nie. 'n Ruimtelike besonderheid, met per verwysing simbolies-religieuse implikasies, word uitgewys, nl. die ster van Bethlehem. Maar reeds van die eerste sin af is daar 'n spanning tussen hierdie religieuse aansnyding en die afwerende vertellersinstelling. Die verteller, Lena, begin met: "Sy was 'n liegbek ...". Van hier af is dit asof die ruimte hier nie slegs toevallige agtergrondstekening is nie. Ruimtelike besonderhede is op 'n subtiele manier hier geleiers na of van menslike reaksies; van gedagtes en gevoelens:

Daar is die *paadjie* verby 'n fiets- en vrugtewinkel na die *bome* waaruit

die omgewing bespied kan word. Die *ster* self, so deel die kinderverteller mee, is 'n klein voorwerplike erkenning vir verdienstelikheid wat by die Sondagskool toegeken word. Soos die pad na die bome lei, is daar die prent van die *leer* van Godvresenheid wat op na die ster aan die bo-punt lei. Die *trappies* soos Eerlikheid, Opreghtheid, ens. is "sowaar swaar om te onthou".

Na 1 bladsy inleiding oor die reik na die ster kom die pa en ma in fokus. Saans was dit so stil dat Lena net die slinger van die *horlosie* gehoor het. Dis asof al die goed in die kamer staan en luister na die horlosie; veral die lang kas. Die verteller haat hierdie *voorwerpe in die kamer* en die *portrette* van grootouers teen die muur.

In die tyd wat sy na die ster gestrewe het, het Lena haar ma se spieël gebreek. Dit het gelyk of die ma daarvoor treurig was. Sy dink aan die *borsspeld* wat haar pa onlangs aan haar ma gegee het. Dit was asof haar ma bly was daaroor.

Teen die einde van die derde bladsy word dit duidelik dat wat reeds vertel is enigermate 'n bewussynstroom was: Lena se gedagtes, terwyl sy in die *boom* waghou. Die *blare* om haar heen word in die verbeelding 'n gesellige *huis* waar sy self die gasvrou is. Terug in die werklikheid is haar aandag nou, na Dina Swart se stories, op die huis oorkant met 'n *rooiglas-voor deur* en 'n *onversorgde tuin*. Later in die huis van die vrou met die *geel hare* het die *swart stofie* gelyk soos 'n drakie wat vuur spoeg. In dié huis het 'n hele aantal dinge 'n besonder gesellige atmosfeer geskep.

Wanneer Lena dan uiteindelik gekonfronteer word met haar ma se vraag of dit lekkerder daar oorkant in die ander vrou se huis is as hier, word die oomblik vergeestelik: die geldigheid van die konkrete wêreld word opgehef wanneer Lena 'n leuen vertel tot troos van haar ma, en die ster dan so min saakmaak dat Lena dit van die muur ruk en weggooi.

Naas die ruimtetekening is die tydshantering in hierdie verhaal ook besonder funksioneel. Vanuit 'n oomblik in die hede word oor die eerste drie bladsye die agtergrond van die ster-toekenning geskets, terwyl Lena in die boom waghou. Nadat die val uit die boom kortliks gedramatiseer is, word vanuit 'n agterna-perspektief, terwyl Lena nou weer tuis is, teruggekyk op die oorbly in die huis van die pa se minnares; afgewissel met gedramatiseerde dialoog-gedeeltes. So word deur opheffing van die normale chronologie die problematiek van die situasie deurgaans skerp belig.

* * *

Vroeër as Chris Barnard se "'n Man kom tuis" het J. van Melle al 'n andersoortige, droewige tuiskoms geskets. In *Duiwel-in-die-bos* en die *Chriskas*-bundels is dit opvallend hoe helder die reismotief soms deurkom: 'n reisiger wat in die Swartwoud die reisdrome van sy blou prenteboekdae vervul — en tog ook nie; 'n reis van die gees oor groot afstande, oor jare heen, met immer die vrees vir die koms van Kirst; en dan, soos in "'n Man kom tuis", 'n klein padwerkersreis tot 'n nederige weerontmoeting wat só lyk: "Dit was net kinders en hond en lemoene

en skoene en pa en ma deurmekaar, 'n hele vyf minute lank."

Barnard het al vroeër, terwyl hy verhale van Hennie Aucamp geresenseer het, dit aangeprys dat verhaalmatigheid behoue gebly het. Hoe geld hierdie norm vir sy eie kortverhale? By 'n eerste lesing van "Bos", "Hoogsomernag" en "'n Man kom tuis", is 'n mens se reaksie: Hier *gebeur* tog nie veel nie, hier vind nie veel verrassende dinge plaas nie, en tog boei die teks onmiddellik en end-uit. Waarin is dan die leesmotivering opgesluit?

Miskien lê die bekoring in die styl. Miskien is dit die helderheid wat uit die vertelling, beskrywing, kommentaar en dramatisering opkom, met sinsgeleding wat met 'n poëtiese toonaard verbandhou. Maar kuns-om-die-kuns is dié verhale nie. Nadat die tekste deeglik bekyk en beluister is, is 'n mens se gevolgtrekking dat dit 'n hele aantal faktore moet wees wat hier meevoerend geïntegreer is: 'n verteller wat vanuit sy waarnemersposisie en toonaard dadelik die vertroue van die leser wen, 'n sentrale karakter wat, soos bv. in "'n Man kom tuis", met enkele gebare, sienswyses en verduidelikings 'n bepaalde dimensie van sy menswees onthul, en net genoeg bykarakters op figurante en plek- en tydsaanduiding om uit die alledaagse 'n verskuilde wonder op te tower.

Die klein verrassende juweel in "'n Man kom tuis" is die padwerker se beplanning van sy tuiskoms — met 'n noodsaaklike opeenvolging van stasietjies in die vreugde. Indien hy eensklaps tuis afgelaai sou word, is daar geen opwinding nie. Nee, sy tuiskoms moet anders verloop — so stap vir stap soos die paaie wat hy help bou. Hy moet van ver aangestap kom. Dan sal die honde hom gewaar, wat die kinders se aandag sal trek. En die vrou sal die kinders volg. Hulle sal hom kom haal. En so sal die vreugde van een nag na 'n duisend myl lange reis 'n blywende stuk herinnering word, wat sal vergoed vir al die verliese wat agter lê of wie weet voorlê.

H. Ohlhoff

In een van die ander gedigte uit die bundel *Apocrypha* het die spreker die volgende te sê: "Ek moet nog skoor-skoor deur dié groen land loop/voordat die Sanhedrin my swaard vir silwerlinge koop. /Eers soos Juvenalis in elke sweer wat swel,/steek met elke parabel wat ek vertel ..." (Apocrypha XLIX"). In "Op 'n kroegbesoek in Potchefstroom" uit 'n latere Walters-bundel, naamlik *Saturae*, lees 'n mens weer: "Ek draai my pen oop in my sak,/ouder gewoonte/moet ek die draak steek en kasty/as dit droef en donker word in my". Hierdie aanhalings suggereer dat Walters hom toespits op die satiriese vers. Oor die doelstellings en metodes van hierdie tipe letterkunde maak P. Murray die volgende insiggewende opmerkings: "Its chief aim is to diminish the status of its subject in the eyes of its readers. The satirist does this by arousing ridicule, amusement, contempt, hatred, anger, scorn, disgust or other hostile emotions. Many satirists, though by no means all, have proposed more lofty aims for themselves: the amendment of vices and the reformation of manners, for example. Whatever the aim, the classic targets of satire are folly and vice, and its field of operation is human society. The satirist is more fully conscious than most people of the contrast between the way things are and the way they ought to be; he exploits the differences that exist between appearance and reality, between what people officially stand for and how they behave, between words and deeds" (*Literary criticism*, bl. 138).

In "Apocrypha XLI" is die situasie 'n bruilofsfees van Afrikaanssprekendes (vergelyk "hy lyk vir my so baie/na tant koek se hoenderhaan" en 'n naam soos "Herklaas"). Hierdie bruilof word egter nie bloot objektief waargeneem en geteken nie. 'n Mens vind verskillende aanduidings dat die gediggegewens teen 'n bepaalde agtergrond gelees en beoordeel moet word. Die eerste aanduiding hiervan kry 'n mens reeds in die aanhaling uit Matteus: "En hij zeide tot hem: Vriend! hoe zijt gij hier ingekomen, geen bruilofskleed aanhebbende?" Hierin lê reeds die suggestie van iets wat anders is as wat dit behoort te wees, van iemand wat met die verkeerde gesindheid na die bruilof gekom het (vergelyk die *Bybel met verklarende aantekeninge* by hierdie vers: "Daar sien hy iemand wat nie 'n bruilofskleed aan het nie, iemand wat wel vir die genot van die fees inwillig, maar nie die koning eer en ag nie").

In die eerste vers van die gedig kry 'n mens die tweede aanduiding: "Ek was ook op die bruilof te Kana". Hiermee word die gebeurtenis opgeroep waarvan Johannes 2:1-12 vertel: die wonderwerk van Jesus toe hy op 'n bruilof te Kana water in wyn verander het. In vers elf maak Johannes dan dié opmerking: "Hierdie eerste wonderteken het Jesus in Kana in Galilea gedoen. Hy het daardeur sy heerlikheid laat blyk, en sy dissipels het tot geloof in Hom gekom". Verderaan in die gedig word ook na Christus verwys („die Christus/wat vir almal as voorbeeld dien") en word die eerste gedeelte van Ps. 119:9 aangehaal.

As 'n mens nagaan hoe hierdie verskillende elemente in die gedig uitgewerk word, dan word die ironiese-satiriese kontras tussen "the way things are and the way they ought to be" mettertyd duidelik. Sonder om hoegenaamd volledig te probeer werk, wil ek op 'n paar sake wys. Sover 'n mens uit die gediggegewens kan agterkom, het al die gaste wel brui洛夫sklere aan. Dit word gesuggereer deur die woord "die spierwit gestyseldes/ry op ry gedek/volgens belangrikheid". Meteen is daar egter ook die suggestie van kunsmatigheid, ongemak en 'n "te veel". Daardeur word die gaste trouens op een vlak met die rangskikkings gestel: „Ek was ook op die bruilof te Kana,/onder die *hangende tuine* -/rangskikkings van proteas/ en *versilwerde* lukwartblare". Mettertyd raak die "gestyseldes" egter "los", sing hulle van tant Koek se hoenderhaan, neem hulle deel aan die "oproerige geraas/van bottels wat begin leeg raak" en begin hulle ook weer die "feeling" kry. Met brui洛夫sklere en al is hulle ook maar net "vir die genot van die fees" daar. Hierdie saak kry egter 'n nog wranger smaak as 'n mens die slotreëls van die gedig lees: "en die spierwit reinheid/van 'n bruidsgewaad wat sleep/oor 'n bemorste vloer". Waar reinheid primêr 'n menslike attribuut is, suggereer dit ook iets van die bruid en nie net van haar "brui洛夫skleed" nie. Daardeur kry die "bemorste vloer" ook iets van 'n simboliese waarde, gaan dit om die omgewing waarbinne die bruid haar bevind.

Teenoor hierdie geïmpliseerde onreinheid staan dan ook die heerlijkheid van Christus by die Kanabruilof. Daarvan bly hier niks oor nie, slegs "clichés oor die Christus/wat vir almal as voorbeeld dien". Die leegheid van die woorde oor Christus word geïllustreer deurdat dit geplaas word tussen die "mislike misplaasde grap" en die suggestie van dronkenskap. Ook van satirikus Walters geld dus dat "he exploits the differences that exist between appearance and reality, between what people officially stand for and how they behave, between words and deeds". Die vermenging, die in-een-aseem-noem van die verhevene en die byna platvloerse, waardeur eersgenoemde as't ware tot niet gemaak word, gebruik Walters ook ten opsigte van die bewoë woorde en die knop in die keel naas tant Koek se hoenderhaan, en van die suiwerheid van die jongeling se pad naas die bottels, die hoor-hoors en die "hy's 'n lekker kêrel". Opvallend is hier dat die kern van die Bybelse aanhaling ("deur dit te hou na u woord) nie voorkom nie — weer 'n suggestie dat die godsdiens by die brui洛夫sgaste leë woorde geword het.

Moontlik die wrangste woorde in hierdie satire is "want dis *mos* bruilof", met ander woorde, *alles* wat hier gebeur, *alles* wat gesê en gedoen word hoort immers by 'n Afrikanerbruilof, het al inherent daaraan geword. Die gees van Kana is volgens die spreker daarmee heen; juis 'n bruilof word regverdiging vir elke vorm van uitspatigheid.

Die kranksinnige — S.J. Pretorius

H. Ohlhoff

By die inskrywing “kranksinnig” gee die *HAT* onder andere die volgende omskrywings: “Aan ’n geestesiekte lydende; gek, van die verstand af,” terwyl “kranksinnige gestig” as een van die samestellings met “kranksinnige” gegee word. Onder “gestig” weer lees ’n mens “Inrigting waarin mense soos dranksugtiges, kranksinniges, sekere tipes misdadigers, ens. afgesonder en behandel word”. In die gedig self kom meer as een van hierdie sake tot uiting. Die woord “gek” word gebruik, en daar kom optredes voor wat as “van die verstand af” getipeer sou kon word: “kerm en gil”, “skree luid”. Verder suggereer uitdrukkings soos “sel”, “hoë vensters” en “klein vertrek” ook afsondering in ’n gestig.

So eenvoudig is sake in die gedig egter nie. Deur verskillende metafore word hier naamlik aangedui dat dit nie (slegs) om ’n letterlike gestig gaan nie, maar (ook) om die menslike liggaam en gees wat die kranksinnige huisves: “die grense/van die *vel*”, “die hoë vensters van die *oë*”, “hierdie klein vertrek/van *vlees en been*”. Maar nou is daar, vreemd genoeg, in reël ses sprake van “twee mense”. Die een liggaam huisves dus nie net die kranksinnige nie, maar soos die tweede strofe aandui, ook die “ek”: “die een is gek/die ander, ek”. Deur die afsonderlike strofe word die “twee mense” sterk beklemtoon. Boonop word hulle deur die paarym sterk op mekaar afgestem, en dit bring ons by die ironie in die gedig: Waar onder normale (letterlike) omstandighede die kranksinnige in die sel en die nie-kranksinnige daarbuite is, is “gek” en “ek” hier saam in die sel van die liggaam, kan die “ek” nie ontslae raak van die “gek” nie. Tog is dit belangrik dat die spreker in die gedig nêrens van “ons” praat nie. Inteendeel, deur die komma (en dus die pouse) in reël agt beklemtoon hy juis die “ek” *teenoor* die kranksinnige wat saam met hom in dieselfde liggaam woon en hou hy hom as’t ware op ’n afstand. In die derde strofe word daar dan ook van die gek as “hy” gepraat.

Daar kom dus mettertyd bepaalde kontraste in die gedig tot stand, kontraste wat soms, soos in strofe drie, deur die rym beklemtoon word:

gek	ek
kerm en gil,	bang en stil
skree luid	
wen	(by implikasie) verloor
teen God en wêreld	(by implikasie) vir God en wêreld

In die stryd tussen “ek” en “gek” wil dit dus voorkom of die ek, ook verteenwoordiger van die goeie in die persoon (vergelyk laasgenoemde kontras) tog ook die swakkere en selfs lafhartige is. Teen die gedurige

aanslae van die kranksinnige in hom ("elke klein uur van die nag") is hy uiteindelik nie bestand nie.

Die slotstrofe van die gedig gryp terug na die eerste, maar daar is ook belangrike verskille: Teenoor "sel" staan die minder presiese "klein vertrek", teenoor "twee mense" staan daar die vaer "twee" en teenoor "ek" staan "Ek". Die moontlikheid ontstaan dus dat die digter hier na 'n tweede vlak wil beweeg, 'n vlak wat wyer implikasies het as slegs die stryd van "twee mense" binne een mens. Daarom dat D.F. Spangenberg in sy *Peilings van die poësie* kan sê: "die 'Ek' van die slotreël (is) veelbetekenend: dit wys uit na God. Op die bowevlak van die gedig word 'n kranksinnige geteken in sy worsteling of stryd tussen sy meer 'normale' ek en sy kranksinnige ek ... Die stryd van die kranksinnige word dan simbolies van 'n algemeen-menslike stryd, naamlik dié tussen die bose en goeie ek (tussen die bose en God) in elkeen van ons" (bl. 34). Hierdie interpretasie word ook ondersteun deur die laaste (geimpliseerde) kontras wat hierbo genoem is. Alhoewel hierdie vertolking ook nie sonder probleme is nie (die "ek" verloor immers die stryd) kan dit met meer gediggegewens in lyn gebring word as byvoorbeeld prof. Lindenberg (*Reuse-blokboek* 5) se siening dat die gedig "eindig in die grootheidswaan van Ek met die hoofletter" (bl. 34). Sou só 'n ek "bang en stil" wees, sy neerlaag erken en — sy dit dan by implikasie — vír God en wêreld wees?

