

## 5.1 JONKMANSKAS - Koos Prinsloo

"Zookmekaar" (Prinsloo 1982:13).

Hierdie bundel vertoon veral drie besondere kenmerke. Eerstens is daar 'n wisselwerking tussen kontroleerbare gegewens en fiksie of selfs fantasie. In die titelverhaal, byvoorbeeld, word 'n oënskylik realistiese vertelwyse gevolg todat die jongman aan die einde van die verhaal in die kas inklim en die deur agter hom toemaak.

Die tweede opvallende kenmerk van Prinsloo se bundel is die komplekse struktuur van sommige van die verhale. Behalwe die wisselwerking tussen "werklikheid" en verdigsel is daar ook 'n besondere wisselwerking tussen die "hede" en die "verlede". Dikwels vorm een of ander gebeurtenis die katalisator vir 'n terugflits. Hierdie metode bereik 'n hoogtepunt met "In die kake van die dood", wat met sy besondere "collage"-tegniek 'n merkwaardige vormeksperiment is.

Wat vorm en inhoud betref, toon Prinsloo se werk 'n sterk post-modernistiese inslag soos dit deur Van Gorp (1986:323) beskryf word:

"Realisme en mimetisme worden afgezworen: de werkelijkheid is evenzeer een talige constructie zodat het onderscheid tussen feit en fictie komt te vervallen".

In 'n bespreking van Jonkmanskas vestig Ia van Zyl die aandag op die aard van die vertelinstansie wat dikwels "geen abstrakte outeur (is) nie, maar die vlees-en-bloed-skrywer Koos Prinsloo" (1983:113). Verder merk sy op dat die vertellings gedurig wissel "tussen waarskynlik biografiese vertelling en 'n fiktiewe aanbod" (1983:113).

Derdens is die inhoud van die verhale self opvallend. Van Zyl sien in die tekste 'n "apokaliptiese lewensgevoel wat uiting vind in 'n voorkeur vir die dekadente" en sy klassifiseer die tekste as "in die idioom van die era van die bosoerlog" (1983:114).

Hierby sluit J P Smuts (1985:104) aan as hy "die bestaanstryd van die Suid-Afrikaner en die uitwerking van die huidige militêre situasie op die individu wat daarby betrek word", noem as een van die belangrikste hooftemas van die bundel.

In 'n "tydsdokument" oor die "Tagtigers" stel André Letoit (1983:91) dit nog sterker as hy "vervreemding" en "ontmensliking" noem as sleutelwoorde by die werk van sy tydgenote.

In sy artikel gee Letoit by wyse van 'n outobiografiese skets 'n beeld van die jong mense van die tagtigerjare. Hulle is volgens hom die produk van 'n "groot trek" na ryker voorstede waar winsbejag en 'n drang na prestasie reeds by hul ouers die plek van die tradisionele waardesisteem ingeneem het. Hulle word in "proefbuis" groot eerder as in ouerhuise.

Soos in die oorlogsromans van Viëtnam, loop daar 'n draad van betekenisverlies of ontnugtering deur die verhale in Prinsloo se bundel. Hierdie ontnugtering val dikwels saam met 'n terugkeer van êrens af. In die eerste verhaal word vertel van die terugkeer van 'n jongman ná sy reis. Die hooffigure in "Fighting for Peace", "Crack-up" en "Beside the point" keer terug ná 'n periode van militêre diens terwyl "Die plaas se naam is Jakkalsdraai", vertel van 'n nostalgiese terugkeer na die jeugplaas van die verteller en die titelverhaal vir stof terugkeer na die familiegeskiedenis en die volksgeskiedenis. Ná hulle terugkeer bevind die personasies hulle in 'n wêreld waarin tradisionele waardes duidelik verweer is, maar waar geen nuwe waardestelsel in werking getree het nie - hulle voer 'n soort "waste land"-bestaan.

Twee wêrelde kom teenoor mekaar te staan. Tradisionele opvattinge oor avontuur en "manlikheid", soos dit in Grootvader Prins-



loos se jeugherinneringe weergegee word, word gekontrasteer met 'n nuwe, liberale tydsgees. Soms verwerp die jongmense dit wat vir die voorgeslagte betekenisvol was. Omdat hulle egter nie 'n nuwe waardestelsel daarstel nie, beleef hulle 'n toestand van betekenisloosheid en is hulle rebellie leeg en sinneloos. 'n Mens sou kon praat van 'n "grens" tussen die ouer en jonger generasie.

Die titel van die bundel, Jonkmanskas, gee 'n aanduiding daarvan dat die wêreld van die vroeg-volwassene hier ondersoek word. Aangesien 'n jonkmanskas 'n outydse meubelstuk is, kan 'n mens verwag dat iets van vervloë jare daarmee saam aangetref sal word. Dit moet ook nie buite rekening gelaat word dat 'n kas 'n bêreplek is en dat 'n jonkmanskas veral 'n private bêreplek is nie.

#### 5.1.1 "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis"

Hoewel die jongman in hierdie verhaal van 'n reis af teruggekeer het, is dit skynbaar vir hom moeilik om sy ondervindinge met sy gesinslede te deel. Die enigste "aantekeninge oor 'n reis" wat werklik hier voorkom, is dié van die grootvader, oor sy reis na Oos-Afrika. Dit is egter ironies dat, hoewel die grootvader hom heelwat uitvoeriger uitspreek oor sy reis, daar geen sprake daarvan is dat die jongman sy grootvader beter begryp as sy ouers nie. Uit die reisbeskrywings van dié twee personasies tree nog een van die sterkste motiewe van hierdie verhaal na vore, dié van onversoenbaarheid. Die gesinslede kan nie versoen word met die jongman se verandering ná sy terugkeer nie, maar die jongman kan hom terselfdertyd ook nie vereenselwig met die aantekeninge in die familiechroniek en die tradisionele opvattinge wat daarin vervat is nie.

Die wisselwerking tussen die geskifte van die jongman en sy grootvader stem ooreen met wat Van Gorp (1986:323) van die post-modernistiese werkwyse skryf:

"De postmoderne auteur kan geen aanspraak maken op



originaliteit: alles is reeds geschreven. De schrijver is een scribe in een immens scriptorium, in een labyrintische bibliotheek waaruit hij mag kopiëren. Het postmodernisme citeert, laat teksten met elkaar spreken".

M J Prins (1986:109) identifiseer die reis as 'n simbool in hierdie verhaal. Hy beskou dit as 'n analogie vir vernuwing. Die analogiese reis is nie net 'n geografiese tog nie, maar ook "'n reis van geestelike vernuwing" (1986:110). Verder merk Prins op dat die jongman as 'n "nuwe" mens terugkeer, maar dat sy nuwe en vreemde idees nie deur sy gesin aanvaar word nie.

Going after Cacciato van Tim O'Brien bevat ook 'n sterk reismotief. Die roman beskryf 'n denkbeeldige tog agter Cacciato aan. Dit is aan die einde van hierdie reis na Parys dat Paul Berlin geestelik vernuwe word sodat daar uit die betekenislose wêreld van die oorlog in Viëtnam vir hom nuwe betekenis - die besef van eiewaarde - kom.

Reeds in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis" kan die wisselwerking tussen werklikheid en fiksie duidelik opgemerk word. Een belangrike manier waarop dit geskied, is deur aanhalings en verwysings. Die verwysing na die skilder, Walter Battiss en sy stelling: "Zook is the explosion of colours that comes out of you to colour this world" (p 9), vorm in 'n sekere sin die ruggraat van die verhaal, aangesien dit die basis vorm vir 'n reeks permutasies op "zook": as die jong man hierdie stelling aanhaal, antwoord sy moeder met die vraag: "Do you take zookar in your coffee?" (p 9). Hier moet die waarskynlikheid van so 'n vraag deur die moeder nie bevraagteken word nie. Haar vraag moet eerder gesien word as 'n teken vir die gebrek aan wedersydse begrip tussen die jong man en sy ouers.

Op sy jeugvriend se verskoning: "Ek's bossies na die grens" (p 14), is die jong man se antwoord: "Bazooka". Hiermee word die Amerikaanse vuurpylwerper (die oorlog) en die kunste (zook) ironies aan mekaar verbind.



Die aanhaling uit die familiechroniek vorm die basis vir die belangrikste kontras in die teks - die gevestigde teenoor die nuwe. Teenoor die rassistiese idealisme van die grootvader, staan die siniese eensaamheid en ontnugterde afsondering van die jong man. Die jong man mag miskien fisies teruggekeer het, maar daar is 'n ewige verwydering tussen hom en sy familie en kennis. Dit word goed vasgevang in die vader se woordspeling: "Zookmekaar".

"Zookmekaar" word die trefwoord van die verwydering wat reeds in die tweede sin aangekondig word: "Hy het self die hek oopgemaak" (p 9). Hiervan kan afgelei word dat daar niemand was om hom te ontmoet nie. As die jongman dan opmerk dat die kanferfoelie-heining uitgekop is, word die verwydering verskerp - dinge is nie meer dieselfde as wat dit was voor hy weg is nie. Die "nuwe koffietafel" vertel van verdere veranderinge.

Met sy tuiskoms deel die jongman geskenke uit wat aandag verdien: "Vir sy grootmoeder was daar 'n abakus en 'n bottel Eau-de-Cologne" (p 9). Hierdie geskenke, die helderkleurige kopdoek vir die bediende en die streel oor die kop wat die hond kry, is van die "logiese" geskenke. Die grootmoeder is seniel en daarom kry sy 'n kinderspeelding en oumensreukwater. Die bediende kry 'n geskenk wat tipies is van wat vir bediendes gegee word en die hond sou waarskynlik niks meer wou gehad het nie.

Wat die "naasbestaendes", veral sy moeder, ontvang, trek die aandag vanweë die onvanpasheid daarvan. Hy gee vir haar 'n boek, en wel 'n uiters gespesialiseerde teoretiese werk oor die aard van die "teater van wreedheid" deur Antonin Artaud. Soos met die moeder se vraag oor die "zookar" in sy koffie word die grense van geloofwaardigheid weer oorskry omdat die realistiese beskrywing nie noodwendig verband hou met die waarskynlikheid nie. Geloofwaardigheid en realisme word hier bewerkstellig deur volledige bibliografiese gegewens oor die boek te verstrek, maar dit is onwaarskynlik dat 'n normale jong man so 'n boek aan sy moeder sal gee. Dit is egter juis in hierdie realistiese beskrywing van die



onwaarskynlike waar 'n mens moet gaan soek na betekenis in Prinsloo se werk. Dit is nie hier belangrik of die jongman (of 'n jongman) wél so 'n boek as geskenk sou aanbied nie, maar dát hy dit doen. Die geskenk is 'n tipies post-modernistiese samestelling van onversoenbaarhede en 'n simbool van die verwydering tussen hom en sy moeder.

Wanneer sy suster van sy reis wil hoor, haal die jong man Breyten Breyntenbach aan. Vir die soveelste keer is die reaksie een van onbegrip as die suster "blou in die gesig" (p 13) en huilend na haar kamer vlug.

As die bediende huil omdat haar dogter 'n kind gaan hê, dan verwys die jong man na Maria wat voor die geboorte van Christus 'n engel gesien het. Prins (1986:110) sien hierdie belofte van 'n geboorte as 'n teken van vernuwing, soos ook die nuutgeverfde heining, die nuwe koffietafel en die "borstige" suster. Dit is egter ironies dat hierdie "vernuwings" enersyds oppervlakkig (die verf en die koffietafel) en andersyds traumaties (die bediende wat huil) is. Daarteenoor is die vernuwing wat die jongman ten tye van sy reis ondergaan het so radikaal dat hy nou nie meer inpas in sy gesin nie - ten spyte van hulle "vernuwings".

Daar ontstaan spanning tussen die "oue" en die "nuwe". Die grootvader se kroniek verteenwoordig 'n plek van ontmoeting van die oue en die nuwe. Hy het dit juis geskryf as 'n manier om uit te reik na sy nageslag. Prins (1986:110) merk die ironie op dat die grootvader vorentoe gekyk het na sy nageslag, maar die hoop uitspreek dat sy nageslag sal terugkyk. Dit gebeur egter nie. Die jongman leef ook vir die toekoms, want sy wêreld is een van vernuwing - van Batiss, van Breytenbach en van Paul Simon. In sy wêreld speel die vryheidslied van Afrika apokalipties oor die televisie. So speel hierdie verhaal af op die grens tussen twee wêreldes.

### 5.1.2 "Fighting for peace"

"Fighting for peace" ontleen sy titel aan die bekende paradoksale gesegde, "Fighting for peace is like fucking for virginity" en sit die motief van onversoenbaarheid voort. Militêre geweld en vrede kan eenvoudig nie ter wille van mekaar bestaan nie.

Die offisier kan dit nie weerstaan om met die dienspligtige te raas oor sy drag nie - by implikasie raas hy veral om die meisie aan sy sy te beïndruk, terwyl die dienspligtige hom min steur aan die tirade. Hierdie vyandigheid tussen range is 'n tipiese kenmerk van oorlogsliteratuur en is reeds in hoofstuk 2, na aanleiding van The naked and the dead, uitgewys.

Ook seksuele onversoenbaarheid word hier ondersoek as die dienspligtige 'n homoseksuele uitnodiging ontvang. Homoseksualisme is uit die aard van die saak 'n onvrugbare en dus betekenislose bedryf. Die "verleiding" in hierdie verhaal is soortgelyk aan prostitusie, aangesien dit slegs gaan om die bevrediging van lyflike drange. Seks word dus nou hier nie net buite die grense van die huwelik aangetref nie, maar buite die grense van sosiale konvensie. Die verlies van betekenis by die seksuele word in 5.1.3 in groter detail behandel.

In hierdie verhaal word die terugkomsmotief van die bundel voortgesit. Die dienspligtige keer (onwettig) van die grens af terug. Hy vind dit, soos die jongman van die vorige verhaal, moeilik om hom aan te pas by die samelewing soos wat hy dit in Kaapstad aantref. Waar die eerste verhaal handel oor 'n jongman wat terugkeer van 'n reis na 'n onbekende bestemming, word dit hier duidelik gesê waarheen die dienspligtige se reis was - dat hy van die grens af terugkom.

Hy is "op awol" - 'n ernstige oortreding van weermagregulasies. As hy so 'n drastiese stap onderneem het, is dit duidelik dat hy hom nie kon versoen met omstandighede op die grens nie. Op p 30 word dit bewys: "'Wat de fok weet jy van rat-packs en wagstaan en week



na week se patrollie...'"

Deur te awol het die dienspligtige wel ontsnap uit die roetine wat hy hierbo beskryf, maar hy is geensins beter daaraan toe nie. Hy moet sukkel om 'n kamer te kry. Hy kry raas oor sy uniform. Sy geld word gesteel en sy honger word misbruik om hom in die woonstel in te lok. Op al hierdie frustrasies reageer hy met onderdrukte aggressie. Hy bly Afrikaans praat wanneer hy in Engels aangespreek word. Wanneer die luitenant met hom raas, bewe sy hand liggies, maar hy sê niks; as sy geld gesteel word en hy geen hulp van die ontvangsklerk kry nie, is sy reaksie: "Wel, doen verdomp iets" (p 20). Hoewel hy dus geografies weggekome het van die lewe op die grens, gaan dit nie hier met hom beter nie.

Die konflik wat met die lewe op die grens geassosieer word, duur voort in die vorm van interpersoonlike konflik waarmee hy telkens te doen kry. 'n Mens moet ook daarop let dat die dienspligtige se beskrywing van die grenstoestand slegs dui op ongerief (rat packs, wagstaan, week na week se patrollie) en nie op enige geweld of vrees vir die dood nie. Ironies genoeg vind die geweld in die verhaal in Kaapstad plaas. Die "grens" is nog steeds metafories teenwoordig.

Eerstens is daar die antagonisme tussen die Afrikaanssprekende dienspligtige en die Engelssprekende ontvangsklerk by die CVJM wat weier om mekaar se taal te gebruik. Hierdie taalgrens word onderstreep as hy die tweetalige pamflet lees. Wanneer hy die volgende oggend met die meisie by die ontvangstoonbank gesels, praat hy Engels - die taalgrens word opgehef.

Ironies genoeg is die volgende interpersoonlike botsing met 'n Afrikaanssprekende luitenant. Die luitenant se tipiese vermenging van sy taal: "...dit gee die army 'n slegte naam as jy in browns op siwviestraat rondsluip" (p 19), versterk die ironie - die luitenant se taalgebruik is 'n sameflansing of 'n "versoening" van twee tale, maar van interpersoonlike versoening is hier nie sprake nie.



Prinsloo se neiging om skynbaar oorbodige detail in te sluit, kom duidelik na vore in hierdie verhaal. Reeds in die openingsparagraaf word die dienspligtige in groot detail beskryf - sy blonde hare, die kleur van sy baret, hoe hy die CVJM by 'n buitedeur binnegaan, hoe hy die leerklappie oor sy horlosie oopmaak en weer toemaak.

Hoewel die leerklappie op die horlosie kan aandui dat die dienspligtige van die grens af kom, aangesien leerklappies daar gebruik word om te verhoed dat horlosies blink, wil dit voorkom of sulke detail heeltemal oorbodig is.

Later in die verhaal duik verdere inligting op: wat op die pamflet geskryf staan, die binnekant van die kroeg en die gedetailleerde beskrywing van die man wat in sy woonstel aantrek en na Seepunt ry.

Nadat albei die hoofpersonasies se handeling en omstandighede uiters noukeurig beskryf is, vind die ontmoeting op die bank in Seepunt plaas. Weer eens kom twee totaal verskillende "wêreld" met mekaar in aanraking en, hoewel die einde oopgelaat word, is daar genoeg aanduidings in die teks wat op 'n waarskynlik gewelddadige einde dui: die openlike aggressie wat die dienspligtige reeds met die eerste ontmoeting vertoon, gekoppel met die frustrasies van interpersoonlike botsings met die rooikop by die loseerplek, sy kamermaat van een aand wat vermoedelik sy beursie gesteel het en die luitenant in die park.

Alhoewel die verhaal met noukeurige, soms irriterende detail vertel word, word die einde verswyg. Dit is asof die uitsluiting van die einde 'n soort impotensie verteenwoordig - die onvermoë om die verhaal te laat eindig. Dit kan impliseer dat daar geen einde is nie. Die verwarring, konflik en wanorde waarvan daar in die verhaal soveel sprake is, is kenmerkend van die bestaan van die personasies en die oop einde dui daarop dat daar nie vir hulle 'n eenvoudige einde is nie.



### 5.1.3 "Crack-up"

In hierdie verhaal is die teruggekeerde dienspligtige wettiglik met verlof - "Seven days" - die verlof wat gewoonlik in die eerste jaar van diensplig toegestaan word. Dit impliseer dat die dienspligtige nie te lank in die weermag kon gewees het nie. Nogtans is die disintegrasie van verwantskappe wat die hoofpersoonasies in die vorige twee verhale reeds geteister het, ook hier teenwoordig.

Soos by die meeste ander verhale in die bundel staan verlies van betekenis en erosie van interpersoonlike verhoudinge ook hier voorop. In die eerste verhaal ly die betekenis van gesins- en familieverhoudinge skade. In die tweede verhaal is dit algemene menseverhoudinge wat ondersoek word. In hierdie verhaal word ondersoek ingestel na die verlies van betekenis in (hetero)seksuele verhoudinge. H.P. Hall (1984 : 93) wys in 'n verhandeling oor temas in die romans van Viëtnam daarop dat "Meaningless sex in the novels, when such sex exists in virtually all of the Vietnam war novels, begins to take on a life of its own". Die seksuele word dus nie net van betekenis gestroop nie, maar dit word juis ter wille van daardie betekenisloosheid geaktiveer. Hierdie verhaal van Prinsloo toon hoe die betekenisloosheid van seks 'n selfstandige verhaalgegewe word. Dit is duidelik dat "hy" "haar" voor die aanvang van sy diensplig goed - selfs intiem - geken het. Hy weet van watter blomme sy hou en waarom. Die roos word juis die simbool van dekadensie.

As hy met 'n voorbehoedmiddel by haar besoek aflê, wys dit dat hulle waarskynlik voorheen 'n seksuele verhouding gehad het. Hulle gesprek is oppervlakkig en sinies, hulle gesels oor sy ouers, sy "cowboy boots" en 'n paar insidente op die grens. Verder maak hulle ligsinnige aanmerkings oor hulle "Calvinistiese agtergrond". Wanneer "hy" vertel hoe hy nie weet wat om vir sy ma te vertel van sy diensplig nie, word die aftakeling van gesinsverhoudinge weer eens betrek.



Die gedig wat hy aanhaal, kom uit Images of war van Peter Badcock, 'n "koffietafel"-bundel met sketse en gedigte oor die Rhodesiese bosoerlog, waarin 'n geromantiseerde beeld, van twyfelagtige literêre gehalte, gegee word van die vegtende-soldaat-in-die-bos. Hierdie aanhaling is dus nog 'n voorbeeld van demitisering, ofte wel die afbreek van voorafopgestelde idees oor die edelheid van oorlog, soos dit reeds in die bespreking van die titelstuk in Op pad na die grens uitgewys is.

"Sy" vertel van haar ma wat "met 'n lied in die hart tennis en orrel speel" (p 32) en val daarmee die onbetrokkenheid van die ouer generasie by die probleme van die ontwortelde jeug aan.

Hoewel hy vir haar geskryf het om haar geluk te wens met haar verloring, het hy die brief nie geos nie.

Wanneer hy die voorbehoedmiddel uit sy sak haal en sy sê dat dit onnodig is aangesien sy verloof is, merk 'n mens op dat die personasies geen gewetensbeswaar teen buite-egtelike seks het nie. Sy vra egter dat hy die deur sluit ter wille van haar "Calvinistiese agtergrond", die feit dat sy aan haar verloofde ontroou is, word buite rekening gelaat. Dit is duidelik dat daar binne die personasies 'n spanning bestaan tussen die waardes en norme waarmee hulle grootgemaak is en die waardes van die nuwe orde wat hulle tot stand bring. Daar het 'n soort splitsing of "Crack-up" plaasgevind.

As "hy" sy klimaks te vroeg bereik, dui dit op die vrugteloosheid van hulle bestaan. Hy verduidelik dit aan die hand van 'n grap, "Man who fucks in plastic bag comes in a jiffy" en sy antwoord daarop in 'n soortgelyke grap: "Woman who stands on head must have crack up". Dit verwys ironies na die onderstebowêreld waarin hulle vasgevang is. Na hierdie episode druk sy die kammetjies in haar hare terug en gaan bad. Die lewe neem weer sy loop, onveranderd deur hulle ondervinding.



"Crack-up" is meer as die blote vertelling van 'n episode. Dit word 'n tipering van die verkrummelende wêreld van die jongmens van die tagtigerjare en veral van die vervlakking van seksuele verhoudings.

#### 5.1.4 "Beside the point"

"Beside the point" beteken "nie ter sake", "irrelevant" of "mistastend".

In hierdie verhaal word 'n aantal personasies se reaksies op dieselfde gegewe getoets op dieselfde manier wat Van Gorp (1986:323) by die post-modernisme aandui:

"Zonder noodsaakelijk of dwingend verband van literair-technische aard brengt hij fragmenten bijeen, verschillende gezichtspunten die niet door één regulerend principe ... beheerst worden".

Louis se eerste gedagte is dat Henry altyd "vergroot". Die samestelling "vergroot altyd" is ironies aangesien "altyd" self 'n oordrywende woord is. Louis se gedagtes is nie betroubaar nie.

Henry is terug met verlof van die grens af, met "seven days". Hy is gewikkel in 'n stryd om aan te pas by die burgerlike lewe. Hy versteek sy militêre voorkoms met 'n goedkoop serp en donkerbril. Ironies word daarna verwys as sy "kamoeflering" (p 38). Dit is nie moontlik om die lewe op die grens agter te laat nie. Ten spyte van gedurige pogings om die gesprek in ander rigtings te stuur, bv: "Sorry, maar ek het nie 'n saalsak vol oorloganedotes vir seven days huis toe gebring nie" (p 38), keer hulle telkens in hulle gesprekke weer na dié tema terug. Agt reëls later moedig Henry Louis aan om nog 'n bier te drink: "Here man, dis danger pay. Daar's nog baie waar dit vandaan kom. Oorlog is oorlog" (p 38 - ek onderstreep).

Wanneer Henry later kritiek lewer teen die dramaturg, gebeur dit



weer:

"Dis net dat hy nie weet nie'

"Wat nie weet nie?'

"Van die oorlog nie'" (p 39).

Dit lei onafwendbaar tot die uitbarsting op p 40: "'Maar het hy miskien al 'n troepie met 'n gat in sy maag gesien? En dis nie 'n vriendelike gaatjie nie ...'"

Louis lewer weer eens in sy gedagtes kommentaar: "'n Sak vol oorloganedotes, dink Louis" (p 40). Sy sinisme is egter nie net tot Henry beperk nie. Wanneer die toneelstuk tweetalig aangekondig word, dink hy: "Dis tweetalig en multiracial" (p 38). Hier takel Louis twee ander tipiese Suid-Afrikaanse grense: die kleurgrens en die taalgrens tussen Afrikaans en Engels.

Die saak word duideliker wanneer Henry by die teater 'n bier wil drink en Louis hom daarvoor aanval met "Ek dog ons support nie die status quo nie" (p 39). Wanneer Henry antwoord met "Ah what the fuck, dit spaar petrol en tyd", ~~word~~ lig op die groep gewerp. Hulle ondersteun inderdaad nie die bestaande orde nie, maar hulle is ook nie bereid om uit hulle pad te gaan om dit te beveg nie. Hulle verteenwoordig ook geensins 'n nuwe orde nie, trouens hulle onderlinge gesprekke dui daarop dat hulle oor bloedweinig met mekaar saamstem. Al wat hulle saam doen, is drink en dronk word.

Konrad sê dat hulle die toneelstuk net bywoon omdat dit 'n goedkoop manier is om hulle gewetens te sus. Dit is dan juis ironies dat Louis, die selfaangestelde "gewete" van die groep, twee keer by die swart bedelares verbyloop sonder om haar eers op te merk. Konrad se eie gebaar, die afskeur van die plakkaat, is nie minder futiel nie. Henry se sarkastiese kommentaar: "Konka, dit was 'n heroïese oomblik toe jy daardie poster afskeur" (p 41), spreek hiervan, terwyl Louis nou met 'n nuttelose gebaar 'n bierbottel stukkend gooi.

Elke lid van die driemanskap sien homself as die een met die reg

om 'n oordeel uit te spreek oor die gemeenskap (verteenwoordig deur Mark, die dramaturg en die 'Houghton bitch') sowel as die ander lede van die groep. Elkeen het 'n "grens" om homself gebou. Nie een is bereid om die hand in eie boesem te steek nie. Hulle eie opinie is vir hulle belangrik, die res is "beside the point".

#### 5.1.5 "In die kake van die dood"

"In die kake van die dood" is 'n voorbeeld van 'n teks waarin daar streng gesproke geen ontnugtering voorkom nie. Henry Hall (1984:29) sê van die soldate wat in Viëtnam gaan veg het dat hulle reeds sonder illusies daar aangekom het: "Because the soldiers who occupy these novels are drafted, rather than volunteering for a cause, they do not have illusions when they get to the war".

Die skrywer/verteller in hierdie verhaal is wel nie 'n soldaat nie, maar hy is ook reeds aan die begin van die verhaal sonder illusies oor sy betekenislose bestaan. Hy probeer sin gee aan hierdie sinneloosheid deur 'n patroon te probeer skep uit al die leë gegewens.

Tipies van Prinsloo is die reportage-agtige skryfstyl. Die verteller is slegs besig om te rapporteer en nie om te interpreteer nie. Dit sluit aan by wat Alexander Strachan te sê het in sy referaat by die Gildeberaad in Julie 1985:

"Die primêre doel van 'n Wêreld sonder grense was om te rapporteer. ... En dit wil vir my voorkom asof daar ook by ander jonger skrywers 'n neiging is om, in hul werk, nie direk kommentaar te lewer op die sosio-politieke werklikheid nie. Die hoofkenmerk van hierdie werke wil myns insiens eerder dokumentering wees. Daarom dink ek dat die prosa van Koos Prinsloo, Etienne van Heerden en Louis Krüger as duidelike tydsdokumente beskou kan word". (1985:80).



Hoewel Strachan voel dat daar nie eksplisiet sosiale kommentaar gelewer word nie, kan die implisiete kommentaar op die kontemporêre samelewing nie misgekyk word nie. Deur uitsluitlik te beskryf, dwing die verteller die werklike leser om self betekenis (dus, sosiale uitsprake) aan die teks te heg deur byvoorbeeld die ironie raak te sien.

Hierdie "verhaal" kan gesien word as 'n eksperiment met vertelvorm. Die buitengewone samestelling maak dit 'n soort post-modernistiese "happening" wat, hoewel dit 'n teks is en nie 'n byeenkoms nie, tog as belangrike kenmerk het die "geïmproviseerde karakter, het samenspel tussen verskillende media sonder dat harmonie nagestreefd word en die betrokkenheid van het publiek dat deel uitmaak van het gebeurtenis" (Van Gorp 1986:174). Die "publiek" word betrokke deurdat hulle 'n deel het in die voorval by die bank en veral omdat die teks afgesluit word met 'n faksimiele van 'n publieke medium, die koerantuitknipsel.

Oppervlakkig is die storie eenvoudig. Die verteller neem 'n storie na 'n vriend wat dit kritiseer. Hy neem dit na 'n vriendin, maar sy is nie tuis nie. As hy agter haar aan bank toe gaan, vind hy dat sy vasgevang is tydens 'n aanval op die bank. Op 'n hoër vlak word dit egter 'n beredenering van die skrywersamp aan die hand van Storr se The dynamics of creation.

Storr se stelling: "Creativity may be a way of coping with psychopathology, but it is not neurosis or psychosis" (Prinsloo 1982:42), is 'n poging om sy eie kreatiwiteit te verklaar. Die verhaal probeer wys hoe 'n skrywer gedwing word "to produce an original conception by his need to defend himself against depression or by the feeling that he must restore what he has in phantasy destroyed. He may be impelled by the need to reunite (p 43).

Dit wil dan voorkom of die komplekse struktuur van "In die kake van die dood" voortspruit uit hierdie "need to reunite". Dit sluit aan by die post-modernisme. "Typerend is die konstruksie van

verhalen-in-verhalen-in-verhalen ... waarbij meervoudige spiegelteksten het 'eigenlike' tekstbeseef problematiseren" (Van Gorp 1986:323).

Aucamp se vraag in Kort voor lank: "Grens skryf oor die skryf nie aan inteelt nie?" (Prinsloo 1982:43) word relevant omdat hierdie verhaal 'n storie oor 'n storie oor 'n storie word - 'n poging om die "storie oor 'n storie" tot 'n absurde uiteinde deur te trek.

Die ontstaanpunt van die verhaal word gemotiveer uit die skrywer/verteller se klagte dat hy nie kan skryf nie omdat hy niks voel gebeur nie. Johan doen dan aan die hand dat hy juis daarvoor skryf.

Dit is nodig om in meer detail na daardie "niks" te kyk - na die oënskynlik onbenuilige handeling in die verhaal. Hierdie gebeure word, soos dit ook voortdurend in ander tekste in die bundel die geval is, met groot noukeurigheid, maar sonder interpretasie, beskryf: - die naam van die fotoverhaal, die insident met die "dönnerse kaffer", die aanhaling uit die "Charge of the light brigade", ensovoorts.

Wat treffend is van hierdie detail is die manier waarop hulle by wyse van "montage" in die verhaal geïntegreer word.

Op p 46 verskyn die "storie" wat die verteller/skrywer na sy vriend, Johan, sou geneem het. Die collage-tegniek word die oplossing van die aanvanklike probleem dat daar niks gebeur om oor te skryf nie. Omdat die inhoud skraal is, moet op die vorm gekonsentreer word. Hy gebruik strokiesprente, tikskrif, 'n "dramateks" en selfs 'n koerantknipsel. Deur middel van die collage-tegniek word die verskillende stories en anekdotes deurmekaargevleg. Dit word stories binne stories binne stories. Die demarkeering is egter nie so skerp nie; die collage-beginsel wil hê dat die stories nie eenlynig bymekaar ingelyf word nie.

"In die kake van die dood" word 'n skrywer se weergawe van die



kunswerk wat Susan kritiseer: "'Geplakte stukke koerantpapier of 'n foto of drie van die "kunstenaar", en jy praat van 'n kunswerk se eie wêreld'" (p 46). Koos se antwoord bied 'n sleutel tot die teks: "'Wel, die "geplakte koerantpapier" en "foto of drie" is deel van daardie wêreld ...'" (p 46). Sy "briefie" (p 46) met die aanhaling uit Brems/Dubois werp verdere lig daarop: "elemente uit de realiteit worden van een praktisch context overgeheveld naar een estetiesch gearrangeerde, ... door selectie en combinatie" (p 47).

Die hele verhaal is so 'n estetiese rangskikking van elemente uit die realiteit. Dit is die estetiese rangskikking wat hier belangrik is.

So word Dubois se stelling in verband met defiksionalisering dan gedemonstreer. Die koerantstorie is 'n "element uit de realiteit", maar dit funksioneer eers in die verhaal wanneer dit by wyse van estetiese rangskikking geaktiveer word.

Nou kry die koerantuitknipsel waarmee die teks afgesluit word eers werklik sin. Die skrywer/verteller worstel die hele tyd om 'n storie te kry. Hy kla dat niks gebeur nie. Hy skryf dan 'n storie oor die niks wat gebeur. In hierdie poging om van niks iets te maak, kyk hy die een gebeurtenis - die terroristaanval - waaroor 'n tradisionele "storie" (soos die een in die fotoverhaal) vertel kan word, skoon mis. Hy laat dit inderdaad montage-gewyse selfs aan die joernalis oor om die storie te vertel. Met die paslike gebruik van koerantpapier word die "isolasie" van die enigste "werklik" dramatiese gebeure selfs nog verder beklemtoon.

#### 5.1.6 "Die jonkmanskas"

Hierdie teks sluit aan by "In die kake van die dood", aangesien dit ook 'n storie binne 'n storie is. In der waarheid kan verskillende vertelwyse onderskei word. Eerstens is daar die maaltyd waartydens die jong man die woord "jonkmanskas" die eerste keer hoor. Die tweede episode speel binne die tweedehandse-meubelwin-

kel af wanneer hy die kas sien, die derde vertel lyn is die verhaal wat op die "paar los getikte velle papier" is en die vierde is die verhaal van die grootvader self. In hierdie teks is die verhale egter eenvoudig in mekaar ingebed en daar word nie van 'n "collage-tegniek" gebruikgemaak nie.

Die titel word eerstens deur die verteller self verklaar: 'n jonkmanskas is "'n eenvoudige hangkas wat aan die behoeftes van 'n vryer voldoen" (p 71). So 'n kas sou dus die intiemste besittings van 'n jongman huisves: "Ek sal die ander laai gebruik vir onderbroke, kouse en sakdoeke ... selfs miskien 'n skeerstel met 'n kwas" (p 87).

Wanneer die verteller nou soos 'n mimiekkunstenaar sy storie uit die kas uithaal, dan word die kas metafories die muse - die bron van kreatiwiteit. Hier sluit die teks aan by "In die kake van die dood", wanneer dit oor die skrywerskap handel.

Met die mimiekbeweging word die grense van waarskynlikheid weer eens oorskry: die jong man maak nie net asof hy iets uit die kas uithaal nie - wat hy uithaal, word in detail beskryf. Die verhaal verkry dus 'n soort magiese aard - baie soos 'n "droomvertelling" in die trant van Going after Cacciato".

Soos die eerste verhaal, "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis", is hierdie verhaal ook 'n kontrastering van twee leefwyses en twee lewensverhale: dié van die hooffiguur, Koos, en dié van sy grootvader. Teenoor die ruwe, wilde, vooruitstrewende lewe van die grootvader sien ons 'n sensitiewe, intellektuele jong man met 'n belangstelling in die verlede. Dit is wanneer hy tot die besef kom van die onversoenbaarheid van die twee leefwyses, dat "die hartseer van jare (hom) oorval" (p 86).

As Koos ten slotte in die kas inklim, wil dit voorkom of hy probeer om 'n versoening te bewerkstellig tussen die jonger geslag en die ouer geslag. As 'n mens nou in gedagte hou dat die kas 'n simbool van die skryfkuns geword het, kan die slothandeling



geïnterpreteer word as 'n poging om deur middel van die skryfkuns die grens tussen die ou wêreld en die wêreld van Tagtig af te breek en om terselfdertyd aan die ouma se versoek te voldoen dat hy toesien dat sy oupa se boek gepubliseer word.

Dit kan ook wees dat hy in die kas inklim om te ontsnap uit sy dilemma. Dit is in so 'n geval ironies dat hy in 'n beperkte ruimte inklim om te vlug. Op hierdie manier word die frustrasie van 'n eietydse jongman versinnebeeld.

As daar nou na die bundel as 'n geheel gekyk word, kan 'n duidelike progressie aangetoon word. Aanvanklik is daar die aankondiging van die grens tussen die jongman en sy gesinslede in "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis". Hierop volg 'n aantal verhale wat die gevolg van die verbrokkeling van die tradisionele waarde-stelsel ondersoek. Daar is ook ondersoeke na die oorsake van die verbrokkeling. Ten slotte kom 'n poging tot versoening. 'n Mens sou dus kon sê dat verskeie grense in Jonkmanskas enersyds opgebou en andersyds afgebreek word.

#### 5.1.7 Besluit

Soos reeds aangedui is, sluit die werk van Koos Prinsloo aan by dié van Alexander Strachan, Etienne van Heerden en Louis Krüger vanweë die sterk neiging tot "reportage". Dit is 'n bundel kortverhale met 'n sterk outobiografiese inslag. Prinsloo gebruik veral 'n byna hiperrealistiese vertelstyl wat soms oorgaan in 'n spookagtige surrealisme.

Ia Van Zyl (1983:114) wys dat hierdie werkwyse ten beste verklaar word deur die aanhaling: "Elementen uit de realiteit worden van een praktisch context overgeheveld naar een esthetisch gearrangeerde ... door selectie en combinatie" wat in "Montage" uit Hugo Brems se artikel, "Defictionalising", aangehaal word.

'n Verdere verklaring van die werkwyse kom uit Roland Barthes (1982b:11-17) se artikel oor "The reality effect". Volgens

Barthes (1982b:15) is realisme met verloop van tyd gekoppel aan die begeerte om outentisiteit te verkry. Die populariteit van "realistiese" romans val volgens Barthes saam met die toename in populariteit van fotografie, reportage, uitstallings en toerisme.

Prinsloo se werk sluit aan by al vier die rigtings wat Barthes aandui. Eerstens is daar die byna "fotorealistiese" aard van sy beskrywings. Tweedens rapporteer die verteller oor sy eie toestand of oor die toestand van die personansies in die verhale. Derdens is daar sprake van 'n soort "uitstalling" deur middel van aanhalings en verwysings, maar in besonder deur die tipografie soos veral in "Montage" opgemerk kan word. Laastens sluit die reismotief, soos dit deurgaans in die bundel voorkom, aan by die populariteit van toerisme.

Sekere detail, voer Barthes aan, word nie ingesluit ter wille van enige simboliese funksie nie. Dit is egter ontoelaatbaar om detail sonder enige funksie in te sluit. Hierdie argument teen sg. "mooskrywery" is bekend. Barthes verklaar egter die "onnodige detail" as 'n tegniek waarmee geloofwaardigheid bewerkstellig word. Dit is 'n poging van die skrywer om 'n tipiese weergawe te gee van wat hy sien. Hierdeur verkry hy 'n "realiteitseffek" wat sy werk geloofwaardig maak. By Prinsloo funksioneer die detail nie net as geloofwaardigheidsinstrument nie, maar ook as 'n stilistiese middel. Deur sy oordrewe noukeurigheid wat selfs so ver gaan as bronverwysings en voetnote, skep hy 'n sekere dokumentêre verwagting. Hierdie vermoede dat die verhaal 'n blote verslag is, word dan gekontrasteer met die surrealistiese element binne dieselfde teks. Sodoende word spanning bewerkstellig wat mimeties is van al die interpersoonlike en ander spanninge in die bundel.

Surrealisme word in Jonkmanskas anders aangewend as wat byvoorbeeld die geval is in 'n verhaal soos "Moderne piramides" van Jan Rabie. Rabie se verhaal vertoon 'n groteskheid wat herinner aan sommige skilderye van Salvador Dali wat so realisties geskilder is dat hulle soos foto's lyk. Dit wat geskilder word, is egter



gruwelik verwronge en duidelik onmoontlik. By Prinsloo se verhale, daarenteen, word 'n illusie van "normaliteit" geskep en ten slotte word daardie illusie op 'n ewe realistiese wyse versteur. Dit is asof daar sprake is van 'n botsing van realiteite. Dit is normaal dat 'n jong man vir sy moeder 'n geskenk sou gee. The Theatre and its Double is 'n merkwaardige boek maar nie 'n ideale geskenk vir 'n huisvrou nie. In Artaud se boek, bepleit hy 'n nuwe teatervorm, die teater van wreedheid. Hy voel dat konvensionele drama sy krag verloor het en bepleit 'n nuwe "taal" in die teater. Die teater van die absurde is 'n uitvloeisel hiervan. Die fokalisator gee die boek vir sy moeder omdat hy wil nê sy moet beseef dat die konvensionele lewe wat sy lei nie meer vir hom sin maak nie. Hulle verstaan mekaar nie meer nie.

As Jonkmanskas as "grensliteratuur" of selfs "oorlogsliteratuur" geklassifiseer word, merk 'n mens op dat geeneen van die verhale op die grens atspeel nie. In party verhale is die grens as geopolitiese gegewe totaal afwesig. Die oorlog figureer nie regstreeks in die bundel nie. Aan die ander kant is die invloed van die grensoorlog duidelik waarneembaar. Daarmee saam word heelwat van die ander betekenisse van die woord "grens" geaktiveer.

Die "letterlike" grens kom in heelwat van die verhale voor. "'Ek is bossies na die grens'", sê iemand op p 14. "'Wat weet jy van rat-packs en wagstaan en week na week se patrollie?'" (p 30) vra die dienspligtige in "Fighting for peace". "'Vertel my van die grens?'" (p 34) vra die meisie in "Crack-up". "'Maar het hy miskien al 'n troepie met 'n gat in sy maag gesien?'" (p 40) vra Henry terwyl Konrad dit as "'Beside the point'" (p 40) bestempel.

Dit is egter nie soseer in die letterlike aanhalings van "grens- anekdotes" dat die grens figureer nie, maar eerder in gesindhede en naklanke. Die personasies wat teruggekeer het, vertoon almal 'n soort verslaenheid en het probleme met aanpassing by die burgerlike lewe. Die jongman in die eerste verhaal klink "bossies" terwyl die dienspligtige in "Fighting for peace" met almal baklei. Ook in "Crack-up" en "'Beside the point" is daar duide-



like tekens dat personasies deur gebeure op die grens gedisorieëter is.

'n Prominenter grens is egter die grens tussen mense. Daar is 'n denkbeeldige muur tussen die jongman wat van 'n reis terugkeer en die gesinslede wat tuisgebly het. Die enigste poging tot interpersoonlike toenadering in "Fighting for peace" is homoseksueel van aard. "Crack-up" ondersoek die vervlakking van seksuele verhoudinge. "Beside the point" wys hoe mense hulleself afsonder. "Jonkmanskas" vertel hoe Koos probeer om die gaping tussen hom en sy verlede te oorbrug, maar dit vertel ook van die geveg tussen sy grootvader en 'n swartman. 'n Onderafdeling van die interpersoonlike grense is die seksuele grense. Voorbeelde van verhale oor sowel heteroseksuele as homoseksuele dekadensie is reeds behandel.

Verwant aan interpersoonlike grense is die grens tussen Afrikaans en Engels. Enersyds is daar figure, soos die verteller se moeder in "In die kake van die dood", wat lustig Engelse gedigte voordra en soos die luitenant in "Fighting for peace" wat nie 'n sin suiwer Afrikaans praat nie. Andersyds is daar mense, soos die dienspligtige in "Fighting for peace", wat weier om Engels te praat en Oom Willem in "Die plaas se naam was Jakkalsdraai" wat nie vir die Engelsman wou uitdraai nie.

Ander grense wat aandag moet kry, is tegniese grense. Dit behels die oorsteek van die tradisionele grense van die skryfkuns. Die mees voor-die-hand-liggende hiervan is seker die feit dat heelwat van die tekste, ondanks hulle Afrikaanse inhoud, Engelse titels dra. Verder is daar die oorsteek van grense van konvensionele vertelvorm in verhale soos "In die kake van die dood" en "Jonkmanskas" waar die collage-tegniek en die aangepaste "droomvertelling" onderskeidelik voorkom.

Die post-modernistiese aard van die tekste is ook genoem. Kontekstueel moet 'n "versplinterd wereldbeeld en een chaotiese levenservaring" (Van Gorp 1986:323), wat neerkom op "betekenis-



verlies", as agtergrond vir die werk raakgesien word.

Al speel die verhale nie op die grens af nie en al kan dit dus nie oorlogsliteratuur wees in die ware sin van die woord nie, is daar tog duidelike kenmerke van oorlogsliteratuur te bespeur. Die geurige gevoel van betekenisverlies en die gebruik van die terugflits is van die opvallendstes. Verder is daar eksplisiete aanhalings van oorloganedotes en die onmin tussen laer en hoër range.

Dit sou verarmend wees om Prinsloo te klassifiseer as 'n "grens-skrywer" as die begrip "grens" tot die politieke/geografiese grens beperk word. Ware "oorlogsprosa" is dit ook nie want die "oorlog" waaroor Prinsloo skryf, is die oorlog binne die gemoed van 'n eietydse jongmens en sy oorlog teen 'n samelewing wat hom teleurgestel het. Daarom wil dit voorkom of die betekenis van die begrip "grensprosa" verruim moet word om werke in te sluit waar die woord "grens" in sy verskeie betekenismoontlikhede voorkom en waar die grensoorlog aantoonbaar funksioneer as 'n horison waarteen die verhale afspeel.



## 5.2 Die laaste Sondag Elsa Joubert

" ... The spirit that I have seen  
May be the devil: and the devil hath power  
To assume a pleasing shape; yea and perhaps  
Out of my weakness and my melancholy,  
As he is very potent, with such spirits  
Abuses me to damn me.

Hamlet II, ii, 608

"'Wat het oor my pad gekom, broeder?'" is die hele  
refrein. "'Is dit van die Here of van die Bose'"  
(Joubert 1983:56)

Die titel van hierdie roman dui op 'n afsluiting van 'n tydperk. Sondag word ook "die dag van die Here" genoem en die titel kan dan "die laaste dag van die Here" beteken. Hierdeur word geïmpliseer dat die gemeenskap na die betrokke dag van God verlate sal wees. Wanneer gekyk word na sondag met 'n kleinletter, roep dit 'n beeld op van 'n dag van sonskyn, die titel word: "die laaste dag van sonskyn" wat aan die titel 'n apokaliptiese ondertoon gee en dit in dieselfde kader plaas as P J Haasbroek se Die jaar nul (1986) wat handel oor die lot van die mens ná die laaste sondag.

Elsa Joubert se roman speel af in 'n klein gemeenskaplike sowat 'n dag se ry van 'n "grenspos" af. Dit is nie 'n oorlogroman in die sin dat dit handel oor die doen en late van soldate in die voorste linie nie. Dit is ook nie 'n "grensroman" in die sin dat dit handel oor die lewe van soldate op die grens nie. 'n Gebeurtenis op die grens - die "boodskap" van die jong man en sy dood net daarna, is wel die katalisator vir die gebeure wat volg.

'n Ander grens word hier aangesny. In die program vir TRUK se toneelverwerking sê Joubert: "Ek het begin wonder: hoekom versper ons, kamp ons af?" Hier word dus grense tussen mense ondersoek.



Die handeling sentreer om ds Falk wat, na aanleiding van 'n "boodskap" wat deur 'n jong man op die grens aan hom gegee is, die klere van dertig "onskuldiges" begin versamel sodat "Christus van die kruis losgekoop kan word" en "n oog vir 'n oog en 'n tand vir 'n tand" kan herleef. Hierdie dogma is redelik vreemd, en dit is onwaarskynlik dat enige predikant so 'n dwaling sonder meer sal aanvaar. 'n Vluchtige oorsig oor die aard van ds Falk sal toon hoe die geloofwaardigheid van so 'n personasie onder verdenking staan. In die toneelprogram noem Joubert haar roman 'n "allegorie van 'n predikant wat verskeur is deur (n) tweestryd in homself. Wat, oorstuur deur die geweldpleging wat hy moes ervaar, sy ore leen aan die veronderstelling: Gestel ons koop Christus terug van die Kruis deur ons eie offerandes. dan is ons denke weer helder".

As hy 'n allegoriese merker word vir 'n gemeenskap wat, oorstuur deur geweld, die vergewingsleer verwerp, kan die personasie van die dominee miskien beter aanvaar word. Die toets sal dan wees hoe verteenwoordigend hy is van 'n gemeenskap wat hy allegories verteenwoordig - in hoe 'n mate kan 'n mens met hom en sy gemeenskap identifiseer? Watter raakpunte toon hy met hetsy 'n tragiese held of 'n absurde anti-held?

Met die aanhalings "Some are born to greatness" (p 37) en "some have greatness thrust upon them" (p 80) word 'n aanduiding gegee van moontlike verwantskappe tussen hierdie roman en die tragedies van Shakespeare. 'n Verdere ondersoek na sodanige verwantskappe behoort insiggewende resultate op te lewer.

Behalwe vir die plek waar dit afspeel, toon die roman ook verdere raakpunte met die ander "grenswerke", byvoorbeeld in die simboliese gebruik van die oog as aanduiding van emosie en in die manier waarop die natuur "saamspeel".



### 5.2.1 Grense

Reeds vroeg in die roman word aanduidings gegee dat "grense" 'n belangrike rol sal speel. Op p 7 lees ons van die "grenspos" en op p 11 vind ons uit dat die leraar van 'n "grensgemeente" is.

Op p 13 word sosiale grense in die gedrang gebring as ds Falk kla dat sy dogter met haar deurmekaar hare "onderdorps" lyk. Ander grense wat aangedui word is eiendomsgrense, soos blyk uit die beskrywing van die gemoedsrus wat tant Muriel put uit die houtbordjie, want "dit baken vir haar in hierdie groot, warm, vreemde, dynserige vlakke iets af wat haar eie is" (p 104).

Te midde van die geraas in die swart buurt, sonder die dominee en sy mense op Oudepos hulle af deur die deure en vensters toe te hou "dan hoor ons dit nie" (p 105).

Duvenhage, ds Falk se teenstaander, se optrede word ook begrens: "'Maar ek stuit teen 'n muur'" (p 122).

Ook grense van die kerkleer en die geskiedenis word aangeraak as die dominee op p 15 wil teruggaan deur die geskiedenis met die doel: "'gaan maak ongedaan die verkoop van die Seun van God. Maak Hom vry'". Dit is ironies dat hierdie bevryding nie geskied in die sin wat 'n Christen sou verwag - deur naasteliefde en pogings om onregte in die geskiedenis op te hef nie, maar met geweld - juis dit wat Jesus ten sterkste afgekeur het toe Hy gevange geneem is en Petrus die oor van Malgus afgekap het (vgl Joh 18:10 e.v.).

Die oorsaak van die handeling in hierdie roman kan teruggevoer word na die ontsteltenis van die predikant. Tot vervelens toe word die dominee beskryf as "oorstuur" (pp. 16, 32, 51, 66, 69). Omdat hy deur die gebeure by die grenspos ontstel is, oortree hy die grens van redelike denke en kleef hy 'n drogredenasië aan. In die TRUK-toneelprogram word die volgende aanhaling deur prof Johan Heyns gegee as rede vir die dwaling:



"Anders as wat vroeër oorwegend die geval was, is die tipiese kenmerk van ons tyd onder teoloë ten minste - die voorliefde vir reïnterpretasie van die Skrif. Ou begrippe word met nuwe inhoud gevul, en daarmee word die skyn van ortodokse interpretasie gewek. Daarom is hiërdie aanslag op die hart van die Christendom subtieler en fyner - dâárom ook dodeliker. Dan is openlike verwerping minder gevaarlik, want die vyand is duideliker herkenbaar".

Op p 12 word die grens tussen Blank en Nie-blank die eerste keer aangesny as Hilda Venter die winkel begin opruim terwyl daar nog "heelwat swartmense van die aangrensende dorp" op die winkelstoep is. Oudepos, wat bestaan uit 'n kerkgebou en pastorie, 'n winkel / vulstasie en 'n skool met onderwyserswoning, "lê op 'n bult" met die swart dorp binne sien-, loop- en hoorafstand van hom.

Hierdie kleurgrens word grafies beskryf as Karolientjie 'n speletjie speel met die lig- en skadukolle onder die bome tussen die pastorie en die winkel: "Skielik tref dit haar dat as die lig weg is, daar niks van die son gaan oorbly nie, dat sy dan op die skaduwees sal móët loop ... Sy staan vasgevang op 'n eilandjie lig" (p 141). Tant Freda se kommentaar hierop is: "'Moenie ver-spote wees nie. As jy op die skaduwee trap, is jy nie dood nie. So gou gaan mens nie dood nie'" (p 142).

As die dominee die swart seun in die kerk aanrand, word die kleurgrens letterlik in die kerk ingebring: "Het hy nie sy eie stink kerk daar onder as hy kerk soek nie?" (p 28). Hierdie onvanpaste geweldpleging in 'n plek van aanbidding verwys binne die skryfster se oeuvre terug na die moordtoneel in die kerk in Bonga.

Wanneer die Moruti, die predikant se swart ampsgenoot, hom daarvoor kom aanspreek, sit die dominee "agter sy tafel" (p 3/). Daar is dus 'n fisiese grens tussen die twee manne. Dit is dan ironies as hulle "albei saam ... (bid), roerende gebede om liefde vir die

naaste en vrede in die land, en dat die jeug op die weë van die Here sal wandel" (p 41) terwyl hulle deur die tafel van mekaar geskei word, en die dominee self soek na dertig onskuldiges sodat hy die vrede met "wettige" geweld kan versteur en daarom sekerlik self nie op die weg van die Here wandel nie! Daarom dat die moruti se woorde aan die jong kind: "'hom kom die wraak nie toe nie'", "soos 'n paar druppels op droë grond" verdamp wanneer dit op die dominee van toepassing gemaak word.

As die heining om die kerk opgerig word, word die "'gevaarlike heining'" soos die moruti dit op p 62 noem, bevestig. Dit is paradoksaal dat die heining wat om die kerk opgerig word om die perseel te beskerm, juis die oorsteek van 'n grens verteenwoordig - die grens van vertrouwe in die medemens. Deur die oprigting van die grens om die kerk, word die moruti en sy mense beledig. Daar word oortree oor hulle grens van integriteit.

Wanneer die pannekoekaand gehou word om geld in te samel vir die heining, "glim die hope ysterstawe in die maanlig" as 'n soort spookagtige waarskuwing. Die heining word 'n voortdurende herinnering van nie-vergewende skeiding tussen twee bevolkingsgroepe. "Die ysterstawe van die omheining gooi skaduwee, maar nie tot by die kerktrappe nie. Dit stawe klim op teen die lug" (p 92). Op p 96 kry die heining self 'n metaforiese "stem" en begin hy raas as die kinders met stokke daarteen speel.

Duvenhage som die rol van die heining s6 op: "'Wat ons wil doen, is gek, dis teen die Woord van die Here. En as ons dan nie Christelik wil wees nie, dis selfmoord. Hierdie afkampery. Ons moet tog hier saamleef'" (p 121). Uit hierdie oortuiging steek Duvenhage dus 'n hand uit oor die grens as hy 'n huis op sy plaas aan swartes beskikbaar stel. Juis hierdie uitreik oor die grens vorm ongelukkig die katalisator vir die botsing wat volg as Lubbe, wat glo dat die huis hom toekom, die grens van daardie werf oortree en so die dertigste "onskuldige" word.

## 5.2.2 Ds Falk

Ds Falk is die hooffiguur in die roman. Die handeling sentreer rondom die wanopvattinge en godsdienstige dwalings van hierdie man. Volgens Elsa Joubert in die TRUK-toneelprogram leen hy sy ore aan hierdie "wanvoorstelling" omdat hy "oorstuur (is) deur geweldpleging wat hy moes ervaar". As daar egter in meer detail gekyk word na die "teologie" van ds Falk, word dit minder en minder waarskynlik dat 'n predikant so ver kan afdwaal en word oorstuurdheid alleen 'n te geringe oorsaak.

Wanneer die dokter op p 9 die jong man kom wegneem om hom 'n inspuiting te gee, is die dominee dankbaar, want "'n gebed sou die jong man miskien net tot op die rand van histerie dryf". Die dominee sou die gebed dus wou aanwend om die jong man te kalmeer - nie om hom aan die Here op te dra nie. Die gebed saam met die Moruti (p 41) is 'n toonbeeld van gekykte uitdrukkings wat met 'n leegheid en met bybedoelings aangewend word. Terwyl die dominee besig is om hom te wil afkamp van lede van sy swart buurdorp, en terwyl hy soek na dertig onskuldiges sodat hy 'n oorlog kan voortsit, bid hy vir vrede. Hoewel albei hierdie voorbeelde handel oor die gebede nadat die jong man met ds Falk gepraat het, speel die kommentaar van Hanta en Freda 'n insiggewende rol. "'Pa het mooi in die kerk gebid,'" (p 78) sê Hanta. Haar tante voeg by: "'Daar was menigeen wat 'n traan weggepik het'". Die dominee se eie huisgesin, wat deur die jare die doel van die gebed van hom kon geleer het, sien 'n gebed as 'n estetiese (soetsappige) geleentheid om emosie by die gemeente te wek - en nie as 'n moment waar met God in gesprek getree word nie.

Uit die staanspoor is die dominee se leer en dogma dus onder verdenking en is dit nie verbasend dat hy 'n dwaalleer sou kon aankleef nie. Wat wel verbasend is, is dat hy wel 'n predikant kon geword het. Op p 21 is die predikant bly oor sy oorlede vrou se "deeglikheid" omdat sy aangedring het op 'n goeie kis met 'n styfpassende deksel "dat geen mot of roes daar mag binnedring nie". Hier is dit Matteus 6:19 wat buite verband aangehaal word. Die



betrokke Bybelteks sê juis dat die mens nie skatte op aarde moet bymeekaarmaak waar mot en roes verniel nie, maar in die hemel. Matteus 6:21, twee verse later, lui: "Waar jou skat is, daar sal jou hart ook wees". Die dominee se hart is dus nie in die hemel nie, maar saam met 'n klomp bebloede stukke klere in 'n kis toegesluit. Dit is geen wonder dat sy oordeelsvermoë aangetas is nie.

As hy uit Jesaja 45:5 aanhaal: "Ek is die Here, en daar is geen ander nie; buiten my is daar geen god nie" (p 23), besef hy self nie die implikasies van wat hy lees nie.

Wanneer hy hom in die kerk aan geweldpleging skuldig maak, is dit ter wille van sy dogter, nie om die kerk te beskerm nie. Boonop was sy volgens hom "dareem in haar vader se kerkgebou, waar sy meer reg het om te wees as die drie skobbejakke" (p 39). Die woord "vader" word sonder 'n hoofletter geskryf. Die dominee verwys na homself. Dit is sy kerk. Hy ontken dus dat dit die kerk van die Here is. Deur by te voeg dat sy dogter "meer reg het om (daar) te wees", ontken hy dat die swartes, as kinders van die Here, ook 'n reg het om daar te wees. Tereg gebruik die dominee die woord "geloofspleging", want hy "pleeg" inderdaad geloof soos wat 'n mens 'n misdad sou pleeg!

"Dit is liefde vir die naaste, dink die dominee, wat nog altyd in dié land se pad gestaan het. Die liefhê soos jouself, die wie is my broeder?, die leer van hy is my naaste. En waar het dit die Here self gebring? Aan sy kruis" (p 53). In hierdie redenasie vergeet die dominee Christus se opsomming van die "grootste gebod": "'Jy moet jou naaste liefhê soos jouself'" (Markus 12:31). By implikasie sê hy verder dat die kruisdood nutteloos was. Hy verkeer dan in 'n grootsheidswaan as gevolg van sy "nuwe insig ... (want) Hoe swanger sal sy woord nie wees nie, hoe gelaai met betekenis. Hoe duister" (p 54). Swanger is hulle wel, selfs onrusbarend; gelaai met betekenis ook - betekenis wat hy nie verstaan nie; en bowenal duister, soos in "boos".

As hierdie drogredenasies en dwalings van die dominee in ag



geneem word, is dit nie vreemd nie dat hy die teken verkeerd interpreteer wanneer hy besoek ontvang van "die raserige soort wat hy eintlik van al sy medemensse die minste kan veel" (p 56). Hier ontvang hy die klere van "onskuldiges" wie se naaste familie nie eers die woord "ark" kan onthou nie. Hy besef nie dat dit 'n teken is dat hy op 'n dwaalweg is nie. Daarom is dit veral ironies as hy in Ou-Testamentiese trant bid: "Gee ons die insig om u Woord in die ware sin te begryp, om ons nie te laat mislei deur versagting, deur soet stemme van bedwelming nie ... Stuur u gevleuelde swaard en u brandende fakkel om ons vooruit te gaan" (p 94).

Ds Falk is so seker van sy saak dat hy Duvenhage, wat die vrede probeer bewaar en in liefde met sy naaste probeer saamleef, veroordeel dat hy "na my gevoel ... al ver van die pad van geloof gedwaal (het)" (p 106). Verder sê hy Duvenhage het nie "die reg op dade wat die gemeenskap omkrap, onveilig laat voel, bestaande norme in die gedrang bring nie" - en dit terwyl hy self die gemeenskap omkrap met sy opstokery, hulle onveilig laat voel deur sy versoek vir 'n heining - en hulle onveilig maak deur 'n swart seun aan te rand; en dit alles omdat hy 'n bestaande norm, die liefdesboodskap van die Nuwe Testament, in die gedrang bring.

Dit is egter onwaarskynlik dat 'n opgeleide predikant soos ds Falk uit eie vrye wil aan die soort (elementêre) dwalings skuldig sal wees.

As die dominee as allegoriese personasie geïnterpreteer word, bestaan daar enkele probleme wanneer 'n model gesoek word om hom mee te vergelyk. Is hy 'n Oedipous - 'n tragiese held wat ondergaan tot stigting en lering van 'n gehoor deur katarsis, of is hy 'n nie-aristoteleaanse "Everyman" soos Vladimir en Estragon van En attendant Godot?

Voordat hierdie vraag verder bespreek word, moet 'n mens eers die gebruik van modelle uit die drama in die ondersoek van 'n roman motiveer. Daar is reeds gewys op die dramatiese aard van mili-



têre konflik (vgl die Inleiding) en op die feit dat interne "menslike" konflik by personasies in oorlogromans dikwels afspeel teen die agtergrond van militêre konflik. Die dramatiese aard van hierdie roman kan nie weggeredeneer word nie. Daar is 'n dramatiese interne konflik by die dominee en dit speel af teen die agtergrond van eensyds 'n konflik op die grens en andersyds 'n konflik tussen die dominee se gemeentelede en die swart gemeenskap van die omgewing. Die feit dat die roman ook tot 'n drama verwerk is dien as verdere motivering vir die aanwending van dramakriteria by die bespreking van die roman.

Om verskeie redes is die roman nie 'n tragedie in die Aristoteleaanse sin nie. Eenheid van karakter, tyd en handeling ontbreek, die dominee word as hooffiguur nie sterk genoeg uitgebou om 'n tragiese held te wees nie. Verder word hy ook nie aan die einde van die roman vernietig nie. Van poëtiese geregtigheid is daar dus nie sprake nie. Aan die ander kant is hy ook nie 'n Elcerlijk-figuur nie aangesien daar duidelike tekens is van 'n doelgerigte bestaan by die predikant.

Wanneer ds Falk egter sukses behaal met sy poging om oom Theunie te oortuig van die noodsaaklikheid van die draadheining, kom 'n aanhaling van Shakespeare by hom op: "Some are born to greatness" (Twelfth night, II, v, 185).

### 5.2.3 Intertekstuele verbande met werke van Shakespeare

"De betekenis van een tekst laat zich niet vastpinnen; de tekst wordt gelezen als intrinsiek ... verweven met en verwijzend naar andere teksten, waarvan hij de verwerking, vervorming , voortzetting is" (Van Gorp 1986:92).

Wanneer intertekstuele verbande tussen Die laaste Sondag en die werk van Shakespeare ondersoek word, kan insiggewende resultate behaal word. Ek betrek die volgende vier werke van Shakespeare by



hierdie vergelyking: Hamlet, Macbeth, King Lear en Twelfth night.

As Hanta die konsistorie binnegaan terwyl sy die kis help dra, is haar kommentaar: "Iets stink" (p 21). Die dominee is bly dat sy van die reuk gepraat het. "Uit die mond van onskuldiges" (p 21), dink hy. Ongelukkig voltooi hy nie die spreekwoord nie, en bly hy doof vir die waarheid soos wat Marcellus dit in soortgelyke woorde opgesom het met: "Something is rotten in the state of Denmark" (Hamlet I, iv, 90). Die voortdurende twyfel in die gemoed van ds Falk, soos op p 73: "Gemene stemmetjie, of bedoelde stemmetjie? Hy moet die twyfel stil maak", is soortgelyk aan die twyfel van Hamlet.

Die grootste verskil in die optrede van Hamlet en die dominee is geleë in hulle handeling. Hoewel die dominee twyfel of sy optrede korrek is, tree hy nogtans op. Hamlet, daarenteen, vermy handeling omdat hy onseker is van die egtheid en korrektheid van sy roeping:

Thus conscience does make cowards of us all;  
And thus the native hue of resolution  
Is sickled o'er with the pale cast of thought;  
And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry,  
And lose the name of action.

(Hamlet III, i, 83)

Wanneer Hamlet sekerheid kry, is dit te laat en het sy stiefvader, Claudius reeds 'n dodelike komplot teen hom gesmee, maar wanneer ds Falk sekerheid kry, is dit omdat 'n storm wat hy self ontketen het om hom losbars.

'n Personasie wat heelwat minder twyfel oor sy informante en optrede as Hamlet en ds Falk is Macbeth. Die gemene deler hier is misleiding.

Macbeth handel nie sonder nadenke nie; voordat hy Duncan vermoor,



dink hy eers goed na oor die boodskap wat hy kry. Op Banquo se waarskuwing:

And often times, to win us to our harm,  
The instruments of darkness tell us truths,  
Win us with honest trifles, to betray's  
In deepest consequence.

(Macbeth, I, iii, 123-6)

kom sy twyfel duidelik na vore in sy reaksie:

This supernatural soliciting  
Cannot be ill, cannot be good: - if ill,  
Why hath it given me earnest of success  
Commencing in truth? ...  
If good, why do I yield to that suggestion  
Whose horrid image doth unfix my hair,  
And make my seated heart knock at my ribs,  
Against the use of nature?...

(Macbeth, I, iii, 130-7)

Dieselfde twyfel word by ds Falk opgemerk as Freda vir hom sê die dood van die gemeentelede is "die hand van die Here" en hy wonder: "Of die hand van die duiwel" (p 50).

As die dominee 'n teken vra, kry hy dit in die vorm van die familie Boumans (p 58). Soos wat met Macbeth die geval was, lei die teken hom egter van die wal af in die sloot. As hy die hoof van Langerug se skool wil skakel, wonder hy, soos Macbeth, of dit in antwoord is op 'n "gemene stemmetjie, of bedoelde stemmetjie" (p 73).

Op p 39 lees ons dat die dominee, in sy eie woorde, met sy "private geloofspleging besig was"; op p 41 word die gerieflike vormgebed met die moruti beskryf. Die gebed wat op p 78 as "mooi" bestempel is, se effek was slegs dat daar "menigeen (was) wat 'n traan afgepik het" (p 78). Hierdie onvermoë van die leraar



om effektief met God te kommunikeer, stem ooreen met sowel die ervaring van koning Claudius, die moordenaar van Hamlet se vader, as dié van Macbeth:

My words fly up, my thoughts remain below:  
Words without thoughts never to heaven go.

(Hamlet, III, iii, 9//8)

... I could not say 'Amen!'  
When they did say 'God bless us'

...

But wherefore could I not pronounce 'Amen'?  
I had most need of blessing, and 'Amen'  
Stuck in my throat.

(Macbeth, II, ii, 2/)

Ds Falk is nie die enigste een wat sukkel om te bid nie. Hy beleef trouens nie sy eie gebede as leeg nie. Tant Muriel, wat haar seun se hemp in die dominee se sorg plaas, beleef dit as gevoel van Godverlatenheid:

"Hoe kan sy dan nie bid nie? Hoe slaan haar woorde terug op haar met die allervreeslikste gedagtes wat die gebede verdring, gedagtes wat die laaste tyd oral aan die versprei is" (p 105).

As die tante ook sukkel om haar gebed verhoor te kry, strook dit met die skryfster se stelling dat sy haar werk as 'n allegorie bestempel. Die dominee en tant Muriel is albei verteenwoordigend van mense wat haat - 'n instrument van die bose - propageer. Daarom beleef hulle dieselfde kommunikasiegebrek met God as wat die twee Shakespeare-personasies beleef.

Hoewel hy op grond van 'n drogredenasie handel, tree die dominee daadwerklik op. Hier toon hy ooreenkoms met Macbeth eerder as Hamlet wat hoofsaaklik beredenerend werk en eers aan die einde met sekerheid optree. 'n Ander Shakespeare-karakter wat so daad-

werklik volhard in sy dwaasheid, is Koning Lear.

Wanneer hy deur sy getrouste onderdaan, Kent, op sy oordeelsfout gewys word, is sy antwoord: "Peace, Kent! / Come not between the dragon and his wrath" (King Lear, I, i, 124/5). As Kent volhard, word hy uit die koninkryk verban.

Net so word Louis Duvenhage uit die kerk "verban" as hy probeer om die gemeente van hulle gebrekkige oordeel te oortuig deur as bewys van welwillendheid 'n woonhuis aan swart mense te gee.

"'Het julle nou gesien Louis Duvenhage is nie in die kerk nie? Te skaam om sy gesig te wys. Nadat hy sy huis aan die kaffers oorgegee het'" (p 95).

'n Ander opmerklike parallel tussen die werke van Shakespeare en hierdie roman is die rol wat die weer speel. Die ongure weer wat in Macbeth opbou tot 'n nag van bliksemslae wanneer Macbeth Koning Duncan vermoor, word hier vervang met 'n versengende hitte wat al drukkender en drukkender word. King Lear se stormnag waartydens die koning se sinne hom finaal verlaat (3de bedryf), vind weerklank in die storm waartydens die nege skoolkinders se foto teen die venster vaswaai en die dominee skielik "nog net een" (p 80) slagoffer nodig het.

"Hy berus hom daarin. Hierdie dooies is nie syne nie.

"Totdat hy in die nag wakker word. Van die wind wat opgekome het. Dit waai sterk om die huis. Die luike is oopgeruk ... Die wind huil om die huis..." (p 79).

Hy neem die foto en "Die dominee slaap nie die nag nie. Hy word verskeur deur gedagtes van liefde, wrok, vergiffenis, teerheid, bitterheid, vrees, 'n warboel van emosies, en die sterkste is die gevoel van onafwendbaarheid. Wat nou moet gebeur, moet gebeur, al moet dit sy eie huis raak..." (p 80).

Dit is veral hierdie gevoel van "onafwendbaarheid" wat 'n brug



slaan tussen die tragedies van Shakespeare en Die laaste Sondag. Hamlet, Macbeth en Lear word almal slagoffers van die chaos wat om hulle losgelaat word en waaroor hulle later geen beheer meer het nie, sodat Gloster in King Lear desperaat opmerk: "As flies to wanton boys, are we to the gods; / They kill us for their sport" (IV, i, 36/7).

Die groot ironie lê egter in die dominee se aanhaling in verband met grootheid: "Some are born to greatness...And some have greatness thrust upon them" (Twelfth night, II, v, 185-7). Hierdie aanhaling kom voor in 'n brief wat Malvolio, die aanstellerige lyfkneg van Olivia, voorlees. Hierdie brief is 'n vervalsing van Olivia se handskrif waarin sy kwansuis haar liefde vir hom sou betuig. In werklikheid is dit 'n streep wat 'n paar van die ander karakters hom trek om hom vir die gek te hou. Die dominee is duidelik nie op hoogte van Shakespeare se komedies nie, anders sou hy hierdie stelling nie, soos Malvolio, ernstig opgeneem het nie.

#### 5.2.4 Intertekstuele verbande met ander grenswerke

Die laaste Sondag stem ooreen met Om te awol deurdat dit nie handel oor mense wat in die voorste linie aan die geveg deelneem nie, maar omdat 'n gebeurtenis op 'n grenspos die katalisator vorm vir die handeling wat volg.

Wat die rol van die natuur betref, waar die weer en die aarde as't ware begin saamspeel, is hier duidelike ooreenkoms met 'n Basis oorkant die grens.

Braking, as lyflike belewenis van pyn, ontsteltenis of vrees kom voor in 'n Basis oorkant die grens, 'n Wêreld sonder grense en Die laaste Sondag, maar in laasgenoemde roman is dit nie 'n soldaat wie se ingewande hom begeef nie, maar 'n onskuldige swart kind wat aangerand is.

Soos in Om te awol, speel bloed hier 'n belangrike rol. Die klere



wat die dominee versamel, is alles bevlek met bloed van slagoffers. Daar is dus 'n soort "bloedbroederskap" wat tussen hulle bestaan. Ironies genoeg wil die dominee nie Hanta se rok, met die werklik onskuldige bloed van die swart seun, in die kis toelaat nie:

"'Dit gaan nie in die kis nie, Hanta. Gaan trek jou rok by die huis uit en gaan was dit, dit gaan nie in die kis nie...'" (p 29).

Teenoor die bloedbroederskap wat in Om te awol gesmee word, word bloed hier geskei. Waar Om te awol handel oor die ophef of vernietiging van grense, is Die laaste Sondag 'n aanklag teen die opbou of oprig van grense. Die gemene deler is dat die implisiete outeur by albei werke 'n pleidooi lewer vir die afbreek van grense van vyandskap.

Ook die oog speel in hierdie roman 'n duidelike rol. Op die eerste bladsy word die spel tussen die oë van die dominee en die jong man beskryf:

"Die blou oë van die blonde jong man kyk dominee falk baie stip aan, asof hy iets ver agter die dominee se putdiep, donker oë soek. Die verstarde blik in die blou oë vra die dominee of hy sal verwerp wat hy hom nou wil aanbied en of hy dit sal aanneem. Daar is geen uitdrukking in die blou oë nie" (p 7).

Vir Duvenhage is die Moruti se oë 'n barometer van sy gevoelens:

"...hy ken die swart leraar as vriend, ken die lag in sy oë ... maar die mond is nou toe, die oë bekommerd" (p 43).

Later op dieselfde bladsy lees ons:

"Om hom te behaag, weet Duvenhage, is die lag terug by die moruti se mond, maar nie in sy oë nie" (p 43).

Hier is die oog ook 'n aanduider van emosie, maar nie soseer van vrees soos by Om te awol, 'n Wêreld sonder grense en 'n Basis oorkant die grens nie, maar eerder van verwarring, ontsteltenis en kommer.

Alhoewel Die laaste Sondag nie 'n "grensroman" is in die sin dat dit handel oor soldate se ondervinding op die slagveld nie, is die oorlog gedurig teenwoordig as 'n bedreiging op die agtergrond. Daarmee saam is die ander grense wat aangeraak word voldoende motivering vir die insluiting van hierdie teks by die grensliteratuur.

### 5.3 Grensgeval - Hans du Plessis

"Min of meer. Vind is in of deur taal, so dink ek. Agter vind gaan God vir my wag. Daar is êrens 'n verband. Ek weet nog nie of ek is wat ek praat en of ek praat wat ek is nie. Wat ek is, sal ek weet as ek my loop gekry het: my wortels weet; my stam ken en my blare het" (Du Plessis 1985:11).

"...(M)iskien hê ek 'n obsessie met die Vallei, met die sondes van my vaders. Miskien sal 'n herbesoek my puur. // Kruip daar iets onbeheerbaars in my op, uit valleie in my wat ek nie ken nie, uit hoeke van my gees waar ek nog nie was nie?" (Van Heerden 1984:48).

Hoewel enkele insidente in hierdie roman aan die Angolese grens, in die omgewing van Opuwa, afspeel en soldate die verteller begelei, is dit nie 'n oorlogsroman nie en figureer die militêre betrokkenheid op die grens feitlik geensins in die teks nie.

Die grens wat hier ondersoek word, is eerder die kleurgrens. Jan Adamse soek na sy oorsprong en in daardie soektog word hy daarop gewys dat "Afrikaans apartheidstaal is" en wanneer hy oor Afri-

kaans praat, "praat (hy) van twee tale asof dit een en dieselfde ding is" (p 78).

Hieruit kan geredeneer word dat "Grensgeval" buite die begrip "grensprosa" val soos wat dit tot duisver afgebaken is. Tog toon dit duidelike aansluiting by twee tekste wat reeds bespreek is. Die soeke na identiteit stem tematies ooreen met Om te awol en die bestaan van Afrikaans weerskante van die kleurgrens herinner aan die werk van J.C. Steyn.

Sowel die skadeloosstelling as die openingswoorde van die roman stel reeds die sterkste stylmiddel in die vooruitsig: die gebruik van binêre opposisies:

"Wat hierin waar lyk, is eintlik fiksie; wat na fiksie lyk, eintlik waar. Logies is dit dan ware fiksie".

en

"Hy is nie seker nie // Aan die ander kant: dit kan eintlik nie anders nie" (p 7).

Soos die verteller in Dagboek van 'n verraaier, is die verteller hier 'n denker wat wik tussen moontlikhede. In die roman word gestalte gegee aan hierdie tweeledige aard van die verteller deur die gedurige teenwoordigheid van "oom AE", die alter ego van Jan Adamse.

Die allegoriese aard van die roman word gou duidelik. Jan Adamse, die naam van die verteller, toon weerklanke van Jan Alleman en Adam - die oervader. Hy word die oer-Afrikaner en Oom AE sy binêre opponer. Vgl. p 13: "Oom AE, jy raak al weer banaal binêr". Na mate hy begin om homself te vind, bewus te word van die leuens wat hy gerieflikheidshalwe uitleef, wanneer hy sy "loop" begin kry, sy "wortels weet: (sy) stam ken en sy blare het" (p 7), is dit "asof hulle tog nader aan mekaar begin kom. Jan Adamse en sy AE" (p 82).



Binêre pare sorg nie net vir J.C. Steyn-agtige woordspelings nie, maar ook vir 'n dramatiese vergestaltung van die die grens tussen twee opponerende begrippe want "tussen oop en toe lê 'n hele boel ope en toeë" (p 13). Die belangrikste binêre paar word hier aangesny, want oom AE se antwoord is "En tussen wit en swart?" (p 13).

Op p 15 wonder die verteller oor "Swartmense wat saam deur die droë dors geworstel het; agterkinders van die Makvolk". Oom AE sien die ironie raak as hy praat van "Makvolk onder wilde boere" (p 15). "Makvolk" word so genoem omdat hulle ontstam het en agter die blanke boere aangetrek het. Daarenteen word die boere wild genoem omdat hulle die stam verlaat het deur weg te trek.

Hierdie verwarring in die betekenis van woorde word op p 17 versterk deur die paradoksale openingsin van hoofstuk ses: "Omdat die son sukkel om sy kop oor die donker koppe te kry, is vroeg in die winterse Namibië al betreklik laat".

Teen die agtergrond van die erosie van die grense van woordbetekenis vorm die tot nog toe duidelik gedefinieerde kleurgrens 'n skelle kontras: "Wit is mos antoniem van swart..." (p 21). Hierdie grens is die één grens wat die fokalisator temalle koste wil vermy, totdat hy uiteindelik tot die besef kom dat hy self, as blanke met 'n bruin voorsaak, 'n grensgeval is.

Die "grens" as fisiese gegewe word net so vaag verwoord. Wanneer die verteller vra: "'Hoe ver is ons van die grens af?'" (p 25), is die antwoord: "'Dis mos maar die grens dié'". As hy egter pertinent vra hoe ver hulle van die werklike grens, die Kunene, af is, is die antwoord: "'Seker so oor die driehonderd (kilometer - J.C.C.)'".

Op p 41 bereik hy wel die grens: "'Die groen agter die koppe is die Kunene'. Hoë makalanipalms staan brandwagte op die grens".

Die beskrywing van die aktiwiteite op die grensbasis is treffend akkuraat.

"Dis koel in die tentsaal. In die een hoek staan manne sonder hemde lendelam snoeker op 'n skewe tafel en speel; 'n klein Boesmansoldaat pot die swart met 'n wit onder 'n babelse rumoer. Verder agtertoe buk hulle deur die lae deur die kroegie in..." (p 41).

Hierdie fisies/geografiese grens is egter net een van menige grense wat in die roman geaktiveer word.

Wanneer oom AE op p 25 "grens aan grens", stem dit ooreen met die titelverhaal in Op pad na die grens waar die verteller sê: "Ek grens dus" (Steyn 1976:27).

Die Welwitchia word op p 63 as 'n "grensplant" bestempel, wat al tweeduisend jaar lank net op die eskarp groei. Hierdeur word geïmpliseer dat 'n grens bestaan baie lank kan voortduur.

Dit is egter nie soseer die bestaan van grense wat in hierdie roman van belang is nie, maar eerder die deurbreek van grense. Oom AE se kommentaar: "'dis soos taal hierdie horthekke: net mense kan daardeur, diere nie'" (p 19) wys daarop dat grense oorsteekbaar is.

Daarmee saam word 'n hek 'n baie belangrike metode om 'n grens oor te steek:

"Jan moes stilhou om die hek oop te maak by die uitdraai uit die Khorixas-Outjo-pad. Hy het afgesluit en uitgeklim; die hek tydsaam oopgestoot, teruggeklim en deurgery. Weer afgesluit en gaan toemaak. Met die hek in sy hand kon hy die stilte voel sit. So bly staan en sommer oor die hek gewonder: die Here moes ons meer hekke gegee het sodat ons gedwing word om meer stil te hou.

"Bestaan is klaar 'n hek hemel toe, sê oom AE, bekslater wat sorg vra met die oop- en die toemaak. Dis net dat die hek so moeilik is om gesien te word. Jaag hel toe omdat dit na kortpad lyk. Hoeveel hekke het jy die afgelope weke al des moers gejaag? Jy kyk maklik, maar ai, jy sien so swaar!" (p 70).

Die hek wat vir Jan so moeilik is om raak te sien, is die hek in die kleurgrens. Hy soek juis sy wortels waar hy weet hy sal hulle nie kry nie: "'Jy mag nou op soekplek wees, maar jy is ver van kryplek af'" (p 36).

Wanneer hy sy oorsprong onverwags ontdek, beseft hy dat hy juis 'n "hek" is tussen wit en bruin: "'Wragtag, sê oom AE, jy is 'n grensgeval'" (p 103).

### 5.3.1 Aansluiting by oorlogsprosa

Die spanning wat deur verskillende binêre opposisies genereer word, word versterk deur enkele verwysings na die oorlog. Hierdie verwysings stem in groot mate ooreen met konsepte in ander grenswerke. "Al wat ek gesien het," dink die verteller op p 35 "is dat bang vir niks die heel bangste bang is". Dit herinner aan die vrees vir vrees soos dit ook in die literatuur van Viëtnam en in die Suid-Afrikaanse grensoorlogsprosa aangetref word. 'n Verdere ooreenkoms met die oorlogsprosa van Viëtnam word geaktiveer met die verwysing na die Republiek as die "States" op p 48.

Oom AE wonder op p 39 oor die binêre verhouding tussen kennis en wil in die soldate se deelname aan die oorlog:

"Die arme goed ken 'n oorlog ook net van een kant af: wis uit, verwoes, vermoor! Dis goed dat hulle nie mooi weet hoekom nie; half weet is heeltemaal wil. As hulle geweet het, het hulle nie gewil nie!" (p 39).

Ten spyte van hierdie vermoede van Oom AE bestaan daar by die soldaat geen illusies oor die aard van sy militêre diens nie.

"Miskien lieg ons kinders ons ook eendag helde ... maar hel, oom, hulle gaan sukkel" (p 41).

Hierdie illusieloosheid vind weerklank in die onsinnige geweldlus van die "vuil troep" op p 46:

"'Hel ... sorrie hies nie 'n seekoei nie. Jy moet sien as jy 'n M26 in sy oop bek gooi! Snotskoot!'"

Ook in "Going after Cacciato" is daar voorbeelde van geweld teenoor diere:

"Stink fired without aiming. It was automatic. It was Quick Kill. Point-blank, rifle jerking. The first shots struck the closest animal in the belly. There was a pause. The next burst caught the buffalo in the head and it dropped"  
(O'Brien 1975:52).

### 5.3.2 Aansluiting by ander Afrikaanse prosawerke

Grensgeval sluit ook aan by ander nie-grenswerke in die Afrikaanse prosa. 'n "Stoet" van motors word op p 51 beskryf:

"Hy was nog 'n hele entjie weg van die Kowarib se uitdraaipad weste toe toe hy die spektakel ver voor hom in die pad sien staan: voor die ry swart motors met die stil vlaggies op die neuse, die wit stof 'n beskuldiging op die blink. Agter die motors 'n ry misgroen Land-Rovers met soldate wat in bruin om hulle lanterfant. Iemand het al die R'e op die nommerplate in bewerige A's verander. Heel agter die groot vragmotor, spens met die kombuiswa aan sy stert".

Dit herinner aan die openingsgedeelte van Magersfontein 0  
Magersfontein van Etienne Leroux:



"'n Stoet bestaande uit sewe motors ry in die laatmiddag vanaf Kimberley in die rigting van Modderivier. Héél voor is 'n swart Cadillac met ses deure, bestuur deur 'n witgeklede swart chauffeur ...

"In die tweede motor, 'n groen Mercedes, is dr. Fyella Amakaia Laird die enigste passasier ..." (Leroux 1980:11,12).

Die beskrywing van die toneel rondom die konferensietafel herinner aan "Drie kaalkoppe eet saam" van Jan Rabie:

"Die Damara se stoel het op die onderent van die tafel heeltemal in die sand weggesak. Die stoele sak om die tafel al skuinser weg totdat dit 'n samespreking van ronde koppe en hande met penne word, die lywe lê in die Aaprivier se sand" (Du Plessis 1985:55).

Magersfontein, o Magersfontein se tragikomiese aard (enersyds tragies, andersyds komies) sluit aan by die binêre opposisies in Grensgeval, terwyl die absurde aard van "Drie kaalkoppe eet saam" die absurdheid van die fokalisator se soektog-waar-hy-nie-sal-vind-nie beklemtoon.

Stof speel verder 'n insiggewende rol in die bundel. "'Stof is jy en ...'" is oom AE se kommentaar op p 32. Deur die insluiting van hierdie Bybelse inhoud word die uiteindelijke nutteloosheid van die verteller se soektog na sy wortels gesuggereer.

Jan se behepthed met sy voorvader sluit aan by die wisselwerking tussen die verteller en sy grootvader in Koos Prinsloo se Jonkmanskas.

Op p 72 verskyn 'n briefie van Jan Adamse se seun op 'n manier wat herinner aan die montage-tegniek van Prinsloo. Hierdie brief toon aan hoe die verteller sy kinders - die toekoms - vergeet, ter wille van sy soektog na die verlede. Daarenteen word die

hooffiguur in "Jonkmanskas" vervul met heimwee omdat hy homself nie kan vereenselwig met die ideale van sy grootvader nie.

Grensgeval is nie 'n verhaal oor mense wat in die voorste linies veg nie. Dit speel ook nie op 'n landsgrens af nie. Daarom kan dit nie sonder meer as grensprosa geklassifiseer word nie. Daar word egter 'n aantal ander grense geaktiveer en die oorlog, wat wél in die novelle teenwoordig is, speel 'n belangrike rol. Die teks word hier ingesluit, nie soseer omdat dit duidelik tot die grensprosa behoort nie, maar omdat dit 'n voorbeeld is van 'n uitsondering wat, hoewel dit nie streng gesproke oorlogsliteratuur is nie, steeds heelwat grenskenmerke vertoon.

#### 5.4 Die jaar nul P.J. Haasbroek

"n Beter orde, dink hy, hoeveel misdaad is daar nie al teen die mens gepleeg in die naam van 'n beter orde nie?" (Haasbroek 1986:37)

##### 5.4.1 Inleiding

In 'n lesing gehou voor 'n B.A. Hons-klas van die Universiteit van Pretoria op 19 Oktober 1987 maak P J Haasbroek die volgende stelling:

"Ons grens is nie meer daar bo nie, ons grense is hier tussen ons".

Waar Op pad na die grens 'n konflik oor verskeie grense heen "voorspel" en waar 'n Wêreld sonder grense hierdie voorspelling "bevestig", vorm Die jaar nul die ander uiterste van die grens-literatuur. Die titel word in die novelle self verklaar as 'n nuwe begin:

"Daar is niks meer oor agter julle nie. Ons het alles vernietig. Ons het vandag heeltemaal van voor af begin. Vandag

was die eerste dag van die jaar nul" (p 35).

Volgens Holger Klein se klassifikasie (wat in Hoofstuk 2 bespreek is) sal Die jaar nul val onder die agtste groep "in which the individual's position is, while superficially tied up with the war, paramount and essentially independent - or develops away from it" (Klein 1984:32).

Hierdeur sluit die novelle aan by Het achterhuis van Anna Frank, Mijn kleine oorlog van Louis Paul Boon, Herinneringen van een engelbewaarder van W F Hermans en ook Going after Cacciato van Tim O'Brien.

#### 5.4.2. Die polemieë tussen Brink en Haasbroek

In Rapport van 14 Junie 1987 bestempel André P Brink Die jaar nul as 'n "tydelike insinking by Haasbroek".

Hy wys eerstens op die onmoontlikheid daarvan om 'n rewolusie van buite te beskryf. Hy voel dat Haasbroek die toepassing van Die jaar nul op die Suid-Afrikaanse situasie "erg ooreenvoudig".

Verder maak hy beswaar teen die oorsigtelikheid waarmee sowel die situasie as die karakters beskryf word. Hy wys ook op "die ergste soort clichés uit huisvrouromannetjies".

Brink voel dat daar "geen werklike nood in of omtrent die karakter (is) nie" en dat die roman dus misluk "omdat die narratiewe prosesse ontoereikend is".

In antwoord hierop skryf Haasbroek in Rapport van 21 Junie 1987 eerstens dat Die jaar nul nie 'n roman is nie, maar 'n novelle. Daar is dus nie plek vir "allerhande jakkalsdraaie nie".

Op Brink se aanklag dat hy nie die sin van die rewolusie kan verklaar sonder 'n ontleding van al die dimensies daarvan nie,

antwoord Haasbroek dat dit nie sy doel was om te probeer om ôf die sin van die rewolusie te verklaar ôf om die geskiedenis daarvan op te teken nie. Hy wou slegs die perspektief van enkele gewone mense daarop probeer verskaf - mense wat "beswaarlik ingeligte waarnemers (is) ... Daarom moet die 'historiese, sosiale en politieke verband' ... noodwendig 'skraps, selfs ireëel bly".

Haasbroek verklaar die "eienaardige afgetrokkenheid omtrent die verhaal", wat Brink kritiseer, deur aan te voer dat hy Die jaar nul beskou as "n abstraksie vir die begin van elke nuwe orde". Die Kambodjaanse rewolusie is "bloot net as agtergrond gebruik vir (n) ontleding van die abstraksie".

Dit gaan vir Haasbroek om "die lewe van die enkeling en sy samelewing met ander - hulle wat dit hulpeloos moet ervaar". Die vertrekpunt is "die universele drang om te glo, te hoop en lief te hê, wat verwring word "deur verwarring, vrees en sentimentaliteit ... Hierdie houdings en persoonlike filosofie word onderwerp aan die toets van rewolusionêre ontwrigting".

#### 5.4.3 Die jaar nul as oorlogsliteratuur

Volgens Haasbroek gaan sy novelle om "houdings en persoonlike filosofie" wat onderwerp word "aan die toets van rewolusionêre ontwrigting" (1987:12).

'n Mens moet jou afvra in watter mate Die jaar nul as grensprosa in besonder of as oorlogspoesa in die algemeen bestempel kan word.

Ton Ion Jin is 'n burgerlike en nie 'n soldaat nie. Daarom sal die definisie wat oorlogsliteratuur beperk tot werke wat hoofsaaklik handel oor "the experience of men and women in the armed services during the war" (Klein 1984:6) dit uitsluit.

Die fyner klassifikasie van Klein maak dit moontlik om, soos reeds aangedui is, die werk in te pas onder daardie soort



oorlogsverhale wat handel oor die individu soos wat hy te midde van die oorlog ontwikkel.

In die ervarings van Ton lon Jin, sowel as dié van die "seunsoldate", kom heelwat kenmerke van oorlogsliteratuur voor.

#### 5.4.3.1 Realisme

Elize Botha (1987:39) sien die "soliditeit van sy ruimtelike beskrywing" as 'n belangrike manier waarop geloofwaardigheid in die novelle verkry word:

"Of dit realistiese weerspieëling van die landskap van Kambodja is, is nie werklik ter sake nie ... dit gaan om die aanraking tussen karakter en ruimte, die karakter se ervaring van die ruimte: eers die vredige, gelukkige stad, dan die verwoeste stad, die dodende rysvelde, die woud waarheen hy vlug, die verlate tempels waar hy skuil, die vervalte hut waarin hy leef in Siem Reap - dit is alles dáár, 'n mens kan Haasbroek op sy woord neem oor die landskap".

Realisme word verder bewerkstellig deurdat histories kontroleerbare figure, Pol Pot en Lon Nol, ingesluit word, maar hulle bly op die agtergrond (Vgl. Klein 1984:11).

Omdat daar deurgaans 'n ewewigtige verhouding gehandhaaf word "tussen 'n realistiese weergawe van sinuïglieke waarnemings ... en 'n meer gedistansieerde beskrywing van die karakters en hul onderlinge verhoudings ..." voel Pakendorf dat Die jaar nul "nie 'n gewone oorlogs- of liefdesverhaal (is) nie" (1987:14)

#### 5.4.3.2 Personasies

Aangesien die novelle ten tye van 'n rewolusie afspeel, maar handel oor die lot van die burgerlike individu, kan verwag word dat sowel soldate as burgerlike personasies aangetref sal word.

Klein (1984:14) sien 'n verhouding tussen 'n personasie en sy funksie.

"A novelist's characters fulfill specific functions within the overall fabric of his fiction, and the more central a character's role, the more it needs shaping according to the meanings the action is given, not to the reality it reflects".

Elize Botha meen dat daar "te weinig geleentheid vir konflik (is) vir (die) hoofkarakter, sodat hy waarlik kan toon dat sy waarhede verwerf is" (p 40). Brink voel ook dat daar "geen werklike nood in of omtrent die karakter (is) nie".

Sy bestempel Ton lon Jin as "medelyer" onder die rewolusie wat hierdie traumatiese tyd oorleef: "hy bly behoue en hy behou sy geloof, al moes hy dit van nuuts af leer formuleer". Ton Lon Jin word dus hergebore, "Nie as een van Pol Pot se Nuwe Mense nie, maar as nuwe mens wat van vooraf kan begin" (1987:39). So kry "die jaar nul" volgens Botha nuwe sin.

Sy sonder "die soliditeit van ... ruimtelike beskrywing" uit as 'n belangrike aspek waardeur geloofwaardigheid verkry word. Dit gaan vir haar "om die aanraking tussen karakter en ruimte, die karakter se ervaring van die ruimte" (1987:39)

Ton lon Jin is 'n enkeling, vasgevang in die rewolusie. Hy is "een van hulle wat dit hulpeloos moet ervaar" maar wat nog "die universele drang (het) om te glo, te hoop en lief te hê", hoewel dit verwring word "deur verwarring, vrees en sentimentaliteit" (Haasbroek 1987:12).

Khrismi en die verteller se gevoel jeens haar werp verdere lig op die verhouding tussen die individu en die rewolusie.

Pakendorf identifiseer vir Ton lon Jin as 'n soort "Everyman" as hy verwys na sy "reis deur die onbekende" as 'n allegorie vir die menslike bestaan".

Khrismi is vir Elize Botha (p 40) "die beeld van onvervulde, onvervulbare menslike verlange".

Daar is ook 'n ander interpretasiemoontlikheid.

Wanneer Ton lon Jin haar vir die eerste keer sien dans, "hang haar hare los. Dit verander die betekenis van haar dans ... vertel haar gebare van 'n hunkering, 'n verlange, en van 'n oorgawe aan die begeertes van haar lyf" (p 2).

Daar is 'n duidelike tweeledigheid in Khrismi op te merk:

"Soms het sy hom verbaas, en soms was hy geskok; Khrismi kon wreed wees, het hy uitgevind. Sy wou mag hê oor ander, en as sy dit het, verloor sy belangstelling en wis koelbloedig alle verbintenisse uit. Maar sy was ook weerloos en bang" (p 11).

Dit word gou duidelik dat die verhouding tussen Ton lon Jin en Khrismi nie net dié van onderwyser teenoor leerling is nie:

"Nou raak Ton lon Jin bewus van Khrismi se sensualiteit. Onder haar kakiëkleurige bloes druk haar klein borsies stewig en rond na vore ... " (p 13).

Wanneer 'n straatvrou haar dogter vir hom aanbied, "kom 'n nuwe gedagte by hom op":

"dit is jy wat hier vir my aangebied word, Khrismi. Ek kan jou neem as ek wil, sô maklik. Met my oë toe, en hierdie willoos-gewillige lyfie. Dan kan jy gaan en doen net wat jy wil, maar ek sal jou bly onthou as 'n gloed om my in die donker en die stank van 'n sampan" (p 15).

Khrismi word 'n Beatrijs-figuur op die Brink-patroon - tegelyk maagd en hoer:

"Hulle sal nie verstaan wat hulle sien nie; haar gefluisterde lied sal hulle nie hoor nie; net maar die tergende suggestie van 'n lus om te speel, sal hulle gedagtes begin rig. Dan sal hulle haar aanmoedig om regtig te dans en as sy weier, sal hulle haar dwing, haar met los hare laat kantel en swik en speel deur die soel aand tot die vuur opslaan, en hulle krete skor word van begeerte ... " (p 63).

Khrismi lok Ton lon Jin al verder van sy familie af weg. As sy dogter, Fahlin, hom vertel van hulle speletjie, "vliegтуie bring bomme", probeer hy haar vrees verdryf met 'n leuen oor vliegтуie wat blomme bring, maar haar reaksie laat hom besef hy "het hom al weer misreken met sy dogtertjie se geesdrif" (p 3). Hy het hom dus al tevore daarmee misreken en ken miskien nie die kind so goed as wat hy sou kon nie.

Hierteenoor gee hy baie meer intieme raad aan Khrismi om haar vrees te verdryf:

"Dink aan 'n rivier waarin jy dryf. 'n Diep, sterk stroom. Rondom jou is al die mense wat jy ken, en almal is ewe bang, want niemand weet wat kom nie. Dan draai jy jou op jou rug sodat jy kan opkyk. Hoog, na die wolke toe en nog hoër. (p 12).

In teenstelling met die filosofiese, intieme gesprekke met Khrismi, is hulle gesprekke etenstyd "rustig hieroor en daaroor" (p 17), en dit is net "die dag se geraas wat nou meer gedefinieer word" (p 17) wat hulle nader bring "aan mekaar in die woonkamer-tjie om die lae tafel in die intimiteit van 'n gesprek en bekende gebare" (p 17). Hoewel Khrismi nōu vergeet word, is die kontak tussen hulle binne twee weke baie meer intiem:

"Haar hande begin oor Ton lon Jin se blaaië voel, hoër na sy skouers toe, na die knope van sy hemp; sy vroetel dit

los, en haar borste se warmte is nou dig teen sy vel" (p 18).

Nadat Vong San geskiet is en hy sy huis leeg aangetref het, probeer Ton lon Jin hoegenaamd nie om weer met sy vrou en dogter herenig te word nie. In plaas daarvan begin hy 'n obsessiewe soektog na Khrismi en eers wanneer hy haar in die werkerskamp raakloop, dink hy weer aan sy gesin: "Khrismi se onverwagte verskyning het hom weer moed gegee. Niks is onmoontlik nie. Sy gesin kan met die volgende groep Nuwe Mense wees wat hulle na hierdie kamp toe bring. Die angkar se skrikbewind sal eindig. Hulle sal dit begin oorleef, het hy begin glo" (p 52).

Al wat Ton lon Jin bybly deur sy omswerwinge is sy soeke na Khrismi:

"In hierdie skemer het nog 'n episode van sy lewe tot 'n einde gekom. Wat bly daar vir hom oor? Khrismi? Sy soektog na haar het nog niks opgelewer behalwe die getuienis dat sy lewe en hier in Siem Reap gesien is nie. Hy wil ophou, hy is moeg vir die gedwaal in die nag en dieselfde vrae oor en oor aan een na die ander ... Skielik, skokkend vanselfsprekend kom die vraag: Waarvoor het ek haar nodig? En die antwoord: Ek het gedink dat om haar te vind, sin sou gee aan my verskriklike nuwe lewe. Verder was daar net 'n droom" (p 116 - ek onderstreep).

Die woord gedink impliseer hier dat Ton lon Jin tot ander insigte kom. Dit word bevestig wanneer hy haar sien dans en sy dan agter die gordyn verdwyn:

"Hulpeloos bly hy kruisbeen sit, en oorweeg hy nog fantasiese skemas om haar later weer te vind, maar stadig groei die besef van sy afskeid groter. Sy droom wat hy nooit eers 'n inhoud durf gee het nie, wat net 'n soet verlange was, en soms 'n besef van skuld, sal nooit werklikheid word nie. Daarom verloor hy haar nie nou nie. Hy kan weggaan en Khris-

mi steeds behou. Deur afskeid te neem" (p 126).

Ton lon Jin se verlange en sy soeke na Khrismi word 'n spieëlbeeld van die handeling in die roman. Hy leer haar ken as die rewolusie slegs 'n bedreiging is. Terwyl hulle mekaar intiemer leer ken, word die bedreiging van die rewolusie al hoe groter. Wanneer hy midde-in die stryd in die werkerskamp beland, is sy daar en vind hulle troos in mekaar se teenwoordigheid.

Namate die spanning afneem, word die afstand tussen hulle groter. As hy uit die kamp ontsnap, doen hy dit alleen, maar in sy onstabiele bestaan soek hy steeds na haar. Wanneer die spanning in so 'n mate afgeneem het dat hy tot 'n besluit oorgaan om na sy huis terug te keer, is dit vir hom moontlik om van haar afskeid te neem.

Net soos die rewolusie die gevolg was van 'n onpraktiese ideologie, was Ton lon Jin se omswerwinge op soek na Khrismi "n droom wat hy nooit eers 'n inhoud durf gee het nie ... net 'n soet verlange ... en soms 'n besef van skuld" (p 126).

In 'n sekere sin is 'n ideologie 'n droom van die ideale staatsbestel, ook "n soet verlange" en "n besef van skuld". Khrismi versinnebeeld die ideologie-in-die-kleine waarin Ton lon Jin homself verloor.

Die HAT (1979:901) omskryf "rewolusie" as 'n "staatsomwenteling", wat 'n sikliese beweging impliseer. Daarom kan gesê word dat hierdie novelle oor twee rewolusies handel - 'n nasionale ommekeer en 'n toepassing daarvan op een mens wat ten slotte besef:

"Ek het 'n groot sirkel geloop ... en is byna weer terug waar ek begin het ... " (p 126).

Militêre personasies speel 'n heelwat kleiner rol, maar hulle verdien wel aandag.



Die kaptein van die werkerskamp is die enigste militêre persona-sie wat met redelike detail voorgestel word. Dit is in ooreenstemming met Klein (p 15) wat noem dat oorlogsliteratuur veral gebruik maak van "captains, tank commanders and pilots" omdat wyer relevansie verkry kan word vanwêe hulle "measure of responsibility for others, scope for decision making and freedom of movement".

In hierdie geval is die funksie van die kaptein egter eerder dat hy 'n mondstuk vorm vir die nuwe ideologie:

"Hierdie hervorming sal ons saambind in 'n nuwe eenheid sonder enige fieterjasies ... Daar word byvoorbeeld van ons verwag om alles prys te gee wat ons ongelyk maak, sodat ons weer kan terugkeer na 'n toestand van volslae gelykheid ... die Nuwe Mense moet eers gestroop word van al die ingewikkelde teorieë en praktyke waarmee hulle hul besig gehou het ... Waar ingewikkeldheid ons samelewing verdeel, sal eenvoud broederskap skep'" (p 61).

Ton lon Jin wil sy filosofie herformuleer tot:

"Ons sal ons deur ons werk (aan die aarde) verbind ... ploeg en plant, en daarna die saad oes vir die volgende seisoen, jaar na jaar, tot ons self deel vorm van die kringloop; deel is van die eenheid ... '"

Waar gewone voetsoldate in die novelle optree, stem hulle gedagtes en aksies nou ooreen met dié van soldate in ander oorlogwerke:

"Die seunsoffisiere in die kamp vrees die nadering van die oorlog. Hulle sal daardeur geweeg word, weet hulle, en elkeen voel sy beperkinge aan soos 'n liggaamsgebrek." (p 65).

Verder word hulle gedryf deur vrees:



"Soldate hardloop langs die meer verby in hulle swart klere; weg na die rooksuile toe. Dan kom daar weer van hulle terug, steierend tussen die bome deur, verdwaas en bebloed, of hulle hardloop angsbevange met swaaiende arms sonder hulle gewere, want hulle is nog baie jonk en hulle sien nie kans vir die omhelsing van die klam, rooi grond nie. Al het hulle dikwels mense gesien sterf. Al het hulle self oorfloediglik gedood. In die kamp weet niemand presies wat om te doen as die rooisoldate so eerloos verbyvlug nie, behalwe dat die wagte dan hulle gewere op die werkers gerig hou" (p 62).

Hierdie jeugdigheid en onsekerheid van die jong soldate bereik 'n hoogtepunt in die beskrywing van die toneel waar een van hulle tereggestel word:

"Sy gesig en skouers is vol, sag gerond oor die vlak been en die spore van gesag is nog in sy oë, in sy kort geknipte hare en die gestrykte swart hemp. Laas week nog kon sy woorde skrik slaan in ander se gelaatstrekke, maar nou sidder sy sug teen die oor van die grond en sal sy oë oop bly teen die rooi gerutheid van sy krama" (p 66).

Die koelbloedige moord op Vong San (p 23) het 'n parallel in die moord op 'n Japannese soldaat in The naked and the dead:

"The prisoner did not have time to change his expression before the shot crashed into his skull. He slumped forward, and then rolled onto his side..."

Dit is nie net die koelbloedigheid van die daad wat tiperend is van oorlogliteratuur nie, maar ook die feit dat dit 'n militêre wandaad teen ongewapende burgerlikes is. Nog 'n voorbeeld van rewolusionêre magte wat geweld pleeg teen burgerlikes kom uit 'n Basis oorkant die grens van Louis Kruger:

"Eers wanneer die ou man na buite kruip, merk hy die verminking: die gesperde, lidlose oë, die grynsende mond





sonder lippe, die rooi tandvleis om die verslete, skewe tande" (1984:67).

Die soldaat se poging om Mitheary te verkrag, is nog 'n voorbeeld van 'n wandaad teen die bevolking en stem ooreen met die moord op die swart meisie in Eben Venter se "Die donner in Boetiefanie se kop" uit Forces Favourites.

#### 5.4.3.3 Die seksuele

Waar Die jaar nul vanuit sowel die militêre as die burgerlike hoek na die rewolusie kyk, kan twee uiteenlopende aspekte van die seksuele uitgeken word.

Die poging tot verkragting op Mitheary spreek van betekenislose seks.

Aan die ander kant is die seksuele vir Ton lon Jin op p 96 "Na soveel jare. Bevryding".

Wanneer Khrismi die soldate bedien, word sy gereduseer tot seksobjek (p 63). Vir Ton lon Jin is sy egter 'n teken van hoop, sodat hy "besef dat hy haar sal verloor as hy moet sien hoe hulle haar neem" (p 64).

#### 5.4.3.4 Die natuur

Die belangrikste natuurelement in die roman is die rivier, wat ook deur Elize Botha (1987:40) as 'n belangrike bindende faktor identifiseer word, omdat dit:

"'n bestendige bestanddeel is van die speelruimte, en dus op konkrete vlak die handeling begelei - die Tonle Saprivier by Phnom Penh ... die riviere naby die werkskamp, die Sen, die Mekong; die bruin Siem Reaprivier waar Ton lon Jin 'n tydelike hawe vind, en wat hom weer sal terugvoer na sy nuwe begin".

Aanvanklik is die rivier 'n vreedsame begeleier van Ton lon Jin se lewe:

"'n stil, breë vlak wat voortdurend van kleur verander soos die lug met wolke verdonker of blink word teen sonder. Ton lon Jin kon die rivier uit sy klaskamervenster sien, en hy het begin dink hy ken elke stemming daarvan, soveel maal het hy daarna gekyk" (p 1).

"Die rivier het ook duisende vlugtelinge gebring" (p 15) en daardeur vir hulle tydelike verligting gebring van die Rooi Khmer, maar nie van die armoede en ellende waarin hulle nou is nie. "Al die paaie (het) na die stad ... volgelopen soos riviere, 'n stroom mense wat met hulle karige besittings aankom ... " (p 20).

Dieselfde Tonle Sap wat aanvanklik 'n rustigheid in Ton lon Jin se lewe gebring het, bring op p 28 dood en verwoesting:

"Uit daardie rigting kom hulle aangedryf, groter en kleiner vlekke ... Dit kry arms en bene soos dit al nader dryf. Koppe, hande en selfs voete ... " (p 28).

In Graham Greene se The quiet American (1965:60) is 'n kanaal ook 'n draer van die dood:

"The canal was full of bodies; I am reminded now of an Irish stew containing too much meat. The bodies overlapped; one head, seal-grey, and anonymous as a convict with a shaven scalp, stuck up like a buoy ..."

Die rivier is vir Ton lon Jin 'n simbool van die noodlot:

"'Dis soos 'n stroom tussen hoë, ruie oewers, dink ek. Ons is daarin vasgevang en word saamgesleur, al spartel ons hoe. Wat voor wag, weet ons nie. Ons is net bewus van die ander

saam met ons, van die oewer wat verbygly, en van die spoed van die stroom. Daar is niks aan te doen nie'"(p 5).

Hy gebruik ook die rivier om aan Khrismi te verduidelik hoe om haar vrees vir die onbekende te bowe te kom (p 12).

Hierdie vergelyking van Ton lon Jin vloei direk uit sy holistiese lewensbeskouing:

"Die hoogste vryheid is om een te wees met alles. Vryheid is om niks wat bestaan het, of nog kom, van jou weg te hou nie'" (p 9).

Dit is ironies dat die rivierbeeld juis gebruik word om te wys hoe Ton lon Jin met die oornam van die stad meegesleur word:

"Hy word vorentoe en agtertoe gestamp, heen en weer gespoel in die nou bedding van die straat, 'n dobberende insek wat nog net vaag bewus is van rigting en eie doel" (p 21).

Die ooreenkoms tussen die rivier en die holistiese lewensbeskouing help om 'n oënskynlik teenstrydige weerpatroon te verduidelik. Dit lyk of die weer, in teenstelling met die meeste oorlogsverhale, in disharmonie met die gebeure is. Wanneer alles in die begin redelik goed gaan, is die weer betrokke:

"Buite is dit bewolk. 'n Vaal mistigheid maak die vissersbuurt vaag. Dit lyk of die armoedige geboutjies oplos in die rivier of in die lug. Hulle verskyn en verdwyn weer, immaterieel, 'n droomstad".

Verder weet ons: "Die oggend toe Khrismi hom die eerste keer besoek het, het dit gereën" (p 5).

Wanneer Ton lon Jin gaan om gevonniss te word, skyn die son:

"Sonlig. Skerp, sodat hy sy oë toeskreef, en warm op sy

voorkop en hande" (p 25).

Ton lon Jin ontsnap in die reën:

"Dit is 'n stil oggend waarin die reën fyn neerstuif, en daarom vind die soldate wat die barakke skelm aan die brand wil steek dit moeilik" (p 67).

Wanneer Khrismi verskil met Ton lon Jin se beeld van die rivier as vreesverdrywende eenheid breek die son deur:

"'Ek sal nooit daarmee tevrede wees nie ... Ek wil alles werklik ervaar. Ek wil dinge sien en dit voel ... ek wil dit myne maak. Ek wil in die middel van my wêreld staan en kry wat ek wil hê.'

"Die glans op die draai in die rivier is skerper; die son het deurbreek" (p 13).

Die natuur is in werklikheid nie in disharmonie met die gebeure nie, betekenis van sonskyn en reën word net anders toegeken. Ton lon Jin woon in die Laan van Groen Koelte. Koelte beteken vrede. Reën is 'n bron van koelte en dus bring dit vrede. Verder is reënwater die bron waarmee die rivier, die eenheid gevoed word. Die son maak die glans op die rivier "skerper", dit verbreek die vrede.

#### 5.4.3.5 Konteks

Gunter Pakendorf (1987:14) herken in die novelle "een van die oudste motiewe van die Europese letterkunde, nl die 'vlug uit die stad wat brand' en die daaropvolgende reis deur die onbekende as 'n allegorie vir die menslike bestaan".

Verder gaan dit vir hom oor die "konfrontasie tussen die holistiese lewensbeskouing ... en die barbaarse nihilisme van die Khmer Rouge" (1987:14)



Pakendorf kritiseer die feit dat die roman oor 'n soortgelyke tema handel as die Amerikaanse rolprent The killing fields en dus "mosterd na die maal" is. Verder voel hy dat dit "minstens gewaag is - indien nie uitdagend nie" dat 'n Suid-Afrikaanse roman die skending van menseregte in 'n ander land "met die spreekwoordelike splinter in die oog wil veroordeel".

Dit is veral in die "apokaliptiese visie" waar 'n "onmiskembare boodskap" geleë is. Pakendorf argumenteer dat aangesien die verhaal net onderskei tussen "die rustige orde enersyds, en die barbaarse vernietiging van alle waardes andersyds" die individue van sy verantwoordelikheid onthef word, of selfs "gelouter en in sy geloof in dieper waardes veredel" . Sy sterkste aanklag teen die novelle is dat dit "die gewone leser in die huidige onstabiele politieke situasie in Suid-Afrika gerusstel en sy geloof in die bestaande stelsel verstewig" (1987:14) Dit is duidelik dat Pakendorf voel dat die boek nie "betrokke" genoeg is nie en dat dit dus nie die leser tot politieke nadenke dwing nie. Hierdeur verrai hy die ideologiese "bril" waardeur hy kyk.

Daar is egter aanduidings in die teks dat Die jaar nul nie soseer die bestaande stelsel verdedig nie, as wat dit waarsku teen 'n onverantwoordelike rewolusie. As 'n stelsel vervang word, moet dit deur 'n beter een vervang word en nie deur 'n slegter een nie. Haasbroek se eie verklaring maak die rewolusie egter bysaak omdat hy skryf van: "die lewe van die enkeling en sy samelewing met ander - hulle wat dit hulpeloos moet ervaar". Dit stem ooreen met Michael Herr (1979:196) se stelling: "War stories aren't really anything more than stories about people anyway".

Al is hy 'n gevangene van die Khmer Rouge, kritiseer die joernalis nog steeds die ou administrasie:

"'Pol Pot haat jou moderne stelsel, meneer die amptenaar. Hy sê dit besoedel die mens, en jy, Lon Nol se handlanger, is die meeste besoedel van ons almal. Hy sal jou nog doodknyp soos 'n luis'.



"Die amptenaar draai sy stip swart oë na die joernalis. 'weet jy dalk iets van administrasie af?' vra hy. 'Wie is jy miskien?'

"'Ek weet genoeg daarvan om vir jou te sê hoe die korrupsie daarin gestink het. Dit was erger as daardie hoop kak in die hoek'" (p 25).

Elize Botha (1987:39) bestempel die scenario van geweld in hierdie werk as "normaal" wanneer die tema van geweld by Haasbroek se ander werk in gedagte gehou word. Sy wys op raakpunte met die Suid-Afrikaanse situasie en veral op ooreenkomste met die laaste hoofstuk van Die swerfjare van Poppie Nongena van Elsa Joubert, sowel as Jan Rabie se Mens-alleen.

Daar is natuurlik vele ander reisigers deur die chaos in die Afrikaanse prosa. Gysbrecht Edelhart, die mugu, is maar een voorbeeld. Die verteller in Om te awol onderneem 'n tog deur die chaos op soek na sy identiteit, maar dit is veral Louch, in 'n Basis oorkant die grens wat soos Ton lon Jin as nuwe mens herleef na sy swerftog.

Die oorlog op die Angolese grens kan nie as katalisator in Die jaar nul aangedui word nie, maar die "apokaliptiese visie" wat Pakendorf (1987:14) aandui laat die novelle aansluit by die grensprosa. Dit trek 'n parallel tussen wat in Kambodja gebeur het en wat in Suid-Afrika kan gebeur.

Sommige van die verhale in Henk Wybenga se Kortsluitings (1982) is byvoorbeeld hier ter sake, "Haak vrystaat" vertel van burgerlike opstand:

"Ek het omgedraai ... Maar daar was te veel mense agter my, om my. Hulle het vorentoe gedruk. Soos 'n skrum, het ek gedink ...

"Ons loop oor mense, het ek gedink en wou gaan staan, maar ek kon nie" (Wybenga 1982:12).

In Die jaar nul word die rugbybeeld vervang deur die rivierbeeld (p 21) waar Ton lon Jin "soos 'n dobberende insek" voortgespoel word.

Op p 29 beskryf Ton lon Jin die beleg van Phnom Penh as "'n Einde en 'n begin'". Enige oorgang vanaf 'n einde na 'n begin impliseer die oorsteek van 'n grens. Sy groot verlies veroorsaak 'n soort euforie by hom:

"'n Vreemde roekeloosheid raak van Ton lon Jin meester. Hy probeer nie wegkruip of om onopsigtelik in systraatjies op te sluip nie".

In Mailer se The naked and the dead ondervind Goldstein 'n soortgelyke gevoel wanneer die reën sy tent wegwaai:

"Everything was ruined. He had the kind of merriment a man sometimes knows when events have ended in utter disaster" (Mailer 1984:88).

Wanneer Louch aan die einde van 'n Basis oorkant die grens op 'n poel water afkom, nadat vrees en ontbering hom van alle redelikheid gestroop het, sê hy:

"'As jy niks meer oorhet nie, weet jy wat dit beteken dat niks jou sal ontbreek nie' ... Koorsagtig grawe hy totdat die gat groot genoeg is vir die geweer en sy patrolliesak, sy klere en die magasyn ... " (Kruger 1984:136).

Ton lon Jin word nie net van alle besittings gestroop nie, maar ook van sy menslikheid:

"'Dit is seker onvermydelik. Jy kan net sô lank gewalg word deur afskuwelikheid ... eendag steek jy 'n grens oor. Dan verdwyn jou medelye met die ander en jou verontwaardiging oor hulle lot. Alles word dan grys. Jy voel niks meer nie want jy kan nie meer voel nie'" (p 56/7).

Dit is nie moontlik om iemand in besonder te blameer vir die gruwelike toestande nie:

"Die 'angkar' wil dit so hê, het die mense gesê. 'n Onpersoonlikheid. Nie meer Pol Pot, of die Khmer Rouge nie, net maar 'die organisasie'" (p 30).

Die kaptein in "Die kaptein se skoene" van Hans Pienaar blameer ook sy gedrag op 'n onpersoonlike stelsel:

"'Kyk man, vergeet al hierdie highbrow goed. Kyk 'n bietjie daarna vanuit my persoonlike hoek ... Wat jy nou ook al glo, ek het 'n job om te doen'" (p 1987:34).

Die kaptein se "job" is moeilik omdat mense nie vrywillig soldate wil wees nie:

"'Daarom moet julle hulle dwing, en dan raak julle vies as ons nie wil nie, want julle vergeet ons voel niks vir julle ideale en drome van ek weet nie wat nie'" (p 33).

Ook in Die jaar nul "bondel" die mense "angsbevange in groepe saam, bewus daarvan dat die nuwe orde sy bestaan in straf moet bevestig" (p 31).

Hierdie straf blyk inherent aan die nuwe orde te wees:

"'In die naam van die nuwe, beter orde slaan hulle mense en word die tronke vol. Duisende is al doodgemaak uit ywer vir een of ander ideale orde. Dit lyk my byna onvermydelik dat elke nuwe orde sy eie drag lyding bring'" (p 38).

Hierdie aanval teen die redeloosheid van die "stelsel" is nie onbekend in die werk van Haasbroek nie. In "Daar gelaat" uit Skrikbewind vind die volgende argument tussen die "Neus" en Moolman plaas:





"Dit het niks met jou uit te waai nie. Dit was deel van die oorkoepelende strategie waarvan julle maar net 'n klein deeltjie uitmaak.'

"Moolman druk hom weg van die Jeep af en kom stadig nadergestap. Sy hande hang laag. Dit was goeie beplanning,' sê hy. 'Briljante strategie. Toe hulle kos opraak, vreet hulle die kinders. Bravo vir beplanning. Solank dit nie net jôu kleintjie is wat in 'n vuil hut gebraai en geëet word nie'" (Haasbroek 1976 64).

Al is Ton lon Jin 'n burgerlike stem die soort "waste land" bestaan wat hy voer ooreen met sowel burgerlike as militêre personasies in ander grenswerke. As voortvluggende dienspligtige verloor die verteller in Etienne van Heerden se Om te awol nie net sy besittings nie, maar ook sy identiteit:

"Die wêreld van my vaders het onherroeplik deur my hande geglip, ek het probeer terugkeer, maar 'n dooie Vallei gevind, droë peperbome, 'n sterwende dorpie met lui, verlepte mense. Ek het probeer reik na 'n nuwe wêreld, maar ook daar het die gedaantes van die leuen my omsingel" (p 109).

Op p 70 bereik Ton lon Jin weer 'n einde:

"n Draai onder hoë, ineengestrengelde takke deur en die pad strek reguit tot waar die woud voor breek en water weerskante blink, en daar, grys en hardgeskadu in die laaste strale van die middagson, is die ruïnes van 'n tempel. Die stilte van klip. 'n Einde".

Hierdie einde is nie net die einde van die fisiese pad wat hy gevolg het om by die verlate tempel (die einde van die lewe van die gode) uit te kom nie, dit is ook die einde van sy doellose bestaan in die werkerskamp. Hierna ontmoet hy die kinders en kry sy lewe nuwe sin.



In Om te awol is die oorsteek van die laaste grens vir die verteller 'n nuwe begin as hy besluit om sy identiteit weer aan te neem en sy aangesig binnehardloop (Van Heerden 1984:116).

Die finale grens bereik Ton lon Jin as hy besluit om van Khismi afskeid te neem en om terug te keer na Phnom Penh waar hy weer voor sal begin:

"Uiteindelik bly daar dan net 'n afskeid sonder heimwee oor, en die vooruitsig van 'n reis.

"Huiwerig roer die lewe" (p 128).