

“Terwyl ons volke mekaar nog
verskeur het, het ons oor
verslete skryfboeke gesit.”
Die motto in *Afskeid en vertrek*¹
— Jan Karel Schoeman

Abstract

In a violent situation, in time of war and turmoil, the protagonist of Karel Schoeman's Afskeid en vertrek [Taking leave and go], a poet, searches for something enduring to hold on to while the world as he knew it seems to be disappearing. Words and language seem to be the obvious answer for the poet, but in time of war language and communication also seem to break down. The Bertolt Brecht motto serves as point of departure for an interpretation of this novel. While even poetry fails to describe the effects of violence and decay, the novel suggests that the only way to make sense is to find a new language, to explore different possible ways of being in changing times.

1. Inleiding

Afskeid en vertrek (1990) deur Karel Schoeman is 'n roman waarin die individu se soeke na iets wat blywend is te midde van 'n veranderende wêreld, te midde van die ineenstorting van die bekende, sentraal staan. Adriaan vra immers herhaaldelik: “Wat bly?” Die verskraling van sy vriendekring (weens emigrasie) en die pyn wat sy verbreekte verhouding veroorsaak, is 'n bydraende faktor tot die vraag na iets blywends, na dit van homself wat oorbly as alles verval te midde van geweld.

Adriaan se ervaring is dat nie slegs die fisiese ruimte deur die geweld bedreig word nie, maar dat ook taal en kommunikasie afgetakel word. In hierdie omstandighede is dit noodsaaklik dat taal nuut aangewend moet word. Die antwoord op die vraag, “wat bly?” is onder andere uiteindelik vir Adriaan dat wóórde bly (251). Deur die motto word die belang van woorde, as enigste bolwerk teen verganklikheid, as metode om in gewelddadige, vernietigende omstandighede patrone te soek en antwoorde te probeer formuleer, aan bod gestel.

Naas die titel en skutomslagontwerp van 'n roman kan die motto 'n aanduiding van die inhoud en tema van 'n roman wees. Brink (1987:124) noem die titel en motto die “drumpel” of “grensgebied” van die roman. Die leser betree die roman by wyse van spreke oor die drumpel van die inligting wat in die titel en die motto vervat is. Saam is die titel en die buitebladontwerp die eerste aanduiders van die verhaal wat in 'n boek vervat is.

Die stofomslagontwerp van *Afskeid en vertrek* wys 'n afbeelding van 'n skildery deur Philippa Hobbs met 'n vernielde voetstuk en afgebreekte skutmuur in 'n verlate en barre landskap. Dit roep die beskrywing in Shelley se beroemde gedig “Ozymandias” op, waar die omgevalle standbeeld van 'n voormalig magtige heerser in 'n woestyn op die verganklikheid van mag dui:

Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.

(Hayward, 1963:290)

Die skildery ondersteun die betekenis van die titel en die motto visueel: die skutmuur en bouwerke van vroeër het verval en daar moet afskeid geneem word van die ou sekerhede.

Terwyl die titel gewoonlik kort en bondig is, kan die motto langer wees en op die tema van die verhaal fokus. Die motto staan tussen die titel en die teks van die verhaal en het 'n besondere funksie. Volgens Brink (1987:125) kan 'n motto een of meer van die volgende funksies uitoefen: dit kan 'n “duider” wees, “'n rigtinggewer, raamskepper, prefigurasie van die betekenisruimte van die verhaal of 'n uitbreiding of kwalifisering van die titel”. In hierdie artikel word die rol van die motto in Karel Schoeman se *Afskeid en vertrek* ondersoek.

Die motto is dikwels 'n aanhaling uit die werk van 'n ander skrywer en dit haal iets van die aangehaalde werk by of voeg iets van die ander skrywer se agtergrond by. So 'n motto veronderstel gewoonlik kennis van die skrywer en die werk wat bygehaal word. Karel Schoeman haal vir Bertolt Brecht in die oorspronklike Duits aan en die agtergrond tot die aangehaalde gedig kan met vrug nagegaan word.

2. Die motto in *Afskeid en vertrek*

Die motto in die roman is die eerste deel van 'n gedig deur Bertolt Brecht, waarvan die laaste vier reëls weggelaat is. Die volledige bewoording van die gedig is soos volg, met die weggelate strofe kursief gedruk:

BRIEF AN DEN SCHAUSPIELER CHARLES LAUGHTON, DIE
ARBEIT AN DEM STÜCK ‘LEBEN DES GALILEI’ BETREFFEND

Noch zerfleischten sich unsere Völker, als wir
Über den abgegriffenen Heften saßen, in Wörterbüchern
Suchend nach Wörtern und viele Male
Unsere Texte ausstrichen und dann
Unter den Strichen hervor die anfänglichen Wendungen
Wieder ausgruben. Allmählich —
Während die Wälle der Häuser einstürzten in unseren Hauptstädten —
Stürzten die Wälle der Sprachen zusammen. Gemeinsam
Fingen wir an, dem Diktat der Figuren und Vorgänge
Neuem Text zu folgen.

*Immerfort wandelte ich mich zum Schauspieler; zeigend
Gestus und Tonfall einer Figur; und du
Wandeltest dich zum Schreiber. Weder ich noch du
Sprangen aus unserem Beruf doch.*

Die Afrikaanse vertaling van die mottogedig (sonder die tweede strofe), deur dr Arnold Blumer van die Universiteit van Stellenbosch soos aangehaal in Hennie Aucamp se artikel “’n Roman oor wordende patrone” (1990:44-45) lui soos volg:

BRIEF AAN DIE TONEELSPELER CHARLES LAUGHTON
BETREFFENDE DIE WERK AAN DIE TONEELSTUK “DIE LEWE
VAN GALILEI”

Terwyl ons volke mekaar nog verskeur het, het ons
oor verslete skryfboeke gesit, in woordeboeke
gesoek na woorde en baie kere
ons tekste doodgekrap en dan
onder die deurhalings die oorspronklike uitdrukkings
weer uitgegrawe. Geleidelik —
terwyl die fronte van huise ineen gestort het in ons hoofstede —
het die walle van tale inmeekaargestort. Saam
het ons begin volg dit wat die karakters en gebeurtenisse dikteer:
nuwe teks.

Uit die inhoud van die gedig blyk dit duidelik dat die gedig op ’n spesifieke tydstip in die vorm van ’n brief aan ’n spesifieke persoon geskryf is. Dié omstandighede bepaal die inhoud van die gedig asook die interpretasie daarvan tot ’n groot mate, en daarom word hierdie agtergrond verder belig.

3. Historiese agtergrond van die gedig

Bertolt Brecht het die gedig geskryf na aanleiding van die vertaling en opvoering van sy stuk *Leben des Galilei* in Amerika. Brecht het die toneelstuk oorspronklik gedurende 1938 en 1939, tydens sy ballingskap in Denemarke geskryf, maar hy

het dit tydens 'n verblyf in 1945 en 1946 in Amerika verwerk, waar hy dit toe ook saam met die akteur Charles Laughton in Engels vertaal het. Laughton het die hoofrol in dié stuk gespeel in 1947 te Beverly Hills, Kalifornië, asook in 1948 te New York. Aangesien die aangehaalde gedig 'n “brief aan die akteur Charles Laughton met betrekking tot die werk aan die toneelstuk *Leben des Galilei*” genoem word, sal daar vervolgens na die agtergrond van die ontstaan van dié toneelstuk gekyk word.

3.1 Die eerste weergawe van *Galilei*

Brecht het *Galilei* geskryf net voor die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog, toe hy na Denemarke uitgewyk het omdat hy 'n oortuigde en aktiewe Marxis en dus hoog op die Derde Ryk se lys van ongewenste elemente was. In die stuk kyk 'n bejaarde Galileo terug op sy lewe. 'n Sentrale gebeurtenis is die wyse waarop hy die Inkwisisie uitoorlê het deur sy stelling dat die aarde om die son draai, terug te trek en te maak of hy blind is, terwyl hy intussen verder werk en sy resultate die land laat uitsmokkel. Galileo word dus uitgebeeld as 'n soort Schweyk, 'n goedige en listige ou man wat die wetenskap laat seëvier ten spyte van 'n onderdrukkende, outoritêre gesag. Brecht wys dus in die toneelstuk hoe 'n allesoorheersende regime nogtans gepypkan kan word. Die drama was natuurlik teen die Nasionaal-Sosialistiese regime in die destydse Duitsland gemik. Galileo verbied sy assistent, Andrea Sarti, byvoorbeeld om met ander mense oor sy nuwe idees te praat:

ANDREA: Warum nicht?
GALILEI: Die Obrigkeit hat es verboten.
ANDREA: Aber es ist doch die Wahrheit.
GALILEI: Aber sie verbietet es.
(20)

Die stuk kon dikwels in Oos-Duitsland opgevoer word omdat Brecht 'n aanvaarde en gevierde dramaturg was en selfs 'n burger was van die land — een van min Duitsers wat na die oorlog verkies het om daar te gaan woon. Die ondermyning van owerheidsgesag in dié stuk het dit gewild gemaak as 'n manier om passief en indirek protes teen die staat aan te teken. In Christa Wolf se vertelling *Was bleibt* besoek die vertelster 'n opvoering van *Galilei* in Oos-Berlyn. Die opvoering word onderbreek en die toeskouers word deur die polisie uitmekaargejaag. Wolf (1994:47) skryf:

Wir sind im Mittelalter. Es hat sich nichts geändert, abgesehen von Äußerlichkeiten. Und es wird sich nichts ändern, und wenn man sich als Wissender über die Masse der Unwissenden erheben wolle, dann müsse man seine Seele verkaufen, wie eh und je.

Dit is interessant om te sien dat Brecht self, wat ná die oorlog in die Duitse Demokratiese Republiek gaan woon het, hom aangepas het by dieselfde regime as die een wat Christa Wolf beskryf. “This was a regime which brooked even less opposition than the Catholic Church had done in Medieval and Renaissance times,” skryf Ronald Gray in *Brecht, the dramatist* (1976:110). Günter Grass het skerp kommentaar gelewer op Brecht se houding jeens Oos-Duitsland in sy toneelstuk van 1966, *Die Plebejer proben den Aufstand*. Daarin probeer ’n regisseur wat deurgaans “der Chef” genoem word, en duidelik Brecht voorstel, om ’n toneelstuk in te oefen terwyl die Oos-Berlyners op 17 Junie 1953 in opstand kom teen die onderdrukking deur die staat. Die “Chef” steur hom nie aan die werklike gebeure rondom hom nie, maar wil net van die opstandelinge weet hoe hulle te werk gaan sodat hy sy toneelstuk oortuigend kan skryf. Hy is ’n waarnemer en vertolker, nie ’n man van aksie nie. Dit is ook Grass se aanklag teen Brecht — hy kon meesterlik gedigte en toneelstukke oor politieke temas skryf, maar was in sy privaatlewe te vasgevang in dogma, of te bang, om daadwerklik op te tree teen onreg en geweld. Die sosialistiese Duitse Demokratiese Republiek het feitlik net so gewelddadig opgetree soos die Nasionaal-Sosialistiese Derde Ryk indertyd, maar teen die regime van sy keuse het Brecht geen protes geuiter nie.

3.2 Die tweede weergawe van *Galilei*

Terwyl Brecht en Laughton ’n paar jaar na die ontstaan van die stuk in 1938, naamlik in 1945 aan *Galilei* werk, was die einde van die Derde Ryk voorsienbaar en het die eerste atoombom reeds in Hirosjima verwoesting gesaai. Toe Brecht die toneelstuk oorspronklik geskryf het, het hy in die koerant gelees van Otto Hahn en sy assistente wat die uraanatoom vir die eerste keer gesplyt het. Dié nuus het Brecht as opwindende voorbode van ’n nuwe era gesien. In 1945 was hy egter so ontsteld oor die vernietiging wat die atoomsplyting tot gevolg gehad het dat hy die einde van sy stuk aangepas het om die rol wat wetenskaplikes in die moderne wêreld speel, aan te val. Günter Rohrmoser (1962:117) skryf in sy essay, “Brecht’s *Galileo*”,

the judgement upon Galileo has become harsher. Now he practices science like a vice, secretly and without obligation to humanity. (...) Modern science, in itself a instrument of progress, transforms itself into

a force for oppression in the hands of the rulers to whom Galileo has delivered himself.

Hy vervolg: “Brecht could not ignore the fact that the atomic bomb with its fateful possibilities was a product of the science founded by Galileo at the beginning of the scientific age.” (Rohmoser, 1962:118) Nou is Galileo nie meer ’n goedge Schweyk nie, maar ’n gewetenlose wetenskaplike.

Die eerste weergawe van *Leben des Galilei* was dus op die destydse Duitse Ryk gemik, en die tweede het ’n wyer strekking. Voor die Tweede Wêreldoorlog waarsku Brecht teen totalitêre optrede, en aan die einde van die oorlog vrees hy dat gewetenlose wetenskaplikes te veel mag kan kry. In albei weergawes staan die karakter Galileo voor ’n keuse en begin ’n nuwe era vir die mensdom as gevolg van sy ontdekking.

3.3 Brecht se “Brief aan die toneelspeler...” en *Afskeid en vertrek*

In *Afskeid en vertrek* is Adriaan, soos Galileo, ook ’n enkeling wat gekonfronteer word met oormagtige geweld, hoewel die geweldplegers meestal gesigloos is en nie gepersonifiseer word deur ’n persoon soos die pous in die geval van Galileo se drama nie. Die alterkassie met die beampste wat die museum besoek en aandui dat dit gesluit gaan word, is eintlik die enigste direkte interaksie met die owerhede in die roman. Die omringende geweld en groeiende bedreiging wat vanweë die oorlog ontstaan, die beperkings soos die verkryging van toestemming om te kan reis, en padblokkades, dui op die staat se magteloosheid om die bevolking in toom te hou aan die een kant, en ’n toenemende inperking van die wetsgehoorsame burgers aan die ander kant.

Adriaan beoefen sy lewenswerk, die digkuns, ook amper klandestien, agter geslote deure. Dit is alreeds eintlik subversief om te dig tydens ’n noodtoestand of ’n oorlog. ’n Ander gedig van Brecht wat handel oor die Nazityd herinner juis aan dié dilemma:

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen!

Was sind es für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschliesst!

(Uittreksel uit die gedig “An die Nachgeborenen”, 1987:488)

Bogenoemde aanhaling klink ná in die volgende passasie uit *Afskeid en vertrek*:

Ons het geleer om geen beloftes meer te vertrou nie en elke uitspraak te bevraagteken; selfs die onskuldigste berig het ons instinkmatig betwyfel, wonderend wat daarmee verdoesel word, en stilte het ons geen verposing gebied nie, maar ons eerder laat gis na wat daaragter verswyg word; elke gebaar wat eens natuurlik en spontaan deel van ons lewens was, het tot dreigement verdonker [...] Selfs ons eie woorde en gebare was nie meer seker nie, en angstig het ons dit ondersoek uit vrees dat iets daarin ons dalk sou kan verraai (216).

Die betekenis van die motto, Brecht se “Brief aan die toneelspeler...”, is, selfs sonder inagneming van die besondere historiese en politiese implikasies wat hierbo bespreek is, ’n belangrike sleutel tot *Afskeid en vertrek* en sal hieronder bespreek word.

4. Die motto en raakpunte in *Afskeid en vertrek*

4.1 Die oorlogsmotief

“Noch zerfleischten sich unsere Völker”

Die eerste reël van die motto sluit aan by die oorlogsmotief wat deurgaans, vanaf die eerste reël in die roman, te vinde is. Vergelyk: “Dit was die eerste winter van die oorlog” (7); en nog nader aan die woordkeuse in die gedig: “Tussen die botsende leërs het hierdie mense met hul besit deurgeglip.” (43)

“Unsere Völker” slaan op Duitsland, Brittanje en die VSA — Laughton was ’n Britse akteur wat in Amerika gewerk het. In 1945, toe Brecht *Galilei* verwerk het, het die VSA en Brittanje saam teen Duitsland oorlog gevoer, dus was hy en Laughton teoreties vyande. Dit was die laaste deel van die oorlog, toe die Duitse bevolking swaar gely het en die Geallieerdes alles in die stryd gewerp het om die oorlog te beëindig. Die volke het mekaar inderdaad verskeur in die doodsnikke van die oorlog — “tear limb from limb”, lui die Engelse vertaling van “zerfleischen”.

Baie dekades lank het die besinning oor die ‘verskeuring’ waarvan Brecht praat, mank gegaan ten gunste van die slagoffers van die Nazi’s. Die lyding van die Duitse burgerlike bevolking aan die einde van die oorlog is meer as vyftig jaar lank oorskadu deur die veel groter lyding wat die Jode en ander in konsentrasiekampe deurgemaak het. Nou, aan die begin van die een en twintigste eeu, word daar vir die eerste keer oor ’n wye spektrum kennis geneem van die verliese wat die oorlog ook aan die Duitse kant berokken het. Die beproewing van die groot-skaalse verdrywing deur die Russe uit die oostelike dele van die Duitse Ryk,

soos Oos-Pruise, Pommere en Silesië, word nou vir die eerste keer sedert 1945 onder die loep geneem. Ongeveer 13 miljoen Duitsers het hul grond en land van herkoms vir altyd verloor.

Die proses van besinning oor die Duitse lyding en lewensverlies is grootliks te danke aan 'n boek van Günter Grass wat in Februarie 2002 verskyn het. Dié Nobelprys-bekroonde skrywer se boek, *Im Krebsgang*², het wyd opslae gemaak. Dit handel oor die sowat 6 000 Duitse vlugtelingen uit Oos-Pruise wat in Januarie 1945 in die Baltiese See verdrink het toe die skip waarop hulle was, deur Russiese torpedo's gekelder is. Grass het dus die tema aangedurf wat so lank taboe was.

Jason Cowley skilder die houding wat vroeër in Duitsland geheers het in sy artikel "Forgotten victims":

The Germans were wilfully blind: when they turned to take a backward view, particularly of the years 1930 to 1950, they were always both 'looking and looking away'. They could not comprehend the scale of their humiliation and defeat. They wished only to forget. (2002:15)

En:

(...) the Germans have never allowed themselves to comprehend the full effects of the war on their collective consciousness, their own sense of loss. (2002: 15)

Die lang tyd wat sedert die oorlog verloop het, dien as buffer teen die gevoelens van verlies en neerlaag, en besinning kan nou uiteindelik posvat.

In *Afskeid en vertrek* is die vlug uit Oos-Pruise aan die einde van die Tweede Wêreldoorlog 'n wederkerende tema. Adriaan probeer by die museum sin maak uit dinge wat Duitse uitgewekenes nagelaat het. Die "adellike Oos-Pruisiese grondbesitter en sy vrou wat Kaapstad as wykplek uitverkies het en (...) gearriveer het met die besittings wat deur die boere op hulle landgoed met perdekarre voor die opmars van die invallende leërs gered is," (42) kon, soos hulle tydgenote, nooit hul verlede afskud of vergeet nie:

Tussen die botsende leërs het hierdie mense met hul besit deurgeglim, oor die verskuivende grense, deur 'n wêreld wat in duie stort; besig om 'n spel te speel met nasionaliteite en lojaliteite, met tale, paspoorte en visums, beleggings en bankdeposito's, om te konkel, te knoei, te lieg, te veins, aan te pas en uiteindelik te oorlewe, veilig in 'n ander land waar hulle veertig jaar sou deurbring en waarskynlik nooit vir 'n oomblik hul besef van vreemdheid verloor het nie. (43)

Daar is ook 'n droomsekwensie in *Afskeid en vertrek* wat oteenseglik gegrond is op so 'n vlug uit Oos-Pruise. Daar is sprake van die huismense wat

gegaan het, “hul voertuie hoog opgestapel met alles wat gered moes word”, die “dowwe dreuning van motore” op ’n afstand, die “geroggel van artillerievuur”, “soldate in winterjasse” en so meer (250-2).

Deur hierdie verwysings na die Tweede Wêreldoorlog in *Afskeid en vertrek*, word daar ’n vergelyking getref tussen die Wêreldoorlog en die oorlogstoestand soos geskets in *Afskeid en vertrek*. Al sou dus beweer kon word dat die Tweede Wêreldoorlog ’n duidelik histories geplaaste gebeurtenis is en daarom nie vergelykbaar is met die voorstelling van ’n *verbeelde* toekomstige apokalips in *Afskeid en vertrek* nie, word so ’n vergelyking tog geregverdig deur hierdie verwysings. Uiteindelik gaan dit in albei gevalle oor die gevolge van ’n toestand van geweld vir gewone mense; oor sinsvrae in ’n tyd van geweld.

4.2 Besinning oor die skryfkuns

“als wir / Über den abgegriffenen Heften saßen, in Wörterbüchern / Suchend nach Wörtern und viele Male / Unsere Texte ausstrichen und dann / Unter den Strichen hervor die anfänglichen Wendungen / Wieder ausgruben”

Die tweede tot sesde reëls van die Brecht-gedig handel oor die skryf en herskryf van tekste in afgeleefde of verslete skrifte, die naslaan van woorde in woordeboeke. Die aanvanklike frases wat al doodgetrek was, word telkens weer uitgegrawe. Die beskrywing herinner aan Adriaan se optrede nadat ’n digbundel van hom gepubliseer is:

(...) die bymekaar maak en vernietiging van al die aantekeninge en manuskripte waarin die verskillende stadiums van die gedigte in hierdie jongste bundel vasgelê is, ’n noodsaaklike stap in die skeppingsproses, waardeur alle spore van aarseling en onsekerheid uitgewis moet word, om slegs die uiteindelige welslae van die gedrukte woord na te laat, asof dit alles vanselfsprekend en kommerloos geskied het. Waarom die konsepte en kladskrifte vernietig moet word, sou hy self nie kan verduidelik nie, en hy weet slegs dat hy dit nog altyd gedoen het en dat dit ’n noodsaaklike deel van die blinde en byna instinkmatige proses is, ewe eensaam en ongenoeglik as die skepping self, en ewe onvermydelik. (110)

Teenoor Adriaan se “eensame en ongenoeglike” werk aan die vernietiging van die eerste manuskripte van sy gedigte, blyk die werkswyse wat in die gedig geskilder word, rustig en eensgesind te wees. In sy kommentaar in *Life of Galileo*, die Engelse weergawe van die toneelstuk, beweer Hugh Rorrison (1986:xxiii) dit was “a time of unmitigated joy”. Terwyl hulle volke in ’n doodstryd gewikkel is, buig die Duitse dramaturg en die Engelse akteur hulle in Amerika oor ou skrifte en besin oor die juiste woord. Die vertaalwerk vind plaas teen die agtergrond van

die oorlog, maar die vertalers word nie daardeur belemmer of gesteur nie. Die kunstenaars verskyn in die rol van vertolkers en buitestaanders wat nie deelneem aan die oorlogsgebeure nie. Die hoofkarakter in *Afskeid en vertrek* is ook by uitstek 'n waarnemer en onbetrokkene:

Niemand is bewus van hom waar hy verbygaan nie: asof hy onsigbaar is, beweeg hy langs die leë strate, verby die ligte vensters, in die groot stilte van die winteraand, kyk, luister, neem waar en onthou, outomaties, sonder om die sin of einddoel van sy waarneming te verstaan of vir homself te probeer verduidelik. (39)

Brecht en Laughton se werkswyse was die teenoorgestelde van Adriaan s'n in sy eensame kluisenaarsbestaan. Hulle het inderdaad net soos in die gedig woorde doodgetrek en herbesin in wat Rorrison (1986:xxiii) 'n "genial collaboration" noem: "Brecht explained the German to the expatriate British actor and he formulated the English text." Dié vertaling is later weer in opdrag van Elisabeth Hauptmann vir die opvoering van die Berlyne Ensemble in 1956 terugvertaal in Duits.

4.3 Taal

"Allmählich — / Während die Wälle der Häuser einstürzten in unseren Hauptstädten — Stürzten die Wälle der Sprachen zusammen"

Namate die beskuttende mure van die huise in die hoofstede van Engeland en Duitsland inmekaar tuimel, tuimel die beskuttende mure van hul tale ook inmekaar. Die tydsame vertalingsproses word met verdrag tog beïnvloed deur die oorlogsgebeure, al is dit indirek. Die fisiese aftakeling van die twee vertalers se lande van herkoms word weerspieël in die aftakeling van hul tale. In tye van stres en trauma is dit dikwels so dat die skok en verbystering nie verwoord kan word nie. Dit was duidelik te sien in die videomateriaal wat direk ná die verwoesting van 11 September 2001 opgeneem is. Die mense kon nie woorde vind om hul oorstelptheid uit te druk nie. Soortgelyke gevoelens word in die roman uitgedruk, byvoorbeeld:

In hierdie bedreigde stad, in hierdie uitgebrande land, tussen die illusies en die ontnugterings, *waar woorde waardeloos geword het* en elke sekerheid lankal reeds verkrummel het, tussen die wagposte en die versperrings, waar doringdraad die weë afsluit en bloed die asfalt lek, in hierdie uitgestorwe land, in hierdie dooie stad het hulle hul pad tussen die puin, die versperrings en die mynvelde gebaan. (230, ons kursivering — MP & WB)

Ook in: "Daar is geen woorde vir verlies nie" (12); en in "(m)iskien is daar geen woorde nie (...) Miskien is dit verkeerd om altyd na woorde te soek. Miskien is

daar net die dooie voël op die plaveisel, en sê dit alles.” (92) Die ineenstorting van taal word nog duideliker gestel in die volgende passasie:

Woorde het verlore geraak, dink Adriaan (...); hele beelde, frases en segswyses het afgebokkel en verpulver soos die krummelrige kranse aan die uiteinde van die kontinent. (...) In hierdie land het dit onmoontlik geword om te praat, en die herinnering aan die ou taal het verstar tot onbegryplike hiërogliewe op die papier waarin venters hul handelsware toedraai. (165)

Zoran Musič (1997:81), ’n Sloweense kunstenaar wat die konsentrasiekamp Dachau oorleef het, en daar selfs sketse gemaak het waarvan sommige behoue gebly het, laat hom só uit oor taal in die tyd van Nazi-heerskappy:

Der Nationalsozialismus hatte seine Lüge zuerst im Herzen der Sprache festgesetzt, eine Perversion, die Schritt für Schritt alle Begriffe des Wortschatzes erfaßte, ihren Sinn veränderte und verkehrte, ihre Geschichte verdarb und Orte wie Menschen verseuchte.

Taal stort dus nie net ineen as daar geen woorde gevind kan word vir onbeskryflike lyding of as kommunikasie nie moontlik is nie, maar word ook self besmet deur die heersers se gebruik daarvan. Victor Klemperer het ’n boek geskryf met die titel *Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen* (1975), waarin hy die verval van woorde se betekenis en die waarde van die taal in die Derde Ryk haarfyn uiteensit.

4.4 Taal as uitweg

“Gemeinsam / fingen wir an, dem Diktat der Figuren und Vorgänge / Neuem Text zu folgen”

Brecht skryf in sy gedig hoe hy en Laughton ná die ineenstorting van die skutmure van die taal saam begin om die diktaat van die persone en gebeure se nuwe teks te volg. In die konteks van die gedig verwys hy natuurlik na die karakters en hul optrede in die toneelstuk *Galilei*. Die aktuele gebeure van sy tyd, die atoombomme wat gewerp is en die wetenskaplikes wat dié wandade moontlik gemaak het, dikteer die nuwe teks vir die karakters in die toneelstuk. Die voorafgaande reëls plaas die woorde egter ook in ’n wyer konteks. Op grond van die ineenstorting van taal kom daar nuwe betekenis direk uit die gebeurtenisse van die oomblik te voorskyn. Die beskutting en afgrensing wat die afsonderlike tale gebied het, is verwyder en die twee vertalers kan saam werk om die diktaat van die nuwe teks te volg wat ingegee word deur die lewende hede. Die verslete skrifte waarna daar aanvanklik verwys word, is nie meer toepaslik nie. Die afgryse van

die oomblik het die verskille tussen die tale opgehef en hulle kan eensgesind die nuwe teks neerskryf.

In Karel Schoeman se roman word daar keer op keer melding gemaak van Adriaan se soeke na woorde. Sy liefdesverhouding wat tot 'n einde gekom het, sy onlangs gepubliseerde digbundel, maar veral die geweld en aftakeling rondom hom, het hom weëg en woordarm gemaak: “Dat daar woorde was, dink hy in 'n oomblik van skielike verlatenheid, dat daar weer woorde gevind kon word om hierdie leegheid te vul, dat dit weer moontlik kon word om te praat; maar daar is niks nie, net die stilte.” (49) En: “Ek hoop nog altyd dat daar êrens woorde bestaan.” (189) Hy sien uit na die tyd as hy weer woorde sal vind:

Wat bly? dink hy afkerig. Woorde miskien, wat oorlewe, wat dryf en dobber, wat ondergedompel word en weer glansend boontoe rys, op een of ander onverklaarbare wyse hul helderheid behou en voortduur. (111)

Die waarde wat taal het om die verlede op te roep, kan ook as 'n 'nuwe teks' in die sin soos deur Brecht in sy gedig gebruik, gesien word. Günter Grass het in 1992 'n toespraak gehou in nabetrugting van die hervereniging van Duitsland, wat onder die titel *Rede vom Verlust* (1992:a) verskyn het. Dele daarvan is vertaal en as “Losses” (1992b) in *Granta* gepubliseer. Daarin vertel hy van sy verlies aan 'n *Heimat* — hy moes as kind uit Danzig (nou Gdansk in Pole) vlug:

Compared to millions of refugees faced with the difficulties of settling in the west, I had a relatively easy time of it. Language didn't compensate me for my loss, but by stringing words together I was able to make something in which my loss could be declared. (...) Loss has given me a voice. Only what is entirely lost demands to be endlessly named: there is a mania to call the lost thing until it returns. (104)

Die uitdrukking wat hy in die tweede sin in die oorspronklike Duits gebruik, herinner aan *Afskeid en vertrek*, waar Adriaan brokstukke tot 'n patroon saamvoeg: “Ich konnte mit Hilfe der Sprache diesen Verlust zwar nicht wettmachen, doch, *Wörter wie Bruchstücke fugend*, zu etwas gestalten, dem der Verlust ablesbar wurde.” (Grass, 1992a:41, ons kursivering — MP & WB). Ook digters en skrywers wat probeer het om hul ervarings in 'n konsentrasiekamp te verwoord, soos Paul Celan, moet 'n 'nuwe teks' vind om die onsegbare te sê. Dieter Lamping (1992:283) haal Elie Wiesel aan in sy essay “Nachwort”:

“Der Überlebende drückt sich in einer fremden Sprache aus (...) Seine Werke sind armselige, gestotterte, unvollendete, unzusammenhängende Kommentare die nur einen Augenblick des Seins und der Qual festhalten.” (1992: 283)

4.5 Weggelate strofe

“Immerfort wandelte ich mich zum Schauspieler, zeigend / Gestus und Tonfall einer Figur, und du / Wandeltest dich zum Schreiber. Weder ich noch du / Sprangen aus unserem Beruf doch.”

In dié weggelate deel van die gedig beweer Brecht dat hy en Laughton hul rolle omgeruil het — Brecht het, om ’n houding of idee duidelik te maak, as akteur opgetree, en Laughton het geskryf, aangesien die nuwe weergawe van die toneelstuk in Engels opgevoer sou word. Dit is dus duidelik hoekom Schoeman hierdie tweede strofe weggelaat het. Dit is te spesifiek op die destydse vertaal-situasie gemik en voeg niks by wat op die roman van toepassing is nie.

5. Die implikasies van die motto

Die gedig wat as motto dien, handel in die eerste plek oor taal en die uitwerking van ’n oorlogssituasie daarop. Schoeman (2002:575) self sien die tema van *Afskeid en vertrek* as “skepping in tye van geweld”. Aanvanklik is die kunstenaars besig om noukeurig na die regte uitdrukkings te soek en bemoei hulle hulle met woordeboeke en skrifte. Namate die oorlog egter verwoesting saai in hul verafgeleë lande, word die taal afgetakel en moet hulle hul teks grond op akuele gebeurtenisse.

Ook in *Afskeid en vertrek* oefen die oorlog ’n beperkende invloed uit op taal en soek die digter na nuwe woorde om die akuele toestand waarin hy hom bevind, te verwoord. Die soeke na nuwe woorde behels ook die soeke na ’n nuwe inhoud, die “neue Text” van die laaste reël van die gedig wat in die roman verskyn. Inderdaad is die oorkoepelende tema die soeke na sin en identiteit te midde van ’n bedreigde lewe, wat telkens weer opduik in die vorm van die vraag “wat bly?”. Aangesien Adriaan ’n digter is, is sy soeke na sin gekoppel aan taal en die verwoording van sy wroeging. Hy het ’n geliefde verloor, sy vriende verlaat die land, hy staar afdanking in die gesig, hy vrees dat sy skeppingsvermoë tot stilstand gekom het en daar heers oorlog wat sy bewegingsvryheid inkort en sy lewe bedreig. Hierdie opeenhoping van teëspoed en die verliese wat hy ly op vele gebiede, noop hom om na die sin van sy bestaan te vra. As ’n digter wat taal as sy gereedskap gebruik, is hy bekommerd oor sy onvermoë om die regte woorde, of inderdaad enige woorde, te vind om sy eensaamheid en hartseer uit te druk. Die onsegbaar brutale werklikheid waarin hy hom bevind, beroof hom ook van taal.

In sy soeke na hoop besoek Adriaan vir Dekker, ’n vermaarde digter uit die ouer geslag wat op ’n afgesonderde plaas naby ’n afgekampte dorp woon, en kry

by hom 'n diepe aanvaarding van sy menswees. Dekker dig nie meer nie en keer hom af van die hoofstroom van die literêre lewe van die land. Hy vertel hoedat hy vryheid binne homself gekry het toe hy alles wat vir hom waardevol was, verloor het en die skutmure van sy lewe as't ware ineengetuimel het. Volgens hom vertrou 'n mens eers op die liefde, en as jou geliefde jou verlaat, vertrou jy op die skryfproses wat jou op 'n manier bevry, "(m)aar ook dít bly nie, nie die liefde nie, nie die werk, nie die woorde. Alles krummel weg; die wind waai oor alles. 'En dan?' vra Adriaan [...] 'Dan is jy vry,' sê hy eenvoudig." (184) Hy vat sy raad aan Adriaan só saam: "Jy moet leer om te word soos 'n klip — nie passief of gevoelloos nie, dis nie wat ek bedoel nie, maar 'n klip met sy eie plek wat bepaal is deur sy eie gewig." (185) Adriaan wou 'n "amulet teen die lewe [...] tot vertroosting en versterking" (180) van Dekker kry. Die ouer digter se afskeidswoorde beantwoord Adriaan:

Daar is iets anderkant liefde, anderkant woorde, anderkant skepping selfs (...) As jy ver genoeg gekom het, tot by die verste punt waar jy álles agtergelaat het en jy nie verder kan kom nie — dan ontdek jy dat dit eers die beginpunt is van jou reis, en dat die pad nie meer vérder gaan nie, weg van jou af, maar binnetoe, in jou in. (185)

Aan die einde van die roman nader Adriaan self daardie punt waar hy inwaarts gaan as hy beseft dat hy heeltemal alleen is. "Niemand is meer bereikbaar nie, en hy is alleen gelaat (...). Dit is al, beseft hy dan; daar is niks meer as dít om te hoop of te verwag nie." (249) Hy tel die dinge af waarop hy vertrou het, soos Dekker dit gedoen het:

Wat bly? Liefde bly; maar die liggaam is bedrieglik, en elke ontmoeting sluit reeds die kiem van die afskeid in. Liefde bly, maar dit is die liefde wat jy met jou saamdra, wat geen ander troos bied as die blote feit van sy bestaan, die liefde wat geleer het om die onverbiddelike werklikheid van skeiding te aanvaar en daarmee saam te lewe. (250)

"Verlange bly, verlange om die patroon te soek en te vind" (250); en "(w)oorde bly dus, versigtig en presies soos klein blink steentjies waaruit patrone opgebou word." (251) Hy kom tot 'n slotsom wat herinner aan dié van Dekker:

Wat bly, maak uiteindelik nie saak nie (...) Jy tel die klippie op, raak bewus van sy gewig, voel sy koelheid teen jou vingertoppe, weeg dit en sit dit neer op sy bepaalde plek. Wat die patroon is wat onder jou hande gestalte kry, en of dit voltooi sal word, gaan jou nie aan nie: die donker bewaar sy geheime. Jy doen jou deel. (252)

Hy is nou gereed om op die pad na individuasie te vertrek.

Die motto van *Afskeid en vertrek* is 'n breë aanduiding van die tema van aftakeling in oorlogstye, ook van taal en kommunikasie, wat dan oorwin word deur die soeke na 'n alternatiewe werklikheid. 'n Nuwe taal moet gevind word om die veranderde omstandighede te verwoord, 'n 'nuwe teks' ingegee deur die kentering wat die oorlogsgebeure meebring. Uit die aard van die saak bied die roman 'n breër en dieper insig in die tema as die gedig, en voer dit ook verder. In die roman is daar veel meer as net die taal wat ineenstort en veel meer as blote nuwe idees wat te voorskyn kom. Die inperking, bedreiging, vereensaming en ontheemding van die hoofkarakter ontketen 'n volgehoue soeke na nuwe lewenswaardes. Die besoek aan Dekker open die weg vir Adriaan om die ou bindings agter te laat en hom gereed te maak vir 'n proses van individuasie. As digter benut Adriaan woorde om dié proses aan te durf, en skep dus so 'n 'nuwe teks'.

Randse Afrikaanse Universiteit

AANTEKENINGE

1. Hierdie artikel is gegrond op navorsing vir 'n MA-verhandeling deur Margot Pakendorf-Shultz, getiteld *Wat bly? Afskeid en Vertrek van Karel Schoeman: Identiteit in 'n situasie van bedreiging*, 2002. Johannesburg: RAU.
2. *Im Krebsgang* is in Engels vertaal as *Crabwalk* (Faber & Faber, 2002) en in Nederlands as *In Krabbengang* (Meulenhoff, 2002).

VERWYSINGS

- AUCAMP, H.
'n Roman oor wordende patrone.
Insig. Julie 1990: 44-45.
- BRECHT, B.
1970. *Leben des Galilei*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BRINK, A.P.
1987. *Vertelkunde. 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria: Academica.
- COWLEY, J.
2002: Forgotten victims. *Mail & Guardian*, April 5-11: 15.
- GARDNER, W.H.
1964. *Poems and prose of Gerard Manley Hopkins*. London: Penguin Books.
- GRASS, G.
1968. *Die GrasPlebejer proben den Aufstand*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei.
1992a. *Rede vom Verlust*. Göttingen: Steidl Verlag.
1992b. Losses. Vertaal deur Michael Hofmann. In: Buford, B, red. *Granta* 42, Winter 1992: *Krauts!* London: Granta Publications: 97-108.
- GRAY, R.
1976. *Brecht, the dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAYWARD, J (RED.)
1963. *The Penguin book of English verse*. London: Penguin Books.
- LAMPING, D.
Nachwort. In: Lamping, D red. 1993: *Dein aschenes Haar Sulamith*. München: R Piper & Co.: 271-289.
- MUSIC, Z.
1997. Schulze, S. red. Katalogus van Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Hatje Verlag.
- PICK, J.
1966. *Gerard Manley Hopkins, priest and poet*. London: Oxford Univ Press.
- ROHRMOSER, G.
Brecht's *Galileo*. In: Peter Demetz red 1962: *Brecht. A collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall: 117-126.
- RORRISON, H.
Commentary. In: Brecht, B. 1995: *Life of Galileo*. London: Methuen Drama: xx-xli.
- SCHOEMAN, K.
1986. *Die wêreld van die digter*. Kaapstad: Human & Rousseau.
1990. *Afskeid en vertrek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- WOLF, C.
1994. *Was bleibt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.