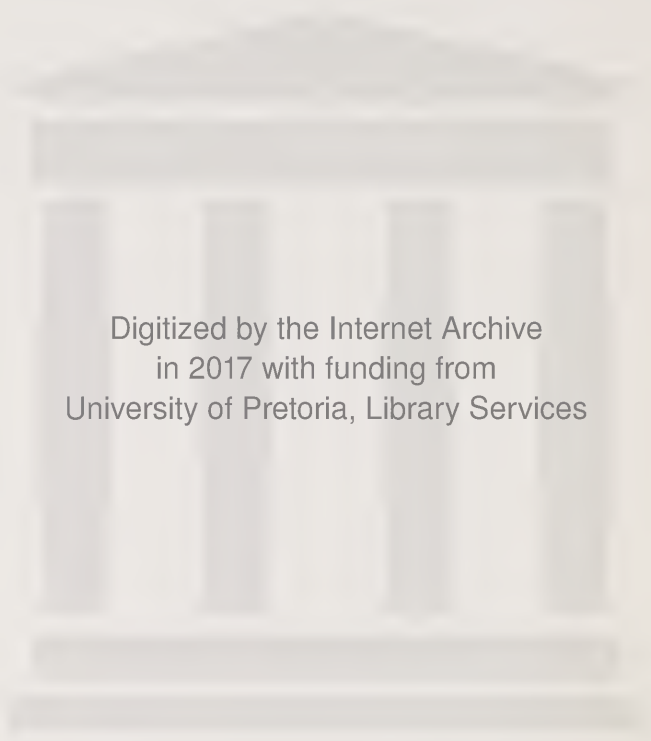


Tydskrif vir Letterkunde

Nuwe reeks XVIII:2

Mei 1980

Twee prysweners aan die woord:
Petra Müller en Etienne van Heerden
Lina Spies oor verwantskappe tussen
Negester oor Ninevé en Komas uit 'n Bamboesstok
T.T. Cloete antwoord J.C. Kannemeyer



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

tyaskrif 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
Demedts Joan Lötter 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 ADMINISTRATIEWE ADRES:

(Vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE, Posbus 1758, PRÉTORIA.

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 maandelik gemaak deur 'n jaarlikse skenking van

DIE DEPARTEMENT NASIONALE OPVOEDING

en van

DIE AFRIKAANSE PERSFONDS

aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

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

INHOUD

Hewitt Visser	Wintervignette 1
Petra Müller	Die luiperd 2
André Wessels	Terug na die grens 7
M.C. Botha	Styl 8
Etienne van Heerden	Génesis 15
Tom Marx	Etniese uitgeworpene 20
Henk Wybenga	Gedigte 21
Lina Spies	Tot digterskap gedrewe: van Negester oor Ninevé tot Komas uit 'n bamboesstok 22
D.J. Hugo	Oor die inset van "Klipwerk" 38
T.T. Cloete	'n Gekristalliseerde verhaal: Rabie se "Drie Kaalkoppe" 42
W.F. Haupt	Haikoe 48
P.H. Roodt	Die ek is nie ek nie: breytens en Van Wyk Louw 49
H.J. Schutte	Die literêre waarde van "Lied ter eere van de Swellendamsche en diverse andere helden" 55
Lettie Pretorius	Spanje se klassieke "donkieboek": <i>Platero en ek</i> 66
Sarie Maritz, Abel Botha, Izak A. Coetzee, Johann L. Marais, Ans Pieterse, Joubert Malherbe, J.K. Visser	Gedigte 76
Eldie Bührmann	Die ou wêreld en die nuwe 82
Pieter Claassens	Blou jellie 88
C. Cuyler	Teeparty 94
Pieter Claassens	Gedigte 95
Literêr-aktueel	Skrywerskongres: Leipoldt-fees 98
	T.T. Cloete antwoord J.C. Kannemeyer 99
	J. Botha: Rebelle van 'n resensent 115
	Elsabe Steenberg: Korreksie 117
Boekbesprekings	Hein Viljoen: 'n Bundel ouer opstelle van Totius; twee blokboeke oor die kortverhaal 118
	T.T. Cloete: Nuwe digbundels 123
	Elsabe Steenberg: Wat kinders kan lees 127
Nuwe Afrikaanse boeke	Desember 1979; April 1980 131
Voorgeskrewe boeke vir Matriek	141

wintervignette

HEWITT VISSER

kaapstad

miskolke draai oor Tafelberg en mot
oor bos huis vesting tot die moederstad
vervreem van die Apostels treur
tussen Duiwelspiek en Dieprivier

woodstock

swart deur die motreën uit 'n fabriekskoorsteen
drup bolle bloed teen bleek skilfergeboue
en mottige voorstoepilare ween
agter verflenterde sigeunervroue

somerset wes

gespinde wasem dryf oor Moordenaarskop en steek
fyn vingers af om kerktoring boom dak kweek
tot selfs die bontversierde mensegis
geloog word in die doopkleed van die mis

die luiperd*

PETRA MÜLLER

Sover ek weet, het ek nog nooit by die waarheid gehou in enigiets wat ek geskryf het nie. Ek is 'n verteller van verhale: iewers neem 'n verhaal sy eie loop en glip onder jou uit, op sy eie koerse. Hy maak sy draaie en miskien kom hy, soos 'n hond wat op jag gegaan het, na jou terug en bring sy prooi saam: die nóg warm liggaam van 'n wese wat jy glad nie herken nie.

Jy bekyk dit. Dit is 'n openbaring. Waar kom dit vandaan, en wat sal jy dit noem?

Hiërdie verhaal het nie ruimte vir enigiets anders as die waarheid nie. Op die dorpie waar ek my kleintyd gehad het, op Botrivier, was my pa die polisieersant. Behalwe hom was daar net 'n konstabel. Ons gesin het in die polisiehuis gewoon, met die aanklagkantoor as deel daarvan, en die tronk 'n deel van ons speelwerf. Die jong konstabels het by ons loseer. Ons het as polisiekinders grootgeword.

Vir ons was die gereg die bekende wêreld — flitslig teen die venster snags as die sersant geroep word, die knope en kamaste van my pa se uniform, sy stiltes oor dorpsgeheime wat vir hom 'n ope boek was, die aanloop van verontregtes, diewe, moordenaars en tollenaars — fantastiese figure, elk met sy verhaal van leuens, drome en verdigsels waardeur my pa met 'n sintuig wat geneene van ons nog ooit kon verklaar nie, reguit op die waarheid kon afpyl.

Ons was kinders met 'n sekere status. Die polisiehuis was die hart van die dorp. As iets gebeur het, moes dit dáár aangemeld of besleg word.

Die meeste van ons kinders is in die polisiehuis gebore. As dit my ma se tyd geword het, het die hele dorp daarvan gewee. Daar was spanning in die lug: die tannies op straat wou weet hoe dit gaan, die Jodevrouens van die hotel en winkel het 'n groot bottel laventelwater polisiehuis toe gestuur vir haar. As die kindjie dan gebore is, het my pa ons met die tyding na bepaalde plekke van die dorp gestuur: die winkel, Kaplan se huis, Kompanjiesdrif se plaashuis. Sodat die mense kon weet. Dan was daar luide gelukwensings. Ons kinders kon deel in die vreugde met geskenke van lekkers, sakdoekies, vrugte, groente.

Ons lewens was 'n geslote geheel, binne die grense van die gereg.

Toe ons laaste baba gebore is, het ek die blye tyding ook oorgedra aan die prisonier wat op daardie oomblik agter die plankdeure van die tronk opgesluit was.

Soos al die ander wat deur die jare daar oornag het, het hy ook gehuil en

*) Die Eugène Marais-prys is onlangs deur die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns toegeken aan Petra Muller vir haar digbundel *Patria*. Later vanjaar sal haar prosadebuut, 'n bundel getiteld *Wêrf in die Riëns*, by Tafelberg-uitgewers verskyn.

geskel en gebid. Ook hý was onskuldig. “Sê tog vir die sersant hy het ’n fout gemaak, gaan sê!”

Uit die donkerte daar binne het sy stem soos dié van ’n dier opgeklink.

Op Botrivier het ons natuurlik al die polisiekonstabels geken soos hulle gekom en gegaan het, maar ons geliefkoosde een was Jan van Riebeeck Du Toit. Onder normale omstandighede was hy eenvoudig bekend as Du Toit, maar vir ons kinders het hy altyd onder sy volle vlag gevaar; ’n gewone Du Toit was hy nie.

Hy was ’n man van verbeelding en kinderlike saamdoenery. Hy het my toegelaat om soggens en saans die vlag te stryk — as ek sou kon bepaal op watter presiese oomblik die son sou styg of sak. Ons was ten strengste verbode om in die konstabel se kamer te gaan. Maar saans na donkertyd het ons in Van Riebeeck Du Toit se kamer gegaan en in die dun vlammetjie van die kers saam met hom mondfluitjie gespeel en na sy verhale geluister.

Hy het ons soms vir uitstappies geneem in sy karretjie, en, baie teen die wet, soms in die syspan van die Harley-Davidson-motorfiets wat in ons tyd die perde vervang het.

My pa het nie tyd vir sulke speletjies gehad nie. Hy was die handhaver van wet in die omgewing, en vanself ’n ernstige man. (Soms het hy op sy eie paradedril aan die een kant van die lang stoep uitgevoer om in oefening te bly, maar Van Riebeeck Du Toit kon nie meedoen nie, hy het altyd aan die lag gegaan.)

My pa het natuurlik by die polisie aangesluit omdat hy ’n befaamde perderuiter was. Hy’s een van die Jockey-Mullers. Met een van die twee polisieperde het hy van Botrivier af patrollie gery op lang togte langs die verlate strande om Kleinmond en Hangklip, in die berge van Houwhoek, en oor na Villiersdorp toe.

Gewoonlik het dit ’n paar dae geduur, en ons het uitgesien na sy terugkoms, want uit sy skaarse opmerkings kon jy soms iets wonderliks wys word.

“Daar moet glo nog heelwat tiers in die klowe wees,” het hy gesê by een so ’n terugkoms. “Hulle het loopplekke oor die paaie. En die volk weet te vertel daar is ’n tier wat vang onder hulle diere.”

Al die wonderlike dinge van my kleintyd het uit dié berge gekom, waar die son namiddae so skielik, met een stralende knik, gesak het. Bosse bakpypies en heuning het daarvandaan gekom, ook pluksels boegoe en wilde tee; en die enkele skelms wat my pa moes vang vir skaapsteel of werkverlaat, het maar altyd berge toe padgegee. Een maal elke jaar het Kaplan ons in sy groot winkellorrie gelaai — al die kinders van die omgewing — en berg toe geneem om soveel blomme te gaan pluk as wat

ons wil. Ons het teruggekom met gerwe ritselende sewejaartjies en kordate rooistompies wat ons uitgedeel het aan die oumense van ons plek.

Uit die berg ook het die stroom water gekom waaraan ons dorp soos 'n vink aan 'n tak gehang het; ook Kompanjiesdrif se stroom, reguit uit die hoogtes, by die meul verby. Dit was dié onophoudelike stroom wat die meul van oom Gaffie Cooper aan die gang gehou het; op meuldae het 'n wit stuif om hom en sy hele gebou gestaan.

Na die meulstroom het Van Riebeeck Du Toit die perde saans gelei om te gaan water drink, en ons kinders is toegelaat om hulle te ry tot daar as ons dit kon regkry om bo te bly terwyl die perd sy kop laat sak en drink; dit was vasknyp aan die glibberige nek!

Langs die stroom het wilde balterja gegroei. As die hoewe van die perde daardeur ploeg, het die kruisementruik die ruik van die laatmiddag geword.

Ons was nie toegelaat om alleen berge toe te gaan nie; hulle was in ieder geval te ondenkbaar hoog bo ons. Maar Van Riebeeck Du Toit het ons in sy motortjie soontoe opgeneem.

Dit was baie vreemd daar op die hoogte, met die riet wat swies-swies in die wind waai. Hy het ons oor 'n klipperige paadjie na 'n heeltemal vreemde plek geneem, waar die berg meteens met 'n boggel af ondertoe tuimel, steil soos die perde se nek, en die aarde ondertoe weer te voorskyn kom in 'n diep, skurwe dal.

“Wat se plek is dit hierdie?” het my boeties gevra.

“Dit is Tierkloof,” het hy gesê.

“Is daar tiers in die berge?” het ek gevra, “of is dit sommer net 'n naam?”

“O ja,” sê hy, “baie. Die tiers het hulle paaie en plekke. 'n Mens moet net weghou van hulle, dan is jy veilig.”

“Waar byvoorbeeld sou die tiers se plekke wees?” vra ek.

Hy wys af teen die hang, waar 'n ry donker kassies in die knikkende wit sewejaartjies staan. “Dit is van die tiers se plekke,” sê hy.

Daarop begin ek ontroosbaar huil, en hy moet ons huis toe vat. Die seuns was vererg daarvoor. Hulle het die verhaal met geur en kleur by die huis oortel.

“En al die tyd was dit heuningkorwe!”

Op 'n dag het 'n berig gekom dat 'n dier gevang is deur 'n tier in die berge. My pa het gaan ondersoek instel, en dit was so.

Kort daarna het die tierjag versamel. Die rooigesig-boere uit die ruggens het gekom, breed op hul perde, met hul honde, en 'n tyd lank in die agterplaas, tussen die polisiehuis en die stalle, rondgemaal. My pa het nie saamgegaan nie. 'n Jagmeester was in bevel, 'n skraal, ouerige man uit 'n

ander distrik, iemand wat bekend was met die dinge.

“Wees tog versigtig,” het my pa gesê. “Party van die manne...”

Die jagmeester het geknik. Hy het ’n raserige en onervare geselskap gehad, veral die honde.

Toe het hulle koers gekies, berg in. Ons kinders het nog ’n entjie saam met hulle gedraf, deur die bloekombome, tot waar die landerye toemaak en die kloof se noute begin.

My pa het in sy kakiëklere in die polisiekantoor se deur na hulle gestaan en kyk. Ook my ma het by die sipresheining gaan uitkyk; dit was die eerste tierjag van ons jare daar.

“Hulle sal vir al wat jy weet eers môre terugkom,” het my pa gesê.

Teen voetewastyd, daardie selfde middag, het die honde van die dorp meteens geweldig aan die blaf gegaan. Kort daarna was daar ’n aaneengedruis van perdepote. Dit het met die steil pad uit die kloof gekom oor Kompaniesdrif se werf. En van die plaas se kinders het aangehardloop gekom na ons toe; die tierjagters was terug, en hulle het die dooie tier by hulle! Die polisiehuis het aan die een kant van ’n stowwerige pleintjie gelê, met die garage in die middel, en Kaplan se hotel; die winkel en Kaplan se groot huis, die enigste groot huis van ons dorp, aan die ander kant. Die tierjagters het op die pleintjie versamel.

Ek het weggehardloop rivier se kant toe, en daar met die krans opgeklou ter sodat ek kon sien wat op die pleintjie gebeur. Daar was ’n groot ge-
maal van mense; uit al die stofpaadjies van die dorp het mense aange-
kom, ook bo uit die lokasie anderkant die treinspoor, om te kom sien
wat gebeur. My boeties was ook daar.

Ek was bang.

Die honde het onophoudelik geblaf, ’n gedruis erger as die rivierwater onderkant die krans waar ek gesit het.

Ek kon sien hoedat Kaplan self van die winkel af oorkom, hoe sy hele familie, asmatiese Eva, Ivor, en sy vrou, Violet, ook die tantes, Miss Mattie en Miss Rita, op die hoë stoep van die huis versamel.

Aan die onderpunt van Kaplan se tuin was ’n paar bome; daar was die middelpunt van belangstelling.

Ek het daar bly sit tot dit dik skemer geword het, en die tierjagters een vir een vertrek het. Toe het ek huis toe gegaan.

“Wil jy nie die tier sien nie?” het my oudste broer gevra. “Kom, daar is niks om voor bang te wees nie, hy’s dood.”

Hy het my hand geneem, en stadig oor die pad met my geloop tot op die plein. Maar toe ek naby die onderpunt van Kaplan se tuin nog ’n maling van honde sien om ’n gevlekte voorwerp plat op die grond, het ek teruggerem en ons is huis toe.

Die aand aan tafel is daar net oor die tier gepraat. Sy stert sou afgekap moes word, het een van die kinders gesê, om vir die magistraat te gaan wys. Die storie van sy vangs is vertel: hoe hy in ’n boom vasgekeer

is deur die tierjagter se eksperte honde, hoe die ou man hom met een skoot dodelik getref het, hoe hy net sy kop laat sak het en op die tak bly lê het sodat iemand hom met 'n stok moes omkeer om af te val.

In die middel van die nag het ek wakker geword en kon nie weer slaap nie. Dit was helder maanlig. Die honde van die dorp was nog onrustig; hier en daar was 'n paar aan die blaf.

My geel kat het in die vensterbank gestaan en uitkyk in die rigting van die plein.

Ek het opgestaan en in my nagklere by die venster uitgeglim. Ek was nie meer bang nie. Stadig het ek by die garage verbygegaan. Oral was daar helder maanlig, behalwe in die skaduwee van die bome aan die onderpunt van Kaplan se tuin, waar die tier lank-uit gestrek gelê het, met sy pote twee-twee bymekaar en sy kop effens na agter gekantel.

Ek het nader gegaan en naby die tier gehurk.

Sy kolle was heeltemal sigbaar in die halflig, klein ronde donker vlekke op die huid, asof iemand daar katpoot gemaak het. Hy was heelwat kleiner as wat ek gedink het. Soos hy daar gelê het, het hy my laat dink aan een van die dorpshonde wat rustig slaap op 'n somerdag.

Hy was heeltemal dood. Om hom was daar 'n wilde ruik, soos wanneer jy in die veld op 'n vreemde kruie trap. Op sy hele liggaam was daar nie een letsel nie. Hy was heeltemal heel. Ek het om hom geloop. Toe het ek gaan sit en my oop hand op sy flank laat sak.

Die hare was onverwags sag.

Die tier het nie omgekrul en my verskeur nie. Daar het heeltemal niks gebeur nie. Ek het met my hande oor sy liggaam gestryk, met my vingerpunte sy kolle nageteken, met my vingers in sy sagte, koue voetkussings gevoel.

Sy stert is ongewoon dik vir sy liggaam. Daar word die kolle groot, al hoe groter, totdat die hele ronde stertpunt een donkerte is. Op sy pote af word die kolle kleiner, totdat dit amper stippels is. Op sy flanke word die kolle weer groter. Langs sy geslote mond is 'n donker lyn op neus toe, asof 'n kind dit met een, twee, drie liefderyke hale van die donker kryt ingekleur het. Van sy mond af sprei drie rytjies kolle. Uit elke kol groei 'n snorbaard.

Op sy voorkop is die spikkels klein. Uit sy ore kom 'n ruigtetjie wilde hare. Op sy kop is 'n groefie waar die hare na mekaar toe groei, asof die nate van sy liggaam daar gevoeg word. Langs sy borskas af begin die kolle oopgaan in 'n klein roset. Binne-in die roset is daar 'n dieper kleur van geel as buite.

Hy is lig en donker, soos hy daar lê, maanlig en skaduwee. Hy leef nie, maar dit lyk of hy leef. Sy patroon vloei om sy kop en bene saam asof hy leef. Sy kop is 'n deel van die boom waarin hy gevind is. Sy liggaam is 'n veld vol donker blomme. Sy dooie oë is twee splete waarin maanlig opdam, vlak soos sanderige poele water.

“Hardloop,” fluister ek. “Maak dat jy wegkom.”

En ek maak die deur van die tronk vir hom oop.

Uit in die maanlig hardloop die tier, terug oor die stowwerige pleintjie, juigend in die rigting van die berg. Die laaste wat ek van hom sien, is die donker kwas van sy stert, wat roekeloos heen en weer swaai, in die galop van sy groot sterk pote.

terug van die grens

ANDRÉ WESSELS

bedford vliegtuig trein
mense wat lag en huil
: 'n held het aangekom

ek is nie hier nie
: ek lê dood
in die son van caprivi

M.C. BOTHA

Ek het besluit om haar nooit weer te sien nie. Haar geselskap was nie meer vir my so strelend soos goeie musiek nie; haar lyf nie meer die verhoog waarop ek my balletuitvoerings kon hou nie. Kortom, sy was vir my die beeld van 'n mal wetenskaplike wat my in 'n rot verander het, my in petrol gedompel, aan die brand gesteek, en die deur van my half-kubieke-meter hok gesluit het.

Sy was 'n jakkals wat stadig 'n gat uit my hart geëet het, maar nie so stadig dat dit nie binnekort haar permanente lêplek sou wees nie. Die idee het my gewalg en my in die afgrond van wanhoop gedompel. Dink net, 'n jakkals se nes in jou hart. Boonop is die fisiese toestand van my hart nie na wense nie — in my regter-ventrikel is daar 'n klein gaatjie, en my dokters het...

Ek het haar weer gesien.

Haar eerste woorde aan my kon ek skaars glo. Dit het my dadelik laat dink dat sy dalk min verander het. Sy was nog steeds een en dieselfde mens wat ek so genadeloos letterlik uit my huis geboender het ses maande gelede. Hond en al. Haar hare was miskien bietjie langer, die kyk in haar oë meer hartseer, die bewegings van haar lyf, het ek dadelik opgemerk, meer stadig en grasiuus, amper skaam. As mens vir 12 jaar met 'n vrou bly wat 'n soort seksuele towenaar is, ken jy haar liggaam en is meer bewus daarvan as jou eie. Gou het ek ook gesien sy dra 'n bra, iets wat sy haar hele lewe nog nie besit het nie. Ek was verbaas.

Haar eerste woorde was: "Soen my." Verbluf het ek my oë geknip. Haar gesig het nader gekom. Die kenmerkende reuk van haar lyf het my onmiddellik getref. Vars soos die aarde ruik na reën. Nog net dieselfde, het deur my brein geflits. As daar een ding was wat my verstom het van haar spesifieke reuk was dit die varsheid daarvan. Watter oomblik ook al van die dag, of nag, sy het altyd geruik asof sy vyf minute gelede gebad het. Haar reuk skoon soos seep. As ek moet terugdink sou ek sê hierdie fisiese eienskap van haar was die oorwegende faktor wat veroorsaak het dat ek, aan die begin van ons verhouding, haar met besete jaloesie probeer besit het. Haar reuk was vir my só 'n kosbaarheid dat ek myself daagliks moes bedwing om nie emosioneel verward of ongelukkig te word as ek dink hoeveel ander mense per dag daardie reuk deur hulle neusleuels opneem nie.

"Soen my" was die algemeenste sin in haar brein, en dalk het dit verband gehou met haar lippe. Haar lippe was 'n natuurfrats, iets wat ek my hele lewe not nooit by 'n ander vrou waargeneem het nie.

* Uit die debuutbundel *Die hartklop van gevoel* wat later vanjaar by Perskor verskyn.

Haar lippe, vol en ryp, het nie 'n enkele voutjie of kreukeltjie gehad nie. Daar loop die hele mensdom met gebarste en gesnyde lippe rond en hare is sagter en meer perfek as die gladheid van satyn, van 'n blom. Elke keer as ek haar gesoen het, het ek gevoel my hele lyf, my hele wese, gaan deur haar omhelsende arms wegsmelt soos 'n rivier. Om haar te soen was om vinniger as die spoed van lig deur die kosmos te sweef met God aan jou sy. Haar lippe het geproe soos warm jellie. Telkens moes ek my afvra, na 'n sarsie liefdemaak, watter reg 'n digter het om die vrou se liggaam te besing as hy nog nooit háár lippe geproe en oor sy lyf gevoel beweeg het nie. Spoedig het ek ook my geliefde gewoonte laat vaar: voortaan sal ek weier om enige gedigte te lees oor die vrou. Breytenbach se *Lotus* bv. het ek aan 'n ou vrou gegee wat een skemeraand kom kollekteer het vir 'n N.G. Kerk-rommelverkoop, en Salomo se skrywe oor die vrou in die Bybel het ek netjies toegeplak met swart papier.

Ek het effens agteruit gesteier en my hand uitgesteek sodat haar lippe myne nie kon aanraak nie. Sy het gefrons — iets wat sy gedoen het as sy regtig ontsteld was. Daardie frons het ek dikwels gesien aan die begin van ons verhouding, toe my wilde buie van jaloesie en ewe wilde gevoel van besitlikheid gereeld op haar ontlai was. Ook aan die einde, toe die rolle omgedraai was, en sý die geweld van jaloesie en besitlikheid laat ontplof het, moes ek telkens aanskou het hoe sy frons. Nie oor haar eie uitbarsings nie, maar oor my reaksies daarop, wat gewoonlik nog heftiger was. Een aand byvoorbeeld, toe ons van 'n partytjie teruggekom het, het sy vir my gesê hoekom het ek dit nie eers probeer wegsteek nie dat ek klaarblyklik net een belangstelling het in so-en-so, en dit is om met haar bed toe te gaan. Ek het na haar gekyk en haar kinderlike opmerking het veroorsaak dat ek met my plat hand haar twee vinnige houde deur die gesig geslaan het. Een hou het haar eens perfekte onderlip laat bloei. Sy het my net so aangekyk en gefrons, sonder om iets te sê. Haar *levator labii superioris alaeque nasi* het oortyd gewerk. Die ander spiere van haar liggaam was stil.

“Hoekom wil jy nie my groet nie?” het sy gevra.

“Hier is my hand,” het ek gesê.

“Hardkoppig, soos altyd,” het sy gesê en die frons op haar voorkop verskuif na 'n glimlag op haar mond.

Maar sy het geweier om my hand te neem.

“Wie is nou moeilik?” moes ek vra terwyl my hand ongemaklik na my regteroog verskuif moes word om 'n denkbeeldige dingetjie uit te kry.

Ons het langs mekaar gaan sit by die toonbank van die dameskroeg.

Iets in ons verhouding was nie lekker nie. Ná ses maande was die eerste ding wat my opgeval het, en ek was seker nou 'n meer objektiewe regter, iets hakerigs of krapperigs tussen ons. *Hoekom* dit so was is dalk minder interessant; mens kan wel spekuleer en sê... ja, soos Asha dit self eenkeer gesê het: “Is dit miskien die feit dat jou oë myne reflekteer?” Wat

sy eintlik bedoel het, want vanweë haar liefde vir die romantiese kon sy haarself nie na wese uitdruk nie, was: “Ons kry dieselfde soort buie van dieselfde soort emosies.” Daarop volg dan, ons tweespalt is die gevolg van ons geestelike eenheid. Hoe dit ook al sy, die blote feit dat ons aan mekaar gekrap of gehaak het, soos die takke van ’n doringboom in die wind, is al wat van belang is; die *hoekom* is ’n nietige oefening vir hom wat belangstel in die terloopse.

Die punt van hierdie storie is ook nie om te probeer uitwerk of aandui watter faktore ’n rol gespeel het in Asha se oornamie by my van die ja-loerse en besitlike leisels nie. Wat mens wel kan sê in dié verband is ’n reeks seksuele verhoudings wat Asha met ander mans gehad het, en een van my met Asha se beste vriendin. Maar dit daar gelaat.

Vir my van meer belang, en inderdaad betekenis, was ons herontmoeting. Die aand in die dameskroeg, wat daar gesê is, en die uiteindelijke gebeurtenisse daarna.

“Disdareem toevallig dat ons mekaar hier ontmoet,” het ek gesê. Hoewel ons ons hele lewe in Durban gebly het, het ons nie juis van die *Four Seasons* naby *South Beach* gehou nie, en selde soontoe gegaan.

“Is jy alleen?” het sy gevra.

“Hoe lyk dit vir jou?”

“Ja, mens sou ook nie sê jy wag op iemand nie.”

“Ek’s alleen, jy’s reg... en jy?”

“Ja.”

’n Tikkie opgewondenheid het deur my lyf getril — ons was alleen. Maar my vasbeslotenheid van ses maande gelede het skielik weer opgevlam in my brein en net so vinnig het ek die idee van ’n herlewing van ons verhouding laat vaar.

“Waraan dink jy?” het sy gevra. Ek het onwillekeurig geglimlag toe sy dit vra, want daardie einste vraag het my na aan raserny gedryf aan die einde van ons verhouding, en dit het slegs my idee van Asha so treffend beaam: sy sal nie rus voordat sy my heeltemal verslind het nie. Ek was nie eers toegelaat om my eie, private gedagtes te hê nie, en het sy maar hierdie skrikwekkende vraag een maal per week gevra, sou ek dit miskien nog kon verdra, maar moenie glo nie, dit was seker ’n halfdosyn keer per dag in my gesig gegooi. As die jakkals eers haar nes in my hart gemaak het, sou dit stellig nie meer lank wees voordat my hele lyf swig nie.

“Onthou jy hoe jy my dit altyd gevra het?”

“Ja,” het sy gesê, “en jy het nooit daarvan gehou nie.”

“Hoe het jy gewees? Ek het gedog ek kon my gevoel wegsteek.”

“Dit het jou altyd geïrriteer, ek kon sien.”

“Hoekom het jy dan aangehou daarmee?”

Sy het my aangekyk met daardie half hartseer oë van haar, groot en skrikkerig. Die jakkals het ook seker bietjie gevoel. Ek het my kop weggedraai en die kroegman se aandag probeer trek vir nog ’n whisky. Hy

was in die hoek besig om 'n suurlemoen te sny. Omdat ek geweet het sy sal nie my vraag beantwoord nie, en ek op daardie oomblik nie juis 'n behoefte gehad het om haar te embarrasseer nie, het ek al langs die kroegtoonbank geloop na die kroegman. Behalwe Asha en ek in die vertrek was daar nog net twee paartjies by 'n tafel aan die oorkantste muur.

“Is jy gelukkig?” het sy my gevra toe ek terug is.

“Hoe bedoel jy?”

“Jou lewe... hoe gaan dit?”

“O.” Ek het 'n slukkie van die vol glas gevat. “Ek het min probleme. Alles is in elk geval onpermanent soos voetspore in die sand.”

“Wat beteken dit?”

“Jy weet, mense, vrouens en so aan. Niemand kan vir langer as 'n paar jaar by iemand bly en verwag om dan nog iets interessants in die verhouding te ontdek nie.”

“Jy weet mos wat jy sê is nonsens.”

“Kyk wat het met ons gebeur.”

“Jy dink ons was 'n kokende pot van ongeluk na drie of vier jaar al?”

“Ja.”

“Ek het nie so gedink nie.”

“Nee, jy sou nie.”

“Wat bedoel jy?”

“Jy sou *ad infinitum* aangehou het.”

“Totdat ek jou hele wese verorber het? Ek, die jakkals wat 'n lêplek uitkrap in jou hart.”

“Hoe het jy geweet?” Ek was waarlik oorbluf en het my oë 'n paar slae vinnig geknip.

“Moenie vir my sê jy het al vergeet hoe breedvoerig jy jou teorie oor my aan my verduidelik het nie.”

Ek het teruggedink en binne 'n kort rukkie onthou, maar nie hardop vir haar so gesê nie. Ek het nogal skuldig gevoel; dit was 'n kwaai ding om iemand te vergelyk met 'n jakkals. En wat dit nog erger maak is as die persoon 'n vrou is, en jy vertel haar sy's 'n jakkals in soveel woorde. Maar dit sou beide inkorrekt en futiel gewees het om nou om verskoning te vra. Dus het ek geswyg.

Ons het so 'n rukkie gesit en peins, toe êk haar vra: “Waarom dink jy?” Sy het onmiddellik geglimlag. Selfs in 'n glimlag was haar lippe perfek, glad en vouloos soos die vel op 'n jong meisie se maag. “Wil jy regtig weet,” het sy gesê op so 'n manier dat ek nie hoef te geantwoord het nie, en as't ware in dieselfde asem aangegaan: “Ek het gewonder of jy al 'n vrou gehad het sedert ek jou laas gesien het.”

“O, is dit al, en hoeveel mans het jy al gehad?”

“Jy is onregverdig, jy moet eers sê, jy het in elk geval gevra waaraan ek dink.”

“Twee of drie,” het ek geantwoord, en my skouers opgetrek. Ek het gelieg. “En jy?”

“Ek gaan jou nie sê nie.”

“Nes jy wil.” Ek het uitdrukkingloos na haar gekyk.

“Een,” het sy gesê.

“Is dit al?”

Sy het haar kop geknik.

“Dis moeilik om te glo,” het ek gesê.

“Ek het baie verander, Pierre.” Ek was skielik meer oplettend, vir die eerste keer het sy my op my naam genoem. Dit was ook vir my ’n sensasie om te beseef dat my naam hardop oor daardie perfekte lippe uitgespreek is, selfs ná ses maande was die aantrekkingskrag van haar lippe sterker as my aanvanklike grootste swakheid, wat nou weer dreig om oppervlakte toe te kom: om hulle te wil besit. Of, ek was soos die see wat geen sê het in sy bewegings nie, maar net gereguleer word deur die aantrekkingskrag van die son en maan, haar lippe. Watter slinkse jakkals was sy nie! Asha die hartvreter! Met daardie einste twee lippe sou sy my hart wegkou, en later met haar naels die res van my binneste uitkrap totdat haar lêplek groot genoeg is...

“Waarom dink jy?” het sy gevra. My aanvanklike vermoede was dus reg, sy het nie verander nie.

“Jy het niks verander nie,” het ek gesê.

“Pierre,” sy het vorentoe geleun met haar hand op my knie, “ek wil jou hê.”

Die woorde van Kazantzakis het in my kop opgekom: “Daar is net een sonde wat God nie sal vergewe nie: as ’n vrou ’n man na haar bed roep en hy gaan nie.” Gelukkig was ek ’n goeie Christen.

“Vat my!” Ek het gelag.

“Nou?”

“Wanneer jy wil.” Ek het probeer om my angstigheid te verberg, en nonchalant my regterhand vraenderwys in die lug laat hang.

“Ja, nou,” het sy beslis gesê.

Ek het opgestaan. Die luidspreker in die hoek het die einde van ’n Port Natal-nuusbulletin aangekondig, TU — TUTUTUTUTUTU — TÚ —

Daardie aand onthou ek so goed... en hoe lank gelede was dit? Seker... ja, 20, 21 jaar. Wat dié nag in my huis, of sal ons sê my kamer, gebeur het, is ek nou — in my afkoeljare — te skaam om te herhaal. Om die waarheid te sê, ’n gloed van verontwaardiging trek oor my lyf as ek daardie nag herleef in my geheue, soos met ’n klein dogtertjie, bang vir goggas, sal gebeur as sy ’n dooie padda sien. Dit was ’n nag van pornografie en obsenie wat die seksboeke in Amsterdam na kleuterskoolpropaganda sal laat lyk. Asha! ’n Vrou wat... wag, wag, laat ek my bedink. Woorde wat haar liggaam se kunsies beskryf is, helaas, ondrukbaar. Ek het nog nie ’n vrou gesien, of van een gehoor, of van een gelees wat so

ongeïnhibeerd was soos Asha nie. Sy het altyd self gesê: “Konserwatisme, op alle vlakke van die lewe, is ’n siekte soos kanker.”

Vandag. Ek voel nie so goed nie. My hand bewe effens bo die papier. Buite is die dag warm en windstil. Halftwaalf vanoggend opgestaan. Daar is heelwat kalmte en sekerheid in die lug, ’n kenmerk van ’n mooiweersdag in Durban in die laat-winter.

My kop pyn en my hart klop verseker nie egalig nie. My hart, my hart, my jakkals se nes. Asha en ek het gister vir die tweede keer geskei. Dit maak nie saak hoekom nie. As ’n vis dood is gaan mens hom nie teruggooi in die see nie. Ek het te veel gedrink gisteraand. My babelaas vandag laat my alles in ’n nuwe perspektief sien. Ek is seker daar is ’n verwantskap tussen ’n babelaas en die kreatiewe proses: al twee is die oorsaak van die skielike ontdekking van die ongewone. ’n Man wat skryf kom onverwags af op ’n oorspronklike gedagte, sonder dat hy weet waar dit regtig vandaan kom, net soos ’n babelaas man getref word deur “nuwighede” in sy alledaagse lewe. Die “nuwighede” was natuurlik altyd daar, en is dus nie eintlik “nuut” nie, maar omdat sy liggaam te veel alkohol in het, en sodoende sy biologiese en chemiese strukture verander, sien hy anders. Hy neem dinge waar asof hy hulle vir die eerste keer in sy lewe sien. En bowenal, hy maak kontak met hierdie tot dusver ongeken-de dinge juis omdat hy positief *sleg* voel. Sy hele liggaam is siek. En dit is net ’n regte siek mens, anders as iemand onder die invloed van verdo-wingsmiddels, wat die “nuwighede” van die alledaagse kan *onthou*. Toe ek vanoggend hier by my lessenaar kom sit het, het ek vir die eerste keer in my lewe ’n groot donker kol opgemerk in die linkerhoek van my lessenaar. Ek werk al my hele lewe by hierdie ligterige klaat-lessenaar, en dit het my na aan 50 jaar geneem om te ontdek dat daar ’n heelwat donkerder vlek — ’n prominente ongewoonheid! — op hom is. Ek, wat trots was op my oplettendheid, en dikwels deur mense geprys word vir my noukeurige waarnemingsvermoë, moes bieg voor die groter magte wat mens kry as jy babelaas is. As ek nie partytjie gehou het gisteraand nie sou ek nou nog nie van die donker vlek geweet het nie. Ek het amper ’n menslike verhouding met my lessenaar, ek streef hom dikwels en praat met hom, en my gevoel vir hom is oor-sentimenteel, seker omdat ek al soveel vrugbare dae by hom deurgebring het. En hierdie nuwe ontdekking sal ek onthou so lank as ek lewe. Voortaan sal ek hierdie studeer-kamer nooit binnekom sonder om dadelik my blik te werp op die donker vlek in die linkerkantste hoek van my geliefde lessenaar nie. Die glase en glase vol sjampanje, wyn en whisky gisteraand kan mens skaars voor dankbaar wees, maar tog, hulle het veroorsaak dat ek nou ’n nuwe ge-voel oor my lessenaar het, en ek kan dit vergelyk met die gevoel wat ’n ouer kry as sy kind vyf onderskeidings in matriek behaal.

Indirek is ek my dank aan Asha verskuldig. Dit is sy wat my uitgenooi het na haar troue, en aangedring het daarop dat ek móét gaan. My af-

wesigheid, het sy gesê, sou die aand vir haar 'n aand van ongeluk gemaak het. Ek het 'n hele rukkie daarvoor nagedink en tot die (behoorlike, dink ek) slotsom gekom dat die dag waarop mens trou 'n dag van feestelikeheid, vreugde en geluk behoort te wees. Die aand is Asha toe, 'n paar uur nadat ons geskei het, met my vennoot getroud.

Dit was 'n lekker partytjie, en ek moet sê, êk was meer in Asha se geselskap as haar nuwe man. Of ons nog steeds lief is vir mekaar? Wel, liefde is sekerlik 'n begrip wat slegs digters en ander emosioneel verwardemense kan peil. Ek is maar 'n eenvoudige, normale mens, en roem nie daarop om sekerheid te hê oor die definisies van abstrakte konsepte nie. Liefde, in elk geval, is iets wat gemaak is vir kinders, en wie weet of ek 'n volwassene is.

Asha en ek het ook heelwat gesprekke gehad waar liefde nie as onderwerp gedien het nie. Ons het onomwonde oor een ding saamgestem: ons sal voor die einde van die jaar, met ander woorde binne vier, vyf maande, vir twee weke alleen in die Seychelles gaan vakansie hou. Dit sal nie moeilik wees om so iets te bewerkstellig nie; Asha is gelukkig getroud met my vennoot, 'n redelike junior in ons firma, en met my beslissende stem van bo kan ek hom maklik vir twee weke, of meer, verplig om 'n Europese sakebesoek sonder sy vrou af te lê.

Dit word laat. Ek moet nog gaan bad en skeer, nadat ek 'n bietjie oefeninge vir my hart gedoen het. Asha se beste vriendin kom vanaand by my eet. Miskien bly sy die nag oor. Ja, ek moet vir my bediende sê om maar drie plekke aan tafel te dek. Mens weet nooit of Asha gaan saamkom nie.

genesis

ETIENNE VAN HEERDEN*

Ons het teen die berg opgesukkel, slaapsakke onder die arm, stil, net ons asems wat mis maak voor ons monde as ek 'n enkele keer die flits aanskakel en 'n haas sien wegwip tussen die denne.

By Coetzenburg was 'n hyskraan 'n groot hotnotsgod, wat pootjies vryf in stil meditasie. Ons kry 'n paar bergies, wat lê teen 'n omgevalle boom. Die flits skyn op 'n fles pers spiritus, hulle prewel onsamehangend, hulle koppe swaai soos dié van blinde papies. Ons ruik hulle: suur en siek.

Bo-op die berg lê die dam silwerwit in die maanlig. Ons gaan sit teen die water, sonder om te praat. Die silwer roep ons, ons gooi klere af, eers dan praat een, ek kan nie onthou wie nie. Die water breek voor ons lywe. Dis verbasend lou.

Ek swem tot in die hart van die dam; ver, by die wal, staan Jos se wit lyf, sy skaamhare 'n swart vlek.

As God wil praat, dink ek, moet Hy vannag gebruik.

Ek duik af in die dam, diep, al dieper, maar bereik nie die bodem nie. Die drukking op my oortromme neem toe, die koel modder van die bodem bly wyk, ek raak bang, skop na bo en breek proesend uit.

Wal toe.

Ons drup droog, op ons hurke, met die fyn grassies op die wal wat my boude kielie.

As ek aan God dink, nie God die Vader nie, maar God die ondervinding, ruik ek dennenaalde, ruik ek die skerp nag, sien ek takke wat die lug ooraar. En voel ek my lyf in die lou rigtingloosheid van die dam, onderwater, met die bodem wat wegbly voor my soekende hande.

“Kom,” sê Jos. Ons trek ons klere oor nog nat liggame aan. Jos is haastig; sy bewegings is gretig. Ek, tydsam; onsekerheid wat vreet.

Ons gaan na die holte tussen 'n klos dennebome, waar ons sedert jare ons slaapsakke sprei as ons in die berg gaan slaap. Ek dink terug: Dominee Lombaard se hand vat-vat oor die geoliede hare, hy fladder geoefend deur die Bybel. Hy kyk na my en Frekie waar ons op die rusbank in die pastorie se sitkamer sit, onseker van onself, kaal voor sy blik. Ek kan dit lees in sy oë: julle's die prooi van emosie, van histeriese sektes. Die jong sap in jul lywe gis nog té geredelik, té driftig.

Rustig vou hy sy hande saam, en sê beslis: “Die uitstorting van die Heilige Gees was eenmalig, op Pinsterdag. Die doop met die Heilige Gees is 'n onding.”

“Kom jy?” vra Jos, effe ongeduldig.

Ek maak my skoenveters stadig vas.

* Die Perskor-prys vir Jeuglektuur is onlangs toegeken aan die jong Stellenbosse skrywer Etienne van Heerden, vir sy debuutwerk *Matoli* (1978).

En dan was daar Dawid Marais, met sy swart oë wat jou vasvat en óópkyk.

“Hy’s fanaties,” hét Frekie gesê. “Kyk sy oë...” Ek moes saamstem. Dawid se emosie het vlak gelê, om gou oor te stort in ’n evangeliese vloed. “Dit kan selfs latente skisofrenie wees,” het Frekie bygevoeg. Frekie het geweet van dié dinge; hy’t al ’n winter in Stikland gaan hiberneer.

Ek moes saamstem: die vent hét kêns gelyk. Maar dan: sou Paulus nie op die oog af skisofrenies lyk nie?

My eerste besoek aan een van Dawid-hulle se bidure. Onder die gebed loer ek stilletjies deur ’n skrefiesoog. Langs my lê Jos byna plat op sy rug in ’n leuningstoel, prewel, sis en kwyl. Hy lyk asof hy stuipe kry. Klanke borrel oor sy lippe, oorkant my begin ’n middeljarige vrou lag, haar mond oop, haar rooi tong wat tussen haar kieste werk soos sy haar oorgee, are dik in die nek.

“Jesus-s-s... Jesus-s-s...”

Dit raak verskriklik. Iemand staan op, begin in ’n donderende stem te profeteer. Die einde is naby. God het die gelowiges lief. Prys die Heer. Lord Jesus. Glossolalia rys en val, ’n koor vreemde tale begin in die vertrek te ruis, vul die ruimte tussen die mure. Dit voel my ek is Satan self, deur ’n truuk beland in die saligste binnekamer van gelowiges.

’n Namelose leegte oorweldig my.

Die vrou kantel van haar stoel af. “Slain by die Spirit,” hoor ek die voorbidder vreugdevol roep. Hulle sak op haar toe, soos silwer engele, hul vlerke uitgestrek en hul monde stulpend in gesamentlike gebed.

Ek kyk openlik. Die gevallene bly bewusteloos. Hulle bid, skree, lê die hande op. Die gevallene begin kreun en rol, die mat ontaard in ’n gewriemel van biddende, hande-oplêende liggame.

Voor ek my kom kry, is ek buitekant, in die oop aand. Met bewende hande ontsluit ek my fiets se slot, en jaag weg, om met kloppende hart op my rug te gaan lê, op my bed, met my oë op die wit plafon.

Later sou Jos sê: “Satan het in jou geroer. Satan kon nie die krag van die Gees weerstaan nie, en jy moes vlug.”

En Frekie, arme Frekie, in ’n byna permanente semi-koma — ’n horde pille vir sy adolescent turmoil — het in Pretoria by Jos gaan kuier en in Salem beland, die ou huis wat in ’n Jesus People-kerk omskep is. Die hande en die oë van Father Gregory het hom beetgeneem. Hulle het hom afgelei na die gebedskamer; ’n klankdigte keldertjie, met ’n volvloermat, ’n paar kussings, ’n klompie vetkerse. Die hande is opgelê, en die Gees se genesende krag is ingeroep.

Wonder bo wonder, praise the Lord, Frekie het onmiddellik beter gevoel, daar onder die hande van Father Gregory. Sy oë was helder, intelligensie het weer in sy kykers gesprankel, sy handdruk by die afskeid was fermeser as voorheen. Hy’t ligvoets saam met Jos weggestap, vol vreugde. Jos het my uit Pretoria gebel, laat daardie nag. Met net twintig sent in die

publieke telefoon se magie, het hy die nuus afgerammel: “Frekie is genees, hy’s daaroor, Father Gregory by Salem het gesê die pille is onnodig, praise the Lord, hulle’t hom die hande opgelê, hy’s gesond...”

Jos was jubelend; ek was verstom.

Twee dae later het Frekie begin opbring, onophoudelik.

’n Vreeslike depressie het hom lamgelê.

Hy wou by die woonstel se balkon afspring, na die harde sement, die stilte en die einde veertien verdiepings benede.

Hulle is na ’n NG-domee in Waterkloof.

“Moenie die waarde van psigiatriese middels onderskat nie,” het die domee gesê. Hy’t ook vir die jong broer gebid, wat soos soveel ander in die kloue van ’n sekte beland het. Frekie se dosis is verhoog, die geel, rooi, blou pilletjies het weer altyd digby sy hand gelê.

“Ek weet nie, jong, ek weet nie,” het hy by sy terugkeer gesê. “Ek weet nie.”

Ons het vir Dawid Marais, die jong evangelis van die Assemblies gaan sien. Hy’t die sisteem van die Doop met die Heilige Gees aan ons beduie, die spreek in vreemde tale, dat die Pinsteruitstorting nie iets was wat net in die Bybelse tyd gebeur het nie, maar elke gelowige toekom. Hy’t ruim uit die Bybel aangehaal. Hy’t ons oortuig.

Verstom het ons sy woonstel verlaat, oortuig dat die kerk van ons vaders op ’n verskriklike dwaalspoor was.

Ons het Domee Lombaard gaan sien. Hy’t ons oortuig, met behulp van dieselfde tekste, en met net soveel logika, dat die uitstorting van die Gees eenmalig was. Eens en vir altyd.

Oortuigd, en wêér verstom, het ons die pastorie verlaat.

En toe kom Jos af Boland toe vir die Desember-vakansie. Hy’t gekom met sy rugsak vol traktaatjies, sy sewe Bybels in ’n netjiese bondel, sy sandale, sy Jesus-people-terme en ’n glans in sy oë. Ons het gepraat, snags op die sypaadjies van daardie Stellenbosch-somer, onder die Eikebome, met ons voete in die Eersterivier se water.

“Die beste is,” het Frekie aan my gesê, “om self te probeer uitvind.”

“Ja, ja,” het Jos gretig bygelas, “take the step of faith...”

Ek wou nie: jy mag God nie toets nie.

Buitendien: ek het baie gehad om op te gee — die eerste nagtelike uitstortings van ’n embrio-digterlikheid, soms heerlijk deurspek van anti-god-frases, dik van adolessentiese twyfel. Ek had ’n nuwe meisie. Daar was baie partytjies, die skemer motorhuise Saterdagae, die draaiende ligte, die wiegende blues, haar asem wat digby my oor jaag en haar palm wat skuif oor my rug, die dik bloed in my bors. Ek was versigtig. Buitendien, ek het Dawid en Jos se oë gewantrou.

Frekie het een nag met Jos deurgebid. Die volgende dag berig hy: hy het die gawe van spreek in tale ontvang.

Ek het, siek van onsekerheid, saam met hulle na Jan Marais-park ge-

gaan, skemeraand, onder 'n groot denneboom, waarin, hoog in die takke, tarentale gesit en kwetter het, gereed vir die nag.

Ons het gebid. Hortend, afgemete het Frekie sy vreemde taal gespreek. Ek het stilletjies na hom geloer: sy gesig het normaal gelyk, met net 'n ligte frons tussen sy oë.

“Jy kan vinniger,” het Jos op pad terug huis toe aan Frekie gesê, maar vinnig bygevoeg, “mens kan dit natuurlik nie forseer nie, dit kom van self.”

Ek het 'n vreeslike gevoel gehad van uitsluiting, asof ek afgesluit was van die ware God, 'n veraf planeet wat nie die swaartekrag van die son deel nie...

... Ek en Jos sit op die slaapsakke onder die dennebome. My lyf voel nog klam van die swem. “Kom nou,” sê hy, en slaan die Bybel oop. Terwyl ek die flits vashou, het hy begin lees. Sy stem het effe gebewe; miskien was dit die koue. Wat het deur my gedagtes gegaan, terwyl hy stadig lees, met die heilige nag om ons, die hoë bome wat buk voor die wind? Die bome wat lyk of hulle die sterre op hul krone dra. Ek kan nie onthou nie. Was my gees dringend en ontvanklik, gereed vir die Oergees van God om in my te roer, om elektries deur my te ruk, my te doop in die wye Liggaam in? Ek kan nie onthou nie: miskien was daar net verwarring, onsekerheid. Jos het na my gekyk, die flits was af, die Bybel se bladsye het wit gelê op die slaapsak.

Die oomblik was hier.

“Is jy reg om die Heilige Gees te ontvang?” Sy stem het gebewe, steeds.

Ek het geknik, woordeloos. Sy hand het op my kop kom lê. Ek kon sy arm voel tril. Voor my was Dawid Marais se fanatiese oë, die vrou wat rondrol op die mat, engele met oopgespreide vlerke wat oor haar buk en babbel.

Hoe kon ek?

“Nee!” Ek moes my kop draai om onder sy palm uit te kom. Ek het desperaat opgekyk, sy gesig was wit in die maanlig.

“Nee, nee...”

Ek het verward opgestaan, weggestap, bosse wat teen my bene krap en skuur, die berg in, op, na die kranse. Later het ek gaan staan. Ver onder my was die klos denne waar Jos nog was. Die dam wat blink lê, soos 'n gesig. Verder die ligte van die dorp, 'n paar motors wat deur die strate beweeg.

Het ek God verwerp, daardie laaste oomblik, toe hy so naby was?

Kon dit die begin van 'n nuwe lewe gewees het, 'n Genesis?

Hoe diep, hoe volkome verward, kan mens nie op daardie ouderdom voel nie.

Later, terug in die dennebos, was Jos 'n donker homp in sy slaapsak. Hy't geslaap. Stilletjies het ek my slaapsak opgerol en berg-af gestap. Het ek God se hand weggeklap? Die paddas in die dam het vervaag. Die hyskraan het nog gebid. Die bergies was weg, hulle't aanbeweeg na nog

'n omgevalle boom.

Deur die stil dorp het ek gestap.

Frekie se lig was al af. Ek het hom wakkergeklop. Hy't oopgemaak, beneweld in sy pajamas. "Sjuut, my ma-hulle slaap al." En gevra, toe hy die slaapsak sien: "Wil jy in die berg gaan slaap? Ek het al my pille in, ek's 'n bietjie af..." Ek het geglimlag, ek kon sien hy was af.

"Ek kom nou net uit die blêrrie berg." Ek wou ongeërg klink, maar in my stem was tóg 'n uitroep.

Het ek nee gesê?

Ons het begin praat, saggies, om sy ouers nie te steur nie. Die horlosie het op twee-uur gestaan.

"Jos wou jou die hande oplê?"

"Ja."

"Ja? Ja?" Frekie het regop in die bed gesit.

"Ek... kon nie..."

Hy het na my gekyk, verlig gelyk. "Wil jy koffie hê?" Ons het gaan koffie maak, in die donker huis, die middel van die nag.

Frekie het nie gevra waarom ek nie kon nie.

Hy't na my gekyk, sy koffie geroer lank nadat die suiker opgelos was.

"Hoe wêét mens?" het ek gevra. "Hoe de..."

En toe erken hy: sy talepraat in die Jan Marais-park, onder die tarentaalboom, was frases wat hy onthou het uit sy Latynse Bybel. Die Latyn-onderwyseres het hulle aanbeveel om 'n Latynse Bybel aan te skaf, dit elke aand te lees.

"Wat?" Ek was verbaas, en: verlig.

"Maar ek het nie toe geweet nie," het hy vinnig bygelas. "Ek het nie geweet in die park nie. Eers later het ek, wel, besef." Ons het gelag, verlig, senuweeagtig gegiggel; ek omdat hy nog buite was, hy, omdat hy bly was dat ek hom nie kwalik neem nie.

"Hierdie ouens is te emosioneel, man," het hy later gesê. "My pa sê hulle drop uit hul groepe so na 'n jaar." Ons het die saak begin deurpraat; ons wou die twyfel wat elkeen nog voel, doodpraat. Ons wou bly by ons dominee, ons ingeburgerde geloof, ons kerk. Die veiligheid van Kinderkrans, Sondagskool, Katkisasie, Trou, Doop en Begrafnis.

"Ons bly maar by ons kerk," het ek gesê. "Soveel duisende mense kan tog nie die Bybel verkeerd interpreteer nie." Ons was verlig, die afgelope tyd se verwarring het ons nou besweer.

"Maar wat gaan ons vir Jos sê?" het Frekie skielik gevra.

Jos wat in Hillbrow se onderwêreld rondgeslenter het, en een aand in 'n koffiekroeg tot bekering gekom het. Jos wat jare al emosionele briewe aan ons skryf, One Way-plakkers in die pos aan ons stuur. Die Jesus-revolusie, uit Amerika oorgewaai, waar dit uit die post-Viëtnam-jeug se nihilisme ontstaan het, was Jos se lewe, sy saligheid ná 'n rigtinglose rondvally.

“Ons sê hom hy’s ’n heretic, man, hy kan nie alles hier kom omkrap nie. Die huis van die Vader het baie wonings, ook vir ouens wat nie so te kere wil gaan nie.”

Ek het gedink aan die kring: die vrou wat teen die mat val, haar rooi tong wat by haar mond uithang en die hoë stem van die profeteerder. Jos wat in tale praat; gebroke sillabes wat uit sy mond stroom, sy ekstatiese gesig, en Dawid Marais se oë wat brand onder sy swart wenkbroue.

“Ook vir ouens wat nie op die vloer wil rondrol nie,” het Frekie gegiggel. Toe is daar voetstappe in die agterplaas, en sekondes later ’n ligte klop aan die venster. Verskrik het ons na mekaar gekyk.

“Jos?” het Frekie se lippe geluidloos gevra.

Ek het my skouers opgetrek: hy’t vas geslaap toe ek uit die berg weg is.

Frekie het die gordyne weggetrek.

Daar was die helder, verblindende lig van ’n flits.

Ons kon nie sien wie agter die flits staan nie.

etniese uitgeworpene

TOM MARX

... en sal die vulkaan eendag
vuriglik ook wandelendejood Henog
se deurtrapte sandaal uitspoeg?

Michel de Nostradamus (1503—66)
fiat iustitia, pereat mundus

HENK WYBENGA

Jy Nostradamus,
diepsinnige digter van profetiese kwatryne
was geen verklaarde heilige
geen agitator en geen wiggelaar wat sterre glo
en epilepties predik nie
Deur jou verdigte woord
het jy verby die sigbare
op God se plan wou wys
Uit vrees vir ketter-
en vir heksejag
moes jy jou waarheid esoteries
in simbole klee

Nou met die kulminasie van die kosmos
word God déúr jou opnuut gevrees.

afrika o afrika

ons moet mos nou
opsluit betrokke wees
geëngageerd demonstratief
nie noodwendig somber nie
maar intellektueel verbonde
meer nog: sonder terughou
strydend wees, vergroeid...

ek is deel van afrika

illusieloos

*tot digterskap gedrewe:
van negester oor ninevé tot
komas uit 'n bamboesstok**

LINA SPIES

Komas uit 'n bamboesstok BINNE 'N TRADISIE EN 'N OEUVRE

D.J. Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) as sy mees persoonlike bundel sedert *Negester oor Ninevé* (1947) sluit t.o.v. dié sterk persoonlike element aan by 'n tendensie in die Afrikaanse poësie wat sedert Breyten se *Die ysterkoei moet sweet* (1964) opvallend geword het. Breyten se bundel *Voetskrif* (1976) staan heeltemal in die teken van die persoonlike self deur die talle verwysings na eie aktualiteit en die hele outobiografiese omgewing wat die gedigte "deurdring". J.C. Steyn speel met die outobiografiese ek in sy poësiedebuut van 1975 *Die grammatika van liefhê*: vergelyk die gedig "Die ware Jakob" (binne die siklus "Lewenskuns" — my onderstreping) met Jakob = Johannes = Jaap Steyn.¹⁾ Die digter tree by name sy gedig binne, die spreker in die vers sou 'n outobiografiese ek genoem word as mens hom dan weens die besondere objektiverende aard van die poësie nie volkome met die digter self wil identifiseer nie. Die persoonlike menslike ruimte *rondom* die gedig het voelbaar geword binne die gedig.

Komas uit 'n bamboesstok is feitelik 'n verslag van 'n ernstige siekte (lewerversaking wat met verskeie komas gepaard gegaan het en wat as sodanig deur die medici beskou is as 'n siekte tot die dood toe) en wonderbaarlike herstel — digterlik-literêr is dit veel meer. Die sterk persoonlike inslag van die bundel het dus sy direkte aanleiding in 'n intieme outobiografiese werklikheid, maar Opperman se skerp ingesteldheid op die tradisie waarbinne hy as digter staan, het hom waarskynlik ook uitgedaag om aan te sluit by 'n ontwikkelende tendensie in die Afrikaanse poësie en dit tot 'n hoogtepunt te voer.²⁾

Die sterk persoonlike, biografiese stempel wat *Komas uit 'n bamboesstok* dra, is deur alle resesente by verskyning van die bundel aangetoon.

* By geleentheid van die toekening van vier groot literêre pryse, die W.A. Hofmeyr-, Louis Luyt-, C.N.A.- en Hertzogprys aan D.J. Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok*, plaas die Redaksie graag hierdie boeiende perspektief op die bekroonde bundel.

- 1) Vgl. ook in sy prosadebuut *Op pad na die grens* (1976) in die verhaal "Ná 'n gesprek oor apartheid" die volgende stukkie dialoog: "'Johannes Cornelius Steyn, het jy enigiets te sê voor ek die doodvonnis oor jou vel?'"
- 2) Vgl. D.J. Opperman, *Digters van Dertig*, 2de druk, 1962, p. 33: "Buite die voorgeskrewe boek òm sal die aspirant-Dertiger vroeër of later hom verplig voel om kennis te neem van die hele tradisie, situasie en stand van die letterkunde waarbinne hy skryf."

Ook in latere, meer omvattende besprekings kom dit ter sprake. Merwe Scholtz sê in sy resensie (“Opperman-werk — renaissance in Afrikaans”, *Die Burger*, Vrydag 8 Junie 1979): “... die mens agter die boek is dié keer kop en pootjies ook die mens in die boek”, maar hy wys dan verder daarop hoe verskillende tegnieke aangewend word om van “die genadelose bieë” poësie te maak sonder Dertig se “verleentheidswekkende emosionaliteit”. André P. Brink (“Opperman se grootste”, *Rapport*, 10 Junie 1979) praat van die spanning tussen Waarheid en Dichtung waar alles uiteindelik Dichtung is, alhoewel die “menslike vingerafdrukke op die magtige, glimmende kristal van hierdie bundel” sigbaar bly in die gedigte van yler tekstuur of waar die satire moedswillig word en die spitsvondigheid vervlak tot “slimmigheid”. Ernst Lindenberg kom in sy bespreking tot die slotsom dat dit maar “oënskynlik” ’n “intiem-persoonlike bundel” is, “dat die persoonlike elemente slegs as gegewens dien en dat die méns Opperman hom ook hier telkens aan die blik ont-trek”. Hy hoop dus dat Opperman se kuns in die toekoms “nog nader sal beweeg na die vlees, en weg van die verylende woord”.³⁾ A.P. Grové noem *Komas uit ’n bamboesstok* ’n “deur en deur persoonlike bundel” in sy resensie “Ryk ervaringe van reise in doderyk” (*Beeld*, Vrydag, 8 Junie 1979) en beklemtoon ook herhaaldelik die persoonlike inslag van die bundel in sy latere blokboek.

Die bewussyn van oeuvre-verbande laat hom ook geld by alle kritici wat oor *Komas uit ’n bamboesstok* skryf. Die verband tussen hierdie bundel en *Negester oor Ninevé* word egter net deur Brink as van buitengewone belang aangedui: “Prosesse wat in *Negester oor Ninevé* skering en inslag was, keer hier op besonke en deurstraalde wyse terug...” (*Rapport*-resensie). Skering en inslag, inderdaad. Grové dui wel ook pertinent dié verbande aan in sy blokboek; een van sy slotopmerkings lui: “Heel aan die begin is bv. melding gemaak van die belangrike rol wat die reis in Opperman se oeuvre speel en daar is talle ander raakpunte, bv. die gedagte van die geboorte en hergeboorte wat so sterk in *Negester oor Ninevé* figureer. Die versoekinge van *Negester oor Ninevé* (“Legende van die drie versoekinge”) sal hier ook uitslaan...”⁴⁾

In hierdie opstel wil ek graag in meer besonderhede ingaan op die opvallende verband wat daar volgens my tussen *Negester oor Ninevé* en *Komas uit ’n bamboesstok* bestaan, omdat dit ’n verskerpte perspektief open op die persoonlike aard van die jongste bundel en omdat die vergelyking Opperman se ontwikkelende verstegniek illustreer. In die bespreking sal

3) Ernst Lindenberg, “Oor reise — in die vers en in die vlees”, *Standpunte* 142, jaargang 32, nr. 4, Aug. 1979, p. 16.

4) A.P. Grové, Blokboek nr. 34 oor D.J. Opperman se *Komas uit ’n bamboesstok*, Human en Rousseau-Academica (Edms.) Bpk., 1979, p. 31.

ek uiteraard uitgaan van motiewe eerder as van die rolle waarin die bundel *Komas uit 'n bamboesstok* verdeel is.

WAARNEMING EN BEGOËLING

Een van die groot verse in *Negester oor Ninevé* is “Nagwaak by die ou man”.

J.C. Kannemeyer sê i.v.m. die gedig “Glaukus klim uit die water” (*Komas*⁵⁾ dat ons daarin te doen het met ’n “mens wat na ’n lang siekte uit die water opkom en die aarde met nuwe oë bekyk” en dat so “die pioniersmotief van gedigte soos ‘Nagwaak by die ou man’ en *Joernaal van Jorik* gewerk word.⁶⁾ Dit is inderdaad so en daar is meerdere assosiasie tussen “Nagwaak by die ou man” en die bundel *Komas uit 'n bamboesstok* as geheel.

“Nagwaak by die ou man” is in essensie ’n gedig oor manlike verantwoordelikheid t.o.v. voortplanting binne religieuse en historiese perspektief: die ek is die oudste manlike persoon in die sewende geslag en in sy nagwaak by die sterwende hoor hy God se opdrag:

“...; jy moet geboorte gee
aan stringe kuile, kranse en die see
en so aan My; Ek is die skepping, roer
van poel tot poel, en wee die blinde moer!”

Die nagwaak is vir die waker die donker vrugbare ure van introspeksie: hy sien homself binne die sirkelgang van geboorte en dood, besef dat die lewe deur sy lendene deurgang moet vind, word intens bewus van die pionierstaak wat deur die sterwende en ander voorvaders vervul is — die ordening van die chaos — en besef uiteindelik dat die fisiese wêreld op kaart gebring kan word, maar dat die wêreld van die gees in laaste instansie ondeurdringbaar bly:

maar weet soos voorvaders met ruie baard
die streke van die gees bly ongekaart.

Soos “Nagwaak by die ou man” probeer *Komas uit 'n bamboesstok* deur die digterlike woord ’n greep op lewe en dood verower. Die titelbladsy van *Komas* is soos Grové sê “ ’n belangrike wegwysers”⁷⁾ waar dit o.a. “die skedelige portret... met die frenologiese kartering van die brein”⁸⁾ bevat. Die waker in “Nagwaak by die ou man” ontwaak in

- 5) Ter wille van konsentrasie in styl en aanbod sal ek die bundeltitle af en toe op die wyse verkort.
- 6) J.C. Kannemeyer, *Kroniek van Klip en ster*, Human en Rousseau, 1979, p. 93.
- 7) Grové, op.cit., p. 6.
- 8) Grové, op.cit., p. 8.

Komas uit sy eie doodslaap/skyndood en probeer nou inderdaad om “die streke van die gees” te “kaart”, om die visioene van sy doodstreis onder woord te bring. “Komas” uit “ ’n bamboesstok” is die ervaringe van die gees wat teen alle verwagting in uit die onbekende en ongeken- de wêreld tussen lewe en dood gesmokkel is; ’n op kaart bring van “the undiscovered country”, want dié keer het die reisiger wel teruggekeer. Hy het soos Marco Polo ongesiens, geslepe sy sywurmpapies uit die vreemde Ooste uitgedra in die “bamboesstok”-simbool van die manlike geslagsorgaan: in sy ontsteekte toestand oorsaak van die komas as siekte, as herstelde orgaan die primêre draer van lewe en dus oorsaak van die komas as poësie. *Negester oor Ninevé* — met “Nagwaak by die ou man” as een van die sentrale gedigte — is ’n bundel oor die wonder van lewens- verwekking as die ewig-herhaalbare/-herhalende triomf oor die dood; *Komas uit ’n bamboesstok* illustreer binne ’n ander konteks en in ’n nuwe idioom *opnuut hierdie triomf*. Die wakende jongman het die ster- wende ou man geword en opnuut jongeling, herbore uit die oermoeras.

Die vermoë om waar te neem, is ’n primêre teken van lewe. “Nou dat die berge, sterre, in hom stort/ en baard en oë riet en water word,” sê die goddelike Stem in “Nagwaak by die ou man” (my onderstreping). Deur die herhaling van woorde word *waarneming* uitgebou tot ’n dui- delike motief: “riem-oog”, “blik”, “oë (brand)” (strofe I), “oë” strofe (IV), “ooggat” (strofe IV), “gewaar”, “sien” (strofe VI), “kyk” (strofe VII). Veral die vyfde strofe is in dié verband belangrik: Die ek is uiteinde- lik van homself bewus as ontwikkelde lid van ’n spesie wat nog die anor- ganiese, organiese en dierlike elemente in hom omdra, maar as sodanig beteken sy ontwikkeltheid juis ’n *toename in waarnemingsvermoë*: “spits kristal” (reël 2; die suggestie van blinkheid en skerpte), “ooggat van ’n grot” (reël 3) en dan die kyk/“dophou” uit ’n “hamerkop” (reël 3 en 4). In strofe IV is dit spesifiek “die *blinde* moer” (my onderstreping) wat vervloek word: onvrugbaarheid = die dood = blindheid.

Die siekteproses is *Komas* is ’n toenemende verlies aan gesigsvermoë en die siende oog is die uiteindelijke finale teken van voltooië herstel” Dit is die oog waardeur die digterlike mens veral leef: wêreld en woord kom tot hom via die optiese sintuig. Deur die aangetaste oog van die siek mens gaan die konkrete fisiese wêreld met sy skoonheid verlore en sink die mens weg in komas en hallusinasies; in die gesigsbedrog van ’n afge- takelde siekte. Digterskap het essensieel te doen met die oog, die oog met die bese. T.o.v. die ontwikkeling van die waarnemingsmotief in *Komas uit ’n bamboesstok* is “Ou Niek” ’n sentrale gedig. Dit kom voor binne die eerste rol waarin die jeugwêreld van die ek herskep word. Die sterk

- 9) T. Cloete het in dié verband ’n besonder insiggewende artikel geskryf: “Bifokaal sien en koggel”, *Tydskrif vir Letterkunde*, Nuwe reeks XVII: 4 November 1979. Hy konsentreer sy bespreking van *Komas* op die sien-motief en wys hoe dit die taal en klankstruktuur van die bundel essensieel bepaal.

persoonlike inslag van die bundel raak van gedig tot gedig die besondere aard van die spreker in die vers en word as sodanig dikwels 'n objektiveringsmiddel: 'n "ons", 'n ek wat deur 'n ander ek praat. Hier vereenselwig die spreker hom met "ons" — 'n groep opgroeiende kinders beïndruk deur 'n Italiaanse opsigter oor 'n span swart ("eboniet") spoorwegwerkers wat "die berg" "oobreek". Dat dit hier om "ons" as kinders gaan, blyk uit die kinderlike uitspraak van die naam van 'n tipiese Italiaanse gereg: "Bol-en-ys" vir "spaghetti bolognaise".

Ou Niek is vreemd, hy is Italiaans (hy is in die kinderwêreld die persoonlike vergestaltung van die literêr-historiese Nicolo Polo, vader van Marco, medereisiger van die latere ek van die bundel), hy het 'n verbond met die kuns en die bese. 'n "Splinter doleriet" "skiet" per ongeluk sy "een oog" uit. Die "glasoog" wat hy op dié manier bekom, maak dit vir hom moontlik om "tuis" "viool te speel" want die "glasoog" self word in sy plek opsigter: deur die bygeloof van die werkers omtrent die vreemde oog laat hy hulle nou sonder sy persoonlike toesig werk — hulle word nou "glasoog/ na glasoog bespied, begoël" (strofe III). Die gestalte van "ou Niek" word gekomplementeer deur sy vrou wat met 'n "lied" die "wit wurms" (die spaghetti!; die beeld bring 'n suggestie van iets verwords, onnatuurliks) "in 'n pan roer". Verder drink hy oorvloedig — "hy laat die rooi wyn loop" (VI) —, beoefen die godsdienst ("... slaan die Kruis", strofe VII) en beskik ten slotte oor die wonderbaarlike vermoë om die hele waargenome wêreld van die kinders uit homself te laat voortkom — uit sy oog:

En siet:

Ta' Bet, die wurms wit
die rooi, die werkers eboniet,
die duifels uit sy een oog
skiet!

Die verband tussen hierdie gedig en "Venesië" word uitvoerig deur Cloete aangetoon. Binne die derde rol wat die volwasse lewe van die volledige digtermens van die bundel weergee, bring "Venesië" die grootmens-perspektief op die spesifieke kinderbelewenis in "Ou Niek". Die belangrikste aspek van hierdie digterspersoonlikheid is sy begoëling; 'n begoëling wat veral via die oog plaasvind. Nie een enkelvoudige rede nie, maar die volheid van lewe; die totale begoëling, is in laaste instansie oorsaak vir die siekte van hierdie nie-enkelvoudige mens, "Dirk der Duisende". In die gedig " 'n Mirakelspel: Wie 't Mossie Doodgemaak?" noem die drie koggelvoëls, Pikkewyn, Vink en Gompou, elk 'n enkelvoudige oorsaak vir die siekte. Maar as Fiskaal "die toetentaal" as oorsaak noem, stem almal saam (al die voëls "orkes"):

'Deur alles begoel,
deur alles begoel.'

Ten slotte het Fiskaal die laaste woord; hy is die moordenaar onder die voëls.

Die “geel oë” van die sieke is “bloot vir blindevlieë” (“Vergiftig deur Roxy”); hulle word tóé gesit soos “die oë/ van die stom/ halfgenieë” (“Egipties”). Die “likiede wese” (“Man agter Glas”) se oë is “amandelig” — hy het nog nie sy eie oë nie, maar die vreemde, Oosterse oë wat hy as ’t ware opgedoen het uit sy Oosterse reis saam met Marco Polo. (In “High Roads’ Robbery” leer die reisigers/“ons” — die Italiaanse “Ou Niek, sy seun Marco en sy oom” en die Afrikaanse lesers van *High Roads’ Readers* — die Oosterse beleefdheidsmaniertjies aan waar-agter hulle hul diefstal verberg.) Hierdie vreemde oog is spesifiek Oosters by die “Groot Mongool” (“Tai Khoen”: “... die groen oë se skeel kyk...” Dit is die kyk waarin “die mens verdwyn”; die dodelike (Kafkagtige) werking van “onsigbare straal oë”. Die mens afgetakel tot rooi-aas (“Ovidius Praat Mooi met Rooi-aas op Franskraal”) kan nie sien nie; hy voel slegs die “pomp van oseane” deur “toegevratte oë”. Die uitgebanne kraai speur met “die geel oog geelsugtig” na die stand van die water van ondergang en vernietiging (“Buite die Ark, die Kraai”). Maar as Glaukus uit die water klim, sien hy eerstens helder en in besonderhede en daarna “bifokaal” (“Glaukus Klim uit die Water”). Die gesonde mense-oog word opnuut die dubbelkykende oog van die digter.

Die bose en die goeie, siekte en gesondheid, dood en lewe is ten nouste verbonde — hulle is byna omruilbaar. Ou Niek se vrou wat met haar vurk spaghetti roer (“Ou Niek”) word Maraboe = Marië = Moeder/Maagd/Geliefde (vgl. naas “’n Mirakelspel: Wie ’t Mossie Doodgemaak?” die gedig “Dirk der Duisende” vir die naam Marië en “Drie Juwele” wat gestalte gee aan die heilige vrou). Die venynige instrument met sy duiwelse assosiasies, die vurk van ou Niek se vrou, word die instrument van Maraboe wat Mossie (= Dirk-Dirk = Dirk der Duisende) red. Die titel suggereer in “mirakelspel” die bo-menslike redding; uit die mag van die duiwel is die mens in die ou Middeleeuse mirakelspel deur die tussenkoms van Maria gered.

VRUGBAARHEID EN VOORTPLANTING

Herstel is in *Komas uit ’n bamboesstok* geboorte en elke geboorte word noodwendig voorafgegaan deur die ontwikkeling van ’n fetus. Die belang van voortplanting as voorwaarde vir die instandhouding en groei van die skepping en die gevare en risiko’s verbonde aan lewensverwekking is twee aspekte van die sentrale geboorte-motief in *Negester oor Ninevé*. Die geboorte-motief word in *Komas* met nuwe aksente ontwikkel.

“My Appelliefie van Inchanga” gee die eerste seksuele ontwaking van die nog klein seuntjie (vgl. “stokkie”): die aangetrokkenheid is tot die vreemde appelliefie, die “Engelse pofferbroekie” wat nie tot sy eie ern-

stige Boere-soort (“asters, malvas, kannas”) behoort nie. (“Appelliefie” is ’n soort eetbare bessie, nie ’n blom nie.) Die bye wat uit hierdie “Boere-blomme” kom, is gedwing tot reis want “almal kan nie boer nie” (“Bye”): hulle, die nie-boere, die “ooms”, werk op die spoorweë, in kragentrales - daar is die suggestie van loutering en oorlewing (“salamanders deur rooi oonde”¹⁰) — en die kinders word verplig om elders skool te gaan, om met ander, onbekende wêreld kennis te maak, maar “vir skoolvakansies” “swerm” hulle terug na die bekende, die eie, die “koeke van die boerekorf” (suggestie van soetheid). Die blom behou sy seksuele konnotasie vanuit die vorige gedig: “die “kannas, asters, malvas” word woordeliks herhaal. Uit hulle “swerm Van Rooyens, Oppermans en Adendorffs”; ’n reël wat in sy tweede betekenis lees: uit die Boeregemeenskap word die Boer in groot getalle voortgeplant. (“Swerm” is die gewone versamelnaam vir “bye” maar betrek op mense dui dit ook ’n groot groep aan.) Die vrugbaarheid van die ou Boeregemeenskap kom hier ter sprake, die baie kinders uit een gesin. Ondanks die aantrekkingskrag van die vreemde, die anderse, keer die Boere ook vir voortplanting terug na die eie. Daar is die soetheid van verbode vryery tussen verwante gedurende skoolvakansies.

In dié verband is “Egipties” ’n uiters belangrike gedig; ’n gedig wat in die besonder Ernst Lindenberg opgeval het en wat hy tereg as “merkwaardig” beskou.

Sy interpretasie laat my egter in die geheel onbevredig omdat dit te veel op die Egiptiese “geval” konsentreer — meer aandag gee aan die verwysing as aan die betekenis van die gedig as sodanig én binne bundelverband. Die verband wat Lindenberg trek tussen dié gedig en “Na ’n besoek aan die dieretuin” uit *Negester oor Ninevé* is desnietemin genoegsame bewys van sy skerpsinnigheid as literator.¹¹ Dit gaan hier inderdaad soos Lindenberg sê oor “ondertrouery by ons voorouers” wat in “Bye” ter sprake gekom het, oor “’n ontarding van die *enes*”¹² Maar wat sê die gedig presies daaromtrent? “Na ’n besoek aan die dieretuin” as inleidingsvers van *Negester oor Ninevé* ontwikkel ’n idee wat vir die hele bundel belangrik is: voortplanting is vervulling en lewe, nie-voortplanting is onvervuldheid, ontrou aan die skeppingsopdrag, bittere skuldgevoel en uiteindelik die dood. Ondanks die koue, steriele, belemmerende omgewing van die dieretuin plant die dier nog voort; die mens, eweneens in ’n onnatuurlike omgewing, die gevangeskap van ’n “enkelkamer”, nié: “net in ’n enkelkamer ek en jy/ van hulle vreugde afgeskei”. Die

10) Vgl. Daniël 3:17 “As onse God wat ons dien, in staat is om ons te verlos, dan sal Hy ons uit die *brandende vuuroond* en uit u hand, o koning; verlos” (my onderstreping). Ook vers 25.

11) Lindenberg, op.cit., pp. 11—12.

12) Ibid., p. 12.

noodroep, die wanhoopskreet wat in hierdie slotkoeplet deurklink, verneem mens weer in die slotstrofe van “Egipties”:

En ek en jy
vir die buitewêreld
skugter
wat word van ons,
my beminde suster?

Ondanks die wanskapenes wat gebore word, paar “neefs en niggies” in die afgesonderde binneland met mekaar. Maar die “ek en jy” huiwer voor die moontlikheid van “stom halfgenieë”. Die alternatief is frustrasie, nie-voortplanting. Wat *word* van hulle in die afsondering van ’n een-same onvrugbare ek-jy-verhouding, wat *word* van (= uit) hulle as hulle die gevaarlike vrugbare soet-verbode verbintenis kies? Die titel “Egipties” suggereer die historiese broer-suster-huwelik van die farao’s as analoog van “Boere-inteelt”. Daar is iets veelseggend paradoksaals omtrent die vreemde titel wat as literêre verwysing ’n groter wêreld aandui: die Boer moet uit sy isolasie wegbreek — broer en suster moet mekaar aflê — om in ooreenstemming met die Goddelike harmonie in die skepping voort te plant. Simbiose is nodig — ook vir die digterskap. “Dirk der Duisende” neem as digter baie wêrelde in hom op; indien hy sy digterskap ontrou sou word ter wille van die goedkeuring van die “Tai Khoen” dan sou hy ’n “kloon” word, die resultaat van “Voortplanting sonder paring”¹³ “Tai Khoen” ontvang slegs “kloon en klone van die groot sikloon”. So ’n “kloon”-digter sou homself digterlik voortplant in gedig na gedig wat keer op keer eentonig op mekaar sal lyk — eindelose onvrugbare eendersheid.

GEBOORTE UIT DIE WATERS VAN DIE DOOD VERLOS

In *Negester oor Ninevé* word die noue verbondenheid van lewe en dood primêr gedra deur die simbool van die *water*. Die digter begelei die titel van die gedig “Legende van die drenkelinge” in hierdie bundel met ’n sitaat uit Vondel se *Noach*: “Het water rijst aan ’t hart”. Hierdie gevaarlike waters, die waters van die sondvloed, is binne bundelverband ook die vrugwaters van geboorte wat in die baarmoeder letterlik tot na aan die hart styg. Die barende vroueskoot is die “ark van genade” binne die waters van die dood. “Ark”, die slotgedig van die drieluik “Genesis”, gee pertinent aan hierdie gedagte uiting in dié spesifieke beeld van die ark met sy Bybelse assosiasies. Dieselfde beeld kom voor in die kwatrainsiklus “Almanak” wat gaan oor die gedagtes en gevoelens wat by die man gewek word soos hy die groei van die fetus deur hom verwek, ervaar. Die verwekking van ’n kind is nie net ’n persoonlike saak tussen een man en een vrou nie; dit raak die werktuigkunde van die heel-

13) Vgl. Grové, op.cit., p. 11.

al: die “ark” wat ingeskeep word “met pare-pare chromosome”. Die ark is binne sikliese verband een van die “genadetekens van die ondergang” (die slotkwatryn “Stormkaap”).

Die derde rol van *Komas* is ’n weergawe van die volledige digter-mens wie se persoonlikheid aan die einde van die tweede rol met die gedig “Dirk der Duisende” voorlopig voltooi is. Die magte wat hom gevorm het, is hier aktief werksaam in sy lewe en lei binne dié geskakeerde patroon van menswees tot sy verwickelde siekte wat ’n duidelik-direkte aanvang neem met “Vergiftig deur Roxy” en ’n skynbaar noodlottige afloop het in die slotgedig van die derde rol “Roudiens, Gansbaai”. Met sy vermenging van feit en fiksie is dit ’n interessante gedig: die “roudiens” is vir “Dirk van Dyk van Duynfontein”. Hy het soos “Piet Suppose” (suggestie van veronderstelling, ’n narre-spel) by “Kruismansbaai/ met die afsny van rooi-aas/ tussen die bamboes verdwyn.” Hy word dus “verdrink verklaar/ aangesien/ niemand ’n lyk kon aandien”. Die skyn bedrieg: “Dirk van Dyk van Duynfontein” = “Dirk der Duisende” = Dirk Opperman is onderwater “skynbaar dood, maar deur God se genade word hy “soos ’n kind weer in die moer” gesluit. Hy word opnuut ’n Jona, gereedgemaak vir ’n hergeboorte op vaste aarde. In die aanvangsgedig van die vierde rol “Vreters van die Bossie” “sink” hy “onder die waterlyn” as een van “die verlore uitverkorenes”: dié keer Jona as bedwelmdde digter.

Die water van *Komas* is soos in *Negester oor Ninevé* simbool én biologiese werklikheid. Die “vrugwaters van geboorte” is nou urine, urinale waters wat in die siekteproses oor *alles* stoot en só, paradoksaal, die moontlikheid van gesond word inhou. Daarom begin die gedig “Urinaal Universaal” met ’n uitroep van versugting wat t.o.v. literêre konsensie en intonasie net sowel aan die Muse gerig kon gewees het; ’n roep om herstel: “o sone/ van osone”. Die gedig val sintakties uiteen in twee dele, alhoewel die afwesigheid van interpunksie die een in die ander laat oorloop:

o sone
van osone
en kortisone
druppeling
van kop tot tone
in die uur van gulpe
uit die skulpe
swel die slurpe
groei die anemone
oper, en die tulpe
sluit om abelone

“Osone” en “kortisone” kan albei *natuurlik* wees: respektiewelik die suurstoflaag hoog in die atmosfeer met sy afskeidende, beskermende laag teen skadelike bestraling en die hormoon wat uit die bynierskors

afgeskei word. Maar osoon as “modifikasie van suurstof... met ’n sterk oksiderende en disinfekterende vermoë” (KERNWOORDEBOEK VAN AFRIKAANS) en kortisoon as hormonale inspuitmiddel het ook geneeskundige werking wat ’n kunsmatige gevoel en tydelike skyntoestand van gesondheid kan veroorsaak. Hierdie “gesondheids”-toestand word voorberei deur die eerste vyf reëls, die aanvangsgedeelte van die gedig; in die tweede gedeelte, beginnende met die reël “in die uur van gulpe”, is dit ’n onderwaterse toestand van seksuele ontwaking. Gesond- en siekwees is nie absoluut nie; die siek orgaan wat medisinaal tot funksie gedwing word, hierinner hom sy normale seksuele funksie. Die “anemone” en “tulpe” as simbole van die vroulike geslagsorgaan — die blom in die bundel is deurgaans vroulik en sterk seksueel bedoel — sluit om “abelone”; “abelone” synde ’n vir Afrikaans vreemde uit die Engels ontleende woord vir perlemoer (“Abalone: A shellfish (*genus Halotis*) having a perforated shell lined with mother-of-pearl... Its meat is used for food”: BRITANICA WORLD LANGUAGE DICTIONARY, VOL. I). Perlemoer het as ’n soort eetbare seedier in ’n skulp assosiasies met die manlike geslagsorgaan (“uit die skulpe/ swel die slurpe”), maar in die woordvorm (“moer”) ook veral weer assosiasies met die vroulike. Manwees en vrouwees is in laaste instansie — soos in die vroeë voorgeboortelike stadium — verenigbaar. “Abelone” het ook ’n suggestiewe verband met “Abeliane/ Abeliete/ Abeloniete: ’n oud-Christelike sekte wat in die vierde eeu in Noord-Afrika ontstaan en hulle van alle geslagsgemeenskap onthou het, maar kinders aangeneem het sodat die sekte nie moes uitsterwe nie”.¹⁴⁾ In “Urinaal Universaal” het mens inderdaad met skynbare geslagsgemeenskap te doen. (Die anemoon-beeld is hier interessant; in “Negester en Stedelig” in die *Negester*-bundel word die ongeboore kind ook binne ’n onderwaterse toestand ’n “see-anemoon” genoem.)

In *Komas uit ’n bamboesstok* is die siekteproses “die ontwikkeling van ’n fetus in die moederwaters” (“Seremonie van die Naelstring”). Aan dié ontwikkeling was al die risiko’s van die groei van elke fetus verbonde. Die kwatryn “Spel” in die “Almanak”-siklus uit *Negester oor Ninevé* gee uitdrukking aan al die onsekerhede i.v.m. ’n fetus se ontwikkeling, die dubelspel wat begin by die verwekking van ’n kind wat òf briljant kan wees of ’n mongool of ’n doodgeborene: “... my lot bepaal/ met koning, knaap en skedelbeen?” Soos die fetus “tas” die siek mens na “ ’n gedefinieerde geslagtelike bestemming”¹⁵⁾ en die komas bevat veral die risiko van “knaap” word en bly: die verstand wat nie normaal ontwikkel nie; die verlies van die skerpsinnige digterlike brein; die ewige kind-wees. Maar die genade by die fetus-ontwikkeling is in *Komas uit ’n bamboesstok* net so groot soos in *Negester oor Ninevé*. Die ek van die bundel

14) Vgl. WAT.

15) Grové, op.cit., p. 9.

is “sewe maande fetus” en “ontwikkel” “vyf maande” “van fetus tot professor” (“Seremonie van die Naelstring”). Binne die ontwikkelingsgang vind hy sy volledige (hetero-)seksualiteit, groei vanuit verstandelike eenvoudigheid (vgl. “My Vrou die Koop ’n Bobbejaan”) tot die volle verwesenlikte potensieel van professor (D.Litt., D.Litt (H.C.), D.Litt. (H.C. Postuum) — vgl. titelbladsy) en digter. Die skelet (“beendere wat daaglik deur my klere brand”): “Seremonie van die Naelstring”) het mens geword, die dobbelsteen het nie die “skedelbeen” as finale teken gekantel nie. Die teruggekeerde digter is in die gestalte van ’n Glaukus en ’n Bontekoe weer die begenadigde Jona van *Negester oor Ninevé* — gebore, gered, verlos uit die water.

ek sink... U seegras maal en bind
my nietig in U draaikolk soos ’n kind

weer in die moer; maar wand na wand
sluit U genade na alkant.

En op ’n reënerige kus is ek een more
voor ’n God-ermbarmde Ninevé herbore.

OP REIS NA DIE GESEËNDE AARDSE PLEK

Die laaste ses verse van die bundel *Negester oor Ninevé* waarvan “Jona” die eerste is, vorm ’n duidelike afdeling van die bundel. Dit word tipografies aangetoon deur die skeidende blanko tussenbladsy. Die inleidende “Jona”-gedig en die slotvers “Moederstad” sluit ten nouste bymekaar aan. Jona word “op ’n reënerige kus” “voor... Ninevé herbore” (my onderstreping) en die ek in “Moederstad” bevind hom na ’n slaap en swerf oor seë (vgl. die eerste reël) in Kaapstad terug — Kaapstad wat elke stad en dus ook weer Ninevé word. En soos die slotkoeplet van “Jona” van genade gespreek het, so ook die tweede slotreëls van “Moederstad”: “Solank die mens aan My geboorte gee/ hang nog My Negester oor Ninevé’ ”. Die geestelike reis waarvan “Moederstad” praat, verwys na die swangerskapsmaande van die vrou wat vir die ek ’n tydperk van besinning was. Die vier verse wat deur “Jona” en “Moederstad” ingesluit word, is ’n verslag van hierdie besinning: “Maar in watter streke van die gees/ was ek die afgelope maande dan gewees...?” (“Moederstad”, reëls 7 en 8). Jona het lank in die “onderruime” van die skip na Tarsis geslaap, die ek in “Moederstad” was o.a. in die “binneruime van ’n kelder” (my onderstreping). Met die besondere eenheid van die slotafdeling van *Negester oor Ninevé* vasgestel, kan ’n mens o.a. sê dat die ek in die laaste ses verse tot homself terugkeer: Die liefde vir die vrou, haar swangerskap en die geboorte van hulle kind waarvan die bundel in sy groot geheel verslag doen, was ’n proses van groeiende self-ontdekking, maar ook van groeiende self-*vervreemding*. Hy is deur die vrou (die skip na “Tarsis” i.p.v. “Ninevé”) weggevoer van homself, sy eie menslik-

heid, sy Godgegewe menslike opdrag. Die laaste afdeling van *Negester oor Ninevé* is dus verse van 'n reis en 'n terugkeer: 'n geestelike reis die verlede in en die toekoms tegemoet; 'n reis waartydens ou beskawings herontdek en 'n nuwe voorsien word, die hele sirkelgang van geboorte en dood sy voltooiing vind... om weer te kan begin. As sodanig is dit ook verse van 'n droom, visionêre verse gebore uit die visie van 'n hergebo-rene.

Hierdie slotafdeling van *Negester oor Ninevé* kan werklik gelees word as 'n profetiese vooruitwysing na *Komas uit 'n Bamboesstok*. Veral van-uit “Moederstad” kan mens merkwaardige verbande lê.¹⁶ Die ek keer terug uit vreemde “streke van die gees” (reël 7: dié spesifieke frase uit “Nagwaak by die ou man” word herhaal) en herken met nuwe oë Tafel-berg (reël 1) met “die sweefhok... langs sy kabel” (reël 5) — “'n wit-eier-spinnekop”. Die teruggekeerde in *Komas* ontdek 'n “Tafelberg op die Tafel”, 'n berg geskonde deur die nasale argitektuur van Kaapstad, 'n luglyn soos Pinocchio se neus. Ook die Baai is soos in “Moederstad” weer binne die herbore man se gesigsveld: “Kaapse Skeepswerf” en “Aankoms by Cabo de Boa Esperanca”. Die ondersese verblyf in *Komas* is ook 'n woestynreis waarby die Egiptiese motief van die bundel aansluit. Dieselfde in “Moederstad”: die ek vra hom af of sy vreemde reis deur “die groot woestyn” “met grys opgrawings” was. Egipte as een van die ou beskawings wat op hierdie woestynreis ontdek is, kom ter sprake deur die verwysing na die koning wat in die “binneruime van 'n kelder” “sluimer” soos 'n dooi kind in die moer” — die mummie-koning, Tutankamen; beeld van homself as 'n sluimerende Jona. As hierdie Jona met sy herontdekking van “dier”, “ding” en “plek ná plek” begin, weet hy sy vreemde reis was meer as “'n bedrogspel van die gees” (reël 17) — dit was 'n terugkeer na die aarde, wat sy waarnemingsvermoë opgeskerp en hom opnuut gevoelig gemaak het vir die ewige verbande tussen plekke en tye. In *Komas* is Glaukus wat uit die water klim sy eerste taak om “die aarde se katalogus” op te stel; 'n pionierstaak aan hierdie grens tussen lewe en dood, die bekende werklikheid en die vreemde Anderkant (“Glaukus Klim uit die Water”).

Godsdienstige geroepenheid, begenadiging deur God en aarde-verbondenheid is ten nouste verbonde. In *Negester oor Ninevé* vind die gods-dienstige geroepenheid pertinent uitdrukking in 'n gedig soos “Legende van die drie Versoeking”: die mens is as verlose verlosser 'n navolger van Christus, hy moet hom opnuut aan die skepping offer.¹⁷ Die offer-gedagte, die begenadiging, die geroepenheid is veel minder Christelik-religieus ingeklee in *Komas uit 'n bamboesstok*, maar tog is dit in laaste

16) Ek wil hier graag 'n persoonlike gesprek met prof. C.J.M. Nienaber erken, wat vir my 'n eerste vonk geslaan het.

17) Vgl. my artikel “Skuld en Verlossing”, *Tydskrif vir Letterkunde*, Nuwe reeks XVII:4, November 1979.

instansie nie los te dink van die Christelike agtergrond nie. Die bundel dra op sy buiteblad die embleem van die vis wat dadelik aan die Christus-monogram hierinner — ’n vis wat stroomop swem, maar nogtans ’n vis. Die herborene in “Aanraaklied” het op sy liggaam die stigmata van Christus en al weier hy self om “formaliteite” te “prewel”, al laat hy dit by die afskeid aan Marco Polo se “gipsgesig” (suggesie van valsheid) oor, al bly die “’Deo Gratias’ ” deur homself ongesê laat hy die “’Amen’ ” deur sy dubbelganger eggo sodat dit sy eie bevestiging word. Hy is trouens één van “die twee mislukte houbous van die Here” (“Tot Siens!”)

Daar is die verset teen die tradisionele godsdienst by die seun wat belydenis van geloof moet aflê, die Boerklong wat deur “Boermatriek” moet kom, wat die *Martyrdom of Man* van Winwood Reade lees en aan Christus twyfel, bekoor word deur die “Aladdinlamp”, die Oosterse (“Uit: Die Dagboek van ’n Seun”). Maar hierdie “Boerklong” “haal” in sy siektetoestand “asem” deur sy “oriënt” — daarmee verwerp hy sy eie aansluiting by die Oosterse spesifiek identifikasie met Breytenbach en die verskynsel van alle “kultus”, in die literatuur. (“Lampe langs die Pad”). Hy arriveer na sy ondersese en sy woestynreis op die stukkie van God se aarde wat aan hom toegesê is — Stellenbosch. Aan die einde van *Negester oor Ninevé* was Kaapstad die spesifieke plek waar hy met sy verworwe kosmiese en historiese besef moes leef. Inderdaad is Stellenbosch soos Ernst Lindenberg sê “per slot van rekening maar ’n afgeleë dorp”, maar vir hierdie “’old boy’ ” wat “’weer gekom’ ”¹⁸⁾ het, is dit sy onontkombare Goddelik-bepaalde menslike bestemming. Die vier Stellenbosse verse “Grondstowwe by die Siklus van seisoene” is daarom veel meer as verfraaiend en toevallig en ’n “effens oorgekultiveerde lekkerbekkerij”.¹⁹⁾

Dis ’n vreugde aan kyk in eerste instansie en nie aan eet nie. In die ooreenstemmende aanvangsreël van al vier gedigte is die oog boontoe gerig, na die Pieke, waaraan die teken van die seisoen geles word: “Die Pieke wissel in ’n kwepergloed” (I “Herfs”), “Die Pieke skuil in mis of wit kapok” (II “Winter”), “Die Pieke blaai na ander buie, blou of groen” (III “Lente”), “Die Pieke tril van hitte” (IV “Somer”). Vanaf die Pieke verskuif die aandag na die naderbygeleë aarde en in die derde plek eers na die eetbare dinge. In die laaste twee of drie reëls van elke gedig gaan die effek van eet verder as smaakprikkeling en -bevrediging of gaan dit om meer as eet en die besigwees met eetbare dinge: die mens word één met die aarde, neem sy drif in hom op (“voel jy in jou die eerste snoek wat loop”: I:12; “en in jou word die klippe rond omgerol”: II:12), word saam met die aarde vernieu en jonk, verouder en ryp saam met hom. Cloete het daarop gewys hoe die bifokale kyk in die

18) Lindenberg, op.cit., p. 15.

19) Ibid.

bundel die struktuur bepaal, nie net t.o.v. sien nie, maar ook van hoor. Die oog en oor is ten nouste verbonde — ook in hierdie siklus. Nie alleen die smaaksin nie, maar alle sintuie is betrokke by die ervaring van die seisoen: As jy “vonkelwyn drink” — en jy *sien* noodwendig die vonkel — “koer jy (identifikasie met die duif wat voorheen ook ‘duiwelse’ assosiasie gehad het — vgl. “Ou Niek”/“Venesië”), terwyl die teenwoordigheid van “bye en jangroentjies” reeds begeleidend sang impliseer (I). “Ons” “praat” “met intiemer tongval” by die eet van winterkosse (II) en in die lente sing jy “ou refreine” en drink “jong wyne” terwyl die Piet-my-vrou sy eentonige fluit laat hoor (III). En in die somer herroep die “poer” van die druif-gevulde kandelbakke (IV:9) die “koer” in I.

Die siklus maak jonk- en oud-wees in laaste instansie omruilbaar en verenigbaar; beklemtoon hul onderlinge afhanklikheid. Die eerste seisoen wat ter sprake kom, is die rypste van almal: die herfs. Op dié manier laat Opperman sy siklus dieselfe aanvang neem as Van Wyk Louw se “Vier Gebede by Jaargetye in die Boland”, maar waar die herfservaring by Van Wyk Louw nog intiem verbonde is met die pyn, het die pyn uit Opperman se najaar verdwyn. Die gebed in Van Wyk Louw se “Vroegherfs” is dat alles pyn moet word in die rypwordende gety. By Opperman het pyn weggeraak in die absoluutheid van die rypwording: dis inderdaad geen ‘vroegherfs’ nie! Die herfsson (“koper gloed”) “voed” die druiwe, terwyl uit die eikebome “koperblare sak” — *voed* en *sak* is in harmonie met mekaar, alhoewel die een groeiende lewe en die ander wegrakende lewe suggereer (die “beur” en die “sak” van ’n gety soos ons dit al by Eybers gekry het²⁰). In die herfs het die bedrywigheid van die bye en jangroentjies bowendien sterk seksuele implikasies (I: 5,6). Die verkleuring van die herfs — die voorspel tot die sg. ‘winterse’ dood — het dus vernieude seksualiteit te doen. Die mens is in die lente beskeie jonk, ook seksueel (“... die beskeie/ eerste proe aan rooi punte van aarbeie” III: 12) en tog sing hy saam aan “ou refreine”. Die proe aan die aarbeie met die seksuele implikasie daarvan roep uit “Spel” (*Negester oor Ninevé*) die volgende reël in herinnering: “... sy soene/ op wit welwings van die sampioene”.

Die gloed wat die hele herfs deurstraal het, bereik ’n *brandende* hoogtepunt in “Somer” (IV). Daar is nou iets gewelddadigs in die hele proses wat hom in die natuur voltrek: “Die Suidoos/ *blaasbalk* pruime af en *vonke* appelkoos (IV: 1,2, my onderstreping). “Sonbesies” se “gil” (IV: 3) vervang die soet, eentonige lentegeluid van Piet-my-vrou én die “koljander word *gestamp* in kopervysels” (IV: 4, my onderstreping). Die rustigheid keer terug in die “poer” van die kandelbakke druiwe in die “koel kelders” maar daarbinne is “parsskroewe” (met alle suggesties van ’n pynlike fynmaakproses) aan die werk sodat “dop en mos” (IV: 11) in-

20) Vgl. “Portret” in *Die Vrou en ander Verse* waar dit inderdaad om dié lewensgety gaan.

derdaad die resultaat moet word van 'n gistende wêreld. Dis belangrik om hier "Donker Hart" uit *Heilige Beeste* in herinnering te roep. In dié gedig toon die natuur tekens van gebroke dinge, van 'n verborge innerlike stryd en daarmee vereenselwig die toeskouende mens sy eie innerlike stryd met sy eiesoortige tekens: "Uit watter verborge water is/ my drome verbreekte dop en vis?" Alles breek en word gebreek, die wêreld en die mens, om uiteindelik vir mekaar te bestaan: 'n Eenmalige Stellenbosch vir die eenmalige teruggekeerde Opperman; eenmalig binne ruimte en tyd maar verbonde aan alle plekke, alle tye.

TOT DIGTERSKAP GEDRYF: PERSOONLIK EN BO-PERSOONLIK

Die aanvangsreël van die sesde strofe van "Nagwaak by die ou man" (*Negester oor Ninevé*) het by alle interpreteerbaarheid — die volmaakte getal 7 wat die voltooiing van 'n siklus in die ek suggereer — 'n sekere duisterheid behou: "Ek, sewe selwe in myself gesluit". Dit is nie vreemd dat Ernst Lindenberg in sy bespreking van die gedig in sy doktorsale proefskrif besluit dat hierdie sesde strofe die swakste skakel is nie.²¹) Biografiese kennis bring nuwe lig op die strofe sonder om noodwendig Lindenberg se besware uit die weg te ruim, en vir die biografiese inligting hoef mens nie Opperman se dagboek van 1946, beskikbaar in die Carnegie-biblioteek, Stellenbosch, te raadpleeg nie — jy kan binne die wêreld van die poësie, binne Opperman se oeuvre bly, want die derde strofe van "Dirk der Duisende" gee in *Komas uit 'n bamboesstok* essensieel dieselfde inligting:

Dis Dirk se Dirk se Dirk...
reeds vir die sewende geslag —
weer 'n heilige getal,
dus begin ons weer by drie.

Agter *Negester oor Ninevé* lê o.a. die geboorte van Opperman se eerste-ling, 'n dogter Catharina Elizabeth, op 10 Mei 1946. Hoe intoem hierdie ervaring was, hoe ingrypend op die digter se lewe, blyk uit die dagboek en in besonder uit die inskrywing van 10 Mei 1946: "Met swart sambreel en jas het ek om seweur vanoggend deur die kwaai wind en reën gestap om na my dogter te gaan kyk... Eerlik gesê, ek het heimlik gewens dat dit 'n seun moet wees, want ek is die sewende Diederik Johannes, 'n direkte afstammeling, die oudste kind van die oudste kind wat altyd nog 'n seun was... en onderwyl ek na haar kyk, die dik toe-ogies, het sy begin huil: hoe raak sy my waar ek nog nooit geraak is nie..." Kyk mens na die dagboek van 1946 naas die bundel *Negester oor Ninevé* wat uit daardie hele intiem-persoonlike wêreld ontstaan het, besef mens

21) Ernst Lindenberg, *Struktuur en Waarde-oordeel*, ongepubliseerde Ph.D.-verhandeling, Universiteit van die Witwatersrand, 1956, p. 116.

hoe Opperman die gedig van die geval geabstraheer het. *Komas uit 'n bamboesstok* behou die verband tussen die ek van die gedig en die van die bundel en die mens agter die boek veel sterker, maar hierdie outobiografiese ek speel met die leser opnuut 'n wegkruipspeletjie — hy is nou kind, dan grootmens, dan weer 'n ander ek ('n dubbelganger), dan "ons". Hy distansieer homself o.a. in 'n veralgemeende jy = 'n mens in die seisoensgedigte: "Jy kerf kolganse, tarentale en konyne" (negende reël van "Lente").

En tog gaan *Negester oor Ninevé* (1947) en *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) binne Opperman se oeuvre 'n besondere verbond met mekaar aan — tematies en tegnies. Albei bundels bring 'n afwisseling tussen die groot, omvangryke gedig en die gekonsentreerde korter vers met sy koeplet- en tersine-strofe. 'n Persoonlike ek is deurentyd in albei bundels die spreker en die afwesigheid van die breeduitgewerkte gestalte-vers met sy sterk epiese kern, val op — die soort vers waarvan die hele *Joernaal van Jorik* (1949) 'n voorbeeld is en wat die kern uitmaak van *Blom en Baaierd* (1956).

Maar die verskille is nogtans so groot dat tussen *Negester oor Ninevé* en *Komas uit 'n bamboesstok* 'n merkwaardige ontwikkeling voltrek word. Toevallig is *Komas* die sewende bundel na *Negester* — die heilige siklus het hom opnuut binne die digter se lewe en oeuvre voltooi!

Universiteit van Stellenbosch
April 1980

oor die inset van “klipwerk”

D.J. HUGO

Die sintakties onvoltooide inset van “Klipwerk” val onmiddellik op:
dat akkers op die sinkdak val
en vye op die ringmuur breek

A.P. Grové (*Dagsoom*, pp. 89—90) stel voor dat die leser “ek hoor”, “ek verneem” of “ek merk” vooraan moet plaas.¹⁾ (Die ander moontlikheid wat hy opper, naamlik om die reëls as ’n klag of versugting te lees in die trant van: “Dat dit nou moes gebeur”, is ’n forsering van die sintaktiese moontlikhede.) T.T. Cloete (*Tydskrif vir geesteswetenskappe*, Des. 1979, pp. 257—8) sê van dié twee reëls: “Aan sy aanvangspunt is hierdie gedig ‘oop’...” Volgens hom bestaan daar geen noodwendigheid om dit te vul nie — die blote feit van die “oopenheid” is betekenisvol. Ook Merwe Scholtz (*Herout van die Afrikaanse poësie en ander opstelle*, p. 118) veronderstel dat iets vóór die “dat” weggelaat is. Hy sien die gedig as ’n invokasie of gebed en wil daarom die sin voltooi sien met “gee (dat)”. C.J.M. Nienaber (*Oor literatuur I*, p. 10) weer verstaan hierdie reëls as ’n wens. Die leser sou die sin dus kon begin met: “Ek wens dat...” Ook J.C. Meij (*Tydskrif vir letterkunde*, Nov. 1960, p. 60) begryp dit só.

Al die genoemde interpreteerders is dit eens dat daar ’n vakuum bestaan by die beginpunt van die gedig en die meerderheid wil iets vooraan plaas om die reëls te voltooi.²⁾ Dit is miskien die leser se eerste reaksie om die sintaktiese onafheid só te heel, gekondisioneer deur die feit dat “dat” meestal voorafgegaan word deur ’n hoofsin. ’n Samegestelde sin kan eger net so goed met ’n “dat”-bysin open: “Dat hy gister hier was, is ’n wonder.” Of ’n mens hierdie “Klipwerk”-gediggie so kan voltooi, is die opgawe van hierdie artikel.

Grové (loc.cit) merk op dat die akkers en vye natuurelemente is, terwyl die sinkdak en ringmuur mensgemaakte voorwerpe is. Dan vra hy: “Kan ons die gedig dan miskien lees as ’n haas onuitgesproke klag oor die feit dat die natuurlike teen die teennatuurlike, die konvensionele moet bots, dat dit selfs daardeur vernietig word?”³⁾ Ek glo nie sy gevolgtrekking is heeltemal korrek nie. Die aksent val hier nie op die vernietiging van die natuurdinge nie, maar eerder op die spanning wat tussen natuur en kultuur bestaan. Dit is tog net die vye wat “breek”. Daarenteen is dit nie onmoontlik nie dat ’n swaar akker ’n duikie in ’n sinkdak kan val — in welke geval ’n omgekeerde proses werksaam is: die natuurdinge beskadig ’n kultuurelement. Die samespel van natuur- en kultuursake veroorsaak ’n geluid, soos geïmpliseer deur die werkwoorde “val” en “breek”. Die akkers val met ’n harde knal op die sinkdak en die vye breek met ’n

dowwe plofgeluid op die muur. (Grové en Cloete gaan in die aangehaalde werke nader in op die klankaspekte van die twee reëls.)

Dit is 'n reeds bekende feit dat Van Wyk Louw se bundels open met 'n opdragedig waarin sy poëtiese program vir die verse wat volg, uiteengesit word. Elke bundel begin dus met 'n "ars poetica". Nou sal dit nie vreemd wees as "Klipwerk" wat so 'n opvallend andersoortige groep verse in *Nuwe Verse* uitmaak, met 'n klein kunsteorie begin nie. Dit sou naamlik só kan lui: uit die spanning wat bestaan by die polêre gegewe natuur — kultuur, ontspring daar 'n vonk, te wete die kuns/poësie. Dat hierdie "vonk" die vorm van 'n geluid of klank aanneem, versterk die vermoede dat dit hier gaan om die woordkunswerk — te meer as in gedagte gehou word dat baie van hierdie versies wesenlik (dans)liedjies is. Mens sou daarom die inleidingsgediggie kon voltooi met die agteraanvoeging: "... is aanleiding tot en aard van die volgende gedigte/versies/liedjies". Tereg beskryf Grové (ibid.) dié gediggie as 'n "wegwyser" vir die reeks.

As mens nou die inset van "Klipwerk" as opdragedig beskou, maak dit nie die inleidingsgedig van die bundel, "Nog eenmaal wil ek...", irrelevant vir die reeks nie.⁵⁾ Dit dien nog steeds as sleutel tot die hele bundel — "Klipwerk" ingesluit. Hierdie twee gedigte moet eerder gesien word as komplementerende komponente in die bundelgeheel. (Dieselfde geld vir die ander twee "aanloopgedigte"⁶⁾ tot die reeks: "Die beitelkje" en "Prometheus".)

Wat ons reeds van "Klipwerk" weet, ondersteun bostaande interpretasie. Van die verhouding "natuur-like" — "mens-like" in hierdie groep verse sê Grové (op. cit., p. 84): "... in die 'Klipwerk' word daar metafores na die mens en sy lot verwys in terme van natuur." Daar is dus dwarsdeur hierdie reeks 'n noue samehang tussen die natuur en die kultuurskepper/mens.

Cloete (loc.cit.) wys daarop dat die versvorme wat Louw aanwend, 'n dualiteit vertoon wat die onderskeid natuur — kultuur weerspieël. Naas die volksliedjie-agtige verse kry mens ook "geraffineerde vorme" soos 'n variasie op die Middeleeuse wagtterslied, 'n spieëlgedig, ensovoorts.⁷⁾ In baie gedigte "... herken mens binne die sg. volksliedjieagtige elemente die hand van die kultuurdigter". (Die onderskeid volkspoësie — kunspoësie is ter sake vir my argument, aangesien die "volkse" altyd na-aan die natuur lê).

Die inset is in nog 'n sin wegwyser tot die reeks deurdat dit aan die leser 'n toon-sleutel verskaf. Enersyds berei die helder knalle van die vallende akkers hom voor op die uitbundige vreugde en lewensblyheid (soms ook roekelose jolyt) wat uit baie van die versies straal. Andersyds dui die dowwe smaak van die vye op die hartseer van die verlang- en afskeidsversies. Die akkers en vye berei die leser ook simboolgewys voor op die sterk erotiese inslag van die reeks.⁸⁾

Die beproewing van 'n ander voltooiingsmoontlikheid vir “dat akkers...” het ons ten slotte by 'n nuwe interpretasie van die gedig uitgebring. Dit is juis die oopheid van hierdie gediggie wat meer as een interpretasie moontlik maak — nee, daarom vrá. Die leser wat wil volstaan met Van Wyk Louw (op. cit., p. 45) se beskrywing van hierdie twee reëls as “... net een klein suiwer flits sensasie”, misken een van die basiese kenmerke van die poësie, te wete die meerduidigheid daarvan.

VOETNOTE

- 1) Vgl. ook A.M. Pienaar, *Ontleding en waardering van “Klipwerk” van N.P. van Wyk Louw*, p. 9.
- 2) So ook H. le R. Slabbert, *Klasgids*, Nov. 1978, p. 27, wat meen dat 'n hele reël vooraf weggeval het. Ons het dus te doen met “'n 'stukkende' driereëlige gedig”, volgens hom.
- 3) Vgl. ook J.C. Meij, loc. cit., en C. Barnard, *N.P. van Wyk Louw se poësiebeskouing soos dit tot openbaring kom in sy kritiese prosa en poësie*, p. 36. Cloete, loc. cit., lê ook klem op die “destruktiewiteit” van hierdie versreëls.
- 4) Vgl. S.J. de Jongh, *N.P. van Wyk Louw se opvattinge van die poësie soos deur sy opdraggedigte weerspieël*, p. (i).
- 5) Merwe Scholtz, *ibid.*, voetnoot 17.
- 6) A.M. Pienaar, op. cit., p. 2.
- 7) Cloete tipeer egter die vaste dansliedjievorm (soos gekarakteriseer deur N.P. van Wyk Louw in *Rondom eie werk*, p. 100) ten onregte as 'n Persiese kwatryn. Dat dit wel 'n gekultiveerder vorm van die volkspoësie verteenwoordig, blyk ook uit Louw se opmerking: “... 'n vaste klein vorm... is daar al van hierdie soort lied gemaak, met formele reëls wat nagegaan en beskryf kan word presies soos by die sonnet, die rondeel en ander vorme van die kunspoësie.”
- 8) Vgl. “Arlésiennes” (ewe-eens in *Nuwe Verse*) waar “vyeblare” saam met olywe en wyn, kasies en wors in 'n simbolies-erotiese konteks voorkom. Ook A.C. Symington, *Die gans-andere in die digkuns van N.P. van Wyk Louw*, p. 413, gee 'n seksuele interpretasie aan “akkers” en “vye”.

BIBLIOGRAFIE

- Barnard, C., *N.P. van Wyk Louw se poësiebeskouing soos dit tot openbaring kom in sy kritiese prosa en poësie*, ongepubliseerde verhandeling, Universiteit van Pretoria, 1968.
- Cloete, T.T., "Gedigte uit 'Klipwerk' van N.P. van Wyk Louw", *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, jg. 19 nr. 4, Desember 1979.
- De Jongh, S.J., *N.P. van Wyk Louw se opvatting van die poësie soos deur sy opdraggedigte weerspieël*, ongepubliseerde verhandeling, Universiteit van Pretoria, 1962.
- Grové, A.P., "Natuurwysheid van die 'Klipwerk' ", *Dagsoom*, Tafelberg, Kaapstad, 1978.
- Louw, N.P. van Wyk, *Rondom eie werk*, Tafelberg, Kaapstad, 1970.
- Meij, J.C., "Proe-proe aan 'Klipwerk' ", *Tydskrif vir letterkunde*, jg. 10 nr. 4, November 1960.
- Nienaber, C.J.M., "Klipwerk", *Oor literatuur I*, Academica, Pretoria, 1974.
- Pienaar, A.M., *Ontleding en waardering van "Klipwerk" van N.P. van Wyk Louw*, ongepubliseerde verhandeling, Universiteit van Pretoria, 1968.
- Scholtz, Merwe, "Oor die eenheid van 'Klipwerk' ", *Herout van die Afrikaanse poësie en ander opstelle*, Tafelberg, Kaapstad, 1975.
- Slabbert, H. le R., "Die eerste klip van 'Klipwerk': pogings tot 'n interpretasie", *Klasgids*, jg. 13 nrs. 3&4, November 1978.
- Symington, A.C., *Die gans-andere in die digkuns van N.P. van Wyk Louw*, ongepubliseerde proefskrif, Universiteit van Pretoria, 1959.

'n gekristalliseerde verhaal: rabie se drie kaalkoppe

T.T. CLOETE

“Iemand moet ’n tesis skryf
oor *Die psige van die kelner...*
Hy is die prototipe van God
maar ook van die duiwel”
(Hennie Aucamp: “Die moeders”)

Jan Rabie se *Drie kaalkoppe eet tesame* is die baie kort verhaal van drie gedrogtelike manne wat deur ’n kelner bedien word met wyn en vleis. Hulle eet en drink wellustig. Die gereg neem later menslike vorm aan, en nog later eet die drie kaalkoppe die toeskouers in die restaurant, ten slotte eet hulle mekaar op en verteer hulleself. Dan vee die kelner die vloer en dek die tafel vir die volgende dag se maal. Dit is die hoofgegewens van die verhaal wat, soos enige literêre werk, soos J.J.A. Mooij gesê het, hom prinsipieel nie aan ’n parafrase onttrek nie (“Over de methodologie van het interpreteren van literaire werken”, *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*). Hierdie hoofgegewens het ’n bedrieglike nut: dit wek die indruk dat ons hier ’n eenvoudige storie het. Maar die skrywers wat tot dusver die uitvoerigste interpretasies van hierdie verhaal gegee het, stel tereg baie vrae oor hierdie uiters kort en skynbaar eenvoudige verhaal. Die moontlike toepassings en morele implikasies het egter die skrywers oor die verhaal tot dusver meer besig gehou as die struktuur daarvan. Dit is een van dié soort stories wat die leser gou daartoe verlei om toepassings te maak van Jan Mukarovský dat die literêre werk kommunikeer *deur* sy struktuur, kan dit dalk help om by laasgenoemde punt te begin (“Die Kunst als semiologisches Faktum”). In sy gesprek met Elsa Joubert in *Gesprekke met skrywers 3* sê Rabie iets wat ons daarop bedag moet maak dat hy “gekrystalliseerde” verhale skryf, en juis omdat hierdie verhaal so tot die essensiële ingeperk is, skeep dit so baie vrae. Die verhaal het drie skerp omlynde afdelings. Elk van dié drie afdelings het weer drie min of meer ewe lang paragrawe. Die drie afdelings met hulle drie paragrawe is o.a. onderskeibaar volgens die kort beginsinne elke keer, met ’n taamlik bestendige woordinhoud in ’n bestendige sintaktiese patroon:

- I.i. *'n Drie-eenheid kaalkoppe* (sit rondom ’n tafel).
 - ii. *'n Lang skraal kelner* (in ’n swart aandpak bedien hulle...)
 - iii. *Die skraal kelner* (bedien hul swygend).
-
- II.i. *Die drie kaalkoppe* (swaai op en af...)

- ii. Die omstanders (hyg van walging...)
 - iii. *Die dun, swygende kelner* (is altyd betyds...)
- III.i. *Die drie kaalkoppe* (gaan waansinnig voort met hulle maal).
 - ii. Die tafel en die stoele (tuimel neer...)
 - iii. Dan vee *die kelner* die vloer.

Daar is, soos ons aan bg. kan waarneem, vaste komposisionele verskyningspunte vir die kaalkoppe en vir die kelner: die kaalkoppe verskyn elke keer in die beginparagraaf van die drie afdelings (I i, II i, III i) en die kelner elke keer in die slotparagraaf van die drie afdelings (I iii, II iii, III iii). Die sake wat genoem word in die middelparagraawe (I ii, II ii, III ii) is minder bestendig, resp. kelner, omstanders, tafel/stoele, maar die sintaktiese patroon bly ongewysig. Juis die variabele middelparagraaf van elke afdeling maak die bestendigheid in die iste en iiide paragraaf van die drie afdelings opvallender.

Wat doen hierdie streng en skerp komposisie? Dié uiterste presisering is eerstens deurgevoer in die struktuur, terwyl die verhaal dit het oor wanorde. Daar is dus 'n omgekeerde verhouding tussen die vertelwyse en die vertelde, soos dit kán gebeur in die literatuur. Daar lê 'n strak en heldere, ook 'n skone komposisionele skelet, om dit so te noem, binne die aaklige gebeure van die verhaal. Daar is binding in die ontbinding, om met 'n motto van Breitenbach uit *Kouevuur* te praat. In *Lotus* ("I.I. (lotus)") het hy dit (met 'n uitspraak van Browning in gedagte?) gestel as: "Die Groot Taak is / om van honderdrolle sterre te maak". "To aestheticize the unaesthetic" is deur die skrywers self lank voor die teoretici gestel, die maak van blomme uit die kwaad, in die taal van Baudelaire, die positiever van die negatiewe. Een van Arthur van Schendel se kortverhale, *De struikrover en het treurspel*, eindig met dié uitspraak oor die kuns: "Geen fraaie vorme meer voor wat verachtelijk is". Maar van die oorsprong van die literatuur af tot by Rabie is daar fraaie vorme vir die vergtelike, en dit is deur Eliot opgemerk dat hoe meer weersinwekkend sekere dramasisituasies uit die groot literatuur is, hoe mooier is die vers in daardie situasies. Ook dit doen Rabie se verhaal — dit gee in omgekeerde eweredige verhouding vorm aan die deformerende, fraaiheid aan die vergtelike, 'n struktuur wat 'n likwidasië van die afskuwelike is. Die redensie is gewoonlik: die "vorm" bevestig die "inhoud". Die ware toedrag van sake lê in die omgekeerde: die "inhoud" word getransfigureer in die "vorm", deurdat dit in 'n ander gedaante gemanifesteer word.

Tweedens: die bestendige verwysing na die kaalkoppe telkens in paragraaf i en na die kelner elke keer in paragraaf iii van afdeling I, II en III skep 'n ordinale verhouding tussen kaalkoppe en kelner. Hierdie verhouding plaas die kelner in 'n klimaktiese posisie in I iii, II iii en finaal in III iii. Dit maak van hom die hooffiguur van die verhaal. Sy hooffiguurlikheid

is tektonies gemanifesteer¹⁾. Ook die progressiewe verhaallyn loop op na 'n eindklimaks. Daar is verskeie ontwikkelende elemente in die verhaal, nie afwikkelende elemente soos bv. in sekere kortverhale van Arthur van Schendel nie, soos hieronder behoort te blyk.

Die drie kaalkoppe wat in die verhaaltitel en telkens in die beginparagrafe I, II en III genoem word, is dus 'n fiksering "vlak naast", soos Simon Vestdijk hierdie soort verskynsel verduidelik het in *De glanzende kiemcel*. So 'n fiksering "vlak naast" verskerp die waarneembaarheid van die saak waarom dit eintlik gaan, in hierdie geval die kelner²⁾.

Ons sien ook aan ander dinge dat die kelner hooffiguur is³⁾. Aan die einde van Rabie se verhaal kom daar die verrassende inligting dat die maaltyd die volgende dag voortgesit gaan word. Daar staan naamlik in die slotsin: "Hy dek die tafel swyend vir die volgende dag se maal". Met ander woorde: die kelner sit agter die volgende dag se herhaling van die pas afgelope gebeurte. As hy agter die voorspelde herhaling sit, is dit afdoende getuigenis dat hy agter die pas afgelope verhaal self ook sit. Daar is 'n spiraalgang in die verhaal — ook in ander opsigte (vgl. hieronder). Die kelner staan aan die oorsprong van die gebeurte, nie net aan die einde daarvan nie. Hy is die moveerder daarvan. Die kaalkoppe is dus van die kelner besete. Ook nog 'n getuigenis van die kelner as oorsprong van alles: in III ii stort die ruimte ineen, maar in III iii herstel die kelner dit. Die tafel staan weer, vir die volgende geval.

- 1) 'n Klimaks hoef nie noodwendig in 'n eindposisie te lê nie. Alliterasie bv. as begin-gegewe en assonans as middelskynsel kan dieselfde klimaktiese waarde hê as die eindverskynsel rym. In Rabie se verhaal is daar egter geen rede om daaraan te twyfel dat die klimaks in III iii lê nie, voorberei deur I iii en II iii. Daar is alle bewyse vir so 'n eindklimaks. Afgesien van bg. aanduidings is daar ook ander.
- 2) Dit hoef nie veel te beteken nie, maar die ekstra aandag wat die drie kaalkoppe in die titel kry, naas dié in I i, II i en III i, word gekanselleer deur die ekstra aandag wat die kelner in I ii kry, naas dié in I iii, II iii en III iii.
- 3) Hy is baie meer dominant as waarvoor hy tot dusver aangesien is. Van almal wat minder of meer uitvoerig oor hierdie verhaal geskryf het, het alleen Brink (in *Jan Rabie se 21*) aandag aan die kelner gegee, baie saaklik. Jan Spies (in "Jan Sebastiaan Rabie", *Perspektief en Profiel*³⁾) noem die kelner selfs nie, en van die kaalkoppe gee hy 'n onaanneemlike en onlogiese interpretasie. Die "kwalifikasie 'drie-eenheid'" roep volgens Spies "die beeld van dié Drie-eenheid, dié naamlik van God" op, en die wyn en die vleis lyk vir hom op "'n Nagmaal... 'n omgekeerde een: Nie die mens geniet die vlees en bloed van God nie; die 'god' geniet die vlees en wyn deur die onderhoriges voorsien". Allermens het die drie kaalkoppe goddelike allure (intendeel!) en allermens eet hulle vlees en wyn deur *onderhoriges* voorsien. Hulle is self onderhoriges. Spies het dit oor die "vlees en bloed van God" — die Nuwe Testament het dit egter oor die liggaam en bloed van *Christus*. Die wyn word net een keer genoem in Rabie se verhaal, die vleis verskeie kere en in verskeie vorme. Mens kan jou moeilik voorstel dat God Drie-enig die wellus van vernietiging en bowending van selfvernietiging kan simboliseer. So iets sal 'n onaanneemlike simboliese *tour de force* wees.

Daar is baie ander getuienisse van die hooffiguurlikheid van die kelner. Te midde van die alles tot niet gaande dinge en figure is hy die enigste onaangetaste karakter en bly hy verhewe bo alles wat gebeur. Hy is nie aan die destruktiewe verhaalgebeure onderworpe nie. Hy is die enigste werklik onveranderlike en oorblywende figuur in die slot van die verhaal. Al die ander is dan of weg of verteer, en die ruimte het tydelik ineengestort.

Daar is ook iets magneties in die kelner se optrede: in I iii kom “ander mense” nader, as’t ware in die spore van die kelner, en hulle is in II ii toeskouers ondanks hulle walging — eers later vlug hulle, dié wat oorbly. Hulle is gelok. Dit lê op dieselfde vlak as die van buite gemotiveerde optrede van die kaalkoppe — ’n goeie bevestigende geval en ’n voorbeeld van literêre selfevidensie.

Die heersersposisie van die kelner bring ’n ironiese inslag in *Drie kaalkoppe eet tesame*. Byvoorbeeld dat, as die verhaal begin, die kaalkoppe reeds oormatig vet is maar — besete van die kelner — tog nog rasend honger is. Ironies is dit ook dat die kelner die kaalkoppe “bedien”. Hy wórd gedien. En as daar aan die begin staan dat die kelner die kaalkoppe bedien met die geregte wat hulle “verlang”, is ook dié *verlang* ironies, want hulle is van meet af aan onderworpe aan wat die kelner aan hulle voorsit. Bowendien: in II “gebeur ’n vreemde ding” as die geregte menslike vorms “aanneem”. Die kaalkoppe kry hier dus nie wat hulle “verlang” het nie, en hulle kan nie langer gereg en toeskouers onderskei nie.

Die kelner is ’n demon. Hy is in swart geklee, in ’n nagtelike situasie. En hy is kelner — vgl. S. Vestdijk se *De kellner en de levenden*, en Aucamp se “Die moeders”. Die spiraal gang in die verhaal verhoog die demoniese, wat konvensioneel siklies voorgestel word. Vergelyk H.C. Bosman se *Madness*. Die spiraal lê nie net daarin dat daar die volgende dag weer so ’n maaltyd gaan plaasvind nie ensovoorts. Die spiraal is ook *binne* hierdie onderhawige verhaal self gemanifesteer, bv. in sy bou van 3 afdelings met daarbinne elke keer weer 3 paragrawe wat op mekaar lyk. Die spiraal is nog fyner as dit uitgewerk:

Daar sit verskeie verdienstes in die drieledigheidstruktuur van begin, middel en einde wat dwarsdeur die eeue in literêre werke van verskillende aard toegepas is, vanaf groter werke soos Dante se *Heilige komedie* en Gorter se *Mei*, tot in talle kleiner gedigte van die *Drieteiligheit*, bv. van die lengte van Opperman se “Ballade van die Grysland”, of korter: Van Wyk Louw se “Aprilis”, of die beroemde geval van die “Egidiuslied”. In die vyfdelige klassieke tragedie met sy piramidale struktuur sit ook ’n drieledigheidstruktuur, ook in die vyfdelige *Joernaal van Jorik* van Opperman, waar deel 1 en 2 bymekaarhoort as I, deel 3 as II geld, en deel 4 en 5 saamhoort as III. Maar in lg. gevalle is die drieledigheid ongereduseer, verdoesel, terwyl dit in Rabie se verhaal gereduseer is tot die essensie, wat daaraan ’n steil élan gee. Die élan word nog duideliker wanneer ons verder redu-

seer. Die verhaal is uit een stuk. 'n Bepaalde struktuurbeginsel handhaaf hom in verskillende gedaantes. In die reeds tot die essensiële gereduseerde verhaal word mens daartoe verlei om nog verder te reduseer, om dus as't ware 'n dominante vormkenmerk van die verhaal drasties verder deur te voer. So 'n redusering van watter paragraaf ook al gee mens insig in die hoë momentum van die verhaal. 'n Verkorting van paragraaf II ii gee 'n indruk van hoe die gedwongenheid van die wellus ritmies-sintakties gemanifesteer is:

II ii Hulle eet met ontstellende wellus...
 Hulle gun hulleself geen verposing... (nie)
 hulle monde maal...

Dit geld ook vir die waansin van III i:

III i Hulle hande vlieg links en regs...
 Hul oë het verdrink...
 hulle kon die borde vleis... nie langer raaksien nie
 hulle byt hulle eie vingers af

In II iii word die opeenvolgende gebeurtenisse met 'n afgemete presisering gestel — *presisering* weer eens in die struktuur waar dit om destruktiwiteit in die verhaal gaan, soos ons reeds in 'n ander verband hierbo opgemerk het:

II iii Een kaalkop... Die tweede kaalkop...; die derde... Die toeskouers...; die restaurant...

Al die hoofsake, uitgesonderd die kelner¹⁾, wat by die vernietiging betrokke is, word hier in II iii gereduseerd genoem, die toeskouers en restaurant selfs in dieselfde volgorde waarin hulle aangetas word in die makroverhaal: in I iii II ii en iii word die toeskouers betrek, in III ii word die restaurantruimte aangetas.

Die afgemetenheid van die sinne binne die paragrawe, van die paragrawe self en van die afdelings waarin hulle gegroepeer is, gee saam 'n hoë momentum en steil stygende verhaalverloop aan *Drie kaalkoppe eet tesame*. Die impetus is aan nog ander vorme waarneembaar, bv. aan die opeenvolgende vorme van eetlus: *hongerig* (I), *wellus* (II), *waansinnig* (III), waarin 'n groeiende intensiteit lê, of bv. in die “ontwikkeling” in die geregte: *vleis* (I), *mensvlees* (II), die self (III). Klankstuwung klink selfs deur in die spiraal *hongerig-wellus-waansinnig* van hierbo. Nog hoorbaarder klink die klankspiraal in die paradigma *verdwyn* (I), *verblind* (II), *verdrink* (III) — al drie hierdie woorde het bowendien betrekking op die oogsintuig wat deur die vraatsug vernietig word: “hul oë verdwyn in die voue van hul wange”; “die drie kaalkoppe skyn verblind te wees”; “Hul oë het verdrink”. Rabie se verhaal is deurgaans in klinkende en ritmies beweglike prosa geskryf, bv. “'n Lang skraal kelner in 'n swart aandpak”, of: “Hul veelvoudige kenne flap op en af terwyl hulle die vleis met

1) Die uitsondering van die kelner is van besondere waarde — hy bly immers onaangetas.

vratige haas afwerk''. Merkwaardig, en bevestigend vir die slotlimaks en heersende posisie van die kelner is veral dat die *Drieteiligheit* van die makrostruktuur in verkleinde vorm in die slotparagraaf, dus in die troonposisie van die kelner streng deurgevoer is, soos in geen ander paragraaf in die verhaal nie. Daar is net drie sinne, wat die kelner vooropstel, hom maksimale prominensie gee en die afgeronde beweging van die verhaal vorm:

III iii Dan vee die *kelner*...

Hy gooi ...

Hy dek ...

'n Redusering van die sinne in die heel laaste paragraaf van die verhaal gee 'n replika van die totale struktuur.

Naas die bogenoemde kan nog genoem word die vernuftige en ryk verhouding van statiese elemente tot die progressiewe elemente. Soms is die twee ineen, soos dit ook in ander vorme in die literatuur voorkom, bv. in die refrein, wat nog altyd, saam met ander vorme van repetisie, een van die merkwaardige en klassieke verskynsels van die literatuur is wat tege-lyk staties en dinamies is:

Die mees onveranderlike faktor is die kelner, maar hy is die instigeerder van al die *omwentelinge*! Strak is ook die tektoniese grondpatroon van die verhaal, ook sekere sintaktiese grondtrekke, maar wat 'n hewige momentum tot gevolg het.

Onveranderlik is ook die kaalkoppe in sekere opsigte, bv. deurdat hulle onversadig bly of aan die begin sowel as aan die einde dieselfde voorkoms het. Veranderlik is die kaalkoppe egter deur hulle toenemende besetenheid. Veranderlik is ook die voedsel. Progressief is verder, om nog een saak te noem, die volgende: I het op die kaalkoppe en kelner betrekking en noem "die ander mense" teen die einde; dié ander mense kom in II na vore en word aangetas, en in III word die ruimte ook aangetas. Daar is baie toenemende dinge in die *strak* verhaal. Dit sien ons ook daaraan dat die oog deur die wansmaak algaande meer benewel word en die onderskeidingsvermoë al meer benewel word, en dat die telbare drie (tegelyk 'n beperkte en kollektiewe getal) 'n ongetelde skare word.

Die betowerende van die verhaal lê enersyds in sy presiese, afgemete bou, andersyds in sy steil progressie binne hierdie strak lyne.

As die verhaal van die kaalkoppe eindig, is hulle "soos doppe van oopgekraakte eiers". Maar hulle was dit al aan die begin van die verhaal: dan laat hulle al dink "aan eierdoppe". Hulle word dus nie in die verhaal wat hulle uiteindelik is nie. Hulle is in E.M. Forster se bekende terminologie in *Aspects of the novel* "flat", hoe dik en vet hulle ook al is, want hulle het "perpetual completeness", van begin tot einde. Dit is meer as terloopse beeldspraak as hulle aan die begin al genoem word monsteragtige "misgeboortes": hulle is in die verhaal se aanvang reeds in hulle besetenheid ontvange en gebore. Die verhaal vertel m.a.w. nie hoe die beseten-

heid begin het nie. Aan die verhaalbegin was dit reeds daar, en verder vertel die verhaal alleen hoe die besetenheid daaruit sien en al meer momentum kry na die einde toe, net om weer van voor af te begin. Dus: die hoofsaak van die verhaal is nie 'n moralisering oor die besetenheid nie maar die manifestasie daarvan. Hierdie manifestasie geskied op talle maniere, vanaf klein na groot momente: vanaf die klank en klankparadigmas, die ritme en daarmee saam die sintaksis, sintagmas met 'n bepaalde woordorde, 'n sekere sintaktiese inset, die begrippegroei, die paragrafering en frasiering, die veelvoudige spiraalbeweging en meer. Wat die verhaal te vertel het, vertel hy sewevoudig en daarom literêr uitnemend.

haikoe

W.F. HAUPT

Wat, presies, het jy
gister openlik aan my
so woordloos gesê?

die ek is nie ek nie: breyten en van wyk louw

P.H. ROODT

I

In sy poësie verwys Breyten Breytenbach dikwels na ander kunstenaars, hetsy in die titel, die opdrag of die gedigliggaam. Telkens bring dit onder andere 'n verhoudingsprobleem na vore, stel dit sy eie werk in reliëf teenoor ander. Een van die opvallendste en interessantste voorbeelde is "breyten bid vir homself" uit *die ysterkoei moet sweet*.¹ Dit roep ver wysend twee van Van Wyk Louw se gedigte op, nl.: "Ignatius bid vir sy orde" en "Die aquinaat bid vir homself"²; eersgenoemde veral ten opsigte van die gedigliggaam en laasgenoemde waarskynlik ten opsigte van die titel. Die titel "breyten bid vir homself" kan ook 'n doelbewuste parodie wees op die titel "Ignatius bid vir sy orde"; te meer nog as mens laasgenoemde gedig met Breytenbach s'n vergelyk: Teenoor Ignatius se gebedstoon vol piëteit rig (die) "breyten" (van die gedig) hom op oënskynlik profane wyse tot God.

Ek wil hierdie gedig ontleed en ook van die verwysings nagaan om 'n sleutelaspek van Breytenbach se poësie te probeer aantoon: naamlik dat die spreker in sy werk dikwels 'n glibberige saak is, die ek is nie ek nie. Veral waar die digter "met naam en al" in die gedig staan, is daardie ek fiktief, 'n masker van iemand anders, moontlik dalk 'n karikatuur van die ware Breytenbach buite die gedig.

2

Van die goeie titel in die poësie beweer en bewys Pirow Bekker³ 1970 32 met uitvoerige analyses die volgende stelling: "Die goeie titel is nie net leemtevuullend nie. Hy doen iets meer. Met ander woorde, hy verskaf nie bloot noodsaaklikhede t.o.v. die saaklike opset van die gedigliggaam, noodsaaklikhede dus vir 'n volledige verstaan, nie, maar laat hom ook aktief geld in die struktuureenheid van die geheel". En ten opsigte van die subtitel stel hy 1970 73 die volgende: "Die subtitel en sy optrede in/ten opsigte van die gedig plaas ons veral voor 'n *verhoudings*-probleem, by name die verhouding tot sy titel. Ons onderskei drie stellings in dié verhouding: Titel primêr, subtitel sekondêr; gelykwaardig; subtitel primêr, titel primêr".

Om 'n raamwerk, 'n noodsaaklike agtergrond, daar te stel vir my eintlike betoog, wil ek in die lig van bogenoemde kyk na die titel en subtitel van "Bedreiging van die Siekes" (die eerste gedig — en, glo ek, nie sonder

rede eerste geplaas nie — in Breytenbach se oeuvre), en die verskillende verhoudings wat hier met mekaar in die gedigliggaam op die spel is, na-gaan. Dit is besonder relevant vir 'n redelike begrip van hierdie gedig; te meer nog omdat die naam van die digter so prominent in die gediglig-gaam en subtitel optree.

Sonder om in onnodige analise⁴ te wil verval, wil ek beweer dat die titel gepas en funksioneel is in die volle sin wat Bekker dit bedoel: Dit verskaf inligting ten opsigte van die binneste gedig, die 'eintlike' gedig; trouens dit som die tema daarvan baie netjies op: Die siekes van Parys wat by hul vensters staan en dreigend beduie terwyl die (apokaliptiese) reën — 'n mag van buite — die wêreld omskep in 'n aaklige sterwe; daarteenoor die ek-spreker, self siek in sy angs en vrees en makabere vooruitsien op sy be-grafnis — hy is dus een van die Siekes van die titel, wat bedreig word deur die bleek siekes, want hulle is draers van die dood. Uiteindelik — waarskynlik onder ban van die siekes — sien hy profeties sy eie begrafnis waar die vrees so oorweldigend word dat die bleek kranksinnige siekes se siele in katte invaar, en alles steeds onder die vernietigende reën. Die Siekes van die titel word in die gedig 'n totale omvattende begrip: dit is liggaamlik én siek tot die dood toe en ook verby die dood en paradok-saal: weer tot die lewe. (Die spreker word met sy begrafnis ge-“plant” — hy, of iets van hom in 'n ander vorm, sal dus weer opkom!) Só geld die titel dus “aktief... in die struktureenheid” van die binneste gedig.

Die titel ignoreer die buiterand van die gedig, maar in samehang met die titel vergoed die subtitel ruimskoots daarvoor. Die subtitel, “(vir *B. Breytenbach*)”, ook betekenisvol kursief, slaan op die kursiewe buiterand van die gedig waar *Breyten Breytenbach* voorgestel word, maar verwys ook na die voorgestelde *Breyten Breytenbach* wat binne-in die gedig in 'n afgeronde gedig optree. Bokant, of buitekant, die twee ek-sprekers wat binne-in die gedig in 'n bepaalde illusie optree, staan daar die realiteit: Die ware digter Breyten Breytenbach wat 'n objektiewe titel aan sý gedig gee en dit aan 'n *B. Breytenbach* opdra, die *Breyten Breytenbach* van die gedig.

Die gedig het die *B. Breytenbach* van die subtitel geopenbaar as 'n sieke, 'n malle, en aan hierdie persoonlikheid word die gedig opgedra. En daar-om kan mens in hierdie opdrag, net soos in die seremoniemeester se slot-woorde, ook 'n kommentaar lees: hetsy spottend, hetsy speels, hetsy 'n “geamuseerde afkyk” (Brink), want binne die gedig word en is *B. Brey-tenbach* 'n fiktiewe persoonlikheid, veral dan deur die besondere procédé wat gebruik word. Die vraag kan seker gestel word: kom die gedigeen-heid deur hierdie derde perspektief in gedrang? 'n Mens moet dit afwys, omdat die gedig as sodanig sy eie praatwerk doen. Hierdie ekstra dimen-sie gee egter 'n ironiese kleur en ontken uitdruklik enige ekkerigheid.

breyten bid vir homself

- I Dat Pyn bestaan is onnodig Heer
 Ons kan goed genoeg Daarsonder leef
 'n Blom het nie tande nie
- II Dood is wel die enigste vervulling
 Maar laat ons vleis nuut soos vars kool bly
 Maak ons vastig soos 'n vis se pienk lyf
 Laat ons mekaar bekoor met oë diep skoelappers
- III Begenadig ons monde ons derms ons harsings
 Laat ons gereeld die soet aandlug smaak
 In lou seë swem, met die son mag slaap
 Rustig op fietse ry die blink Sondae
- IV En geleidelik sal ons wegvrot soos ou skepe of bome
 maar hou Pyn vér van My o Heer
 Sodat ander dit mag dra
 in hegtenis geneem sal word Verbrysel
 Gestenig
 Gehang
 Gegésel
 Gebruik
 Gefolter
 Gekruisig
 Ondervra
 Onder huisarres geplaas
 Die kromme note mag haal
- V Tot dowwe eilande verban tot die einde van hul dae
 Wegkwyn in klam gate tot groen slymerige smekende bene
 Hul koppe vol spykers, maaiers in die mae
 Maar nie *Ek* nie
 Maar ons nooit Pyn gee of klae

In die titel van hierdie gedig druk die digter Breytenbach weer eens, soos met die subtitel ("*vir B. Breytenbach*") by "Bedreiging van die Siekes", 'n bepaalde gesindheidsdisposisie uit, want met hierdie 'objektiewe' titel⁵ swaai die gedig weg van die persoonlike. Ons kry 'n distansiëring: Die persoonlike gebed wat volg, staan op die 'mal' kêrel in die gedig se rekening wat pyn en ontbinding so intens ervaar.

Anders gesê: daar is 'n kommentaar in hierdie titel. In die gedigliggaam word die ek teenoor "ander" gestel, maar die ek praat aanvanklik van "ons", hy vereenselwig hom dus met die "ander" — daaroor later meer. Van belang is egter dat ander die pyn moet dra, die gevoelige ek van die gedig moet daarvan gespaar bly. Hierdie hoofletter Ek van die gedig is so onbelangrik — byna soos die ek van die slotstrofe in "geb. 16 Sept. 1939,

Bonnievale” (“langsaam moet ek leer dat ek niks is en moet val/ dis dood se doktorsgraad, die verloskunde”) — dat Breytenbach hom in die titel met ’n kleinletter⁶ benoem; op hierdie wyse word hy minder gemaak, selfs verkleineer — let daarop dat daar ’n opvallende verskil is tussen die kleinletters van die titel en die hoofletters aan die begin van elke reël, asook die hoofletters van Ek en My.

Die titel wek die indruk dat dit in hierdie gedig om die persoon “breyten” sal gaan. Maar drie strofes lank word die meervoudsvorm van die voornaamwoord gebruik. “breyten” se gebed loën dus voorlopig die verwagting wat die titel geskep het. Sy gebed gaan tot hiertoe om sý “orde”, die mensdom. In die vierde strofe, reël 2, word die enkelvoudsvorm skerp van die meervoudsvorm onderskei (laasgenoemde vorm is nog in die vorige vers gebruik), veral ook deur die gebruik van die hoofletter. Vir die res van die gedig word die ek geskei van die ongedifferensieerde ander; in die tweede laaste vers van die gedig word verdere klem op die ek gelê deurdat by die hoofletter dit ook nog kursief afgedruk word — tot dat hy in die slotvers geïntegreer word met die ander, waarskynlik die mensdom as geheel.

Hierdie opvallende spel met die voornaamwoord speel in op die poësie van Van Wyk Louw: en wel op die posisie van die spreker aldaar. In *Nuwe verse* — en ook in van sy ander poësie — is die spreker dikwels die geroepe digter-profeet, die trotse én nederige afsydige. Dit is ook opvallend (en moontlik betekenisvol) dat “Ignatius bid vir sy orde” en “Die aquinaat bid vir homself” onmiddellik voor die twee Ambag-sonnette staan, waarvan die slotvers van die eerste gedig bv. lui: “dat hierdie kuns van ons ná aan God woon”. Maar die spreker “breyten” van hierdie gedig is die everyman; hy is so gewoon soos gewone mense; hy vereenselwig hom met hulle, sodat wat hy van God vra die genieting van die alledaagse is — vergelyk strofe III. Die ek-spreker is nie ’n geroepene nie; hy bid byna argeloos, selfs bietjie banaal en pateties.

As mens Breytenbach se gedig langs Louw se “Ignatius bid vir sy orde” plaas, blyk dit dat dit deur bepaalde ooreenstemming en wysiging daarop voortdig en ook daarop kommentaar lewer.

Die spreker in Louw se gedig tree vol eerbied teenoor God in vir sy orde; die spreker “breyten” daarenteen is geen besondere afgesonderde heilige wat kan intree by God en voorspraak doen vir die mense en dus vir homself nie.⁷ Hy is een van die mensdom wat “geleidelik sal wegvrot soos ou skepe of bome”, en daarom bid hy vir homself. Robinson⁸ beweer: “Die digter (lees liever die spreker — P.H.R.) beklee nie ’n verhewe ‘midde-laarsposisie’ teenoor die gemeenskap by magte van sy afsondering en uit-verkorendheid tot ’n ‘hoër orde’ nie. Sy ‘andersheid’ is geleë in die feit dat hy homself red deur uit te tree uit sy eie ‘Pyn’ (vergeelyk versreël 2, strofe IV). Dit word beklemtoon deur die opstapelning van ‘onheile’ wat die ‘ander’ moet dra (strofe IV), en wat direk volg na die versreël, ‘Maar

hou Pyn vér van My o Heer'. Dit blyk dus weer eens uit die oorskakeling van 'ons' in die voorafgaande versreëls, na 'n onderskeie 'my — ander' in versreël 2 en 3 van strofe IV.'

Die markantste kommentaar op Louw se gedig se eerste strofe vind ons in die ooreenstemmende strofe van Breytenbach se gedig. Ek haal eersgenoemde strofe aan:

Dat pyn bestaan, is nodig, Heer
sodat U aarde vol kan vloei
van rykheid, en die soet geduld
óók aan U vreemde boom kan bloei

Dié strofe impliseer dat "die soet geduld" (waarskynlik om pyn te kan dra en dit genesend te verwerk; dit is 'n moeilike begrip, maar dit is tog duidelik dat dit Christelik verlossende ondertone besit) 'n blom of bloeisel is. Die pyn dra in Louw se gedig 'n vrug: 'n blom of bloeisel, en dit is terselfdertyd skoon en heiligmakend — vergelyk: "sodat U aarde vol kan vloei/ van rykheid".

In Breytenbach se gedig word hierdie moontlikheid verwerp, eers direk, in verse 1 en 2; en dan deur middel van die blombeeld (vers 3) wat óók verwys na Louw se gedig. 'n Blom is dus passief, sonder (simboliserende) moontlikheid. 'n Blom kan net verrot soos ons so dikwels in sy poësie sien, en die volgende vers (strofe II, vers 1) dan ook sê. Waar Louw deur sy "blom"-beeld 'n skoonheid én iets meer wil laat spreek, is daar by Breytenbach 'n onestetisering aan die orde. Ook die res van Breytenbach se gedig sluit aan by 'n beleving van die alledaagse, gewone werklikheid — vergelyk strofes II en III. "Die varkhokke van die estetiese" (Breytenbach 1973 xiv⁹) is nie vir hierdie spreker nie; in die gedig is daar "geen skadu van verskil tussen verskynsels" (Breytenbach 1973 viii)¹⁰ nie; "breyten" is deel van die aarde, die "soet aandlug", die "lou see", die "ou skepe of bome". Hy is ding tussen dinge. Wil die gedig mens nou verplig om te aanvaar dat die voortdigting of wysiging op Louw se gedig slegs bogenoemde "waarheid" wou konstateer?

4

Dit lyk nie na die aller antwoord nie. Die ander gedigte in die afdeling *die maer man met die groen trui* — waarin ook hierdie gedig sy plek het — het mens geleer om versigtig met die spreker en sy "bedoeling" om te gaan. Die "vars verneuk" geld veral vir hom. Ook vir die leser wie se bloeddruk moontlik by die lees van hierdie gedig oorhaastig wil styg. Hierdie gedig kan (moét) ook geles word as 'n satiriese gedig. Die ek van die gedig bid vir homself. Hy wil self lekker hê. Vir sy part kan ánder maar op verskillende maniere ly. Sy humane houding duur net so ver dit die goeie dinge betref. Vergelyk die eerste drie strofes met die laaste twee. Die gedig hekel dus die selfsug.

Die “Heer” van die gedig kan die God van die selfsugtige wees — dié mens wat net genade vir homself wil hê terwyl ander op verskillende maniere al die gruwele van hierdie wêreld moet dra. Hierdie argument word beklink deur die verwensing in die laaste vers van strofe IV: “die kromme note mag haal”. Dit volg ná al die voorafgaande onheile en sluit hulle almal in.

Wat mens veral in die eerste afdeling van Breytenbach se debuut moet raaksien, is dat “die maer man met die groen trui” ’n wisselende aard het; Breytenbach skep verskillende gestaltes van hierdie kêrel. En in hom word houdings en gesindhede geprojekteer wat dikwels die moderne mens in die algemeen raak.¹¹

Waar die spreker(s) in Van Wyk Louw se poësie tot voor *Tristia* feitlik altyd ernstig en opreg is, moet jy by Breytenbach altyd oplet loop vir die spel en die lag en die ironie.

VERWYSINGS EN VOETNOTE

1. Breytenbach Breyten 1964 *die ysterkoei moet sweet* Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel
2. Louw N.P. van Wyk 1969 *Nuwe verse* Kaapstad, ens.: Nasionale Boekhandel
3. Bekker Pirow 1970 *Die titel in die gedig* Kaapstad, ens.: Tafelberg
4. Sien vir ’n uitvoerige bespreking Roodt P.H. 1977 *Die ek-spreker in die ysterkoei moet sweet* (ongepubliseerde verhandeling), Universiteit van Pretoria, pp. 33—55
5. Bekker *ibid.* 27 beweer oor hierdie gedig: “... die ‘objektiwiteit’ van die titel (het) iets verbete, iets uitdagends self...”
6. Om die titels in kleinletters te gee, is wel die reël in *die ysterkoei moet sweet*, maar daar is tog uitsonderings soos “Bedreiging van die Siekes”, “Verslag”, “Nagmaal”. Telkens het hierdie hoofletters ’n funksie.
7. Sien ook Robinson Ammerensia 1971 *Aspekte van die poësievernuwing in Afrikaans na 1950* (ongepubliseerde verhandeling) Potchefstroom, pp 18—20
8. Robinson *ibid* 18
9. Breytenbach Breyten 1973 *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* Kaapstad: Buren
10. Breytenbach *ibid.*
11. Sien Roodt *ibid.* pp. 56—89

die literêre waarde van “lied ter eere van de swellendamsche en diverse andere helden”

H.J. SCHUTTE

Uit taalkundige besprekings blyk herhaaldelik wat die plek en waarde van “Lied ter eere van de Swellendamsche en diverse andere helden bij de bloedige actie aan Muizenburg in dato 7 Aug. 1795” in die ontstaansgeskiedenis van Afrikaans is.¹ Hierdie gedig wat geskryf is in ’n verafrikaanste Nederlands, word t.o.v. sy literêre hoedanigheid beskou as “die oudste doelbewus in Afrikaans gestelde voortbrengsel, en daarmee neem ons letterkunde in ons eie taalvorm sy aanvang”.²

Daar heers eenstemmigheid oor die literêre waarde van “Lied”. So bekeer E.C. Pienaar dat hierdie gedig van “twyfelagtige literêre gehalte” is.³ In sy literatuurgeskiedenis verwys G. Dekker na “Lied” slegs op grond van die kultuur-historiese waarde daarvan.⁴ So ook is daar F.E.J. Malherbe wat aan “Lied” nie eers binne die “spotperiode” van die Eerste Beweging ’n belangrike plek laat toekom nie.⁵

In die lig van hierdie en ander negatiewe kritiek kom dit voor of die beslissende woord gesprek is oor “Lied”. En tog is daar ’n aantal boeiende aspekte aan die gedig verbonde wat deel uitmaak van die literêre gestalte daarvan, veral t.o.v. die satiriese vorm, wat tot dusver nog nie na behore beoordeel is nie. Hierop wil ek nader ingaan en stel by voorbaat dat my waardering van “Lied” ietwat anders uitsien en positiewer getint is as die bestaande kritiek daaroor.⁶

Ons noemt ons Christ, niet Mahmedaan, O wee!
Ons sweer zoo maar by zon en maan
Om niet te vreezen vuur en staal,
Te blijven altoos Nationaal, O neen! O neen! O neen!

Delpoort koos ons tot Commandant, O wee!
Die kaerel die heeft krijgsverstand.
Hij schoot, eer ons van huis vertrok,
een groote vette bonte bok. O jee, O jee, O jee!

Hij dwingt zoo maar ons heele land, O wee!
Van kaffers grens tot deese strand.
Ja Neef, wat is hij vreed en straf,
Hij zette onze landdrost af. O wee! O wee! O wee!

En ziet wat steek hij niet vol moed. O he!
Hij zoek de vijand regt verwoed.
Nog zweer hij dan bij zon en maan:
Ons sal nu ook aan 't vergten gaan, O he! O he! O he!

Ons juig, is vrolijk, vol plaasier, Hoezee!
De Brit mag zijn een Bok of Stier,
Ons steek ons stander in de zak
En met gemak rook ons Tobak, Hoezee! Hoezee! Hoezee!

Maar, Ari, Neef, de kogel kom, o wee!
Ons kan begriip, het is een bom.
Kijk, hoe ze voor ons neder springt!
O wee! dat is een vreeslijk ding, o wee!

Het is geen Assegaay of Pijl, O Neen!
Neen Neef, die Ding gaat zoo maar stijl
Een weg, die is zoo hoog, zoo lang,
Dat ons moet worden zoo maar bang, O Jee!

Ach kost ons Neef, ons keer weer om, O Wee!
Maar ach, zie daar valt weer een bom;
Hoe hij die klip aan stukken slaat!
Ons kan niet vlugten! 't is te laat, O Wee!

Kom laat ons achter 't heuvel spring, O Wee!
Want dat is vrij die beste ding,
Om daar te bergen onze gat;
Ons kies dan straks het haasepat. Gaan mee!

Doen ons dat spulletjie aangekijk, O Wee!
Is ons omtrent zoo maar bezwijk.
Zij vraag niet, is ons Christen mensch,
Maar schiet zoo maar naar ons pensch, O Wee!

Kom, laat ons nu maar looppen, O Wee!
Wie kan met zulke wapens slaan?
Ons keer naar huys, vat ploegschaar op.
Dan valt geen Bom op onze kop, O Wee!

Onmiddellik opvallend omtrent hierdie gedig is die lang titel: "Lied ter eere van de Swellendamsche en diverse andere helden bij de bloedige actie aan Muizenburg in dato 7 Aug. 1795". (Kortheidshalwe verwys ek deurgaans na "Lied".) Vind ons met hierdie uitgebreide titel oorbodige informasie soos in sommige gedigte van C.P. Hoogenhout later,⁷ wat maar weggelaat kon gewees het? Lees ons die gedig deur, merk ons dat hierdie oordaad informasie gelaai is met die skrywer se ironiese houding. Ons vind hier nie 'n loflied/ode, 'n "lied ter eere" nie, maar lofironie: iets gunstigs word gesê terwyl iets ongunstigs bedoel word⁸ (soos ook blyk in Elisabeth Eybers se "Ode aan kontroleur de Laar"). Eweneens ironies is die vermelding dat die slag by Muizenberg "bloedig" was, want in die geskiedenis (soos weerspieël in die gedig) staan die soldate se optrede opgeteken as lafhartig, roemloos. Hierdie titel is dus allesbehalwe vervelig, want dit besit iets prikkelends waardeur die leser by voorbaat geboei word, waarvan die effek vergelyk kan word met die bekende lang

opskrif van een van Swift se satires in 1729: "A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public".

Die ironiese beginsel in die titel word dadelik in werking gestel in die eerste twee versreëls, wat ons so kan interpreteer: dis ongerymd dat mense wat hulle Christene noem, sal sweer by son en maan. Hiermee word kritiek gelewer en vind ons die eerste direkte aanduiding van die skrywer se satiriese bedoeling: 'n norm word oortree wat so pas opgestel is.⁹ Die "O wee!" wat hier as 'n "refrein" optree, waarmee 'n gevoel van spytigheid, selfs leedvermaak, te kenne gegee word, berei ons voor op die skok-effek wat gaan volg. Die vraag wat ek nou wil beantwoord, is van wie die "refrein" afkomstig is: vorm dit deel van die perspektief van die "ons", 'n persoon wat namens 'n groep teenoor "Neef" van sy en sy makkers se verleentheid vertel, óf vorm dit deel van die perspektief van die geïmpliseerde outeur wie se werksaamheid ons in die titelgewing gesien het? Hierdie saak wil ek langs 'n omweg ondersoek. Dan eers nog 'n vraag: waarom word in die titel ook van "diverse andere helden" gepraat, terwyl eintlik net die Swellendammers se aandeel onder skoot kom, met die aandag toegespits op die nasionale kommandant P.J. Delport? Dis van belang dat ons hierop 'n antwoord sal vind, want geskiedenisbronne vel 'n gunstige oordeel oor die hulp wat Delport-hulle kom verleen het om die Kaap te verdedig, terwyl Lt.-kol. De Lille en sy manskappe (die "diverse andere helden") se optrede sonder meer doemenswaardig was. Vergelyk: "Die Patriotiese burgers, wat so dapper opgetrek het om aan die gevegte deel te neem, het eerlang, veral ná die uiters lafhartige of verraderlike gedrag van Lt.-kol. De Lille, wat na die eerste paar skote van die Britte op die kamp te Muizenberg wat aan hom opgedra was om te verdedig, sy stellings ontruim en op 'n wilde vlug geslaan het, hul vertrouwe in die leërafdeling totaal verloor."¹⁰

Deur uit te gaan van U. Gaier se definisie van satire as 'n bedreigende werklikheid wat bekamp word,¹¹ wil ek nou vasstel wat die aard van die bedreigende werklikheid in "Lied" is. Dit sal ons voer na hoe die werklikheid in hierdie gedig gesien word: wat die satirikus se verhouding met die werklikheid is. By enige satire is dit van belang om te weet wat die aard van die werklikheid is én hoe dit dan voorgestel word, anders ontglip die satiriese effek die leser. Dit laat J.W. Nichols dan ook, nadat hy gewys het op tersaaklike werklikheidsaspekte verbonde aan "A Modest Proposal", die volgende oor hierdie belangrike aspek van satire sê: "Some knowledge of context is the necessary background against which the tactics operate."¹²

Iets wat my keer op keer as opsetlik voorgekom het by die lees van die eerste versreël, is die tweede sinsnede: "Ons noemt ons Christ, *niet Mahmedaan*". Behoort ons hierdie sinsnede te interpreteer as deel van

die werklikheidsvoorstelling of spruit dit voort uit die werklikheid self? Ter oorweging van laasgenoemde as moontlikheid: lees ons die geskiedenis van die Kaapse Patriotte, sal ons merk dat die Mohammedaanse geloof in sy stryd met die Christendom nie aktueel was nie. Moet 'n mens dus aanvaar dat hierdie sinsnede voortkom uit die perspektief van die skrywer wat wil satiriseer? Maar indien so, sou dit 'n struktuurbreuk beteken, want hierdie sinsnede vorm nog deel van die "ons"-perspektief. Ek het dus weer gaan soek en gekyk of daar nie êrens in die geskiedenis 'n assosiasie is wat ons sal lei na 'n verklaring hiervoor nie. So het ek by die volgende opmerking van C. Beyers afgekom: "Die woelende party, die ondersteuners van die burgersaak, het algemeen die naam van *Patriotte* aangeneem, terwyl hulle die burgers, wat nie met hulle wou meedoen nie, soms *Mamelukke* genoem het."¹³ *Mameluk* word in 'n voetnoot verduidelik: "In 'n toespraak op 10 Maart 1785 gehou, raai M.A. Bergh die Patriotte aan om liewers deur 'n goeie, deugsame voorbeeld andere tot die burgersaak te trek, as om burgers wat anders dink die skeldnaam van Mameluk toe te voeg, sedert 1779 al in gebruik; 'n naam wat net verbittering en verwydering verwek... 'n Mameluk was eintlik 'n slaaf en lyfwagter van die Egiptiese Sultan, gebore uit Christenouers en opgevoed in die Mohammedaanse godsdienst... Die figuurlike betekenis van *Mameluk* is *afvallige* of *geloofsversaker*..."¹³ In sy verkorte bespreking van die Kaapse Patriotte dui Beyers hierdie onderskeiding as algemeen voorkomend aan: "Die woelende party het algemeen die naam Patriotte aanvaar terwyl hulle hul teenstanders of dié wat nie wou meedoen nie, die skeldnaam *Mamelukke* gegee het. Dit lyk of hierdie benaming in sy figuurlike betekenis van 'afvalliges' of 'geloofsversakers' gebruik is. 'n 'Mameluk' is beskou as 'n leuenaar of verraaiër."¹⁴ Hierdeur kan ons sien hoe daar op grond van die konnotasies wat daar geheg is aan die onderskeid Kaapse Patriot/Mameluk, gekom kon word tot die onderskeid Christen/Mohammedaan.

Hierbo is gewys dat die tweede versreël: "Ons sweer zoo maar by zon en maan" 'n neerhaling is van die selfbekentenis in die eerste versreël. Nou wil ek die neerhaling verder verklaar. En dit is 'n ingewikkelde saak, want, eerstens, onthou moet word dat dit die "ons" is wat *sweer*, waarmee nog steeds uitgegaan word van die werklikheid van die "ons"-perspektief. Indien ons kan agterkom hoe hier aansluiting gevind word by die werklikheid as dan vasgestel kan word hoe die werklikheid voorgestel/omgevorm word ter wille van die satiriese effek, sal ons onmiddellik begryp wat die aard van die bedreigende werklikheid in "Lied" is.

Beyers se voorstelling van die Kaapse Patriotte onder leiding van Delport is dat hulle sonder meer *onverskrokke* was.¹⁵ 'n Mens sou egter kan aanvaar dat vir hulle teenstanders, die Kompanjiedienare en die Kaapse burgers, hulle onverskrokkenheid maklik aangesien kon gewees het as *fanaties* wat 'n bedreiging vir die bestaande orde inhou. Gelukkig bestaan

daar dokumente waarin ons hierdie verskil in beoordeling van hulle dade kan sien. In 'n "taamlik sterkbewoorde brief" (op 10 Julie 1795) gee Delport aan adm. Elphinstone te kenne dat hulle "van voornemens (benne) om tot den laatste man te waagen... Want wy nog goede Schutters in ons Land hebbe die haare Veyand wel durve in de ooge zien".¹⁶

Op dieselfde dag word daar met ewe veel klem 'n brief gerig aan hom. Sluysken: "... wij zulle streyden voor ons vrijheid tot de laatste man, want *wij malkander geswooren hebbe*, om nooyt of nimmer meer onder een slaafse band van kooninge of vorste te buijge..." (my kursivering)¹⁶ Kort na die episode te Muizenberg het Sluysken 'n brief na Nederland gestuur, waarin ons duidelik verneem van sy vrees vir die sinistere bedoelings van die Swellendammers: "Nadat Sluysken meegedeel het hoe sommige van die Swellendammers tog gekom het om die Kaap te help verdedig, het hy voortgegaan: 'Men ving dadelijk aan om diverse papieren en geschriften strekkende tot verandering in de regering, demotie van veele derzelve en van een aantal offisieren. Ja zelfs zo men verzeekerde tot proscriptie (voëlvyverklaring) van 159 Persoonen ter teekening te presentieren en *zulks bij maanlicht in het open veld alwaar de tekenaars zig met verschrikkelijke Eeden verbonden* den inhoud niet voor de tijd te zullen openbaren'. Hierdie manier van optrede 'braght een algemeene verslaagtheid te weeg onder de beste Burgers en eene vreesse an afkeerigheid onder de Dienaaren en Militairen, welke voorzagen dat zij zo ras de Engelschen zouden verdreven zijn de slagoffers van het gemeen worden zouden' " (my kursivering).¹⁷

'n Mens kan aanvaar dat almal aan die Kaap miskien nie geweet het van Delport se brief aan Sluysken nie, nog minder van sy brief aan Elphinstone, maar uit Sluysken se beskrywing van die Swellendammers is dit duidelik dat almal op die hoogte was van hierdie groep se vreesaanjaende bedrywighede, in so 'n mate dat dit vir die Kaapse burgers as boosaardig voorgekom het. Teen hierdie agtergrond beskou, wil dit stellig voorkom of die tweede versreël op gegewens in hierdie verband sinspeel. Maar dan is dit opmerklik dat ons in hierdie versreël nie 'n letterlike weergawe van die werklikheid terugkry nie, want ons vind hier 'n getransformeerde werklikheid ter wille van 'n satiriese effek wat nagestreef word,¹⁸ waardeur 'n (eens) bedreigende werklikheid verswak en vernietig word. Eerstens, die "ons" sweer hier "zoo maar", wat wil sê goedsmoeds, sonder 'n bepaalde rede, waardeur die Swellendammers van hul doelgerigheid ontnem word. Hulle sweer ook nie maar net "by maan", wat wil sê binne die ruimte van 'n maanlignag nie (vgl. Sluysken se "bij maanlicht" hierbo), of selfs *nie eers toevallig* by son en maan nie (vgl. die vermaning in *Jakobus 5:12* waarin die uitdrukking "sweer by" voorkom: "moenie sweer nie: nie by die hemel nie, ook nie by die aarde nie..."), want deur die rym as faktor van bymekaarbring: *Mahmedaan/maan*, word 'n simboliese assosiasie van maan opgeroep.¹⁹ Hierdeur word die

“ons” se oorbewuste belydenis van hulle Christenskap nog meer onder verdenking geplaas. So word die “ons” se eens skrikwekkende sweerhandelswyse verswak, sodat as in strofe 4 hierna teruggekeer word, dit in ’n groot mate reeds skadeloos gestel is.

Noudat ons die aard van die satiriese effek van “Lied” beter begryp, kan nader ingegaan word op die funksionele waarde van die “refrein”. Waarom ek van die herhalingselement, die *ee*-rym (meermale in die vorm “o wee!”), as “refrein” praat, is omdat dit so oorheersend is en klokslag terugkeer (met wisselvorme “O Neen”, “O jee”, “O he!”), “Hoezee!”, met die een keer duidelik sprekende “Gaat mee!”) aan die einde van die eerste en vierde versreël van elk van die elf strofes. Soms is hierdie “refrein” soos in strofe 1 versreël 1 duidelik afkomstig van die satiriese perspektief van die geïmpliseerde outeur. Ander kere is dit weer geheel en al deel van die “ons”-perspektief, soos die juigende volkskreet “Hoezee!” van strofe 5. Verder is daar die moontlikheid van ’n dubbele perspektief, soos in strofe 6 waar die “o wee!” vanuit beide se perspektief beoordeel kan word. Hiermee word die “ons” se benoudheid geïntensiveer (let daarop hoe aan hierdie effek beslag gegee word deur “o wee” ook aan die begin van versreël 4 te herhaal) en tegelykertyd kan dit spot weergee van die geïmpliseerde outeur oor die “ons” se oormoed wat skielik omgeslaan het in wankelmoedigheid (strofe 5 vorm die hoogtepunt van die “ons” se voortvarendheid). Iets dergliks vind ons met die “refrein” “Gaat mee!” Eerstens kan dit gesien word as komende van die “ons” wat hulle hiermee ekstra wil aanspoor. Maar dit kan ook afkomstig wees van die geïmpliseerde outeur. Dan moet dit in verband met die voorafgaande beskrywende versreël gesien word: “Ons kies dan straks het haasepat”, waardeur dit ’n uitroep is van die outeur se komiese verwondering. Hoe verskuil die satirisering in die “refrein” kan wees, blyk in strofe 7 deur die “O Jee!”, ’n vervorming van “Jezus”. Hierdie uitroep is duidelik afkomstig van die perspektief van die “ons” (mooi is die frasering en innerlike vaart van hierdie verse wat uitloop op die uitdrukingsvolle “O Jee!”), wat as ons dit egter interpreteer in samespel met die leimotief van die Christenskap, ons sal sien dat dit deel vorm van die satiriese bedoeling. Maar hieroor later meer.

Wat uit hierdie ontleding aan die lig tree, is dat die “refrein” nie deurgaans opgeneem is in die satiriese strekking nie. (Hierteenoor is dit die geval met Vondel se “Een otter in ’t bolwerck”, P.D. Rossouw se “Stellaland” en Uys Krige se “Klaaglied in E-meneur vir die Afrikaanse letterkunde versteke van kritici”.) Die kere wanneer die “refrein” wel deel uitmaak van die satiriese bedoeling, blyk dit ook nie direk nie — die betekenisverband moet eers gerekonstrueer word. Dit geld selfs die “O wee!” van strofe 1: eers wanneer ingesien word dat ’n mens hier te doen het met ’n ironiese toedrag, laat die “refrein” hom as satiriese skok ken. Dis veral die “o wee!”-“refrein” wat ons laat besef dat die skaal swaai

tussen invoeling (jammerte) en aanval (leedvermaak), wat verklaar kan word dat daar twee verskillende perspektiewe is: die geïmpliseerde outeur wat ondanks sy terughoudendheid daarop uit is om die “ons” aan te val en, aan die ander kant, ’n spreker aan die woord wat deel uitmaak van die “ons”-groep. Uiteraard is hierdie spreker betrokke by die groep waaraan hy behoort, wat beteken dat hy simpatiek sal staan teenoor sy groep. Hy huiwer egter nie om kritiek op sy eie groep te lewer nie. Soms is dit direk, ander kere indirek. Ek wil nou nagaan hoe die twee perspektiewe saamsmelt tot die verkryging van een algehele satiriese effek.

Die spreker in “Lied” is ’n saamloper. Hierin verskil hy totaal van die nasionale kommandant wat ’n bittereinder was (vergelyk voetnoot 15)²⁰ Hy skaar hom dan ook nie onvoorwaardelik by sy leier nie, want in die beskrywing wat hy van Delpont in strofe 3 gee, straal daar iets van ’n aanklag deur, veral in die volgende woorde wat Delpont ’n tiran maak: “Ja Neef, wat is hij vreed en straf, // Hij zette onze landdrost af.”²¹ Sy beoordeling van die episode spreek van ’n objektiwiteit, bv. waar hy ’n bietjie die spot dryf met sy makkers se verbasing oor die nuwe soort wapen wat anders was as waarmee hulle tot dusver te doen gekry het: “Het is geen Assegaay of Pijl, O Neen!”

Op die *gewone werklikheidsvlak* vind daar dus al in ’n groot mate ’n afrekening plaas. Dit raak nie net kleiner elemente van kritiek soos hierbo nie, maar ook die verloop van die stryd in sy geheel. Die gereedmaking vir die stryd waarmee die “ons” se selfversekerdheid al hoe meer na vore kom, vind sy hoogtepunt in strofe 5. Hierna vind ’n ommeswaai, anti-klimaks, plaas, wat die voorafgaande gebeure in ’n twyfelagtige lig plaas. (Ter verklarung van die werklikheidsaspekte van strofe 5 nog net die volgende: Hierdie strofe is deurdrenk van ’n Nederlandse volksmentaliteit. Dit raak die volkskreet “Hoezee!” (vgl. *Woordenboek der Nederlandse taal*, sesde deel, bl. 835).²² Iets wat ’n hedendaagse Afrikaanse leser hoofbrekens kan besorg, is die versreël: “Ons steek ons stander in die zak”. Die *stander* hier is nie die voorwerp waarop ’n geweer kan rus nie, maar dit was ’n landsvlag met die woorde *Vivat de Vrijheid* daarop.²³ Dit verklaar dan ook die verwysing in versreël 2: “De Brit mag zijn een Bok of Stier”. Met “Bok of Stier” word hier waarskynlik verwys na voorwerpe op die vlag van die destydse Britse mag.)

Maar die spreker val nie sy groep, die “ons” (met die aandag toegespits op Delpont) net sydelings aan nie, wat ook wil sê nie net op die grondslag van die gewone werklikheid nie. In ’n totale aanslag op die “ons” word die gewone werklikheid *omgevorm na ’n ander werklikheid* — en dan eers kry die satire sy volle gestalte. Hierdeur word die geïmpliseerde kritiek in die eerste twee versreëls uitgebou en vind daar ’n inmeekaarskuiwing van die perspektiewe van die geïmpliseerde outeur en die “ons”-spreker. Die bok-motief vorm die geleier hiertoe.

Hierdie motief het sy aanleiding in die gewone werklikheid (of dit histories waar is, kon ek nêrens vasstel nie). Dit word met klem ingelui (deur 'n ophoping van b. nwe. waardeur dit as voortreflik aangeprys word) in strofe 2 waar gestel word dat kommandant "Delpoort" "een groote vette bonte bok" geskiet het. Dan moet daar gelet word dat hierdie daad volg op die voorafgaande bewering: "Die kaerel heeft krijgsverstand". As sodanig lyk dit nog na 'n toevallige verband, maar wat mettertyd ingrypende waarde sal verkry.

In die volgende twee strofes word die aansien van die Kommandant positiesief en negatief uitgebou. Dan volg strofe 5 as die bok-motief ewe terloops weer ter sprake gebring word deur dit nou met betrekking tot die vyand, die Britte, te stel. Vanuit 'n strukturele oogpunt beskou, is dit 'n belangrike betekenismoment in die gedig, want hiermee word geringskattend na die Britte verwys, in só 'n mate (vergelyk die laaste versreël van hierdie strofe) dat kommandant Delpoort en sy manskappe selfversekerd en doodgerus begin raak.

Daarom kom dit as 'n verrassende wending wanneer hulle in die volgende strofe uit hul gerustheid geskok word as die afrekening in terme van die bok-motief plaasvind. Die eerste bom wat hulle bereik, word beleef as "een vreeslijk ding" wat *voor ons neder springt*" (my kursivering). Hierdie ónwerklike siening van die bomontploffing doen aan as komiesgeestig: hulle vorige ervaring met en siening van die bok/Bok s'kuif hier in voor die werklikheid van die bomontploffing. En van hierdie bewustheid raak hulle nie onmiddellik ontslae nie, want as die bordjies verhang word, vind die afrekening nog steeds in terme van die bok-motief plaas. Ons lees nl. in strofe 9 dat dit "die beste ding" vir hulle sou wees om "achter 't heuvel te spring". Te meer: hier aangekom, in strofe 10, voel dit asof hulle nou die bokke is waarop gevuur word: daar word geskiet na "onze pensch". Geestig-ironies word die uitkoms dus — ook omdat die verontmensliking rym met "Christen mensch". Hiermee word teruggryp na strofe 1 waar hulle hul kon beroem op hul Christenskap. In strofe 11 word die wens uitgespreek dat dit die veiligste is om agter die ploegskaar te staan: "Dan valt geen Bom op onze kop". Eindelik dus in die besef en aanvaarding van hulle neerlaag kan die moontlikheid van 'n bomontploffing nou eers nugter betrag word: deur dit nie meer in terme van ander ervaring te beleef nie.

Die verontmenslikte siening waartoe gekom word soos dit in verband gebring word met die "ons" se Christenskap bring die eintlike satiriese effek mee. Een van die tegnieke van die satire om met die vyand klaar te speel, is juis om hom van sy menslikheid tesame met sy ideale te ontroof deur hom verdierlik voor te stel.²⁴ Dis om hierdie rede dat die versreël: "Om daar te bergen onze gat", nie sonder meer as 'n onkiesheid beskou moet word nie. Hiermee word die "ons" se optrede verlaag tot die vlak van diere wat vlug en soos in die volgende versreël met die "refrein"

daarby blyk: “Ons kies dan straks het haasepat. Gaat mee!”, is daar selfs sprake van uitbundige genot oor die “ons” se verleentheid (deur die klankspeling “gat”/“gaat mee” word die krasheid ietwat gedemp). Dis nie ’n toevallige verbandlegging wat gemaak word nie, want dwarsdeur die gedig word hieraan gewerk: vgl. nog eens die oorbewuste belydenis van die “ons” se Christenskap en die implisiete kritiek wat hieroor gelewer word in strofe 1; dan in strofe 2 die uitroep “O jee! O jee! O jee!” waarmee die “ons” hulle vreugde te kenne gee oor die voortrefflike bok wat geskiet is; dan in strofe 7 waar “O Jee!” die angs weergee van die “ons”; as eindelijk in strofe 10 “Christen mensch” met “pensch” rym. So word nie net die menslikheid én Christenskap van die “ons” oor die hoof gesien nie, maar word hulle vérdér verneder deur hulle te behandel asof hulle diere is. En so word die bevraagtekening van strofe 1, waarin die geïmpliseerde outeur ’n deurslaggewende aandeel het deur die gebruik van die ironie en die “O wee!”-“refrein”, verkláár deur die “ons”-spreker se verslag van die aangeleentheid. Dit bring die geïmpliseerde outeur en spreker se perspektiewe in ooreenstemming met mekaar. Komies is die afloop. Gestroop van verhewendheid is die “ons” in strofe 11 weer net wat hulle is, terug op die aarde: hulle “vat ploegschaar op”.

Alles dui op ’n fyn berekening van die satiriese effek. Selfs die toevoeging in die titel “en diverse andere helden” maak deel uit van die strategie. Om dit te laat insien, kan ons vra waarom nie volstaan is met “de Swellendamsche helden” nie. Word daar iets ekstra meegebring deur die invoeging? Staan die skrywer hiermee nie te objektief teenoor die hele gebeure wat sy satiriese stellinginname sou kan vernietig nie? Die satire is immers ’n eensydige kuns wat selde reg laat geskied aan die volheid van ’n saak, want al die aandag is gekonsentreer op die vyand. Soos hierbo gestel, slaan die “diverse andere helden” op De Lille en sy manskappe. Hulle aandeel in die stryd was vir vyand én vriend so lafhartig dat Sluysken dit “gerade geag (het) om De Lille onder arres te plaas en van alle militêre verpligtinge te onthef, in afwagting van sy gehoor”.²⁵ Vir almal moes dit dus duidelik gewees het dat De Lille-hulle deur hul skandalige optrede allesbehalwe heldhaftig was. Deur die Swellendammers se aandeel binne hierdie laakbare verband te plaas, word ook hulle optrede by voorbaat en as ’t ware vanselfsprekend onder verdenking geplaas. ’n Fyn stukkie taktiek. Nou moet nog net ’n spreker uit die geleedere van die Swellendammers gevind word om self die aftakelingswerk te verrig!

’n Mens kan nie anders as om te besluit dat die verhouding geïmpliseerde outeur/spreker in “Lied” op ’n merkwaardige wyse behandel word nie. In ’n hoofstuk oor die belangrike rol wat die spreker in die satire speel,²⁶ toon Nichols aan wanneer ’n spreker gekies word buite die outeur om, die “masker” waaragter die outeur beweeg, die “persona”, die satirise-

ring dan *indirek* plaasvind, d.w.s. by wyse van insinuasie. Dit is die geval met “Lied” wat daarom ’n *skimpdig* genoem kan word.²⁷ Deur ’n boeiende en voortreflike gebruik van die ironie deur ander middele hierby te betrek, word die satiriese effek bereik. Dis op grond hiervan dat “Lied” gunstig vergelyk met van die beste satires van die Eerste Beweging, Rossouw se “Stellaland” en F.W. Reitz se “Die neem van die kanon Lady Roberts” (verwysend na die kundige besnoeiing van hierdie gedig in *Groot verseboek*). Die skrywer van “Lied” toon dat hy sy aanval terughoudend maar dan effektief kan beheer. Alles dui daarop dat hierdie skrywer op die hoogte moes gewees het van wat daar gelewer is op die gebied van die satire van sy tyd. Na aanleiding van haar bespreking van “Lied” merk Elizabeth Conradie die volgende hieroor op: “In alle Europese lande was die satiriese vers aan die orde van die dag teen die end van die 18de eeu en ook het ons nie uitgeby met beoefenaars nie.”²⁸

Voetnote

1. Vir bespreking van die taalkundige aspek van “Lied” en ’n bibliografie hieroor, vergelyk E.H. Raidt: *Afrikaans en sy Europese verlede* (Kaapstad, Nasou, 1971), bl. 137—139.
2. G.S. Nienaber: *Afrikaans tot 1860* (Johannesburg, Voortrekkerpers, 1942), bl. XI.
3. *Die trionf van Afrikaans* (Kaapstad, Nas. Pers, 1946), bl. 10.
4. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis* (Kaapstad, Nasou, 1972), bl. 7.
5. *Humor in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse letterkunde* (Amsterdam, Swetz & Zeitlinger), bl. 169—190.
6. Die teksweergawe van “Lied” wat hier gevolg word, stem ooreen met die bylaag agterin *Duminy-dagboek* (Kaapstad, Nas. Pers, 1938), bl. 331—332.
7. Vergelyk P.J. Bekker hieroor in *Die titel in die poësie* (Kaapstad, Tafelberg, 1970), bl. 69—70.
8. Volgens T.C. van Stockum soos aangehaal deur S. Dikkers: *Ironie als vorm van communicatie* (Den Haag, Kruseman, s.j.), bl. 8.
9. “The tactic which is most frequently used to alert the reader... is to surprise or shock him... the satirist must destroy or alter the original set. He usually does this by giving the reader a jar, by surprising him with some piece of information, some variation of tone, some discrepancy between what is said and his normal expectation which cannot be accounted for by the original set” (J.W. Nichols: *Insinuation — The tactics of English satire* (The Hague, Mouton, 1971), bl. 39).
10. C. Beyers: *Die Kaapse Patriotte* (Pretoria, Van Schaik, 1967), bl. 256.
11. “Die Wirklichkeit ist nicht ein ‘Mangel’ gegenüber einem Ideale, sondern eine Bedrohung und Gefährdung es menschlichen Wesens und Bewusstseins, und die erste Aufgabe der Satire ist immer die Vernichtung oder Schwächung dieser Bedrohung” (*Satire* (Tübingen, Max Nie-Meyer Verlag, 19677), bl. 4).
12. A.w., bl. 125.
- 13; A.w., bl. 76.
14. A.J.H. van der Walt e.a.: *Geskiedenis van Suid-Afrika* (Kaapstad, Nasou, 1974), bl. 119.
15. So word P.J. Delpont beskryf as “die siel van die hele Nasionale Beweging”, hy word ook genoem die “kranige Nasionale Kommandant van Swellendam”, wat omdat hy nie die eed van trou aan Engeland wou aflê nie, “in 1798 uit die land verban (is)” (vgl. a.w., ble. 255 & 261).

16. Vergelyk G.D. Scholtz: *Die ontwikkeling van die politieke denke van die Afrikaner* deel I (Johannesburg, Voortrekkerpers, 1967), bl. 324.
17. A.w., bl. 330.
18. Van hierdie belangrike aspek van satire sê M. Hodgart: "The satirist does not paint an objective picture of the evils he describes, since pure realism would be too oppressive. Instead he usually offers us a travesty of the situation, which at once directs our attention to actuality and permits an escape from it. All good satire contains an element of aggressive attack and a fantastic vision of the world transformed..." (*Satire* (London, Weidenfield & Nicolson, 1969), bl. 12).
19. Bekend is dit dat Vondel in sy *Lucifer* die bose engele se leërafdeling in die vorm van 'n halwe maan opstel, waarmee hy gesinspeel het op die wapen van die Mohammedanisme.
Dat in "Lied" ook na die "zon" verwys word waarby gesweer word, verminder die simboliek miskien (gelukkig rym *maan* met *Mahmedaan*, sodat die klem op die *maan* val), want waar Vondel die maan geassosieer het met die Mohammedanisme, het die son vir hom 'n Christelike simboliek ingehou. Vergelyk die volgende aanhaling uit die derde boek van *Joannes de Boetgezant*:
 'k Verwachte een kerk, een bruid, die onder hare voeten,
 De maan ziet ondergaan, het drakenhoofd geplet,
 Den afgrond brullen hoort, terwijl ze, vrij van smet,
 En met de zon gekleed, op mijnen troon gezeten,
 Haar jammeren in 't licht des hemels zal vergeten.
20. Dat daar twis en tweedrag onder die Swellendamse Patriotte was, is 'n historiese feit: "Die Swellendammers is nie deur so 'n gees van eenheid gekenmerk nie. Telkemale, soos aangetoon is, het groepe hulle van die opstandsbeweging losgemaak" (Scholtz, a.w., bl. 328).
21. Die "vreed" is blykbaar 'n verskrywing. Vergelyk G.S. Nienaber se teksweergawe in *Afrikaans tot 1860*, bl. 1.
22. J. du P. Scholtz wys in die verbygang daarop dat "Lied" "geskrywe is op die wysie van die Hollandse volkslied 'Al is ons Prinsje nog zoo klein'" (*Afrikaans uit die vroeë tyd* (Kaapstad, Nasou, 1965), bl. 275). Maar "Lied" se strofe-indeling stem tog nie ooreen met die soveel anderse opset van dié van die volkslied nie. Vergelyk die eerste strofe:
 Al is er ons prinsje nog zoo klein En hoezee!
 Al evenwel zal hij stadhouder zijn En hoezee!
 Al buigt de stam en al kraakt het riet,
 Al evenwel treurt Oranje niet
 Vivat Oranje, hoezee!
 Vivat Oranje, hoezee!
23. Op 'n vergadering wat gehou is op 15 Julie 1795 het die Nasionale Vergadering gevra dat Sluysken aan hulle "een Standaard(d) daar Vivat de Vrijheid op staat" sou stuur (vgl. G.D. Scholtz, a.w., bl. 324).
24. Vergelyk Hodgart, a.w., bl. 117 e.v.
25. C. Beyers: *Die Kaapse Patriotte*, bl. 256.
26. Nichols, a.w., bl. 64—84.
27. Vergelyk bv. J. du P. Scholtz, a.w., bl. 275.
28. *Hollandse skrywers uit Suid-Afrika I* (Pretoria, De Bussy, 1934), bl. 116.
 Een van die ironieë van die geskiedenis is dat "Lied" wat in "Afrikaans" geskryf is, 'n aanval is op die Patriotiese gedagte, terwyl ander gedigte om dit te verdedig in Nederlands verskyn (vir voorbeelde hiervan vergelyk a.w., bl. 109 e.v.). In F.A. van Jaarsveld se *Van Van Riebeeck tot Vorster 1652—1974* (Johannesburg, Perskor, 1976), bl. 39—62, word die Patriotte-beweging as een van die belangrikste gebeurtenisse van die 18de eeu beskou, wat gelei het tot "die ontstaan en wording van die Afrikaners".

spanje se klassieke “donkieboek”, platero en ek

LETTIE PRETORIUS

I

Van Juan Ramón Jiménez (1881—1958) aan wie die Nobelprys in 1956 toegeken is, sê 'n Spaanse kritikus: “Hy was in die eerste plek en bo alles digter, en daarna vaagweg mens, asof die poësie in hom die essensiële was en mens-wees geheel en al bysaak en hy net so goed 'n wolk, 'n voël, 'n roos of 'n ster kon gewees het.”

Geen wonder dus dat sy *Platero en ek* (1914), wat bestaan uit 'n 138-tal losstaande kort prosastukkies, die stempel van die poësie dra nie. Elkeen van hulle is 'n afgeronde geheel met 'n herinnering, 'n bespiegeling, 'n episode, 'n natuurtoneel, beskrywing, 'n stemming, 'n persoon of dier as tema, en almal tesame vorm hulle een groot geheel, soos 'n mosaïek.

Die agtergrond is Andalusië en Moguer, Jiménez se geboortedorp naby Huelva, waar hy sy kinderdae in 'n ou huis met groot kamers en groen patios deurgebring het. Van die plat dak kyk hy daarop af: “Die toring se klokke is op dieselfde hoogte as 'n mens se hart, hulle gelui één met sy vinnige geklop. In die verte sien jy die skoffelpikke van son en silwer in die wingerde fliets. Jy kyk uit op alles: op ander plat dakke; op agterplase waar vergete mense elkeen aan sy eie taak swoeg — die saalmaker, die skilder, die kuiper —; die bosse in die kampe met die bul en die bokooi; die kerkhof waar die klein platgedrukte swart begrafnisstoetjie van een of ander armlastige aankom; vensters waar 'n meisie in haar onderlyfie singend en ongeërg haar hare sit en kam; die rivier met 'n boot wat maar nooit aanlê nie... Hoe vreemd lyk die gewone lewe deur die glas-dakvenster: die gepraat, die geraas, selfs die tuin wat van daar bo af so mooi is...” Dit is ook van die plat dak af dat hulle na die sonsverduistering kyk en sien hoedat die dorpie meteens eensaam en armoedig lyk, “soos 'n skimmel muntstukkies sonder ruilwaarde”, en van die witgekalkte, skoon plat dak af dat die huis se ondergrondse opgaartenk gevoed word wanneer dit reent.

Onder op die grond sien hy die dorp stuk-stuk in een toneel na die ander. “Moguer is soos 'n brood; wit soos murg van binne en goudbruin van buite... soos sagte bas. In die middel van die dag wanneer die son die felste brand, begin die hele dorp die dampe en reuk van denne en vars brood afgee... Die brood deurdring alles, die olie, die groenteslaai, die kaas en die druiwe wat soos 'n soen proe, die wyn, die sop, die ham, die brood self, brood met brood. Ook sonder bykos, soos hoop of verwag-

ting... Die bakkers kom op 'n draf te perd aan, hou by elke deur wat oopstaan stil, klap hulle hande en roep: 'Die bakke - e - er!' 'n Mens hoor die sagte klappgeluid van klein broodjies teen broodrolletjies, van groot brode teen gevlegtes as hulle in die mandjies val, wat deur kaal arms omhooggehou word...' En dan weer: "Moguer is soos 'n glas van dik, helder kristal wat die hele jaar lank onder die gewelfde blou hemel op sy goue wyn wag. Wanneer dit September geword het... word hierdie glas boordensvol en loop byna altyd oor soos 'n geel hart. Die hele dorp ruik in meerder of minder mate na wyn en klink soos glas. Dit is asof die son homself geheel en al in vloeibare skoonheid uitstort, van plesier om homself in die deurskynende omgewing van die wit dorp in te sluit en sy goeie mense te verbly."

As dit aand word, is die prentjie weer anders: "Die weduwees sit op die voorstoep en dink aan die oorledenes wat so digby anderkant die perde-kamp slaap. Die kinders hardloop van een skadukol na die ander, soos voëls wat van een boom na die ander vlieg... In die skemerlig wat op die voorkant van die armoedige gewitte huise talm, terwyl die olielampe reeds 'n rooi skynsel op hulle gooi, gaan daar miskien vae donker swyende treurige gestaltes verby — 'n nuwe bedelaar, 'n Portugees wat in die rigting van die oop veld stap, miskien 'n dief — wat met hulle vreesaanjaende donker voorkoms afsteek teen die sagte ligpers mistieke lig waarmee die skemering geleidelik die bekende dinge omhul... Die kinders gaan huis toe en in die geheimsinnige deure sonder lig word vertel van mans 'wat die kinders se vet uitbraai om die koning se dogter wat tering het, gesond te maak'."

Een na die ander maak 'n mens kennis met bekende figure in die dorp: die verpote dwerg van 'n seun met 'n slap breërandhoed wat appelkose smous; die blinde man wat sy mishandelde donkie se melk as medisyne teen verkoue aanbied; die voddekoper en die dennepitverkoopstertjie: "Deur die rustige skoon wit strate stap die oukleresmous van la Mancha met sy grys bondel op sy rug; die ysterhandelaar van Lucena dra 'n vrag geel lig en vang by elke tin-tangeluid wat hy maak die son op... En stadig, al teen die muur af, kom die verkoopstertjie van Arena, steenkoolstofswart teen die kalk in die helder lig, krom met haar mandjie en roep uitgerok en deurdringend: 'Geroosterde dennepitte te kooop!' Paartjies eet hulle saam voor die deure en ruil, terwyl hulle verlief glimlag, uitgesoekte kerne. Seuns op pad skool toe kap hulle op die drumpels met 'n klip oop... Ek onthou nog hoe ons, toe ek klein was, op wintermiddae na Mariano se lemoenboord gegaan het... Ons het 'n mandjie met geroosterde dennepitte saamgeneem, en dit was my grootste vreugde om die knipmes te dra waarmee ons hulle oopgemaak het...' Soms is daar ook die ou man wat op sy tamboer slaan om die kinders uit te nooi om, teen betaling van 'n sent, deur sy kaleidoskoop na wonderlike prentjies te

kyk, of 'n groepie liederlike sigeuners wat op 'n tamboeryn slaan en vals sing terwyl 'n aap aan 'n ketting onder in die voor die munte optel. Daar is tradisionele bedrywighede waaraan die hele dorp deelneem. So word die Judaspoppe, “ 'n groteske mengelmoes van ou pluiskeile en vrouekouse, van mombakkiëse en hoepelrokke”, op die dag na Goeie Vrydag aan die balkonne vasgemaak, en een en almal skiet op hulle. “Ek glo nie daar is een haelgeweer in die dorp wat nie op Judas geskiet het nie, 'n mens kan die kruit tot hierso ruik. Daar's nog 'n skoot! Nog een! — Dit is maar net dat Judas vandag die parlamentslid is, of die burge-meester, of die vroedvrou. Op hierdie dag word elke man 'n kind en skiet op die vae, kinderagtige belaglike popbeeltenis van die persoon wat hy haat.” — As 'n wewenaar met 'n weduwee trou, word hulle popbeeltenisse op 'n altaar op die dorpspleintjie gesit: “Dona Camila, wit en roos aangetrek, hou met 'n letterkaart en 'n wysstok vir die domkoppe skool, en Satanás, met 'n leë mossak in die een hand, is besig om met die ander 'n geldbeurs uit haar sak te haal.” Die seuns stap met 'n ritmiese getrommel op blikke, ketels, potte en panne en 'n gerinkel van koeiklokke deur die strate, en drie aande word daar op die pleintjie voor die karikature gedans. — En dan is daar die vuurwerke: “Eers dowwe skootjies, dan vuurpyle sonder stert, wat bo in die lug met 'n sug oopgaan, soos 'n stralende oog wat 'n oomblik lank die veld rooi, violet en blou verlig; en ander wat maagdelik rein agteroorbuig en hulle glans uitstort, soos 'n wilgerboom van bloed wat blomme van lig laat neerdrup. Kyk net die gloeiende pronkende poue, die hemelse beddings helder rose, die fisante van vuur in tuine vol sterre!”

Die digter is net 'n toeskouer, selfs wanneer dit karnaval is: “Dit is Karnaval-Maandag en die kinders wat hulle spoggerig soos stiervegters, narre en windmakerige kêrels aangetrek het, gee dit 'n Moorse voorkoms met alles rooi, groen, wit en geel in swierige arabeske geborduur... Toe ons by die plein kom, neem 'n paar vrouens, mal aangetrek met wye wit hemde en kranse van groen blare as 'n kroon op hulle los swart hare, vir Platero (Platero is sy donkie) in die middel van hulle baldadige groep, vat hande en dans vrolik om hom... Toe die seuntjies hom gevange sien, balk hulle sodat hy moet balk. Die hele plein is nou een groot konsert met blaasinstrumente, gebalk, gelag, gesing en geslaan op tamboeryne en vyses. Oplaas breek Platero die kring en kom huil-huil na my toe aangedraf. Soos ek is hy nie lief vir karnavalle nie. Ons deug nie vir hierdie dinge nie.” — Dan weer, in gewyde stemming, beskrywe hy die Corpus-Christi-optog deur die strate van Katolieke Moguer: “... die klokke bring die wit dorp met hulle galmende brons in beroering. Die gelui klink en weerklink tussen die vuurpyle wat, swart in die dag, met vonke en lawaai die lug intrek, en die skril metaalklank van die musiek. Die straat, nuut afgewit en met 'n rand van rooi oker, is heeltemal groen van die populiertakke en biesies. Die vensters pryk met behangsels van granaat-

rooi damas, geel linne, hemelsblou satyn, en waar daar gerou word, spierwit wolstof met swart bande. By die laaste huise ... verskyn eindelijk die Kruis van die spieëls wat tussen die glans van die sonsondergang reeds die lig van die rooi kerse opvang en deur hulle rooskleurig gevlek word.

Die optog beweeg stadig verby. Die karmosyn vlag en die Heilige Roque, die beskermheilige van die bakkers, belaaï met fyn gedraaide brode; die seegroen vlag van die Heilige Telmo, die beskermheilige van die matrose, met sy silwerskip in sy hande; die goudkleur vlag en die Heilige Isidro, die beskermheilige van die boer, met sy jukosse; en nog ander vlae en nog heiliges, en dan die Heilige Anna wat Maria as dogtertjie onderrig, en die Heilige Josef, bruin, en die Vleklose Maagde, blou... en eindelijk, te midde van die dorpspolisie, die monstrans wat met sy uitgekerfde silwer, versier met vet koringare en smaraggroen druiwe, stadig in sy hemelse wierookwolk voortbeweeg. Teen die aand styg die Andalusiese Latyn van die psalms suiwer omhoog. Die strale van die sakkende roosrooi son skyn deur Rivierstraat en breek op die swaar oud-goud van die priesters se gewaad en die mantels van die koor. Daar bo, om die skarlakenrooi toring, in die glimmende opaallug van die helder Junie-aand, vleg die duiwe hulle krans van vlamme sneeu...” — ’n Ander keer dwaal die digter se oë oor die omgewing terwyl hy deur ’n gesluite traliehek kyk: “Hoe betowerend mooi is dit om deur die raamwerk van die hek se ysterstawe dieselfde landskap en hemel te sien as wat buite hulle is! Dit is asof ’n dak en ’n muur van illusie die toneel van die res skei en dit met die toe traliehek isoleer... En ’n mens sien die grootpad met sy brug en sy populierbome van rook, en die steenoonde en die heuwels van Palos, en die stoombote van Huelva en die groot alleenstaande bloekomboom van Los Arroyos teen die laaste gloed van die sonsondergang...”

Moguer is egter ’n mikrokosmos wat by al die vrolikheid en vreugde aan die goeie en eenvoudige dinge van die lewe ook ’n skadukant het. Die digter skroom nie om stiergevegte en hanegevegte wat dronkenskap en dierlike drif meebring aan die kaak te stel nie. Hy vertel ook van Frasco Velez wat sy gesagsposisie misbruik het deur ’n jag op honde wat kastig hondsdolheid het te proklameer, sodat die mense hulle nie op straat waag nie en hy ongestoord met sy brandewynsmokkelaar kan aangaan; en van Lipiani, die skoolmeester, wat wanneer hy die kinders op ’n uitstappie neem, vraterig die helfte van elkeen se kospakkie opeis; en van die priester don José, ’n boosaardige mens in ’n heilige amp. Van hom skryf hy: “Nog nooit het ek ’n man leliker hoor praat of die hemel met sy gevleek meer onbereikbaar hoog wegskuif nie. Dis waar, hy weet sekerlik hoe en waar elke ding daarbo is, ten minste dis wat hy in sy vyfuur-misdiens beweet... Dit lyk asof die boom, die grondkluit, die water, die wind, die kastaiingboom, al hierdie dinge wat so mooi, so aangenaam, so vlekloos, so vol lewe is, vir hom die toonbeeld van wanorde, hardheid, kilheid, geweld en verval is. Elke dag lê al die klippe van sy tuin in die

aand op 'n ander plek, soos hy in sy woedende vyandigheid voëls en was-vroue, kinders en blomme met hulle bestook het.”

Wanneer dit om armes, ongelukkiges en mishandelde gaan — mense sowel as diere — is Jiménez nie meer net die sensitiewe toeskouer met 'n fyn gevoel vir lig en kleur en stemming nie, maar praat hy diep uit sy medelydende hart. So is daar die verstandelik vertraagde seuntjie wat sy leë dae voor die deur omsit, en wat, as hy die dag nie meer daar is nie, tog 'n gevoel van gemis laat; die teringlyertjie vir wie hy probeer troos deur haar 'n entjie op Platero se rug te laat ry; die swaeltjies wat deur ontydige koue gedoem is; die arme ou wit merrie se wrede dood... En dan die kinders wat besig is om te speel hulle is bedelaars. “Een sit 'n sak oor sy kop, 'n ander sê hy kan nie sien nie, 'n derde loop kruppel... Daarna, met die skielike ommeswaai van die kindertyd... verbeel hulle hulle is prinse:

‘My pa het 'n silweroorlosie.’

‘En myne het 'n perd.’

‘En myne het 'n haelgeweer.’

'n Oorlosie wat hom in die vroeë oggend sal laat opstaan, 'n geweer wat die honger nie sal doodskiet nie, en 'n perd om mee na die ellende te ry...” — Dit bly egter nie net by medelye nie. In *Vryheid* kom hy op 'n plek af waar kwajongens 'n voëlstriek gespan het met 'n gevange voël as lokvink. “Ek klim op Platero se rug, dwing hom met my bene, en daar gaan ons op 'n vinnige draf op na die dennebos toe. Toe ons onder die skaduryke lowergewelf kom, klap ek my hande, roep, skree. Platero steek aan en hie-hô, een keer, twee keer, skor. Die eggo's antwoord met 'n diep, vol geluid soos onder in 'n diep put. En die voëls vlieg sing-sing weg na 'n ander dennebos toe.

Te midde van die kwajongens se hewige geskel daar in die verte vrywe Platero, om vir my dankie te sê, sy groot, harige kop teen my bors totdat dit seermaak.”

II

Jiménez se Platero is net verlangsa familie van die weerbarstige en wispel-turige Modestine van R.L. Stevenson se *Travels with a Donkey* en ons eie Jaffie, wat so gemoedelik met sy filosofiese oom gesels en so trots is op die eer wat sy voorvader te beurt geval het om Ons Heiland op sy rug te dra, want hy is maar net 'n donkietjie soos 'n mens hulle so dikwels met die saalsakke op die rug in Spanje sien. Terselfdertyd is hy egter die nederige nefie van don Quixote se Rocinante — 'n Rocinantillo wat sy baas orals vergesel en dus, al kom hy nie in al die stukkies voor nie, die deurlopende draad, die bindende faktor in die boek is. In die eerste stukkies word hy soos volg aan ons voorgestel: “Platero is 'n klein, langhaar, mak donkie; so sag van buite dat 'n mens sou sê hy is van watte en geen

bene nie. Net die gitswart spieëls van sy oë is hard soos glaskristalle. Ek los hom en hy loop na die weiveld. Sy bek gly strelend oor die rooi, blou en geel blommeties, peusel effens aan hulle... Ek roep saggies: 'Plate-ro!' en hy kom vrolik aangedraf, so asof hy lag oor wie weet watter geluid van klokkies wat hy in sy gedagte hoor... Hy eet alles wat ek hom gee. Hy hou van nartjies, van muskadeldruiwe, albei die kleur van barnsteen; van pers vye, elkeen met sy kristaldruppeltjie heuning... Hy is saggieard en liefderyk soos 'n seunskind, soos 'n dogtertjie...; en tog sterk en gespierd van binne, asof van klip. As ek op Sondae deur die buitestrate van die dorp op hom ry, bly die boerkêrels in hulle skoon kisklere tydsam staan om na hom te kyk: 'Hy's taai soos staal...' Soos staal. Staal en terselfdertyd maanskynsilwer.'

Platero is omstraal deur sy baas se liefde. In *Die dode-akker* praat hy met hom soos volg: "Hoor hier, Platero, as jy voor my doodgaan, sal jy nie in die Munisipaliteit se skotskar na die groot moeras gaan nie, en ook nie na die kloof langs die bergpad soos ander arme donkies en perde en honde wat niemand het wat hulle liefhet nie. Jy sal nie met jou bebloede ribbes kaalgepik deur die kraaie — soos die geraamte van 'n skip teen die rooi sonsondergang afgeteken — 'n afskuwelike gesig wees vir die handelsreisigers wat met die sewe-uur-koets na die stasie van San Juan gaan nie; en jy sal ook nie opgeblaas en styf tussen die verrotte mossels in die sugslot 'n verskrikking wees vir die waaghalsige en nuuskierige seuns nie, wat terwyl hulle aan die takke vasklou, oor die rand van die wal kyk, wanneer hulle op Sondagmiddae in die herfs uitgaan om bruin dennepitte in die dennebos te gaan eet.

"Wees gerus, Platero. Ek sal jou aan die voet van die groot ronde denneboom in die Piñatuin begrawe, waarvan jy so baie hou. Jy sal vlak by die gelukkige en vreedsame lewe wees. Die seuns sal langs jou speel, en die dogtertjies sal op hulle lae stoeltjies langs jou sit en naai. Jy sal die verse ken wat die eensaamheid my bring. Jy sal die meisies hoor sing wanneer hulle in die lemoenboord wasgoed was, en die geluid van die put se wiel sal die vreugde en koel lafenis van jou ewige vrede wees. En die hele jaar lank sal die vinke en die tintinkies in die immergroen van die den se kroon 'n yl plafon van musiek maak tussen jou rustige slaap en die on-eindige en altyd blou hemel van Moguer." — Intussen word Platero liefderyk deur sy baas versorg: die bloedsuier uit sy mond, die doring uit sy poot verwyder, alles met hom gedeel — die rooi-ryp waatlemoen, die laaste korrels druiwe aan die na-tros, die granaat. "En ek dink aan wat van die arme Platero sou geword het as hy, in plaas van in my digtershand, in die van een van die kolebranders geval het, wat snags met die eensame paaie, hard van die ryp, die berge se denne gaan roof, of in die van daardie skelm sigeuners wat die donkies verf en hulle arseen ingee en spelde in hulle ore steek sodat hulle nie omval nie... Goddank hy het 'n stal so warm en sag soos 'n wieg, vriendelik soos my gedagte aan hom."

In *Vriendskap* en later weer in *Die fabel* praat Jiménez oor sy verhouding tot Platero. In laasgenoemde skryf hy: “Van my kinderdae af het ek in fabels net so ’n instinkmatige renons soos in die kerk, die polisie, stiervegters en die trekklavier. Die arme diere was vir my, met die onsin wat die fabelvertellers hulle in die mond lê, net so afstootlik soos in die aaklige stom glaskaste van die natuurstudieklaskamer... Dis waar, Platero, dat jy nie ’n donkie in die gewone sin van die woord is nie, en ook nie met die definisie in die Spaanse Akademie se woordeboek ooreenstem nie.

Jy is soos ek weet jy is en jou aanvaar. Jy het jou taal en nie myne nie, soos ek nie die roos of die nagtegaal s’n het nie. Wees dus nie bang dat ek jou ooit... die verspote held van ’n fabeltjie sal maak en jou skor stem met die van die jakkals of die vlasvink in verband sal bring en dan kursief gedruk die koue, nuttelose les van die fabel daarvan aflei nie. Nee, Platero.” En in *Vriendskap*: “Ek behandel Platero soos ’n kind. As die pad sleg word en hy swaarkry, klim ek af om dit vir hom ligter te maak. Ek soen hom, bak hom poetse, maak hom kwaad... Hy verstaan goed dat ek hom liefhet, en is nie haatdraend nie. Hy is baie soos ek, so anders as die ander, dat ek daartoe gekom het om te glo dat hy my eie drome droom. Platero het homself aan my oorgegee soos ’n verliefde adolescent. Hy verset hom teen niks. Ek weet dat ek vir hom die geluk is. Hy vlug selfs weg van donkies en mense...”

Die eggo vertel hoe die digter Platero terg. “Die plek is so verlate, mens sou sê dit spook daar. Op pad terug van die berge af versnel die jagers hulle pas en klim op die walle om verder voor hulle te kan sien. Hulle sê Parrales, die rower, het in sy strooptogte deur die distrik mense hier be-roof... Die rooi krans lê na die oostekant toe, en ’n mens sien soms daarbo, as dit aand word, ’n verdwaalde bok teen die geel maan afgeteken.

In die veld vang ’n dam wat net in Augustus opdroog, stukke geel, groen, rooskleur hemel op. Dis byna opgevol deur die klippe wat die seuns van bo af gooi, na die paddas of om die water met ’n harde geplons te laat opskiet... Ek bring Platero op die draai in die pad langs die Johannesbroodboom tot stilstand, wat die ingang na die weiveld afsluit en swart is van die kort swaardvormige droë blare; en met my hande soos ’n trompet voor my mond, skree ek na die rots: Platero! Die rots antwoord onmiddellik, die klank effens gedemp deur die water in die nabyheid waarteen dit vasslaan, en sê: Platero! Platero draai vinnig sy kop, trek dit afwerend omhoog, en bewe in sy drang om op loop te gaan. Platero! skree ek weer na die rots. Die rots sê weer: Platero! Platero kyk na my, kyk na die rots en met sy lip teruggetrek balk hy eindeloos die lug in. Die rots balk lank en gedemp terug na hom, met ’n gebalk nes syne, die end meer uitgereek. Platero balk weer. Die rots balk weer. Toe, met ’n wilde koppige geskree, steek Platero vas soos ’n ongeluksdag, begin ruk met sy kop of rol op die grond en wil die tou breek, vlug, my alleen laat, totdat

ek hom met sagte woorde paai en tot bedaring bring, en sy gebalk net nog in die eggo tussen die turksvye voortduur.”

Die digter deel alles met sy metgesel — geen wonder dat hy hom ook die tuin, El Vergel, wil gaan wys wanneer hulle in die hoofstad is nie. “Ons loop tydsaam al langs die tralieomheining af in die aangename skaduwee van die akasias en die platane, wat nog vol in die blaar is. Platero se hoefslag weerklink op die groot plaveistene wat blinknat besproei is, soms die hemelblou weerspieël en dan weer wit is van blomme wat afgeval het en, met die water op hulle, ’n vae, soet geur versprei. Hoe koel en geurbelaai is die lug uit die tuin, wat boonop deur die aanhoudende gedrup van die klimop deurweek word! Binnekant speel die kinders. En deur die wit skaar ry die parktreintjie met sy pers vlaggies en groen seildak en fluit skril en uitdagend; die neutesmous se skuif is rooi en goud getooi met stringe grondboontjies aan die touwerk en ’n rokende skoorsteen; die ballonverkoopster hou ’n yslike tros bloues, groenes en rooies dobberend omhoog; die wafelman gaan gebukkend onder sy rooi blikhouer... Deur die massa loof, wat reeds deur die herfs se verganklikheid aangeraak is, terwyl die sipres en palm altyd groen bly, sien ’n mens die bleekgeel maan tussen rooskleurige wolgies sy lig aansteek... toe ek by die hek kom en wil ingaan in El Vergel, sê die man in ’n blou uniform wat met sy geel stok en sy groot silweroorlosie daarvoor toesisig hou: ‘Die eseltjie kan nie in nie, meneer.’ ‘Die eseltjie? Watter esel?’ sê ek vir hom en kyk by Platero verby, sy diergestalte natuurlik skoon uit my gedagte. ‘Watter ander esel moet dit wees, meneer? Watter ander esel as dié een...?’ Toe ek begryp dat Platero nie mag ingaan omdat hy ’n donkie is, wil ek wat mens is, ook nie ingaan nie, en ek loop weer weg met hom, al langs die tralieomheining op, terwyl ek hom streel en met hom oor iets anders praat...”

Digter en donkie, hoeseer hulle ook al die eensaamheid verkies, is in hulle element tussen kinders. *Die pietersieliekroon* is ’n mooi voorbeeld — een van verskeie — daarvan. “Kyk wie’s eerste daar!” Die prys was ’n prentteboek, wat ek die vorige dag van Wenen gekry het. “Kyk wie’s eerste by die viooltjies!... Een... Twee... Drie!” “Die dogtertjies laat nael in ’n vrolike wit en rooi warboel in die geel sonskyn. In die stilte wat die geluidlose inspanning van hulle asem in die môre laat oopgaan, hoor ’n mens vir ’n oomblik die langsame slae van die dorp se toringklok, die fyn gegons van ’n muskiet op die denneheuwel vol blou lelies, die water wat in die voor afkom... Die kinders bereik die eerste lemoenboom, toe Platero wat daar rond dwaal, aangesteek deur die spel, by hulle aansluit. Uit vrees vir verloor kan hulle nie protesteer nie, nie eens lag nie... Ek skree vir hulle: ‘Platero gaan wen! Platero gaan wen!’ Dit is ook so. Platero is voor enigiemand anders by die viooltjies en stop daar en rol in die sand. Die kinders kom terug en maak uit-aseem beswaar. Terwyl hulle hulle kouse optrek en hulle hare vasmaak. ‘Dit tel nie! Dit tel nie!’ Nee

wat! Nee wat, man!’ Ek sê Platero het daardie resies gewen en moet op een of ander manier ’n prys kry. Die boek kan maar bly vir wanneer hulle weer resies hardloop. Platero kan mos nie lees nie. Maar ’n prys moet hy kry. Noudat hulle verseker is van die boek, spring en lag hulle, rooi in die gesig: ‘Ja! Ja! Ja!’ Toe, terwyl ek aan myself dink, kry ek die gedagte dat dit met Platero net soos dit met my en my verse is: die beste beloning lê in die inspanning. En ek pluk ’n paar takkies pietersielie in die blombak voor die huis, maak ’n kroon en sit dit op sy kop, as ’n vlugtige eerbewys asof hy ’n Spartaan is.”

Platero, al is hy maar net ’n donkie, verstaan van sy kant af ook sy baas. “Ek laat hom koers kry waarheen hy wil en hy bring my altyd waar ek wil wees. Platero weet dat wanneer ons by die denneboom van La Corona kom, ek daarvan hou om nader te gaan, my arms liefderyk om sy stam te slaan, en deur sy enorme deursigtige kroon na die hemel te kyk. Hy weet dat die voetpad wat deur kolle gras na die fontein lei, my vreugde gee; en dat dit vir my ’n fees is om vanaf die bekoorlike denneheuvel met sy klassiek belynde hoë bos na die rivier te kyk. As ek met ’n gevoel van veiligheid op sy rug insluimer, is daar, as ek wakker word, gereeld van daardie geliefde tonele voor my.” Die denneboom van La Corona is oneindig meer as net ’n boom in die digter se lewe, en die feit dat Platero die pad daarheen ken, toon dat sy menssku baas hom toegang gegee het tot wat vir hom ’n heiligdom is. Omtrent die denneboom van La Corona skryf hy immers: “Waar ek ook al stilhou, Platero, is dit vir my asof dit onder die denneboom van La Corona is. Wat ek ook al bereik — stad, liefde, roem — dis vir my asof dit sy kwistige weelderige groen onder die wye blou hemel met wit wolke is. Hy is die helder ronde vuurtoring in die moeilike vaarwater van my slaap, net soos hy die matrose se baken is in die gevare van die sandbank; veilige top van my moeilike dae daar bo op sy ruwe rooi bult waaroor die bedelaars op pad na Sanlúcar koers neem. Hoe sterk voel ek altyd wanneer ek in herinnering onder hom rus! Hy is al wat nie opgehou het om groot te wees namate ek groter geword het nie, die enigste ding wat elke keer groter was. Toe hulle daardie tak wat die stormwind gebreek het, afkap, was dit vir my asof hulle een van my ledemate afskeur; en soms wanneer ek onverwags seerkry, is dit vir my asof die denneboom van La Corona dit ook voel. Die woord groots pas by hom, soos by die see, by die hemel en by my hart. In sy skaduwee het geslagte op geslagte deur die eeue heen gerus en na die wolke gekyk, net soos op die water, onder die hemel en in die verlange van my hart. Wanneer willekeurige beelde in my dwalende gedagtes rondswerf, of in daardie oomblikke wanneer ’n mens, heldersiene, dinge anders sien, staan die denneboom van La Corona verheerlik voor my soos ’n simbool van die ewigheid. In twyfel kom hy my nog meer ruisend en reusagtiger voor, en roep hy my om te rus in sy vrede, die ware en ewige baken op my reis deur die lewe.”

Die mooi kameraadskap kom tot 'n end: op 'n dag is Platero siek en sterf hy. In *Verlange* praat sy baas met hom: “Platero, jy sien ons, nè? Jy sien hoe helder en koud en vreedsaam plas die water in die tuin se put; hoe vlieg die bedrywige bye in die laaste lig om die roosmaryn, wat groen en ligpers, roos en goud is in die son wat nog die hemel aan die brand steek, nie waar nie? Platero jy sien ons, nè? Jy sien die wasvrouens se donkietjies op die rooi bult van la Puenta vieja verbyloop, moeg, kruppel, bedruk in die ontsaglike suiwerheid wat aarde en hemel in een enkele glaskristal verenig, nie waar nie? Platero, jy sien ons, nè? Jy sien die kinders baldadig hardloop tussen die sonrose, met die blomme op hulle takke soos 'n ligte swerm vlugtige wit skoenlappers besprinkel met karmosynrooi, nie waar nie? Platero, jy sien ons, nè? Platero, jy sien ons regtig, nè? Ja, jy sien my. En ek dink ek hoor, ja, ja ek hoor in die wolklose sonsondergang jou sagte weemoedige gebalk, wat die hele wingerdvallei verteer...”

Maar die tyd stryk met sy helende hand oor sy smart. Hy skryf: “Platero, toe 'n gedeelte van hierdie boek wat ek ter herinnering aan jou geskryf het, 'n jaar gelede in die wêreld van die mense verskyn, het 'n vriendin van jou en van my vir my hierdie Platero van karton present gegee. Sien jy hom van daar oorkant af? Kyk, hy is half grys en half wit, hy het 'n swart en gekleurde bek en enorm groot gitswart oë; en hy dra pakmandjies van klei met ses vase met sypapierblomme, roos, wit en geel; sy kop beweeg en hy loop op 'n blougeverfde plank met vier plomp wiele. Met jou in my herinnering, Platero, het ek vir hierdie speelgoed-donkietjie lief geword. Elkeen wat in my studeerkamer inkom, glimlag en sê vir hom: Platero. As iemand nie weet nie en vir my vra wie dit is, antwoord ek: ‘Dis Platero...’ En so het die naam my hom leer liefhê, sodat ek self, al is ek alleen, my verbeel dis jy en hom met my oë streel. Jy? Hoe onvolmaak is die herinnering van die mensehart! Hierdie Platero van karton lyk vir my vandag meer van 'n Platero as jyself, Platero...”

familiebruilof

SARIE MARITZ

Wat vloei diep en eng en waar?
Is bloed dikker as water?

Die droë kakebeen
en geplooides nekvel van
ons gesamentlike voorgeslagte
is ook ons s'n.

Ons staan op kikuyu onder
sintetiese sterre,
ruil anekdotes uit
oor glasies:
mans in donker pakke
oor besigheid,
vrouens in lang gewaad
spog beskeie oor intelligente
onnutsige oorspronklike
kinders en kleuters,
klein amerikanertjies en
halfwas ingelse en
transvalertjies,
verlig soos ons.

Oorkoepel deur 'n tentebaldakyn
ontvang die bruidspaar
stralend hulle gaste.

ABEL BOTHA

ek sal dink aan die dae
myl dertig, Kaap Kruis
aan krom visstokke en skouers
die bruin bakleiwyn
en vis in die kole

ek sal dink aan daardie verkoue nagte
om 'n warm kampvuur
en die bygaande staaltjies
Gansbaai, lyn bloed, die vis
wat so móói loop
en die skuim om die skuit se boeg

en ek sal dink aan dié sorgvrye dae
met die blink strandlyn en die halwe son
en taai hare in die wind
en die uitspattige spore die duine af

en ek sal weet wat dit is
om hartseer te wees, bly te wees, jonk te wees,
alles in één dag, één nag
selfs verlief te wees, miskien

en ek sal weet —
die kreukels in my gesig
die ver pad wat hulle kom —
van daardie een aand in die koue maanskyn
toe ek jou
én God
verloor het

voorstel laat vaar

IZAK A. COETZEE

Sit saam indoenas,
met Abdullarahim Abby Farah voor,
om die wit bedreiging swart te maak
of net Somalirooi te smeer:
die dokumente vra
alweer 'n bietjie bloed.
En Kocuisko-Morizet: Hoeveel *Mali*?
Is die prys vir Suider-Afrika
se anti-segregasieplan
nie effe hoog nie, edele heer?

Toe staan een indoena op,
met vollengte wolkombers
en skild en assegaai,
en deklameer in suiwer Zoeloetaal:
Wie van julle V. V.-bontes hier
was toekatyd by Bloedrivier
of by Hloma Amabutu?
Die prys was heluit hoog, meneer,
altwee kante toe.

sondag

JOHANN L. MARAIS

dis sondag en op die bont mat
roep ons midderdagtelike seance
gesigte en strande en 'n troue
op tot herinnering uit foto's

en in die Amerikaanse kombuis
met sy flesse kaas en inlandse olywe
maak die meisie slaai vir die middag

op sy musiekstoel skuifel die seun rond
langs die marmer mozart op die klavier
en laat val hierdie somerse winteroggend
op die spinnerak van sy notebalke

vir my seun

ANS PIETERSE

Jy wat nou nog oorlog-oorlog speel
of poeliesman en dief
wat wonder of die aarde vinnig of stadig draai
wat soos die dieretuinaapie
hoog in die den klank opwen
wat allas jôl en die grootste ghoen wil hê
wat my daisy aftrap en 'n stiggie wil maak
wat sê Mamma my nooi se naam is Marlies
haar oë is blou en haar hare is wit.

Hoe sal ek eendag kan keer
soos Elizabeth Eybers
vir die seer
wanneer kupido mik
vir die
Achilleskern
so onbeskut.

grensspel

JOUBERT MALHERBE

Lok hom in jou hinderlaag
en maak skoonskip as jy sê “vuur.”
Dis tog nie mense nie;
net zombies,
net pionne,
misleide kleuters.

Mik net raak,
sodat die kind nie voel nie.
En mag sy uitgang bewaar word;
hy's 'n zombie,
'n pion,
'n misleide kleuter.

Lê dus nou jou hinderlaag,
die skaakbord-geestesspel het begin;
dis 'n dans
van die zombies,
die pionne
en die misleide kleuters.

ken jy die aand?

J.K. VISSER

noudat dit aand geword het
styg die dodesyfer skielik
as kernbomme getoets word
of sommer net geprojekteer word
lewensredders bewe op die sand
van die olie op hul longe
terwyl die mense in strepe soos muise
sterf — vrek ook as jy wil
maar sterf ter wille van die gewete

noudat die aand se aerosol
suurstof op 'n klein beangste bondel jaag
loop ons kursusse oor teeninsurgensie
en my broer sterf in 'n skietongeluk
dan's almal jammer
want dis dan aand:nag
en die ouderling kom simpatiseer
met 'n drankasem (verduister met beechies)
en godsbesluite in sy tientalle "Here"

almal soek na die nag vanaand
en weet nie van die dekadensie met oë nie
niemand weet dat die aand te duister is
om nag te kan onderskei
niemand swem meer nie
omdat die aand klewerig is
en niemand haal meer asem nie
want die sterre is radars
onder in 'n diep en donker see

die ou wêreld en die nuwe

ELDIE BÜHRMANN

Katriena sit voor haar sooiehuis op die plaas in die tuisland, en dink met verdriet aan die verlede. Af en toe rol 'n traan na benede. Sy is nog nie danig oud nie, een en sestig jaar miskien, maar die tel van die jare bly vir haar moeilik. Sy sien haarself as 'n ou, ou vrou. Tot betreklik onlangs het sy tog nog verdien, maar toe haar rug seergekry het kon sy nie meer stad toe gaan om te werk nie. Kinders oppas, ja, maar waarom sou sy nog werk? Die huisie keer die wind af, die wintersonnetjie koester haar trae ledemate, maar haar hart is koud. Waar is al haar kinders tog?

Vyf en dertig jaar gelede is Daphne gebore. Voor die tyd is een kind al dood, en het sy twee babas verloor. Jammer, want sy was 'n baie mooi bruid gewees, en daar is 'n groot lobola vir haar betaal. Maar toe Daphne gebore is was sy en Jacobus gelukkig. Daphne was van die eerste week af gesond en baie slim. Gou-gou het sy regop gesit, vroeg geloop en gepraat, altyd gelag en gesing. "Hierdie meisie sal goed vir ons sorg as ons oud is, en ons sal 'n baie groot lobola vir haar kry." Hulle het na 'n versorgde, gelukkige oudag uitgesien.

Katriena het ook nie weer babas verloor nie. Die "nurse" by die kliniek het mooi na hulle gekyk. Evelina en Mavis is gebore, jare daarna ook William en Agnes. Anders as in haar eie kleintyd moes die kinders later skool toe gaan. Jammer, want toe moes daar vir duur skoolklere en skoene gesorg word. Katriena het vyf dae in die week gaan werk. Naweke het sy die eie familie se wasgoed gewas en die hele huisie mooi skoongemaak. Sy onthou goed al die swarkry, hoe vreeslik moeg sy altyd was, die gesukkel om vir almal kos en klere te koop. Maar sy onthou ook die lekker van die sagte klein lyfies teen hare. Sy het dikwels met die kinders gespeel, hulle baie geliefkoos. En Jacobus was 'n goeie man. Hy het min gerook, net Saterdag sy bier gedrink.

En soos Daphne groter geword het, het sy in die namiddag en in die naweek mooi gehelp. Net lastig dat sy altyd haar baie skoolwerk ook wou klaarmaak. Sy het lank daaraan gewerk. Toe slaag sy op veertien jaar in standerd ses, en wou die ouers natuurlik nie meer die vrou betaal wat na die kleintjies gekyk het nie. Daphne moes uit die skool om die boetie en die sussie op te pas. Nou kon sy ook skoonmaak, hulle eie wasgoed was, sodat Katriena kon rus as sy uit die werk kom. Die "Teacher" het met hulle kom praat. Daphne is 'n baie slim meisie, het sy gesê, hulle kerk sou haar verniet laat leer om 'n "nurse" te word. En terwyl sy 'n "assistant nurse" is sou sy bietjie sakgeld en 'n uniform kry. Eendag sou sy baie geld verdien. Maar Jacobus en Katriena het nie na sulke nonsens geluister nie. 'n Meisiemens leer nie so lank nie. Daphne het baie gehuil, maar

sy het tog gemaak soos haar ouers gesê het. Katriena het weer mooi vet geword.

Toe gaan Jacobus dood, maar ook die twee jongstes was al in die skool, en kon vir hulleself sorg as hulle voor hulle ma smiddags tuis kom. Die drie groot dogters het almal was- en skoonmaakwerk gekry. So kon hulle darem leef, al was Evelina en Mavis nie net sulke goeie kinders soos Daphne nie. Hulle het soms hulle werk verloor en dan het dit moeilik gegaan totdat hulle eendag weer verdien het. Maar altyd het Katriena geweet: die swaar tyd duur nie vir ewig nie. Eendag, as sy oud is, sal sy net in die son kan sit, en sal haar kinders vir haar werk. Daarom wil haar mense mos almal baie kinders hê. Die laaste een sien uit na die tyd wanneer hy of sy goed versorg sal word, en die oudag sal geniet sonder om te werk.

Daphne het met 'n goeie man getrou. Ook Evelina en Mavis is later getroud. Die twee jonger meisies het by hulle mans gaan woon, en uit die lobola het Katriena, soos 'n goeie ma moet maak, die nodige mooi goed vir haar dogters se huise gekoop. Daphne en haar Joseph het by Katriena bly inwoon en vir die eie huis kon Katriena genoeg beddens koop, 'n tafel en stoele vir die eetkamer, potte en panne, koppies en borde, messe en vurke en lepels, ja selfs goeie binnedeure.

Daphne het twee pragtige kinders gekry, 'n seuntjie en 'n dogtertjie. Meer wou sy nie hê nie. Alles was te duur. Dit was nie meer soos in die ou tyd nie. Katriena se rug was nou te seer. Sy kon nie meer gaan werk nie, maar sy het met liefde die klein kindertjies opgepas, stories vertel soos 'n goeie ouma altyd maak. Haar eie jongste twee was aan die grootword. Een van die dae sou William sestien wees. Dan sou hy standerd ses hê en sou hy gaan werk. Hy kon met so 'n geleerdheid 'n bode word en baie verdien. Net twee jaar daarna sou Agnes ook werk. Hulle sou almal baie geld hê. Die kinders sou vir hulle ma nuwe swart kerkklere koop. Gou sou die tyd kom dat Katriena heeldag in die son kon sit, nooit weer 'n vinger oplig om te werk nie. Daphne se man was wel 'n lang tyd siek, sodat hy nie kon verdien nie. Die gesin het in hierdie tyd wel swaargekry. Vleis was nou nie meer dikwels op tafel nie. Maar tog het Katriena haar nog nie verknies nie, omdat haar jongste kinders aan die grootword was, omdat hulle een van die dae klaar sou wees met skoolgaan.

Toe kom William standerd ses deur, eerste, soos gewoonlik, in sy groot klas. Maar wanneer Katriena daarvan gepraat het dat hy moes gaan werk soek, het Daphne haar nie eers geantwoord nie. Haar slim boetie moes nie eers daaraan dink om die pad te loop wat sy gedwing was om te loop nie. Sy het hom by die "Technical College" ingeskryf. Hy sou 'n bouer word. Eendag sou hy 'n ryk, belangrike man wees. En twee jaar later, toe Katriena nooit kon droom dat ook 'n meisiekind so mal kon wees nie,

het Daphne vir Agnes ingeskryf by die skool waar die groot meisies leer om te tik en om in 'n kantoor te werk. Die ou vrou was verdwaas. Toe het die huishouding baie duur geword. Daphne se siek man was steeds dikwels uit die werk. Die twee groot skoolgaande kinders het soos wolwe geëet. Hulle moes boeke hê, en penne en potlode, uniforms om skool toe aan te trek. Vir al twee moes snaakse duur skoene gekoop word om in die skool se resies mee te hardloop. Hulle het nou nie meer veel met die huishouding gehelp nie. Die "teachers" het hulle baie goed gegee om by die huis te skryf of te leer. Daphne het Saterdagmôres ook werk gekry en dan moes Katriena maar weer na die kleintjies kyk. Sy het stuuers en kwaai geword. Daphne was baie maer en moeg. Partykeer was sy so siek en gedaan dat sy net nie *kon* gaan werk nie, en dan was hulle daardie dag se loon kwyt. As sy uitgeput van die werk afgekom het was haar kinders vuil, die kleintjie se doeke miskien nie eers omgeruil nie. Katriena het gewoonlik nie eers gegee nie. Ma en dogter het omtrent nie meer met mekaar gepraat nie. Die jong vrou het dikwels gevoel sy kan net nie meer verder nie. Die ou vrou het gedink en gedink oor al die dinge wat sy nie kon verstaan nie. Haar jongste kinders was 'n groot man, en 'n groot jong vrou. Wat soek hulle nog in die skool?

Toe kry Katriena ouderdomspensioen. Sy het die note in 'n linnesakkie gebêre om plaas toe te neem, waar haar suster se man vir haar 'n huis sou bou. "Ma, asseblief, koop vir my 'n broek om kerk toe aan te trek," het William gesmeek. "My skoolbroek moet ek altyd Sondag was. En Daphne kan my kerkbroek nou nie meer lap nie. Hy is *te* stukkend. Ek sing mos in die kerk se koor. Help my, asseblief, my ma. Die geld in daardie sak is baie. As ek groot is sal ek vir my 'n baie mooi huis bou van bakstene, nie 'n huis van klei soos die huise op die plaas nie."

"Moet ek klere koop vir 'n groot man soos jy? Jy moet gaan werk en vir jou ma sorg." En die groot sterk jong man, haar seun, het soos 'n klein kindjie gehuil.

Toe het die damwal gebreek. Met die sakkie geld veilig in haar onderklere vasgespeld het Katriena Saterdag by haar suster op die plaas gaan kuier, en Sondagaand laat was sy nog nie terug nie. Bang het Daphne deur die gevaarlike donker strate gehardloop om te gaan reël dat die kindertjies voortaan na die crêche kon gaan terwyl sy by die werk is. Nog tien rand minder om die end van die maand vir hulle almal kos te koop. Maar nou het sy haar kinders ten minste mooi skoon en behoorlik versorg gevind as sy hulle saans gaan haal het. En Vrydagmiddag, toe Katriena weer tuisgekom het, het 'n Daphne wat sy nie geken het nie vir haar gewag. Waar was die gehoorsame dogter op wie sy haar lewelank gereken het, waar die waardige jong vrou wat vir almal gewerk het, wat altyd stilgebly het as ouer mense praat? "Ek is siek, maar ek werk elke dag, ek werk in die nag, ek sorg vir *jou* kinders dat hulle kan leer. En jy loop weg. Jy wil nie eers die ouma se werk doen om die kinders op te pas

nie. Ons kry vreeslik swaar, maar jy help ons niks nie. Jy is nie meer ons ma nie. Ons wil jou nie meer hê nie. My geld sal nie vir jou kos koop as jy ons nie wil help nie. Gaan pak jou goed in. Gaan bly by jou suster op die plaas. Laat sy vir jou sorg. William sal jou goed na die trein toe dra.” En op pad stasie toe het haar seun nie een woord met haar gepraat nie... .. die paar trane word nou ’n vloed. Die snikke wil die maer ou liggaam uitmekaarskeur. Hardop kerm en kreun sy tot Anna haar hoor. “Wat is dit, my groot suster?”

“My klein sustertjie, my hart kan nie stilbly nie. Jy en Isaac is goed vir my. Ek gee vir julle geld en julle gee my kos, en Isaac het vir my ’n huis gebou. Maar dis ’n groot skande dat my kinders wat ek grootgemaak het my weggooi. Ek is oud, en ek sal doodgaan sonder my kinders.”

Anna huil saam. Sy is baie jammer vir Katriena. “Jou kinders is sleg, vreeslik sleg,” sê sy. “William en Agnes is lankal groot, maar hulle loop nog soos klein kinders na die skool toe. Dis Daphne wat vir hulle gesê het om so te maak. Sy sê hulle moenie gaan werk om vir hulle ma te sorg nie. En hulle bly nog saam met die mooi goed wat jy gekoop het. Hulle slaap op jou beddens met jou mooi komberse en al die ander mooi goed by hulle is van jou. Ons gee vir jou kos, maar jy koop nie mooi goed vir ons nie, want jou ‘pension’ is te min. My arme groot suster, dis vreeslik swaar, dis ’n baie groot skande.”

* * * * *

Toe Daphne laat by die werk opdaag sonder om selfs verskoning te maak, sien Mevrouw gou daar is fout. Roetvaal is sy. Haar oë staan glasin in haar kop. Mevrouw het al gewoon geraak aan haar aangename vlugge bewegings, dat sy saggies sing terwyl sy werk. Daphne het haar af en toe die een en ander vertel, iets grappigs wat een van haar kinders gesê het, een of ander prestasie van haar broer of haar suster op skool. Sy was openhartig maar nooit familiêr nie: steeds ’n sekere waardigheid. Mevrouw het altyd die dag geniet wanneer Daphne kom werk het. Nou roep sy haar: “Wat is dit, Daphne? Voel jy vandag siek?”

Miesies, miesies!” Mevrouw kon haas nie glo wat sy nou sien nie. Daphne het op haar knieë gesak met hande voor haar op die vloer. Rukkerig wieg sy heen en weer net soos ’n dier wat gekwes is. “Miesies, my ma en haar suster se man het met die groot lorie gekom, gister toe ek by Mrs. Liza gewerk het. Hulle het die slot van die voordeur afgeskroef en al haar goed uit die huis gedra: die binnedeure van die kamers, die stoele en die tafel waar ons eet, die bedde en die komberse waar William en Agnes mee slaap, haar potte en panne en koppies en borde, en messe en vurke en lepels. Sy het my goed, wat ek gekoop het, laat staan, maar dis nie baie nie. Gisteraand het ek en Joseph vir William en Agnes ons komberse gegee, maar hulle het baie koud gekry want hulle moes op die klipvloer

lê. Hoe sal hulle vandag in die skool leer as hulle niks kon slaap nie! Ek en Joseph het ons jaste en truië aangetrek oor ons sonder komberse ge-
lê het. Dit was laasnag mos nog baie koud. Ek weet Joseph is siek.
Hy moet warm kry. Hoe sal hy nou gesond word? En ek was ook koud,
en my hart het hard gehuil, die hele nag.

“Miesies, miesies, dis my ma, dis my boetie en my sussie se ma wat so
gemaak het. My ma is sleg. Sy gee niks om vir ons nie. My ma is sleg. Ek
het nie ’n ma nie, sy is nie ons ma nie, my miesies. Maar ek het William
gestuur om Evelina en Mavis en hulle mans te roep, en hy het ’n man
gaan haal wat elke Saterdag plaas toe gaan. Joseph en ek het vertel hoe
my ma gemaakt het, en ons het vir daardie man gestuur om vir my ma te
gaan sê — ons was almal bymekaar in ons huis, ons het almal saam
gepraat, en ons het almal dieselfde gesê: nou is ons nie meer haar kin-
ders nie, nie een van ons nie. Sy is nie ons ma nie. Sy moenie meer by ons
huise kom nie. Ons wil haar nooit weer sien nie.” Swaar kom sy orent en
stropel kombuis toe om te stryk.

Daar is nog vier van Mevrouw se vriendinne by wie Daphne werk. Sy tele-
foneer hulle almal, vertel hulle hierdie ontsettende verhaal. Almal is net
so onthuts soos sy, net so diep geskok dat ’n ma *dit* aan haar eie kinders
kon doen. Almal wil help, en planne word beraam. So ’n krisis moet
die hoof gebied word. Twee beddens met matrasse sal vandag nog afge-
lewer word. Die allernodigste komberse en kombuisgoed sal bymekaar-
gemaak word en geskenk word. Die ergste, meen Mevrouw, is verby.

“Daphne,” roep Mevrouw, “bring vir my tee, asseblief.” En as sy ver-
skyn, vertel sy haar hoe daar gereël is. “Vanaand sal julle nie koudkry
nie. Voel jy nou beter, Daphne?” Dankbaar is sy wel oor die dringende
noodsaaklike hulp, oor die deernis en toegeneentheid waarvan dit
’n uiting is.

“Miesies, al my miesiese is baie goed om ons te help. Ons sê baie, baie,
dankie, miesies. Maar ons eie ma is sleg. Sy gee niks vir ons om nie. Nou
het ons nie ’n ma nie. My arme kinders het nie ’n ouma nie.”

Mevrou kan aan niks kom nie. Sy sien nog so voor haar die jong Katriena
wat lank gelede vir ’n vriendin gewas het. Bitter min van die klompie
vriendinne het toe al wasmasjiene gehad. Vanwaar sy en Marie op die ag-
terstoep sit en teedrink het, kon hulle sien hoe Katriena die wasgoed
met sterk hale op ’n plank vryf. By haar op die gras sit die dogtertjie
wat sy noodgedwonge soms moes saambring werk toe. En elke keer as ’n
skoongewaste artikel terugplof in die bad skoon water, het die kind ge-
kraai van die pret. Die wasgoed was baie, maar die ma kon telkens
die versoeking nie weerstaan nie. Dan het sy haar hande aan haar voor-
skoot afgedroog, die kind gegryp en gesoen, op die ronde wangetjies,
binne in die nekkie, op die vet armpies.

“Katriena,” het Marie vir die hoeveelste maal gesê, “Daphne is te vet.

Dis nie gesond nie. Gee jy vir haar die groente? Sy moenie net pap en brood eet nie.”

“Nee, my miesies.” Katriena se wye, blymoedige glimlag was toe al ’n hele paar tande kort. “Die kind lus nie groen kos nie. Sy wil pap en brood hê. Dis mooi as die kind so vet is.”

Mevrou dink aan die beddens met die mooi komberse, die potte en die panne, die koppies en die borde, die messe en die vurke en die lepels wat almal nou tot die beskikking van die familie op die plaas is. Watter waardering sal hulle daarvoor hê? Hulle eet nog almal met die hand uit een pot. En watter vreugde sal al hierdie voorwerpe aan hulle eienaar besorg? As haar hart seer is, is dit nie net vir Daphne nie.

Traag gaan sit sy op die stoel in die kombuis. “Daphne, sit weg hierdie lakens, jy kan dit aanstaande week stryk. Hier kom nie kuiermense slaap nie.” Onseker staan sy. Sy is nie daaraan gewoond om werk te laat oorsaak nie. Mevrou voel onseker, kry swaar om weer te begin. “Ek is baie jammer vir julle,” probeer sy dan, “maar ek is ook baie, baie jammer vir jou ma. Jy sien self sy kan nie verstaan nie. Sy is ’n goeie ou mens van die ou, ou soort. Sy kan mos nie lees of skryf nie. Sy is nog soos al haar familie op die plaas. Hoe kan sy verstaan waarom jy wil hê jou broer en jou suster moet nog skoolgaan? Al die mense het mos vroeër gedink dat kinders gou moet kan werk sodat ouers kan rus. Ek het ook kinders. Ek weet hoe vreeslik seer is jou ma se hart. Sy is nie bly met al daardie goed wat sy gevat het nie. Ek weet sy huil net al die tyd oor haar kinders.”

Stilte. Hoe kon sy haar opgedring het aan iemand se ondraaglike verdriet. Mevrou gaan in die sitkamer sit, maar lees nie die koerant nie.

Voor sy loop kom Daphne soos gewoonlik groet. “Miesies,” sê sy onverwags, “Ek het baie gedink oor wat die miesies gesê het. Sondag sal ek vir my ma op die plaas gaan kuier. Ek sal niks van al hierdie swaar dinge met haar praat nie. Ek sal net gaan kuier. Miskien sal sy bly wees. My hart het nou stilgebly en dit sal goed wees as haar hart ook stilbly.” Mevrou voel tevrede. Wat kan begrip en deernis nie alles bereik nie?

Maar toe Daphne ’n week later weer kom het sy tog nie gesing terwyl sy gewerk het nie.

blou jellie

PIETER CLAASSENS

Marietjie is ingedagte vanmiddag terwyl sy van oom Spekie af huis toe stap deur die bloekombos. Sy kyk nie om haar heen soos gewoonlik nie. Sy sien nie die laat lig en skaduwee op die wit stamme om haar nie. Sy dink nie aan die duifneste bokant haar kop of aan die lang slingerpad wat haar huis toe voer nie.

Sy dink net aan oom Spekie en die bruin houtkassie met die boeke in die hoek van die voorkamer. Dit lyk so veilig en geheimsinnig daar, ingedruk langs die groot ou staanhorlosie.

Sy het al dikwels deur die klein ruitjies van die kassie geloer as oom Spekie nie in die kamer is nie. Een keer het sy weer 'n stoel gevat en opgeklim om by te kom. Sy het die deurtjies oopgemaak.

Binne-in was daar ou gesangeboeke en 'n portret van tant Emmelie, oom Spekie se vrou wat dood is. Op die onderste rak was 'n groot familiebybel met 'n swart leeromslag en blink gespes. Agter, in 'n stowwerige hoekie, het twee swart handskoene, die kleur van die Bybel, gelê, en 'n flesie halfvol reukwater.

Vanmiddag wou sy weer loer toe oom Spekie skielik agter haar staan. Hy het haar hare deurmekaar gekrap en sy maer hand liefderik op haar skouers gelê.

“Kom,” het hy gesê en die swaar Bybel uitgehaal. Sy hand het die fyn stoffies afgevee en saam het hulle dit op die geelhouttafel oopgeslaan.

Voor-in was daar 'n lang geslagregister met baie name in groot, swart krulletters geskrywe. Daar was prentjies van Moses en Jesus en 'n sterk man met lang hare en die gesig van 'n leeu. Maar die snaaksste was die groen slingerpad vol geboue en mense, almal op pad na 'n smal poort wat ver op die horison wag. En die oog, die groot goue oog in die wolke.

Oom Spekie het vertel van die pad.

“Daar is 'n breë en 'n smal pad,” het hy gesê. “Dit is die pad wat elke mens loop. Soms is jy op die breë pad, soms op die smalle. Jy weet nooit regtig waar jy jou bevind nie. Maar aan die einde, as God roep, dan weet jy tog.”

Hy het ook gepraat van 'n Goeie Herder wat klop en dat jy moet oopmaak as jy sy stem hoor.

“Maar hoe weet jy dāt dit Hy is wat klop,” wou Marietjie weet.

Oom Spekie het geglimlag. “Jy sal wel weet,” het hy gesê.

Marietjie sug. Oom Spekie is so anders as haar ma. Hy skel nie op die bediendes nie en hy gee nie om as Wagter die kamer inkom en op die mat gaan lê nie. Hy vlieg nie onder die hoenders met 'n besem in as hulle in die sonnetjie op die stoep tussen die malvas kom sit nie. Nee, hy tel die

hen versigtig op en sit haar saam met haar kuikens oor die draad.

Nie soos haar ma nie.

By hom voel sy veilig en warm. Sy oë raas nooit met haar nie. Hulle is kalm en sag soos winterpoele tussen die lang, geel gras as die modderigheid afgesak het en 'n mens die klippies een vir een daar onder in die stilte kan sien lê.

Die gedagte aan hom is byna soos die herinnering aan Ouma. Ouma met haar silwergrys hare en haar sagte hande, warm soos vars brood uit die oond.

Maar Ouma is weg. Lank reeds. Sy bak nie meer gemmerbroodmanne-tjies en bolakoeokies nie. Sy stop nie meer die mans se kouse met grys wol oor die bruin kalbas nie. En haar plante hang verlep. Sy is nie meer daar om hulle teen sononder met 'n blikkermertjie nat te gooi nie.

Nee, Ouma is weg. Drie lang jare al. Sy is daar waar 'n mens geen sorges ken nie en die lug altyd blou is en vol vinkies. Só het oom Spekie gesê.

Waar die voetpad links afdraai na die groen laagte met sy wilgers en biesepolle gaan sy staan. Die wind temer in die halfdonker bloekomtoppe bokant haar.

Êrens daar bo, weet sy, tussen die takke en die sagte lug, daar moet die hemel wees. Sy wonder hoe dit daar lyk. Is daar ook kannas en stokrose soos in Ouma se tuin? En botterblomme en soetdorings en kanniedood? Is daar ook groot seringbome met dik stamme waarin 'n mens kan klouter en 'n skottelploeg waarop jy rits? Miskien is daar nie rooibloom en boetebos en duwweltjies wat die lande verstik nie. En sy is seker die dam is altyd vol.

Agter haar lê die plaasdam met sy blink pens. Die water begin nou min word. 'n Reier maak 'n lang, grys streep oor die water. Die bleshoenders bondel tussen die riete saam. Agter uit die skemer hoor sy een van die poue roep. Dis 'n jong een, sy ken die geluid. As hulle klein is, klink dit byna nes 'n kind wat in die donker huil.

Die koue kruip langs haar rug af. Sy vryf oor haar kaal arms en bene. Sy sal nou haar litte moet roer.

By die huis trek sy die sifdeur half onverskillig oop. Sy weet wat om te verwag. Toe sy binnekom, sit haar ma, Emma, die melkdoek neer. Haar oë blits oor die kind en kyk haar vinnig deur, van kop tot tone.

Sy begin nou elke dag meer na haar ouma lyk, dink sy bitter. Die ou vrou wat haar lewe so vergal het. Maar sy is nou baas, die verslag gee en hoekom en waarom het 'n einde gekry. Sy hoef nie meer askies te sê dat sy lewe en met Hendrik getroud is nie.

“Waar was jy so lank?” vra sy kortaf. “Jy weet dis gevaarlik in die donker.”

Sy vat die kind se linkeroor styf vas en draai dit tot Marietjie se oë vol tranes is.

“Toe, gaan dek die tafel. Jou pa is nou terug van die lande. En kam daardie boskasia van jou; jy lyk soos ’n weerwolf.”

Marietjie antwoord nie. Sy wou nog iets sê, maar die woorde sit in haar keel vas. Dis asof hulle ’n bitter brandsmaak het.

Sy stap na die badkamer en laat byna die kers val. Sy was haar hande en gesig en druk die koel waslap teen haar oor vas. Sy kyk na die gesig in die spieël. Is dit soos sy lyk? Ouma se kind, soos oom Spekie altyd sê? Sy kam die boskasia.

Emma spoel die melkdoek in die wasbak uit en vee ’n paar dooie vlieë van die vensterbank af. Sy hou die kind sylangs dop.

Dis daardie Maria-gesig wat sy nie kan verdra nie, dink sy. So heiligrig. En die mond, kompleet die ou vrou s’n. (“Het jy gebak vir die basaar, Emma? Dominee het gesê die kas is maar skraal...”) Mmp! Nee, háár kind sal dit nooit word nie. Dis Hendrik en Emmelie s’n. En nou sit sy met die gebakte pere. Sy moes haar nooit in hierdie huwelik begewe het nie. Die kastaiings krap uit ’n ander man se vuur.

Sy steek die gaslamp op en sit dit op die tafel. Haar gedagtes bly terugfoeter. Dit het van die begin af skeef geloop. Sy het nooit werklik vrou gevoel in hierdie huis met sy afgebakende grense nie.

Een aand, kort ná haar intrek, was sy besig met broodknie toe Marietjie die kombuis binnekom. Haar hande was dom met die deeg, sy is ’n dorpsvrou. Die deeg het aanhoudend aan haar vingers vasgeklou en slymerige drade getrek. Verleë oor haar onhandigheid het sy stip op haar hande gekyk en gewerskaf asof sy die kind nie sien nie. Maar sy het geweet dit kom.

“Ouma het altyd...” het Marietjie begin toe sy die geploeter sien. Maar Emma het haar nie kans gegee om klaar te praat nie. “Jou ouma se voet!” het sy kwaai geblits. “Èk is nie jou ouma nie. Sy lê ses voet onder die grond. En hoe gouer jy dit besef, hoe beter. Van nou af sal julle maak soos ek sê.”

Sy het die skottel deeg soos ’n bak modder eenkant toe gestoot en haar hande in die wasbak afgespoel. Daagliks moet sy van die bediende hoor: “Die oumiesie hy’t sus gemaak en die oumies hy’t so gemaak.” Maar hulle kan gaan doppies blaas, die hele sous. Hendrik ook, met sy “maak dan tog ’n bietjie oop...”

Hendrik kom in en trek sy oorpak uit. Hy was sy hande, gaan sit aan tafel; die aandete verloop stil.

Ná ete staan hy op en vat die Bybel. Effens koersloos blaai hy daarin. Marietjie sien die moeë trekke van die dag se werk en die warm son op haar pa se gesig. Sy wonder of oom Spekie al slaap. Hy kruip deesdae vroeg in. Sy sien hoe haar pa se groot, growwe vingers deur die dun blad-sye blaai en dink daaraan dat sy hande byna net so groot is soos die vetkoeke wat haar ouma gebak het. Haar pa kug en begin met ’n diep, moeë stem lees. Sy stem vul die hele vertrek.

By die woorde “ ’n sagte antwoord keer die grimmigheid af” vee hy ’n krummel van die bladsy af. Marietjie kyk na die lamp. Dit suis soos wanneer dit baie stil is en ’n mens jousef kan hoor dink.

Emma luister nie. Sy dink aan die varkslag môre en die seepkokery daarna. Die soda is klaar. Sy sal die kind na die bure moet oorstuur om te gaan leen. Sy sug. Haar bors swel en sak stadig terug in die voue van haar rok. As daar net iets anders was om haar dae mee te vul, dink sy. Maar die een dag is soos die ander. Die son kom op. Die son gaan onder. Koffiemaak, groente skil, stoof pak. Melkdoeke wat suur na jou roep. En die nagte, die taai hitte wat kleef soos sweet wat nie afgewas kan word nie. Sy is siek daarvan, sat tot in haar siel.

Ná die huisgodsdien was Marietjie die skottelgoed en wil daarna ’n rukkie by haar pa op die stoep gaan sit, maar Emma is weer daar met ’n volgende bevel.

“Het jy die hoenders toegemaak?” vra sy. “As die muishond hulle vreet, brand jou agterwêreld.”

Marietjie haal die lantern van die rak af en steek dit aan. Sy koes by die agterdeur uit en kry haar loop in die rigting van die hokke. Daar gekom, skuif sy die sinkplaat voor die gat in die muur. So, nou is die kuikens veilig...

In die flou lig van die maan sien sy die wit ringmuur van die kerkhof en die maer sipres wat kiertsregop aan die sterre vat. Sy huiwer ’n oomblik en begin dan in die rigting van die grafte stap.

By die hekkie sit sy die lantern op die muur neer en gaan hurk langs die hopen grond waar hulle haar ouma begrawe het. Die vorige dag se rose hang verlep uit die bek van ’n vrugtefles.

Sy kan dit nog nie verstaan nie, dié ding van doodgaan. Hoekom moes Ouma doodgaan; hulle was dan so lief vir haar. En dis so snaaks om te dink dat sy nou daar onder die kluite lê, hoewel oom Spekie sê sy is in die hemel. Is die hemel dan dalk onder die grond, nie daar bo waar sy vroeër vanmiddag gekyk het nie? En hoe lyk Ouma nou? Sit sy in haar stoel met die lappieskombers oor haar knieë? Sing sy die aandgesang as dit halfsewe word?

Haar ma roep. Marietjie druk die dooie blomme terug in die fles en staan van die grond af op. Flou weerlig begin oor die rante speel. In die jakkalsbos huil dit van die ongediertes. Sy word skielik bang.

“Slaap jy nog nie?” vra haar pa later die aand toe hy in haar kamer kom en die kers nog sien flikker. Sy lê met die kinderbybel oop voor haar op die katel. Sy bly kyk na die prentjie van die Goeie Herder.

“Amper soos outa Fielies, nè, Pa,” sê sy toe hy langs haar kom sit en die komberse om haar toevou. “So met die skape. Fielies dra ook die lamers só...”

“Ja, my kind,” sug Hendrik. “Fielies dra hulle ook so.”

Sy maak die boek toe en sit dit op die speelkas langs die bed. Haar pa buk vooroor en soen haar op die voorkop.

“Nag, Pa.”

“Nag, Marietjie,” sê hy en blaas die kers dood. Hy kyk na haar in die donker waar sy lê.

“Pa, die doringbome begin bot. Die een by die kraalmuur is al vol groen knoppies, die een met die vinknes.”

“Ja, Marietjie,” sê die stem. “As die doringbome bot, is die reën naby. En ons het dit nodig. Die Here weet, dis droog...”

Die volgende middag vat Marietjie die pad oor die rante. Sy is kaalvoet en loop versigtig tussen die skerp klippe deur. Af en toe buk sy om na 'n vetplant of 'n grasangeliertjie te kyk. Hulle is so mooi hierdie tyd van die jaar.

Sy kom in 'n beespaadjie en volg dit tot bo-op die skurwe rant waar die jakkalskos en die vaal plakkies met hul rooibruin blomme staan. Sy tel 'n klippie op en gooi dit ver teen die skuinste af.

Hier van bo af kan sy sien hoe die wind sy vingers deur die koringare trek en hoe die lusern groen lappies om die some van die seringe lê. Sy sit op die preekstoel, 'n hoë roesrooi rots waar outa Fielies altyd sy pyp sit en rook.

Oorkant die vallei op die bruin koppe staan die huis. Sy kan die windpomp sien en die twee denne waardeur die wind altyd suis. Langs die rondawel is die melkkamer. Daar, aan 'n oorhang stukkie dak, bou die swawels nes. Sy't gehoor hoe die kleintjies piep toe hulle nog jonk was. Maar deesdae skiet hulle saam met die ander oor die windpomp. Hulle het grootgeword. Soms lê sy op haar rug en dan lyk die lug vir haar nes blou jellie. Maar sy kan hulle nooit lank genoeg met haar oë volg nie. Hulle's te vinnig, nes vonke wat uit die vuur spat as 'n mens die stompe roer.

Sy hoor die onweer dreun. Haar pa was reg. Vanmiddag nog loop die spruit kant en wal. Sy sal moet gaan kyk na die kiewiet se nes... Die paradysvinke is darem veilig, en buitendien, hulle broei nie dié tyd van die jaar nie. Hulle hou anderkant by die gronddam, in die lang gras waar die goggas is.

Sy kry skielik 'n ingewing en klouter van die preekstoel af. Daar is iets wat sy vergeet het.

Onderkant die seringe, na die popliere se kant, staan die wilgers. Sy was verlede week daar en het drie vinkneste bokant die bruin lopies van die spruit sien hang. Die een was nog half-klaar want die wyfie het die nes aanhoudend uitmekaar gepluk. Sy wou nie vat wat die mannetjie haar gee nie.

Die takke waaraan die vinke nes gebou het, hang laag. So laag dat hulle gaan wegspoel as die spruit afkom. En wie sê daar is nie al kleintjies nie? Aan seerkry en toonstamp dink sy nie terwyl sy haastig teen die skuinste begin afbeur nie. Al wat sy sien, is die geel bekkies van die jong vinke bo

die brullende spruit. Sy ken hom, die spruit. Hy's nou so mak soos skilpad, maar net een harde stortbui in die rante en hy word 'n siedende ge-maal. Hy storm op jou af, eensklaps, soos Emma se woede.

Toe sy die kraalmuur haal, blits dit kwaai. In haar haas sien sy sowaar die eerste geel klossies aan die doringboom. Dié nes is darem veilig.

Die wind begin ruk en stoot. Dis asof hy saam met die blitse wil remoer. Oor haar rug sien sy die jakkalsbos. Dis donker van saamgebondelde bosse. Die buitelyn daarvan lyk soos 'n groot wolf. As die weerlig slaan, lyk dit asof die wolf se ribbes vuur spoeg.

Sy vat die kortpad deur die popliere. Hier begin die spruit se wal. Sy sukkel teen die grondwal af en draf met die droë stukkie langs tot waar die water keer.

Toe sy die wilgers bereik, stort dit reeds. Die lang, groen slierte van die bome stroom van die water en sy kan byna nie tussen tak en vinknes onderskei nie. Maar hulle is daar, deurweekte mandjies wat los en vas deur die geweld van die wind geslinger word.

Deurnat, met haar hande oor haar oë, bespied sy die skade. Daar is niks wat sy kan doen nie. As die water afkom, is hulle daarmee heen.

Magtelos probeer sy een of ander plan bedink. Moet sy hulle los of moet sy tog maar probeer? Na 'n oomblik van weifeling besluit sy ja. Sy gaan opklim en die groen lote hoër op knoop sodat hulle verder bokant die water is. Sy begin klim. Dit gaan moeilik, maar sy klim, al met die swart stam op.

Sy het net 'n ent gevorder toe sy dit hoor: die gedruis van die water. Verskrik probeer sy vinniger klim, maar die stam is nat en glad en haar ledemate uitgeput van die beur. Die reën slaan en slaan in haar gesig en sy kan skaars sien waar sy moet vat en waar sy moet los.

Haar moed begewe haar en sy trap vas om om te draai. Sy sal dit nie maak nie; sy gaan saam met die neste hier vasekeer word.

Toe sy afkyk, sien sy die water. Die bruin lopie van flussies is 'n skuimende gekarring waarin takke en stompe in dolle vaart afgeploeg kom. Vinniger, al vinniger dreun dit, en die vloed stoot op, stoot op...

Marietjie sien wat kom. Haar liggaam is lam van die angs. Haar hande wil nie meer klou nie, haar voete trap mis.

"Ouma! Ouma!" roep sy terwyl die stroom haar vat. Sy sien vir oom Spekie. Sy sien haar pa. Sy sien vir Emma waar sy die melkdoeke was. Toe is daar niks, net die dreuning wat maal en maal.

* * * * *

Die dag is helder, skoon en oop en blink gewas. In die vallei is dit nat en modderig. Die lusern lê plat maar groen. Op die koppie staan die huis witter onder die lug. Die windpomp staan verslons, sy stert 'n geknakte vlerk.

Hulle het haar eers die middag gekry, inmekaar gefrommel tussen stompe en die stukkende vlegsels van wilgertakke.

Dit was 'n klein begrafnis — Oom Spekie, Hendrik, Emma, die volk. Net die dominee en ouderling was buitestaanders.

Oom Spekie het die graf toegegooi; hy wou dit self doen. 'n Klein hopie langs 'n ouer graf. Die swartes het gesing. Die skape het geblêr. Die stilte was swaar van verdriet.

Emma het dit alles aanskou. Iets in haar was seer maar sy het nie daaraan toegee nie. Sy het nie gebed nie, sy het nie gehuil nie; sy het net omgedraai en diep gesug.

Bokant haar was die lug warm en blou, stil soos 'n bak blou jellie. Iets in haar het geroep, maar sy kon self nie die kreet verwoord nie. Toe kyk sy op en sien sy die swaels.

“Here,” dag sy, “blou jellie en swaels. Sal 'n mens ooit weet waarom dit gaan?”

teeparty

C. CUYLER

deur die prisma van geselskap
skyn die strale op elke hoed
en word die kleur gekaats
tot anderkant geringe vingers
in valsheid opgebreek

namib-bede

PIETER CLAASSENS

Welwitschia mirabilis
só het U gewil
dat ek deur duisend jare
woestynpsalms sing
en enkeld, dor
verskrompeld
tussen weinig ander staan
en nag vir nag die asem
van wind en sterre gaar

U het my geskape
met wortels wat verken —
elke holte waar die vog
in silwer skottels dam

Bitterboela drome,
Kaiingklipjoernaal,
in die brandgraf van die dae
wag ek moedig op U koms.

Gees van God
Allerhoogste Son
skroei in my U Naam —
laat alles wat weerbarstig krul
uiteindelik
U weg gaan

en neem die sagte vlinders
waarin my sade pit
strooi hul wyd
in elke land
waar U kruise bid

bruidslied

punt by paaltjie —
ek het jou lief,
jy is my rooiwang-
hartedief

jy krap die kua*)
deurmekaar...
vir jou maak ek
'n bruilof klaar

my loerie
my sysie
my klein tinktink,
my suikerbek
wat heuning
skink

al hierdie skatte
bring ek jou —

roephoephoepie,
my weerligvrou!

*) dagbreek

namaliedjie

hand aan hand
stap ons deur die twa,¹⁾
jy met jou noe²⁾
ek met my ghaai³⁾

jou tsammatjies stoot
al kleingoed toe —
wie gaan hom abba,
ek of jy?

o my nambro⁴⁾
my nambro
my wilde swael,
wie gaan ons uit
die gommi⁵⁾ haal?

ons tkoekikwa⁶⁾
wie gaan hom dra —
jy sy gûs⁷⁾
of ek,
sy pa?

- 1) Boesmangras
- 2) Gebreide velletjie wat Hottentot-meisie voor en agter bedek.
- 3) Vel wat 'n man se skaamte bedek
- 4) Wilde swawel
- 5) Moeilikheid/dilemma
- 6) Tengerige Boesmankindjie
- 7) Ma

Uit die debuurbundel *Verse van 'n windswael* wat eersdaags by Perskor verskyn.

literêr-aktueel

Skrywerskongres: Leipoldt-fees

Die sewende vyfjaarlikse landswye Skrywerskongres van die Afrikaanse Skrywerskring word vanjaar op 19 en 20 September te Stellenbosch gehou, om saam te val met die feesvierings by geleentheid van die herdenking van C. Louis Leipoldt se 100e geboortedag. Hierdie feeskongres word gereël in samewerking o.a. met die Universiteit van Stellenbosch en Kaapstad, die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns, die N.A.L.N., die Skrywersgilde, die Taalmonumentkommissie, asook verskillende uitgewers.

Die program, waaroor finale besonderhede later nog in die pers sal verskyn, sluit die volgende in:

Vrydag, 19 September:

Voormiddag: Referaat deur prof. dr. H. v.d. M. Scholtz (Universiteit van Stellenbosch): Die moderne letterkundige kritiek soos van toepassing op die werk van Leipoldt.

Voorsittersrede deur prof. dr. Charles Fensham, nasionale voorsitter van die Afrikaanse Skrywerskring.

Namiddag: Simposium: Letterkundige kritiek en die koerante, radio en TV (voorsitter: prof. dr. Marius Scholtz, U.P.E.).

Aand: Opening van kongres, waargeneem deur Sy Edele min. A.L. Schlebusch, Minister van Binnelandse Sake en van Justisie.

Saterdag, 20 September:

Voormiddag: Prof. dr. D.H. Steenberg (P.U. vir C.H.O.): Die poësie van Leipoldt.

Prof. dr. C.J. Mieny: (Fakulteit Geneeskunde, Universiteit van Pretoria). Leipoldt, die veelsydige.

Namiddag: Oud-Hoofregter Helm van Zijl: Hoe ek Leipoldt geken het.

Dr. E.M. Sandler: Leipoldt en Bolus.

Op Saterdagmiddag, 20 September, word 'n Leipoldt-ete aangebied by Oude Libertas, Stellenbosch, voorberei volgens Leipoldt se eie resepte.

T.T. CLOETE antwoord J.C. KANNEMEYER

Hierdie artikel moet saam met my bespreking van dr. J.C. Kannemeyer se *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I* in *Tydskrif vir Letterkunde* van Februarie 1980 (XVIII:1, bl. 105 e.v.) gelees word en saam met dr. Kannemeyer se reaksie op my bespreking in *Standpunte*, jg. 33, nr. 3, Mei 1980, getitel "Konfrontasie met T.T. Cloete".

Teen die gebruik in het dr. Kannemeyer besluit om hom nie te hou by die forum waar die gesprek begin het nie maar dit te verskuif na *Standpunte*, waar hy self eindredakteur is. Ek kan hom ongelukkig nie in sy ongewone weg volg nie — op grond van gebruik kan ek dit nie doen nie.

In my bespreking van Kannemeyer se boek het ek slegs in die mate wat my toegelaat is aandag gegee aan wat ek met 'n matige term woordelike ooreenkomste met ander bronne kan noem, ooreenkomste met ander se uitsprake, insigte, formuleringe en selfs sisteme, omdat ek ook soveel moontlik ander aspekte van sy boek ter sprake wou bring. Maar ek kon baie uitvoeriger op die ooreenkomste gekonsentreer het, want al die ander aspekte van sy boek, mét hulle eventuele verdienstes of gebreke, hang van hierdie primêre saak af. In sy repliek is dit ook die enkele saak waaraan Kannemeyer die meeste aandag en ruimte afstaan (vgl. sy par. III). Tereg. Dit is n deurslaggewende saak.

Aan die een kant gee Kannemeyer toe dat wat ek beweer, waar is. Hy reageer dan slegs verskonend daarop deur te sê "dat dit algemene praktyk is wanneer 'n mens met studies van sintetiese en oorskoulike aard te make het" (en hy veronderstel dat sy literatuurgeskiedenis tot die sintetiese en oorskoulike soort behoort). Aan die ander kant betwis Kannemeyer my bewering dat hy allerlei uit ander bronne in sy eie boek oorhewel, en dan beweer hy verder dat ek sommer probeer om sy boek onder verdenking te bring. Omdat die voorbeelde in my resensie blykbaar vir hom dan nie oortuigend genoeg is nie, gee ek nou ander, en ek gee ook weer soos in my resensie voorbeelde daarvan *dat Kannemeyer nie net in sy literatuurgeskiedenis oorhewel nie maar ook in verskeie van sy ander boeke wat nie sinteties en oorskoulik van aard is nie.*

'n Mens kan 'n redelike mate van ooreenkoms verwag tussen die insigte van kritici of literatuurhistorici wat oor dieselfde skrywer of werk skryf. Twee mense kan dieselfde dinge in bv. 'n bepaalde gedig of roman of drama sien, want dit staan daar in die gedig, roman of drama. In Kannemeyer se geval het ek dit nie oor hierdie soort verskynsel nie. Ons vind by hom uitgebreide ooreenkomste, dikwels woordeliks, selfs ooreenkomste van metodes en sisteme en dergelike. In sy boek het ons 'n ver deurgevoerde praktyk van steun op ander bronne, sonder bronverwysing ter plase. Dat hy sekere bronne wel noem in sy bronnelys, verskoon sy handelswyse nie. Die ooreenkomste waaroor ek dit gehad het en tans weer het, is van so 'n aard dat alleen bronverwysings ter plase hulle kan beskerm.

Ek gaan eers vlug terug na een van die gevalle wat ek reeds in my resensie in die Februarie-nommer, van die *Tydskrif vir Letterkunde* ter sprake gebring het, nl. Van Melle en sekere literatore oor hom, om duidelik te maak dat die voorbeelde van Kannemeyer se steun op ander wat ek toe ter sprake gebring het, glad nie deur my uitgeput is nie, en om 'n moontlike illusie op te ruim dat Kannemeyer in beperkte mate ooreenkomste met ander bronne toon.

Daarna, tweedens, gaan ek heeltemal nuwe stof ter sprake bring. Ek gaan 'n enkele outeur neem, heeltemal willekeurig, nl. Elisabeth Eybers. Ek gaan dan eers Kannemeyer se bespreking van haar *oeuvre* vergelyk met (willekeurig weer eens) dié van P. du P. Grobler (hoofsaaklik in *Perspektief en profiel*) en daarop wys hoe Kannemeyer, behalwe woordelike ooreenkomste in kleiner en groter vorm, ook ooreenkomste toon met Grobler se *sisteen* van bespreking van die *oeuvre* van Eybers.

Derdens gaan ek 'n enkele *bundel* van Eybers neem en Kannemeyer se bespreking hiervan met dié van D.J. Opperman in *Digtters van Dertig* vergelyk, waauit sal blyk hoe Kannemeyer, behalwe weer woordelike ooreenkomste in kleiner en groter vorm, met Opperman se *sisteen* van bespreking van 'n enkele *bundel* ooreenstem.

Uit my voorbeelde sal blyk dat Kannemeyer op ander literatore se werk steun, (a) sover dit uitsprake en sienings van bepaalde *gedigte* betref, (b) sover dit die kyk op en uitsprake oor bepaalde *bundels* betref, (c) sover dit die kyk op en uitsprake oor 'n bepaalde *oeuvre* betref, (d) sover dit *sisteme* betref. Daarom praat ek hier van 'n omvattende, ver deurgevoerde praktyk. Vanselfsprekend sal uit dit alles blyk dat Kannemeyer nie net by geleentheid ooreenstem met ander nie maar by wyse van uitgebreide werkwyse. Dit gaan nie om 'n interpolasie hier of daar nie maar groot-skaals om minder of meer woordgetroue frases, sinne, aansienlike segmente en selfs werkpatrone. Om klaarblyklike redes behandel ek a, b, c en d hieronder nie in alfabetiese volgorde nie.

Eerstens dan een van die reeds behandelde gevalle uit my Februarie-resensie: Van Melle en sekere literatore oor hom. Die bron wat ek byhaal, is Grové se opstel oor Van Melle in *Oordeel en Vooroordeel*. Ek haal net saaklik aan. Grové het dit oor die *tooilose* styl van Van Melle as 'n *belangrike teëgif* teen die *liriese stylwoede* van destyds (34). Kannemeyer het dit (322) oor die *sierlose* styl van Van Melle wat 'n *welkome korrekatief* op die *liriese sierstyl* van destyds is (die volgorde van die terme is selfs dieselfde). Grové (37); Van Melle openbaar 'n "neiging tot die droom, die mistiek"; Kannemeyer (323): Van Melle openbaar "'n neiging tot droom en mistiek". Grové (39) het dit oor Van Melle se "gebreklike konstruksievermoë", Kannemeyer het dit (323) oor Van Melle se "gebreklike konstruksievermoë". Bloot ter wille van die kontrole kan ons Antonissen se *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede* ook hierby betrek. Antonissen (285) wys op die "sprong terug na die ver-

lede" in *Dawid Booysen*, Kannemeyer (324) wys op dieselfde 'spronge na die verlede" in dieselfde roman.

Nou wat Kannemeyer se behandeling van 'n oeuvre betref (punt (c) van hierbo): daarvoor gaan ons na 'n heeltemal nuwe geval, wat ek nie in my resensie bygehaal het nie en wat ek lukraak kies, Elisabeth Eybers.

Eerstens gaan kyk ons na P. du P. Grobler se opstel oor hierdie digteres in *Perspektief en profiel*. Grobler begin sy artikel deur te beweer (443) dat ons in haar ontwikkeling "twee fases" kan onderskei. Nadat Kannemeyer in sy hoofstuk oor haar die gebruiklike biografiese en algemene inligting afgehandel het, begin hy sy bespreking van haar poësie (459) deur insgelyks te beweer dat ons haar digterskap in "twee fases" kan afbaken. Veral omdat Grobler se fasering baie beredeneerbaar is, kan dit nie ewe gerieflik nagepraat word nie. Vir Grobler word die eerste fase gevorm deur "*haar eerste vier bundels*" en die tweede deur die *drie bundels* daarna. *Let wel*: toe Grobler sy artikel geskryf het, het daar van Eybers nog net sewe bundels verskyn: die vier van Grobler se sg. eerste fase en die drie van die sg. tweede fase. Daarna het sy nog vier bundels gepubliseer. Vir Kannemeyer (460) word die eerste fase net soos vir Grobler (wat intussen oorlede is) gevorm deur "*haar eerste vier . . . bundels*" en die tweede deur haar *laaste sewe*, d.w.s. deur die drie van Grobler se tweede fase plus die vier bundels wat Elisabeth Eybers ná Grobler se artikel gepubliseer het. Kannemeyer neem dus sonder meer aan dat wat Grobler as die tweede fase gesien het ongewysig gekontinueer is deur nog vier bundels daarna. Ek is nie besig om die resultate van Kannemeyer se praktyk te beredeneer nie, ek volstaan met nouliks meer as voorbeelde daarvan, maar hier wys die oppervlakkige resultate van so 'n werkwyse hulleself uit. En dit in 'n literatuurgeskiedenis, wat immers moet rekening hou met wat in die totale Afrikaanse letterkunde aangegaan het na Grobler se artikel afgesluit is, om nie te praat van die totale oeuvre van Eybers nie. Ek noem net die een saak in die verbygaan en terloops — dit gaan om baie meer dus as net napraat, en ooreenkomste, dit raak fundamentele verskynsels; dit raak ook die ganse betroubaarheid van Kannemeyer se bevindinge ná hy deur sy bron in die steek gelaat is en self verder moet "voortbou".

Kannemeyer se karakteristieke van die twee fases — soos sy onderskeiding daarvan — berus op dié van Grobler. Vir Grobler gaan dit in die eerste fase om die problematiek van die vrou, vir Kannemeyer om die jong meisie, vrou en moeder (460). Vir Grobler tree in die tweede fase (443) "die problematiek *van die digter* duidelik op die voorgrond." Net so kom ook vir Kannemeyer (461) in die tweede fase "'n preokkupasie met die taak *van die digter*" na vore — asof dit alles gelyk bly in die bundels wat gevolg het na Grobler sy tweede fase afgesluit het. Behalwe die talle letterlike ooreenkomste met Grobler, het ons hier 'n voorbeeld van wat ek hierbo sistemiese ooreenkoms genoem het.

Vir die onthalwe van die argument wys ek daarop dat hierdie fasering spesifiek dié van Grobler is.

As mens Kannemeyer en Grobler naas mekaar voortlees, kan jy argumentshalwe verskonend sê: groot dele van Kannemeyer lyk darem nie op Grobler nie. Goed, dan gaan ons vir die kontrole na Grobler se Eybers-opstelle in *Verkenning*. Grobler (32) het dit daar bv. oor “haar voorliefde vir *abstrakte* in plaas van *beeldende woorde*”; so ook word vir Kannemeyer (460) in haar werk “die *beeldende woord* dikwels deur die *abstrakte oorwoeker*”.

Genoeg. Ons laat Grobler ’n oomblik links en betrek vir die kontrole Antonissen (*Die Afrikaanse letterkunde . . .*) daarby t.o.v. die resterende gedeeltes wat nie op Grobler lyk nie — ek beperk my tot een voorbeeld. As Antonissen praat oor die eerste verse van hierdie digteres (250), sê hy: “dadelik blyk ook haar *voorkeur vir vaste vers- en strofeforme en openbaar sy — na die voorbeeld van Elizabeth B. Browning, Christina Rossetti, later ook Henriëtte Roland Holst . . . ’n voorliefde vir die sonnet*”. Kannemeyer (460): “Verstegnies toon sy in haar eerste fase ’n *voorkeur vir vaste vers- en strofeforme en beoefen sy — onder invloed van Elizabeth Barret Browning, Christina Rossetti en later ook Henriëtte Roland Holst-van der Schalk — veral die sonnet*”. Daar sou ter wille van Kannemeyer geargumenteer kon word dat dit hier tog gaan om barre feite. Dit verander niks aan die saak nie, want dit is presies dieselfde soort woordelike ooreenstemming met ’n bron waaruit ook baie ander dinge oorgeneem is, ook nie-feitelikhede, en derdens maak Kannemeyer ’n hoeveelste-handse *erudisie* hier sy eie.

Dit hoef ons nie te verbaas nie dat Kannemeyer uitvoeriger as enigeen voor hom oor Elisabeth Eybers skryf: hy konsolideer (as dit die beste woord is) die werk van verskeie mense voor hom in sy eie, maar mens is nou reeds totaal onseker oor sy eie.

Die massale ooreenkomste is maklik herkenbaar, maar daar is ook die minder herkenbare klein ooreenkomste, nie hier en daar nie maar oral. Grobler (*Perspektief en profiel*) bv. (447) noem Elisabeth Eybers se “*spanninglose enjambemente*” as gevolg van sekere *woorde wat “in die rymposisie staan*” (in “Die vrou en ander verse”, uit die eerste fase).

Kannemeyer (461) noem die vervloeiende “*enjambemente, spanninglose woorde in die rymposisie*” uit die eerste fase. Kannemeyer se verwysings na o.a. die toutologieë (460, 462), parentesies(460), vaaghede (461), bespieëlende gedigte (462) in haar werk, staan ook in Grobler: toutologieë (*Perspektief en profiel* 447), parentesies (*Verkenning* 31), vaaghede (*Perspektief*, 447), bespieëlende gedigte (*Perspektief*, 443, 447 en *Verkenning* 31). Intussen moet ons onthou dat Grobler vitterig en selfs onbillik krities was teenoor Eybers. Maar as mens soos Kannemeyer steun op ander, is dit immers sonder kritiek en beredenering. Sodra Kannemeyer blyke gee van strukturenbewustheid, word ander outeurs

herkenbaar en hoorbaar in sy werk. Grobler (*Verkenning* 40) beweer verder: “’n Groot aantal sonnette is te *eenselwig*”; Kannemeyer dink ook so oor haar sonnette (460): “Prosodies is haar vers betreklik *eenselwig*”. Grobler (*Verkenning* 47) sê van *Die helder halfjaar* “*die woordeskat* (is) ryker”; Kannemeyer (470) deel dié opvatting met hom oor dieselfde bundel: daar is “’n verruiming van *die woordeskat*”. Alle ooreenkomste van Kannemeyer se werk met die van ander is nie net minder of meer letterlik nie, maar berus ook op algemene trekke, soos ek in hierdie fase van my bespreking probeer aantoon. Sy opmerkings oor *Die helder halfjaar* (470) in die algemeen bv. berus in ’n baie groot mate op Grobler (*Perspektief en profiel* 448) oor dieselfde bundel, vanaf identiese terme by albei (eenselwigheid, nugterheid, ens.) tot by temas soos die taak/problematiek van die kunstenaar — tot selfs dieselfde aanhaling: *dieselfde reëls* uit “April” by albei, dieselfde aandag vir die taal en ander sake.

Kannemeyer stel soms om in ander woorde, maar die herkoms bly duidelik. Tog gaan hy hier ook weer oor tot direkte ooreenstemming. As Grobler oorgaan tot die behandeling van die bundel *Neerslag*, sê hy *Die helder halfjaar* gee vroeër reeds (A) *’n nuwe tematologie* aan Elisabeth Eybers se werk, deurdat “die hooftema hier meer en meer die (B) *problematiek van die kunstenaar* (word) ... (C) *Nog beslist as in Die helder halfjaar* tree hierdie tema na vore in haar jongste bundel *Neerslag* (1958)”. Kannemeyer (472) ruil die identiese gegewens net effens om: (C) “*Nog sterker as in Die helder halfjaar* is daar in die bundel *Neerslag* (1958) ’n (B) *pre-okkupasie met die digterskap* en ’n (A) *verbreding van die tematiese beperktheid* van Eybers se poësie”.

Een van die eienaardighede van Grobler se kritiek, soos geopenbaar in sy Eybers-opstelle, is dat hy nie integraal beskrywend t.o.v. die enkele werk oordeel as hy na vormeienskappe kyk nie maar algemeen beskrywend te werk gaan, d.w.s. hy inventariseer vormkenmerke (parenteses, toutologieë, enjambemente) in ’n bundel of oeuve. Ook daarmee stem Kannemeyer se Eybers-hoofstuk ooreen, met voorbeelde en al, en ook weer onnadenkend. Dus: ook weer sistemiese ooreenkoms hier met ’n ander kritikus.

Kannemeyer (470) beweer dat Eybers die tegniese swakhede in haar werk waarop Grobler gewys het in ’n groot mate in *Die helder halfjaar* gaan vermy het, sodat dit een van die treffendste gevalle in die Afrikaanse letterkunde geword het waar die negatiewe oordeel van ’n kritikus ’n positiewe resultaat vir ’n digterskap tot gevolg gehad het. Waar kom Kannemeyer aan hierdie rare bewering? Dit staan reeds in Rialette Wiehahn se *Die Afrikaanse poësiekritiek* (149) — presies dieselfde gissing (vir Kannemeyer ’n *feit*), effens anders gestel deur Kannemeyer, maar tog nog ook weer met woordelike reminissensies aan Wiehahn se *opsomming* van Grobler se artikel: bv. Wiehahn: “sintuiglikheid en beelding”; Kannemeyer: “sintuigliker in beelding”; Wiehahn: “groter tegniese vaardig-

heid”; Kannemeyer: “verstegnies beter versorg”. Maar afgesien van die minder of meer woordelike ooreenkomste: Kannemeyer se ooreenstem met Wiehahn se eienaardige gissing spreek al vir homself. En dan haal ek veral hierdie geval aan, omdat dit illustreer hoe Kannemeyer werklik rond en bont ingesamel het uit sy bronne — ’n byna onbegonne taak om dit alles te gaan uitwys. In Kannemeyer se bibliografie staan dat Wiehahn “oor Eybers as kritikus skryf” (tien bladsye vorentoe, nie naby die tersaaklike plek nie), maar nêrens staan daar in sy bibliografie dat hy Wiehahn geraadpleeg het oor Grobler se kritiek op Eybers nie.

Hiermee stap ek af van Grobler. Maar laat ons dan onthou dat Grobler se artikel ophou met die bundel *Neerslag*. Oor die bundels ná *Neerslag* stem Kannemeyer met ander bronne ooreen. So bv. met Cloete se opstel oor *Onderdak* in *Kaneel*. Cloete (41): “Die liefdesgedig word taalwondergedig”; Kannemeyer (478): “die . . . liefde (word) as ’n taalavontuur beleef”. Cloete (42): ‘Alle probleme . . . vind in die gedig ’n . . . onderdak of tuiste en daardeur ’n oplossing’; Kannemeyer (477): “. . . die geestelike ‘onderdak’ (is) hier ook die gedig, waarin sy ’n ‘tuiste’ vind en waardeur alles . . . opgelos word”, sonder dat hý dit nodig vind om te sê wát opgelos word. Dat Kannemeyer in die buurt hiervan wel Cloete as bron noem, het geen waarde nie, omdat die verwysing eerstens ’n ander aspek as die ooreenkomste raak, en tweedens omdat Kannemeyer se bronverwysings ontoereikend is om al die baie ooreenkomste te beskerm — hulle is arbitrêr. In die algemeen geld dit vir sy boek dat die relatief min en arbitrêre gevalle waar hy bronne in sy teks noem, totaal ontoereikend is om (a) die baie groot aantal ooreenkomste en (b) die dikwels letterlike aard daarvan te beskerm. Dit geld ook vir die gevalle wat ek in my resensie genoem het.

Veronderstel ons het op hierdie manier die hele Kannemeyer aan al sy bronne gekontroleer en ons vind daar bly staan tog tussendeur dele wat skynbaar sy eie is, dan bly dit nog steeds ’n feit dat mens moet sê: dit en dat wat tussendeur sy eie bly, bly dit tussendeur en is dus in ’n ernstige mate uiters afhanklik gemaak van en gerelativeer deur die “gekonsolideerde” ander kritici en literatuur-historici. Daar is beskryf. Maar wat Kannemeyer se relatiewe eie bydrae is, kan ons eers bepaal en beskryf na ons die hele Kannemeyer aan al die bronne getoets het.

Om te wys hoe nodig dit vir ons is om lg. te doen (of: hoe nodig dit vir homself is om dit vir ons onthalwe te doen), gaan ons vervolgens na D.J. Opperman se behandeling van Elisabeth Eybers in *Digtters van Dertig*, in hierdie geval net sover dit *Die stil avontuur* betref — genoeg om duidelik te maak dat wat tussen die Grobler-interpolasies staan tog nie vanselfsprekend Kannemeyer se eie is nie. Dit is onvermydelik dat ek Opperman hierby betrek as die belangrikste outoriteit oor Dertig. Die voorafgaande deel van my betoeg het hoofsaaklik betrekking op Kannemeyer se kyk op

'n oeuvre (punt c van vroeër); die deel hieronder het hoofsaaklik betrekking op Kannemeyer se kyk op 'n bundel (punt b van vroeër).

Opperman behandel al die gedigte in die bundel *Die stil avontuur* maar nie in die volgorde wat hulle in die bundel staan nie. Kannemeyer behandel almal behalwe vyf. Die volgorde selfs waarin Kannemeyer die individuele gedigte behandel, is in verskeie gevalle dieselfde as Opperman s'n. Dit kan onmoontlik 'n toevallige ooreenkoms wees. Dié volgordes is bv. eenders by albei: Die Werksman/Busrit in die aand; Aan die lente-/Maartmaand in Johannesburg; Ontwaking/Die geskenk (wat in die bundel direk op mekaar volg); Opperman se volgorde Portret van 'n vrou/Dido se afskeid/Die antwoord/Sonnet ("Dit is God-self") is by Kannemeyer net effens anders: Dido se afskeid/Portret van 'n vrou/Die antwoord/Sonnet ("Dit is God-self"); Opperman se volgorde Die nag/Die lang pad is by Kannemeyer Die lang pad/Die nag; onder andere.

Opperman onderskei in *Die stil avontuur* die stadsgedigte van dié wat handel oor die vrou en behandel e.g. groep eerste; Kannemeyer doen presies dieselfde. Opperman noem Elisabeth Eybers die "vroulike aanvulling" (351) in ons letterkunde; "Belydenis in die skemering", sê hy 'n ander keer, klink na " 'n vroulike aanvulling" op die "Die ryke dwaas" van W.E.G. Louw. Kannemeyer (461) noem haar eweneens "die vroulike aanvulling" — by W.E.G. Louw. Opperman sê (351): "As sy begin skryf, het al die ander Dertigers alreeds gedigte in tydskrifte of bundels gepubliseer". By Kannemeyer (460) lui dit (met 'n klein presisering daarby) net so: "As sy begin skryf het C.M. van den Heever en I.D. du Plessis reeds hulle eerste verse gebundel, en die ander Dertigers in tydskrifte gepubliseer". Mens kan nou weer verskonend vir Kannemeyer se onthulende redeneer en sê: dit gaan hier darem om feite. Maar wat pla, is dat die feitlikhede by al die ander ooreenkomste so met gemak presies ooreenkom, soos ook bv. dat Opperman (364) sy bespreking van *Die stil avontuur* begin met die opmerking: "Die gedigte in *Die stil avontuur* is geskryf van middel 1936 tot die begin van 1939"; Kannemeyer (463): "Die verse in *Die stil avontuur* (1939) is geskryf in die jare 1936 tot 1939". Dit raak nie net die aanbieding nie maar ook die kwessie van die seleksie van feite. Opperman (351) gee die lewensbesonderhede so aan: "Elisabeth Françoise Eybers ... is op 26 Februarie 1915 te Klerksdorp ... gebore. 'n Jaar later vestig die gesin hulle op Schweizer-Reneke, waar haar vader tot 1945 predikant ... was". Kannemeyer (458): "Elisabeth Françoise Eybers is op 26 Februarie 1915 op Klerksdorp gebore. 'n Jaar later vestig die gesin hom op Schweizer-Reneke, waar haar vader predikant ... was". Die beredenering van al die ooreenkomste en soorte ooreenkomste tussen Kannemeyer en sy bron(ne) gaan my te ver voer. Ek volstaan met die aanhaal van nog parallelle — ek noem dit nou maar so, hoe erg dié ook al is, m.b.t. *Die stil avontuur*:

Opperman (365): "*Haar natuurverse (neem) af, en dié wat daar is: Aan die lente en Maartmaand in Johannesburg, handel oor die natuur binne*

die stad". Kannemeyer (463): "Oor die algemeen is die natuurverse minder talryk; waar dit wel voorkom, soos ... Aan die lente ... en Maartmaand in Johannesburg ... is dit die natuur in die stad".

Opperman (366): "... die aantal bespieëlende verse het afgeneem en hulle maak ook geen besondere indruk nie"; Kannemeyer (463): "Die bespieëlende verse is minder talryk en (hulle) neem kwalitatief ook nie 'n besondere plek in die bundel in nie".

Opperman (366), nadat hy dit eers oor die stadsgedigte gehad het: "Die eintlike gedigte van betekenis in hierdie bundel is die verse wat handel oor die ... bruid, die verwagte vrou ... die intieme verhouding tussen twee jong mense en dan veral die avontuur van hul eerste kind". Kannemeyer (463), nadat hy dit ook eers oor die stadsgedigte gehad het, met 'n bietjie skommeling: "Die belangrikste verse in die bundel handel oor die liefdesverhouding tussen twee jongmense, die ervaring van die bruid ..., die verwagte vrou en die ... geboorte van die eerste kind".

Opperman (367): A "In Die Geskenk beoefen Elisabeth Eybers die B vrye vers met 'n soepelheid waarin elke afdeling 'n vaste patroon openbaar: telkens na aanleiding van die menslike C (oë, hande, stem, bloed, droom) D swaai die vers los in natuursienings".

Kannemeyer (464): A "Die geskenk ... met sy aanwending van die B vrye vers ... is ... die kontras tussen die intieme 'geskenke' van die minnaar C (oë, hande, stem, bloed) en die wye D uitswaai van die vers en die groter wêreld (lug, wind ... ens.)" Kannemeyer inter- en ekstrapoleer, maar selfs die sinsbou bly nog dieselfde, dieselfde noem van dieselfde dinge tussen hakies selfs. Intussen moet ons onthou dat die hele sisteem van Kannemeyer se behandeling van *Die stil avontuur* soos Opperman s'n is, van groot tot klein. Gaan vergelyk verder Opperman (365) se behandeling van "Die werksman" en "Busrit in die aand" met Kannemeyer s'n (463), in dieselfde gees — vir Opperman is "Busrit in die aand taamlik romanties", Kannemeyer praat van "Busrit in die aand met sy mooi romantisering". Opperman vergelyk "Die eerste nag" met die ou Germaanse balladevorm met sy "vraag-en-antwoord-procédé" (368), Kannemeyer maak dieselfde vergelyking met die Germaanse ballade "met sy afwisseling van vraag en antwoord" (464).

Wat ek hierbo gegee het, kom hoofsaaklik uit die eerste ses bladsye van Kannemeyer se 25 oor Elisabeth Eybers, ook weer net aan *sekere* bronne getoets, ses bladsye uit die 500 van sy boek. Daarmee moet ek afstap van Eybers. Ek het aan die begin gesê dat die ooreenkomste (a) die behandeling van gedigte betref, (b) van 'n bundel, (c) van 'n oeuvre en (d) sisteme. Ek het (b) en (c) nou reeds uitvoerig behandel, maar (a) en (d) het vanself ook daaruit ter sprake gekom.

Ons sou Kannemeyer se behandeling van willekeurig enige ander digter kon neem en aan willekeurig enige ander bron toets. Net om nogmaals met 'n kontrolegeval te illustreer wat ek bedoel: willekeurig het ek

geblaa na Kannemeyer se hoofstuk oor W.E.G. Louw. Net soos Opperman in *Digers van Dertig* vergelyk Kannemeyer — weer met 'n skynbare imposante eie erudisie — Louw se passiesonnette in *Adam en ander gedigte* met dié van o.a. Nijhoff en Dullaert. Kannemeyer vind dieselfde verskille as Opperman. Kannemeyer (370) sê bv. dat Louw nie soos “Dullaert ... telkens van 'n paradokstegniek gebruik maak om die lyding aanskouliek voor te stel” nie; Opperman (343): “Ook het ons nie by Louw die progressie deur *paradokse soos by Dullaert* nie”. Kannemeyer (370) sê dat anders as Nijhoff “gebruik Louw hoofsaaklik 'n skilderende tegniek”; Opperman sê dat “Louw veral net skilder”, anders as Nijhoff. Opperman (342) se bewering dat Nijhoff anders as Louw homself “telkens identifiseer met iemand” in die sonnet, het Kannemeyer oorgedra na Revius (ook deur Opperman in sy bespreking betrek) wat “sy skuldbewussyn as deel van die boustof betrek” (370). Ek het *net* één paragraaf van Opperman oor Louw met *net* 10 reëls van Kannemeyer oor Louw vergelyk.

Meer voorbeelde is seker nie nodig nie. In my resensie het ek reeds baie gegee. Die enigste rede waarom ek nie meer voorbeelde gee nie, is omdat dit nie my taak is om as korrektor op te tree nie.

Ek vind dit nodig om 'n stap verder te gaan, nl. na boeke van Kannemeyer wat nie literêr-histories van aard is nie, omdat hy in sy repliek beweer dat daar twee soorte eise is wat jy aan die literêre studie stel: daar is eerstens die eise wat jy stel “aan die skrywer van 'n artikel wat net oor een of twee gedigte handel” (en argumentshalwe kan ons bydink: “wat net oor een of twee eenbedrywe/kortverhale/ens. handel”). Hier mag jy “oorspronklikheid” eis, maar dan is daar tweedens die literêr-historikus, van wie Kannemeyer sê “dat dit onregverdig sal wees om dieselfde eise aan hom te stel as aan die skrywer van 'n artikel” oor bv. gedigte (eenbedrywe, kortverhale) ens. Wat vind ons nou? Ons vind dat Kannemeyer se hand teen sy mond getuig; hy bestry homself, want in sy nie-literêr-historiese “artikels” hewel hy op presies dieselfde manier oor as in sy literatuurgeskiedenis. Die herkenbare herkoms van baie uitsprake in Kannemeyer se werk is nie beperk tot sy *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* nie. Hy het dit vir ons maklik gemaak met sy bewering dat dit algemene praktyk is om ander bronne na te praat soos hy dit doen, wanneer jy studies van “sintetiese” en “oorskoulike” aard skryf: ons hoef nie eers oor die waarheid of onwaarheid van hierdie stelling te redeneer nie, want hy pas hierdie praktyk net so toe *in sy werk wat nie van “sintetiese” en “oorskoulike” aard is nie*. Sy oorname uit ander bronne kom nie net in sy “sintetiese”, “oorskoulike” literatuurgeskiedenis voor nie — dit was al praktyk by Kannemeyer lank voor sy literatuurgeskiedenis. In my resensie van sy literatuurgeskiedenis het ek reeds voorbeelde van woordelik herkenbare uitsprake aangehaal uit ander boeke van hom, nl. uit sy *Die galeie van Jorik* ('n manuskriptologiese boek, wat niks uit te staan het met sg. “sintetiserende” en “oorskoulike” litera-

tuurgeskiedenis nie) en sy monografie *Kroniek van klip en ster*. Maar dit gaan nog baie verder terug, tot bv. in 1970, en nog verder terug as 1970, maar kom ons bly by die geval van 1970. In 1970 publiseer Kannemeyer sy *Opstelle oor die Afrikaanse drama*, let wel, 'n hele paar jaar dus voor hy begin skryf het aan sy literatuurgeskiedenis. Die titel van die boek sê dat dit "opstelle" is, dié soort werk dus waarvan jy "Oorspronklikheid" mag eis (terloops: waarom sou dit "onregverdig" wees om dieselfde eis aan literatuurgeskiedenis te stel?) In Kannemeyer se opstelleboek van 1970 staan 'n artikel oor Leipoldt se *Die heks*, 'n artikel so min literêre-histories soos enigeen van al die ander opstelle. Ek het reeds in 1962 oor *Die heks* geskryf (opgeneem in *Vyfling en Kaneel*). Daarin sê ek dat dit vreemd is dat Leipoldt sy drama *Die heks* noem, want die Kardinaal is immers die hoofpersoon, en ek wys daarop dat hy, anders as Elsa die heks, in al drie die tonele voorkom. Kannemeyer, wat in sy *Opstelle*-bundel géén bronnelys gee nie en in sy opstel oor *Die heks* (onder die titel "Twee Leipoldt-dramas") geen enkele bronverwysing gee nie, dink soos Cloete. Cloete, n.a.v. die titel: "Dat Leipoldt sy drama *Die heks* noem, is eenaardig, want eintlik gaan dit meer om die Kardinaal as om iemand anders en hy vul *die hele drama, in al drie die tonele*" (133, *Kaneel*). Kannemeyer n.a.v. die titel: "In *Die Heks* voel mens dat die Kardinaal, veel, meer as Elsa, in die middelpunt van die gebeure staan ... Dit is tog die Kardinaal wat *in al drie die tonele* optree en as't ware *die hele drama 'ondergaan'*" (7). Cloete: "Daar is *iets lirie* in Elsa se komedie in die tweede toneel" (137). Kannemeyer: "Haar woord- en taalgebruik in hierdie deel van die spel neig na *die lirie* ..." (12). Ek het uitvoerig in my opstel gemotiveer dat die konflik in *Die heks* in verband met die verhouding *verlede-hede* staan en dat die karakters dienooreenkomstig ook dubbele persoonlikhede is met *dubbele name*, een vir die verlede en een vir die hede. Cloete: "Hierdie dubbele name beteken dat daar drie figure is wat in die taal van die drama eintlik mense *van die 'verlede'* is (Jeronimo, *Orsinia* en Jeronima) en drie mense *van die 'hede'* (resp. die kardinaal of Eminenza, *Elsa* of die Heks, Janetta)" (136). Kannemeyer sien dieselfde verhouding *verlede-hede* met dieselfde *dubbele naamgewing* en sê o.a.: "teenoor die *Elsa van die hede* staan die *Orsinia van die verlede*" ens. (8). Ek het die parallelle situasie droom-werklikheid uitgewerk (138), "werklike toestand ... droomtoestand" (138); dit kom ook by Kannemeyer voor, "die spanning droom-werklikheid" (12). Op 136 beweer ek, in teenstelling tot die tot dan toe heersende opvattinge, dat die Kardinaal se floute teen die einde "voorberei" is deur sy swak gesondheid waarvan Eugenio vroeg in die drama reeds praat en dat sy uiteindelijke floute daardeur "aanvaarbaar" gemaak is (136). Kannemeyer redeneer op dieselfde manier en met dieselfde argumentasie dat die Kardinaal se floute "in die vooruitsig (ge)stel" is deurdat Eugenio vroeër sy swak gesondheid genoem het en dat die floute daarom teen die einde "nie as 'n heeltemal vreemde gebeurtenis ... ervaar word nie" (16). 'n

Wolk van getuienis bymekaar. Daar is meer van hierdie herkenbaarheid. Ek het hierdie voorbeelde gegee, om aan te toon hoe omvangryk die probleem is waarmee ons hier te doen het, en dat dit nie net 'n vermeende algemene literêr-historiese "praktyk" raak nie, en dat Kannemeyer se verskonings hom in die steek laat, ondanks die getuie wat hy byroep.

Maar ek het myself ook om 'n ander rede opsetlik by die onderhawige verskynsel betrek: Kannemeyer¹⁾ meen dat ek dit persoonlik teen hom het. As ek persoonlik met hierdie saak gemoed is, dan is dit om gans ander redes as wat dr. Kannemeyer, Muller en moontlik ander meen; dan sal dit naamlik wees op grond van wat ek hierbo aangetoon het, dus op literêre gronde wat gewettig is, al is ek persoonlik daarby betrokke.

As Kannemeyer redeneer dat dit onmoontlik is om ter plase elke keer sy bronne te erken, dan wil ek hom goed glo, en dit sal presies die baie groot omvang van sy onaanvaarbare werkwyse bevestig. Ten slotte het ek my veral by Kannemeyer se oorhewelings betrek met die oog op sy bewerings dat ek so 'n swak kritikus is (vgl. hieronder).

Terug by die geskiedenis-aspek van Kannemeyer se boek. Meer as negentig persent van die bronne waarop Kannemeyer steun, is, sover ek die saak nagegaan het, nie histories of "sinteties" gerig nie. Niks kan meer afdoende as dit bewys dat Kannemeyer nie historiese insig in sy stof het nie. Trouens, Kannemeyer se sisteme word elke keer bepaal deur die bronne voor hom. Kannemeyer se bewering dat ander dit ook soos Kannemeyer doen, is van so weinig prinsipiële belang dat ek alleen in die verbygaan wil vra: op dieselfde kwantitatiewe en kwalitatiewe skaal? Maar, "qui s'excuse, s'accuse". Ek wil beweer dat as dit in ons literêre geskiedskrywing gebruik geword het om mekaar *soos Kannemeyer* na te praat, dan het Kannemeyer se eie toepassing daarvan dit nou by 'n punt gebring waar die onhoudbare gevolge van die usansie hulle duidelik genoeg uitgewys het — en dat dit hoog tyd is dat dit beëindig word, hoeveel voorgangers hy ook al gehad het en al is dit ook voorgangers in geringer graad. By alles ook nog gesê: die doel van 'n literatuurgeskiedenis is nie om "sinteties" en "oorskoulik" te wees nie, sekerlik nie op die manier van Kannemeyer nie, en die doel van die literêr-historikus is om die kanon te ken en uit te wys, nie om self te kanoniseer nie.

Kannemeyer se repliek bevestig wat ek in my resensie gesê het, dat hy nie op die hoogte is van die heersende opvattinge oor die literêre geskiedskrywing nie. Dan moet hy sy boek nie 'n literatuurgeskiedenis noem nie maar 'n "sintese" of "oorskouing" van die Afrikaanse literatuur, wat hy ook al verkies. En wat Antonissen se *Die Afrikaanse letterkunde* betref: ek het dit oor Antonissen se gebruik van 'n titel gehad, nie oor sy

1) — en ook dr. Piet Muller, in n artikel in *Beeld* van 15 April 1980. Dr. Muller het as uitgewer 'n hele ent met die ontwikkeling van Kannemeyer se boek, van sy ontstaan af, meegeloop. Op die fiktiewe motiewe wat hy agter my bespreking van Kannemeyer se literatuurgeskiedenis soek, hoef ek nie hier in te gaan nie. As ex-uitgewer behoort hy te weet dat dit hier om ernstige prinsipiële sake gaan.

beredenering daarvan nie. En, ja, ek het welbewus die 2de druk van Antonissen se *Die Afrikaanse letterkunde* gebruik.

Vervolgens kan ek aandag gee aan ander aspekte van Kannemeyer se “konfrontasie” — ek verkies om dit sy repliek te noem.

Ek het in my resensie aangetoon dat Kannemeyer direk van Antonissen oorneem waar hy dit het oor Leipoldt se taalgebruik. Hy kom in sy repliek met die verskoning dat hy werk met 'n algemeen bekende feit van Verwey wat ook by Pienaar, Malherbe, Dekker, W.E.G. Louw, Mulder, Lindeberg e.a. voorkom. Hy leer ons niks deur ons dit te vertel nie en hy bewys daarmee nie sy onskuld nie. As hy in sy literatuurgeskiedenis gesê het wat hy in sy repliek sê, dan sou ons tevrede gewees het, maar hy verswyg dit inmers in sy literatuurgeskiedenis.

Dan sê hy voorts dat dit 'n wanvoorstelling van my is om sy uitspraak “regstreeks en uitsluitlik te gaan koppel aan dié van Antonissen”. Nee, dit is géén wanvoorstelling nie — dit gaan juis om hierdie “regstreekse” verband met Antonissen. Ek herhaal die “regstreekse” verbande hier (die vollediger sitate staan in my resensie) deur hulle direk onder mekaar af te druk — ek elimineer alleen ter wille van die duidelikheid:

1(a) Antonissen: “Teenoor die ... in die eerste werk(e) ... staan

1(b) Kannemeyer: “Teenoor die ... in die eerste werk() ... staan

2(a) A.: Leipoldt se (praat-) poësie ... veel wyer belese was

2(b) K.: Leipoldt se () poësie ... veel wyer belese(nheid)

3(a) A.: in (die) Nederlands(e) ... is daar ... sprake ... van

3(b) K.: in () Nederlands() ... is daar ... sprake ... van

4(a) A.: (direkte) Navolging

4(b) K.: (regstreekse) navolging

Dat Kannemeyer werklik “regstreekse” verband met Antonissen ontken! Ek verwys Kannemeyer graag na die “ernstige aanklag” wat hy teen Sangiro maak n.a.v. laasgenoemde se “woordelike ooreenkomste” in *Uit oerwoud en vlakke* met Von Schellendorff en Sangiro se “blatante oorskrywery” uit lg., en ek nooi dan Kannemeyer se lesers uit om in die *onmiddellike buurt* van dié aanklag teen Sangiro Kannemeyer se eie uitsprake oor *Op Safari* te gaan vergelyk met dié van Antonissen e.a. Dit is haas ongelooflik dat Kannemeyer iemand anders kan beskuldig van iets wat hy *self op dieselfde bladsy* pleeg. Dit is die ergste soort demonstrasie in Kannemeyer se hele boek van sy praktyk.

Kannemeyer het dit oor my slordighede. Hoekom betrek hy dié onderwerp by die bespreking? Ek het dit nie in my resensie oor slordighede gehad nie, al kon ek sonder moeite daar 'n hele katalogus van opgestel het uit Kannemeyer se *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* (en ons moet dit asseblief tog nie as “verskrywings” sien nie). Hy skryf die titel van Antonissen se *Schets van den ontwikkelingsgang der Zuidafrikaanse letterkunde* self meermale verkeerd, hy skryf *Winkler Prins Encyclopedie* verkeerd, hy skryf selfs Van Noot in “Van Noot se laaste

aand" verkeerd, hy skryf Fombona-Pachano meer as een keer verkeerd. Hy "verengels"(?) die titel van 'n bekende gedig van Gossaert gedeeltelik tot "Liberate nos, Domine!", en mens vra jou af of hy die gedig verstaan en ken waarmee hy so "slordig" omgaan? Maar daar is ook meer as een *soort* slordigheid. In my bespreking van Kannemeyer se *Die stem in die literêre kunswerk* het ek indertyd al genoeg daarvan uitgewys. Maar ons hoef nie oor slordighede met mekaar te bie nie. Ek wys net dat dit gedoen kan word. Dit gaan nie tans daarom nie. Ek wou net duidelik maak dat ons nie so maklik soos Kannemeyer na aanleiding van "slordighede" allerlei "rekords" (sic!), "geskiedenis" en "reputasies" moet uitdeel nie. Nie een van die slordighede wat Kannemeyer in my resensie aanwys, betwis of beïnvloed enigszins my betoog i.v.m. sy woordelike ooreenkomstige met ander se werk nie. Dat ek die term literatuur in die titel van sy boek verkeerd skryf, raak hoegenaamd nie die fundamentele probleem waaroor dit gaan nie. Dit gaan o.a. om die *geskiedenisdele* van sy titel, nie om die wisselsterme literatuur/letterkunde nie. Kannemeyer gebruik self die terme literatuur en letterkunde willekeurig en onderskeidingloos deurmekaar, reeds van die inhoudsopgawe af — vgl. maar die eerste bladsy van sy "Inhoud", of die eerste bladsy van sy "Voorwoord". Net uit 'n gedeelte van die Inhoud: "Die oorsprong van die Afrikaanse letterkunde". "Die Nederlandse koloniale letterkunde", "Dagboekliteratuur", "Pogings tot literatuur", "Deel van die Afrikaanse letterkunde", "Bloei van die Afrikaanse persliteratuur", ens. Sy beroep op Van Dale in sy repliek laat hom hieroor in die steek. "Slordigheid"?

Oor één van die "slordighede" kan ons verder gesels: daar waar Kannemeyer my na die mond praat n.a.v. Krige se "Romanza". Let wel: ek noem glad nie in my resensie my eie boek as die bron wat ek op die oog het as ek dáár sê Kannemeyer se uitsprake oor "Romanza" is herkenbaar aan 'n ander bron nie. Tog, as ek Kannemeyer reg verstaan, het hy nou self hierdie bron as my *Gids by D.J. Opperman se Senior Verseboek* geïdentifiseer in sy *Standpunterepliek!* Maar in sy literatuurgeskiedenis, waar hy "Romanza" bespreek, is daar geen, en dan ook hoegenaamd geen verwysing na hierdie boek van my nie, geen verwysing hoegenaamd ook na my bespreking van hierdie bepaalde gedig nie, terwyl hy tog in sy Krige-bibliografie verwys na ánder se bespreking van gedigte (Van Rensburg oor "Tram-ode", Smuts oor "Lied van die Fascistiese bomwerpers"). Dit spreek tog boekdele. Onder al die baie beelde in die gedig verwys ek o.a. na "sonneskerms wat soos kopkole blom ... neuse is krom soos pypstele"; Kannemeyer verwys onder al die baie beelde ook net na hierdie twee: "sonneskerms (wat) soos kopkole blom", "neuse soos 'n pypsteel krom"; onder die sewe rymwoorde op die ie-klank en onder al die baie ander rymwoorde noem ek vier: Nice, tries, nies, vies, en Kannemeyer noem ook net tries, nies, vies en hy verswyg dieselfde as dié wat ek verswyg, uit 'n gedig van 92 reëls. Die blatante is dit: By Kannemeyer ontbreek die motivering vir die seleksie! Verder: Ek praat

van die “rykmanswêreld” van die gedig, Kannemeyer noem dit ’n “rykmanslewe” — en ek self sou dit nie meer vandag so stel nie, want ek dink nie die kontrapunt van die madame is *rykdom* nie. Kannemeyer moet dan redeneer: Solank jy sintetiseer, hoef jy nie te motiveer nie. In sy *Standpuntereplik* noem Kannemeyer sy metode “voortbou op”, wisselwerking, ens. en hy sien daar nogal iets “subtiel” in. Dit is nie voortbou op nie, dit is afbou, en dit is nie subtiel nie, dis vergrowwend. “Slordig” sou ook ’n woord daarvoor kon wees.

In sy ywer om “slordighede” te soek, is hy oorywerig. Hy beweer ek maak ’n fout met die verskyningsdatum as ek aanhaal uit Dekker se *Literatuurgeskiedenis*, 4de druk, 1947. Nee, ek het gelyk. Ek hê aangehaal uit die vierde, bygewerkte druk, uitgawe 1947, soos korrek aangegee in my resensie. Dit is vir my vreemd dat Kannemeyer, wat sonder gewetensbesware “voortbou” op ander bronne, gewetensbesware het oor vermeende bibliografiese foute of “slordighede”. Trouens, ek het intussen die moeite gedoen en vasgestel dat wat in Kannemeyer ooreenstem met Dekker se 1947-tekse, stem reeds ooreen met Dekker se 1935-tekse (1ste druk).

Maar ek kom terug op die vraag waarom Kannemeyer, self slordig, dit oor ’n ander se slordighede het. Dit is maar een van sy baie pogings tot fokusverskuiwing, en ’n poging om my argumente en voorbeelde as ongeldig voor te stel. Maar dit staan intussen elkeen vry om my aanwysings van Kannemeyer se bronnetrou te kontroleer.

Dit bring my by Kannemeyer se poging om homself te verontskuldig deur my in nog ’n fokusverskuiwing as ’n swak literator voor te stel met “’n geskiedenis van betwisbare en skewe waarde-oordele”. “Ek het géén vertrou in Cloete se oordeel as kritikus nie”, sê hy met klem.¹⁾ Kannemeyer, wat graag “reputasies” en “geskiedenis” en “rekords” van dit en dat aan my uitdeel, glo self nie dat ek sulke betwisbare en skewe oordele het as wat hy beweer nie. Hy wil graag hê ander moet hom glo, maar hyself glo dit nie. Hy glo dit nie, want hy praat te veel van my boeke op te veel plekke in te veel van sy boeke te letterlik na die mond. Jy praat alleen woorde na en letterlik na wat vir jou waarde het. Kannemeyer het weldeeglik vertrou in my as kritikus. Ek het in my resensie vyf voorbeelde uit baie gegee van hoe Kannemeyer my die dinge nasê, en in hierdie artikel gee ek nog voorbeelde hierbo — dit geld nie net vir sy literatuurgeskiedenis dat hy my napraat nie maar ook, soos my voorbeelde aandui, vir minstens drie ander boeke van Kannemeyer. Dan praat Kannemeyer my (soos vir ander) veral graag na wanneer hy dit oor struktuuraspekte van die literêre werk het, juis daar waar hy magteloos voel. Mens praat nie iemand letterlik na die mond as jy glo hy het ’n swak

1) Intussen noem hy ’n “standaardwerk” wat ek geskryf het. Iewers is gesonde redeneer- vermoë baie ernstig op die spel. Te veel dinge rym glad nie. Weer getuig hy teen homself.

“rekord”, “reputasie” of “geskiedenis” nie — ek het nog nooit van so iets gehoor nie. Dit is gewoon “slordig” geredeneer. Kannemeyer gebruik die term voortbou op vir sy verpligtinge teenoor ander bronne. Mens bou nie voort op grond wat nie vir jou stewig lyk nie. Verskoon my, ek het moeite met absurde redenasies. Maar wat sit hier agter? Agter Kannemeyer se poging om my as iemand met bedenklike waarde-oordele voor te stel, is ’n blote emosionele reaksie (soos die deurlopende idioom van sy “konfrontasie”-repliek bewys); maar die probleem met emosionele argumente is dat hulle so emosioneel is, dat hulle nie argumente is nie, dat hulle magteloos en nutteloos is. Jy maak nie van iemand ’n gedwonge assistent as jy nie sy dienste waardeer nie, selfs al beledig jy hom direk of indirek. Dieselfde geld vir wat hy teen P.D. van der Walt sê: Hy is te veel verskuldig aan P.D. van der Walt dat ons hom moet glo in sy afwysende houding oor laasgenoemde. Kannemeyer vra wat is Van der Walt se “bydrae”? Van der Walt se bydrae is dat hy sy eie bydra. Dit pas *Kannemeyer* allermins om sulke vrae te vra.

Intussen wil ek nie ontken dat ek betwisbare en skewe waarde-oordele uitgespreek het nie. Ek kan myself nie gaan prys om dit te ontken nie. Intendeel, ek wil grif en graag toegee dat ek kon gedwaal het in my oordeel. Elkeen wat nie ander mense na die mond praat nie, kan dwaal.

Elkeen wat nie gevestigde, aanvaarde menings verkondig nie, kan dwaal. En selfs as jy napraat, moet jy dit met oorleg doen, nie “slordig” nie, anders kan jy nogtans dwaal: — Kannemeyer oor Eybers (Grobler) se twee fases, of Kannemeyer wat van ’n gissing van Wiehahn ’n feit maak, onversigtig nagepraat, “slordig” nagepraat. En natuurlik, wat nie kanon is nie, kan maklik vir Kannemeyer skeef, dwaling en onbetroubaar wees. Dit is begrypbaar.

Terwyl Kannemeyer dit het oor my “rekords”, geskiedenis en reputasies, prys hy homself, sy nuwe insigte. Hy hoef dit nie te doen nie — as hy maar sy “skatpligtighede” almal self uitwys, sal ons self oor hom oordeel.

Kannemeyer sê hy het meer erkenning aan bronne as enigeen van sy voorgangers gegee. Dit hoef hy ons ook nie te vertel nie. Hoeveel erkenning hy ook al gee, dit is verreweg nie voldoende nie — hy het veel en veel meer oorgeneem as wat hy erken, en: Hy gee juis in die gevalle van die ernstigste ooreenstemming met ander bronne geen erkenning nie. As hy dan wel plek-plek erkenning gee, wat sou die rede wees vir die gevalle waar hy dit nie gee nie? Waarom net in party gevalle erkenning gee? Die arbitrêre erkenning is onrusbarend.

Kannemeyer skep die indruk dat ek iets teen hom het (“ek betwyfel ... sy (Cloete se) wetenskaplikheid en integriteit as dit by my eie werk kom”) en daarom oor sy literatuurgeskiedenis oordeel soos ek oordeel. Dit is weer ’n absurde redenasie: Cloete hou nie van my nie, dus ook nie van my werk nie. Sy betoog hou sekere implikasies in: (i) omdat Cloete — soos

veronderstel — nie van Kannemeyer hou nie, mag Cloete (ii) nie sy reg beoefen om Kannemeyer se aanwysbare woordelike ooreenkomste met sy bronne te noem en te bespreek nie; (iii) die teendeel moet dan ook geld: as Cloete van Kannemeyer gehou het, moes/sou hy nie Kannemeyer se woordelike ooreenkomste met ander genoem en bespreek het nie. Wat 'n sielige sillogisme. Hoe onmagtig is personale bewysvoering nie, en hoe nutteloos is dit nie.

Ek gaan nog een klein voorbeeldjie daarvan gee: Kannemeyer sê dat ek “nie 'n dawerende stilis” is nie. Nee dankie, asseblief, ek wil dit nie wees nie. Maar ek verstaan wat hy wil sê. As my eie styl egter, om maar een saak te noem, so dikwels ontsier word deur die woord “ontsier” as Kannemeyer s'n, dan sal ek liefs die personale konfrontasies vermy en ad rem bly. Ter illustrasie, in die hoofstuk oor Eybers (maar dit geld vir die hele boek), bl. 460; 462: “Die meeste verse ... word ontsier” ens.; nog steeds bl. 462: “die gedig (word) ontsier ...”; 464: “die gedig word ontsier” ...”; 466: “Hierdie verse word egter ontsier ...”; 467: “Die siklus ... word ontsier ...” — in die bestek van net 'n paar bladsye. En asof dit om sierlikheid gaan. Of die aanhoudende sirkulering van “sirkulerende” motiewe, beelde en dergelike deur Kannemeyer se werk, byvoorbeeld.

Wat Grové ten slotte betref: sy gebruik van die term “dramatisering” is reeds bespreek. Kannemeyer ken tog sy bronne. En dié term kom, baie vroeër as by Brooks en Warren, meen ek, voor by Eliot en selfs by Vestdijk. Grové en *Standpunte*: Kannemeyer onderskei nie tussen “agtergrondsinligting” en dokumentasie nie. Daar bestaan oor Kannemeyer self as as *Standpunter*edakteur “agtergrondsinligting”, maar wil hy dit as dokumentasie beskou hê?

rebellie van 'n resensent

VAN DR. JOHANN BOTHA (R.A.U.), DIE VOLGENDE:

'n Tyd terug — die redaksie sal sekerlik sê 'n hêle tyd terug — het ek met aansienlike hubris onderneem om 'n drietal kritiese werke vir *Tydskrif* te resenseer. Die blyk nou dat ek nie daartoe in staat is nie. Kritiek op kritiek raak vir my 'n al triestiger affêre — al is dit 'n geldige letterkundige bedryf, deel van die Groot Letterkundige Debat, en so meer. Feit is dat dit so ver van die oorspronklike werklikheid verwyder raak, dat g'n regskepe mens meer veel plesier aan die proses kan hê nie. Iets roer 'n skrywer se belangstelling — hy skryf daaroor — 'n resensent skryf oor wat hy geskryf het — nog 'n resensent skryf oor wat die vorige resensent geskryf het. Dis soos Opperman se Royal-bakpoeierblik. Nietemin staan my naam reeds geteken in die drie resensiekopieë wat ek ontvang het.

Hiermee dus my kommentaar gereduseer tot die minimum.

Voetpad van verkenning. Kritiese opstelle van Elisabeth Eybers, saamgebring en ingelei deur J.C. Kannemeyer. Uitgegee deur Human en Rousseau. Prys R7,50.

Vir iemand wat belang stel in 'n volledige beeld van Elisabeth Eybers se arbeid op letterkundige terrein 'n interessante bundel. Die skryfster bewys dat sy 'n eie oordeel het en as koerant/tydskrifresensent 'n boek op prikkelende wyse voorlopig kan beoordeel en aan die leserspubliek kan bekend stel.

Dat hierdie opstelle — eintlik merendeels resensies — 'n ingrypende invloed op die ontwikkeling van ons kritiek uitgeoefen het en veral nog kan uitoefen, betwyfel ek. Dat iemand in die dertigerjare só sonder pretensie kon skryf oor die letterkunde kan wel as voorbeeld dien vir latere geslagte. In dié opsig dus wel 'n boek wat ek graag vir resensente sou wou aanbeveel.

Misterie van die alchemis. 'n Inleiding tot Etienne Leroux se (eerste?) nagedelige romansiklus, deur Charles Malan. Uitgegee deur Human en Rousseau. Prys onvermeld.

'n Verbluffend volledige studie van veral agtergrondmateriaal wat betrekking het op bogenoemde Leroux-romans. Plek-plek nogal pretensies geformuleer. Van nut vir enigiemand wat Leroux tot "studieveld" verklaar en daaruit 'n graad wil put.

Ek kan maar net sê dat ek nie 'n kwart van die dinge in Leroux gewaar het wat Malan klaarblyklik daarin gewaar nie en dat ek nie gelukkig voel oor die gedagte dat ek veronderstel is om al hierdie dinge in Leroux te gewaar nie.

Kom ons aanvaar vir een oomblik dat 'n mens by die lees van 'n Leroux-roman ten minste 'n agtergrondkennis moet hê van al hierdie besonderhede oor die "mitoreligieuse substratum", "psigologiese substratum"

en so meer. Kan daar dan nog vir die prosa van Leroux self iets oorbly om te verrig?

Gee my maar die bulk van Brutus die bul en die steniging van Adam Kadmon. Op grond van sulke tonele beskou ek Leroux as skrywer. Die substrata laat ek oor aan die meturgemanne.

Verkenning en kritiek. Studies en referate deur Rob Antonissen, saamgebring en ingelei deur W.F. Jonckheere. Uitgegee deur H.A. U.M. Prys R9,75.

Rob Antonissen is in 'n klas van sy eie. Alleen net vir sy bekende intrede-rede oor die Christelike en die tragiese en sy waarderende bespreking van Willem Elsschot as digter sou ek met genoeë my R9,75 betaal het. Sy oordele oor, sê, *Kouevuur* van Breytenbach en *Mahala* van Barnard is 'n demonstrasie van hoe geldig die oordeel van 'n resesent kan wees. Moet 'n mens nou kef-kef en allerlei kritiese aantekeninkies in die kantlyn skryf? Sekerlik, as jy dit vir jouself in die rustigheid van jou studeerkamer wil doen. Dan gesels jy ten minste met 'n Ou Ghoen.

Jonckheere het die herinnering aan Antonissen 'n diens bewys met dié versameling opstelle en referate. Ongebundel kón dit nie bly lê nie, en byeengebring dwing dit 'n mens tot erkentlikheid vir 'n letterkundige met smaak én 'n breë spektrum.

korreksie

Van dr. Elsabe Steenberg is die volgende skrywe ontvang:

In my artikel oor die sprokie as kunsoort (November 1979) wys ek op die volgende opmerking wat dikwels gehoor word (punt 4): "Helena Lochner is 'n Suid-Afrikaanse Grimm". Mnr. J.J. Human van Human en Rousseau-uitgewers noem dit in 'n brief dat Lochner eerder met Hans Andersen vereenselwig is. Op 'n besoek aan Noorweë is dié ere naam aan haar gegee.

Dit spyt my as 'n verkeerde indruk dus in die artikel geskep is. Teen die benaming "Andersen van Suid-Afrika", soos bogenoemde uitgewers haar ook bekend gestel het, kan geen beswaar ingebring word nie, omdat Lochner, soos Andersen self, verhale geskryf het wat van 'n groot fantasievermoë getuig maar nie wesenlik sprokies is nie.

Waarskynlik omdat Andersen en die Grimm-broers deur die algemene leser foutief in dieselfde kategorie van sprokieskrywers geplaas is, het 'n verskuiwing in die benaming ongemerk plaasgevind, sodat mettertyd wêl ook na Lochner verwys is as 'n "Suid-Afrikaanse Grimm". Ons het hier dus met 'n vierdubbele mistasting te make: dat Lochner met die Grimm-broers geassosieer is in plaas van met Andersen; dat laasgenoemde sprokies geskryf het; dat die Grimms hulle sprokies self geskryf het; dat Lochner sprokieskrywer was.

'n bundel ouer opstelle oor totius

Totius-kroniek; Opstelle oor Totius, saamgestel deur F.I.J. van Rensburg vir die Totius-jaar 1977. Kaapstad. Tafelberg. 1977. 181p. Prys: R7.95 + avb.

Hierdie opstelbundel is Tafelberg se tweede vir die Totius-jaar. Dit vra dus eintlik vergelyking met die ander bundel, *Die lewende Totius*, saamgestel deur Merwe Scholtz. En miskien ook met ons eerste Totius-versamelwerk, *Totius: Digter en profeet*, saamgestel deur P.J. Nienaber. Saam met vier ander Totius-publikasies, waaronder die nuwe versamelde werke, bou Tafelberg aan 'n literêre monument vir Totius, wat hopelik 'n nuwe stimulus aan die studie van Totius se werk sal gee. Huldiging op dié skaal is terloops ongeëwenaard in ons letterkunde.

Die opstelle in *Totius-kroniek* is, anders as wat mens sou verwag, nie chronologies gerangskik nie, maar alfabeties volgens skrywers: van Antonissen en Dekker tot by Verschaeve en Verwey. Die bundel wil nie 'n chronologiese beeld van die Totius-waardering oor die afgelope 70 jaar gee nie. Die klem val sterker op tydenootlike waardering vir Totius, veral rondom die jare 1937, toe die Bybelvertaling en psalmberyming verskyn het, en 1953, toe Totius oorlede is. Daarom bevat die bundel hoofsaaklik "ouer" opstelle. Die twee jongstes is van 1971. Hulle is C.F. Rudolph s'n oor "Die aand-ete" en F.I.J. van Rensburg se eie opstel, "Die Tweemanskap — Celliers en Totius" (uit *Die smal baan*). Die bedoeling met die bundel was blykbaar ook nie om die beste of belangrikste artikels oor Totius saam te vat nie: daarteen sou opsigtelike leemtes pleit. Opperman se opstel oor die digterlike dialektiek, of Cloete s'n oor "Die wêreld is ons woning nie", byvoorbeeld.

Al die opstelle in die bundel is nie *literêr* in die eng sin van die woord nie. S. du Toit s'n, *So onthou ek my vader*, en A. Roland Holst s'n, *Na een besoek aan Totius*, is biografies. Die opstelle deur L.J. du Plessis en B.B. Keet handel oor Totius se aandeel aan die Bybelvertaling. *Literêr* kan in twee opsigte op die ander opstelle toegepas word. Hulle handel eerstens oor Totius se literêre werk, waarby mens dan sy poësie en psalmberyming inreken. Tweedens is hulle geskryf deur vooraanstaande literêre persoonlikhede, soos Donkersloot, A.P. Grové, Van Wyk Louw, Opperman en C.M. van den Heever, naas dié wat ek reeds genoem het. Maar *literêr*, in die sin van "tot die literatuur behorend" en "waardevol om stilistiese redes" is sekerlik op al die opstelle van toepassing.

Ontoeganklikheid vir die deursneeleser kon ook 'n rol in die keuse gespeel het. Van Wyk Louw se opstel, "Totius vyf-en-sewentig jaar" kom bv. uit die *Algemeen Handelsblad*, Amsterdam, van 16 Februarie 1952, hoewel dit onlangs ook in *Standpunte* verskyn het. Hierdie opstel is uniek omdat dit blykbaar die enigste opstel is wat Louw ooit oor Totius geskryf het. Ook redelik ontoeganklik is die opstel deur N.A. Donker-

sloot, “August Vermeylen en Totius”, uit die gedenkboek van die Vondelherdenking van 1937, by welke geleentheid die Gemeentelike Universiteit van Amsterdam eredoktorsgrade aan dié twee here toegeken het. Hierdie twee opstelle word trouens nie eers genoem in P.J. Nienaber se Totius-bibliografie agterin *Die lewende Totius* nie.

Ander opstelle in die bundel is weer baie toeganklik. Antonissen se opstel uit sy literatuurgeskiedenis en Van Rensburg se opstel uit *Die smal baan*, om maar twee te noem.

Dit lyk dus of die samesteller hier ’n klompie goeie opstelle oor Totius se literêre werksaamhede versamel het; opstelle wat redelik onbekend is en wat na sy mening in die hoofstroom van die Totius-studie opgeneem behoort te word. Hier geld natuurlik ’n hoë mate van persoonlike voorkeur. Daarom sou ’n verantwoording insiggewend gewees het. Miskien verteenwoordig hierdie 20 opstelle almal pogings om een van die raaisels i.v.m. Totius op te klaar: waarom hierdie beskeie man so ’n geweldige aansien onder sy volk geniet het (en vandag nog geniet, as mens na die huldiging in 1977 moet oordeel).

Die laaste moontlikheid verklaar dalk waarom hier soveel klem om Totius se psalmberyming gelê word. Opstelle oor die psalmberyming vorm, naas die “omvattende” opstelle, die grootste rubriek in die bundel (resp. 4 en 6 uit die 20). In die “omvattende” artikels kry die psalmberyming natuurlik ook sy plek. In hierdie groep is Verschaeve se opstel die interessantste. Hy bring die skoonheid van die Afrikaanse psalmberyming in verband met die ongereptheid en uitgestrektheid van Suid-Afrika en met die feit dat die Suid-Afrikaanse natuur nader aan Palestina s’n lê as aan Holland s’n. Dekker dui ’n dergelike verband in een van sy opstelle aan. Verschaeve sien ’n sekere primitiwiteit in die psalms: “Als ik de psalmen hoor, denk ik aan dierenkretten, die uitsluitend wonne- en weekreten zijn”. Alleen in die taal en beelde van ’n woeste en ongerepte land — Vershaeve praat van “ ’t land der leeuwen” — kan, volgens hom, hierdie primitiwiteit van die psalms adekwaat uitgedruk word. Daarom kan hy sê:

Dit dunkt me ’t hoofkarakter en de onverklaarbare skoonheid van Totius’ psalmberijming te zijn, dat ze uit den grond schijnt te walmen, geest is van dien grond, en van zijn grootheid en eenvoud doortrokken. (p. 161).

Die benadering van die meeste opstelle in die bundel is redelik impressionisties. Dit was immers die praktyk in die dertiger-veertigerjare. Bespreking van die psalmberyming dwing die skrywers egter tot ’n benadering meer “op die woord af”. Die bundel bevat net twee suiwer ergosentriese opstelle: “Vergewe en vergeet” deur E. Lindenberg en C.F. Rudolph se opstel oor “Die aand-ete”. Hierby kan mens miskien nog twee voeg: Opperman se opstel waarin hy *Trekkerswee* en *Mariken van Nieuweghen*

met mekaar vergelyk, en Verwey se bespreking van *Rachel*. In dié versameling word duidelik meer klem op die omvattende gelê: Totius se werk in die algemeen, die waarde daarvan in die algemeen. *Die lewende Totius*, daarenteen, is veel meer ergosentriës ingestel. Die twee bundels vul mekaar dus aan, nie net in hierdie opsig nie. *Totiuskroniek* bevat twee ergosentriëse opstelle, en *Die lewende Totius* weer twee belangrike ouer opstelle: “ ’n Digterlike dialektiek — Totius” deur D.J. Opperman en Totius se rede “De dichter als ziener”.

Die bibliografie van *Totius-kroniek* is veel minder volledig as Nienaber s’n wat ek reeds genoem het. Dit bevat egter ook ’n klompie bronne, veral Nederlandse bronne, wat nie in Nienaber se lys voorkom nie, o.a. Gresshoff se artikel “Bij een nagelaten gedicht van Totius”, *Het boek van Nu*, Februarie 1961.

Alles in ag genome bied *Totius-kroniek* dus ’n wye tydgenootlike blik op Totius en sy werk.

PU vir CHO

Hein Viljoen

twee blokboeke oor die kortverhaal

Hoogtepunte in Afrikaanse verhaalkuns. Behandel deur Elize Botha en N.J. Snyman. Reuse-blokboeke nr. 4 *Kort keur.* Behandel deur Henning Snyman. Reuse-blokboeke nr. 3

Albei Pretoria / Kaapstad, Academica. Prys: R2,25 elk.

Grové se *Hoogtepunte* en De Vries se *Kort keur* is albei rigtinggewende bundels kortverhale vir die Sewentigerjare. Daarom is dit goed dat hierdie twee bundels nou ook met twee deeglike studies in die Blokboekreeks aan die beurt gekom het.

Die twee blokboeke is eenders van opset. Eers word daar 'n inleiding oor die kortverhaal gegee en daarna volg kommentaar op die afsonderlike verhale. Die inleiding van Botha en Snyman is heelwat korter as Henning Snyman s'n. Uiteraard, omdat hulle 35 verhale het om te bespreek teenoor sy 24. Botha en Snyman se uitgangspunt is egter ook anders: hulle meen "dat 'n mens die verskynsel 'kortverhaal' die beste sal leer ken deur baie kortverhale indringend en vertolkend te lees". Hulle blokboek is dus meer empiries ingestel as Snyman s'n, wat die moeilik definieerbare verskynsel 'kortverhaal' vooraf redelik uitvoerig probeer definieer. Hulle benadering het ook dié voordeel dat die jong leser nie vooraf toegegooi word onder teorie nie. 'n Paar noodsaaklike terme word wel op 'n helder en eenvoudige wyse ingevoer: verteller, naïewe verteller, vertelde vs. gedramatiseerde gedeeltes in die verhaal, byvoorbeeld.

Hiermee wil ek nie afbreuk doen aan Henning Snyman se tipering van die kortverhaal nie; syne sal net meer waarde hê vir die meer ontwikkelde leser. Snyman vat die hooftrekke van die kortverhaal bondig saam en gee ook moontlike indelings van die kortverhaal. Veral die afdeling *Die kortverhaal en die tyd* (p 6—10) is waardevol. Snyman slaag daarin om abstrakte begrippe soos dramatiese en epiese tyd in meer konkrete terme aan die leser te verduidelik. Die kern van dramatiese tyd verduidelik hy as saam ervaar of saamwees van die leser met die karakter (p 7). Epiese tyd is vir hom "die maklikste omskryfbaar as 'n vertelling waar die leser saam met die verteller 'n verhaal her-beleef" (p 8). (Hier formuleer hy effens lomp.) Die universaliteit van die kortverhaal verduidelik Snyman weer met die beeld van prof. Matie Taljaard die klip en Opperman se "engel uit die klip" op 'n treffende wyse: die kortverhaalskrywer moet die klip oopmaak met sy eie lig om daarbinne die ewigheid te ontdek (p 8).

My enigste beswaar teen Henning Snyman se inleiding is dat dit in 'n sekere sin "tweedehands" voorkom, omdat dit baie sterk op net 'n paar bronne steun (*Kort voor lank* van Aucamp, Opperman, Lategan in 'n mindere mate) en ook minder met konkrete voorbeelde werk as Aucamp self byvoorbeeld.

'n Mens kry by Botha en Snyman die indruk van groter vertrouwdheid met die kortverhaal-as-sodanig, groter akademiese rypheid, meer ervaring as by Henning Snyman. Dit kan seker nouliks anders. 'n Teken hiervan is Botha en Snyman se veel vollediger bronne-opgawe by afsonderlike verhaale. Dit blyk ook as 'n mens bv. die bespreking van "Lettie" in die twee boeke met mekaar vergelyk. ("Lettie" is, terloops, een van net vyf verhaale wat in albei bundels opgeneem is.)

Albei besprekings noem die verskillende hoedanighede op waarin Preller in die verhaal aanwesig is: as historikus, as skrywer of woordkunstenaar. Henning Snyman praat van Preller ook as joernalis, terwyl Botha en Snyman, omdat hulle die verhaal met 'n paar sinne in sy tydsgewrig plaas, Preller eerder as taalstryder beskou. So vul die twee besprekings mekaar aan. Henning Snyman beklemtoon die lighartigheid van die verhaal. Botha en Snyman wys egter ook op die erns van die verhaal: volgens hulle is die verhaal so gebou "dat dit die erns aan die begin laat sien en dit vir die duur van die vertelling nooit geheel en al loslaat nie". Die erns keer in die slotsinne weer terug. "Lettie" is dus vir Botha en Snyman 'n ryker verhaal as vir Henning Snyman.

'n Aantreklike kenmerk van Botha en Snyman se besprekings is juis die bondige maar deeglike wyse waarop hulle elke verhaal in sy historiese kader plaas. So word C.G.S. de Villiers se verhaal, "Die Roos van die Koeervoorts", byvoorbeeld in die kader van die kontreikuns en die jare vyftig in die Afrikaanse letterkunde geplaas. Die verwantskap daarvan met die werk van ander skrywers, soos Sangiro, Eitemal, Boerneef, M.E.R. en M.I. Murray, word ook genoem.

Miskien die interessantste manier om met hierdie boeke om te gaan, is om die skrywers se siening van 'n bekende verhaal met jou eie te vergelyk. Ek wil een voorbeeld noem: Henning Snyman se bespreking van "Die Bethlehem-ster" (p 37). Snyman praat wel van die dramatiese verloop van die verhaal, maar ongelukkig "vernietig" hy hierdie mooi dramatiese verloop in sy opsomming van die verhaal heeltemal. Hy praat ook van die botsing tussen die kinderwêreld en die grootmensewêreld in die verhaal. 'n Mens kan ook, soos Ena Jooste in haar verhandeling oor die *Syn en skyn*, praat van die wêreld van die skyn wat bots met die wêreld van die syn. 'n Aspek wat m.i. meer klem verdien, is die wyse waarop die kind se emosies in die ruimtebeskrywings uitgedruk word. Daar word nêrens gesê dat die geelhaarvrou se huis lekkerder is as Lena se ouerhuis nie, maar dit blyk duidelik uit die wyse waarop Lena dit beskryf.

As samevattende oordeel dus: twee boekies wat ek hartlik by onderwyser en leerling kan aanbeveel.

boekbesprekings nuwe digbundels

S.V. Petersen het 'n keur uit sy vier bundels *Die enkeling* (1944), *Die stil kind* (1948), *Die kinders van Kain* (1960) en *Suiderkruis* (1965) uitgegee onder die titel *Alleenstryd* (1979). Met hierdie titel wil hy dan sê dat die alleenstryd sentraal in sy poësie staan. Van alleenheid lees mens wel dikwels in sy werk, van die stryd kom daar egter nie veel tereg in die vier bundels en insgelyks in die keur nie. Baie van die gedigte in die keur is eerder romantiese terugverlang na 'n strydlose tyd, en ander weer is bedaarde natuurverse. Die opvallende is verder dat as Petersen wêl die onromantiese en ook die stedelike werklikheid aandurf soos sy Veertiger-tydgenote, skryf hy sy beste verse, al beskryf hy die werklikheid net, sonder om strydbaar te wees. Daar is wel 'n ontwikkeling in sy poësie vanaf die meer landelike, die natuurvers en die romantiese na die meer stedelike en na in elk geval die meer werklikheidsgerigte poësie, die poësie van die onversierde werklikheid.

Begin mens by die verse uit *Die enkeling* van 1944, dan is daar nog baie gedigte wat, asof Dertig glad nie bestaan het nie, teruggaan op die poëtiese idioom van die Driemanskap, Marais, die Twintigers en iets van I.D. du Plessis met sy alleenstryd. "Bede" bv. is eg Totiaans, met sy kruisweg en al, wat egter nie wegneem nie dat dit een van die beste gedigte van Petersen is, ook omdat daar naas die Totiaanse idiomatiek 'n nuwe ruheid van die misdeelde in is. Letterlik Totiaans is "Wolkerus", ook "Ecce homo", met ook iets van I.D. du Plessis. Leipoldtiaans filosoferend is "Leer om te lag". Marais en Visser klink deur in "Drinklied" — dit gaan in party gevalle nie om invloed nie maar om 'n poëties-argaïesiese tonaliteit. "By Seweweekspoort" herinner woordelik aan Marais. Pure Leipoldt is "Gee my", van sy titel af. Met dit alles is dan gesê dat mens Petersen nie kan sien as "vernuwer" in ons digkuns nie.

In sy natuurverse is Petersen geneig tot toepassings. Suiwer natuurvers gehou is bv. "Die wind en die reën", maar met toepassing op een of ander menslike gesteldheid is "Jeugland" of "Aand op Riversdal", onder meer.

Pleitend, nie strydbaar nie in *Die enkeling* is enkele verse van die ongelukkige Bruinmens, bv. "Verwantskap", pleitend en in 'n gebedstoon is selfs die gedig met die titel "Opstand". Van skuheid selfs getuig "Bal-lade van die nag".

Baie gedigte is nog te veel afgestem op maklike ryme, vlot verse en netjiese strofes.

Klaarblyklik het Petersen hom aanvanklik meer aangetrokke gevoel tot ons ouer digters omdat hulle, anders as die Dertigers en Veertigers, nie eerstens met 'n persoonlike problematiek nie maar met 'n nasionale ge-

moeid was, en miskien is Petersen se poësie van meet af aan 'n ongekompliseerde soort vers omdat hy eerder sosiaal as persoonlik gerig was.

In *Die stil kind en ander verse* kom die luidrugtige, moeitelose rympare weer voor (vgl. “Verleë” en “Voorteken”), allerlei vorme van cliché, ingegee deur die rym, soos “ ’n grafskrif tot kroon” (“Slotsom”), “die gore gange van my siel” (“Idealis”). Deur die rym is ook ingegee ’n woord soos “aanbidde” in “Aanbidders”, ook ’n soort taalongevoelighede soos “heinde” in “Sekonde”, waar heinde onmiskenbaar deur Petersen verstaan is asof dit *ver* beteken. Ook ter wille van die rym is daar ’n sintaktiese verwringing soos “en as jy drink moet drink” in “Kismet”. “Zurück” is vol cliché: “Ek wou my woorde doop in gal” (afkomstig van Celliers), “my wete was ’n waansinfront”, “Help as die rieme van my hart wil breek” — dit lyk asof die verfynde taalgebruik van Dertig nie indruk op Petersen gemaak het nie.

“Die minderes” wys in sy titel reeds op ’n groeiende belangstelling in sosiaal minderes by Petersen, op sy beste as dit geobjektiveer is soos in “Portret: Van Gogh”. Die titel “Weerloos” en die verse “ek (is) verwond en seer en rou” is in hulle direkte belydenistoon — in plaas daarvan dat Petersen objektiverend te werk gaan, soos hy dit wel kán doen —, ook in wát hulle bely tipierend vir ’n groot deel van hierdie skrywer se werk. Wanneer hy egter, in ’n mindere aantal gedigte, na buite kyk en vir ons sonder gevoelighede ’n gesig beskryf soos van die wasvroue in “Riversdal”, skryf hy van sy beste verse.

In 1960 volg die derde bundel, *Kinders van Kain*. Nou staan dit al in die titel dat dit gaan om verskopte mense. Ongelukkig is die retoriek nog altyd daar, van die begin af:

Die son kom op
die drumpeltop
ons gadeslaan

Maar nou gee Petersen ons tog van sy beste gedigte, ’n beskrywende vers waarin die blote voorstelling vir sigself spreek, bv. in “Die merk”, met sy direkte verband met die bundeltitle, dan nog “Mulat”, die sterk gedig “Die veles”, wat in ’n vinnige inventaris en in ’n vinnige paarrym, in één greep ’n ellendige lewe ironiserend uitstal. Dan volg “Kaapse naweek” in dieselfde styl, “Fabriek”, wat Petersen as beskrywer van die proletariaat van die grootstad ’n kontemporêre digter maak, “Windermere”, weer met ’n sterk ironiserende slot, “Saráng”, “Bergies”, nogmaals met ’n ironiserende klimaks, soos ook “Kamee” en “Reputasie”, die snel ironiserende, sterk klimaktiese “Afrika” en die slotgedig “Alleenpraak” — ’n hele aantal goeie gedigte, Petersen op sy voortreflikste. Maar in plaas van die ironie slaan die meewarigheid soms weer deur (“Hulle wat agterbly”), ook die Celliersagtige retoriek (“God se tempel” bv. in “Sterfdag”) en die Totiaanse idioom (“In memoriam”).

Kinders van Kain is Petersen se beste bundel.

Die keur uit *Suiderkruis* sluit die versamelbundel af. Aanvanklik plaas

die bundel ons terug in die romantiek van die vroeëre bundels, reeds met die titelgedig wat aan die begin staan en die heelwat herinneringsgedigte: “Sekelgat”, “Dis anders nou”, “Soetmelksrivier”, “Tuiskoms”, “Raad en daad” — ’n hele aantal gedigte in die romantiese gees, nietemin goeie vers. “Gesels by die wasplek”, ’n ironiese gedig, is met sy objektiewe beskrywing goed en in die gees van “Riversdal” uit *Die stil kind*. Dit geld ook van “Queen’s hotel” of “Koerantverkopertjie” — dit is opmerklik dat as Petersen eenvoudige mense bloot beskryf, soms arbeiders, skryf hy ’n goeie vers, wat mens kan noem ’n Veertigervers, of ’n Vyftigervers soos Blum ook nog gegee het. “Armmanskinders” wys weer goed uit dat Petersen wel met die ironie iets goeds bereik het, en “Basie Vos se straat” wys dat hy ’n skerp oog het vir die eenvoudige lewe van gewone mense. Of as hy in “Die seisoen was verby” soos in sy romantiese gedigte terugdwaal maar die gedig ’n ironiese wending gee, dan is sy vers goed. Meer as een gedig is verdienstelik vanweë die onverwagse slot, bv. “Begrafnis”. In Petersen se slotbundel staan ’n hele aantal objektiewe, vir sigself sprekende gedigte, wat ek sou wou noem realistiese gedigte, goeie verse wat tot die beste van Petersen behoort. Dink aan “Twee-diep gebou”, “Nat straat”, “Ou kêrel” (met die uitstekende humor in “iemand betaal uit sy gatsak” vir die bedelende ou man), “Kwai Augustus”. Die slotgedig, “Belydenis van die stedeling”, is minder belydend as wat die titel voorgee — dit is eerder een van die realistiese gedigte wat ’n hele verskeidenheid pragtige realistiese gesigte inventariseer. Met hierdie gedigte het Petersen sy eie bydrae tot ons poësie gegee.

In die laaste bundel is daar ’n aantal weeklaggedigte waarin Petersen nie werklik aangryp nie omdat hy nie werklik weeklaag nie, eerder die voorname daartoe uitspreek, bv. in “Weeklaag van die gewonde”, waarin hy vertel dat “hulle” wou hê dat hy hom moes betoel. Maar wie is die “hulle”? En juis die betoeling het sy poësie geskaad, dit ’n soms te gawe vers laat bly, met gaaf beskrewe wonde en al, bedek onder cliché en ’n romantisierende droom. “Swerfhond” het dit alles eerlik gesê:

By daglig druiptert jy maar weer

 Kef maar jou lang vertoë teen
 die bleek maan, eina! hond-alleen!

Petersen se bydrae tot ons poësie is nie baie groot nie maar dit is daar. Hy is ’n digter wat in die taal van byna elke generasie sedert 1900 geskryf het, maar sy beste verse is die realiserende, ironiserende gedigte, ’n klein handjievol waarvoor die Afrikaanse literatuur dankbaar moet wees.

Die uur van die aap is Chris Pelser se debuut (1979). Hierin word heelwat erns verkondig, maar sonder die krag van die woord en die vernuf van die vers. Daar sweef heelwat opvattinge, gedagtes en gevoelens deur die bundel, ook politieke opvattinge sonder dat daar met lg. egter gesê word wat nie reeds gehoor en bekend is nie, en weinig kom goed uit die

verf. “Aan my oupa saliger” is tipies van die redeneertrant van hierdie gedigte.

Een van die grootste redes waarom dié gedigte nie slaag nie, is die gebrekkige versifikasie. Waarom baie van wat hier gesê word as vers aangebied word, is nie duidelik nie. Die meeste verse loop nog getrou in die spoor van die sintaktiese geleiding, só, dat jy vir die onthalwe van die illustrasie na elke vers 'n leesteken kan plaas — ek neem 'n willekeurige voorbeeld (in Pelser se teks staan géén leestekens nie, dit is 'n grootliks leestekelose bundel): “nou bibber die berge,/ en trane word torings,/ soos druipsteen in grotte,/ en die eier spartel vrugteloos in die sneeu. / dié nag is doodgebore,/ nog voor dit begin het.” En so lyk die verse dwarsdeur die bundel almal op mekaar en kry byna geen enkele gedig sy eie karakter nie. Die gedigte rym nie, maar hulle verse *begin* so dikwels eenders, en dit kan nog dodeliker wees as taai rymwoorde. Mens kom ook nog te veel dieselfde beelde teen, dieselfde bloed en orakels, dieselfde ander dinge. Gesog is talle beelde (“die genade van gordyne”, “die geboue is melaats”, “die mossel van ons bed”), funksielose beelde. Dit is slegs een vorm van 'n poging tot poëties doen in *Die uur van die aap*, daar is ook ander. Dan, Breytenbach se stem en manier van doen begin langsaamhand darem te veel deurklink in so baie jongeres se werk, ook in Pelser s'n. Die spelfoute in die bundel (halstarrig, helmets) is 'n vingerwysing na die onverfynde taalgevoel in Pelser se werk.

Waaigras (1979) is as tweede bundel in geen enkele opsig 'n verbetering op Herman Engelbrecht se swak debuut nie en daar staan nie een enkele goeie gedig in nie. Een of twee bevat iets van wat poësie sou kón word, bv. “Bergvakansie”, maar die res is retoriek en gerymel.

Dieselfde geld van Engelbrecht se derde bundel, *Wildeals* (1980). Weliswaar vind mens hier en daar iets spankelends en gevat, soos 'n paar van die kort gedigte onder die titel “Oor Afrikaans”, maar dit is alles. Oewerigens baie betogende vers, tendensieus, bespiegelend en selfs didakties. Daar is baie mooi gedagtes in mooi beeldspraak, wat van hierdie verse nog nie poësie maak nie, en daarnaas onbenullighede soos die geliefde se verkoue wat soen onmoontlik maak, in die trant van die negentiende-eeuse Nederlandse huisbakken poësie.

Van Katrien Engelbrecht het in 1980 'n tweede bundel verskyn. N.P. van Wyk Louw het iewers opgemerk dat baie mense dieselfde idees of gevoelens as digters het maar nie die taal om van hulle digters te maak nie. Dit is omtrent wat mens van Katrien Engelbrecht se tweede bundel moet sê: hier is al die hewige ontroering waarvan poësie gemaak sou kón word, as daar die gawe van die taal was — maar laasgenoemde ontbreek ongelukkig in *Monoloog met God*. Hierdie poësie is geskryf in die idioom van lank voor Dertig, en dan is dit baie swakker as die gemiddelde poësie van daardie tyd.

P.U. vir C.H.O.

T.T. Cloete.

wat kinders kan lees

Twee boeke vir jonger kinders, en drie vir oueres, het onder my aandag gekom. Wat 'n mens blymaak, is dat almal oorspronklike Afrikaanse uitgawes is en dat hulle deur verskillende uitgewers gepubliseer is. Dit dui daarop dat erns gemaak word met die kinderboek, al is die uitgawes nie vry van swakhede nie.

Van die boeke vir kinders wat pas self begin lees het, sal *Die sirkus kry 'n nuwe nar* van Betty Misheiker bes moontlik die meeste aandag trek. Kinders hou nou eenmaal van die sirkus en van enigiets wat met 'n sirkus verband hou. Hoewel hier nie 'n kinder karakter optree nie, word die hanswors Koekoe s6 geteken dat die jong leser hom in die man sal kan inleef. Dit gaan nie om die voorstelling van 'n grootmens met grootmensprobleme nie, maar om 'n hanswors wat voor 'n keuse te staan kom: of sy onnosel apie Handjies leer toertjies sodat hy ook in die sirkus kan optree, of hy moet vortgaan. Met die hulp van die perderuiter Bianka word die probleem op oortuigende wyse opgelos, juis deurdat Handjies se onnoselheid voordelig ingespan word en nie deurdat die apie handomkeer slim raak nie.

Dit is dus 'n wêreld wat die kind interesseer wat deur die alwetende verteller voorgestel word, hoewel die nadeel van hierdie perspektief tog blyk uit die uiters vlak karaktertekening.

Taalgebruik is oor die algemeen eenvoudig, maar te "groot" woorde glip hier en daar in, soos "soepel"(23). Mooi is die klanknabootsende woorde wat die geheel verlewendig.

'n Mens wonder of vrolike kleurillustrasies nie beter by die sirkus-opset sou gepas het as die swart-wit-tekeninge wat gebruik is nie?

Van die digter William Rowland verskyn die kinderboek *Die dogtertjie en die masjien*. Die boek is aantreklik uitgegee en op byderwetse wyse word 'n masjien die belangrikste element waarop gefokus word. Met 'n skootjie humor word vertel hoe die dogtertjie gefassineer raak deur 'n stootskrapeer, sonder kwade bedoelings 'n wieletjie verwyder sodat die masjien nie meer kan werk nie, en dan later die wieletjie terugplaas met goeie gevolge. Hierdie laaste daad geskied weliswaar t6 maklik om heeltemal oortuigend te wees.

Teenoor die twee volwasse karakters wat as agtergrondfigure optree (Steiltjie se ma en die masjien se baas) is Steiltjie die enigste kinder karakter en ook die hoof karakter. Sy word egter net so vlak geteken soos die ander twee, en sy maak 'n jonger indruk as wat die feit dat sy al skoolgaan wil voorgee. Haar naïewe nuuskierigheid en opgewondenheid oor die masjien, en veral haar personifiërende beleving van die masjien as moeg of honger, pas eerder by 'n voorskoolse kind.

Die keuse van 'n alwetende verteller vir hierdie verhaaltjie laat 'n ander-

sins belowende storie misluk. Nie net word van bo af neergekyk op Steiltjie en in verkleiningsvorm verwys na haar “ogies” (i) en “rokkie” (6) nie, maar soms word uit die ma, oom Pontius of die ander werkers se perspektief vertel. So ’n neerkyk-van-bo kan ’n kinderboek eenvoudig nie ten goede kom nie.

Oor die algemeen is die taalgebruik onopgesmuk en daar kom mooi klanknaboosings voor. Juis vanweë die foutiewe perspektief maak die taal egter nie ’n kinderwêreld op gevoelige wyse oop nie, en ’n niksseggende volwasse gemeenplaas soos die volgende kan net skade doen aan die geheel: “Ná die dag se opwinding, kom die nag se rus”(10).

Dis opvallend dat die boeke vir groter kinders al drie in die verlede afspeel. Op sigself is daar niks mee verkeerd om hedendaagse lesers na ’n vroeër tyd terug te lei nie — solank dit net nie ’n soort ontvlugting word nie. Per slot van rekening moet kinders in die hede leef en hedendaagse probleme oplos, ook deur hul boeke!

Omdat dit in *Die towervuurhoutjie* van Schalkie van Wyk slegs indirek genoem word dat gebeure kort na die Tweede Wêreldoorlog afspeel, mag kinders dit mis lees en tot skokkende gevolgtrekkings kom wat die toestand in kinderhuise betref. Die ruimte in dié verhaal is bra neerdrukkend: met onbarmhartige eerlikheid word die swaarkry en hongerly van weeshuiskinders belig. ’n Groot verdienste is die uitbeelding van verhoudings teen hierdie agtergrond, veral tussen die kinders onderling.

Moontlik sal die famlieverhoudings waarna ook verwys word (Oupa se gevoel jeens sy oorlede seun en veral sy skoonogter, selfs sy aanvanklike ongenaakbare optrede teenoor die hoofkarakter Lienkie en haar ouer sussie) effens bokant die vuurmaakplek van die kinderleser wees.

Dis oorspronklik dat die hele verhaal vanuit die ek-perspektief van die sewejarige Lienkie vertel word. Mooi, naïewe kindersienings spruit hieruit voort, hoewel die beleving dikwels ook nie oortuig as dié van ’n klein dogtertjie nie. ’n Vraag wat by ’n mens opkom, is: vir wie is hierdie boek eintlik bedoel? Die verteller is jonk, maar ’n jong kind sal nog nie die redelike klein druk en die inhoud kan verwerk nie; ’n ouer kind sal moontlik nie hou van so ’n klein dogtertjie as protagonis nie.

Die worsteling van ’n kind om ten alle koste haar identiteit te behou, word geslaagd uitgebeeld. Dis die een tema in hierdie verhaal. Die ander lewer meer probleme: ’n poging om die gedagte tuis te bring dat Lienkie se towervuurhoutjie eintlik net ’n konkrete voorstelling is van haar geloof in God. ’n Mens is baie dankbaar dat die religieuse vlak pertinent op die voorgrond tree in die boek: daar word gewys op Lienkie se gebede en haar volgehoue geloof dat sy nie in die kinderhuis sal hoef te bly nie. Die verhoring van haar gebede is ook nie vergesog nie: dis baie moontlik dat die ma oplaas weer gesond sou word en dat die oupa, veral deur Lienkie se aandoenlike briefies, tot ander insigte sou kom. En tog wil dit nie heeltemal oortuig nie: hoekom het die ma, of ’n suster in

die hospitaal waar sy siek gelê het, nooit laat weet hoe sy vorder nie? Hoekom het die kinders überhaupt kinderhuis toe gegaan en nie terug na die mense wat hulle versorg het totdat die oupa ingegryp het nie?

Kwelvrae word by die sensitiewe lesertjie gewek: hoekom word net Lienkie uit die kinderhuis “verlos” en nie ook van die ander wat eweens geloof had nie? Is dit nie tóg maar omdat Lienkie die towervuurhoutjie gehad het dat háár lot verander is nie? As ’n boek handel om religieuse sake, dan moet daar groot eerlikheid en versigtigheid aan die dag gelê word.

Uit ’n veel vroeër plaastyd nog kom *Nols die werfbobbejaan* van Aletta Lubbe. Hier hinder die alwetende perspektief nie (al het dit ook weer uiters vlak karaktertekening tot gevolg), omdat dit ’n episodiese boek is wat op onderhoudende wyse vertel van die wel en wee van ’n makgemaakte bobbejaan. Soms word die fokus op die seun Piet as belangrikste karakter gerig, dikwels op die bobbejaan Nols as sodanig. Net wanneer daar sogenaamd vanuit Nols se “gedagtes” vertel word, en veral as ’n droom van Nols in besonderhede gegee word, klink dit nie oortuigend nie.

’n Kind wat lief is vir diere en ’n boek soek wat bloot bobbejaankaske-nades weergee, sal dié staaltjies baie onderhoudend vind. Aan die slot word iets van die frustrasie en eensaamheid van die bobbejaan, wat meestal aan ’n paal vasgeketting is, tog ook op fyn wyse gesuggereer; daardeur kry die geheel meer diepte.

Lekker van-die-tong-glip-taal tref ’n mens in *Die dassiebergspan* van Ulrich Gerrys aan. Waar het jy nou al gehoor van ’n seun wat nie net “uit-paas” nie maar na ’n ruk gelukkig ook weer “inpaas”(47)? Of van iemand met ’n “verknorste” gesig (77)? Sulke selfgemaakte woorde wat net reg in die konteks pas, is volop in dié boek wat nie een bepaalde hoofkarakter het nie, maar so in die bondel handel om vier wit en twee swart seuns.

Dis ’n boek wat hom besig hou met positiewe waardes soos durf en uithou-vermoë. Die prettige inslag herinner sterk aan *Patrys hulle* van E.B. Grosskopf, maar waar Patrys en sy maters hulle met spel en kattedwaad onledig gehou het, sit hierdie eweneens dertienjarige spannetjie ’n projek aan die gang wat die uithaal van vlermuismis uit ’n grot behels. Dit kos prakseer en harde werk, en ten laaste word hulle sowel gestraf vir ongehoorsaamheid (die grot is verbode terrein vir kinders) as beloon met hul hartsbegeerte: ’n eie perd vir elke wit seun, en ’n wa met bokke en kitaar respektieflik vir die twee swart seuns.

Aan die gawe geheel wat gevorm word deur die beskrywing van die ontwikkeling van die projek, word ongelukkig afbreuk gedoen deurdat die verhaal ná die afloop van die avontuur nog voortgaan met ’n relaas oor die seuns se gevoelens oor meisies wat ook onderlinge spanning veroor-

saak (op sigself raak beskryf) en die jag op 'n spook in die grot wat toe die geraamte van 'n groot bobbejaan blyk te wees.

Maar al is daar verbrokkeling van die eenheid, bly 'n mens dankbaar vir 'n boek wat so sonder preek die klem laat val op menslike deugde, en wat ons taal met so 'n lekkerkry-sappigheid kan skryf.

BESPREEKTE BOEKE:

Misheiker, Betty. *Die sirkus kry 'n nuwe nar*. Human & Rousseau, 1979. R3.50.

Rowland, William. *Die dogtertjie en die masjien*. Perskor, 1979. R4,95.

Van Wyk, Schalkie. *Die towervuurhoutjie*. Perskor, 1979. R4,95.

Lubbe, Aletta. *Nols die werfbobbejaan*. De Jager-Haum, 1975. Prys nie gegee.

Gerryts, Ulrich. *Die dassiebergspan*. De Jager-Haum, 1976. Prys nie gegee.

PU vir CHO

Elsabe Steenberg

NUWE AFRIKAANSE BOEKE — DESEMBER 1979

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

ROMANS

- ANDRÉS, Jacques. Nina — die slavín. Perskor, 1979. R3,50
- BELL, J. Wolf! Wolf! R7,61
- BEYERS-BOSHOFF, C.F. Die noodlot is 'n vrou. Prospecta-Sentrum, 1979.
- BIERMAN, Ettie, *skuilnaam*. Nag van die panga. Johannesburg: Perskor, 1979. R3,50
- BLIGNAUT, Lynette. Bestemming gister. Pretoria: Retief, 1979.
- BRINK, D. *en* ANTHONY, L. Alles net vir Monica. R3,50
- CLOETE, Jasper M. Waar lewende dooies loop. Johannesburg: Perskor: 1979 R3,50
- DE LANGE, Adri. Blomme vir my meisie. R3,50
- DESAILLY, Claude. Nuwe avonture van die Tierbrigade: vertaal deur André P. Brink. Kaapstad: T.U. R5,50
- FRASER, S.E. Vir hulle die môrester. Tafelberg.
- FRITZ, Bennie. Hof oor hanetree. Johannesburg: Perskor, (1979).
- GOUWS, Etheresia. Wedloop om die liefde. Johannesburg: Perskor, 1979. R3,50
- GRIESSEL, Nita. Die lewe bly 'n lied. Bloemfontein: In die Kol-Boekklub, 1979. R2,95
- Sluier oor Friedenau. Krugersdorp: President-uitg., 1979. R2,70
- GROBLER, Douwlina. Tuiskoms. Perskor. R4,95
- HAGER, Hetta. Saaiers van wind. Krugersdorp: President, 1979.
- Vandag nog! Illustrasies deur Henriëtte de Villiers. Pretoria: N.G. Kerkboekhandel, 1979. R1,65
- HEINE, Mike. Ek hou van 'n man. Perskor. R3,50
- HENDRIKS, Hermie. Skadu van die berghaan. Perskor. R3,50
- KOCK, Nelmari. Skepe in die nag. Randburg: Pronk-boekklub, 1979. R3,50
- LAMPRECHT, I.D. 'n Brug oor die kloof. Bloemfontein: In die Kol-boekklub, 1978. R2,95
- Operasie vyfster. Bloemfontein: In die Kol-boekklub, 1979. R2,95
- LANDMAN, Rita. Soos 'n boom. Pretoria: Van der Walt, 1979.
- LE ROUX, Braam. Man sonder kop (no. 14 in Swart Luiperd-reeks). Turffontein: Sirkel Publikasies, 1979. R0,62
- LE ROUX, De Wet. Ruiters van onheil. Pretoria: Van der Walt, 1979.
- LINGUA, Susanna M. Die graaf van Santa Maria / 'n Nuwe Daeraad. Pretoria. J.P. van der Walt, (s.j.)
- Herfsblaar in die wind. Pretoria: J.P. van der Walt, 1979.
- McCALLAGHAN, Marilee. Iewers in Desember. Perskor. R3,50
- MARITZ, Empie. Ryp graan. Pretoria: Retief, 1979.
- MEIRING, Stephanie. Die geheim van La Fleur. Pretoria: Van der Walt vir Treffer-Boekklub, 1979.
- MULLER, Elise. Van eensame mense. (hers. uitg.) Tafelberg, 1979. R4,95
- MURRAY, Ena. Boeie van goud. Tafelberg, 1979. R5,75
- Junior in saal 7. Pretoria: Van der Walt, 1979.
- Flug van die albatros. Bloemfontein: In die Kol-boekklub, 1979. R2,95
- RADLOF, Stefan. Slavín Jacqueline. Randburg: Prospecta Sentrum, 1979
- SCANNELL, Jan *en* BRÜMMER, G.C.L. C.J. Langenhoven-omnibus: die vrolike vlam. Tafelberg, 1979. R9,50
- SCHACKLEFORD, Mandie. Grenslyn van die dood. Johannesburg; Perskor, 1979. R3,50

SMALL, Adam. Heidesee. Johannesburg: Perskor, (1979).	R6,95
SNYMAN, Kobus. Die kapernimf. Perskor, 1979.	R3,50
SPENCE, Ela. Haar vreemde verlede. Pretoria: J.P. van der Walt, 1979.	
STOLS, Basil. Gevaarlik is jou hartstog. Perskor.	R3,50
STRYDOM, M. Blink wag die toekoms. Pretoria: J.P. van der Walt, 1979.	
— Die sewende suster. Randburg: Pronk-boekklub, 1979.	R3,50
TE GROEN, Sanet. Die dieper verlange. Perskor.	R3,50
— Haar twee liefdes. (Nuwe uitg.) Pretoria: Retief, 1979.	
— Stil soos die nag. Pretoria: Retief, (1979).	R3,25
— Straat van verlore drome. Daan Retief, 1979.	
VAN DEN HEEVER, Sue	
— Die madeliefies sal weer blom. Daan Retief, 1979.	
VAN DER MESCHT, Ella	
— Bêre nooit jou droom. Pretoria: J.P. van der Walt vir Treffer-Boekklub, 1979.	
VAN DER WESTHUIZEN, Vincent. Die godin van Kranskuil. Johannesburg: Perskor, 1979.	R3,50
VAN NIEKERK, A.A.J. Soos twee windswaels. Kaapstad: H.A.U.M., 1979.	R4,25
VAN NIEUWENHUIZEN, Jackie. Drie wilgers. Daan Retief, 1979.	
VAN SCHALKWYK, Nicky. Ou werf se mense.	R3,75
VAN WYK, Schalkie. Die goue eendag. Pretoria: Van der Walt, 1979.	
— Reënpad na die son. Pretoria: J.P. van der Walt, 1979.	
— Die Towervuurtjie. Johannesburg: Perskor, (1979).	R4,95
VENTER, C.J. Die sterresteler. Kaapstad: H. & R., 1979.	
VENTER, Paul C. Die sluipmoordenares. Perskor.	R3,50

VERTAALDE ROMANS

CHASE, James Hadley. Bloed aan haar handjies; in Afr. vert. deur Ray Knox, Selby: Olympos, (1979)	R1,12
— Sies tog, kyk hy's dood; in Afrikaans vert. deur Rian van Wyngaard. Selby: Olympos, (1979).	R2,34
GREY, Zane. Jou dogter of jou lewe; in Afrikaans vert. deur Kock le Roux. Selby: Olympos, 1979.	R2,03
— Die skerpskutters van Sunset Pas; in Afrikaans vert. deur Kock le Roux. Selby: Olympos, (1979).	R2,03
KONSALIK, Heinz G. Liefde in St. Petersburg. Tafelberg, 1979.	R5,75
MACLEAN, Alistair. Gaste in 'n grafkelder; in Afrikaans vert. deur Stefan Radlof. Selby: Olympos, (1979).	R2,96
L'AMOUR, Louis. Met vriende bly lees; in Afr. vert. deur Rian (sic) van Wyngaardt. Selby: Olympos, (1979).	R1,82
— Wie alleen sterf, sterf eensaam; in Afr. vert. deur Johan Strydom. Selby: Olympos, (1979).	R1,92
MACLEAN, Alistair. Waar lyke leef; in Afr. vert. deur Ray Knox. Selby: Olympos, (1979).	R2,96
MARLOWE, Dan J. Wat is 'n lewe nou?; in Afr. vert. deur Rian van Wyngaardt. Selby: Olympos, (1979).	R1,92
SPILLANE, Mickey. 'n Kwartier om te leef; in Afrikaans vert. deur Koch le Roux. Selby: Olympos, (1979).	R2,34

KORTVERHALE: ESSAYS EN BRIEWE

BAKKES, Margaret. Sing vir ons Mathilda. Tafelberg, 1979.	R4,95
BLIGNAULT, Audrey. Pas op vir Jantatarat. Tafelberg, 1979.	R4,80

BOTHA, dr. Elize. In een kraal ('n keuse uit die prosa van Hennie Aucamp). Tafelberg.	R6,75
GOUWS, Kobie. En sy lag oor die dag wat kom. Pretoria: Van der Walt & Seun, 1979.	R3,95
— Windroos. Johannesburg: Perskor, 1979.	R4,95
POTGIETER, Lukas. Staanplekkies langs my geweerpad. Bezuidenhout, 1979.	R7,50
ROUSSEAU, Ina. Soutsjokolade. Tafelberg, 1979.	R5,25
SCANNELL, Jan en BRÜMMER, G.C.L. Van mens tot mens. Tafelberg, 1979.	R2,75
VAN NIEKERK, Dolf. Kort lewe van 'n reisiger: kortverhale. Tafelberg, 1979.	R5,50

DRAMA

BRINK, André P. Toiings op die langpad. Pretoria: Van Schaik, 1979.	R5,00
SENEKAL, J.H. Beeld en bedryf. Van Schaik, 1979.	R6,50

POËSIE

DU PLESSIS, Phil. Lyksang. Die skrywer, 1979.	
ENGELBRECHT, Katrien. Monoloog met God. Pretoria: Uitgewery Oranje, 1979.	R5,50
LENS 1978 / 79. Willemse, Rudolph, red., P.U. vir C.H.O., 1979.	
LOMBARD, Theunis C.C. Soetsingreën. Despatc: La Rochelle, 1979.	
MAREE, J.G. Langs my pad. Campbell: Die Skrywer, 1979.	
MÜLLER, Petra. Patria. Kaapstad: Tafelberg, 1979.	
PELSE, Chris. Uur van die aap. Perskor.	R6,95
PETERSEN, S.V. Alleenstryd. Tafelberg.	
PRETORIUS, Wessel. Laatnagvrese en ander verse. Tafelberg.	
VEERTIEN Verse; uitgegee in opdrag van die Afrikaanse Diens, S.A.U.K. Kaapstad: H & R., 1979.	
WALTERS, M.M. Saturae. Tafelberg, 1979.	R5,75

VERTAALDE POËSIE

MONTALE, Eugenio. Die geel van suurlermoene skyn. Tafelberg, 1979.	R7,50
--	-------

LETTERKUNDIGE STUDIES EN KRITIEKE

KANNEMEYER, dr. J.C. Die galeie van Jorik, geredigeer en ingelei deur dr. J.C. Kannemeyer. Tafelberg, 1979.	R20,00
SMUTS, J.P. Academica-blokboek oor Anna M. Louw se Kroniek van Perdepoort. Academica, 1979.	

KINDER- EN JEUGVERHALE

BEKKER, Johann. Roel Keet en Kie. Johannesburg: Perskor, 1979.	R4,95
— Die rooi wal. Johannesburg: Perskor, 1979.	R4,95
BIERMAN, Ettie. Die nege lewens van Valie von Biljon. Johannesburg: Perskor, 1979.	R4,95
DE BEER, Frank. Meerie Meerkat en sy maats; storie en illus. deur Frank de Beer. Pretoria: Retief, 1979.	
DONEY, Meryl. Die bekommerde mossie; illus. deur Gillian Gaze. Kaapstad: Verenigde Protestantse uitg., 1979.	
DU PLESSIS, E.P. Oom towenaar. Tafelberg, 1979.	R4,25
GALDONE, Paul. 'n Koddige kneg: 'n Russiese volksverhaal; illus. deur	

- Paul Galdone; (in Afrikaans vert. na die Engelse verwerking van Blanche Ross deur Petrus Lessing). Kaapstad: Kinderpers, 1979.
- HEINE, Mike. Dawie op die ver pad. Johannesburg: Perskor, (1979). R4,95
- HILL, Dorothy M. Martha en die Meester, (deur) Dorothy Hill. Kaapstad: Tafelberg, 1977. R3,50
- HONIBALL, T.O. Oom Kaspaas in die knyp. Oom Kaspaas op hol. Oom Kaspaas weet raad. Tafelberg.
- JOUBERT, G. Spioenduiker Frans Alberts. Tafelberg, 1979. R4,50
- KIELBLOCK, Karl. Lafras Cuyper en die gravin. Tafelberg, 1979. R5,50
- KOTZÉ, Susan. Kareltyjie Kiewiet bou 'n nes. Tafelberg, 1979. R3,95
- LAMPRECHT, I.D. Aasvoëls van die betonwoud; illus. Friedel Eloff. Pretoria: Retief, 1979.
- Die speurders van Waterval. Pretoria: De Jager — H.A.U.M., 1979. R4,50
- MISHEIKER, Betty. Die Sirkus kry 'n nuwe nar; geillus. deur Alida Bothma. H. & R., 1979. R3,50
- OUMI, *pseud.*
Sprokies oor goeie dade. Daan Retief, 1979.
- OPPERMAN, Elizabeth J. Jasper bobbejaan word boer. Pretoria: Daan Retief, 1979.
- PIETERSE, Pieter. Ou kanniedood kom huistoe. Kaapstad: Tafelberg, 1979. R4,75
- ROWLAND, William. Die dogtertjie en die masjien. Johannesburg: Perskor, 1979. R4,95
- RUPERT, Rona. Woorde is soos wors. Tafelberg, 1979. R5,25
- SCHOEMAN, P.J. Spore wat nie toewaaai nie. Johannesburg: Perskor, 1979. R5,95
- SPIES, J.F. Flie-fla siembamba. Kaapstad: Tafelberg, 1979. R2,95
- STRYDOM, Cecile. Moeder, waar is jy? Brakpan: Verenigde Geref. uitg., 1979.
- VAN NIEKERK, A.A.J. Slim Hansie Haas; illus. deur Lisa Coaton. Kaapstad: H.A.U.M., 1979. R3,75
- VAN STRATEN, Cecily. Kaminu se geheim. (Pretoria): H.&R., 197 R4,65
- VAN ROOYEN, E. Gesie maak lig. Tafelberg, 1979. R4,75
- VENTER, Paul C. Hansie Slim. Perskor. R4,95
- VERTAALDE KINDER- EN JEUGVERHALE**
- COLLODI, Carlo, *pseud.* Pinocchio; verwerk en oorvertel deur Oscar Weigle; illus. deur T. Izwana en S. Hijkata. Johannesburg: Perskor, 1979. R2,95
- DONEY, Meryl. Die bekommerde mossie. Verenigde Protestantse Uitg. R2,90
- EVANS, Katherine. Die seun wat wolf geskreeu het; vert. deur Freda Linde. Qualitas, 1979.
- HORATIUS FLACCUS, Quintus. Twee Romeinse muise, deur Horatius; oorvertel en geïllustreer deur Marilynne K. Roach; Afr. deur Gretha Vosloo. Kaapstad: H. & R., 1979. R4,50
- LINDGREN, Astrid. Baasspeurder Blowkwist in die knyp; (Afr. deur Jan Schoafsma). Kaapstad: H. & R., 1979. R4,50
- LUITENANT X. Lennet en die satelliet, verhaal uit Frans deur Ben Blankenberg, Kaapstad: Tafelberg, 1979. R4,50
- McCALLAGHAN, Marilee. Fielafooi. Pretoria: J.P. van der Walt, 1973.
- NATAL BOUVERENIGING. Pinocchio, Gepetto en Ek, 'n verwerking van die oorspronklike Pinocchio-karakter. R2,00
- PINOCCHIO. Geillus. deur Izawa en Hijkata. Perskor. R2,95
- PINOCCHIO: in Afrikaans vertel deur Frances van Rooyen; sketse deur Rina Coetzee. Johannesburg: Perskor, 1979. R4,95
- POLAND, Marguerite. Die muis sonder snorbaard, vertaal deur Santie Grosskopf. Tafelberg, 1975. R3,95

- SEWELL, Anna. *Black Beauty*, oorvertel deur Ulricé Schiller; illus. Friedal Eloff. Pretoria: Retief, 1979.
- *Black Beauty*, oorvertel deur U. Schiller; illus. Gerhard Marx. Pretoria: Retief, 1979.
- SMITH, D.B. *Twee mandjies brame*; vert. uit Eng. deur Nonna de Villiers. Tafelberg. R4,50
- SWINDELLS, Robert. *Die baie besondere baba*; (uit Eng. vert. deur Nonna de Villiers). illus. deur Victor Ambrus. Tafelberg. R3,75
- TODD, H.E. *Die siek koei*; illus. deur Val Biro; in Afrikaans vertaal deur Frans Human. Pretoria: Pretoria Boekhandel, 1979.
- VAN ROOYEN, Frances. *Pinocchio*. Perskor. R4,95
- WEIGIE, Oscar. *Die storie van Pinocchio*. Johannesburg: Perskor, 1979. R2,95

VERSEBOEK VIR KINDERS

- NEETHLING, J.S. *Spogverse vir kleuter en kind*. Kruger-uitg., 1979. R5,65

STUDIES OOR AFSONDERLIKE SKRYWERS

- JONKER, Anna. *Handtekeninge oor Jan de Hartog se De kleine ark*. Kaapstad: Die College, 1979. R2,25
- LATEGAN, F.V. P.J. Schoeman. Johannesburg: Perskor, 1979. R5,95
- *Skrywers in woord en beeld*, P.J. Schoeman. Perskor.
- NIENABER-LUITINGH, M. *Die poesie van Elisabeth Eybers. Die Blokboek-reeks*. Verwerkte uitg. Kaapstad: H & R., 1979. R1,20
- SCHOLTZ, J. du P. *Oor skilders en skrywers*. Tafelberg, 1979. R7,50
- STEENBERG, Elsabé. *Die uurwerk kandel* deur Marié Heese, behandel deur dr. E. Steenberg. Kaapstad: H. & R., 1979. R1,20

WOORDEBOEKE

- ROUSSEAU, mev. M.M.D. *Klop die woord*. Johannesburg: Perskor, (1979).
(Woordeboek met 17,000 woorde).

HERUITGAWES

- MULLER, Elise. *Van eensame mense*. Tafelberg.

- NAUDÉ, Bettie. *Saartjie se skatte*. Perskor R3,95
- *Saartjie se geveg*. Perskor R3,95
- *Saartjie se held*. Perskor R3,95
- *Saartjie se papegaai*. Perskor R3,95
- *Saartjie se kliek*. Perskor R3,95
- *Saartjie se kêrel*. Perskor R3,95
- SMITH, Topsy. *Trompie die rugbyreus*. Perskor, 1979. R3,95
- *Trompie die held*. Perskor, 1979. R3,95
- *Trompie die sterk seun*. Perskor, 1979. R3,95
- *Trompie die groot minnaar*. Perskor, 1979. R3,95
- *Trompie die mooi seun*. Perskor, 1979. R3,95
- *Trompie die prefek*. Perskor, 1979. R3,95

TAALKUNDE

- DU PLESSIS, Hans. *Wat is wat?: 'n inleidende ondersoek na WAT — verskuiwing in Afrikaans*. Johannesburg: Randse Afrikaanse Univ., 1979.

- HIEMSTRA, L.W. Die juiste woord. Tafelberg.
 PONELIS, F.A. Afrikaanse sintaksis. (Pretoria): Van Schaik, 1979.
 VAN DER MARK, Noe. Dink en doen: 'n taalboek vir Afr. as tweede of
 derde taal, boek 3. Johannesburg: McGraw-Hill,
 1979.

ANDER WERKE VAN BELANG

- DE VILLIERS, dr. Con. Soete inval. Tafelberg, 1979. R5,75
 DREYER, P.S. Rewolusie en terreur. Boekenhout-uitg. R6,10
 HARMAN, F.J.N. Ons vir jou Suid-Afrika. H.A.U.M. R14,00
 HUGO, Pierre en KOTZÉ, Hendrik. Suid-Afrika: oorlewing in politieke
 perspektief. Jonathan Ball-uitg. (1978) R8,60
 MERTENS, Alice. Stellenbosch. Kaapstad: H. & R., (1979). R9,50
 POOL, Gerhardus. Die Herero-Opstand 1904—1907. H.A.U.M. R12,75
 SMUTS, Frans, red. Stellenbosch, drie eeue. Stellenbosch Stadstesourier. R20,00
 SWART, Marius J. Europa struikel: die konferensie van Teheran, van
 Jalta en von Potsdam. Perskor, 1979. R9,95
 TREURNICHT, A.P. Credo van 'n Afrikaner. Kaapstad: Tafelberg, 1979. R4,50
 VAN JAARSVELD, F.A. Die evolusie van apartheid. Tafelberg.
 VENTER, A. Kambro — kind: 'n jeugreis. Tafelberg, 1979. R7,95

NUWE AFRIKAANSE BOEKE — APRIL 1980

ROMANS

- BAKKES, Margaret. Sing vir ons, Matilda: verhale oor die begin en die einde.
 Kaapstad: Tafelberg, 1979. R4,95
 BEYERS-BOSHOFF, C.F. Daar's altyd nog drome. Randburg: Pronk-Boek-
 klub, 1979.
 DE VILLIERS, Herna. My liefde is 'n malvablom. Krugersdorp: President,
 1979.
 DU PLESSIS, Christine. My skaduwee reik ver. Valhalla: Ignesco (1979).
 GIE, Marius. 'n Erfgenaam vir Toraine. Johannesburg: Klub-Dagboek,
 1979. R3,50
 HEINE, Mike. Ek hou van 'n man. Johannesburg: Dagbreek-Boekkring, 1979. R3,50
 KOTZÉ, André. Erfgenaam vir Courtrai. Bloemfontein: In die Kol-
 boekklub, 1979. R2,95
 KRUGER, Cornelia. Sirkelvlug. Johannesburg: Perskor, 1979. R4,95
 LANGEVELDT, Daan. Altaar van geluk. Bloemfontein: In die Kol-boek-
 klub, 1979. R2,95
 LINDE, Engela. Die oes van ons winter. Pretoria: Daan Retief, 1979.
 — Omdat die wind alleen is. Pretoria: J.P. van der Walt, 1980.
 MAREE, Naomi. Grendels om gister. Pretoria: Daan Retief, 1980.
 — Punt van die reënboog. Pretoria: Daan Retief, 1979.
 RICHARD, Louise. 'n Tyd om lief te hê. Pretoria: N.G. Kerkboekhandel,
 1979. R4,50
 SPENCE, Ela. Sybil Steyn. Pretoria: Daan Retief, 1979.
 STEYN, Elmar. Die gemaskerde ridder. Randburg: Pronk-Boekklub, 1979.
 STRYDOM, Cecile. Die swart kleed: 'n gesinsverhaal. Brakpan: Verenigde
 Geref. Uitg., (1980).
 SWART, Heila D. Dokter van my hart. Randburg: Pronk-Boekklub, 1979.
 VAN DEN BERGH, Kas. Vlug vir jou lewe. Pretoria: Daan Retief, 1980.

- VAN DER MESCHT, Ella. *Suster Mandie*. Pretoria: J.P. van der Walt, 1980.
- VAN NIEKERK, Dolf. *Kort lewe van 'n reisiger*. Kaapstad: Tafelberg, 1979. R5,50
- VAN NIEKERK, Johan. *Verborge skat van Saldanha*. Pretoria: Treffer-Boekklub, 1980.
- VAN NIEUWENHUIZEN, Jackie. *Wag tot die winter*. Pretoria: Retief, 1979.
- VAN SCHALKWYK, Nickey. *Die kluisenaar van Lossiemoor*. Pretoria: Daan Retief, 1979.
- *Môre lag die lewe*. Pretoria: Treffer-Boekklub, 1980.
- VENTER, Ben. *Malgas: oorlogspêrd*. Pretoria: H.A.U.M., 1979. R7,80

VERTAALDE ROMANS

- BENTEEN, John. *Fargo: slagting by El Paso*; in Afrikaans vert. deur Johan Strydom. Selby Olympos, (1979). R1,70
- *Fargo: vlug van verraad*; in Afr. vert. deur Koch le Roux. Selby: Olympos, (1979). R1,77
- *Twee lyke vir die aasvoëls*; in Afr. vert. deur Johan Strydom. Selby: Olympos (1979). *Oorspronklike titel: The Bronco trial*. R1,92
- *Vlamme van verraad*; in Afrikaans vert. deur Johan Strydom. Selby: Olympos, (1979). *Oorspronklike titel: Wolf's head*. R1,92
- *Vrug van verraad*; in Afrikaans vert. deur Koch le Roux. Selby: Olympos, (1979). R1,70
- KONSALIK, Heinz G. *Die seerower van Altun Ha*; vertaal deur Louis Herbst. Kaapstad: Romantica-pers, 1979. R5,95
- SMITH, Wilbur. *Prooi vir die leeu*; in Afrikaans vert. deur Ray Knox. Selby: Olympos, (1979). *Oorspronklike titel: When the lion feeds*. Olympos, (1979). *Oorspronklike titel: When the lion feeds*. R3,64
- *Vlug van die arend*; in Afrikaans vert. deur Ray Knox. Selby: Olympos (1979). *Oorspronklike titel: Eagle in the sky*. R3,64
- VENEZIS, Ilias. *Verlange na die hartland*; uit Grieks vertaal deur Jan Rabie. Kaapstad: H.A.U.M., 1979. R6,25

KORTVERHALE: ESSAYS EN BRIEWE

- LÛBBE, Aletta. *Vanuit 'n ander hoek*. Pretoria: Retief, 1979.
- VAN COPPENHAGEN, Berna. *Goue ure*. Pretoria: Daan Retief, 1979.
- VAN NIEKERK, A.A.J. *Op pad na Port Jollie*. Kaapstad: H.A.U.M., 1979. R3,95

POËSIE

- HERMANN, Frik. *Heilige opstand, sketse deur Retha Badenhorst*. Brits (Posbus 537, 0250): F. Hermann, 1979. R5,00
- *Ysterpilaar*. Ficksburg: Janssonius en Heyns, 1979. R5,00

LETTERKUNDIGE STUDIES EN KRITIEKE

- COLLEGE OF CAREERS (PTY.) LTD. *Aantekeninge oor Henno Martin se Vlug in die Namib*; opgestel deur P.J. Nel. Kaapstad: Die Kollege, 1979.
- *Aantekeninge oor Jan Rabie se Die seeboek van die Sonderkossers*; opgestel deur Anna Jonker. Kaapstad: Die Kollege, 1979.

EKSAMENHULP: Bo die kranse (en ander eenbedrywe byeengebring deur W.P. Steenkamp). Pretoria: De Jager — H.A.U.M., (1979).	R2,00
— : Buks en die goudsoekers. Pretoria: De Jager — H.A.U.M., (1979).	R2,00
— : Die koperkanon. Pretoria: De Jager — H.A.U.M., (1979).	R2,50
— : Die weg van die arend. Pretoria: De Jager — H.A.U.M., 1979.	R2,50
GROVÉ, A.P. Komas uit 'n bamboesstok, (deur) D.J. Opperman; behandel deur prof. dr. A.P. Grové. Pretoria: Academica, 1979. (Blokboek).	R1,50
MALAN, Charles en VIVIERS, A.C. Spanningspel: 'n inleidende gids tot die Afrikaanse en Nederlandse literatuurstudie. Bloemfontein: P.J. de Villiers, 1979.	
NIENABER-LUITINGH, M. Die poësie van Elisabeth Eybers; behandel deur prof. M. Nienaber-Luitingh. Pretoria: Academica, 1979.	R1,20
PHEIFFER, R.H. Dias (deur) N.P. van Wyk Louw, behandel deur R.H. Pheiffer. Kaapstad: Academica, 1979. Bolksboek 6.	R1,20
KINDER- EN JEUGVERHALE	
ANDRÉASSON, Rune. Bamsie: die sterkste beer in die wêreld: 5 stories geskryf en geïllus. deur Rune Andréasson. (Roodeprout?). Newman Art, (1979).	
COLLODI, Carlo. Pinnocchio: die verhaal van 'n houtpop wat in 'n seun verander het; in Afr. oortel deur Leon Rousseau; illus. deur Siegfried Krumm. Kaapstad: Human en Rousseau, 1979.	R7,50
COMBRINK, Louw. Tier se tier. Skooluitg. Pretoria: De Jager — H.A.U.M., 1979.	R1,70
DIRKS, Cor. Joof en sy maats by Doringspruit. Johannesburg: Perskor, 1979.	R5,95
DU PLESSIS, E.P. Oom Townenaar, geïllus. deur Lizé Groenewald. Kaapstad: Tafelberg, 1979.	R4,50
FOURIE, Magrietha. 'n Geskenk vir Karlien. Kaapstad: N.G. Kerkguitg., 1979.	
HAASBROEK, P.J. Op soek na die Johanna: geïllus. deur Kobus de Beer Kunsatellj. Skooluitg. Pretoria: De Jager — H.A.U.M., 1979.	R1,70
HUISMANS, Emma. Die draak se verjaarsdag. Pretoria: J.P. van der Walt, 1980.	
KOLLER, Tess. Flenters. Pretoria: Daan Retief, 1979.	R3,25
MARAIS, Annalou. Mamma kom huis toe; geïllus. deur mev. Patricia Dreyer. Piet Retief: Fonteine Publ., 1979.	
MARTENS, Eleanor. Die hartseer viooltjie en ander verhale. Kaapstad: N.G. Kerkguitg., 1979.	
OUMI, skuilnaam (regte naam MESSERSCHMIDT, Sarah). Sprokies oor domkoppe: wat toe nie so dom was nie! Pretoria: Daan Retief, 1979.	R3,25
PIETERSE, Emily. Bewakers van die heilige kom. Pretoria: Daan Retief, 1980.	
ROELOFSE, Emily. Jan Pierewiet pot; geïllus. deur Nikki Jones. T.U., 1979.	R4,25
RUPERT, Rona. Luister Lefa; geïllus. deur Alida van der Merwe. H&R., 1979.	R2,95
VAN DER MERWE, Ans. Papiertjie in die wind; illus. deur Friedel Eloff. Pretoria: Daan Retief, 1979.	
VAN HEERDEN, Etienne. Matoli. Johannesburg: Perskor, 1979.	R4,95
VENTER, Cornelia. Die nag toe die maan nie wou opkom nie. Johannesburg: Perskor, 1979.	R3,95
VIVIERS, Beatrix. Kriekie Kriek skryf 'n boek; geïllus. deur Friedel Eloff. Pretoria: Daan Retief, 1980.	
WALKER, Barbara. Pinkie en die heks. Kaapstad: H&R., 1979.	R4,95

VERTAALDE KINDER- EN JEUGVERHALE

- ARDIZZONE, Edward Jeffrey Irving. Dientjie en die renoster, in Afr. vert. deur Louise Steyn. Kaapstad: H&R., 1979. R4,95
- ASKENAZY, Ludwik. Waar die goue skilpad dans; geïllus. deur Dieter Wiesmuller. Kaapstad: T.U., 1979. R4,95
- COOKSON, Freda. Die geheime grot; uit die Eng. vert. deur Annalou Marais. Piet Retief: Fontaine Pub., 1979.
- DUVOISIN, Roger. Krokkie; in Afr. vert. deur Katrien Webb. Kaapstad: Human en Rousseau, 1979. *Oorspronklike titel; Crocus.* R4,95
- GRANT, Myrna. Ivan en die waaghalsige ontsnapping; vert. deur Alma Greyling; illus. deur Jos E. De Velasco en Marjorie Lamshead. (Roodepoort): Abundant Life Uitg., (1979).
- GRIMM, Jacob en GRIMM, Wilhelm. Sprokies oor towerwoorde; vertel deur Oumi; geïllus. deur Alida Bothma. Pretoria: Daan Retief, 1979.
- HUGHES, Shirley. Honne. H&R., 1979. R4,95
- VAN DE HULST, W.G. Kersfees van die twee dom kindertjies, vert. uit Nederlands met illus. deur Gunther Kommick. Kaapstad: Verenigde Protestantse Uitgewers, 1979. R2,50
- GRIMM, Jacob en GRIMM, Wilhelm. Sprokies oor towerwoorde; vertel deur Oumi; geïllus. deur Alida Bothma. Pretoria: Daan Retief, 1979.
- HUGHES, Shirley. Honne. H&R., 1979. R4,95
- VAN DE HULST, W.G. Kersfees van die twee dom kindertjies, vert. uit Nederlands met illus. deur Gunther Kommick. Kaapstad: Verenigde Protestantse Uitgewers, 1979. R2,50

VERSEBOEK VIR KINDERS

- DU PLESSIS, E.P. Oom Towenaar; geïllus. deur Lizé Groenewald. T.U., 1979. R4,25
- MOLLER, Emmerentia. Kamma-kastig; versies vir junior primêre kinders; illus. deur Friedel Eloff. Pretoria: Daan Retief, 1979.

STUDIES OOR AFSONDERLIKE SKRYWERS

- BREDELL, Marion. Ironie in die poësie van Wilma Stockenström. (Milro-vorm). (Stellenbosch): Universiteit van Stellenbosch, 1979.
- VILJOEN, Louise. Die verwysingstegniek in Etienne Leroux se derde trilogie: 18—44, Isis Isis Isis en Na'va (Mikrovorm). Stellenbosch: Univ. van Stellenbosch, 1979.

HERUITGAWES

- DE AFRIKAASCHE Staats almanak voor het jaar 1808; saamgestel deur Geo Ross. Kaapstad: S.A. Biblioteek, 1979. R4,00
- BEUKES, Dricky. Gebarste mure. Heruitg. Bloemfontein: In die Kol-Boekklub, 1980. R2,95
- LOUW, N.P. van Wyk. Die held. 2de uitg. Johannesburg: Perskor, 1979.
- MALHERBE, A.S. 'n Prins en 'n prinsessie: 'n verhaal vir kinders. Iste hers. uitg. (d.i. 2de uitg.). Pretoria: N.G. Kerk-boekhandel, 1979. R2,65
- MULLER, Elise. Die derde rit. 2de uitg. Kaapstad: Tafelberg, 1979.
- PAULA. Die jare swyg oor gister. Krugersdorp: President, 1979. R3,10
- ROUSSEAU, Leon. Die groot verlange: die verhaal van Eugène N. Marais. 2de uitg. Kaapstad: H&R., 1979. R14,50

- SCANNEL, Jan. Die berg van die jong manne. 2de uitg. Kaapstad: Tafelberg, 1979.
- SMALL, Adam. Kanna hy kō hystoe: 'n drama. 2de uitg. Kaapstad: Tafelberg, 1980.
- SMIT, Bartho. Putsonderwater: 'n toneelstuk in 4 dele. 2de uitg. Kaapstad: Tafelberg, 1979.
- SPENCE, Ela. Aan die verste horison. Pretoria: Makro, 1979. R3,75
 — Die somer gaan verby. Pretoria: Makro, 1979. R3,75
 — Vrou sonder hart. Pretoria: Makro, 1979. R3,75
- VAN NIEKERK, Dolf. Kwart voor dagbreek (heruitg.). Perskor. R5,95
 — Die son struikel. 2de uitg. Johannesburg: Perskor, 1979.

TAALKUNDE

- LAUBSCHER, Adriana. Aspekte van die refleksiewe werkwoord in Afrikaans. (Mikrovorm). (Stellenbosch): Univ. van Stellenbosch, 1978.
- MULDER, Ivy. Ons praat Afrikaans — die naamwoord. Pretoria: Daan Retief, 1979. R2,75
- OOSTHUIZEN, Cornelis Jansen. Aspekte van die vraagsin in Afrikaans (Mikrovorm). (Stellenbosch): Univ. van Stellenbosch, 1978.

ANDER WERKE VAN BELANG

- LOMBARD, Jean. Die kort-kortverhaal in Afrikaans. Stellenbosch: Die Univ. van Stellenbosch, 1979.
- SCHOLTZ, J. du P. Oor skilders en skrywers. Kaapstad: Tafelberg, 1979. R7,50

voorgeskrewe boeke vir matriek

INHOUD

<i>Joernaal van Jorik</i>	T.T. Cloete P.U. vir C.H.O. 142
<i>Die derde rit</i> <i>(Elise Muller)</i>	Henriette Roos Universiteit van Port Elizabeth 153
<i>Pa maak vir my 'n vlieër</i>	L.B. Odendaal Universiteit van Pretoria 159
<i>Pa (Chris Barnard)</i>	
<i>De straat</i> <i>(Ina Boudier-Bakker)</i>	J. van der Elst P.U. vir C.H.O. 168
<i>Raka</i> <i>(N.P. van Wyk Louw)</i>	Hein Viljoen P.U. vir C.H.O. 179
<i>Pendoring Edms. Bpk.</i> <i>(A.S. van Straten)</i>	D.H. Steenberg P.U. vir C.H.O. 187

joernaal van jorik (d.j. opperman)

T.T. CLOETE

Hieronder sal ek na die vyf afdelings van *Joernaal van Jorik* verwys as I, II e.v. Alle bladsyverwysings is na die eerste druk. Die aangekondigde herdruk het nog nie verskyn by die skryf van hierdie artikel nie.

Epos. As gemoderniseerde epos, met 'n vinnige verteltrant, onmetriese vers en verwikkelde struktuur, verskil *Joernaal van Jorik* aanmerklik van die ou, konvensionele epos met sy rustige, omslagtige en onverikkelde verteltrant. Opperman noem sy epos 'n joernaal, omdat dit nie soos die konvensionele epos die volksgeskiedenis (of ander gebeure) as voltooid verlede tydsgebeure sien nie. In die *Joernaal* is die verlede nog lewend in die hede werkzaam; die geskiedenis waaroor dit handel, word uit die gesigspunt gesien van wat vir Jorik "vandag" is. In 'n sekere sin is die titelwoord "joernaal" egter inkongruent, eerstens omdat die epos die tydelike, daaglikse verwerp ten gunste van die ewige, maar soos alle inkongruensies maak ook hierdie een mens helder bewus van die teendeel van die daaglikse, die joernaallike. Tweedens word 'n egte joernaal in die eerste persoons- of ek-vorm vertel, terwyl Jorik s'n 'n tipies-epiese derdepersoons- of hy-vertelling is. Ook hierdie inkongruensie sê dat die verhaal van een mens nie selfstandig gesien moet word nie maar as deel van die groot geheel waarbinne die enkeling tuishoort. Daar is sekere onderdele van die gedig wat egter tóg in die ek-vorm vertel word, en hierdie "egte" joernaaldele steek skerp af teen die oorheersende derdepersoonsvertelvorm: in die ek-gedeeltes besin Jorik hom baie diepgaande oor sy verhouding tot die bo-individuele, die ewige en die groot geheel.

Die verhaal. Die gedig vertel die verhaal van Jorik wat na Suid-Afrika kom met 'n duikboot, by Kaapstad land, later na Johannesburg in die binneland verhuis, daar oortuigde Afrikaner word, dan weer terugkeer na die see en deur die duikboot weggeneem word. Die name Kaapstad en Johannesburg self word nie genoem nie, wat hulle simboliese waarde verhoog, maar mens herken dié twee stede in die beskrywing van die "moederstad" (Kaapstad) en die Stad van Goud/Goudstad (Johannesburg). Die twee figure Manuel en Dabor wat Jorik bring en weer kom haal en wat die kenmerke het van respektiewelik Christus en die diaboliese (alhoewel Dabor ook goedig is), laai Jorik af met opdragte oor sy bestemming en doel. Wat dié bestemming en doel is, word nie eksplisiet en presies gesê nie, maar uit baie dinge lei ons af dat dit aan Jorik opgedra is deur Manuel om getrou te bly aan sy ewige, Christelike herkoms en aan sy eintlike, ewige vaderland, waarheen hy weer moet terugkeer. Dabor se opdragte is eerder negatief gestel: pasop vir dit en dat, moenie jou laat verlei nie. Miskien het ons hier 'n funksionele vaagheid: Jorik het nie mooi geweet wat van hom verwag word nie.

Die gedig begin met talle religieuse verwysings wat vir ons darem sê wat ons moet verstaan onder die doel en taak wat deur Manuel aan Jorik opgedra word, soos die verwysings na die *kruis* en die *uur* van verantwoording en van terugkeer. Die gestalte van Manuel sêlf gee godsdienstige inhoud aan die doel, offer en uur van Jorik. Manuel se naam herinner reeds aan Immanuel, ook sy skraal voorkoms, sy hol gesig en bietjie baard, die vyf littekens, en halte 33 waar Jorik aan die einde deur Manuel ingewag word. Manuel sê ook immers dat hy “hier eenmaal in die tyd en vlees ook was”, en Jorik moet hom ter wille van die doel “soos ek eenmaal, gewillig offer”. Jorik se verraad en die dertig silwerlinge (daalders) ter wille waarvan hy die verraad gepleeg het, wys uit na die verhouding Christus-Judas. Daar is ook die uitdrukking “brood en bier” en “brood...gebreek” wat ’n toespeling is op die Laaste Nagmaal. Ook die Sanhedrin verwys na die Christus-figuur. En dan Dabor, die teenhangermaat van Manuel: hy is nie juis duiwels in sy voorkoms en optrede nie maar hy “beduiwel” Jorik tóg deur sy ligsinnigheid en deurdat hy van gans ander kaarte as Manuel praat. Mens kan verstaan dat Opperman Dabor nie te aktief en prominent duiwels wou maak nie, want dan sou dit die persoonlike skuld van Jorik te veel wegeneem het. Die kaart en koffer wat Manuel aan Jorik gee, simboliseer die Christelike riglyne, kodes en tradisies wat mens erf en die verbond waarbinne die Christen gebore word. Teen Manuel se opdragte in pleeg Jorik dan verraad. Die verraad word ook nie baie presies in al sy aspekte omlin nie, maar dit kom hoofsaaklik daarop neer dat Jorik te veel waarde gaan heg het aan sy tydelike, aardse vaderland en nie getrou gebly het aan sy oorspronklike, ewige vaderland nie; hy het te veel waarde gaan heg aan die nasionale ideale en ideologieë van ’n land wat deur eeue se geskiedenis al vanaf vóór Christus, let wel, ontstaan het, en hy het daarvoor die godsdiens verwaarloos. Hy het hom laat verlei deur dinge soos geld en die materiële, hy het lewe help skend (die oud-soldaat) en wou selfs lewe vernietig ter wille van tydelike, nasionale ideale. Hy het hom selfs deur die seksuele laat verlei. Dit alles is vorme van die verraad wat hy gepleeg het in plaas daarvan dat hy hom aan Manuel se opdragte gehou het.

Dus, dit is die simboliese verhaal van ’n mens wat uit die ewige kom, in sonde ontvang en gebore word, al voorgeboortelik skuldig is, dan aan die tydelike aardse tē geheg raak, sekere algemene sondes pleeg en dan weer na die ewige vertrek, nadat hy tot insig gekom het. Die verhaal eindig dus positief. Die duikbootsituasie van die begin is vol geboortebeelde, wat duidelik uitwys na die geboorte van ’n mens, net soos die “moederstad” waar Jorik land. Jorik toon ook sekere jongseuntrekke, bv. as beeswagter en in die wipstellery, en Wiesa, die wyse, is ’n soort opvoedende moeder. Dan het Jorik in III ’n volwassenheidsfase, bv. die baard (’n eeufesbaard, gekontrasteer met Manuel se baard). En die slot het duidelike sterfbeelde (herfs, sink in die water bv.). Die interpretasie van

Jorik wat as spioen van Suid-Afrika kom, wat mens ook wel teenkom, is nie alleen inlegkunde nie maar strook nie met die lewenskliese van die verhaal nie.

Dubbele aard. Jorik praat van sy dubbele aard. Dit slaan, vereenvoudig gestel, op die liggaam en gees, die goeie en die kwade en dergelike. Die dubbelgeaardheid van mens en lewe word in die gedig gestel in 'n hele aantal sake wat ons teenoor mekaar kan stel, as ons drie dinge onthou: dat die onderskeie en teenoorstaande dinge nie absolute geskeidenhede is nie, dat die dubbelgeaardheid van mens en lewe baie meer gekompliseer is as wat enige rubrisering in dubbele woordpare kan aandui, en dat hierdie dubbelheid nie 'n statiese verhouding is nie maar 'n aktiewe, dinamiese proses. Dié pare lyk dan in hoofsaak so: Manuel-Dabor; ewig-tydelik; godsdienstig-aards; godsdienstig-nasionalisties; heilig-onheilig; geloof-geld; geloof-brein; hart-klier; natuur-masjien; natuur-stad; kultuur-chaos; erns-sorgloosheid; gees-geraamte; stroom-afsluiting; heelal-land/eiland; hemel-wêreld. Die integrasie van hierdie onderskeie dinge met mekaar blyk uit baie kenmerke van die gedig, bv. uit die alliterasie. Die teenoorstaande woorde gees en geraamte word deur resp. Manuel en Dabor kort na mekaar gebruik, maar hulle alliteer en is dus geïntegreer deur die klank. Of die een ding word in die ander omgesit: die kinderrympie word deur verskillende stadia 'n oorlogsympie. Die skepe wat sade van 'n volk in hulle bewaar word skepe met oorlogstuig wat lewe vernietig.

Die sintese van die opposisionele dubbele dinge is op die hegte daar waar net één begrip vir albei gebruik word. Dit wil sê een *woord* het 'n dubbele betekenis of aard, en juis omdat goed en kwaad so intiem geïntegreer is met mekaar, is dit so aanneemlik dat Jorik nie duidelik kon onderskei nie. Tweedens, die saamhorigheid van die dinge wat in konflik met mekaar staan, hulle gesentreerdheid in een gedaante, gee aan die epiese gedig 'n dramatiese, dinamiese krag. Dié dubbelaardige begrippe met hulle Manuel- en Daborkant is hoofsaaklik die volgende: vaderland, skepe, kaart, kryg, verraad, bodem, vervoering, voorbereid, verraad, slaap, uur, wrakke, bloed, brood. Soms is daar subtiele onderskeidings: Manuel is skraal en Dabor is dik, dus meer liggaamlik en vleeslik as e.g., wat tog ook "in die vlees" eenmaal op aarde was. Jorik kom uit 'n ewige wêreld maar is later gesteld op 'n eeufesbaard.

Komposisie. Die meeste dubbelaardighede soos die skepe, kaart/e ens. het 'n verloop deur die gedig wat identies is aan Jorik se lewensverloop. Die skip of kaart is aanvanklik godsdienstig betrokke, terwyl Jorik nog onderweg is na Suid-Afrika. Daarna raak hulle aards en onheilig betrokke as Jorik sy nuwe vaderland aangeneem het en die eintlike vaderland tydelik vergeet het. Uiteindelik raak hulle dan weer godsdienstig betrokke as Jorik besef hy het ontrou geword aan Manuel se opdragte. Hierdie lewensverloop van Jorik en die identiese begrippe — of

simboleverloop hou verder intiem verband met die komposisie van die gedig: in I is Jorik op reis na Suid-Afrika; in II ontdek hy Suid-Afrika en vind sy geleidelike toenadering tot die nuwe land plaas deur die “kamera” van sy gees (wat die “verbeelde” visies van I vervang); in III is hy reeds ingeburger, genasionaliseer en gedomiliseer, in die binneland, weg van die see af waaruit hy kom; in IV vind daar weer geleidelike verwydering plaas; in V neem hy afskeid en verdwyn hy weer in die see waaruit hy gekom het. Boek III vorm dus die wêreldse engtefase in Jorik se lewe. Ons kan die komposisie grafies sô voorstel:

I	II	III	IV	V
wye en bo- tydelike perspektief	verenging	engte tydelik	verwydering	wye en bo- tydelike perspektief

Die drie binnehoeke van die gedig, II, III en IV, open én sluit met dieselfde gegewens: II begin met die verwysing na “lank geleë” en die gewaarwording dat alles *aaneenstroom*, en dit eindig weer met die verwysing na “lank geleë” en die gewaarwording, nou, van afsluiting; so word ook III en IV deur dieselfde gegewens geopen en gesluit: III deur die weerlig en IV deur die skepe. Wat die orige twee boeke betref, I en V: as enkadrende boeke sluit hulle bymekaar aan: die begin van I en die einde van V lyk op mekaar. In die groot geheel word die gedig dus gesluit met dieselfde gegewens as waarmee dit begin. Die gedig formuleer die aansluiting van begin en einde mooi as daar aan die einde gesê word ou beelde tuimel terug. Komposisioneel is *Joernaal van Jorik* een van die knapste werke in ons ganse letterkunde.

Party van die begrippe en simbole wat aan die begin verskyn, ondergaan in III ’n aardse verenging of hulle verdwyn tydelik en keer eers weer aan die einde terug in hulle oorspronklike godsdienstige betrokkenheid.

Een van die belangrikstes wat verdwyn, is die “doel” waarvan Manuel in die begin praat, wat heeltemal vergete raak in III en eers teen die einde weer deur Jorik onthou word. Ook die see, die ewigheidsimbool, verdwyn grootliks in III en word net in ’n droom onthou.

Begrippe en simbole. Onder die dubbelgangers is die skepe van die belangrikste. Daar is vyf skepepassasies — en let wel dat die skepe verdwyn in III (ook reeds in II, waar die see egter nog genoem word): I, bl. 6—10, “Nou dat... in my bewaar”; II, bl. 41, “Die Nag”... “my uur”; III, bl. 49, “Slagskepe”... “nog groot”; IV, bl. 53—56, die verwysings na skepe wat kom en gaan en die klein duikboot wat Jorik weer kom haal (“Teen middernag...” ... “kom haal”); V, bl. 58, die twee strofes “Sou ek met Kruis...” en “Hy slaan...” ’n Analise van die skepepassasies wys uit hoe die verloop vanaf godsdienstige tot aardse tot weer godsdienstige betrokkenheid plaasvind deur die talle boeiende variante (bv. spook-, vrag-,

slag-/spookskepe), deur toevoegings, weglatings (vgl. ook die stippels), deur veranderinge van skepslading, en deur verandering van vaarruimte. Die netwerk van kruisverwysings in die skepepassasies is so kompleks dat dit nie hier uiteengesit kan word nie. (Ek verwys vir 'n uitvoerige behandeling na my blokboek nr. 11 oor *Joernaal van Jorik* (Human en Rousseau).)

Saam met die gedaanteverandering van die skepe gaan die veranderde betekenis van woorde soos *uur*, *wrakke*, *skuldig*, *verraad* en meer. Aanvanklik beteken "uur" iets gunstigs soos aanvang, later beteken dit einde. Net so beteken "wrakke" eers lewegewende historiese agtergrond vir die huidige lewe, later beteken dit ondergang en lewenseinde. Die verraad en skuld is oorspronklik godsdienstig betrokke, in III word hulle nasionaal en menslik betrokke en uiteindelik weer godsdienstig betrokke. Die variante in die skepepassasies waaruit die profanering spreek, is soms baie subtiel en lê bv. net in die verandering van hoof- en kleinletter, soos "die Nuwe Diereriem" wat "'n diereriem" word, waarin daar ook 'n verandering is van bepaalde en onbepaalde lidwoord, of daar is 'n verandering van meervoud na enkelvoud of omgekeerd (bodem word bodems). Dit kan ook lê in 'n geringe toevoeging soos die woord "steil" wat op Jorik se latere verwydering van see en hemel dui. Die klein duikboot van die begin simboliseer baarmoeder, maar aan die einde simboliseer dit eerder doodskis of -huls as gevolg van die genuanseerde tekstuele betekeniswaarde wat woorde in die gedig het.

Die besinning op die kunstenaarskap in V ("Moet ek in die kryg...") suggereer ook 'n skip, die skip van die kunswerk wat die werklikheid moet inskep en verduursaam.

Deels simboliseer die skepe tydruimtelike kontinuïteit: hulle verbind toe en tans en toekoms; deels simboliseer hulle die komplekse netwerk van die lewe self waarin goed en kwaad integraal verweef is. Derdens is hulle bewegende, dinamiese struktuur-elemente net soos die beelde van wind, see, storm, reën, voël ens. Jorik word deur die spookskepe van die begin bewus van die tydruimtelike kontinuïteit; as die skepe in III verdwyn, verloor Jorik tegelyk hierdie bewussyn en is hy bysiende op die kontemporêre en nabye ingestel (onder Wiesa se invloed).

Naas die skepe is die verloop van die kaartsimbool die belangrikste. Dit ontwikkel van waar Manuel in die duikboot die koers op die kaart volg, aan Jorik 'n kaart en koffer gee en waar Dabor sý profane kaartspel met Jorik speel. Die enkel- en meervoudsvorm maak hier weer 'n groot verskil tussen Manuel en Dabor se kaarte, maar dié twee lê soos ander dinge so naby mekaar dat Jorik maklik verwar kon raak. In II word dit reeds profane boek (menslike kennis in plaas van Manuel se koffer) en kaart, en in III onverskillig en wêrelds "foto's en 'n kaart", in kombinasie met sambok en handgranaat, wat dit heeltemal vervreemd van Manuel se kaart en koffer. Dit is merkwaardig dat gegewens uit I terugkeer in III

(die Manuelgesig en die miskraam) maar s nder die kaart/e. Hierdie verswyging, soos verskeie ander, is betekenisvol. Aan die einde word dit 'n *ou geel* kaart, wat dus deur Jorik vergete en in ongebruik gelaat is, en die koffer word 'n koffertjie. Die kaart/e met hulle variante, wisselende kombinasies en verswygings manifesteer soos die skepe die lewensgang van Jorik  n die kompleksiteit van die lewe. Saam met die kaart/e moet ook die begrippe "vrou van hartens" en die "aas" gelees word, as kaart-terme  n as simbole van lokaas wat Jorik gaan weglei van die oorspronklike doel af.

'n Derde belangrike begrip is kryg (met die variante kryger en krygstuie), wat oorspronklik godsdienstig betrokke is, in III 'n erg nasionale begrip word en uiteindelik weer godsdienstig bepaald is. Die ander dubbelgeaarde begrippe en simbole wat hierbo genoem is, volg dieselfde epiese en simboliese weg as die skepe, kaart/e en kryg. Enkele gevalle onder die baie wat nie so maklik waarneembaar is nie, noem ek nog.

Op bl. 22 is daar 'n godsdienstige vervoering, wat in opposisie staan tot die wêreldlike vervoering van die vliegtuigsituasie op bl. 31. Die aarde as voel op bl. 18 staan ook in opposisie tot die aarde en voel (vliegtuig) van bl. 28. Die spieel van die duikboot se uitkykbuis word in III vervang deur die profane spieel waarin Jorik sien hoe Erna haar ontklee, en in V sien Jorik in die kroeg se spieel hoe Dabor weer verskyn — dan is Jorik dus onvoorbereid met sy rug na die waarskuwing van die begin gekeer. Aan die begin sien Jorik die see as " 'n ewige eierstok"; in III, met die Erna-episode, sien hy die meerminbeursie wat die haai se eier vang en dink hy aan die swaan se eier. In III het eier dus 'n spesifiek erotiese betekenis gekry. Die "ewige" word dus weer deur die profane vervang. Die vis is — net soos die eier — 'n eeue-oue Christelike simbool. Aan die begin is die duikboot 'n vis met vinne, kuwe, snoet. Die engelvisse wat Jorik sien na hy geland het, is religieuse herinneringsimbole. In III word dit egter vervang deur die "verengde" goue vissie. Ook die woord "ruk" het 'n hele epiese geskiedenis, vanaf Jorik se wakker ruk aan die begin tot by die beeld van die rukkerige kreefpote aan die einde. *Ruk* staan in verband met in pyn gebore word en sterf en met die mens se drang na lewensvernietiging.

Frases en strofes. Behalwe woorde wat van voor tot agter deur die gedig beweeg, is dit ook met frases die geval, soos die "kom en gaan", "kom haal", "lank geleë" ens., en waar daar variante in sulke frases voorkom, hoe skynbaar gering ook al, is hulle veelseggend, soos die "wepsink tot soutwit bene" en "terugsak na soutwit been en silwerlinge". As die frase "lank geleë" die eerste keer voorkom (in I), is dié *geleë* ten spyte van alle tydsafstand nog vlakby die hede; as dit die tweede keer voorkom aan die einde van II, is dié *geleë* reeds veraf verlede.

Manuel se vermaning aan Jorik "wees voorbereid" word in III deur Jorik geprofaneer as hy sy mense vertel hoe om 'n bom te maak en s 

“wees voorbereid”; ook Jakoos sê dan: “ons wag gereed”. Dis almal variante van ingrypende betekenis. Die merkwaardige beeld aan die einde van die Wiesa-verhaal: “En nou... nou... lê hulle stil; ou vegters in die bruin/komberse van die aarde toegedraai”, is ’n nasionale variant van ’n beeld wat vroeër gebruik is in verband met die “internasionale” Dias “wat ongeëer/in windsels van die suiderwaters slaap” — en die derde variant is waar Jorik in III by Erna slaap “terwyl hy koel wit lakens om hom voel”. ’n Vierde variant is “die grys katakombes” van die stad in IV. Op hierdie wyse word bo-nasionale en nasionale en selfs erotiese strydighede met mekaar geïntegreer. Die “ongeëerde” Dias kry pas sin na Wiesa se “eerbetoon” aan die ou vegters.

Van nog groter omvang as die woorde en frases is die verwante strofegehele en selfs uitgebreide passasies wat deur die gedig loop. Wat die strofes betref: op bl. 11 is daar ’n Daborstrofe (“Gaat jou blikkies”) wat met sy “geraamte” radikaal verskil van die Manuelstrofe op bl. 12 met sy “gees” (“Besorg jou...”), al waarsku albei eendersluidend teen kommer/sorge. Op 15 staan ’n busritstrofe met die gegewens “ruit” en “stroom aanneem”; op bl. 31 staan ’n opposisionele vliegtuigritstrofe wêr met die gegewens “glas” (dit wil sê weer ruit) en “stroom verby”, plus nou ook “vasgryp” — en lg., ook in sy opposisie tot die woord “los” nêr daarvoor, vertel hoogs intensief hoe gebonde Jorik nou aan die aarde geraak het.

Wat die nog meer uitgebreide vorm van die passasies betref: ek het reeds hierbo die geval van die skepepassasies behandel. Daar is nog ander. Aanvanklik ontdek Jorik ’n hele aantal bladsye aaneen (15—18) ’n mikrokosmos wat strek vanaf die see en aarde tot in die hemele (voëls en sterre). In III (27—29) word wêr ’n mikrokosmos oor ’n hele paar bladsye gegee, maar nou omgekeerd en geprofaneer: vanaf die hemelse sterre en voëls tot by die aarde en see.

Op talle maniere is daar ’n opmars van gegewens deur die gedig in kleiner en groter gedaante, met talle kruisverwysings, parallelle, opposisies ens., wat aan *Joernaal van Jorik* ’n tegelyk hegte en dinamiese struktuur gee.

Die Jorikfiguur en die perspektief. Soos alles in die gedig veelvoudig saamgestel is, is die Jorikfiguur dit ook. Deur die baie geboortebeelde uit die begin is hy simbool van “enige” mens wat gebore word. Meer spesifiek is hy ’n Afrikaner, van die 20ste eeu, volwasse om en by 1938 en burger van die huidige RSA (al is die gedig geskryf vóór die totstandkoming van die RSA). Maar Jorik is ook die vergestaltung van die Afrikaner se geskiedenis, omdat hy in hom die ganse Afrikaanse geskiedenis omdra, vanaf die vroegste seevaarders om ons kus tot in die 20ste eeu. Uit die duikboot in I beleef hy die voorvastelandse geskiedenis, in II ontdek hy ons land vanaf Van Riebeeck, via die pioniers en Trekkers tot aan die 20ste eeu, die Tweede Vryheidsoorlog (soos gedeeltelik meege-

deel deur Wiesa, dus deur 'n interpretator of indoktrineerder, wat dus 'n perspektiwistiese kwessie is). In III beleef hy die kontemporêre 20ste-eeuse geskiedenis. Die baie name van mense en plekke, van oos tot wes en van noord tot suid, maak hom ook Westerling, die draer van die Christelik-Westerse gees, tegelyk geïntegreer met die hele aarde. Jorik is ook die kunstenaar wat hom in V besin op die kunstenaarskap ("Moet ek in die kryg ..." ens.)

Perspektiwisties is dit knap dat wêreld in één figuur saamgetrek is, in één visie gekonsolideer is, onder één gesigspunt gesien is. Die lewe word ook by voorkeur *gesien*, vandaar die veelvuldige voorkoms van die woord sien, veral aan die begin, en van die visuele in die algemeen.

Epiese integrasie. *Joernaal van Jorik* is 'n ryk gedig deur sy horisontale en vertikale epiese integrasie. Deur allerlei plek- en persoonsname word Suid-Afrika en die Suid-Afrikaanse wêreld en geskiedenis horisontaal geïntegreer met die gans aardse, soos hierbo uiteengesit. Die vertikale integrasie ontstaan deurdat die tydelike, aardse voorgrondgebeure afspeel teen 'n ewige agtergrond van hemelse en ewige dinge, voorgestel deur veral die natuurbeelde van ster, wind, reën, mis, weerlig, storm en St. Elmsvuur. Dwarsdeur die gedig heers 'n storm, wat 'n godsdienstige of metafisiese resonansruimte is wat die aardse, die tydelike en profane gebeure relativer en in perspektief stel. Dikwels is hierdie natuurdinge in die meervoud gestel, wat aan hulle nog meer bo-menslike, kosmiese status gee. Die hemelse agtergrond wys die beperktheid en betreklikheid van die aardse gebeure uit. Die skitterendste voorbeeld van relativering kom voor in II: net na Jorik die "hele wêreld" van Suid-Afrika ontdek het, sien hy dat dié Suid-Afrikaanse hele wêreld slegs deel is van die aarde, en die aarde slegs deel van die kosmos, één van die ontelbare sterre in die hemele, 'n krysende valkie oor die dieptes (vgl. die krysende meue elders). Pragtig is dit ook dat die engtewêreld van III deur die relativerende weerlig geopen word én gesluit word. As mens Wiesa se perspektief met dié van Jorik uit die begin vergelyk, blyk dit hoe miopies Wiesa se perspektief is: die geïsoleerde Afrikaanse wêreld is vir haar groot. Knap, gesien teen die kosmiese agtergrond van die gedig, is tydruimtelike lokaliserende en verengende dinge soos die eeufeesbaard en Transvaler, o.a. in III.

Epiese integrasie is natuurlik ook 'n aspek van die perspektief. Dát daar epiese integrasie is, beteken dat daar bo en behalwe die Jorikperspektief nog 'n hoëre, wyere perspektief is, die *alles* omvattende olimpiese (hemelse) perspektief waaraan Jorik sêlf ook ondergeskik is.

Ruimte. Die horisontale en vertikale integrasie gee aan die gedig sy rykdom aan ruimtelike hiërgiese stoffering of vulling. Daar is water, see, seediere, die land met sy onderaardse besit aan minerale, en sy bo-aardse besit, die anorganiese en organiese en biotiese; plant, dier en mens, plateland en stad, natuur en masjien, en in die hiërgie dan verderop hemelse

voël, weerlig en ster — inderdaad “ ’n hele wêreld”. *Joernaal van Jorik* is ’n hele kosmos, vanaf die nietige vuurvlieg en muskiet tot in sy melkweg. Bowendien is die gedig ook multi-etnies Suid-Afrikaans met sy Afrikaners, sy verwysing na Nederlanders en Engelsman, met sy Zoeloe, Indiër, Maleier, Griek, Portugees, mense van die see, platteland en stad, waarby nog kom die supra-menslike figure Manuel en Dabor, ook die verbeeldingsgestaltes van die Gevlekte Slang, die Groot Fisant ens. Daar bestaan nie ’n ryker literêre wêreld in die Afrikaanse letterkunde as hierdie gedig s’n nie.

Tyd. Soos die gedig ruimtelik van heinde en verre is, is dit ten opsigte van tyd van toe, tans en toekoms. Die tydruimtelike integrasie word eksplisiet gestel aan die begin van II waar Jorik sien dat alles deur tyd en stof (ruimte), grens (ruimte) en eeu (tyd) aaneenstroom. *Alles* in die gedig is deurstromend. Wat Jorik sien, is deur die konsekutiewe of kontinuerende vorme in die gedig struktureel gemanifesteer. Op die verhaalvlak word vertel hoe Jorik die tyd (histories en tans) sien as ’n organiese, ononderbroke kontinuum en groei waarin die verlede dinamies in die hede deurwerk. Weer en nog teen die einde sien Jorik hoe die hede verband het met die verlede. Die futuristiese voorspellings in die gedig is egter net so belangrik as die retrogressief-organiese visie. Aan die begin is bv. reeds voorspel dat Jorik later deur die vrou van hartens en die aas verlei gaan word. Ook waar daar aan die begin gesê word dat die skepe “terugsak na soutwit been en silwerlinge”, voorspel dit die silwerlinge van IV, d.w.s. iets toekomends, ewe goed as wat hierdie beeld *tegelyk* die skepe van die verlede oproep. Dit is ’n merkwaardige drietydsbeeld waarin verlede, hede en toekoms simultaan leef. Opvallend en ewe merkwaardig is dit dat Jorik in I dit en dat uit die tyd van Dias sien en dat ongemerk dié perspektief oorgaan in dié van Dias self, dat daar dus ’n konkrete verplasing in die verlede plaasvind. Dieselfde gebeur aan die begin van II, in die drie strofes in aanhalingstekens net na die noem van die Jan van Riebeeck-beeld — dit is wêér so ’n drietydsbeeld: vanuit die *hede* van Jorik ’n terugplasing in die *verlede* van Van Riebeeck, wat in die gedeelte in aanhalingstekens met sy eie oë sien, maaar hy sien in die *toekoms* in — wat op daardie tydstip van die verhaal selfs vir Jorik nog toekoms is!

Jorik se dwaling in die middelfase van sy bestaan is juis ’n tydruimtelike dwaling: ruimtelik dwaal hy omdat hy soos Wiesa ’n bysiende kyk op sake ontwikkel het en die nabye en lokale Afrikaans-vaderlandse sien as groot en belangrik, en t.o.v. die tyd dwaal hy, omdat hy die eietydse, kontemporêre sien as belangrik en die ewige vergeet het. Voorheen, selfs nog deur Wiesa, is alle historiese data chronologies gegee, dus met respek vir die verlede, maar as Jorik genasionaliseer het, gee hy in sy toespraak ’n anti-chronologiese volgorde aan die historiese data, d.w.s.

die mees resente staan dan vir hom voorop, gans die omgekeerde perspektief van sy aanvanklike historiese tydsbewussyn.

Daar is talle belangrike tydsaspekte in die gedig. Ek kan hier net 'n paar noem. 'n Belangrike tydsgegewe is die simultane.

In die struktuur sien ons hoe 'n menigvuldigheid epiese gegewens simultaan deur die gedig stroom, in 'n vinnige verteltempo gestel, in die grammatikale teenswoordige tyd. Belangrik is ook nog dat 'n lang vertelde tyd, van voor Christus af tot in die 20ste eeu, in 'n kort verteltyd aangebied word (om 'n onderskeiding van G. Müller te gebruik). Interessant dat weglatings en verswygings net so kontinuerend werk as die herhalings. Ook die persoons- en plekname is kontinuerend.

Ritme en sintaksis. Die idee van deurstroming is op talle strukturele maniere gemanifesteer, soos hierbo uiteengesit, maar ook in die deurstromende, lank gekontinueerde ritme en in die deurstromende sintaksis wat die ritme stu in aaneenlopende verse en strofes. Die ritme word ook gestu deur die baie alliterasies en assonansies, wat ritmies-energetiese werk, óók omdat hulle dikwels semantiese konflikte oproep: “geloof en geld”, “brood en bier”, “die mis en die mense” (resp. amorf en konkreet). Die alliterasies is volop en maklik herkenbaar. Wat die assonansies betref, vgl. bv. die *ui* uit die begin, nie net in die rym nie maar ook binne die verse.

Veral ritmies-dinamies is die verskynsel dat sin uit sin ontplooi, bygevolg ook vers uit vers, strofe uit strofe; vers, strofe en sin reik steeds vooruit.

Dit is merkwaardig hoedat die gedigteks hom leen tot verkorting, soos M. de Jong gewys het dit ook met J.H. Leopold se *Cheops* gedoen kan word. Die verkorting maak ons bewus van wat ons kan noem die sintakties-prosodiese vulling, en juis hierdie “vulling” en volheid gee ritmiese stuwings. Die beginstrofe lui deur verkorting só, met behoud van iets uit elke strofe: “Waar warrelwinde... maal/ ... verlig/ ... 'n weerligstraal/ 'n duikboot”. Die verkorte verse/strofe/sin bly nog sintakties volledig! Die vervolg van die ganse I kan soos volg verkort word: “En stil in die warm ruim te klare lig ... lê Jorik ... en slaap ... en bid ... Gee U genade ... Nou ... staan Jorik ... en sien ... wit spookskepe ... Hy dink oor Fenišiërs wat uitgevaar het ... Hy sien uit Taag by Lissabon die houtgaleie ... en later ... Gil Aennes ... Dias ... sien ... die horingdier van berg ... Is ek weer Reiger na die onbekende ... wat ... die sade van 'n volk in my bewaar? ... Hy ... kry ... sy eerste blik op die moederstad ... Later ... het hy klein ... tussen die mis en die mense verdwyn”. Hiermee is die hoofgang van meer as 40 strofes tot omtrent net so veel samehangende woorde gereduseer. Groot dele van die gedig kan so gereduseer word, wat die hoofidee behou maar die simboliserende ritme verlore laat gaan. Merkwaardig dat Wiesa, met haar eng tyd-ruimtelike bewussyn, in 'n ritme en sintaksis praat wat pas by haar isolerende perspektief. Alle strofes behalwe een in haar verhaal is sintakties voltooid, maar daar is 'n soort korrektief

op haar isolerende vertelstyl: die strofes begin almal, behalwe net twee, op oorkoepelende iteratiewe: En Wiesa ... en sy vertel hom ... sy noem ... En vertel hom ... en nog ... Vertel hom ... Hy het ... En sy vertel hom ... Hy was ... En volke ... En hulle ... En soos ... En nou ... Die besinning op die kunstenaarskap in V is ook 'n ritmies-sintakties interessante gedeelte.

Onder die talle belangrike ritmiese verskynsels noem ek nog (i) dié dat twee direk opeenvolgende geaksentueerde, by voorkeur eenlettergrepige woorde, geskei deur 'n leesteken, dikwels voorkom: “raak, klap”; “bulk, roep”; “Volk, swaai”; “stil, ou”, “flits, skyn” ens.; (ii) byna gelyksoortig is die gevalle waar daar 'n *en* in plaas van 'n leesteken staan: “styg en styg”; “kom en gaan” ens. Albei soorte het talle variante, bv. waar die woorde meerlettergrepig is: “kuwe en kante”; “motors en meters” ens., dus gevalle waar die alliterasie óók 'n ritmiese bydrae lewer. Hoe dan ook, dit is almal voorbeelde van duidelike ritmiese temas wat net so deurloop in die gedig as die begrippe, frases ens. en wat vanweë hulle aard en klemtone hoë, stuwende ritmiese golftoppe vorm.

Taalverskynsels. Verskeie taalverskynsels het reeds hierbo ter sprake gekom, bv. die ryk simboliek en metaforiek, die gevoelige variasies in verwante passasies, die baie sinvolle vreemde en ander meervoude, die gemeensame of gelokaliseerde taal in die gedig van hoë erns, die rol van die bepaalde en onbepaalde lidwoord, onder baie meer.

Baie meervoude van natuurdinge dui op hemelse almag, of op kollektiewe historiese agtergronde waaruit die mens kom, of op die integrasie van dinge. As die duikboot duik “bo die kopbeen (enkelvoud) en die gearste klok (enkelvoud) van matrose (meervoud) en ryke (meervoud) lankal vergaan”, wys die enkelvoud uit hoe die dood tot niet gemaak het of nietiger gemaak het. Baie belangrik is die gemeensame spreektaal. Dit het baie funksies. Eerstens veral verkonkretiseer so 'n gemeensame spreektaal die spreker of die saak waaroor dit gaan. Daardeur lokaliseer of profaneer dit die hoë erns van die gedig. Dit verwêreldlik die gebeure. Die lidwoord speel 'n groot rol. Pragtig blyk die relativisering van die aardse deur die onbepaalde lidwoord in die strofe “Uit 'n lewe...” in V, net soos die aanwysende voornaamwoord *dié* of *hierdie* by *land* op geestelike afstandneem dui: daar lê 'n hele ontwikkeling tussen die aanvanklike “die brokkige hoogland”, “'n vreemde land”, later “die (hele) land”, “my land” en uiteindelik “hierdie land”, “dié brokkige land”, “die eiland”. As daar staan “die bruin beeld Jan van Riebeeck” i.p.v. “die bruin beeld *van* Jan van Riebeeck”, het Van Riebeeck 'n lewende gestalte geword in die hede en sy beeldheid verloor.

Sowel in die groot komposisionele en verhalende trekke as in die fyn detail is *Joernaal van Jorik* een van die voortreflikste werke in ons literatuur.

die derde rit (elise muller)

HENRIETTE ROOS

Die uitbeelding van verhaaldebeure in hierdie vertelling van Elise Muller word op 'n duidelik tradisionele wyse gedoen: die intrige speel chronologies binne 'n vaste tydsbestek af, die leser het sekerheid omtrent die vermoëns, gebreke, motiewe en uiteindelijke lot van die verskillende karakters, en die landskap waarin die gebeure geplaas is, word realisties-noukeurig beskryf. Die aard van die intrige — in veertien kort hoofstukke aangebied — vertoon ooreenkomstig tradisioneel: dis 'n verhaal van romantiese liefdesteleurstelling en liefdesgeluk, van die “ware liefde” wat seëvier oor die teenkanting van ouers wat nie begryp nie en oor buurtwiste, van 'n heldin wat paslik beloon word vir opofferings en standvastigheid. Eintlik 'n tipiese aspoesterverhaal wanneer Magriet inderdaad van “rags-to-riches” vorder as die gelukkige einde 'n huwelik — die derde rit — met die welvarende Maritz de Koker impliseer. Ook die vertelperspektief is geleë in die tradisionele alwetende verteller wat in die derde persoonsvorm die verhaal vertel: 'n perspektief wat Magriet as hoofkarakter uitsonder, maar wat ook direk inlig omtrent die gedagtelewe van alle karakters, wat oordeel en kommentaar lewer, wat verledegebeure ken en verduidelik, wat van buite die verhaalwêreld die karakters skik en beheer. Gedagtepraat, dialoog en beskrywende vertelling word beurtelings deur hierdie alomteenwoordige vertelfiguur gebruik — sien bv. p. 9 waar o.a. die gesprek tussen drie karakters in direkte rede weergegee word, Tant Ragie se optrede beoordeel en haar onuitgesproke gedagtes onthul word, en Magriet se wegsink in slaap gedramatiseer is.

In die tradisionele roman is die *karakterelement* — en dan veral die karakters soos vervleg binne besondere verhoudingspatrone — dikwels die hoofaspek van die verhaaldegeheel. Dit is dan ook die geval in *Die Derde Rit* (die titel wek reeds bepaalde verwagtings t.o.v. 'n spanningspatroon op: wat het gebeur, wat gaan gebeur, ens.). Hoewel die vertelling gesitueer word “... in die berge ... (met) die Karoovlakte oop en gelyk ver onderkant jou...” (p. 1), bly die ruimte vaag en onbepaald; die gebeure speel heel waarskynlik af voor die begin van die twintigste eeu (“... swaai die *poswa* in die halflig agter die *muilspan* aan...” p. 1. My kursivering), maar die tyd word nooit spesifiek gekoppel aan 'n besondere era nie. Tyd- en ruimtelike plasing bly vaag, en in die geheel van die verhaalstruktuur is dit dus die karakters en hulle handelinge waarop die fokus val. Die verhaalkarakters word uitgebeeld in situasies waar hulle as pare optree — 'n groepering wat ook sigbaar is in die uitbeelding van parallelle situasies en wat funksioneel is, gesien die aard van die hele intrige (ouer-

kindverhoudings, liefdesverhoudings), maar wat ook geleentheid gee vir teenoormekaarstelling van persoonlikhede, reaksies, gesindhede en emosies. So word Magriet en Maritz se verhouding in reliëf geplaas deur dit te “herhaal” in die verhouding van Faans en Babs de Koker waardeur die verskille in die twee pare se karakters en in hulle optrede onder soortgelyke omstandighede beklemtoon word. Ook die broer-susterverhouding van Maritz en Babs (met sy ekwivalent by Faans en Magriet wat ook as ’n aangenome suster beskou is) beklemtoon die kontrasterende persoonlikhede, net soos wat oom Giel en sy seun in ’n konflikverhouding staan, en wat die optrede van oom Giel en tant Ragie veral die wrywing by ’n huwelikspaar benadruk. Die karakters in die verhaalwêreld word dus in die eerste plek gesien in terme van bepaalde verbintenisse (ouer en kind, man en vrou, broer en suster, twee minnaars, buurmense) en die probleme van hierdie karakters word dan ook gemaklik opgelos wanneer die misverstande in hierdie verbintenisse opgeklaar word en elke paar sy “regte” posisie t.o.v. die ander kan inneem. Die vertelling steun só op ’n tradisionele wêreldsiening waar versteurings in orde net tydelik is en weer absoluut herstel word wanneer karakters terugkeer na die ordelike patroon.

Magriet Lintvelt, die grootmaakkind van die Potgieters, is die heldin van hierdie vertelling en dan ook ’n ware tradisionele heldin. Vir baie lesers kom Magriet dalk voor as te goed om waar te wees: sy is buitengewoon aantreklik, intelligent, vindingryk en lojaal, selfversekerd en met ’n sterk wilskrag, uiters erkentlik teenoor haar pleegouers, twyfel eintlik nooit aan haar optrede of doelstellings nie, en ondergaan geen karakterverandering in die loop van die gebeure nie. En dit is in die uitbeelding van Magriet — maar net so ook by die newefigure — waar hierdie werk moontlik sy grootste tekortkoming vertoon. Die karakters beleef verskillende probleemsituasies, ervaar pyn en vernedering en geluk, maar ondergaan geen wesenlike ontwikkeling of verwerf geen dieper insig in hulself of in ander nie. Magriet is aan die einde van die twee en ’n half maande basies dieselfde mens as wat sy die aand in die poskoets was. Die verteller sê wel die volgende, as sou Magriet ’n ingrypende omwenteling deurgemaak het:

“Die ongelukkige *meisie* van ’n paar maande tevore kon nouliks die vernedering van Frans se ontrou die hoof bied — sy was verbitter en uitgelewer aan die omstandighede. Die *vrou* wat hier in die laat ure van die stil huis sit en eet, kan die omstandighede een vir een oorweeg en besluite neem.

Tussen *die twee mense* lê die afgelope drie dae.” (p. 89. My kursivering). Dié alwetende oordeel is egter heeltemal in teenspraak met die verhaalgebeure self — Magriet is nooit anders uitgebeeld as iemand wat omstandighede oorweeg en besluite neem, met geen teken van “vernedering” of “uitgelewer aan omstandighede” nie — vergelyk maar haar op-

trede as sy die week ná haar teleurstelling Maritz gaan besoek (Hoofstuk 5) en die wyse waarop sy Faans tydens die eerste herontmoeting ontvang (Hoofstuk 7).

Die versoening tussen Faans en sy ouers en die opstylê van die twis tussen Maritz en oom Giel is ook nie die resultaat van 'n geleidelike inkeer by een van die karakters nie. Oom Giel is skynbaar die een wat wel verander (maar dan het hy al eerder ook "verander": van die simpatieke Bolandse boer tot die tiran wat geïsoleerd leef en sy familie intimideer), dog sy verandering kom soos 'n donderslag, en wel dan ook saam met 'n verwoestende donderstorm in die natuur. Hy versoen hom met Faans en met Maritz nie omdat hy tot ander insigte gekom het nie,

"hy het De Koker nie 'n greintjie minder gehaat nie..." (p. 100), en

"Die verbittering van jare is meteens weer in oom Giel toe hy die selfversekerdheid van die man voor hom sien." (p. 102).

Sy liefde vir Magriet — die moontlike verlies waarvan as motivering vir sy ommekeer dien — word by herhaling genoem, maar eerder as 'n bevestiging van *gewoonte*-optrede as om te toon dat hy deur die ervaring gegroei het tot die versoeningsbegeerte. ("Oom Giel was altyd 'n dwars mens... al was hy vir haar... die goedheid self" — p. 1; "... Nie gepleit of mooggepraat nie, net gesê wat sy wil hê en gekry wat sy gevra het" — p. 11; "Die oubaas is glo vreeslik oor haar. Soos Faans vertel sou jy sê sy is hulle eie kind en hý die angenome..." — p. 42). Dit is dan ook betekenisvol dat oom Giel beskryf word as vol vrees en onsekerheid en stugheid tydens hierdie versoeningspoging; hakkelend, en

"daar is 'n drukking in sy kop sodat hy soms skaars seker is van die werklikheid van die oggend se gebeurtenisse" — asof sy daad eerder die abnormale optrede van 'n siek mens is (p. 102). 'n Rypingsproses waardeur selfkennis en begrip verwerp word, vorm nie deel van hierdie karakterbeelding nie.

Met die aanwysing van die karakterdimensie as die belangrikste verhaalelement en van die byna geykte patroon waarbinne menslike verhoudings hier afspeel, kan egter ook gewys word op die deeglike strukturering en die manier waarop bepaalde *tyd- en ruimtelike fasette* interessant ontgin word.

Dit is opvallend hoe die verteller die verhaaltempo met tydversnelling en tydvertraging manipuleer. Deur die titel word die verwagting daar gestel van 'n moontlike "bedryf-verdeling": die gebeure rondom die eerste, tweede en derde rit, of in elk geval dan 'n progressiewe voortbeweeg na 'n besondere klimaks. Die verhaal dek dan wel 'n tydperk van plus-minus drie maande met die klimaks wat op die laaste dag van die verhaaltyd plaasvind. Die tydsverloop volg egter nie 'n van-dag-tot-dag-patroon nie, maar dit is die konfrontasiesituasies, die konfliksmomente tussen twee karakters wat elke keer in fokus kom. So handel Hoofstukke 1—3 oor

die verskillende krisis binne 24 uur; twee paragrawe van Hoofstuk 7 wat die rustige verbygaan van byna 2 maande saam; en die klimaksale ont-knoping van die laaste drie dae strek oor vier hoofstukke. Die tydsinde-ling beklemtoon dus konfliktpatrone net soos die karakterbeelding dit doen.

Maar die tydselement vertoon ook ander fasette; waar die intrige o.a. draai om die vraag of die plaas behou kan word indien die oes betyds in-gesamel kom, speel die seisoensbegrip en die beweging na hoogsomer 'n bepaalde betekenisvolle rol. Binne die plaasmilieu vervul die seisoenbeel-de 'n realistiese funksie; die jong koring word geleidelik ryp, die kritieke oes word bedreig deur seisoensverskynsels soos storms, en die onkeer-baarheid van die vloedwater vernietig oom Giel se verwagtings. In die konteks van die hoofverhaalmotief — Magriet se nuwe geluk wat sy saam met Maritz vind — kry die seisoensbeeld egter ook simboliese waarde: die ontwikkeling van vroeg lente met sy soms snerpende koue na die milde rypheid van volsomer suggereer dat verwagtings verwesenlik en vervulling bereik sal word.

Wanneer die verhaal 'n aanvang neem met die woorde: “die dag breek oor 'n wêrelddeel wat sy nog nooit gesien het nie” (p. 1), is dit 'n aandui-ning dat die *ruimtelike element* funksioneer op realistiese sowel as simbo-liese vlak. Die inry die binneland in is inderdaad 'n toetrede tot 'n vreem-de omgewing — die plat Karoowêreld, die vreemde plaaswerwe, die on-bekende dorpie. Die topografiese vreemdheid lyk minder wanneer Ma-griet vind dat Hotomskloof in die berge geleë is en dus herinner aan haar geliefde Boland; maar die bergagtige omgewing sluit die plaasmense kon-kreet van hulle omgewing af — “Hotomskloof is 'n eilandjie waarheen die bure slegs kom wanneer dit vir hulle noodsaaklik is” (p. 53) — en Magriet bly vreemd vir haar buurmense. Magriet se verlange na die berge dui op haar verlange na die gelukkige jare wat met die Bolandse jeug ge-assosieer word, en as sy dan dink dat Faans haar mislei het deur die plat landskap as bergagtig te beskryf, is dit reeds 'n teken van sy troueloosheid in hulle liefde. Haar gedagtes dat sy “by omstandighede hier kan aanpas, soos Faans” (p. 1), dui in die eerste plek op die gesindheid teen-oor die onbekende streek, maar kry veral 'n voorspellende implikasie: dat sy sóós Faans 'n nuwe geluk hier sal vind. Dat Magriet en Maritz 'n eerste omhelsing op die *heuwelrand* deel, pas dan ook in by hierdie beeldreks.

Binne die groter raamwerk van tyd en ruimte waarin die verhaalwêreld vorm kry, is daar kleiner patrone sigbaar waardeur situasies voorspel of atmosfeer geskep word. Hoewel die hoofstukindeling in die meeste gevalle nie op daaglikse verloop gebaseer is nie (Hoofstuk 5 en 6 herhaal die-selwe tydsverloop, maar vanuit verskillende karakters se perspektiewe; Hoofstuk 7 trek ongeveer 6 weke saam), word 'n hoofstuk byna altyd be-gin met 'n aanduiding dat 'n nuwe dag breek (Hoofstukke 1,2,4,5,7,10

en 14) en dan weer afgesluit met 'n beskrywing van toenemende donker-
te. (Hoofstukke 1,4,6,9,11,12 en 13). Die verhaalwêreld — en die begin
van Magriet se nuwe lewe in die onbekende wêrelddeel — neem 'n aan-
vang met 'n verwysing na die nuwe dag: “die dag breek... in die half-
lig...” (p. 1), maar dit is “die eerste vals oggendlig... (waarin sy *tever-
geefs na berge soek*” (p. 1 My kursivering) — 'n duidelike voorspelling
van die afloop van die verhouding met Faans. Magriet se besliste optrede
en sekerheid word dan deurgaans met ligbeelde gekoppel:

“in die helder ligte kamer... is sy... nugter wakker” (p. 10); “die volgende oggend lê haar
voorneme vas in haar” (p. 30); “Oktober het gekom en die dae was sonnig en dikwels
warm... Vir Magriet bring die sagte, milde dae nuwe geluk...” (p. 52).

Volgens dieselfde patroon beklemtoon die donker beelde dan ook die on-
gelukkigheid: die donker huis waar sy die eerste aand van Faans se trou-
breuk hoor; die wakker-lê nagte met die bekommernis oor die verband,
die “donker voorkoms” van hoofstukke 11—14 waartydens Faans se on-
geluk, die rusies met oom Giel en die belofte om afstand van Maritz te
doen, die intrige oorheers. Die eindtoneel wanneer die versoening plaas-
vind en die nuwe lewe begin, speel dan ook af as “die dag nog skaars be-
gin (het)...” (p. 103). Nou is die lig, soos wat die vroeëre geloof in ge-
luk saam met Faans wel was, nie meer vals nie, want “in die ooste lê die
son 'n handbreedte bokant die heuwels” (p. 103) — die dag *het* gebreek.

Deur die optrede van die karakters in hierdie besondere wêreld word 'n
aantal abstrakte motiewe belig wat verband hou met probleemsituasies
relevant ook buite die spesifieke verhaalgegewe. Die wrywing wat deel
vorm van die verbintenis tussen ouer en kind, word 'n gegewe in sowel
die verhouding tussen Magriet en haar vervreemde ouers, as tussen oom
Giel en Faans. Die huwelik van oom Giel en tant Ragie word ook
glad nie idealiserend gesien nie, en die vernietigende effek van menslike
isolasie en vereensaming word beklemtoon. Lojaliteit en erkentlikheid
soos dit in Magriet verpersoonlik word, word só hoog geskat dat dit selfs
ten koste van individuele geluk geskied. Die verhaalwêreld dra dus beslis
'n bepaalde siening van menslike verantwoordelikhede en optredes oor.

Die Derde Rit is 'n werk waarin onderhoudend en vlot vertel word, waar
situasies geloofwaardig en karakters oortuigend uitgebeeld word. Tog
bly dit 'n verhaal wat oor die oppervlakte van menslike emosies skeer;
hier is geen ontbloting van of ondersoek na daardie verwardhede, dryf-
vere en begeertes wat in elke menslike bewussyn verskuil lê nie. Magriet
is té volmaak — selfs in haar diepste teleurstelling bly sy hoflik en redelik
en word daar geen aanduiding gegee van innerlike konflik as reaksie op
die stropende rusies nie (sien p. 91). Faans weer, breek 'n ou belofte aan
'n meisie wat hy lief gehad het, verlaat sy ouerhuis en grief sy ma aan wie
hy besonder geheg is — maar die liefde vir Babs wat die oorsaak van die
bitterheid is, word nooit dramaties gemotiveer nie.

As Van Wyk Louw in 1961 sê dat Elise Muller se werke “vasgeloop sit in die rustige lokale ruimte van vyf en twintig jaar gelede”, desnieteenstaande die waardering moet hy ook vir haar skryfstyl koester,² dan is dit 'n uitspraak wat ook geldig word vir hierdie jongste vertelling.

Verwysings

1. Muller, Elise: *Die Derde Rit*, Tafelberg, 1e druk, 1978.
2. Louw, N.P. van Wyk: *Vernuwing in die Prosa*, Nasionale Boekhandel, 1965.

Studieopdragte

1. Vergelyk die vertelling se aanvangs- en slotparagrafe met mekaar (t.o.v. tydsbeelde, soort ruimte, watter karakters optree — pp. 1—5 en 103—104). Meen u dat die verhaal in hierdie opsig 'n betekenisvolle patroon vertoon?
2. Vergelyk die karakterisering van Magriet en Babs (koppeling aan lig- en donkerbeelde, ander karakters se uitsprake oor hulle, beskrywings deur die verteller, situasies waarby beide betrokke is) en besluit dan of die werk 'n oordeel oor die twee uitspreek.
3. Elise Muller het al werke gepubliseer wat eers as vervolghere in tydskrifte verskyn het. Sou u reken dat *Die Derde Rit* t.o.v. vorm, aanbieding, tydsverdeling, ens. op dieselfde wyse hanteer kan word?
4. Hierdie verhaal speel af in 'n verbye periode — oënskynlik dus 'n historiese roman. Is daar verhaalelemente wat duidelik hierdie historiese agtergrond aantoon?
5. Verskillende kritici het al genoem dat Elise Muller se werke dikwels 'n opvallende les, 'n moraal, aan die leser wil oordra. Stem u saam dat dit ook in *Die Derde Rit* gebeur? Motiveer u antwoord.
6. Bepaalde karakteristieke elemente van die vertelling (konfliktsituasies, simboliese ruimtebeelde, ens.) word gekonsentreerd gebruik in die aanbieding van Hoofstuk 12. Skryf kort aantekeninge oor die plek van hierdie hoofstuk binne die hele vertelstruktuur.

pa maak vir my 'n vlieër pa (chris barnard)

L.B. ODENDAAL

Chris Barnard se debuutdrama, *Pa maak vir my 'n Vlieër Pa* (1964), sluit nouer as Bartho Smit se eersteling, *Moeder Hanna* (1959), by die Absurde Teater aan. In *Vlieër* is daar byna so 'n duidelike neerslag van die Teater van die Absurde as in André Brink se *Bagasie*. Trouens, *Bagasie*, *Vlieër* en *Iemand om voor Nag te sê* (1970?) vertoon, wat die eksterne struktuur betref, seker die swaarste neerslag van Absurde Teater-egnieke in die hedendaagse Afrikaanse drama. Die dramaturg van *Vlieër* maak egter groter gebruik van 'n "tradisionele" spanningselement in die intrige as Brink in *Die Koffer* en *Die Trommel*. Daar is 'n oortuigender uiterlike spanningsfaktor in die drama. Org I beweer die tas roer (p. 32) en dit laat hom 'n beangste poging aanwend om te vlug.

Benewens hierdie "goedkoop" spanningselement is daar in *Vlieër* die spanning vanuit die intrige as geheel. Org Verwey I ontvang 'n telegram van ene Org Verwey wat onderweg is na Org I en sy ou moeder. Org I meen dis een van sy kollegas by die werk wat hom 'n poets wil bak, en sy moeder vrees dat die telegram afkomstig is van die man wat haar lewe gered het voor Org se geboorte. Dit blyk dat Org II die buite-egtelike seun van Org I is en dat sy besoek in verband staan met Org I se versuim om sy gereelde maandelikse onderhoudstjek aan Org II se moeder, Mathilda, te stuur. Maar Org II kom nie finansiële skuld opeis nie; hy konfronteer Org I met 'n morele skuldelaas. Daar is selfs 'n bewuste poging tot duiding van die skuld as metafisiese skuld: "Ons is almal skuldig"; "Almal is behep met skuld" (p. 36). Org II kom sy vader opsoek, kom hom dwing om sy verantwoordelikheid teenoor sy seun te aanvaar. Mens sou selfs in Org II as buite-egtelike kind wat in 'n roostuin — *sub-rosa* — verwek is (p. 34), as verlore seun wat terugkeer (p. 46), 'n suggestie kon sien van die politiek-godsdienstige skuld van die Witman teenoor die Kleurling.

Vlieër vertoon dus wel op die oog af die intrige van die realistiese familiedrama, maar dit "lyk" in geen stadium op hierdie soort drama nie.¹⁾ Die verwickeling is inderdaad "op die geallegoriseerde ideëvlak" (Antonissen). Org I se vrees vir Org II wil meer wees as blote vrees; dit wil bestaansangs wees. Org I se bestaan in 'n kamer wil meer wees as die bestaan van 'n besondere karakter in 'n besondere vertrek; dit wil die bestaan van *die mens in die wêreld* voorstel. Die karakters wil bewus, soms te bewus, meer wees as besondere karakters. Die ou Vrou is "So oud soos die mensdom self" (p. 39); Org II se stem is "ons almal s'n" (p. 71). Org I wil die kleinman, die anti-held gevang in sy situasie, voorstel. "Die

stuk word slegs”, so deel die dramaturg ons vooraf mee, “om tegniese redes in bedrywe verdeel; die pouses verteenwoordig geen onderbreking in die handeling nie”. Die drama is dus, soos die Absurde Drama, monosituasioneel, dit wil sê dit is gebou rondom ’n enkele situasie. Of die dramaturg daarin geslaag het om die nogal ingewikkelde verwickeling op bo-realistiese vlak oortuigend dramaties te verweselik, is een van die vrae wat mens jou moet afvra.

Die verhouding tussen Org en sy seniele moeder herinner sterk aan die verhouding tussen die Ou Man en Ou Vrou in Ionesco se *Les Chaises*. Org se moeder nooi hom nie net om op haar skoot te kom sit nie (“Toe, kom sit hier op my skoot”, p. 20); sy spreek hom nie alleen aan as klein kindjie nie (“Jy’s nog so klein, my kind; jy’s nog so klein”, p. 23); maar hy regresseer, net soos Ionesco se Ou Man, inderdaad tot kind en spring op die ou Vrou se skoot (p. 33) waar sy hom wieg en sus. So spring hy teen die einde in haar stoel (p. 71), word hy baba wat gebore word. Die ou Vrou se gesus en geneurie het tot gevolg dat hy geleidelik sy selfvertroue terugkry en as ’t ware hertransformeer om die vreemdeling ewe bars aan te spreek (p. 33) as voor sy gedaanteverwisseling tot kind (p. 31).

Die Absurde Teater se transformasie-beginsel ten opsigte van karakters geld dus ook in *Vlieër*. Die transformasies in Org I hou verband met die uiterlike spel met die omkering van rolle tussen Org I en II. Eers domineer Org II, dan kry Org I die oorhand, maar die tou waarmee hy Org II aan die dak vasgemaak het breek los en Org II kry weer die oorhand. Naas die liniêre ontwikkeling in die intrige is daar dus ook die sikliese in die struktuur van *Vlieër*.

Benewens hulle gelykmatigheid is daar ander aspekte ten opsigte waarvan Org I en Org II mekaar se spieëlbeelde is. Net soos Org I voer Org II die patroonmatige handeling uit van deur die venster kyk (pp. 30,41). Org II is ook komplementêr aan Org I se ideëbeeld van ’n seun.

Org se verbeeldingskind het “Wit hare. Soos wol. Soos skaapwol” (p. 36), is dus Blank en rein. Org II se “hare is swart. Pebliek soos die donker” (p. 36) — suggestie van sy Kleurlingskap; hy is bowendien onrein as buite-egtelike kind. Org I en sy moeder is analoog en teenstellend-komplementêr. Hulle is albei die falende geheues van die tipiese absurde karakter (alhoewel haar geheuefaling primêr toe te skryf is aan seniliteit) (pp. 16—18,20,34,36,39,50,57). Hierteenoor onthou sy darem geskiedkundige datums uitstekend en hy aardrykskundige name (p.45). Sy onthou veral die datums van die moorde op Piet Retief en op die Trekkers by Weenen (pp. 20/1, 45/6). Teenoor Org I, “die aardrykskundige” (p. 45), is sy geskiedkundige, die verpersoonliking van die geskiedenis, veral die geskiedenis van stryd tussen Blank en Nie-blank. Teenoor haar staan Org I in sy onthou van plekname: “Die Grand Canyon. Die

Alpe. Die Pireneë. Andalusië..." (p. 47); "Die Rynvallei... onder die Noordseewind... die naaldwoude..." (p. 67). So word hy die verpersoonliking van ruimtelike ontvlugting (veral uit die eie land) aan die situasie. Teenoor sowel Org I as sy moeder staan Org II met sy slagkreet van die Franse Rewolusie, wat in die konteks van die drama 'n politieke kleur kry: "Lewe die volk! Vryheid, gelykheid en broederskap!" (p. 45).

Die feit dat die vergeet/onthou in hierdie drama herhaaldelik so direk onder woorde gebring word, maak daarvan 'n belangrike motief ("Ek vergeet nou sy naam", p. 16; "Dis net die datums wat jy nie kan onthou nie", p. 17; "Ek het al vergeet", p. 18; "Dan vergeet jy van al die lawaai...", p. 20; "... lyk my hy het vergeet", p. 34; "Ek kan nie meer onthou nie", p. 36; "Ek het vergeet hoe oud", p. 39; "Ek onthou daar niks van nie", p. 50; "Ek kan nie onthou nie. Ek kan niks onthou nie", p. 57). Die motief van geheuefaling is dus in *Vlieër* net so 'n belangrike motief as in byvoorbeeld *Die Glasdeur* van Henriëtte Grové. Die feit dat die geheuefaling in *Vlieër* slegs 'n enkele keer dramaties gedemonstreer word (p. 57) doen af aan die sinvolheid daarvan as motief ter ondersteuning van die tema van absurditeit van die menslike toestand. Wat veral die dramatiese verwesenliking van die geheuefaling as absurde motief in *Vlieër* skaad, is enersyds die feit dat Org aan geen egte geheuefaling ly nie; by hom is sy vergeet bewuste repressie. Andersyds is die faling in sy moeder se geheue dié van 'n eendimensioneel getekende seniele ou vrou. Sy is nie besig om seniel te word in die loop van die drama nie; sy is dit reeds van meet af aan.

Die hoofkarakter, Org Verwey I, het te kampe met presies dieselfde probleme om aan die leer te kom as waarmee Amédée Buccinioni (*Amédée*) van Eugène Ionesco, 'n Franse dramaturg, te kampe het om aan die skryf te kom. Org probeer al twintig jaar lank studeer vir 'n eksamen, maar "die lawaai hier langsaan" (p. 7) en buite trek sy aandag af. Dié aspek van die absurditeit van sy toestand word oortuigender gedramatiseer as die geheuefaling.

Buite is daar weer lawaai van stemme: fabriekswerkers wat huis toe gaan, 'n fluit wat blaas, kragfietsse wat brul en wegtrek, lawaaierig. Org steek vas, luister, gee dan rukkerige treë venster toe.

ORG: Hou julle ellendige bekke! Vir wat lawaai julle so? Verdomp. Elke aand dieselfde ding! Jy met jou brulpadda! Barbare! Skobbejakke! (*Hy wys met sy vuis onder toe.*) Ek skiet julle nog — die leste een van julle! (*Die geraas hou aan.*) Lawaaibekke. Hier's mense hier bo wat wil studeer! Hier's 'n ou vrou wat wil slaap! (*Pouse.*) Eendsterte...! (*Die lawaai neem stelselmatig af as die kragfietsse se gedreun in die verte verdwyn. Org kyk agterna, kyk later effens op, 'n oomblik vasgevang, dan onthou hy en kyk of die man kyk, sien die man kyk, wys dan sy vuis in die rigting*

waar die meisie aan't uittrek is, en trek die seilgordyn af, haak dit onder vas.)

Verduiwelde lawaai... 'n Mens kan nie konsentreer nie... (p. 58).

Alhoewel Barnard sy konsepsie van Org as figuur wat deur sy milieu lamgelê word heel waarskynlik van Ionesco se Amédée gekry het, slaag hy hier daarin om Org se uitbarsting te maak tot die patetiese klag van die kleinburger in 'n oordonderende kleinburgerwêreld.

Net soos die absurde karakters van Henriette Grové openbaar Org en sy moeder sterk ontvlugtingsdrange, drange tot ontvlugting uit hulle situasie: Org in die toekoms; sy in die verlede. In die volgende passasie waarin daar op die wyse van die Absurde Teater by mekaar verby gepraat word, word die ontvlugtingsfantasieë van seun en moeder kontrapuntaal teenoor mekaar gestel.

ORG: As ons eers die huis het, kan 'n mens begin dink aan trou of iets. Daar sal miskien kinders wees. 'n Seun miskien. Ek sien hom al. Ek sal hom Orgie noem.

VROU: Jou pa wou ook altyd graag 'n seun hê. Maar dis hom nie gegun nie.

ORG: Hy sal blou oë hê en wit hare. Spierwit. Soos wol. Kompleet nes wol. Orgie.

VROU: Jou pa was lief vir kinders.

ORG: Smiddae as ek van die werk af kom, sal ek hom park toe neem. Ek sal sy hand vashou.

VROU: As ons dit kon bekostig, sou ons meer kinders gehad het.

ORG: Ek sal vir hom vliegtuigies maak. Allerhande soorte speelgoed. Vlieërs. En alles. Ek sal hom leer boks. Hy moet homself kan verdedig. Hy moet taai wees. Hy moenie 'n papbroek wees nie.

VROU: Waarvan praat jy Org?

ORG: Hy sal sterk word. Vreksterk.

VROU: Van wie praat jy?

ORG: Blou oë (*Pouse*.) En blonde hare. (*Pouse*). Spierwit soos skaapwol (pp. 8/9).

Teenoor Org die vader, is daar die karakter van Org die seun. Nie alleen die karakter van Org II wek reminissensies aan dié van die Engelse dramaturg Harold Pinter se sinistere besoekers in *The Room*, *The Birthday Party* en *A Slight Ache* nie, maar die hele situasie van twee beangste mense in 'n kamer agter 'n toe deur herinner aan Pinter se dramas. Die deur met "namenlose Grauen dahinter" wil in *Vlieër* ook 'n belangrike motief wees.

Net so bewus absurd as die karakters en situasie is die dialoog in *Vlieër*. Ons vind daarin die reeds bekende eggo-frases uit Eugène Ionesco se *La Cantatrice Chauve* (Die kaalkop primadonna) en *Les Chaises* (Die stoele).

ORG: ... Kan hom nie roer nie...

VROU: Hy kan hom nie roer nie...

ORG: Hy't Ma se lampie gebreek en toe hang ek hom op.

VROU: Ma se lampie gebreek...

ORG: ... Maar ek het hom. Soos 'n vlieg in 'n spinnerak.

VROU: 'n Vlieg in 'n spinnerak... dit maak my bang...

ORG: ... Net 'n oomblikkie...

VROU: (*Eggo.*) Net 'n oomblikkie... (pp. 55/6).

So hou dit oor twee bladsye heen aan. Benewens die feit dat Org “te veel (en te ongenuanseerd!)” vloek en skel “om op die duur effek te bereik”²⁾, herinner hierdie dialoogtegniek sterk aan Vladimir en Estragon se vloek en skel in Samuel Becket se drama *Waiting for Godot*: “Vervloekte Kommunis!” (p. 44); “Kommunis” (p. 58).

Hierteenoor benut Barnard die clichétegniek op oorspronklike wyse om Org se absurde toestand en strewe in die dialoog uit te spel: “ 'n Mens kom niewers as jy nie boekgeleerdheid het nie” (p. 8); “Niks kom op 'n skinkbord na mens toe aan nie” (p. 10); “... ek kan my nie met speletjies laat ophou nie. ... Ek het 'n doel voor oë. Ek het niks om voor bang te wees nie” (p. 15); “Ek is nie bang nie. Ek moet net aanhou, dis al. Ek moet in myself glo, dis al. Ek moet net aanhou glo” (p. 16); “Ek is 'n man met ideale soos jy my hier sien staan” (p. 58). Hierdie tegniek vind veral effektiewe dramatiese aanwending in samespel met die tegniek van die bandopnamemasjien.

BAND: Ek moet in myself glo...

ORG: Ek moet in myself glo...

BAND: Ek het 'n doel voor oë...

ORG: Ek het 'n doel voor oë...

BAND: Ek is sterk...

ORG: Ek is sterk...

BAND: As ek hard genoeg probeer, sal ek bo uitkom...

ORG: As ek hard genoeg probeer, sal ek bo uitkom... (p. 24).

Hier doen die eggo-frases nie geforseer en oorbekend aan nie, maar dien hulle veral om die patetiese anti-held woordeliks as man van slagspreuke aan ons voor te hou.

Barnard buit die tegniese middel van die bandopnemer nog verder uit. Wanneer Org II dreig om Org I te oorweldig met die woord (sy inkantatiewe aandrang: “Pa, maak vir my 'n vlieër, Pa”, (pp. 69/70), en Org I die band aanskakel om hom meer selfvertroue in te boesem (p. 70), speel dit nie sy slagspreuke nie, maar die woorde van Org II (p. 63). Hierdie absurditeit van “die bandmasjien in ‘trurat’ ” is inderdaad, soos P.D. van der Walt aantoon, “besonder vindingryk” gedramatiseer.³⁾ Dit is tekenend dat Org I Org II daarvan beskuldig dat hy ‘geneuk het met sy masjien’ (p. 70). Dit is veral belangrik dat Org II nie letterlik met sy “masjien geneuk” het nie, maar figuurlik kom peuter het aan die ge-

meganiseerde lewetjie van Org I, sy ideale kom vernietig het. Nie alleen is Org in lewende lywe, net soos Krapp (*Krapp's Last Tape*) van Samuel Beckett, weselik anders as Org-in-die-masjien nie, maar kom Org I in 'n geskakeerde dramatiese verhouding te staan teenoor sy stem, sy geïdealiseerde Self. Hy is enersyds die patetiese teenbeeld van die band-Org; andersyds wil hy in 'n krisissituasie selfs die band-Org oortref.

BAND: Ek moet net aanhou glo. (*Pouse*).

Ek moet in myself glo. (*Pouse*).

Ek het 'n doel voor oë. (*Pouse*).

Ek is sterk...

ORG: Ek is donners sterk... (p. 62).

Barnard gebruik die tegniek van outomatiese spreke op nog 'n ander wyse sinvol in *Vlieër*: in Org I se outomaties-eentonige repetisie (p. 16), sy herhaling van geleerde feite (pp. 20/1) en sy outomatiese antwoorde op Org II se aandrang aan die slot (p. 72). Hierdie manifestasies van meganiese spreke hou verband met die dialoog op band en karakteriseer Org I verder as gemeganiseerde, gekondisioneerde wese, veral die slotpassasie waarin die meganiese antwoorde Org I se finale oorgawe dramaties oortuigend tuisbring.

Die dialoogstruktuur van *Vlieër* vertoon oorfloediglik die kruisdialoogpatroon van die absurde dialoog om die karakters se verbypraat by mekaar te toon (pp. 5,7,9,19,20,42,43,69). Soos P.D. van der Walt te reg opmerk (pp. 125/6), word dit veral teen die einde (p.69) effektief ingespan om uitdrukking te gee aan die Seun se smeking wat geen ingang vind by die vader nie. Origens is die verbypraat-dialoog funksioneel in die sin dat dit Org I en sy moeder se verby leef by mekaar demonstreer. Naas die kruis-dialoog, maak stichomitie en patroonmatige herhalings belangrike onderdele van die dialoogstruktuur van hierdie drama uit. Benewens die stichomitiese eggo-frases van Org en die bandmasjien (pp. 23—5, 62/3, 70/1) is daar die inkantasie op “dors/nie dors nie” (pp. 44/5) en die geforseerde oormekaarskuif van die verhaal van die verlore seun en van Org II (p. 46), waarin die dialoog tussen drie karakters tot monoloog versmelt. Net so gefabriseer is die aanwending van die liedjie “Siembamba” se woorde in hulle toepassing op die handeling (p. 37).

Barnard maak van twee verdere absurde dialoogtegnieke gebruik. Die eerste is die absurde teenspraak. Org II sê byvoorbeeld: “Mooi uitsig wat hulle hier het” (p. 39), en 'n rukkie later: “Afskuwelike uitsig wat 'n mens hiervandaan het” (p. 41). Maar dan word die absurditeit van hierdie uitsprake gerasionaliseer: “Ek kan nie besluit of ek van die uitsig hou of nie” (p. 42). Deur die relativering van die absurde teensprake word hulle effek bederf. Dan is daar ook, soos in Eugène Ionesco se *La Soif et la Faim* (hoewel ek nie glo dis ingegee deur Ionesco se drama

nie), die gelyktydige voordra van verskillende monoloë deur twee karakters (pp. 40/1). Dit is hier hoogstens 'n aardigheid en weinig meer.

Die sinnelose spel met identiteite (pp. 16—18) bly blote sinneloosheid sonder meer; dit word nie metafoor van sinloosheid nie.

ORG: (*Loop tot by haar, wys.*) Hier staan dit. Swart op wit. Ma dink tog nie ek het die telegram vir myself gestuur nie?

VROU: Hoe moet ek weet?

ORG: Ek sal mos nie vir myself laat weet ek kom halfagt vanaand vir myself kuier nie.

VROU: Miskien het jy vergeet jy sal buitendien halfagt vanaand hier wees.

ORG: 'n Mens doen mos nie so iets nie.

VROU: Of miskien was jy bang jy vergeet. (pp. 17/18).

Net so is die lopies wat Barnard neem met die Eksistensialisme, insonderheid die *Son Struikel*-Eksistensialisme van Dolf van Niekerk ("Jy's nog in my. Ek kan jou nie sommer so laat gaan nie. Nie voor jy nie ordentlik gebore is nie", p. 10), nie oortuigend in dramatiese terme gerealiseer nie. Dit bly die blote yling (byna soos dié van Odette in Bronk se *Trommel*) van 'n kinds ou vrou.

Nie alleen die tegniek van die ou vrou in 'n rolstoel herinner aan Hamm (*Endgame*) van Beckett in sy rolstoel nie, maar ook die patroonmatige herhaling van Org I en II se uitkykery by die venster (pp. 4,5,7,11—13, 15,30,39,41,42,55,63) laat mens dink aan Clov se gedurige uitkykery by die venster. In *Vlieër* gaan hierdie uitkykery egter nie gepaard met die uitgebreide mimiese spel, soos dié van Clov nie, waardeur die ekwivalent in die handeling gegee word van die absurde, steriele milieu buite. In *Vlieër* word daar gekyk na 'n kaal "sletjie" in 'n venster oorkant (p. 42) — 'n verdere poging tot inkleding van die seksuele laag in die werk, maar teweens ook weer 'n rasionalisering van die absurde. Daar is, soos in *Endgame*, drie geslagte op die verhoog.

In die rituele handeling teen die einde, wanneer die ou Vrou op die tafel uitgelê word met geprewelde Siembamba-gebed en kerse (p.65), word daar simbolies afgereken met die geskiedenis. Ten einde as buite-egtelike Kleurlingkind van die Blanke aanvaar te word, moet die geskiedenis deur dié kind ongedaan gemaak word. Daarom bring Org II die ou Vrou om die lewe: "Jy't haar verdomde lampie omgeskop. ... Dit was jy! Jy't haar vermoor sodat jy hier kan intrek" (p. 66).

Die onmiddellike geografiese milieu is nie alleen tipiese absurde milieu nie; dit herinner aan die milieu van Ionesco se *Jacques* en Pinter se *Caretaker*, met die "warboel van deur die tyd opgestapelde rommel" (p. 3). Daar is ook die suggestie van drek in die onmiddellike handelingsoord: dit sytel uit 'n lekkende latrine bokant deur die dak van Org-hulle se woonstel (p. 48). Die latrine se geluid word, soos in *The Dumb Waiter* van Pinter, telkens gehoor (pp. 19,18,59). Verder dien die onmiddelli-

ke geografiese milieu, soos prinsipiël in die Absurde Teater, as gevange-
nis (pp. 57,66,67,69). Org II sluit die deur en hou die sleutel. Die verwy-
derde geografiese milieu is, soos in *Halte 49*, 'n tipiese stadmilieu:
“Waarom ons ook ooit hier tussen die fabriek moes beland het, weet die
hemel alleen” (p. 12); “Roet. Kyk net hoe lyk die vensterbank. Roet en
lawaai en rook. Dis al. Roet en lawaai en rook” (p. 13). Dis 'n absurde
milieu: “'n grys perron — met grys pilare” (p. 68). Org en sy moeder
voer in hulle woonstel net so 'n afgesonderde bestaan as Amédée en Ma-
deleine en die drie ou vroue in *Die Glasdeur*: “Niemand kom juis hier nie.
Ek dink amper ek is die eerste kuiergas wat julle in jare kry — is ek nie?”
(p. 30); “Waarnatoe kan jy padgee? Jy sal verdwaal raak. Dis donker. Jy
ken nie die stad nie” (p. 67). Hier is daar ook weer te nadruklike
verwoording van die afsondering; dit word nie dramatiese werklikheid
soos in *Die Glasdeur* nie.

Die leë briewe met niks daarop nie behalwe “Liewe Mathilda... Liefheb-
bend — Org” (p. 50), herinner aan die skoon velle papier van Brink se
Ou Man, en net soos Brink se verhoog in *Die Koffer* besaai raak met
dié papiere, so raak Barnard se verhoog in *Vlieër* besaai met die briewe.
Barnard se leë briewe, “bewyse van sy vaderskap (ook bewyse van sy
hulpeloosheid: briewe sonder inhoud)”⁴⁾, is egter 'n geslaagder onderdeel
van hierdie drama as Brink se skoon velle papier in *Die Koffer*. Die tele-
gram wat Org kry, maar nie wil erken nie, herinner weer aan die brief aan
Amédée en die telegram vir Bèrenger in *Tueur Sans Gages*, (*Moordenaar
sonder grasia*), maar Barnard benut hier die telegram op oortuigender
wyse as Ionesco; dit word die inset van die konflik in Org.

Aansluiting by bepaalde Absurde dramas is dus in *Vlieër* ewe duidelik te
siene as in *Bagasie* van Brink. *Vlieër* bly ook soms steek in die blote ab-
surdisme, soos *Bagasie*, veral wat betref die Eksistensialisme-motief en
die sinnelose gemaal om Org I se identiteit (pp. 10,16). In die algemeen
slaag Barnard egter daarin om die invloede oorspronklikker te verwerk as
Brink. Mens moet *Vlieër* dus beskou as 'n geslaagder werk as *Bagasie*.
Dit is ook geslaagder as *Putsonderwater* van Bartho Smit. Ofskoon daar
ook in *Vlieër* sekere simbole/tekens is wat nie goed geïntegreer is nie (by-
voorbeeld die “Veertien rand elke maand” as tiende van Org I se salaris,
p.15 en die “Veertien grys pilare” as simbool van die wêreld buite,
p. 68), is die simbole van die lampie en die rose/roostuin beter verweef
met die hooftema as die simbole in *Putsonderwater*.

In ander opsigte is *Vlieër* minder geslaag. Verla die onsubtiele voorstel-
ling van die ou vrou en die te opsigtelike verdieping wat daar aan die
mense en verla die skuld gegee word, lê eerder die werktuie as die werk
bloot. Die te duidelike brug wat daar geslaan móet word tussen persona-
sies en mens, tussen finansiële skuld en oerskuld (en ook politiek-
godsdienstige skuld) dui op 'n onmag tot ontginning van 'n situasie, ont-
ginning op so 'n wyse dat 'n situasie die situasie word.

1. Vergelyk R. Antonissen: "Historiese en ander Didaktiek", *Standpunte* XVIII (3), Februarie 1965, p.60; "Die Afrikaanse Letterkunde in die Twintigste Eeu", in P.J. Nienaber (red), *Perspektief en Profiel* (1969), p. 201.
2. P.D. van der Walt, "Barnard, Chris: "Pa maak vir my 'n vlieer Pa", in *Mené Tekél*, p. 126.
3. "Barnard, Chris: "Pa maak vir my 'n vlieer Pa", p. 125.
4. A.J. Coetzee, "Die drama ná 1900", in E. Lindenberg e.a., *Inleiding tot die Afrikaanse Letterkunde*, p. 134.

de straat (1924) *(ina boudier-bakker)*

J. VAN DER ELST

1. *Inleidend*

Ina Boudier-Bakker (1875—1966) het haar literêre debuut in 1899 gemaak met 'n skets *Najaar* in die tydskrif *Nederland*. In 1902 is *Verleden*, haar bekende drama, geskryf onder inspirasie van voorbeelde van Ibsen, Strindberg en andere, vir die eerste keer op die planke gebring. Sy het groot waardering vir hierdie skrywers gehad omdat hulle “dieper grepen in het menselijk innerlijk’ dan de schrijvers vóór hen” (1968, p. 58). *De straat* (1924) en die familieroman *Armoede* (1909) word beskou as hoogtepunte in haar oeuvre. Menno ter Braak noem laasgenoemde “haar compleetste” en *De straat* “haar essentieelste werk” (1968, p. 197). Haar suksesboek is *De klop op de deur* (1930), 'n lywige roman wat binne een jaar sy negende druk beleef het.¹⁾ Uit haar werk blyk 'n intense belangstelling vir die mens in sy eensaamheid, sy frustrasies en verdriet. Ook die kind figureer in haar werke. Haar talent om die mens uit te beeld, word beklemtoon deur die woorde op haar grafsteen: “Zij schiep menselijke mensen en kinderlijke kinderen” (1968, p. 272). Die figure wat in haar werke voorkom, is dikwels die vooraanstaandes soos in *De straat*: die dokter, die burgemeester, die notaris, die dominee, die posmeester, mense wat ondanks hul belangrike posisie in die gemeenskap, almal iets het om te verberg.

2. *De straat ('n roman of novelle?)*

Daar bestaan min twyfel oor die novelle-agtigheid van hierdie werk. Tog is daar kritici wat *De straat* nie onomwonde 'n novelle wil noem nie. Edinga, Boudier-Bakker se biograaf, sê die volgende na aanleiding van die verskyning van *De straat*: “De kritiek schonk grote en vleierende aandacht aan deze kleine maar wat het menselijk leven aanging, *complete roman*.²⁾ (1968, p. 151). Hy bedoel vermoedelik dat die universaliteit van die werk wyer strek as wat normaalweg by die novelle die geval is. Coster (1968, p. 151) se mening oor die werk hang hiermee saam. Hy verwys nl. na “een grootheid van visioen” en een “spontane prachtige synthese van het leven”. Waar in 'n novelle enkelvoudigheid van gebeure, ruimte en tyd asook beperktheid van karakteropset vooropstaan, tref 'n mens in *De straat* die verhaal aan van 'n hele gemeenskap. Dit bestaan uit mense wat elkeen op 'n bepaalde wyse reageer en van wie elkeen se diepste innerlike openbaar word. Veral wat die uitgebreide

karakteropset betref, kan 'n mens sê dat *De straat* romanagtig is. Daar is aan die ander kant enkelvoudigheid van die ruimtelike, aangedui in die titel en beklemtoon deur beperktheid van die vertelde tyd: die geheel speel af binne 'n week. Die gebeure is gesentreer om drie verhaalkerne en besit ook 'n sekere beperktheid. Die novelle-agtige oorheers en 'n mens sou *De straat* liever wou bestempel as 'n romanagtige novelle.

3. *Unanimsisme en naturalisme*

3.1 Van der Kerken (1968, p. 124) beweer dat *De straat* geskryf is in navolging van die sogenaamde Franse unanimsisme, die stroming wat 'n massa beskryf en van daaruit, via 'n bepaalde gebeurtenis, in hierdie geval van die kermis, die afsonderlike mense uit te beeld. Die Fransman Jules Romains (1885—1976), vader van die literêre unanimsisme het gepraat van die "l'âme unanime" — vanuit 'n bepaalde gebeurtenis word sielsgesteldhede beskryf.³⁾ Van der Kerken is ietwat kras met sy onomwonde tipering van navolging. Menno ter Braak (Edinga, p. 197) het reeds in 1934 met betrekking tot *De straat* gesê dat die Franse oorsprong in die "Hollandse omzetting geheel verloren was gegaan". In werklikheid lei, in teëstelling tot wat Van der Kerken beweer, meer as een gebeurtenis, nie net die koms van die kermis nie, maar ook die siekte en dood van Bogert en die inisiatief rondom die huisvesting van die Hongaarse kindertjies, tot openbaring en ontwikkeling van sielsgesteldhede.

3.2 By die lees van *De straat* raak 'n mens tog bewus van *naturalistiese* trekke in die werkie. Dit is nie hier die plek om 'n uitvoerige uiteensetting oor die naturalisme te gee nie. Ek wil volstaan met 'n definisie van die naturalistiese roman soos verstrekk deur Furst en Skrine (1971, p. 42):

In 'n naturalistiese roman word die mens met maksimale objektiwiteit van 'n wetenskaplike beskryf as 'n wese wie se hele beeld bepaal word deur faktore soos erflikheid, ruimte (milieu) en die spanning van die gebeure van die oomblik.

3.2.1 *Objektiwiteit*: Die verteller in *De straat* is allesbehalwe objektief. Mev. Koelman word onbarmhartig, uiterlik (soos 'n roofvoël) en innerlik as onbetroubaar beskryf. Aan die ander kant is daar weer die (subjektiewe) deernis met Wiesje Richter (p. 129) en ook met mej. Wefers, die onderwyseres.

3.2.2 *Erflikheid*: Hierdie aspek speel in *De straat* nie 'n besondere rol by die beelding van die karakters nie. Dit hang ook saam met die feit dat hulle nie by uitstek uitgebeeld word in hulle verbintenis aan hul verlede en veral aan vorige geslagte nie.

3.2.3 *Ruimte (milieu)*: Die ruimte speel wel 'n besondere rol by die be-

paling van die karakterbeelde. Die straat in sy konkreetheid met sy vername huise skep 'n ruimte van 'n geestelike engheid wat bepalend is vir die beelding van die karakters.

3.2.4 *Gebeure van die oomblik*: Drie belangrike gebeurtenisse is bepalend vir die beeld van die mense in die straat. Elkeen se beeld word in die besonder gefikseer rondom die belangrike gebeurteniskern, die besluit-nemings en voorbereiding vir die koms van dertig ondervoede Hongaarse kinders.

4. *Ruimte, tydruimte en vertelde tyd*

Die titel van hierdie werk gee 'n aanduiding dat die ruimtelike van die straat 'n fokuspunt is. Opvallend is die onbepaaldheid van die straat. Dit word slegs met 'n hoofletter geskryf met die verdere aanduiding dat dit iewers op die platteland is in "het kleine vergeten stadje"⁴⁾ (p. 1) by 'n rivier.

Die ongeïdentifiseerdheid van die straat en stadje hou ook verband met die universaliteit van die gebeure wat daar afspeel — 'n gebeure vir alle plekke en alle tye.

Opvallend is ook die beklemtoning van die eensaamheid van die straat. Daar word verwys na "zijn vereenzaming" en sy leegheid (die "breede leeg straat"). Die klimaatsomstandighede waarin die straat geteken word, is ook deel van die ruimte van die verhaal en is allesbehalwe opbeurend. Die lug is grou en dit is 'n najaarsdag wanneer die verhaal begin. Dié ruimtelikheid werp ook 'n projeksie op die mense wat daar woon. Baie van hulle is in die najaar van hulle lewe. Die straat is vir hulle 'n samebindende faktor:

"De straat was hun wereld, die alles beheerschte, waar alles zich afspeelde" (p. 2).

Wat die *tyd as ruimte* (tydruimte) betref is daar ook 'n opvallende onbepaaldheid wat saamhang met die universele inslag. Die *wanneer* van die verhaal is moeilik bepaalbaar. Die gebeure speel af iewers na die Eerste Wêreldoorlog en die Hongaarse kinders is dalk oorlogslagoffers. Nêrens word vaste datums gegee nie. Die vertelde tyd hang saam met die aantal dae of jare waarin 'n verhaal of gebeure afspeel. Soos reeds vermeld kry 'n mens hier te doen met die beperkte tydsbestek van die novelle. Die tydsverloop is chronologies meegedeel. Die twee tydpole is die aankoms van die kermis en die sluiting daarvan: die "vreemde wereld van *ééne week*"⁵⁾ (p. 4).

5. *Gebeure*

Die verhaalkerne waarom die gebeurtenisse in die straat sentreer, word reeds in die eerste hoofstuk aangegee. Daar is:

- (i) Die koms van die kermis en die gepaardgaande ontwrigting.
- (ii) Die werwing van onderdak vir dertig ondervoede Hongaarse kinders.
- (iii) Die skielike siekte en uiteindelijke dood van Bogert, die eenaar van die baksteenfabriek.

Elkeen van die kerne vorm 'n draad ('n deurlopende motief) in die verhaal en het 'n bepaalde uitwerking op die onderskeie karakters.

5.1 *Die kermis*

Die koms van die kermis bring ontwrigting: “Die kermis rakelde alles op” (p. 107). Dit is 'n wilde verskyning in “hun doodsch wereldje” (p. 66). Dit bring die vroue tot 'n wrede en helder besef van alle ontbering en leed wat hulle moes verduur en tegelykertyd herinner dit hulle aan “vertrapte illusies” wat veilig in hul harte verberg was. Die fokus op die kermis word verskerp wanneer die inwoners van die straat vir 'n geselligheid by die burgemeester se huis is en waar almal 'n uitsig het op die helder toneel waar die lewe dans en hoogty vier (p. 115). Selfs die sterwende Bogert hoor in 'n oomblik van helderheid die geluide van die kermis. Die ou notaris en sy vrou wat nie die burgemeester se geselligheid bywoon nie, is ook bewus van die kermis se “flonkerende speelgoedkraam” (p. 122).

Vir die jongmense bring dit verlange na ver horisonne en ander wêrelde. Hiervan getuig die “vreemde vonk” (p. 78) in Eva Molijn se oë en Greetje Dirks se verlange na “een andere wereld met nieuwe mensen” (p. 127).

Uiteindelik loop die sirkus ten einde — dit was slegs 'n tydelike glans. Dit word soos volg gestel om as kontras te dien met die verrykte insig van medemenslikheid waartoe die mense gekom het:

“Voorbij joeg de kermis in een laatste stuiptrekking. ... Het was uit. Eén voor één sloten de tenten, borgen de kramen hun flonkerend spul onder de grauwe zeilen”. (p. 134, 135).

5.2 *Die huisvesting van die kinders*

Hierdie gegewe skep 'n belangrike — indien nie die belangrikste nie — draad deur die werk. Die eerste mededeling kom van die dokter by die “societeit” na sy besoek by die domineesvrou:

“... mevrouw is druk in de weer met het uitbesteden van Hongaarsche kinderen... 't Is een heel bestier om er hier dertig onder te brengen” (p. 10).

Die kommentaar is dat sy dit nooit sal regkry nie. Juis rondom die probleme van die vestiging van die kinders ontwikkel die vernaamste konflikte en vind die groot karakteropenbarings en -kenterings plaas. Hierop kom ek uitvoerig terug by die karakterbeelding. Almal in die straat word

met die probleem van die naasteliefde gekonfronteer en moet op een of ander wyse swig. Die konflik rondom die huisvesting van die kinders vind in die slotparagraaf van die boek, nadat Bogert oorlede is, sy ont-knoping:

“Den derden dag ging de Dood nog eenmaal door de straat — langs de in teeken van rouw gesloten huizen. Maar de vrouwen, die achter de dichte gordijnen luister dan naar zijn stap, zagen wat volgen ging:

Den kleine stoet moede, schreiende, vreemde kinderen — en deur na deur die zich opende.”

5.3 *Bogert se siekbed en dood*

Die leser bly ook van die begin tot die einde bewus van Bogert se siekte en naderende dood. Hy word siek in die societeit en is dadelik bewus van die dood wanneer hy in 'n flits sy lewe aan hom sien verbygaan. Sy siekte ontwig sy vriende en bring onsekerheid. Hy het aan die stadje behoort “even vast als de zon en de hemel” (p. 14).

Bogert sou die probleem van die kinders opgelos het, al het hy onwillig gelyk.

Die eindpunt van hierdie draad in die verhaal word op sublieme wyse meegedeel met die verwysing na die ou gebruik waarby die gordyne van die huis waar iemand gesterf het, toegetrek word:

“Toen zakte langzaam, als een ooglid dat vermoed zich sluit, een gordijn voor een der donkere benedenramen. En nóg een” (p. 135).

Dis opvallend — en dit dui op 'n sekere moraal wat die skryfster wil verkondig — dat die verhaalmotief oor en omtrent die kinders die positiefste ontplooi en implisiet verder ontwikkel. Die deure van die huise het oopgegaan nadat die dood sy tol geëis het en die “flonkerende kermis” afgeloop het. Die naasteliefde en medemenslikheid het in die Straat ge-seëvier.

6. *'n Nader beskouing van die persone.*

6.1 'n Alwetende en alomteenwoordige vertelinstansie verskaf op verskillende maniere inligting oor die karakters:

Eerstens word inligting oor 'n karakter gegee deur 'n weergawe van sy of haar gedagtes. Tweedens is daar direkte mededelings oor karakters waarin hulle *innerlik* en *uiterlik* beskryf word. Wat laasgenoemde betref, kan bv. verwys word na die swierige verehoed van mev. Koelman wat 'n paar keer genoem word. Derdens is daar deur middel van een karakter mededelings oor 'n ander een. Veral die vrou van die dominee

met haar drang om te weet wat in die huise van die stadjie aangaan, is 'n soort monitor wat skerp waarneem en eienskappe van karakters bekendstel. Deur haar oë kry 'n mens byvoorbeeld 'n bevestiging van die notarisvrou se geldgierigheid wanneer sy haar betrap op die steel van 'n suikerklontjie:

“Zij zag hoe de oude notarisvrouw in 't voorbijgaan een vergeten klontje van een schoeltje greep en in haar zak moffelde — en even ademde ze op als in bevrediging”. (p. 37).

Vierdens kan 'n leser ook afleidings maak oor 'n karakterbeeld deur bewus te wees van teenstellings. Die getrouheid van Louis Courtois aan haar man en haar liefde tot hom word beklemtoon wanneer sy vergelyk word met die landdros (“kantonrechter”) wat sy vrou keer op keer verkul.

6.2 Daar kom 'n kollektiewe beeld van die straat se mense na vore. Elkeen van die mans en vroue verberg gesamentlik en/of afsonderlik 'n geheim: “ieder het zijne — van zorg, van schuld, van verdriet” (p. 30). Hulle vorm tesame 'n kring van leed” (p. 139).

Die mans in die roman word in die inleidende hoofstuk uitgebeeld as hulle in die “societeit”, die samekomsplek van die vooraanstaandes, vergader: “de heeren van het stadje” (p. 4). Daar word eintlik 'n negatiewe oordeel oor hulle uitgespreek, want hulle word geteken as onbelangrike mense wat onbelangrike gesprekke voer waarin van molshope berge gemaak word:

“Het waren de *kleine dingen* die hier in de straat groeiden tot begrippen van *overwaarde*,

6) die de gemoederen voortdurend in een dompige opgezweepte onrust vastklemden” (p. 5).

6.3 Van die mense in die straat, is die burgemeester die progressiefste, 'n man met dinamiek. Dit is hy wat hom verset het teen 'n verbod op die sirkus en sy mening met geweld gehandhaaf het. Hy en sy vrou verberg egter saam die leed van kinderloosheid. By hom leef daar van die begin af 'n meegevoel met die kinders wat gaan kom. Hy sou, ondanks die teënsinnigheid van sy vrou graag “iets jongs, vroolijks” in die huis wou hê. Die kinderloosheid het sy vrou se hart toegemaak vir ander kinders: “Zij kon niet verdragen een vreemd kind...” (p. 31). Tog ervaar sy, wanneer sy na die landdros kyk, 'n eggo van geluk: “het zuiver en heerlijk geheim van haar liefde...” (p. 120).

Die vrou van die dominee lei 'n ongelukkige huwelikslewe. Sy dink aan haar man in 'n wrok en opstandigheid. Hy is met haar getroud toe sy al 'n oujongnooi was en behandel haar “koel en liefdeloos” (p. 16). Die belangrikste deel van haar karakterbeeld is haar grenslose nuuskierigheid, “een jagende begeerte om te wêten” (p. 17). Die ander sien haar soos 'n spin wat sy spinseldrade “in al hun huizen stak”. Sy beken teenoor haarself dat haar goeie dade eintlik geïnspireer is deur die verlange

die wete. Elke ding wat sy te wete kom, is vir haar 'n triomf. Teen die einde oorwen die gevoel van naasteliefde wanneer tot die wete kom dat mej. Wefers, die onderwyseres wat daaglik met kinders omgaan, vurig na 'n kind verlang:

“Zij vergat dat zij hier iets gevonden had wat zij nooit had vermoed — maar zij voele niets van den gewonen triomf ...” (p. 138).

Die vrou van die posmeester tree sterk op die voorgrond as die onbetroubare en bedrieglike. Haar praatjies het nouliks 'n “uitgangspunt van waarheid”. Sy het onbetroubare oë (p. 25). Sy het soos 'n roofvoël haar man, wat agt jaar jonger as sy is, ingepalm met 'n onware verhaal oor haar verlede (p. 43). Sy is uiterlik aantreklik, 'n groot blonde vrou met “wijde blauwe legenachtige oogen” (p. 108) wat die plek waar sy woon verafsku. Sy noem dit 'n nes “waar zij zich maar tijdelijk had willen bergen, nooit met de bedoeling voorgoed”. Sy bewonder die landdros, “de kantonrechter, ontrouw, die vrouwen kende, zóó een” (p. 110). Sy het ook onderneem om een van die kinders te neem, maar haar beweegredes is ook nie suiwer nie:

“Zij zou een kind nemen, het stond aardig, en het gaf een reden tot meer aansluiting” (p. 44).

Die vrou van die landdros verberg die leed oor haar man se huweliksontrou. Sy het alles in haar huwelikslewe bedek met “duizend voorzorgen. De dingen die zij haar man had vergeven, zeventig maal zeven” (p. 36). Alles in die huis spreek van haar liefde tot hom en sy leef in die hoop dat die ouderdom hom weer na haar sal terugbring: “als hij oud wordt, dan zal hij eindelijk weer helemaal van mij zijn” (p. 64). Sy besef dat sy saam met hom in 'n poel van verwording beland het waar niks meer suiwer is nie “waar alles kroop, niets rechtop kon gaan, noch het vergrijp noch de goedheid” (p. 65).

Die landdros self beleef die vrees vir die ouderdom en tegelykertyd die wroeging oor sy ontrou. Hy word uiterlik geteken as aantreklik, “rij-zig slank, uiterst verzorgd” (p. 96). Hy is 'n man met 'n ongestilde lewenshonger (p. 96), wat tog bewus is van sy eie “vermodderde” lewe. Die plotselinge omhelsing van Jetje Rovers maak hom gek van geluk, maar op daardie oomblik tree die kentering by hom in en gee hy nie toe aan die verleiding nie.

Die ou notaris en sy vrou verberg die smart om hulle kinders wat vroeg oorlede is. Saam het hulle verval in 'n gewoonte van 'n onmoontlike geldgierigheid. Albei is oud, maar die vrou, vyftien jaar jonger as haar man, het nog die “vergane trekken van een zeer bijzondere schoonheid”. Ook by hulle tree 'n kentering in wanneer hulle die houvas van die verlede deurbreek en tog besluit om 'n kind vir versorging aan te neem.

Die vrou van die sekretaris word geteister deur die melankolie wat soos 'n duiwel van haar besit neem. Haar geheim is haar dranksugtigheid. Die dokter bemerk dat haar gesig "rood en blazig" geword het (p. 47). Die oorsaak van haar melankolie is haar eie kinders wat sy vroeg moes mis wat in Indië⁷) woon en soos vreemdelinge vir haar geword het. Sy voel asof sy in 'n put sink "met nergens houvast in het leven..." (p. 45,107). Die landdros het haar geheim geken "-had het geraden bij intuïtie" en hy word vervul met eerbied vir 'n verlore stryd (p. 109).

Die vrou van die ontvanger van inkomste ly ook aan vereensaming. Haar uiterlike toon die spore van 'n vergane skoonheid. Sy ly aan kwale wat deur die dokter as "hysterica van top tot teen" (p. 67) bestempel word. Sy voel dat almal haar ignoreer, ondanks "vreemde scheurende pynen" wat sy verduur (p. 28). In haar toestand kan sy nie meer onderskei tussen waarheid, bedrog en selfbedrog nie: "Ze wist niet eens meer, dat ze den thermometer zelf in de warme thee had gestopt om hem op te jagen" (p. 70). Sy is selfs afgunstig op die verhouding wat tussen haar man en hulle dogter Lientje bestaan. Die jong vrou van die dokter ervaar die voortdurende hunkering "naar het grote stadsbestaan". Die kleinheid van die stadjie is vir haar 'n beproewing. Diep in haar leef die verlange na iets vir haarself: "Eénmaal maar in een razende dolle roes zich uitvieren, in een bewusteloosheid haast ondergaan in de vreugd. Te lachen, te zingen, te feesten ... tot er eens eenmaal en voorgoed de eindelijke verzadiging zou zijn!" (p. 116).

Die onderwyseres, juffrou Wefers, moet in die verbygegane fleur van haar jeug, ook die smart van haar eensaamheid verberg. Daar leef diep in haar die verlange om liefde te skenk. Ook sy slaag daarin om haar eensaamheid te oorwin. Sy word ook deel van die wonder wat sou plaasvind wanneer sy haarself oorwin en aanbied om een van die kinders te huisves.

Die dogter van Bogert is eensaam en alleen met die herinnering aan die verlede met 'n mislukte huwelik. Sy sien haar lewe met haar vader as 'n "stille vreugdeloze plicht der dankbaarheid" (p. 27). Sy is self weer met haar twee kinders soos 'n onmondige kind in die huis. By haar vader se sterfbed kom sy tot nuwe insigte oor sy oënskylike ongenaakbaarheid teenoor haar en die kinders:

"En ineens wist ze het: Hij had hen bij zich willen hebben. Zijn verwijt was spijt geweest om hun gemis" (p. 122).

Die griffier se vrou vertoon 'n oortuigende beeld van naasteliefde. Sy het 'n groot gesin, maar wens, as sy met haar eie kinders by die kermis is, dat sy die Hongaarse kind ook al kan onthaal.

Ten slotte is daar die jongmense met bedekte verlangens wat geteken word in hulle verset teen ouers en/of hul omgewing. Hulle huise is vir hulle tronkselle (p. 100) en die kermis bied ontvlugting. Eva Molijn het

'n "vreemde vonk" in haar oë. Jetje Tovers neem haar toevlug tot 'n ou man, die landdros. Hy weer haar egter af. Die kind van die skoenmaker loop van die huis weg waar haar moeder siek lê. Jaap Wiegand en Marie Strik kan by die kermis 'n oomblik aan die beklemming van die standverskil ontsnap. Matje Dievers verlang na 'n vroliker kêrel. Bertha ontsnap ook na die ligte van die sirkus, weg van haar moeder met haar "witte zorggezicht" (p. 86). Aan die ander kant is die jongedogters onbevang en oop vir die ontvangs van die Hongaarse kinders. Wanneer hulle oor die onderwerp praat, sien Mathilde van Bremen "een wonderlijk nieuwe en plotselinge nuance, de jonge gezichten, vol van bereide moederlijkheid" (p. 59). So word al die karakterbeelde gebou rondom 'n hunkering wat vir baie rondom die koms van die kinders 'n kentering vind.

Evaluering

'n Analiserende bespreking soos die voorgaande is onvoltooi⁸⁾ wanneer dit nie ook 'n sintese, 'n waardebepalende slotsom oor die betrokke werk insluit nie. Omdat elke literêre werk op sy eie wyse bestaan, 'n unieke klein wêreldjie bevat en die werklikheid op 'n unieke wyse beskryf, is dit moeilik om vaste norme te stel waarvolgens so 'n werk geëvalueer kan word.

Daar is talle terme wat dikwels in resensies by die evaluering van werke gebruik word en talle aspekte van so 'n werk kry dikwels, gesamentlik en afsonderlik, die aandag. Die jurie vir die toekening van die Literaire Reinaertprys 1977 in België het onlangs die sluier gelig oor wat hulle as norme gebruik het om 'n werk te bekroon. Die aspekte waarna hulle gekyk was menigvuldig. Hulle het byvoorbeeld gelet op die tematiek, die idee-inhoud, intelligente behandeling van die stof, die artistieke vormgewing, die taalgebruik, die komposisie (ewewigtig of onewewigtig). Hulle het in die proses van evaluering tot die gevolgtrekking gekom dat sekere boeke se visie te beperk was, dat die simboliek te simplisties was. Die maatskappykritiek in sekere werke was weer afgesaag en sommige van die werke was te melodramaties. Daar is dus 'n magdom waardebepalende terme gebruik om iets van die waarde van 'n werk mee te deel. Baie van die terme word verbind met 'n subjektiewe vlak van beoordeling.

8. Hiermee word nie beweer dat 'n analise ooit voltooid kan wees nie. J.J.A. Mooij (1973) het met die volgende, soms aanvegbare, reeks argumente gekom wat 'n mens sou kon hanteer om tot 'n evaluasie te kom. Met sy argumente as uitgangspunt kan 'n mens kortliks teruggaan na *De straat*:

- (i) Die realistiese argumente: In hoeverre kom die gebeurtenisse en alles wat in 'n betrokke werk afspeel ooreen met 'n leser se werklik-

heidsbelewenis. Dit hang ook saam met die nosie van *geloofwaardigheid*. Is die mense en gebeurtenisse van *De straat* wesens van 'n ander planeet of kan 'n leser hom met hulle belewenisse identifiseer?

- (ii) Die emotivistiese argumente: Hierdie argumente het betrekking op die gevoelsmatige uitwerking van 'n literêre werk. Is 'n werk aangrypend, beklemmend, fassinerend of meeslepend? 'n Leser kan homself afvra of hy hom identifiseer met die smart van Louis Courtois oor haar kinderloosheid. Is die werk in sy geheel aangrypend?
- (iii) Strukturele argumente: Dit is vrywel die belangrikste norm waarvolgens 'n mens die waarde van 'n literêre werk kan bepaal. Die primêre vraag wat hier gestel word, is die volgende: Is daar samehang tussen al die komponente van *De straat* onder andere die karakters, tydruimte, gebeure en perspektief? Hier kom dus die eenheid van die werk na vore. 'n Mens kan hier byvoorbeeld die vraag stel of elke karakter funksioneel is in die geheelopset van *De straat*. Ten opsigte van hierdie norm, kan 'n mens baie positief stel dat die ruimtelike asook die beperkte vertelde tyd 'n besonder eenheidstimulerende uitwerking het.
- (iv) Morele argumente: Die vraag wat hier gestel word, betref die werk as beliggaming van 'n morele beginsel. 'n Leser kan die moraal van 'n werk goedkeur of afkeur. Die strydpunt is of hierdie argument op spesifiek literêre gronde gevoer kan word en of dit nie eerder 'n sekondêre beoordelingsbeginsel is nie.
- (v) Intensionele argumente: In hoeverre het 'n outeur daarin geslaag om sy intensie met 'n werk te verwesenlik? 'n Mens kan nie altyd vasstel wat die intensie van 'n outeur is nie. So 'n intensie sou 'n mens kon aflei uit 'n opmerking van 'n skrywer oor en in verband met 'n betrokke werk. Die intensionele opmerkings is nie altyd toeganklik nie. Hierdie intensie kan ook uit 'n werk self afgelei word.
- (vi) Die vernuwingsargument: Wanneer 'n mens hierdie argument hanteer, word die werk veral beskou binne 'n literêre-historiese perspektief. In hoeverre is die behandelde stof oorspronklik of in hoeverre is die hantering van die stof nuut? 'n Werk kan 'n baken wees op die pad van literêre ontwikkeling.

Met inagneming van ál die argumente ter beoordeling van die literêre werk moet by evaluering die struktuur (vgl. iii) as fokuspunt dien. Aan die vereiste van eenheid in die verskeidenheid van komponente en onderlinge funksionaliteit van dié komponente beantwoord *De straat* in die besonder. Alles tesame met die optrede van al die karakters is toegespits op die uitbeelding van 'n groep mense, vasgekeer in die verstikkende enghed van 'n straat en 'n klein stadjie wat uiteindelik 'n kentering ten

goede ondergaan: die beleving van "een heilige saamhorigheid" (p. 141) waarin die liefde tot die naaste seëvier.

VRAE

1. Beskou u *De straat* as 'n roman of 'n novelle? By die beantwoording van die vraag moet u rekenskap gee van kenmerkende trekke van die twee prosavorme.
2. Onderskei tussen die verskillende maniere waarop die karakters in *De straat* uitgebeeld word. Lig u antwoord uitvoerig toe met voorbeelde.
3. Bespreek die unaniemistiese en naturalistiese trekke in hierdie werk.
4. Behandel vergelykenderwys die karakterbeelde van Louis Courtois, mev. Koelman, Mathilde van Bremen, juffrou Wefers en die vrou van die sekretaris.
5. Bespreek die funksionaliteit van die drie vernaamste verhaalkerne in *De straat*.
6. Watter rol speel die siekte en uiteindelijke dood van Bogert in die verhaal?
7. Bespreek die rol van die kermis in die verhaalopset.
8. Formuleer 'n waardeoordeel oor Ina Boudier-Bakker se werk *De straat*.

LITERATUUR

- BOONSTRA, H.T. 1979. Van waardeoordeel tot literatuuropvatting. *De Gids*, jaargang 142, nr. 4.
- EDINGA, Hans. 1969. Tien huizen, duizend levens. Het leven van Ina Boudier-Bakker, Amsterdam.
- FURST, Lilian R. & SKRINE, Peter N. 1971. Naturalism in die reeks The critical idiom. London.
- "litteraire Reinaertprijs 1977". *Tijdingen*. 11 Jan. 1978. p. 3, 4.
- MOOIJ, J.J.A. 1973. Problemen rondom literaire waarde-oordelen. *De Gids*, jaargang 136, nr. 7.
- RITTER, P.H. Dr. 1931. De vertelster weerspiegeld. Leven en werken van Ina Boudier-Bakker. Amsterdam.
- VAN DER KERK, K.J. & POOLLAND, H.A. 1968⁸⁾. Literama. Vaassen.

perspektief in raka

HEIN VILJOEN

Raka is 'n epos. Dit beteken dat dié gedig in die geselskap staan van sulke groot werke in die wêreldletterkunde soos Homeros se *Illias*, *Beowulf*, *Van den vos Reinaerde*, of nader aan ons eie tyd, *Ulysses* van James Joyce, Ezra Pound se *Cantos*,¹⁾ en Opperman se *Joernaal van Jorik*. 'n Mens kan *Raka* dus ook gaan vergelyk met moderne romans soos *Magersfontein*, o *Magersfontein!* Dit beteken ook dat 'n mens begrippe wat vir die roman ontwikkel is, dinge soos verteller, tyd, ruimte, karakter, op hierdie epos kan toepas.²⁾ In die besonder wil ek die begrip verteller of perspektief op *Raka* gaan toepas.

Raka het in 1941 verskyn. In die gang van die wêreldletterkunde is dit betreklik onlangs. Maar in vergelyking met ander "moderne eposse"³⁾ soos *Awatër* van Nijhoff, *Joernaal van Jorik* of Eliot se *Waste Land*, lyk *Raka* nie danig modern nie. Uit die bespreking van die perspektief in hierdie werk sal blyk dat *Raka* wel deeglik byderwets is.

In *Raka* het ons die tipiese alwetende verteller van die epos aan die woord.⁴⁾ Hy weet wat in 'n prehistoriese tyd met Koki se stam gebeur het. Hy ken hulle voorgeskiedenis (vgl. p. 19⁵⁾). Hy gee hulle geskiedenis weer in 'n twintigste-eeuse taal, Afrikaans. Verder, in sang 4 byvoorbeeld, weet hy wat *Raka* doen. En 'n entjie verder in sang 4 verskuif hy sy blik en beskryf hoe Koki gereedmaak om teen *Raka* te veg. Hy beskryf ook *Raka*:

Raka, die aap-mens, hy wat nie kan dink,
wat swart en donker is, van been en spier
'n lenige boog, en enkeld dier. (p. 5)

Hy beskryf Koki. Hy bars in liriese tussensange uit waarin hy die lig, die jonkheid en die skoonheid besing (p. 12). Ten slotte dui hy die onafwendbare afloop van die verhaal aan:

en *Raka*, die skelm dier, het opgestaan
en hulle laat loop, en self náby gaan jag;
maar niemand het gewaag om met een slag
die smal hek ooit weer teen hom te sluit. (p. 32)

Omdat die epos egter handel oor 'n held wat menslik en daarom menslik beperk bly⁶⁾, lê die alwetende verteller in die epos homself sekere beperkings op. Die verteller in *Raka* beperk homself tot 'n bepaalde episode in die lewe van dié een stam: die koms van *Raka* en die gevolge daarvan. En hy vertel hierdie episode hoofsaaklik uit die oogpunt van die stam. By geleentheid kyk die verteller ook deur die oë van Koki en beperk hy hom tot Koki se gesigspunt. Die eerste afdeling van sang²⁾ is 'n duidelike voorbeeld hiervan (p. 10).

Die eerste drie verse daarvan kan 'n mens miskien nog in die mond van die verteller plaas. In die volgende tien verse beskryf hy egter wat Koki sien asof dit Kóki is wat kyk: hy het die vroue *sien* staan, nie *gewaar* dat hulle wink nie, die mens ook nie *gewaar* nie. Hy was “*verwonderd om te sien* hoe die sade of 'n tros / swart bessies in sy vingers bloedig was” (p. 10, my kursief). Die laaste drie verse van hierdie versparagraaf kan 'n mens weer in die mond van die verteller plaas.

In *Raka* vind hierdie verskuiwing van 'n alwetende perspektief tot 'n beperkte perspektief op 'n baie subtiële manier plaas. Dis meestal 'n verskuiwing na wat die karakter dink of voel en dan meestal weergegee in die indirekte rede. Dit is nog die verteller wat aan die woord is, maar hy gee die gedagtes van sy karakters weer, dikwels met woorde wat baie amper hulle eie, direkte rede is. (Die tegniese naam vir hierdie soort indirekte weergawe van gedagtes is “erlepte Rede”.) 'n Voorbeeld daarvan kry ons heel vroeg in die epos, op die eerste bladsy al:

Die vroue het sku digter by mekaar
gekruipe en oor die stil stroom gestaar:
het hy èrens deur die groot moerasse gekom
waar die ryk waters vlakker óm en óm
in vuil skuim maal en onder die son lê en blink
dagreise breed, en die opdrifsel stink,
verrottend, in die biesies en warm riet?
Hy was geen boorling van dié ruim gebied
van oerwoud en groot groen riviere.
Maar nou het hy met 'n kabbeling in sy spiere... (p. 5)

In die eerste twee verse is dit die verteller wat aan die woord is. Die volgende vyf verse vorm 'n vraag, en hierdie vraag is m.i. 'n weergawe van wat die vroue dink of wonder; dit is 'n verduideliking van *gestaar* soos die dubbelpunt aandui. Die dinge waarvoor hier gewonder word, is dinge wat die verteller immers kragtens sy alwetendheid moet weet. Die volgende twee verse kan 'n weergawe van die vroue se gedagtes wees of die verteller se eie woorde. Eersgenoemde is m.i. die aanvaarbaarste. Eers met die volgende vers: “Maar nou...” gaan die verteller voort met sy verhaal. *Nou* en ander tydsaanduiers dien dikwels as merkers vir so 'n oorgang.⁷⁾

Homeriese vergelykings in *Raka* speel 'n besondere rol by die weergawe van gedagtes of emosies. Delasanta skryf:

With its complex parallelism and formal syntax, with its recognition of artificial resemblances between often dissimilar things, the epic simile is well suited to the timbre of the omniscient voice.

'n Mens kan dus sê dat jy in die homeriese vergelyking die stem van die eposverteller op sy “suiwerste” het. Dit bied die verteller in *Raka* die geleentheid om sy karakters se gedagtes en gevoelens op so 'n wyse te be-

skryf, eintlik te dramatiseer, dat die leser dit saam beleef. Een van die twee redelik lang vergelykings in *Raka* kan as voorbeeld dien:

maar min gepraat, want elkeen was ontrus
oor die mooi dier en die vreemde lus
wat sy diep in haar hart maar sterk voel roer het
— soos 'n kind wat speel en áfloer
in die oog van 'n droë bron, miskien
swart water en blink paddas sien...
sy hart bly ongerus in die son en by die spel
deur die vermoede van 'n vreemde land gekwel —
so 't hulle in die jong aand uit die riet
opgekom... (p. 6—7)

Dit is die *onrus* wat Raka se koms by die vrou gewek het wat hier beeldend voorgestel word. Dit is nog vaag, 'n “vermoede”, ongedefinieer, maar tog bestendig aanwesig. Hierdie vergelyking het 'n belangrike funksie om die stemming van die hele epos te help bepaal. Die grondliggende teenstelling in *Raka* is daarin vervat: “swart water” vorm 'n teenstelling met “blink paddas”; “son” met “vreemde land”. *Paddas* is in hierdie konteks 'n onheilspellende woord. Dit hou verband met die laer, driftige dierelewe en het ook 'n seksuele konnotasie.

Naas die alwetende verteller kom daar in *Raka* betreklik min ander stemme voor. Direkte rede word selde gebruik. Dit kom op 'n stuk of vier plekke voor: die kinders se “aanbidding” van Raka (p. 11), Koki se toespraak (p. 16), en die stamlede se woorde (p. 3 en 18). 'n Plek waar 'n mens die direkte rede eintlik sou verwag, maar dit merkwaardig genoeg nie voorkom nie, is in die lied van die ou vrou in sang 5 (p. 28—29). Op 'n paar plekke in dié lied kry ons woorde wat baie na aan die direkte rede kom. Die ou vrou se eie woorde word gegee:

En stiller en sagter:
dat die skoonste gesterf het, dat die edelste wagter
koud lê langs sy vuur, en sy stam lê oop
soos 'n ou kraal in die gras waar die jakkalsies loop
deur die riete bedags. (p. 29)

Selfs die woordorde van die direkte rede word in die tweede helfte van die sin gebruik: *Sy stam lê oop* — en dit in 'n *dat*-sin waar inversie normaalweg voorkom.

Waarom gebruik die digter hier nie die direkte rede nie? Sou dit nie effektiewer, treffender, onmiddelliker gewees het nie? So aangebied is dit miskien oorspronklik — iets wat sy eie meerwaarde meebring. Dit kan ook suggereer dat die ou vrou se taal nie Afrikaans is nie en dat die lied daarom nie in die direkte rede weergegee kan word nie.

Dit lyk my of dit hoofsaaklik gedoen word om 'n sekere “epiese afstand” te skep tussen leser en gebeurde. Dit versag Koki se dood, maak dit skoon en mooi. Die alwetende verteller hou die beheer⁹⁾ oor sy verhaal stewig in

sy eie hande en laat nie toe dat daar op hierdie belangrike oomblik in die epos 'n te beperkte perspektief op die saak gegee word nie. Só dra die gebruik van die indirekte rede by tot die grootsheid of statigheid van dié epos¹⁰, “the notion of ‘scale’, ‘mass’, ‘weight’ ”, die “epic proportions” van *Raka*.¹¹

Ek wil nog 'n verdere middel noem waaroor die verteller in die versepos beskik om die leser mee te voer en sy stof direk, treffend aan die leser voor te stel; 'n middel wat in *Raka* ook soms neerkom op 'n beperking van die alwetendheid van die verteller. Hierdie middel is die vers self. Deur die vers kan die verteller sy weergawe van die karakters se gedagtes dramatiseer¹² of veraanskoulik sodat dit neig na die direkte rede. Die eposverteller se “telling” is ook “showing” — dramatisering, veraanskouliking. Hy hoef dus nie so baie te “show” in die gewone sin van die woord deur bv. dialoog te skryf nie. Dis miskien goed om hierdie aspek met die lied van die ou vrou te illustreer:

... en toe 't sy genoem
die skoonheid van sy skouers, en sy snelheid geroem
in die jag en die stryd, en sy lengte, sy rug,
sy pragtige bene, sy bors en die vlug
van sy blink asgaai... (p. 29)

Hierdie paar verse bevat 'n lysie van Koki se belangrikste eienskappe. Dit begin by abstrakte dinge: die skoonheid van sy skouers, sy snelheid. Gou word daar van abstrak na konkreet beweeg en sy liggaamlike skoonhede opgenoem: sy lengte, sy rug, sy pragtige bene. Uiteindelik dan, waar ons as 't ware eers 'n stillfoto van Koki gehad het, kry ons in die laaste twee verse vir Koki in aksie; ten minste, 'n suggestie van aksie. Vir die vlug van die asgaai is ál die vorige eienskappe nodig; daarin werk al die eienskappe saam. Hierdie handeling word ook met die enjambement sigbaar gemaak. Die enjambement het 'n visuele funksie.

Die lysie eienskappe is vol herhaling. Die woordjie sy word telkens herhaal. Verskillende klanke word herhaal. /s/ word die meeste herhaal. Ander klanke wat herhaal word, is /x/ en /b/ en /əi/ onder die vokale. Die lysie eienskapswoorde vertoon ook 'n interessante afwisseling van vokale. *Raka* is geskryf in bimetriese verse, d.w.s. die grondslag van die versritme is sowel die vierheffingsvers as die viervoetige jambe. Dit beteken dat daar vier heffingsposisies in elke vers is, en hierdie posisies word juis meestal deur 'n eienskapswoord gevul. In sekere posisies word vokale ook herhaal, bv. /8/ in vers 1 en 2 in posisie 3 en /a/ in vers 2 en 3 in posisie 1. Die klankherhaling maak abstrakte dinge, soos skoonheid en toegeneentheid, vir die leser hoorbaar. Verder word dieselfde sintaktiese patroon herhaal: sy plus die een of ander eienskap. Dit vorm 'n inkantasië, 'n pryslied op sigself. Binne hierdie herhaling is daar ook afwisseling waardeur dié verse in drie frases of bewegings verdeel kan word.

Die eerste eindig met “die skoonheid van sy skouers”, die tweede met “sy pragtige bene” en die derde, wat ook die einde van die sin is, met “sy blink asgaai”. Die sintaktiese “gebaar”, wat ook ’n ritmiese “gebaar” is, boots die beweging van Koki, die held wat besing word, na. Só dra die vers self daartoe by dat hy ook is wat hy sê en nie maar net sê nie. Boonop stapel die reeks eienskappe op tot ’n klimaks wanneer die asgaai as ’t ware gegooi word.

Die verteller in *Raka* dring op nog ’n manier in die innerlike van sy karakters in, naamlik deur hulle hul ruimte te laat belewe. Die ruimte word beskryf soos die karakter dit ervaar, en daarom kan ’n mens hierdie ruimtebeleving ook beskou as beperking van die alwetendheid van die verteller. Veral twee stukke ruimtebeskrywing is belangrik in *Raka*. Dit is die beskrywings van Koki en Raka se swemplekke (p. 13 en p. 21 onderskeidelik).

’n Mens kan van ’n reeks poelbeelde of swembeelde in *Raka* praat. Dit begin eintlik al met die swemmer van die vroue in die heel eerste versparagraaf van die gedig. Dit word voortgesit deur die beeld van die swart water en die paddas (op p. 3 hierbo aangehaal) en die beeld van strand en branders (p. 19). Die beskrywings van die twee hoofkarakters se swemplekke sluit hierby aan. ’n Mens sou dalk selfs aan water ’n simboliese betekenis in die gedig kan toeken. As jy *Raka* se swemmer kontrasteer met die feit dat hy later water uit potte drink, is dit duidelik dat hy ’n aansienlike afstand afgelê het en dan word dit glad nie so vergesog dat *Raka* ook aan beskawende invloede blootgestel word nie, F.I.J. van Rensburg ten spyte.¹³ Maar dit terloops.

Koki se poel word met negatiewe beskryf: *Niemand* wis van sy grond. Dis *sonder* inloop, *skaduloos*, “omring met steil *onveilige* klippe”. “*Geen* ding het daar geroer”. Die water is *onverstoer* en *ongerep*. Opvallend is dat organiese dinge daar feitlik heeltemal ontbreek.

Dinge uit die plantewêreld word sowat vier keer vermeld. Rondom die poel groei “enkele biesies”. Twee keer word plantbeelde gebruik vir nie-biologiese dinge: die “*swart wortels* van die rand” en: “daardie nag / wat soos ’n week *swart blom*... hier seldsaam rank” (my kursief). Voorwaar ’n baie teen-natuurlike blom. “Die klam / vertroude bosse en oewers dik van geurige palmiet en warm slik”, wat in die middel van die gedeelte vermeld word, is die teenbeeld van hierdie poel waarin en waaromheen alles anorganies is: kalkkrante, blink, koel, klippe, swart water, waterkranse, suiwer son, warm lug.

Dierelewe kom glad nie daar voor nie. “slegs seldsame verdwaalde manne” het al die poel se opborreling gehoor. Die stam “sluip sku” van die poel af weg. Die enigste uitsondering, “verwate enkeling”, is Koki. Hy word hier dus in ’n sterk uitsonderingsposisie geplaas.

Hierdie poel skreeu deur die negatiewe as ’t ware uit “na anders as *hy* is”. Sy volmaakte teenhanger is dan ook *Raka* se poel soos dit op p. 21

beskryf word. Waar Koki se poel klinies anorganies is, stink Raka s'n letterlik van groei en vrugbaarheid. Die poel self word beskryf as " 'n groen poel wat stil en dik / was van die bronslaai en warm slik". Dis vol "meelsagte wortels en pappery". Dit borrel. Dit gee 'n soet stank af. Dit word omring deur 'n verskeidenheid plante: bome, droë riet en papkuil, waterplante en struik met bessies en dorings. Teenoor die vreemde, onnatuurlike "week swart blom" staan hier " 'n tros wit en suur / wasblomme, groot soos hande en puur / stervormig" — eksotiese blomme, weliswaar, maar natuurlik, mooi, vrugbaar, en op hulle beurt weer in teenstelling met die vuilheid van Raka. Dis 'n baie vrugbare en baie eksotiese organiese wêreld, dié gebied van Raka.

Dierelewe is in Raka se gebied ook volop. 'n Tor, 'n vaal apie word genoem, maar bowenal word hierdie gebied oorheers deur die swart dier, Raka, self. Sy dierlike eienskappe word beklemtoon. Hy leun "om soos 'n bees te drink". Hy suip. Hy stryk sy huid met 'n poot of 'n swart poot. Sap tap "van die bek oor die bors in die blare". Raka toon wel ook menslike eienskappe: hande, 'n mond, byvoorbeeld, maar hier word hy veral met dierlike en plantaardige dinge in verband gebring. En in die slotparagraaf word hy feitlik plant as hy vergelyk word met 'n "log boomstam wat, verdrink en verrot, swaar in die stil water wieg" (p. 22).

Koki, weer, word in die laaste klompie verse van die beskrywing van sy poel (vv. 2, 115—127) met "hoër dinge" in verband gebring. Die poel word "heilig" genoem. Daar is sprake van vreug, "suiwer son", "die koel geklater / soos van groot stroomversnellings uurlank in sy ore". Koki dryf "verlore / in die glansland van lug en wolk". En *verlore* is juis 'n woord wat al in "Gesprek van die dooie siele" 'n sterk positiewe betekenis in Van Wyk Louw se poësie gekry het.

Hierdie hoër dinge, geestelike dinge, kulturele dinge, word paradoksaal genoeg met anorganiese dinge verbeeld. Die natuurlike, "bose" wêreld van Raka is plantaardig en dierlik; en dit terwyl plant en dier tog 'n hoër trap as die anorganiese verteenwoordig. Hierdie "anorganiese" beelding kom ook voor in verse soos die volgende:

om Koki was die grys wind
en die grys land sonder boom of gras,
en eensaam water wat branding was
tot teen ver kape... (p. 19)

Hier word Koki duidelik in die geselskap van ander heldefigure in Louw se werk geplaas: die reisiger in "Die swart luiperd", byvoorbeeld.

Die beskrywings van Koki en Raka se swemplekke is meer as net ruimtebeskrywing. Dit is ook ruimtebeleving: die verteller beskryf hoe Koki en Raka hulle verlustig in hul onderskeie ruimtes. Koki dryf en duik. Hy voer 'n bewuste, teen-natuurlike handeling uit. Raka sak af en rol op 'n natuurlike wyse. Die ruimtes word beskryf soos die karakter dit ervaar, en daarom verteenwoordig hierdie ruimtebelevings ook beperkings van

die verteller se alwetendheid. Ruimtebeleving gee volheid aan die karakter. Daardeur leer ons Koki reeds aan die begin van die epos beter ken. Die beskrywing van Raka se swemmerie is die enigste keer dat die leser 'n kykie in Raka se binnelewe kry, sy dit dan 'n beperkte kykie. Dat dit juis aan die begin van sang 4, die klimaks van die epos, voorkom, is dramaties, want dit laat blyk waarteen Koki te staan kom. Raka word daar geteken nie soseer as iets boos nie, maar as 'n natuurmag, onverskillig, meedoënloos, magtig. En as die geveg dan op Raka se terrein, so vreemd aan Koki, gaan plaasvind, is dit des te duideliker wie die oorwinnaar gaan wees. Hierdie stuk ruimtebeskrywing dien ook as 'n gedeeltelike oplossing van die raaisel van Raka se herkoms. Dit blyk hier eers dat die vrou se gegis oor Raka (hierbo op p. 179 aangehaal) taamlik raak was. Daardeur word die swemtoneel reeds van die begin af voorberei en in die vooruitsig gestel.

Uit die feit dat Koki, die kultuurdraer, die held, se swemplek met anorganiese terme beskryf word, kan 'n mens miskien aflei dat Koki in 'n sekere sin steriel is. Hy verteenwoordig 'n toppunt van die kulturele ontwikkeling en die uiteinde van die tradisie. 'n Nuwe begin is nodig, al is dit dan wreed, dierlik en selfs so boos soos Raka self. Van die tradisie as 'n lewende mag, as iets wat werklik vergelyk kan word met "'n naelstring van sagte, kloppende bloed" (p. 18), kom daar in *Raka* weinig tereg.

VOETNOTE:

1. Vgl. Marchant, P., *The Epic*, London, Methuen, 1971, p. vii—viii.
2. Vgl. Delasanta, R., *The epic voice*, The Hague. Paris, Mouton, 1967, p. 11.
3. 'n Term van A.P. Grové, *Raka*, Pretoria. Kaapstad, Academica (Blokboeke), 10de druk, 1976, p. 7.
4. Delasanta, a.w., p. 14.
5. Ek haal aan uit die 20ste druk, 1971.
6. Delasanta, a.w., p. 15.
7. Vgl. bv. 1, 73, 127; 2, 128; 4, 133; 5, 77.
8. A.w., p. 51.
9. Vgl. Tillyard, E.W.M., *The English Epic and its background*, London, Chatto & Windus, 1954, p. 8—12.
10. Grové, a.w., p. 7.
11. Marchant, a.w., p. 4.
12. Grové, A.P., *Woord en wonder*, Kaapstad, Nasou, vierde uitgawe, tweede druk, 1974, hoofstuk 2.
13. Van Rensburg, F.I.J., *Raka: "Optimisme oor die wêreld"*, *Sublieme ambag*, Kaapstad, Tafelberg, 1975, p. 117—133.

Vir verdere studie

1. Probeer bepaal of water 'n simboliese betekenis in *Raka* kry en wat die funksie daarvan is.

2. Werk die teenstelling tussen Koki en Raka verder uit. Is Raka net boos en Koki net goed? Kyk bv. na die gebruik van woorde soos *swart* en *wit* en Raka se dierlike en menslike eienskappe.
3. Hoe beïnvloed 'n beskrywing van die perspektief in *Raka* die uiteinde-like interpretasie daarvan?

Verdere bronne

Cloete, T.T. *Op die woord af*: Johannesburg, ens. Nasionale Boekhandel. 1963.

Lombard, M. *Tyd as strukturelement in "Raka" van N.P. van Wyk Louw*. M.A.-verh. P.U. vir C.H.O. 1975.

die hoorspel as woordspel —
a.s. van straten:
pendoring (edms) beperk

D.H. STEENBERG

Met hierdie eerste van sy *Pendoring*-tweeluik kombineer Van Straaten die hoorspelmedium met die eise van woordontginning van die suiwer taalkunswerk en met die lighartige spel wat so eie is aan die blyspel. Vir hierdie komiese satirisering van die swaarwigtige Afrikaans van 'vaffe', soos die hooffiguur Gert mense noem wat in hulle taalgebruik belangrik probeer klink, verower hy in 1975 die GRA-prys en in 1976 die SAUK-prys.

Insig in die integrasie van woordontginning en klankmedium in hierdie stuk veronderstel dat die moontlikhede van die hoorspel eers kortliks bekyk word.

1. Begrensing en moontlikhede van die hoorspelgenre

In sy *Naskrif* tot *Asterion* (Lou 1965:68) beklemtoon N.P. van Wyk Louw, die belangrikste hoorspelskrywer in Afrikaans, "die feit dat 'n gewone 'eksterne vorm' — 'n vorm wat deur die vakman vooraf bewus aanvaar is en waaroor hy dus nie agterna mag kla nie — ingryp in die hele organisme van die werk wat só ontstaan het". Dit is nêrens so waar soos by die hoorspel nie, omdat al die sintuie behalwe die oor van die kunstgenieter vir die hoorspelskrywer uitgesluit is, en hy slegs hierdie één, 'n mens kan sê tweede beste kanaal (ná die oog) van kommunikasie het om tot die genieter van sy kuns, die luisteraar, te 'spreek'. Dit is veelseggend dat juis by die skryf van bogenoemde 'radiofoniese opera' die kunstenaar dit op die hart druk:

"Dit is die taak van die kunstenaar om as't ware sy begrensing duim vir duim af te tas (byna soos 'n gevangene duim vir duim die mure van 'n donker sel kan aftas); sy taak is om alle moontlikhede binne sy medium te ontdek en te ontgin" (Louw 1965: 68—69).

Die beperking van die hoorspel is onmiskenbaar dat dit die kanaal van die belangrikste sintuig, die oog, ontbeer. Die klankmedium bring egter duidelike winste mee. Die dramaturg wat die hoorspel as medium kies teenoor die verhoogdrama, verruil 'n beperkte ruimte vir die onmeetlike ruimte van die verbeelding; die onpersoonlike geleentheidsatmosfeer van die teater vir die intieme lewensfeer van die gesin of individuele wêreld van die enkeling, wat sy oë kan sluit en na binne 'kyk'. Omdat die hoorspel net met klankmiddele werk, word die remmende invloed van die oog op die eie voorstelling uitgeskakel. Smeyers (1962, aangehaal deur Barnard 1970:55) sien dit so: "Het decor van een luisterspel is zo groot

als de verbeelding van de man die bij zijn radiostel te luisteren zit". Daarom noem Chris Barnard die hoorspel "teater van die verbeelding" (1970:56). Moontlik met uitsondering van die musiek is die ontvanger in die kunskommunikasieproses nêrens in so 'n groot mate medestruktuerder van die kunswerk as juis in die geval van die hoorspel nie. Bewens die bevryding van die gebondenheid aan ruimte het dit verskeie ingrypende implikasies vir die hoorspel.

Hierdie hoë mate van aktivering van die verbeelding van die ontvanger/luisteraar bring mee dat die hoorspel dikwels ideespeel is. Voorbeelde daarvan is die belangrike rol van die lewensbeskoulike in *Die glasdeur* van Henriëtte Grové en die werklikheidsbelevens van die Bybelgelowige in verband met die stukke van S.J. Pretorius, Berta Smit en Anna M. Louw in *Drie Bybellhoorspele* (Dekker 1972). Omdat dit noodsaaklik vir die drama is om 'n volle werklikheid op te roep en die visuele en tasbare uiteraard by die klankmedium uitgesluit is, word dikwels daarvoor vergoed deur suggestie van die visuele en soms selfs van die tasintuiglike en reuksintuiglike. Voorbeelde hiervan is die suggestieryke aanwending van "kyk" en sy sinonieme in *Die glasdeur* van Henriëtte Grové (suggereer 'n ideële siening) en *Dias* van N.P. van Wyk Louw (oproep van ruimtebeelde).

In ooreenstemming met die wantroue in die woord by die verhoogskrywers soos Ionesco, ontgin Chris Barnard byvoorbeeld klank as uitdrukkingsmiddel, soos in sy *Rebellie van Lafras Verwey* en *Op pad na Acapulco*, waarin die woord so min moontlik figureer.

'n Ander werkwyse vir die hoorspelskrywer is om die woord as klankmiddel so ver moontlik te ontgin. Dit gebeur wanneer 'n digter hoorspelskrywer word. Hiervan is die vershoorspel *Dias* van N.P. van Wyk Louw uitnemende voorbeeld, terwyl iets in hierdie rigting ook gebeur in S.J. Pretorius se *Noag*: vanweë die misbruik van monoloog egter 'n minder geslaagde vershoorspel.

Met die epiese drama het sommige hoorspele die optrede van 'n verteller gemeen. Soms is dit 'n aankondiger, soos in *Dias* en *Kruger breek die pad oop*; meer dikwels is dit 'n vertellerpersonasie, soos in *Die held* (Louw) en in A.S. van Straaten se *Pendoring*; soms selfs dagboekskrywer (N.P. van Wyk Louw: *Dagboek van 'n soldaat*). Hoewel vertelling nie 'n dramatiese werkwyse is nie, bly die vraag hoe die stem van die verteller in die werk geïntegreer word.

Die Afrikaanse hoorspel het 'n kort geskiedenis (Kyk Schutte 1978), maar 'n mens vra jou af of dit nie in eie reg die rypste dramatiese werk in Afrikaans vertoon nie.

2. Die titel: **Pendoring (edms) beperk**

Met sy blyspelsiklus *Pendoring (edms) beperk* en *Pendoring en kie* (1978) sluit A.S. van Straaten aan by twee tradisies in die Afrikaanse letterkunde, naamlik dié van die siklus en dié van die werke wat besinning op die

woord as benaderingshoek van die werklikheid het. Siklusbouers in Afrikaans is byvoorbeeld D.J. Opperman, veral vanaf *Blom en baaier*; Etienne Leroux met sy romannegeluiik; Jan Rabie met sy Bolandia-reeks en André P. Brink met sy Slagtersnek-dramatweeluiik. Tot dusver is die benadering van die werklikheid uit die hoek van die taal as temá in Afrikaans slegs aangepak deur digters, byvoorbeeld Elisabeth Eybers in haar *Taalles (Balans)* en J.C. Steyn in sy bundel *Grammatika van liefhê*. Eerstryd word met die hele situasie van *Pendoring I* en die gang van die handeling die titel geheeretimologiseer. Die woord *pendoring* in Afrikaans verwys heel konkreet en logies na 'n lang (soort) doring. Deur hierdie woord te koppel aan *taaldiens*, en deur in die drama 'n baie behendige hanteerder van die woord (met die mond en op skrif) as hoofpersoon te laat optree, word die woord saamgevoeg uit 'n nuwe verband tussen die komponente daarvan, naamlik nie meer 'n *doring soos 'n pen* nie maar in oordragtelike sin 'n *doring met 'n pen*, dus iemand wat baie vaardig is met 'n pen. Onder andere word Gert deur die Letterverwer uitbundig 'n "doring" genoem na die verkorting van "vertoningstye" tot "tye"(7), en ook Sarie noem hom " 'n doring met 'n pen". Uiteraard verwys die woord *beperk* nie slegs na die sakestatus van die organisasie nie maar ook na die eenaar-deskundige se taalideaal! So is ook die vertellerhooffiguur iemand wat

"in prout Afrikaans

twee sinne met één woord kan saamvat" (1)

Baie oortuigend word dit waar gemaak in die slotkragmeting in woord-ekonomisering, waarin Sarie as vrou daarin slaag om alles te sê met twee letters: "ja"(24).

3. Verteller in die hoorspel

Soos in die epiese drama maak Van Straaten hier van 'n vertellerpersona-sie gebruik. Dit is Sarie, 'n beroepsverslaggeefster, wat haarself voorstel, haar storie oor Gert Klopper, "Die lang mag wat so graag kortpad kies"(1), vertel. Soos wat met epiek vereenselwig word, is haar verhaal oor *Pendoring* (eiendoms) *Beperk*, " 'n maatskappy waarvoor, of vir wie (sy) 'n rukkie gewerk het"(1), 'n terugblik. Uit die herinnering van die verteller na die verbeelding van die luisteraar: dit is die weg waarlangs die drama aangebied word. Dit is Sarie wat handeling en dialoog oproep en inderdaad dinge in die drama láát gebeur en as verteller óór Gert Klopper en mét hom praat, in die eksposisie al vertellende inligting oor die ruimte en situasie gee en tye oorbrug, byvoorbeeld op bladsy 2:5—8:

"Gert. Die twee word daar in die hoek gemaak...

Sarie. ... het hy beduie. Daar was 'n wasbak, en op die muurkassie 'n elektriese ketel... En ek het gewonder of hy 'n skinkbord het. (E-fens harder.) Skinkbord?

Gert. Hm?

Sarie. Is hier 'n skinkbord?'"

Die dialoog en handeling word dan uit h ar perspektief ervaar, waar sy steeds by Gert is en alles saam met hom belewe. Die vertellerpersoonasie is ook 'n goeie werkwyse om die tydprobleem in hierdie drama op te los en handelingseenhede wat ver van mekaar in die tyd plaasvind, chronologies en aaneenlopend saam te voeg, terwyl musiek gebruik word om tydsverloop te suggereer.

4. Woordperspektief

Om mee te begin kan opgemerk word dat die geintegreerdheid van die woord of taal as belangrike motief en terselfdertyd benaderingshoek van die handeling in die drama saamhang met die hooffiguur se fanatieke taalbelangstelling en vaardigheid met die woord, soos blyk uit die suggestende vertelster Sarie se suggestieryke belydenis van die probleem in die drama:

"Hy't net belang gestel in woorde, en ek het gedink hy's te oulik vir woorde"(7).

Gert se niksvermoedende omgang met die woord om die woord alleen loop vir Sarie telkens uit op die soeke na die lewensin van woorde. Selfs in die woordeboekdefinisie van 'n kriek 'lees' sy haar verlange (12):

" 'n Kriek is 'n insek met lang voelhorings wat onder blare, stompe of klippe voorkom; die mannetjie maak na sonder geluide om die wyfie te bekoor. (Suggie.) Ek't gewens Gert Klopper wou n  sonder geluide maak om my te bekoor..."

Verder die definisie van *minnaar*:

" 'n Minnaar is 'n manlike persoon wat 'n vrou liefhet en dit laat blyk. (Sug lank en diep.)" (12)

Juis vanuit hierdie hoek bekyk, is etlike sterk ironiese momente wat kostelike humor ten grondslag lê, op te merk, byvoorbeeld:

"Gert. Hoe korter, hoe intiemer, Sarie... Dink maar aan woordjies met net een lettergreep. Hulle is almal basiese woorde... berg, klip, boom, bos, gras, lug, mens, lyf, been, lip, mond, vry...

Sarie. ... Vry?

Gert. Ja, hoekom s  iets is *gratis* as jy kan sê dis vry?" (13:3—5)

en

Sarie. (vertel — DHS) ... Al wat ek wou hê, was 'n bietjie *toenadering* — maar dis vier lettergrepe en seker nie vir h m nie" (13:6).

Of die volgende hoogtepunte van ironie en inderdaad krisismomente in die drama:

Gert. Woorde is wonderlike goed.

Sarie (vertel — DHS) (Baie weemoedig). Woorde, wou ek sê, hou mense van mekaar af, uit mekaar uit" (13:13—14).

En

Sarie. Dink jy ek het verander?

Gert. Jáá... Jy's nie meer so dogmaties oor die posisie van die werkwoord nie" (17:9—10).

Inderdaad verteenwoordig hierdie genoemde momente 'n stygende lyn in die dramatiese spanning tussen Gert se taalliefde, of liefde vir sy "meisie met baie kêrels", en Sarie se liefde tot by die krisis van haar diensverlating, die wending in haar terugkeer om te wys dat sy "Twee sinne met één woord kan saamvat" (22), en dit eers na 'n tydelike verbreking van die gang van die ontwikkeling van die handeling tussen Gert en Sarie deur die tergende telefoonoproep van Cor. Hierdie tydelike opheffing van die handeling verhoog inderdaad die spanning en gee aan die vin-nige afloop van die drama na die kompakte "ja" die verrassendheid van die slot van die blyspel, wat dit gemeen het met die klug. 'n Klug word dit egter nie, want anders as in 'n klug speel toeval hier nie 'n rol nie, en word met die besinning op die woordmaakproses meer bereik as net 'n oppervlakkige komiese effek.

5. Taal as tema

Die oorkoepelende tema van die drama kan soos volg saamgevat word: die versoening van twee paradoksale liefdes deur die vindingryke aanwending van die woord. Die taal word dan inderdaad meer as gebeurtenis in hierdie werkie. Die soek na die noodwendige kompakte woord en sin vloei voort uit Gert se 'demon' en nering; trouens, 'n mens kan Gert Klopper se professionele taaladviseurwerk sien as 'n traniem waarop die drama gebou is.

Die plaasdogterbeeld vir die Taal verrai 'n tradisie van moedertaalliefde wat dateer vanaf Jan Lion Cachet se *Die Afrikaanse Taal* uit die tyd van die GRA:

"Ek is 'n arme Boerenōi,
By vele min geag;
Maar tog is ek van edel bloed,
En van 'n hoog geslag."

Die woorde van Gert Klopper (21) grens aan parodiëring van die Cachet-woorde maar bevestig tog die taalliefde van die spreker:

"... ek moet dink aan my ander meisie. Sy's eintlik 'n plaasdogter... dit het lank geduur voor sy tuis gevoel het in 'n woonstel en op 'n roltrap en agter 'n tikmasjien... Sy't haar al mooi aangepas..."

Op allegoriese wyse word die pastorale trek van Afrikaans teenoor die stadsheid van Engels gebeeld:

"In die veld is sy skraler en fikser as Virginia, maar in die stad... Dikwels as jy die twee hier langs mekaar sien, lyk my meisie heeltemal oorgewig. En dis nie dat sy nie kan verslank nie, natuúrlik kan sy, en sy's wonderlik soepel. Maar ag! sy't 'n treurige klomp kêrels" (21).

In die verdere uitbreiding van die allegoriese beeld hekel Gert die neiging tot samevoeging as middel tot woordeskatuitbreiding deur dit te assosieer

met ‘koppeling’ in die ongunstige sosiale betekenis van dié woord. Terselfdertyd word sy afsku van die saamvoeg van woorde en sy kompaktheidsideaal vir Afrikaanse woorde geïllustreer met die afstroping van die tradisionele komponent “same-” van “koppeling”. Dit is ’n maatreël om te voorkom dat sy “meisie” oorgewig bly, en word inderdaad nagestreef op woord- en sinsvlak.

Die “plaasdogter” moet dus verslank om met Virginia te kompeteer in die klein spasies in advertensies en op uithangborde in die stad. Op sinsvlak vind dit plaas by wyse van vervanging van woorde, soos:

“As insekte u lewe veronaangenaam, bespuit hulle met Kolskoot”

word deur vervanging verkort tot:

“as goggas u verpes, blaas hulle met Kolskoot”(6).

Ter wille van die ideaal van taalekonomie word sekondêre woordstrukture veral gereduseer. Met dié doel word haas alle aspekte van die proses van woordvorming en woordeskatuitbreiding geraak. Geordend kan die volgende aangestip word:

Prokopee en sinkopee: Weglating van *d* in *benodigdhede*, weglating van *ver-* in *verskriklik*, redusering van *vertoningstye* tot *toontye* tot *tye*.

Sametrekking: *Gemmerlim* tot *gin*; *braaihuis* tot *braais*, en verder *wasjien* en *dradio*, *grapper*, *reistjek*.

Afkorting: *sjokkies*, *snoepies*, *brossies*, *seilies*, *snesie*.

Paronimiese en ander analogiewerking: *grootkoppe*, *bleskoppe*... *spiedkoppe*; *regstreeks*... *kromstreeks*.

Nuutskepping: *Vaf* vir iemand wat die taal verknoei.

Leenwoorde: *Varia* vir *verskeidenheidskonsert* en *tjops* vir skaapkotelette.

In die aanpassing van die “plaasdogter” by stadsomstandighede wend Gert hom onder andere ook tot woordherwinning in die geval van argaïsmes soos *fiskaal* en *kornet*, wat nuut geïmplimiteer word om ander funksies te verrig.

Die kyk op die taal as sodanig het egter nie net redusering op die oog nie; dit is ook gerig op vernuwing en verlewendiging, veral van die geykte sin; dus van vaste uitdrukkings, wat verrassend nuut en in ander kontekste gebruik word. Dit kom dikwels neer op frisse woordspel:

“So kort van draad, so lank van woord (9), hoe meer dae, hoe meer dagdrome (16); hoe meer dae, hoe meer nagte, hoe meer nagmerries (22); jy dink ’n lettergreep is ’n staatsgreep” (10).

Verder word hierdie kyk ook ’n satiriese (doringrige¹¹) kyk, wat bereik word deur sarkasme en lag, soos die spot met die woordeboekdefinisies van *kan*, *voël*, *lag*, *kameel* en so meer, terwyl lede van die publiek wat die taal verwring of misbruik, in dialoog en handeling ‘aangeval’ word.

6. Klank en eggo

Nie net die woord-as-betekenis nie maar ook die woord-as-klank word natuurlik ontgin. So is dit uiteraard veral by woordherhalings of klankherhaling, soos in die rymwoorde van die limeriek en ook elders. Die tegniek word reeds gebruik by die eerste woorde van die vertelster:

“My naam is *Sarie*. Nie *Sarie* Marais nie, *Sarie* Verster...” (1)

Dikwels lê dit in alliterasie en assonansie:

“vaal, vervelende, verbeeldinglose Afrikaans” (6);

“dan’s my taal fraai en fleurig, lig en swierig, dan gebruik ek woorde wat aai en swaai...” (6);

“hy skryf oor die kunste, kos en wyn” (18);

“die *mooiste mansmens* wat ek nog *ooit* gesien het” (2).

Die pertinentste woord klankspel aangewend in die klankeggo van “skrikmaak” (15) en natuurlik in musiektussenklanke.

Ongelukkig word klank hier nooit klankmedium soos in hoorspele van Chris Barnard nie. Dit word aangewend as tussenspel of byklank, soos by die neersit van ’n telefoon, maar nie uitdrukkingsmiddel as sodanig nie.

7. Visuele?

’n Enkele keer wil-wil die visuele suggestie déur die woord spreek om die hooffiguur helder in die verbeelding van die luisteraar op te roep, kompleet met kontraste en al:

“Voor my, in ’n *klein* vertrekke, *agter* ’n *groot* lessenaar, *agter* ’n klein tikmasjientjie... Wanneer ’n mens ink koop, kry jy *donkerblou*, *koningsblou* en *ligblou*. Sy oe was *koningsblou*” (2).

Hoewel dit ’n leemte in die drama is dat hierdie suggestie van die visuele déur die woord as klank nie verder gevoer word nie, is hierdie hoorspel en die tweede lid van die tweeluik uniek in Afrikaans. Inderdaad lê die waarde daarvan in ’n groot mate in die beelding van die aktuele probleem van taalaanpassing en die aansluit van die huidige ontwikkeling van Afrikaans by die taalstryd van ’n eeu gelede deur die oproep van die beeld van plaasdogter vir die eertydse Boerenooi.

Suggesties vir verdere studie

1. Lees breër oor die hoorspel oor die algemeen en gaan na watter moontlikhede van die hoorspelmedium in hierdie drama ontgin word en in welke mate.
2. Heroorweeg in die lig hiervan die tekortkominge wat aan hierdie hoorspel toegedig word. Beredeneer, bevestig of weerlê dit met konkrete motivering uit die teks.
3. Dui so veel moontlik plekke in die teks aan waar die verteller tydsprong in die gebeure oorbrug.

4. Identifiseer die volgende hoofmomente in die ontwikkeling van die drama: eksposisie, verwickeling, krisis, klimaks, ontknoping. Raadpleeg daarvoor *Hoe om 'n drama te ontleed* van P.J. Conradie.
5. Gee so ver moontlik meer voorbeelde (a) uit die drama en (b) buite die drama van elk van die maniere van woordeskatuitbreiding wat Gert Klopper voorstaan.
6. Soek nog voorbeelde in Afrikaans van gedigte of prosawerke wat wesenlik vanuit die benaderingshoek van die taal geskryf is.
7. Gaan die kontraswerking in die drama na. Wat word daarmee bereik?
8. Probeer op elk van die aangehaalde woordeboekdefinisies verbeter.

Bronnelys +)

- Barnard, Chris.** 1970. Die hoorspel — 'n wêreld in klank. (*in* Barnard, C. 1970. 'n Stasie in die niet. Kaapstad, Tafelberg: 51—60).
- Dekker, L.** 1972. Inleiding. (*In* Dekker, L. 1972. Drie Bybelhoorspele. Kaapstad, Tafelberg: 1—15).
- Louw, N.P. van Wyk.** 1965. Naskrif. (*in* Louw, N.P. van Wyk. 1965. Asterion. Kaapstad, Human en Rousseau: 65—69).
- Schutte, Jan.** 1978. Die radiodrama. (*In* Senekal, J.H. (red.). 1978. Beeld en bedryf. Pretoria, Van Schaik: 137—156).
- Smeyers, J.** 1962. Het luisterspel. Leuven, Boekengilde De Clauwaert.

Gebruikte teks

- VAN STRAATEN, A.S. 1976. Pendoring (edms) beperk. Kaapstad, Tafelberg.

+) Maklik bekombare korter bronne word genoem. Bibliografieë wat in hierdie bronne genoem word, verwys na omvattender werke oor die hoorspel, soos dié van Smeyers.

AURORA

