

HOOFSTUK I

INLEIDING

1.1 Terreinafbakening

Oor die plek wat Abraham H. de Vries vandag in die Afrikaanse letterkunde inneem, heers daar, oor die algemeen gesproke, eenstemmigheid onder die kritici.

'n Paar uitsprake in dié verband sal hierdie stelling verhelder en staaf:

André P. Brink 1976 93: " ... die skrywer wat hier (in Bliksoldate bloei nie - W.P. v.d. M.) aan die woord is, is kort en klaar een van die belangrikste eksponente van die kortverhaal in Afrikaans."

Hennie Aucamp 1978 20: "Wat Abraham de Vries betref, stem ek volmondig saam met André P. Brink: die boeiendste kortverhaalskrywer in Afrikaans."

R. Pheiffer 1975: " ... De Vries se sterkste kwaliteit is - hy kán 'n storie vertél. En dis 'n skaars, skaars talent."

A.v.Z. 1975: " ... Abraham H. de Vries, een van die belangrikste beoefenaars van die kortkuns in Afrikaans ... "

J.K. 1976: "Dié bundel (Bliksoldate bloei nie - W.P. v.d. M.) van Abraham de Vries lewer kortkuns wat van die héél beste in ons letterkunde is ... "

J.P. Smuts 1980: "Met stukke soos die uitmuntende titelverhaal ("Uur van die idiote" - W.P.v.d.M.) en ook 'Raam' bevestig hy opnuut dat hy een van die belangrikste eksponente van die kortverhaal in Afrikaans is."

Marié Heese 1981: "Met die verskyning van hierdie (sy tiende) bundel, verstewig De Vries die welverdiende aansien wat hy reeds verwerf het as hoogs bedrewe beoefenaar van die kortkuns in Afrikaans."

Ronel Johl 1981: "In Die uur van die idiote betoon De Vries hom weer eens 'n uitmuntende vakman en met die titelverhaal, asook Die Jokkie en Raam lewer hy 'n belangrike bydrae tot die beste verhale in sy oeuvre en tot van die bestes in die Afrikaanse kortverhaalskat".

Anita Lindenberg 1981: "Abraham H. de Vries se werk neem 'n eie plek in die Afrikaanse prosakuns in."

Hierdie "plek" het De Vries nie oornag ingeneem nie. Sy eerste verhale, gebundel in Hoog teen die heuningkrans (1956) en Verlore erwe (1958), was wel gevoelige uitbeeldings van eenvoudige landelike tipes, maar het duidelik nog gestaan in die teken van die konvensionele realisme. Met Vetkers en neonlig (1961) en spesifiek die verhaal, "Skoenemaker, diepe water ... " maak die realisme plek vir die fantasie in sy werk. Daar is ook alreeds in hierdie bundel 'n duidelike wegbeweeg van die gemoedlike realisme na 'n meer makabere belewenis van die realiteit, soos weerspieël in "Spioene", "Die turksvyrant", "Vader en seun" en "Die gusooi". Die resensente - F.E.J. Malherbe (1960), S.C. (1961), F.V. Lategan (1961) en W.E.G.L. (1961) - het nie hierdie vernuwende aspekte in Vetkers raakgesien nie; dis eers met die resensering van Vliegoog dat Antonissen 1966 197 daarop wys. Selfs na die hoogtepunt wat De Vries met Vliegoog (1965) bereik, het die erkenning, met die uitsondering van 'n paar letterkundiges - waaronder Aucamp en Brink - uitgebly. Soos P.A. du Toit 1974 91-92 in sy deeglike studie, 'n Onderzoek na Afrikaanse

beskouings oor die kortverhaal, konstateer: "Van die belangrike nuwer kortkunsbeoefenaars het Abraham H. de Vries, wat seker een van die vernaamstes is, tot so ver die minste erkenning gekry, in ag geneem die merkwaardige ontwikkeling wat van Hoog teen die heuningkrans (1957) (sic) deurloop tot by Twee maal om die son (1969) - 6 bundels".

Ten tye van Du Toit se navorsing was daar, behalwe vir die resensies, slegs M.J. Prins 1968 se opstel, "Vreemd en bekend in 'Die matras'", Lina Spies 1968 se bespreking van "Stasie" in haar opstel oor drie middeljarige vroue met 'n "onlesbare 'dieper dors'" en Anita Moodie 1969 se profiel van De Vries in Perspektief en profiel wat aan De Vries se werk gewy is. Du Toit verbreek in sy studie self hierdie stilte rondom De Vries: hy vestig opnuut die aandag op hom en gee uitvoerige besprekings van twee van sy verhale, te wete: "Stamme vir die ruimte" en "Huisbesoek van 'n grapjas". Dit word opgevolg deur Hennie Aucamp se knap opstel, "Die verskuilde redakteur: 'n voorlopige verkenning van die ek-verteller in die 'Brood'-verhale van Abraham H. de Vries" (gepubliseer in Standpunte 29:6, opgeneem in Kort voor lank, 1978), Peet van der Merwe se poging tot 'n interpretasie van "Jy moet jou by kry voor die kanon skiet" (1980) en 'n deeglike om en bygewerkte profiel van Anita Lindenberg (voorheen Moodie) in die vyfde hersiene Perspektief en profiel (1982).

Hierdie studie wil dan, in die lig van bogenoemde, De Vries in sy ontwikkelingsgang volg, en in dié mate waarin die ondersoeker daartoe in staat is, aantoon dat De Vries die erkenning verdien wat hy vandag ontvang.

Alreeds so vroeg soos in 1961, met die verskyning van Vetkers en neonlig, kom in die verhale "Vader en seun" en veral "Skoenemaker, diepe water ..." "n bemoeiende outeurs-teenwoordigheid" voor. Daarna verdwyn hy van die toneel om weer in 1966 in die sketse van Dorp in die Klein Karoo sy toetrede te maak; daarna ten minste in een verhaal uit elke bundel en telkens met 'n verrassende resultaat.

Hierdie boeiende aspek kan net deur ondersoek van die vertel-
lersperspektief belig word, en omdat die verteller in die
meeste kortverhale vir die ondersoeker 'n gerieflike invalshoek
bied, het die studie vroeg reeds ontwikkel in 'n ondersoek na die
vertellersperspektief in die kortkuns van Abraham H. de Vries. Maar dan,
verteller as struktuur- en stylbepalende faktor om by 'n interpretasie van die
verhaal uit te kom. Vergelyk Roodt 1981 12 in dié verband: "n Studie oor die
verteller is (...) nie net 'n ondersoek na tegniek - soos so dikwels foutiewelik gemeen word nie,
maar 'n belangrike benadering tot 'n interpretasie van die teks as sodanig".

P.A. du Toit 1974 128 beklemtoon die belangrikheid van die vertelhouding,
dat dit "die struktuur van die hele verhaal-werklikheid (vir die leser) kan beheer,
en dus nie maar een van die elemente is nie, maar die oriënterende of oorheersende
element". Hierby sluit Roodt 1981 4 aan, maar uit 'n teenoorgestelde hoek: "In die literêre
teks is daar onderskeibare elemente, maar omdat hulle gesamentlik 'n eenheid tot stand
bring, en as sodanig kommunikeer, is hulle verbintenis tot eenheid hoofsaak". Hy
waarsku egter dat nie aan al die elemente dieselfde gewig toegeken kan word nie,
want dit "is heel dikwels so dat een element die aandag vir homself opeis en die
ander bepaal of rig" (Roodt 1981 6).

Ander aspekte word nie geïsoleerd behandel nie, maar dit kom onder die loep namate dit onder beheer van die vertellersperspektief
aan die onderskeie verhale vorm en betekenis gee. Daar is selfs nie eens besluit om
spesifieke aspekte uit te lig nie.

In my keuse van verhale vir nadere ondersoek, het ek my laat lei deur die
vertellersperspektief. My keuse het dan gewoonlik geval op verhale waarin 'n sekere
vertellersperspektief geslaagd benut word, of waar, as dit nie slaag nie, dit tog
interessante moontlikhede vir toekomstige ontwikkeling open.

1.2 Werkwyse

Omdat ek De Vries in sy ontwikkelingsgang volg, word die bundels in hoofsaak in chronologiese volgorde behandel. Uit elke bundel het ek dié verhale wat volgens my mening, groeipunte in De Vries se ontwikkeling verteenwoordig, uitgelig en bespreek. Uit die aard van die saak kon ek nie ál die verhale wat goed is, bespreek nie. Dit spreek vanself dat ander wat miskien minder goed is, maar by nadere beskouing tog 'n spesifieke groeipunt verteenwoordig, onder bespreking kom. Hier dink ek veral aan Briekwa om redes wat by die bespreking daarvan duidelik sal word.

Aan De Vries se laaste twee bundels, nl. Bliksoldate bloei nie (1975) en Uur van die idiote (1980) gee ek minder aandag as aan dié wat daaraan vooraf gaan. Bliksoldate bloei nie se tweede afdeling kom wel in geheel in hoofstuk vyf onder bespreking. Die verhale van dié bundel se eerste afdeling en van Uur van die idiote is deurgaans tegnies knap. Dit is duidelik die werk van iemand wat sy medium kan beheer. 'n Geslaagde eksperiment soos "Raam" uit Uur van die idiote word wel bespreek.

Met die chronologiese benadering kon ek nie deurgaans volhou nie. In hoofstuk vyf, waar ek dit oor De Vries se kontreikuns het, het ek dit nodig gevind om Dorp in die Klein Karoo (1966) saam met Briekwa (1973) en Bliksoldate bloei nie (Twee) te bespreek - Dorp in die Klein Karoo dus na Twee maal om die son (1969) en Bliksoldate se eerste afdeling na die tweede.

De Vries se novelle, Kruispad (1966), sy reisverhale, Die rustelose Sjalom (1965), Afspraak met eergister (1966) en Joernaal uit 'n gragtehuis (1968) asook sy "dokumentasie" van Die Klein Karoo (1977) en sy entertainment, Alibi van 'n verdagte (1972 onder die pseudoniem Thys van der Vyver) val buite die bestek van hierdie studie.

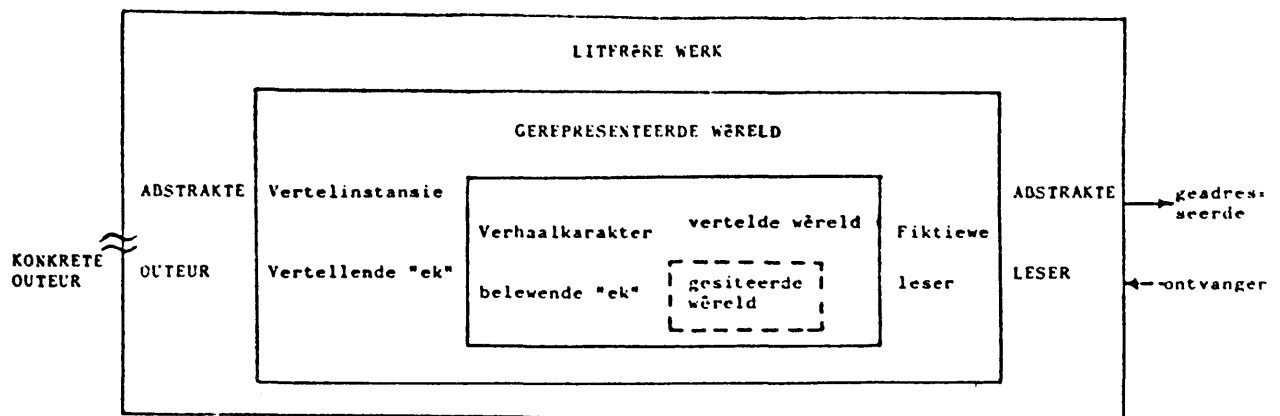
1.3 Teoretiese grondslag

Alhoewel effens verouderd, bly Norman Friedman se "Point of view in fiction: the development of a critical concept" (1955) nog vir my doel 'n uiters bruikbare uiteensetting van die vertellersperspektief.

Hy onderskei 'n agtal basiese vertellersperspektiewe:

- i) The editorial omniscience wat vertaal kan word met die redaksionele alwetendheid. Hierdie tipe verteller kom ooreen met Maatje (1970, 167) se ouktorieel-onpersoonlike-ek-verteller (Maatje se onderskeidings is afkomstig van F. Stanzel).
- ii) The neutral omniscience; die neutrale alwetendheid, 'n derdepersoonsverteller wat by Maatje bekend staan as die ouktoriële verteller.
- iii) Die ek-as-getuie ("I" as witness) en
- iv) die ek-as-protagonis ("I" as protagonist). Albei staan by Maatje ook bekend as ek-vertellers.
- v) The multiple selective omniscience, wat vertaal kan word as die veelvoudige geselekteerde alwetendheid en
- vi) the selective omniscience - die geselekteerde alwetendheid. Albei kom ooreen met Henry James se "central intelligence" en Maatje se personale verteller.
- vii) The dramatic mode - die dramatiese modus.
- viii) The camera - die kamera-modus.

Ek maak ook onderskeid tussen die konkrete outeur, die abstrakte outeur en die vertelinstantie. Vergelyk in die verband Van Coller (1982, 237-239). Ter verheldering neem ek hier sy skematiese voorstelling daarvan oor - hy ontleen dit aan W. Schmid:



Die konkrete outeur is in hierdie spesifieke geval Abraham H. de Vries en alhoewel daar sekere aspekte van hom in die werke aanwesig is, is hy gewoonlik nie die onderwerp van 'n literêre ondersoek nie. Die abstrakte outeur is as organiseerder in die werk aanwesig en is ook nie gelyk te stel aan die konkrete outeur of vertelinstantie nie. Die abstrakte outeur is verantwoordelik vir die keuse van die vertelinstantie wat die vertelde wêreld oordra aan die fiktiewe leser.

In sy artikel lê Friedman klem op die verdwyning van die outeur uit die verhaal. Waar die abstrakte outeur as ouktoriëel-onpersoonlike-ek-verteller en die ouktoriële verteller nog in die verhaal aan die woord kom en die leser kan toespreek, het hy in die verhale waar ek-vertellers optree, op die agtergrond getree. In die ek-verhale is die verteller as karakter aan die woord. Volgens Friedman is 'n volgende stap in die rigting van objektivering, om met die verteller self weg te doen. Dit het dan ook geskied in die personale

verhale (waarin sy veelvoudige geselekteerde en geselekteerde alwetende perspektiewe voorkom) asook in verhale in die dramatiese en kamera-modus.

Hierdie objektivering hou verband met die neiging by skrywers om weg te beweeg van vertelling in die rigting van dramatisering.

In die dramatiese modus (n verdere poging tot objektivering) word slegs gekonsentreer op wat die leser sou kon waarneem as hy op die toneel aanwesig was. Met die geestelike stemmings van die karakters word weggedoen. Die ruimte waarin die verhaal afspeel, word aan die leser soos toneelaanwysings verskaf. Wat die karakters dink en voel, moet uit hulle woorde en handeling afgelei word.

Die kamera-modus, waar selfs met die dialoog afgereken word en slegs op die handeling en "toneelaanwysings" gekonsentreer word, kom nie by De Vries voor nie.

Hoewel Friedman veel klem daarop lê, is die verdwyning van die verteller uit die verhaal slegs n illusie. Agter die skerms is die abstrakte outeur altyd aan die werk, aan die beplan, aan die selekteer en rangskik.

Daarnaas sal min skrywers vandag Friedman se mening dat die ek-verteller minder objektief is as die sg. personale vertellers, ondersteun. Hier dink ek in die Afrikaanse letterkunde veral aan Hennie Aucamp (1978 35) se uitspraak in dié verband: "Die benutting van die ek-verhaal bv. lyk nie vir my na n toevalligheid nie. Die tegniek word dikwels deur o.a. De Vries, Barnard, Grové, Aucamp en Miles gebruik, nie soseer om intimiteit tussen leser en verhaal te skep nie, maar distansie. Die 'koel' oog van n kamera: dis die ideaal van al hoe meer skrywers".

Die teorie bly egter slegs n wegspringplek; elke individuele kunswerk stel sy eie vereistes, en dis al waaraan ek my werklik verbind gevoel het.

HOOFSTUK 2

BEGINPUNTE

2.1 Die patroon in Hoog teen die heuningkrans

In haar hoofstuk oor Abraham H. de Vries se werk in Perspektief en profiel sê Anita Moodie 1969: 590 onder andere die volgende in verband met die verhale in Hoog teen die heuningkrans (1956), hierna gerieflikheidshalwe afgekort as Heuningkrans: "Die verteltrant is rustig en retrospektief, en die ek-verteller as onbetrokke party is dan ook dikwels aan die woord".

Met hierdie stelling van Anita Moodie is alles egter nie pluis nie. Die "ek-verteller" as "onbetrokke party" kom nie so dikwels in hierdie bundel voor as wat sy te kenne wil gee nie. Die enigste ek-verteller kom in "Die rooi vaas" voor en tree miskien onbetrokke teenoor tant Isa en haar dood op, maar is baie aangetrokke tot, en dus betrokke by die vaas waaroor die verhaal handel. Wat met tant Isa gebeur raak die vertelster minder as wat met die vaas gebeur. Tant Isa se geskiedenis maak vir haar die vaas mooier, maar wek nie soseer haar simpatie vir tant Isa en haar eensame bestaan en dood nie.

Kyk ons na die vertellers in die ander verhale, is die ooreenkoms wat hulle met mekaar vertoon, so opvallend dat mens amper van een soort verteller in die bundel kan praat.

Hierdie vertellers, almal baie simpatiek teenoor die hoofkarakters van die onderskeie verhale, vertel in die onpersoonlike derdepersoon en is alwetend. Ter illustrasie,

die begin van "Bert die jagter":

"Die eerste strepie lig - eintlik sommer net so 'n vaal-blink skrapie al op die horison langs - het net begin verskyn toe Bert wakker skrik. Van onder die lappies=komers uit kom 'n hand en vee oor die twee ooglede wat nog maar taamlik swaar is" (p. 28).

Bert kon dit nie alles waargeneem het nie, daarvoor is dit te onpersoonlik en daar tree geen ek in die verhaal op nie. Die verteller moet dus 'n oorsig oor alles hê om die eerste strepie lig, die kombers, Bert se hand en ooglede te kon waarneem en beskryf. Daarby word die verhaal nòg deur die bewussyn van een van die ander karakters gekanaliseer, nòg beperk tot dialoog, uiterlike handeling en "toneel=aanduidings". Alhoewel die verteller geneig is om soms die gedagtes van newekarakters weer te gee, bly hy hoofsaaklik by die handeling en gedagtes van die hoofkarakter. Hy stel die karakters self aan die woord, hy gee hulle direkte dialoog, en laat hulle handelend optree, maar hy vertrou hulle nie genoeg om die verhaal oor te dra nie; hy verkies om self aan die leser te beskryf en te verduidelik. Weer neem ek 'n voorbeeld uit "Bert die jagter":

"Versigtig, asof hy bang is dat die geringste beweginkie die bok die hardloop op die lyf mag jaag, bring hy die geweer teen sy skouer en laat sy elmboog op sy kniekop rus. Maar nou bewe die man so dat hy die grootste moeite onder die son ondervind om die korrel mooi in die gleufie van die visier te laat lê" (p. 35).

Die funksie van die verteller hier, kan nader beskryf word deur die toneeltjie te dramatiseer en die verteller se beskrywende gedeeltes weg te laat, en Bert dit direk te laat beleef:

Versigtig, (want hy weet die geringste beweginkie kan die bok die hardloop op die lyf jaag), bring hy die geweer teen sy skouer en laat sy elmboog op sy kniekop rus. Maar hy bewe so dat hy moeite ondervind om die korrel mooi in die gleufie van die visier te laat lê.

Die stuk in parentese kan ook weggelaat word. In die oorspronklike is die verteller vaag. Mens kry die gevoel dat hy nie met sekerheid weet hoekom Bert "versigtig" is nie en daarom word die woordjie asof gebruik. Die leser kry die indruk dat Bert op 'n afstand deur 'n derde persoon waargeneem word. In die oorspronklike word vertel wat gebeur, in die herskrewe stuk "gebeur" die verhaal.

Nie net handeling nie, maar ook gedagtes en gedagtespraak word aangebied, maar hier wend die verteller 'n poging aan om dit meer direk, asof vanuit die bewussyn van die karakter aan te bied:

"Daantjie antwoord nie. Hy lê net by die oop tentklap en uitkyk na die oop stuk grond net anderkant die trekwa. Hy sien Berta, sy vrou, met die kastrol in haar hand en hy sien die speke van die wa wat een vir een van die bus af na die velling toe loop. En hy sien die barste wat in die velling en in die speke lê ook raak. Party barste is diep en donker en ander het net begin oopvou. Maar hulle is almal barste wat nie daar sou gewees het as hy nie hier gelê het nie. Dis die weer en die wind van die trekpad wat so stief werk met die goed. En met hulle drie wat die trek begin het - met hulle het die treklewe ook nie anders gewerk nie" ("Dood van die boer" p. 66).

Mens sou wou sê dis nie gerapporteerde gedagte nie, maar die verteller is tog besig om vertellend te werk te gaan. Met 'n paar geringe veranderinge word nie meer vertel nie, maar word vir die leser gewys wat in Daantjie se bewussyn aangaan:

Daantjie antwoord nie. Hy lê by die oop tentklap en uitkyk na die oop stuk grond net anderkant die trekwa. Berta is besig om 'n kastrol by die wa te was en hy sien die speke van die wa wat een vir een van die bus af na die velling toe loop. Daar is barste in die velling en ook in die speke. Party is diep en donker; ander het net oopgevou. Maar hulle sou nie daar gewees het as ek nie hier gelê het nie, dink hy. Dis die weer en die wind van die trekpad wat so stief werk met die goed. En met ons drie wat die trek begin het - met ons het die treklewe ook nie anders gewerk nie.

In die oorspronklike is dit die verduidelikende "sy vrou", die laaste sin ("En met hulle drie ... " ens.) en die derde=

persoonsvorm van die persoonlike voornaamwoord wat die teenwoordigheid van die vertellende verteller verraaï.

Uit hierdie twee voorbeelde kan ons aflei dat die vertellers van hierdie verhale eerder vertel as dramatiseer. Selfs die ek-verteller van "Die rooi vaas" vertel van iets wat alreeds plaasgevind het. Dit het ook reeds duidelik geword dat hierdie vertellers nog nie uit hulle vertellings verdwyn het nie. Hulle is nog in die verhaal aanwesig, bang dat die leser nie sal begryp wat gaande is nie, dat hy nie weet hoe dinge in mekaar steek nie. Suggestie speel hier geen rol nie. Die leser mag nie sy eie afleidings maak nie; alles word vir hom gegee en aan hom verduidelik. In "Alles vir die klein dingetjies" word Bêrend se gedagtes gedurende 'n gesprek met oom Faan skielik afgelei deur 'n beweging langs hom en hy verloor die draad van die gesprek. "Hy het 'n nare manier om so ingedagte te raak" (p. 10) verduidelik die verteller, in plaas daarvan om Bêrend - indien die "nare" manier vir die verhaal relevant sou wees - dit 'n paar keer te laat doen of op 'n meer geïntegreerde wyse onder die leser se aandag te bring. Wanneer 'n motivering vir die uithaal van die heuningnes in die bakkrans teenoor ander wat veel makliker bekombaar is, gesoek word, verduidelik die verteller weer: "Jy wil mos maar doen net wat jy nie kan doen nie" (p. 11). As Bêrend hom vir oom Gert vererg en sê: "Ons maak nie k'rie soos volk nie, oom", kan die verteller hom nie weerhou om te sê: "Sy stemtoon sê sommer wat hy nie sê nie" (p. 13). In "Bert die jagter" raak Bert ontroer deur die sterwende bok wat na hom kyk, en die verteller verduidelik (kursivering van W.P. v.d. M.): "Sy begripsvermoë is nog te klein om die situasie ten volle te besef maar dit is vir hom of die ogies wat so verwilderd was, iets in hom raakgesien het" (p. 36).

'n Verwante voorbeeld kom uit "Ver liggies". Die sterwende Marja vra aan Daël Berg dat hy en Grieta op haar begrafnis moet sing. Dis vir hom 'n vreemde versoek en die rede hiervoor is (kursivering van W.P. v.d. M.): "Hy en Grieta sing altyd voor - op die bidure, in die kerk, wat elke derde Son-

dag hier op die plaas gehou word - buitediens - en op begrafnisse" (p. 43). Al hierdie inligting (en nie alles is relevant nie) word net ter wille van die oningeligte leser gegee, al word alles wat die leser nodig het later in die verhaal - op p. 49 - in 'n gesprek tussen Daël en Giepie verskaf. In die ander twee verhale met alwetende vertellers, tref ons hierdie inmenging van die verteller ook aan. In "Na-vrugte" (ek kursiveer): "Die Sondag-agtermiddag het oupa weer oorgestap na Martie toe. n Ou mens het maar behoefte aan geselskap" (p. 57). En in "Dood van die boer" naas die "sy vrou" in die stuk op p. 11 hierbo aangehaal, ook die volgende (ek kursiveer): "Die begin van die trek is ook sommer vaag vir Daantjie - die verstand is nie meer die beste nie" (p. 67).

Die verteller illustreer nie, dramatiseer nie, maar die vertellende oordra van inligting verlei hom tot onnodige ingrypings.

Hierdie irrelevante inligting, net soos die losstaande natuurbeskrywings, help ook mee om aan die verhale hulle traë gang te gee.

Om terug te keer na Anita Moodie se stelling wat hierbo aangehaal is. Sy praat van 'n rustige verteltrant, en hiermee, uit die beskikbare inligting, moet mens saamstem. Daar sterf drie mense in hierdie bundel, tant Isa in "Die rooi vaas", Grieta in "Ver liggies" en Daantjie Scheepers in "Dood van die boer", maar die emosie wat daarmee gepaard gaan, en dan veral by laasgenoemde verhaal waar die dood die sentrale motief is, bly emosie-op-'n-afstand omdat die verteller dit afwater en nie direk gedramatiseer tot die leser laat kom nie.

Ons het, om saam te vat, met 'n onpersoonlike derdepersoons=verteller te doen wat vertellend optree deur sy karakters se handeling te beskryf en hulle gedagtes te rapporteer, wat nog in sy verhaal teenwoordig is en verduidelikings aan

die leser gee. Kortom, met wat Normal Friedman 1955 1172 die "neutral omniscience" noem.

Twee vertellers in die bundel verg meer aandag; nie omdat hulle beter slaag nie, maar omdat hulle van die patroon wat ek hierbo aangetoon het, afwyk. Dit is die verteller in "Alles vir die klein dingetjies" en dié in "Die rooi vaas".

2.2 Die verteller in "Alles vir die klein dingetjies"

Benewens die eienskappe wat die verteller in "Alles vir die klein dingetjies" met die ander vertellers van Hoog teen die heuningkrans deel, het hy 'n neiging na die didaktiese en 'n subjektiewe simpatie vir die eenvoudige, kinderlike hooffiguur, Bêrend.

Bêrend Bell, 'n "genger" se kind, is 'n werknemer by oom Faan op die plaas. Ria, oom Faan se dogter, verjaar en daar= die aand, terwyl die mans op die stoep sit en gesels, kom die bynes, hoog in die bakkrans, weer onder bespreking. Oom Gert - een van die gaste, maar iemand van wie Bêrend nie hou nie, sê dat Bêrend te bang is om die nes uit te haal. Wanneer hy reeds tot by die nes geklim het (met twee lere aanmekaargebind), begewe sy moed hom en klim hy onverrigter= sake af. Hy vergeet per ongeluk sy pyp op 'n rotslysie voor die nes. Wanneer hy dit agterkom, draai hy terug, klim met die lysie langs om sy pyp te gaan haal. Van "banggeit" is daar geen sprake nie - dis dan 'n erfstuk!

Die verteller se simpatieke houding kom na vore in die beskrywing van Bêrend, veral waar sy kinderlike eenvoud vir die leser voorgehou word. Ook oom Faan en Ria se simpatieke optrede in jukstaposisie met die optrede van oom Gert (die meisie "van die dorp" wat by Ria gekuier het kan ook in verband gebring word) wek die vermoede dat die drie figure

onnodiglik gemanipuleer word om die leser se simpatie vir Bêrend te wen. Vir die grootste gedeelte van die verhaal word vanuit Bêrend se "hoek" vertel: sy handelings word gerapporteer en daar word in sy idioom vertel - veral waar sy gedagtes weergegee word. As Bêrend van oom Gert dink: "En as hy lag - daardie vetterige lag van hom - skud sy maag, wat halfpad oor die 'army-belt' hang, op en af soos die lusern op die wa as hulle deur die sloot gaan en die goed is nog nie gebaal nie" (p. 12), is alles in orde; selfs die "daardie vetterige lag van hom", al wil dit verdag voorkom omdat dit in parentese staan. Die woord- en beeldgebruik pas by Bêrend soos hy aan ons voorgehou word. As ons dan n paar paragrawe verder die volgende sin teëkom: "Een vetterige, horterige kuglaggie op die ander stoot by die vet keelgorrel uit" (p. 13), weet ons dat dit nie Bêrend se gedagtes is nie - al is Bêrend op hierdie stadium vir oom Gert kwaad. Die woorde horterig en kuglaggie pas nie in by Bêrend se eenvoudige natuur nie en ons moet dus aanneem dat, omdat dit nie Bêrend se gedagtes is nie, die alwetende verteller hierdie woorde besig. Die verteller hou dus ook nie van oom Gert nie - sy beskrywing van hom is glad nie vleierend nie. Die vraag kan nou gevra word: hoekom is die verteller so onsimpatiek teenoor oom Gert (hy is terloops die enigste karakter met negatiewe eienskappe in die bundel) terwyl hy slegs die dryfveer verskaf om Bêrend so ver te kry om die bynes in die bakkrans aan te durf? Die antwoord hierop lê dalk in n eienskap van die verteller, nl. sy didaktiese instelling. Ek noem dit n instelling omdat die verteller, met die tema van die verhaal in gedagte, nie lerend behoort op te tree nie. Sy tema, "alles vir die klein dingetjies" of, soos die motto aandui: "... amusement before instruction", bly nog die doel van sy vertelling. Maar dit wil tog voorkom of hy nie die versoeking kan weerstaan nie om die leser te wil leer aangaande die misbruik van drank. Hy sê dit nie eksplisiet nie, maar hou die goeie voorop. Bêrend se afkeur van oom Gert spruit uit die ooreenkoms wat hy sien tussen oom Gert en iemand wat

in sy pa se werkspan gewerk het. Die man het baie gedrink en dan sy vrou mishandel. Behalwe dié ooreenkoms is daar ook gerugte dat oom Gert "die kat in die donker knyp", bedoelende dat hy in die bottel kyk. Maar die kruks van die verhaal is nie die misbruik van drank of die afspeel van die goeie teenoor die slegte nie, maar die klein dingetjies wat saak maak in die lewe soos 'n pyp wat 'n erfstuk was. 'n Vroeëre versie van die verhaal (in Die naweekpos, Februarie 1956 pp. 22-23), het die gepaste titel gehad; "Van heuning en 'n pyp". Toe Bêrend se moed op die spel was, het dit hom begewe - toe sy pyp op die spel was, het hy genoeg moed gehad om 'n gevaarliker tog met die lysie langs aan te pak. Oom Gert en sy tipe mens is nie hier ter sake nie.

Om saam te vat: oom Gert en die verwysing na die meisie van die stad is oorbodig. Net so 'n goeie dryfveer vir Bêrend kon uit sy onmiddellike omgewing gekry word: een van die karakters, oom Faan of Ria, kon aan sy dapperheid getwyfel het. Die didaktiese ekskursie van die verteller hou nie verband met die tema van die verhaal nie (nl. dat dit die klein dingetjies in die mens se lewe is wat saak maak) en is dus ewe-eens oorbodig. Op hierdie punt (en ook ander, wat egter nie soseer die verteller raak nie), kan besluit word dat die verhaal nie 'n geïntegreerde geheel vorm nie.

2.3 Die verteller in "Die rooi vaas"

In "Die rooi vaas" is die enigste ek-verteller in die bundel aan die woord. Anders as die ander verhale in die bundel, met uitsondering van "Dood van die boer", bevat hierdie verhaal weinig irrelevante besonderhede. Die derde en vierde sinne ("Ma het gehuil en Pa het niks gesê nie ... " en wat daarop volg, p.22) is 'n voorbeeld daarvan.

Die meeste ander irrelevante gedeeltes het De Vries weggelaat met die opname van dié verhaal in Volmoed se gasie (1972).

Die verteller/skrywer - want die skryfaksie word pertinent genoem - is 'n jong dogter wat so getref word deur die skoonheid van 'n rooi vaas van die sterwende tante Isa, dat dit by haar 'n obsessie geword het om dit na die tante se dood in die hande te kry. Sy word egter in haar voorneme deur tante Isa self gedwarsboom wat die vaas in haar sterwens-oomblik van die tafeltjie aftrek sodat dit aan skerwe op die vloer te lande kom.

Uit die verteller se taalgebruik kan ons agterkom dat sy nie veel jonger as sestien kan wees nie. Tante Isa beskryf sy as volg: "Haar gesiggie was klein en verwese; net haar oë was onnatuurlik groot" (pp. 22-23). Op 'n ander geleentheid toe sy 'n kers in die kamer aangesteek het, neem sy dit as volg waar: "Die geel lig het swaar oor die bed en die lappieskombers gelê. Die skaduwees teen die muur was koolswart en onwillig om agter die kas en in die voue van die kombers in te vlug" (p. 25). Maar sal iemand wat al so kan skryf nog in poppe belangstel? Iewers is iets nie plus nie. "Die vaas het naderhand vir my soos 'n nuwe pop geword. So graag wou ek dit hê" skryf sy (p. 24). Behalwe as die verteller op dié ouderdom (ongeveer 16 jaar) 'n onnatuurlike(?) voorliefde vir poppe het of nog nie haar liefde vir poppe afgesterf het nie - waarvoor daar geen bewyse uit die verhaal self af te lees is nie - het ons te doen met 'n jong verteller - op die oudste twaalf jaar - met 'n besondere taalbeheersing. Die karakterisering van die verteller is dus hier nie geloofwaardig nie.

'n Ander probleem wat die verhaal bied, hou verband met die skryfaksie self. Hierdie aksie word onderbreek wanneer die verteller haar voorneme om die vaas te gaan haal. Wanneer sy terugkom, het die wind die papiere omgekeer. "Die papier was weer wit soos toe ek begin het. Miskien is dit iets soos 'n teken ... " * (p. 26),

* Die laaste sin van die aanhaling het De Vries geskrap vir die opname in Volmoed se gasie.

In 'n vroeëre versie van die verhaal (in Die Huisgenoot, 26 Maart 1956, pp. 34-35) lees dié sin: "Miskien is dit iets soos 'n simbool ... ". Hier word myns insiens doelbewus ter wille van effek gemanipuleer, nie deur die verteller nie, maar die abstrakte outeur. Die verhaal word in die teenwoordige tyd aangebied met 'n terugblik op die verlede wat wissel van "kort gelede" tot "netnou". Daarby word die verhaal deur onderbreking van die skryfaksie in twee gedeel. Net voor sy dit onderbreek, sê die verteller pertinent dat sy van voorneme is om die vaas te gaan haal. Wanneer sy terugkom en die papiere deur die wind omgedraai vind, weet sy alreeds dat alles verander het. Die "teken" is dus aangeplak; nie verhelderend nie, maar ter wille van mooi effek.

Die probleem kan ook van 'n ander kant af belig word.

Die verhaal begin met die aankondiging van tant Isa se dood. "Ma het netnou hier ingekom en dit sag vir Pa gesê ... " Wanneer die verteller met haar verhaal begin, weet sy nog nie dat die vaas gebreek is nie. 'n Mens kan dus met reg vra: wat was haar aanvanklike dryfveer om met die verhaal te begin, of: hoekom het sy nie haar aanvanklike verhaal klaar geskryf of vir die leser 'n aanduiding gegee van wat sy wou vertel voordat alles so handomkeer verander het nie? Die hele opset van die verhaal: die verteller se obsessie om die vaas in die hande te kry, stuur op die slot, die breek daarvan, af. Anders gestel, die verhaal is begin met die oog daarop dat sy dit nie gaan kry nie. Met ander woorde, die verteller het die einde van die verhaal geken toe met die vertelling 'n aanvang gemaak is en die onderbreking van die skryfaksie en die omkeer van die papier is bygebring ter wille van effek. Dit is dus nie geïntegreer nie, en wat wins moes wees, is nou verlies.

Die abstrakte outeur kon in hierdie verhaal ongelukkig nie verskuil bly nie. Sou hierdie verhaal nie daarby gewen het as dit bv. in briefvorm was aan 'n vertroude vriendin met die

aanvanklike doel om haar van tant Isa se dood te vertel en van die vaas wat sy gaan kry nie?

"Alles vir die klein dingetjies" en "Die rooi vaas" verteenwoordig elkeen op sigself 'n beginpunt in die werk van De Vries. Eersgenoemde is die eerste verhaal in sy eerste bundel en, soos onder meer vanuit 'n ondersoek na die verteller kan blyk, die swakste. Ter wille van 'n duidelike beeld van die ontwikkeling van die verteller in die werk van De Vries, is dit ook nodig om hierdie laagste punt vas te stel. "Die rooi vaas" staan op 'n veel hoër vlak. Hier word bewus ge-eksperimenteer met die vertel/skryfaksie en as gevolg daarvan is dit, alhoewel nie geslaagd nie, die interessantste verhaal in die bundel.

2.4 Die verteller en sekere aspekte van tyd in Hoog teen die heuningkrans

Sekere aspekte van tyd in dié verhale hang ook saam met die funksie van die verteller.

Met die eerste oppervlakkige lees, wil dit voorkom of dié verhale, met uitsondering van "Na-vrugte", in die teenwoordige tyd vertel word, maar by nadere ondersoek blyk die saak nie so eenvoudig te wees nie. "Die rooi vaas" word vanuit die hede in die verlede tyd vertel. Die ander verhale word in die historiese presens vertel.

Die verhaal "Ver liggies" begin met 'n beskrywing van Daël Berg in die bank. Die eerste aanduiding van tyd kry ons in die paragraaf wat begin met die sin (ek kursiveer): "Al wat hom nou net bekommer is dat Grieta so siek is" (p. 39). In hierdie paragraaf kom nou nog 'n keer voor met die betekenis van "op hierdie oomblik": "Hy wens Sakkie wil nou kom ...". Die gebruik van nou saam met die teenwoordige vorm van die

werkwoord wil die indruk wek dat die verhaal in die teenwoordige tyd afspeel. Later in die verhaal kom daar egter van tyd tot tyd sinne voor wat in die verlede tyd is en op twee ander geleenthede word eksplisiet aangedui dat daar tyd verloop het: "Twee dae het verby gegaan" (p. 48), en "Soos elke dag het die dag van Grieta se begrafnis ook aangebreek en deurgeslenter na die tyd toe waarop die dominee voor die huis stilgehou het, ..." (p. 50). Dit is dus duidelik dat die verhaal in die verlede tyd afspeel en dat van die historiese presens gebruik gemaak word. Die klaarblyklike doel hiervan is om die afstand tussen die verhaal en die leser te verklein, om die illusie te wek dat die verhaal tydens die lees daarvan afspeel. Hierdie poging word in die wiele gery deurdat nie met die historiese presens enduit volgehou word nie. Hierdie verskynsel word ook aangetref in "Alles vir die klein dingetjies", "Bert die jagter" en "Die dood van die boer".

"Mens kan wel toegee dat die ononderbroke gebruik van die presens (bedoelende die historiese presens - W.P.v.d.M.) of die stilistiese uitwerking sal verswak of vermoeiend sal werk, net soos volgehoue ironie in 'n roman vermoeiend kan wees ..." sê Meyer de Villiers 1962: 56 ten opsigte van die gebruik van die historiese presens in die roman. Maar vanweë sy beperkte lengte behoort dit moontlik te wees om die historiese presens in die kortverhaal enduit te handhaaf. Die normale gebruik sou seker wees om met die begin van die verhaal 'n duidelike aanduiding van die tyd waarin die verhaal afspeel, 'n tydsraam vir die verhaal te gee, voordat na die historiese presens oorgegaan word, soos wel in "Bert die jagter" gebeur. Afwykings hiervan kan natuurlik voorkom, maar dan moet dit funksioneel wees. Maar in hierdie bundel gebeur dit nie en is die afwykings nie funksioneel nie. Selfs in 'n verhaal soos "Bert die jagter" wat met die heel eerste sin binne so 'n tydsraam geplaas word voordat die historiese presens oorneem, kom daar nog 'n stuk in die verlede tyd voor:

"Hy het nie gewonder of 'n mens onder dié omstandighede mag bid nie. Hy het dit sommer sonder om te dink gedoen. Sommer net, so 'n paar woordjies, wat nie eens hard gesê is nie" (p. 35).

Die terugkeer na die verlede tyd mag soms nodig wees: "Nadat hulle klaar geëet het, maak hulle klaar om weer te loop" (p. 37). Hier word duidelik daarmee aangedui dat daar tyd verloop het en dien die terugkeer na die verlede tyd net om die verhaal weer binne sy tydsraam te plaas.

Die onnodige gebruik van die verlede tyd, wanneer van die historiese teenwoordige tyd gebruik gemaak word, verswak die verhaal. 'n Gedeelte soos dié in "Bert die jagter" (p. 35) kan in die teenwoordige tyd gegee word sonder om afbreek aan die verhaal te doen. Intendeel, dit sou hom eerder versterk.

Hier kom 'n aspek na vore wat vir die ondersoeker probleme oplewer: aan wie moet mens hierdie inkonsekwente gebruik van die tyd toedig? Aan die verteller, of aan die outeur of soos Hennie Aucamp 1978 56 hom heel subtiel noem: die "verskuilde redakteur". Dit is interessant om daarop te let dat Friedman 1955 1160-1184 in sy bespreking van die gesigspunte "editorial omniscience" en "neutral omniscience" en dan veral van laasgenoemde, wat in hierdie verhale ter sprake is, nie van 'n verteller nie maar van die skrywer gepraat het. Dis eers by die "'I' as witness" dat volgens hom die skrywer sy "werk" aan iemand anders oorgee: "Our progress toward direct presentation charts the course of surrender; one by one, as the concentric rings of an onion are peeled, the author's channels of information and his possible vantage points are given up. As he denied himself personal commentary in moving from Editorial to Neutral Omniscience, so here, in moving to the 'I' as Witness category, he hands his job completely over to another" (1955 1174). Ons moet dus aanvaar dat die inkonsekwentheid die abstrakte outeur s'n is, omdat hy hier die verantwoordelike persoon is. Hy het, om weer met Hennie Aucamp 1978 72 te praat, "nie 'n duidelike ooreenkoms met sy leser gesluit nie".

HOOFSTUK 3

GROEIPUNTE SESTIG TOE

3.1 Verlore erwe (1958)

3.1.1 Inleidend

Die Beduidende vooruitgang van Heuningkrans na Verlore erwe (1958, hierna afgekort Erwe) is nie uit laasgenoemde bundel af te lees nie, en tog het De Vries se werk met dié bundel 'n stap verder ontwikkel.

Alhoewel hierdie verhale nog almal in die gemoedlike lokale realisme bly vassteek, het De Vries, ten minste wat homself betref, met "Geld wat krom is" tematiese vernuwing gebring, met Klaas Willemsse die "vloekende gevloekte" of die "gewelddadige biddende". Maar De Vries se ontwikkeling in hierdie bundel lê nie net op dié vlak nie; dit hou ook met die vertellersperspektief verband.

Dit wil voorkom of die neutrale alwetende verteller (Friedman se "neutral omniscience") in Erwe nie beduidend verskil van dié wat in Heuningkrans aangetref word nie. Ons het nog steeds met 'n onpersoonlike derdepersoonsverteller te doen wat vertellend optree, verklaar en verduidelik. Waar in Heuningkrans die verteller probeer om nie openlik na vore te tree nie, kom hy hier in "n Brief van Giepie, Meester" openlik met die mees irrelevante inligting na vore:

"(Wat tussen die tong en die kies genoem moet word, is dat meester hier stoel, maar mevrou nie. Sy het nooit werklik een van Zeekoegat geword nie. Die mense weet dit en soms praat hulle ...)" (p. 32).

Dit is egter 'n uitsondering en in "En hadde de liefde ...", "Pêrels voor die swyne" en "n Kloof soos Varingkloof" word hierdie perspektief, met minder outeursinmenging as in Heuningkrans, aangetref.

In "Israeliet", die verhaal van Thys van Wyk, wie se ideaal om 'n dam te bou deur sy seun vervul word net voor hy sterf, is die gehallusineerde sterwensoomblikke van die hoofkarakter 'n voortreflike stuk skryfwerk. 'n Vergelyking met "Dood van die boer" in Heuningkrans gee vir die leser 'n idee van die ontwikkeling wat De Vries ondergaan het, van vertel na illustreer. Dis net jammer dat dié stuk ontsier word deur die tussenkoms van die verteller. Daardeur word die werklikheidsillusie verbreek. Irrelevante gedeeltes is die volgende (ek kursiveer):

"Teen die na-nag - so het dit vir hom gevoel - (hy het nie tyd gehad om op die wekker te kyk nie) het hy met 'n ruk wakker geskrik" (p. 48).

"Hoe hy regop gekom het, weet hy nie, want alles het ineens vir hom snaaks groot en styf geword" (p. 49).

"Toe al het Oupa nie meer geweet wat hy doen nie" (p. 49).

"Ook dit het hom nie tot sy sinne gebring nie" (p. 49).

"... die volgende oomblik het die water - of was dit die grond? - hom vol getref. Alles het met 'n slag oopgebars en toe was dit stil. Maar vreemd stil ..." (p. 50).

3.1.2 Die vertellersperspektief in "Geld was krom is"

"Geld wat krom is" is die verhaal van Klaas Willemsse, die geldgierige vloekende wat die hele gemeenskap van Vleiplaas teen hom in die harnas jaag met sy praatjies van sy sterwende dowe moeder, om dan almal weer in die war te stuur deur sy tiende aan die kerk te gee, en hartstogtelik te huil by sy moeder se graf. Hy sterf 'n gewelddadige dood as hy in 'n rotsskeur val wanneer hy heuning gaan uithaal en die werkers

hom nie betyds daar kan uit kry nie.

Ook in dié verhaal is dié alwetende verteller aan die woord. Dat hierdie verteller alwetend is, word uit die openingsparagraaf van die verhaal afgelees, waar 'n uiterlike beskrywing van Klaas Willemse gegee word. Daar word wel gesê dat die mense van Vleiplaas sê hy is te netjies, maar die verduideliking vir sy netheid kom van die verteller. Hy verskaf ook die rede vir Klaas se plomp liggaam. (Asof sy soenery van Annatjie Langnek werklik iets daarmee of met die verhaal te doen kan hê? Die leser leer nooit wie dié Annatjie Langnek is nie!)

Ander voorbeelde van die verteller se alwetendheid in dié verhaal is die volgende:

"Eintlik is die algemene gevoel van Vleiplaas. (Moes hier nie 'n dubbelpunt gevolg het nie? - W.P.v.d.M.) Klaas Willemse pas nie hier nie. Van sy vrou weet hulle nie baie nie, want jy sien haar nie met 'n oog buite 'n deur nie, maar as hy so is, hoe wil sy anders wees ...

"Miskien sou al die oë nie so na Klaas se huis half uit teen die Karoekoppie gedraai gewees het nie was dit nie dat sy Ma (sic) daar siek gelê het nie" (pp. 66-67 en wat daarop volg);

"Ek sal loop, ja ... wat's dit dan? ... het Klaas probeer ingooi, maar sy grootpraat het hom skielik verlaat. Hy was 'n wegloper hond toe hy so oor die werf wegstap, al het hy gelag. Die lag was gemaak. Diep het hy gekrenk gevoel dat die ou man hom weggejaag het en toe hy by die huis aankom, het hy gevloek en geraas dat die hele wêreld hom kon hoor" (pp. 69-70);

"Wat Sakman verkondig dat hy met sy eie oë gesien het, glo hy, is die wet en die profete vir die ander" (p. 78).

Is nog voorbeelde nodig? Daar kan dalk ge-argumenteer word dat die verteller, wat sy verhaal van hoorsê opbou, hier net nie sy bronne vermeld nie. Maar hoe verklaar mens die volgende toneeltjie wat op die basaar dag plaasgevind het, veral dit wat Bêrend "wou sê"?:

"Bêrend wat bywoner is by oom Faan Plesie op die plaas en langs sy baas gestaan het, het aan oom Faan gestamp en net toe dominee 'amen' sê, gefluister: 'Dis pensioendag, oompie', asof hy daarmee wou sê 'dis wat Klaas nou gaan haal het ... '"

Hierdie verteller is egter nie so alwetend nie, of hy wil nie alwetend wees nie. In sy vertelling maak hy van getuies gebruik en dan sover moontlik van hulle direkte woorde. Hier is veral Sakman en Ou-oom (in die verhaal word dit met 'n kleinletter gespel) op die voorgrond. Piet en sy pa, Kerneels Swaletjie en oom Paultjie lewer ook 'n bydrae en dan word nog een en ander verneem van die bruin plaaswerkers en van "die mense".

Hierdie teenstrydigheid in die verteller - sy alwetendheid én onkunde kan miskien gesien word as funksioneel. Die skrywer wil nie dat die leser alles van Klaas Willemse weet nie en daarom word hoofsaaklik die mense van Vleiplaas se reaksies op Klaas Willemse weergegee. Klaas self moet die geheimsinnige figuur bly, die moedswillige, die vloekende wat sy tiende aan die kerk gee. Klaas is self vol teenstrydighede - dis dié dat niemand hom begryp nie. As die verteller te veel van Klaas vertel het, het hy hierdie spanning, hierdie onsekerheid van die gemeenskap, 'n onsekerheid wat ook by die leser ontstaan, verbreek.

Die fout met hierdie verhaal is dat De Vries nie net die getuies of net die verteller die verhaal laat vertel nie en dat Klaas Willemse te eensydig belig word. Met 'n latere verhaal wat in baie opsigte met hierdie een ooreenstem, "Vader en seun" uit Vetkers en neonlig, het De Vries hierdie probleem oorbrug en vervul die verteller sy rol perfek. 'n Vergelyking met dié verhaal, sal die swakhede van "Geld wat krom is" duidelik belig, maar daarop kom ek later terug.

Van belang in "Geld wat krom is", is dat Klaas se werklike gevoelens verswyg word. Die leser kan agterkom dat hy moedswillig is en hy is veral teenoor die mense wat graag stories van ander vertel, die meeste uitgesproke, maar wat hy werklik voel en dink, word nie gesê nie.

En hiermee is tot die volgende stap in De Vries se ontwikkeling gevorder: die verteller vertel nie alles wat hy weet nie, hy weerhou inligting van die leser en suggereer eerder as om te veel te sê.

3.1.3 Suggestie in "n Kloof soos Varingkloof" en "Pêrels voor die swyne"

In die verhaal "n Kloof soos Varingkloof" word die slot nie verklaar nie. Wanneer Oupa Krisjan die ou kerk se venster stukkend slaan, het dit vir hom gevoel "hy laat homself hier geld soos dit hoort" (p. 65). Oupa Krisjan se opstandigheid spruit uit 'n gevoel van onmag, onmag om te verhoed dat die ou kerkgebou verkoop word sonder om te bepaal wat die persoon wat dit koop daarmee mag maak; onmag omdat sy seun, Fanie, die ou wingerd opoffer ter wille van 'n nuwe dam. Kortom dat die ou goed moet plek maak vir nuwes. Maar met sy daad, die stukkend slaan van die ou kerk se venster, het hy onwetend meegehelp aan die proses, want daarmee het hy erken dat die ou kerk nou 'n besigheid geword het. Eers wanneer hy homself hoor sê: "Dis mos 'n kerk ... " het hy tot besinning gekom:

"Hy wou weer slaan, maar dit was ineens stil nadat hy gepraat het en die geluid van die glas wat breek het ook opgehou en die stilte nog stiller gemaak. Hy het die kiere laat sak en gevoel hoe al die woede in hom wegsypel asof dit in die stilte inloop. En waar die woede weggesypel het, het dit vaal en leeg geword soos die straat om hom.

Toe het hy daar gestaan: eensaam en heeltemal magteloos. "n Ou man" (p. 65).

Sy magteloosheid word hierbo nie net genoem nie, maar ook gesuggereer. So ook word in die slotparagraaf gesuggereer dat hy besef dat dit 'n proses is waaraan hy niks kan verander nie:

"Om hom was die verlatenheid van die Karooveld na die kant van die dorp toe uit en in hom was die verlatenheid stiller, maar baie, baie groter ... " (p. 65).

Die gebruik van suggestie bereik in "Pêrels voor die swyne" sy hoogtepunt in hierdie bundel.

Dit is die verhaal van Alie Winter, die veronregte "oujong-nooi-suster van Stefaans Winter", wat die plaas moes verlaat omdat sy en haar skoonsuster Sarie, nie oor die weg kon kom nie. In 'n onbewaakte oomblik gee sy haar kosbaarste besit, haar herinnering, prys deur dit aan die wildvreemde Susan te vertel wanneer dié Alie se simpatie wek met haar eie hartseer verhaal.

Wat Alie se herinnering behels behalwe dat dit met 'n geliefde, met wie sy om een of ander rede nooit getrou het nie, verband hou, word nie gesê nie. Die presiese rede waarom sy en haar skoonsuster, Sarie, nie kan klaarkom nie, word ewe-eens ook nie verstrekkend nie. Hierteenoor kom die leser heelwat te wete van die "wildvreemde" Susan. Die leser leer dat Susan se man, Niel, hom dood gedrink het. Wanneer sy haar storie begin, vertel sy dat hy 'n mediese dokter was en val haarself in die rede: "Maar dit is nou nog nie die storie nie ... It's about Charles ... " (p. 27). Maar 'n entjie verder blyk dit dat die storie tog oor Niel gaan wanneer Charles se "uitlandse" vrou vir Susan daarvan beskuldig dat sy, omdat sy met ander mans gelol het, die oorsaak van Niel se drinkery was (p. 28). Sy sê self dat Charles so sensitief soos sy pa was, dat die kleinste dingetjie hom ontstel het (p. 29). Haar ontrow was dalk die rede dat ook hy haar verlaat het. Dat daar meer waarheid in hierdie bewering van Charles se vrou steek as wat Susan wil erken, word bevestig wanneer sy haar later verspreek (ek kursiveer): "In spite daarvan dat hy so gedrink het ... daar was niemand soos hy nie. Die ander was sommer net ..." (p. 29).

Wanneer Alie op pad huis toe is sê Susan: "We are both alike - net eenders. Ons albei kan so lekker gesels" (p.29).

Die eerste sin waarin hulle eendersheid herhaal word, is veral belangrik. Deur hulle eendersheid op dié manier te beklemtoon en met die kennis dat alles met Susan nie pluis is nie, wil dit voorkom of alles met Alie ook nie pluis is nie.

Uit haar optrede en haar houding kan afgelei word dat sy afgunstig is op Sarie en dat sy daarop uit is om die wêreld vir haar broer moeilik te maak. Volgens Alie, wil Sarie heeldag "net getof rondloop" en Alie veroordeel dit, maar sy trek self 'n nuwe rok aan as sy besoek gaan aflê en sien glad nie die baie rokke in haar eie kas raak wat sy nog nooit aangehad het nie. Sy skinder ook graag - van ou Nortjee wat by die Smitte voorman is - by haar broer, en van Sarie by Susan.

Net soos by Susan, begin dit duidelik word dat Alie se aandeel aan haar eensaamheid groter is as wat sy graag teenoor haarself sal wil erken. Sy sê self in verband met ou Nortjee: "die kwaad kan so diep sit as wat hy wil en die hart kan hom vergeet het, maar hy kom uit!" (p. 20). Wanneer sy haar verhaal aan Susan vertel, is dit dinge "waarvan sy al lankal nie meer vir haar rekening gee nie ... gedagtes wat ver en amper nie meer gedagtes was nie, maar so met die vertel groei al die ou verlanges weer en die vergete gevoelens begin weer krap" (p. 28, kursivering van W.P.v.d.M.). Haar ontmoeting en gesprek met Susan het dus 'n dubbele uitwerking - sy het nie net daardeur haar innigste herinnerings prysgegee nie, maar ook die kwaad laat uitkom, miskien toe sy daarvoor nagedink het en haarself in Susan weerspieël gesien het. Dit word nie eksplisiet deur die verteller gesê nie, maar gesuggereer. Haar gewete kla haar nie aan as sy aan Susan dink nie, daar het net 'n eienaardige gevoel in haar bors gekom by die gedagte aan haar; dit gebeur wanneer sy aan die plaas dink nadat sy na die foto daarvan gekyk het (p. 30). Die plaas het vir haar simbool geword van alles wat sy moes ontbeer. Op die plaas was dit vir haar aangenaam en op die dorp bring die dinge wat sy van die

plaas saamgebring het "wel 'n bietjie warmte, maar dan beseef (sy) hoe eensaam (sy)-self is ... " (p. 23). Haar besoek aan Susan het die kwaad laat uitkom en dit is haar gedagtes aan die plaas wat haar met haar pa se stem aankla. Daar moet dus aangeneem word dat Alie ook beseef wat (of wie?) die oorsaak van haar eensaamheid is.

Die verhaal speel dus op twee vlakke af - een wat vertel en een wat gesuggereer word. En dit is skoon wins.

In hierdie verhaal, soos alreeds genoem, word die beperkte alwetende vertellersperspektief, die sogenaamde "limited omniscience point of view" (Perrine 1974 176/7) of die "neutral omniscience" (Friedman 1955 1172) aangetref. Behalwe vir die openingsparagraaf waar die verteller die leser so te sê direk aanspreek (vergelyk die persoonlike jy-aanspreekvorm) en die daaropvolgende vier paragrawe waarin vlugtig vir die leser vertel word hoe dit gekom het dat Alie op die dorp woon, en wat haar verhouding met haar broer en skoonsuster is, bly die verteller dwarsdeur die vertelling aan Alie se sy. Hierdie perspektief wil die indruk wek dat hier vanuit die geselekteerde alwetendheid, "selective omniscience" (Friedman 1955 1177) vertel word. Haar gedagtes word ook inderdaad direk weergegee, maar net op bladsy 23 waar sy aan die plaas dink. En in hierdie twee paragrawe, vanaf "Op die plaas ..." tot by "Leeg - alles - dolleeg ..." is dit ook net die gedeeltes waar die tweede persoon van die persoonlike voornaamwoord gebruik word, wat eg aandoen. Op bladsy 20 kom nog 'n sinsdeel in die verhaal voor waar Alie se gedagtes ongeredigeer tot die leser kom: "skinder mag jy nie, maar jy kan dink wat jy wil ..." Waar ten gunste van eersgenoemde gedeelte ge-oordeel kan word (dat Alie se verlange na die plaas en sy gemeensaamheid in kontras met haar leë bestaan op die dorp, op dié manier beklemtoon word), dien laasgenoemde geen definitiewe doel nie.

Vir die res van die verhaal, word Alie se gedagtes, gevoelens en waarnemings opgesom en verklaar nadat sy dit beleef het.

Dit is nie 'n gedetailleerde direkte weergawe daarvan soos dit deur haar bewussyn gaan nie (Friedman 1955 1176). Behalwe vir die direkte dialoog is die res vertelling. Ter illustrasie die slotparagraawe:

"Die Bybel lê eenkant op die tafeltjie voor haar bed en miskien is dit omdat sy netnou so na die kiekie van die plaas gekyk het dat haar pa se stem so duidelik in haar ore klink, waar hy in die Bybel lees - iets van 'pêrels voor die swyne'. Miskien is dit haar eie gewete wat met haar pa se stem praat.

"Want koud en leeg het sy gevoel terwyl sy so staan. Hoe wyd oop en vaal het haar diep vertroetelde gedagtes nie op daardie oomblik gelê nie ... "

Niemand sal maklik kan beweer dat 'n ander vertellersperspektief - miskien 'n ek-verteller of die geselekteerde alwetende perspektief - 'n beter resultaat sou oplewer nie, maar wat wel gesê kan word, is dat die insig wat Alie in haar eie tekortkominge kry, gesuggereer word, en nie deur die tussenkoms van die verteller aan die leser verduidelik word nie. Alhoewel die verteller in dié verhaal nog vertellend optree, bly hy neutraal, verswyg hy sekere inligting, en wen die verhaal aan suggestie.

3.2 Vetkers en neonlig (1960)

3.2.1 Inleidend

Waar De Vries in sy vorige bundels Heuningkrans en Erwe slegs van twee tipes vertellersperspektiewe gebruik maak, kom hy in Vetkers en neonlig (afgekort Vetkers) so te sê in verhaal na verhaal, met 'n ander tipe vertellersperspektief na vore.

Hier moet egter in gedagte gehou word dat die teoretici slegs in hooftrekke die verskillende vertellersperspektiewe kan onderskei. Skrywers kan in verhaal na verhaal 'n sekere

perspektief op 'n nuwe manier aanwend, of selfs met 'n kombinasie van perspektiewe vorendag kom. Nie die tipe perspektief nie, maar hoe dit artistiek funksioneer om van die verhaal 'n geïntegreerde geheel te maak, is vir die ondersoeker van belang.

Volgens Friedman se indeling, kan daar vier verskillende vertellersperspektiewe in die agt verhale in Vetkers onderskei word. Hoe 'n sekere vertellersperspektief van die een verhaal na 'n ander kan verskil, sal eers duidelik blyk wanneer dié verhale in groter detail bespreek word.

In hierdie bundel word twee verhale vanuit die redaksionele alwetende vertellersperspektief (Friedman 1955 1169-72) aangebied: "Die matras" en "Vader en seun". Die ekverteller as getuie tree op in "Skoenemaker, diepe water" en "Sy laaste weddenskap", en in "Die gusooi" is die geselekteerd alwetende vertellersperspektief (Friedman se "selective omniscience" 1955 1177) aangewend. Die neutrale alwetende verteller wat in die vorige twee bundels op die voorgrond was, word in "Spioene", "Die turksvyrant" en "Afrika-toonbank" aangetref.

In dié bundel is 'n duidelike vooruitgang op die voriges waar te neem. Rob Antonissen 1966 197 wys daarop dat juis die landelike verhale, op een na, "feitlik alle 'gemoedelikheid' laat vaar en al hoe meer met 'n demonies-gelaaide geheimsinnigheid deurdrenk geraak" het; dus: veelduidiger, betekenisryker geword het. Hiervan is "Geld wat krom is" in Erwe 'n voorloper en word in "Die gusooi", met sy makabere gegewe, 'n hoogtepunt bereik.

Hierdie ontwikkeling word ook in die aanwending van die vertellersperspektief weerspieël.

3.2.2 "Die turksvyrant"

Van die verhale wat in die neutrale alwetende perspektief vertel word, is "Die turksvyrant", behalwe vir sy irrelevante begin wat weinig meer as mooiskrywery is, met sy makabere motief en tema (die dood sal sy gang gaan sonder die tussenkoms van die mens) as gevolg van subtiele suggestie die interessantste.

Willem Takke se siek vrou, Aatjie, vra hom om vir haar 'n riem aan 'n balk bo haar bed vas te maak waaraan sy haar kan optrek as sy iets nodig het. Hierdie riem, wat niks doen nie en net daar hang, begin hulle lewens oorheers. Hy kan snags nie meer slaap nie en sy ondergaan 'n geestelike aftakeling. Die riem - onbewustelik die instrument waarmee sy haar dood moet verhaas - groei tot simbool van haar onvermydelike dood. Eers wanneer Willem se perd en die laaste turksvyboom vanself vrek (teen dié agtergrond word Aatjie se lyding afgespeel), besluit hulle om die riem te verwyder. Dit is insiggewend dat hy die riem - wat hom deurentyd gehinder het - d n eers in terme van 'n hangtou waarneem-. Nêrens in die verhaal word dit eksplisiet genoem nie, maar teen die slot is die suggestie duidelik genoeg:

"'Ja,' antwoord hy en kyk op na die lang skaduwee wat tevergeefs iets anders teen die muur probeer naboots" (p. 43).

Behalwe dat die vertellersperspektief in hierdie drie verhale, ("Spioene" en "Afrika-toonbank" bygereken) na die veelvoudige geselekteerde en die geselekteerde alwetendheid neig, (veral "Afrika-toonbank" waar die verteller die hooffiguur dwarsdeur die verhaal begelei), bring hierdie verhale niks nuuts in De Vries se ontwikkeling nie.

3.2.3 "Die gusooi"

"Die gusooi" is, soos reeds genoem, in die geselekteerde alwetende perspektief vertel. Hierdie verhaal - een van die bestes in die bundel - eis meer aandag vir homself op.

Dit is die verhaal van die kinderlose Klara wat van haar man, Tinus, verneem dat hulle 'n kind gaan aanneem. Om haar wemel dit van nuwe lewe; die skape op die plaas is besig om te lam, die wingerd en die tuin lewer hulle vrugte op en haar huisbediende skenk geboorte aan haar vierde kind. In 'n oomblik van verset teen wat sy om haar waarneem, haar eie onvervuldheid en die onwelkome aangenome kind, druk sy die lewe uit een van die pasgebore lammers.

Net soos die veelvoudig geselekteerde alwetendheid (Multiple selective omniscience), is die neiging by hierdie perspektief "almost wholly in the direction of scene, both inside the mind and externally with speech and action; and narrative summary, if it appears at all, is either supplied unobtrusively by the author by way of 'stage direction' or emerges through the thoughts and words of the characters themselves" (Friedman 1955 1176). Dié alwetendheid is egter beperk tot die "narrative summary" wat die skrywer in die vorm van "toneel-aanwysings" verskaf. Die res van die verhaal word deur die bewussyn van die hoofkarakter gekanaliseer.

Hierdie definisie van Friedman kan as toetssteen dien om te bepaal watter vooruitgang De Vries met hierdie verhaal van die neutrale alwetendheid na die geselekteerde alwetendheid gemaak het.

Net soos "Die turksvyrant" word dié verhaal met 'n natuur-beskrywing, wat as agtergrond moet dien, begin. Die inligting wat gegee word, is nie heeltemal irrelevant nie, maar oorbodig, omdat alles wat daarin vervat is, en nog meer, in die loop van die verhaal in die dialoog, óf deur Klara se

bewussyn óf by wyse van "toneelaanduidings" gegee word. By implikasie is dus al gesê dat die openingsparagraaf nie inpas by die geselekteerde alwetende vertellersperspektief nie. Die rede hiervoor is die vertellende trant en die veralgemening wat nie verband hou met die hier en die nou van die verhaal nie:

"Die louwarm noordwestewind wat elke middag opsteek, droog alles uit. Waarvandaan hy kom, weet niemand nie en waarom ook nie - en min mense aanvaar hom in die lig van die geil jaar wat die hele aarde tot barstens toe volgemaak het. Selfs die hoek van die huis blaas net 'n eentonige eenderse deun" (p. 66).

Stel hierteenoor die tweede paragraaf waarmee die verhaal in in werklikheid aanvang:

"Die lug in die voorkamer waar Klara sit, is koeler, want sy het die venster vanoggend al toegemaak. Sy brei".

Dit is baie saaklik en direk ("toneelaanwysing") en hoeveel inligting word nie daarmee gegee as mens dit vergelyk met die eerste paragraaf nie. Dieselfde geld vir die derde paragraaf en alles kan met gemak binne Klara se bewussyn geplaas word: sy hoor wat Tinus sê, sy sien wat hy doen en dink daaraan sonder om dit bewustelik as haar waarneming en dinkproses te ervaar:

"'Sjoe, dit kook buite!' Tinus kom by die deur in en kap sy hoed oor die klipbokhorinkies teen die muur. 'Die arme skape kry moeilik; hierdie tyd van die jaar is dit beter om 'n gusooi te wees'. Tinus tel nooit sy woorde nie. Hy bedoel net wat hy sê en niks meer nie" (p.66).

Maar die verhaal is nie 'n suiwer geselekteerde alwetende perspektief nie. Daar word ook - vir 'n oomblik - vanuit Tinus se bewussyn waargeneem. Dit word subtiel voorberei deur 'n algemene opmerking van 'n waarnemer buite die verhaal (die deel wat ek kursiveer), maar dit is nie funksioneel nie:

"Klara draai haar kop weg. Tinus sien nie hoe sy die deurtjie met haar hande vasvat nie. Dit is vir hom net snaaks toe sy sê: 'Wag jy maar hier in die kombuis tot dokter klaar is en bring hom. Ek gaan kyk dat daar koffie vir julle is ... ' maar hy laat hom dit welgeval" (p. 74).

Ander onverantwoordelike binnetredings van 'n waarnemer buite die verhaal (naas die openingsparagraaf en die sin net voor Tinus se gedagtes hierbo), kom meermale voor. Soms meer, ander kere minder subtiel. Ter illustrasie die volgende voorbeelde (ek kursiveer):

"Sy reken uit. Bollie se tyd moet nie meer te ver wees nie" (p. 68).

"Miskien, dink sy - en sy weet met 'n ironiese glimlag dat dit sentimenteel is - miskien dink hy aan die skape wat hy vanmiddag gehelp het ..." (p. 72).

"Sy hou aan die woord herhaal, teen wat en teen wie gee sy nie om nie. Miskien teen die hele onregverdige lewe en teen haar leë skoot, asof dit iets vreemds is waarvan sy niks verstaan nie.

"Dis nie teen die lam nie" (p. 75).

Die laaste voorbeeld hier, is in geheel vertelling van iets wat nie uiterlik waargeneem kan word nie en te gedistansieerd om van Klara af te kom. Dis weer die vae veralgemenings wat hier opval. In 'n geïllustreerde weergawe hiervan sal Klara die woord 'n paar keer herhaal en haar gedagtes sal direk weergegee word.

Ten slotte net 'n stuk wat wel deur Klara se bewussyn kom ter illustrasie van wat met die geselekteerde vertellersperspektief in dié verhaal bereik word:

"En tog klou sy aan hom vas. Sy voel die skouerbeentjies bokant die voerpote. Daar is nog nie vleis om nie en dit glip deur haar arms. Die nek is amper nog te dun om die lug in en uit te laat. Dit voel asof elke asem=stoot tussen haar arm en haar bors deurgaen. Sy weet die lam hang aan sy nek, maar sy sit hom nie neer nie. Daar is iets in die rukkerige beweging van die asem en in die bewerigheid van sy hele lyf wat haar raak, op 'n snaakse koue manier raak en met elke beweging 'n teengevoel in haar opbou.

"Volgende maand sal hier 'n kind in die huis wees. Maar dit sal nie haar eie wees nie. Dit sal iemand anders wees wat geboorte geskenk het aan hom. Soos die skape hier aan die lammers. Soos die vrou daar bo in die huis aan haar vierde kind.

"En sy sal dit kry wanneer dit klaar is. Soos een van die lammers waarmee Tinus inkom as die ooi nie melk het nie, en wat sy moet grootmaak" (p. 76).

Dele in die verhaal wat vertelling is, kan egter geregtig word. Die verhaal begin in die middag: dus na middagete en eindig iewers in die nag. Nie alles wat in dié periode gebeur is vir die verhaal van belang nie. Om hierdie irrelevante gebeurtenisse en gesprekke van die leser af te weer, maak die skrywer van twee metodes gebruik. Die eerste is die baie eenvoudige wit spasie tussen twee paragrawe (op bladsy 70) om so visueel te suggereer dat daar 'n tydsverloop was. Die tweede is om deur middel van vertelling die tydsverloop te oorspan, byvoorbeeld: "Sy kyk daarna (die balke teen die dak, W.P.v.d.M.) en dink, miskien raak sy 'n bietjie aan die slaap. Maar toe Tinus later inkom, deur sy neus blaas en eenkant op die bed gaan sit, is sy nog wakker" (p. 69).

Friedman 1955:1170 wys daarop dat die verskillende "modes of rendering" (vertelling x illustrasie) in 'n verhaal selde suiwer aangetref word. "Indeed the chief virtue of the narrative medium is its infinite flexibility, now expanding into vivid detail, now contracting into economical summary ..."

In "Die gusooi" word soos aangetoon, beide vertolkingswyses aangetref, "vivid detail" en "economical summary", maar weereens soos aangetoon, ook binnetredings van die skrywer wat die artistieke eenheid van die werk skaad.

Die vraag wat nog nie beantwoord is nie, is: hoe funksioneel is die geselekteerde alwetende vertellersperspektief vir hierdie verhaal?

Die perspektief hou verband met Klara se karaktertrekke wat deur haar optrede openbaar word.

Wanneer Tinus vir Klara vertel van die kind, sê sy nie vir hom hoe sý oor die saak voel nie. Wanneer die dooie lam ter sprake kom, praat sy dit weg. Haar opstandigheid teen haar leë skoot, teen die onregverdigheid van die lewe en teen die kind word deur haar gedagtes aan die leser geopenbaar. Hieruit kan afgelei word dat sy teruggetrokke is, dat sy nie maklik 'n saak bespreek nie.

Sy kom ook nie in botsing met Tinus of enige van die ander karakters nie, en wanneer sy met die lam in haar arms staan en vloek, gee sy nie om teen wie of wat sy vloek nie. "Miskien teen die hele onregverdige lewe en teen haar leë skoot ..." (p. 75). Haar botsing is dus 'n innerlike botsing. Sy kom in opstand teen haar eie onvolmaakte bestaan. As gevolg van haar fyngevoelige ingekeerdheid en by gebrek aan openhartigheid, pleeg sy die gruwel (dit is haar metode om onwetend uiting aan haar emosies te gee) en om dieselfde rede kan sy nie aan Tinus erken dat sy daarvoor verantwoordelik was nie.

Hierdie teruggetrokke vrou sou nooit as ek-verteller eerlik teenoor iemand anders kon wees nie. Haar innerlike botsing sou deur 'n ander party waargeneem kon word, as sy openhartig was en daaroor gepraat het of so opgetree het dat haar uiterlike handeling haar innerlike stryd weerspieël. Die enigste vertellersperspektief wat objektief genoeg is om eerlik sonder verdoeseling en terselfdertyd subjektief genoeg om haar gedagtes sonder tussenkoms weer te gee, is die een wat gebruik is, die geselekteerde alwetende vertellersperspektief.

Hierdie verhaal is weliswaar nie volmaak nie, maar hoe verstaan De Vries daarmee nie alreeds van "Dood van die boer" (Heuningkrans) nie?

3.2.4 "Skoenemaker, diepe water"

Van die twee verhale wat deur ek-vertellers vertel word, (beide ek-vertellers is getuies) vra "Skoenemaker, diepe

water" met sy vreemde gegewe vir 'n grondiger ondersoek na die rol van die verteller.

Dit is die verhaal van Vel Binneman, 'n skoenmaker in 'n dorp iewers in die Karoo. Hy vertel aan die verteller, Braam, wat besoek bring aan die dorp van sy jeug én aan hom, dat hy vir hom skoene gedink en gemaak het om soos Christus op die water mee te loop. Braam neem hom vir die finale toets see toe en Vel Binneman loop op die see, en uit die verhaal uit met die skoene wat hy vir hom gedink het.

Maar hierdie verhaal moet ook op 'n ander vlak gelees word.

Dit begin met Vel se speletjie om vir die kinders denkbeeldige skoene te maak. Hierdie "skoene" was "snaakse skoene wat net vir kinders gepas het, maar geen waslap en geen seep kon dit afwas nie" (p. 46). Die verteller se geloof aan die skoene blyk uit die volgende erkenning van sy kant af:

"Eers het ek op die plaas daarmee rondgeloop, later op die dorp, en ek dra hulle vandag nog soos warm sokkies onder my blink werkse skoene in die stad. Maar niemand weet daarvan nie en niemand sal dit glo nie, want hulle is so onsigbaar soos die indrukke op 'n kindergemoed as die kind grootmens geword het" (pp. 46-47).

Ten spyte daarvan dat niemand dit kan sien nie, het die kinders daaraan geglo. Vel ook: "'Elke keer as ek so vir die kinders skoene maak, het ek iets bygeleer. Met die oog bygepas. Hier moes die sool dikker kom, het ek gedink, en daar moes die kappe hoër kom, anders loop die water in. Joune se kappe was die eerste wat hoog genoeg was, maar hulle neuse was nog te skerp'" (p. 52). Hierdie speletjie van Vel was dus vir hom meer erns as wat op die oog af mag lyk. Die verteller kom ook tot dié besef: "... hy skei sy speletjies met die kinders sins^x van hierdie uitvindsel van hom. En andersins ook weer nie. Dis soos dieselfde stuk leer wat net 'n ander vorm aanneem" (p. 52).

^x By 'n latere druk is hierdie fout reggestel en is die sins met enersyds vervang.

Aanvanklik twyfel die verteller aan Vel se "uitvinding", maar omdat hy aan sy eie "skoene" glo, moet hy ook aan Vel se uitvinding glo: "Maar een glo lê net so diep soos sien en voel en ruik en proe, en tog is daar 'n ander glo wat dieper lê. (...) As ek nou sê dat laasgenoemde ook teenwoordig was, was dit nie omdat ek dit kon sien of voel nie, maar omdat ek dit skielik aangeneem het. Geglo het soos ek aan die skoene geglo het wat Vel Binneman vir my as vyfjarige knaap gemaak het" (pp. 51/52). Vel sê aan die verteller, toe hy hom daarop attend maak dat hy vir hom ook 'n paar gemaak het en dié beweer dat 'n mens hulle nie kon sien nie. "Sien, ja! Maar wat is sien?" (p. 52).

Op hierdie tweede vlak handel hierdie verhaal dus oor geloof; word die kleingeloof van die verteller gestel teenoor die geloof van Vel Binneman. Vel herhaal op verskeie geleenthede dat hy die skoene "gedink" het en op bladsy 52 sê hy: "Jare het ek gedink. Wat praat ek? Dis soos ek geleef het". Die skoene wat hy gemaak het om op die water mee te loop, het vir hom simbool geword van sy geloof. Dit is soos hy geleef het - in sy geloof.

Dis 'n ietwat lang aanloop om by die verteller uit te kom, maar nodig omdat hierdie verhaal met sy sprokiesgegewe op die een vlak, en godsdienstige konnotasie op die tweede vlak, besondere vereistes aan die verteller stel.

Moet hierdie verhaal vir die leser geloofwaardig gemaak word? Sekerlik nie noodwendig nie, want geloof self is 'n abstrakte begrip, iets wat nie rationeel verklaar kan word nie. Maar tog! Dis nie soseer die verteller se manier van vertel wat van belang is nie, maar sy eie geloofwaardigheid. Die verteller speel aanvanklik die rol van die kleingelowige: hy twyfel aan Vel se uitvinding, aan sy geestelike toestand en met sy vrae onderskep hy die vrae van die leser. Hy mag, ter wille van geloofwaardigheid, nie onvoorwaardelik aan Vel se uitvinding glo nie. Sy aanvanklike ongeloof maak hom geloofwaardig.

Die skoene wat Vel vir hom gemaak het, dien as 'n skakel tussen

sy geloof en ongeloof. Hy speel saam met Vel die spel. Hy sê self, "n mens kon hulle nie sien nie" (p. 52) en hy moet sy verbeelding gebruik om hulle waar te neem. Sy "geloof" in die skoene - iets wat hy nie kan waarneem nie - verskaf die basis vir sy geloof in Vel se wonderbaarlike loperij op die see - wat hy wel waargeneem het.

Dis egter nie vir die leser belangrik om in die wonderwerk te glo nie. Die verhaal wil nie mense tot geloof bekeer nie; dit wil net n voorbeeld wees van wat geloof kan vermag, maar dan moet die verteller self daarin glo, en daaraan kan nie getwyfel word nie. Alle ongeloof het verdwyn van die oomblik dat Vel sy voet oor die boot se rand gesit het en daarna volg n doodnugtere beskrywing van die "Godswonder". Die gebeurtenis het terselfdertyd die verteller se geloof in sy "skoene" versterk sodat hy kan sê: "... ek dra hulle vandag nog soos warm sokkies onder my blink werkse skoene in die stad" (pp.46-47). En omdat hy glo, ervaar hy dit, net soos Vel Binneman, as iets natuurlik. Let byvoorbeeld op na die natuurlike trant van sy vertelling - en veral van belang - dat hy nie probeer om die leser te oortuig van die egtheid daarvan nie.

Geloof bestaan vir die gelowige nie op n ander werklikheidsvlak nie, vir hom is dit net so werklik en tasbaar soos die ervaarbare dinge om hom en om dié rede word die geestelike toestande van die verteller en Vel Binneman bo verdenking gestel en word die gebeurtenis op n heel rasonale vlak ervaar en beskryf.

n Ander verteller sou net nie hierdie verhaal op dieselfde geloofwaardige wyse kon aanbied nie.

3.2.5 "Die matras"

Die twee verhale in die bundel wat nog nie bespreek is nie, is dié wat in die redaksionele alwetende vertellersperspektief vertel word: "Die matras" en "Vader en seun".

Van die alwetende vertellersperspektief sê Perrine dat naas die vryheid wat dit die skrywer bied en die buigbaarheid daarvan, dit ook die meeste onderworpe is aan misbruik (1974 176). Friedman 1955 1171 huldig ook 'n soortgelyke standpunt: "Here (by die redaksionele alwetendheid - W.P.v.d.M.) 'omniscience' signifies literally a completely unlimited - and hence difficult to control - point of view".

Van die plattelandse verhale in Vetkers staan "Die matras" nog vierkantig in die gemoedelike lokale realisme.

Dis die verhaal van oompie Nollie Senekal wat sy vrou, Karlena, wat om een of ander rede ge-opereer is, terug wil verwelkom met 'n nuwe matras. Nie een van hulle kan op die nuwe matras tot ruste kom nie en die nuwe moet weer plek maak vir die oue.

In hierdie verhaal kom die verteller nie net na vore nie, maar verwys selfs (by een geleentheid) na homself: "... dit is dié dat ek sê die grootste gebeurtenisse in oompie Nollie se lewe het nog altyd met sy vrou te doen gehad" (p. 9). Met hierdie opsetlike binnetrede van die verteller, is die leser daarvan bewus gemaak dat die verhaal deur 'n alwetende buitestaander vertel word en aanvaar die leser sy teenwoordigheid. Die leser aanvaar nou verduidelikings soos die volgende: "Toe hy weer in die huis kom, voordat hy nog sy dorpsklere aantrek, doen oompie Nollie 'n snaakse ding, want met huiswerk het hy hom sy lewe lank nooit opgeskeep nie" (p. 10) en "Nollie het die winkel deurgekyk. Hy doen dit altyd, want daar is altyd iets nuuts" (p. 13).

Hierdie verduidelikings is nie net aanvaarbaar gemaak nie, maar hou ook verband met die kerngedagte van die verhaal, nl. vreemd teenoor bekend soos M.J. Prins 1968 7-10 aangetoon het in sy ondersoek na dié twee begrippe in dié verhaal. Dit is vir die leser nodig om te weet dat oom Nollie met iets vreemd of iets bekend besig is. Die vreemde word dwarsdeur die verhaal teenoor die bekende geplaas: die dorp teenoor die plaas, die hospitaal teenoor die huis, die nuwe matras teenoor die oue. Met die ou matras weer op sy plek sak die "vrede van die ou bekende dinge" weer oor alles toe. Die bekende seëvier oor die nuwe en oom Nollie moes tot die besef kom dat die nuwe nie

noodwendig meer bevrediging bied as die oue nie.

Deur sy verduidelikings kan die leser op die bekende en die vreemde attent gemaak word en het die verhaal 'n hegte struktuur verkry soos Prins aantoon. En tog het hierdie verteller nie die gevaar ontkom om te veel inligting te gee nie. Byvoorbeeld:

"Iemand wat oompie Nollie ken, sou nooit anders sê as dat hy weer besig is met een van sy streke nie. In der waarheid is sy oë ook flikkerig in die kerslig en daar is 'n glimlag op sy gesig. Soos 'n skaduwee werk hy in stilte en die kerslig kom telkens amper sy peetje teë" (p. 11).

Sommige van dié irrelevante gedeeltes is niks anders as mooiskrywery nie:

"Soos 'n klomp heiningsparretjies in die grensdraad staan hulle (van die plaasmense - W.P.v.d.M.) aan weerskante toe hy en Sakkie haar die huis inhelp. Toe hulle in is, vou die agterste vlerke om, dat hulle soos 'n perdeskoen voor die deur staan" (p. 15).

3.2.6 "Vader en seun"

By implikasie is alreeds gesê dat "Vader en seun" nie meer gemoedelike lokale realisme is nie.

Hierdie verhaal se voorloper, "Geld wat krom is" uit Erwe het al op bladsy 23-26 onder die aandag gekom. Soos Klaas Willemse in "Geld wat krom is" is die hoofkarakter, die epileptiese Giel, hier ook 'n randfiguur, 'n gedoemde wat vloekend bid, wat Godslasterlike dinge sê, iemand van wie sy ouers sê hulle het hom nooit begryp nie en wat, net soos Klaas Willemse, in 'n skuur val wanneer daar heuning uitgehaal word en daar sy einde vind - in hierdie verhaal - aan die hand van sy vader, Karel Aucamp, wat hom op sy eie versoek skiet, omdat alle pogings om hom te red, misluk.

Volgens hierdie verteller se eie getuienis is hy slegs 'n oorverteller. "Ek vertel die verhaal soos ek dit gehoor het", begin hy sy verhaal. "Van my eie maaksel is daar bloedweinig by, behalwe dat ek geprobeer het om nêrens te veel klem te laat val nie" (p. 57). Hy besluit eers wanneer hy seker is van die egtheid van die verhaal, en hy die name en byname van die mense ook ken, om die verhaal op skrif te stel (p.57). Hierdie versigtigheid en behepthed met objektiwiteit kan verklaar word uit 'n gevoel van onsekerheid wat die verteller ten opsigte van sy verhaal het: "Daar moet iets in die verhaal wees wat eie is aan die mens - wat dit is, weet ek nie" (p. 57). En omdat hy self nie weet nie, wil hy nie sy interpretasie aan die leser opdring nie.

Mens kan met reg vra hoekom hy dan nog hoegenaamd in die verhaal optree.

Die verteller bou sy verhaal op uit hoorsê-getuienis, want dit het lank gelede afgespeel. Die woonplek van die Aucamps en die plek van die ongeluk kon hy besoek en daaruit vir homself 'n beeld van die destydse omgewing vorm, maar wanneer dit by Giel, Karel en Trui kom, word hy versigtig. Hy gaan selektief te werk. Wat vir hom na waarheid klink of aanvaarbaar is, gee hy op 'n doodnugter trant weer:

"Karel Aucamp was 'n stugge mens - in homself gekeer. Miskien het sy seun na hom geaard in daardie opsig. Maar daar was ander eienskappe in hom wat hy nie van Karel of van Trui geërf het nie" (p. 59).

In die getuienis was daar sprake dat Giel breekgoed gebreek het en wreed was teenoor mens en dier. Hier is die verteller gou om tussenbeide te kom en die egtheid daarvan te bevraagteken:

"Ek dink 'n mens kan redelik seker wees dat die storie van die wreedheid en die breek van die skottelgoed 'n variasie is van hierdie gebeurtenis. Want in dié stories waarin dit vertel word, kom ek telkens op die sin af: 'Sy oë was glo altyd groot en amper te wreed om na te kyk en hulle sê partymaal het hy nes 'n stok neergeslaan!'" (pp. 61-62).

Ook die paragraaf wat hierop volg, gee hy huiwerig aan sy leser weer: "Miskien moet 'n mens nog net hier vertel dat Karel glo een aand gaan kyk het hoekom die seun se lig so laat brand". Giel het blykbaar uit die Bybel gelees en dit pas nadat hulle huisgodsdienst gehou het.

As die verteller nie baie seker van sy saak is nie, maak hy melding daarvan dat dit oorvertel is en sê byvoorbeeld: "mense vertel" (p. 58) of "ander sê" (p. 59) of "daar doen 'n ander storie die rondte" (p. 64). Die verteller is dus heeldyd in sy verhaal aanwesig en volgens Friedman 1955 1169 se klassifikasie, as die redaksionele alwetendheid, maar - en hier verskil die verteller van "Vader en seun" - hierdie verteller is juis in sy vertelling teenwoordig om die objektiwiteit van die vertelling te bewerkstellig.

Aan die begin van die vertelling sê die verteller dat hy probeer het om nêrens te veel klem te laat val nie. Sou hy wel iets in die verhaal beklemtoon het, sou hy volgens die slotopmerking, nie vir die leser die geleentheid bied om self dié iets "wat elkeen vermoed, maar niemand in woorde kon sê nie" (p. 65) uit die verhaal te kan haal nie.

Dié verhaal sou nie deur 'n onbetrokke verteller vertel kon word nie, ook nie gedramatiseer nie, omdat al die gegewens, veral dié wat die verteller met huiwering noem, vir die verhaal belangrik is. Op dié wyse word vir die leser so 'n volledige beeld moontlik gegee van hierdie "gewelddadigbiddende", "n met hel én dalk hemel getekende" (soos Antonissen t.o.v. Klaas Willemsse opmerk - 1966 196).

Hierdie huiwering van die verteller om iets ronduit te vertel, is ook sy metode om te suggereer. Waar 'n rokie trek, moet 'n vuurtjie wees, lui die spreekwoord. Op dié wyse word gesuggerer dat die vader se rol in sy seun se verwarring nie so gering was as wat op die oog af mag voorkom nie. Die aand toe hy gaan kyk hoekom Giel se lig nog brand, vind hy hom lesende in die Bybel. Hy wil hom nie steur nie en gaan kyk

of die kamp se hek toe is. Hy kry Giel daarna geklee in sy nagklere teen die koppie. Wat toe gebeur het, word nie vertel nie. Daar word egter gesê dat Karel nooit met Trui daaroor gepraat het nie, maar dat Giel wel met haar gepraat het. Hy het glo een aand iemand wat in wit aangetrek was (Karel in sy nagklere?) teen die koppie raakgeloop. Hy het geglo dit was die Here wat met hom daardie nag gepraat het. Sou Karel op dié manier sy seun wou help? Hierop, soos op baie ander vrae, is daar nie 'n antwoord nie, maar wat wel seker is, is dat die betekenis van die titel hierdeur duideliker na vore kom.

Met hierdie besondere vertellersperspektief word die nodige balans tussen wat beklemtoon word en wat nie, goed bewaar, en dit maak dit 'n voortreflike keuse vir hierdie verhaal.

Word "Vader en seun" met "Geld wat krom is" vergelyk, word die volgende duidelik:

- i) Waar die verteller in "Geld wat krom is" homself op dieselfde vlak stel as die vertellende karakters (Sakman, Ou-oom, ens.), stel die verteller van "Vader en seun" hom ondergeskik aan die oorlewering, maar met die voorbehoud dat hy poog om nêrens te veel klem te laat val nie.
- ii) In "Geld wat krom is" word die aandag verdeel tussen die vertellende karakters en Klaas Willemse terwyl dit in "Vader en seun" deur die "een" verteller - die mense van wie hy dit gehoor het bly vaag - uitsluitlik op die hooffigure toegespits is.
- iii) Nie net die karakters in "Geld wat krom is" was bevooroordeel teenoor Klaas Willemse nie, maar ook die alwetende verteller. Sy beskrywing van Klaas, soos alreeds na verwys op p. 24, is nie baie vleierend nie, so ook nie die volgende nie: "Klaas het van buite af ingekom soos 'n rookruik in 'n skoon huis" (p.67). Hiermee saamhangend is die stortvloed getuies teen Klaas; sy liefde vir geld, die manier waarop hy van sy ma praat, sy gevloek en geskreeu, die "duiwelse lawaai" wat hy met sy motor opskop terwyl die dominee bid, die feit dat jy "kon sweer Klaas het hom vergewis daarvan dat almal hom sien ..." (p. 72) toe hy sy tiende vir die kerk gaan gee en dat sy gedrag mense skok (p. 70) en met opset so opgetree het. Dit is alles negatief en weeg veels

te swaar om deur sy tiende aan die kerk, sy goeie vrou en sy gehuil by sy ma se graf in balans gehou te word. Hierdie eensydigheid word nie in "Vader en seun" aangetref nie. En dit is alles te danke aan 'n verteller wat vertel en suggereer en daarin slaag om 'n perfekte balans tussen die positiewe en negatiewe aspekte in Giel se "karakter" te bewaar. Dis opvallend hoeveel minder daar van Giel as van Klaas bekend is, maar hoe duideliker die dualisme, goed x kwaad, in Giel se "karakter" na vore kom.

Friedman plaas die neutrale alwetende verteller 'n stap verder op die pad na objektiwiteit as die redaksionele alwetende verteller. Daarvolgens moet die verteller van "Geld wat krom is" meer objektief wees as die verteller van "Vader en seun". Gedagtig aan die verskil in hierdie twee verhale en aan Perrine en Friedman se opmerkings in verband met die misbruik en die moeilike hanteerbaarheid van die alwetende vertellersperspektief, sê dit veel vir De Vries se vakmanskap dat hy dit in "Vader en seun" so goed beheer.

Die verhale in Erwe en Vetkers is weliswaar nog nie foutloos nie, maar met die meer geslaagde gebruik van die verskillende vertellersperspektiewe in laasgenoemde bundel, en in besonder die verhale "Die gusooi" en "Vader en seun", het De Vries beduidende vooruitgang gemaak en word die ontwikkeling wat hy in die jare sestig ondergaan, in die vooruitsig gestel.

HOOFSTUK 4

SESTIG EN DAARNA

4.1 Dubbeldoor (1963)

4.1.1 Inleidend

Met die verskyning van De Vries se vierde bundel, Dubbeldoor in 1963, was die meeste kritici dit eens dat De Vries hiermee iets nuuts in die Afrikaanse prosa gebring het: vir J.C. Kannemeyer 1964 66 het De Vries hierin blyke gegee "van 'n radikale vernuwing"; André P. Brink 1964 68 praat van 'n "interessante vernuwing" wat die bundel gebring het; in sy resensie in Die Burger voorspel W.E.G. Louw 1963 dat De Vries met dié bundel "een van ons werklike knap skrywers" kan word, indien hy dit nie reeds is nie en hy noem dat hierdie verhale "min oor het van die gemoedelike realisme van vroeër" en vir Louis Eksteen 1964 16 "is dit 'n waardige en betekenisvolle bydrae tot die prosa van Sestig".

Daar kan verwag word dat hierdie vernuwing ook in De Vries se hantering van die vertellersperspektief weerspieël behoort te word.

Soos reeds vlugtig in hoofstuk 1 aangeraak, betoog Friedman in "Point of view in fiction" dat daar in die moderne prosa 'n neiging is, weg van die vertelling wat deur 'n verteller vertel word, na die gedramatiseerde verhaal waaruit die verteller so te sê "verdwyn" het. Hy onderskei dan ook tussen die twee

metodes van oordrag - "telling" aan die een kant en "showing" aan die ander kant en haal uit die werke van Joseph Warren Beach en Percy Lubbock aan om sy stellings te staaf. Beach 1954 67 wys daarop dat 'n willekeurige en ondeurdagte verskuiwing van die vertellersperspektief binne 'n hoofstuk, 'n paragraaf, die sigbare manipulasie van buite, die groot bedreiging is van die werklikheidsilllusie en vertroulikheid. In The Craft of fiction sê Lubbock 1947 62: "... the art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be shown, to be exhibited that it will tell itself". Hy voeg daaraan toe dat die verhaal eg moet lyk en dat "simple statement" dit nie kan vermag nie. Waar Friedman 1955 1170 onderskei tussen vertelling (telling) en dramatisering (showing) en daarop wys dat hierdie twee oordragmetodes selde suiwer voorkom, gaan hy voort en sê: "... yet one might hazard the loose generalization that modern fiction is characterized by its emphasis on the scene (in the mind or in speech and action), while conventional fiction is characterized by its emphasis on narration".

Alhoewel Friedman versigtig is en bedag daarop dat 'n goeie skrywer die kaarte vir hom maklik deurmekaar kan krap en dit 'n "loose generalization" noem, steek daar tog waarheid in; andersins sou hy dit seker nie gewaag het nie. So kom Beach tot die gevolgtrekking in verband met die Engelse roman na Henry James: "... the one thing that will impress you more than any other is the disappearance of the author" (1932 14). "The story tells itself; the story speaks for itself. The author does not apologize for his characters; he does not give an account of them; he does not describe them; he does not even tell us what they do, but has them tell us, themselves. Above all, he has them tell us what they think, what they feel, what impressions beat in on their minds from the situations in which they find themselves" (1932 15).^{*} In sy bespreking van die geselekteerde alwetendheid, wys Friedman 1955 1177 daarop dat die "abrupt beginnings and much of the distortions characteristic of modern stories and novels are due to the use

* Beide stukke is ook deur Friedman aangehaal.

of Multiple and Selective Omniscience, for, if the aim is to dramatize mental states, and depending upon how far 'down' into the mind you go, the logic and syntax of normal daytime public discourse begin to disappear".

Aan die hand van die vertellersperspektief alleen, sal meer as die helfte van die verhale in Dubbeldoor as konvensionele prosa geklassifiseer kan word. "Die muise", "Die verjaarsdagbesoek", "Twee vriendinne", "Houtbaai-Blues" en "Woorde met voete" word almal in die neutrale alwetende vertellersperspektief aangebied. Slegs "Die moeder" (veelvoudige geselekteerde alwetendheid, afgewissel met die neutrale alwetendheid) en "n Bietjie pyn" met sy perspektiefwisseling, sal volgens Friedman nuut genoem kon word, terwyl die verhale in die eerste persoon, "Brood" en "Stamme vir die ruimte" êrens tussen konvensioneel en nuut inpas.

Dit behoort reeds duidelik te wees dat die vernuwing wat De Vries met hierdie bundel gebring het, nie gepaard gaan met n ingrypende besinning oor die vertellersperspektief nie.

Kannemeyer 1964 67 wys daarop dat De Vries met "Die muise", "n Bietjie pyn" en "Stamme vir die ruimte" die "prosa ekwivalent van die laag-poësie" geskep het. Brink 1964 68 praat van die "'snit'-verhaal met sy enkele flits-insig, soos by Tsjekov (vergelyk 'Twee vriendinne'); en meer van die vlakke verhaal soos, sê, dié van Hugo Claus". Hy vestig ook die aandag op De Vries se styl: die hortende "maar funksionele" gang van die prosa in "Die moeder"; in "Die muise" is dit "vlot en gewoon, maar met die suggestie van iets angswekkend daaragter juis omdat dit so strak is" en "n Bietjie pyn" is "gekomponeer op n groot stylverskeidenheid" (1964 68).

Word die verhale egter vanuit die vertellersperspektief benader, is dit net die verhale wat in die eerste persoon geskryf is, wat foutloos is.

In elke verhaal wat in die neutrale alwetende vertellersperspektief aangebied word, kom irrelevante gedeeltes voor; verduidelikings van die skrywer waardeur die leser se vermoë om sinvol te lees onder verdenking geplaas word, of waardeur leemtes in die verhaal op dié wyse aangevul word.

Byvoorbeeld (relevante gedeeltes word gekursiveer):

(Die muise"): "Adolf is etaleur by n dameswinkel in die stad. Die vrou op die stoel het hy een aand met hom saamgebring na sy kamer toe. Hy moes haar steel, maar hulle het nooit agtergekom wie dit gedoen het nie, en hy voel trots daarop" (p. 21).

en

"Die een muis het die gesig gehad van die bruinman wat in n fabriek werk en wat net onder sy kamer - teen die wet, maar met instemming van sy hospita - n kamer huur" (p. 22).

("Die verjaardagbesoek"): "'Dan sit ek hom in die sonnetjie neer', antwoord Lewies. 'Dat hy gouer kan verdamp.' En hy vat Kees se hand, want in die sonnetjie is die gesegde as daar iemand verjaar" (p. 50).

("Twee vriendinne"): "Hanna het n manier om altyd opmerkings te maak wat Mevrouw laat wonder hoeveel sy eintlik van Meneer geweet het" (p. 57).

en

"Mevrou sal nooit vir haarself erken dat die groot rede waarom sy en Hanna sulke groot vriendinne geword het na Meneer se dood juis is omdat sy méér wil uitvind van haar man nie" (p. 57).

("Houtbaai-blues"): "As hy ook sy lug so n bietjie ooptrek, sal Jan vanself sy boot diepsee toe roei, dink Makka, maar daar maak hy sy fout" (p. 67).

("Woorde met voete"): "Gelukkig het Pappadittopoulos - dis n Griek wat n kafeetje naby hulle huis het - darem gesien wat aangaan ... " (p. 78).

4.1.2 "n Bietjie pyn"

Iets soortgelyks kom in "n Bietjie pyn" voor, maar dié probleem is hier ietwat ingewikkelder.

"n Bietjie pyn" is die verhaal van die dramaturg, Karel Breda, en sy vrou, die aktrise Elaine. Hulle seuntjie, Frekie, is in 'n motorongeluk dood en dit bied Elaine verdere geleentheid om toneel te speel. Karel sien deur Elaine se spel en verfoei dit. Hy stel ook nie meer in haar as vrou belang nie, omdat sy "so verdomp leeg is" (p. 90). Die verhaal speel af op die aand wat Karel vir een van sy werke 'n prys gaan ontvang. Die verhaal is een van die "snit"-verhale waarna Brink 1964-68 verwys en word vanuit Karel se bewussyn weergegee met min uiterlike handeling of konflik.

In sy resensie van die bundel, maak Brink die volgende opmerking oor dié verhaal: "... 'n enkele keer word 'n verhaal tog gekomponeer op 'n groot stylverskeidenheid wat perspektief=wisselinge vergesel - 'n spring tussen hede en herinnering, los assosiasies en konkrete waarneming, koerantberig en kleurling=taal ... " (1964-68).

Daar is geen aanduiding in die verhaal dat die stuk dialoog in "Kleurling"-Afrikaans bewussynstroomgewys uit Karel se bewussyn kom nie, en die leser moet dit so aanvaar.

Daar kom heelwat gedeeltes in voor wat as toneelaanwysing kan deurgaang - wat daarop dui dat die skrywer naas die bewussyn=stroom, van die geselekteerde alwetende vertellersperspektief gebruik maak:

"Karel Breda staan op die vierde verdieping van die Easy Life-gebou voor sy kantoorvenster. Aan die buitekant vat die haastige asem van die stad met klein vingertjies teen die ruit" (p. 89).

Die eerste sin van die aanhaling kan vir toneelaanwysing aangesien word, terwyl die tweede gedeelte as 'n waarneming van Karel beskou kan word. Maar wát in die verhaal verhoed dat dit as komende van die verteller aangesien kan word soos die volgende stuk?:

"Karel vryf oor sy oë. Deur die mis begin die eerste ligte in rye langs die strate ontplof. In die geboue vermeerder hulle. Hy merk dit nie op nie.

"Hy merk dat sy kantoorruite skoongemaak is. Dan sit hy weer sy bril op. Iets staan tussen hom en die wêreld buite" (p. 90).

Die drie sinne van "Deur die mis ... " tot "Hy merk dit nie op nie" dui op 'n ander paar oë in die teks.

Soms word sy gedagtes direk - sonder die tussenkoms van die verteller - vanuit sy bewussyn aangebied:

"Vanaand sal hulle uitkom, elke vrou met haar pelsjas, elke man met sy intelligente gesig bokant sy strikdassie. Luister na die toespraak. Gelukwens. Geluk. Geluk. Verdien. Stem saam met die jurie" (en wat daarop volg, p. 89).

Ander kere is dit vertelling:

"Die telefoon op die lessenaar lui. Hy antwoord dit. Hy sal laat wees vir ete, ja. Dis nou jammer, Elaine, maar dit kan nie anders nie. Doodeenvoudig kán dit nie anders nie. Ja, die voorsitter het hom gekry. Ja, hy onthou die afspraak. Goed, hy sal sorg dat hy nie te laat is nie.

"Hy sit die telefoon harder neer as wat hy bedoel het" (p. 90).

Hier kan dus inderdaad van perspektiefwisseling gepraat word.

Maar die abstrakte outeur vertrou nie altyd sy leser nie. Sy leser mag dalk nie begryp wat hy voor hom het nie en daarom mag hy hom nie aan homself oorlaat nie. Daar kom byvoorbeeld drie koerantberigte (op p. 91 en p. 93) in die verhaal ter sprake. Die een oor die leutjie word opgesom (vertelling) terwyl die ander twee aangehaal word (illustrasie/dramatisering), maar vir wie is die verduidelikende "Berig" gevolg deur 'n dubbelpunt voor dié aangehaalde berigte? Wie dink in so 'n telegramstyl? Karel Breda? of die abstrakte outeur wat manipuleer? Hierdie kriptiese verduidelikings kom dwarsdeur die verhaal voor; byvoorbeeld:

"Van karton. 'n Stad" (p. 89).

"Sentimenteel: Ons sarkofaag van tierpoot-emboia ... " (p. 90).

"Brinkhaus: 'Hy sou nie weer normaal gewees het nie, Karel. Skouervat'" (p. 91).

"Dink: Wie het die meeste gely? Hy, wat sý dramas skryf, of sy?" (p. 91).

"Dit beteken: waarom sou ek?" ens. (p. 96).

Die verhaal is ongetwyfeld ook op 'n groot verskeidenheid van style gekomponeer. Hierdie style word ook vinnig afgewissel.

As gevolg van hierdie wisseling in perspektief en styl en die verduidelikings aan die leser, is die leser voortdurend bewus daarvan dat 'n redakteur van buite af besig is om te komponeer, om die verhaal uit die verskillende komponente saam te stel. Juis omdat dit dialoog, gedagte, herinnering, inval, koerantberig, los assosiasie en waarneming is, is die leser bewus van die manipulasie van agter die skerms.

Hierdie perspektiefwisseling het 'n versplinterende effek op die verhaal. Verskillende brokstukke inligting word hierdeur die verhaal binnegebring. Omdat hier bowendien 'n alwetende verteller in die verhaal aanwesig is, bestaan daar onsekerheid van wie dié inligting kom; of dit Karel se gedagtes is, of iets wat hy reeds beleef het en nou weergegee word deur die alwetende verteller, of is dit iets wat losstaan van Karel en alleenlik afkomstig is van die alwetende verteller of die abstrakte outeur?

Die funksie van die kursief gedrukte gedeeltes bly byvoorbeeld duister. Behalwe vir die koerantberigte is daar geen patroon in nie, want dit hou met geen spesifieke aspek of motief in die verhaal verband nie.

Die gedeeltes tussen hakies daarenteen, kan Karel se gedagtes wees of sy kommentaar op goed wat hy beleef of gehoor het. (Terloops, wat van die kursiewe gedeeltes tussen hakies?)

Vir die interpretasie van die verhaal verskaf juis so 'n gedeelte tussen hakies die sleutel:

"(Is daar êrens osmose tussen die kunstenaar en sy vrou? Sê die een nie in woorde wat die ander voel nie? O, pragtig! Hou vas aan die mallemeule van die rolpers, kenners van die kunste. Hier is 'n nuwe faset van die geslagsdaad. Vou die handjies same, prewel gebedjies en sê: ame ...)" (p. 92).

Die twee vrae in die stuk mag iets wees wat Karel (van Elaine?) gehoor of (in 'n koerant?) gelees het, waaraan hy weer dink en waarop hy sy siniese kommentaar lewer. Die fokus is hier op die nuwe faset van die geslagsdaad.

Indien 'n parallel getrek word tussen Karel se eenbedryf (soos vir die leser ontleed in die koerantberig) en Karel en Elaine se verhouding - moet ons aanneem dat Karel "ouer geword of opgehou (het) om in die hele paringspeletjie belang te stel" (p. 93). Elaine se kreet - soos die vrou in die eenbedryf - is dus nie na die kind (die leeutjie) nie, maar na Karel as dier. Dit is sý wat na hom uitreik: "Haar hande soek na sy heupe" (p. 96).

In die berig word verwys na die dubbele betekenis van vuur. In die drama is dit die vuur wat die leeutjie laat wegvlug van die huis af en die wildbewaarder van sy vrou. Wanneer Elaine dan haar hare skroei (brand) is dit vir Karel asof sy daardeur dit wat hy voel, en in sy eenbedryf probeer sê het, bevestig. Dit wil byna bewys wees dat die osmose deur die geslagsdaad tog plaasgevind het; dat sý voel wat hý in woorde sê. Die ironie daarvan is dat die osmose deur die geslagsdaad - waarin hy nie meer belangstel nie - sou plaasgevind het en daarom begin hy lag (p. 96).

Deur dus te sê dat hulle begriploos lag (p. 96) * (hier is die alwetende verteller ongetwyfeld aan die woord), verkondig die verhaal net 'n halwe waarheid. Elaine mag dalk nie begryp wat gaande is nie, maar as Karel nie begryp nie, sou hy nie gelag het nie, of hy het nie veel deel gehad aan die voorafgaande nie. Sou die abstrakte outeur of die verteller minder insig in die verhaal hê as Karel? Dit is dus duidelik dat

* Brink het ook hierop gewys in sy resensie (1964: 68).

die versplintering van die perspektief hier aanleiding gegee het tot 'n breuk in die verhaal.

As die verhaal in die bewussynstroom - waarna dit neig - aangebied was, of in die geselekteerde alwetende perspektief, of Henry James se sentrale intelligensie met Karel as die fokuspunt (vergelyk Smuts 1977: 33) kon hierdie verhaal sonder die verduidelikings en vertellings aangebied word. Die stylverskeidenheid sou nog Karel se gemoedsinvalle weergee soos dit op die oomblik doen, maar met dié wins: die werklikheidsillusie sou bewaar bly en die verteller sou homself nie weerspreek nie.

4.1.3 "Die moeder"

In die eerste verhaal van die bundel, "Die moeder" vind daar ewe-eens perspektiefwisseling plaas.

Dit is die verhaal van die oujongnoui Gusta en haar predikant=broer, Jan, wat weer op Die Dal, die plaas waar hulle groot geword het, by mekaar gebring word deur hulle sterwende moeder, Sara. Gusta en Jan se paradoksale onversoenbaarheid en verbondenheid aan mekaar en aan elkeen se onderskeie lot en omgewing waaraan hulle onlosmaaklik verbonde is, het sy oorsprong by Sara, wat dit op sinistere wyse bewerkstellig het:

"Sara het van Jan altyd gepraat as haar predikantjie, van hom 'n predikant gemaak. Vir haar het Sara nooit iets in dié rigting gesê nie. Nooit met woorde nie. Sara het net altyd stilgebly wanneer sy praat, asof sy met haar aanwesigheid iets uit haar wou uittrek, haar wou dwing om te gee, gee" (pp. 17/18).

Hulle ervaar haar invloed as 'n dwingende mag waarvan hulle eers bevry word wanneer sy sterf.

Die verhaal word in die veelvoudige geselekteerde alwetende vertellersperspektief (Friedman se multiple selective omniscience) vertel. Die eerste ses bladsye (pp. 9-14) word

vanuit Gusta se gesigspunt waargeneem; die volgende bladsy en ongeveer 'n kwart, vanuit Jan se gesigspunt; daarna is dit weer Gusta se beurt tot op bladsy 18; Jan se droom word dan weergegee soos hy dit ervaar tot op bladsy 19. Vanaf bladsy 19, net voor Sara se dood, neem 'n neutrale alwetende verteller oor tot aan die einde van die verhaal op bladsy 20. Selfs hier, op hierdie twee bladsye word Gusta en Jan se gedagtes taamlik direk weergegee:

"Hoekom het ek haar nie vertel nie? dink hy, en sy dink: ek het hom verkeerd geoordeel. Ek het hom nie kans gegee om te praat nie" (p. 20).

Die tydsverloop tussen die hoofmomente in die verhaal - tussen die eerste aand in Gusta se kamer en Jan se droom en tussen sy droom en Sara se dood en die afloop van die verhaal - word deur wit spasies aangetoon. In die denouement trek die verhaal waar nodig in "economical summary" (Friedman 1955 1170) saam. Byvoorbeeld:

"Hulle het haar gekis. Almal het gekom en gesimpatiseer. Teen die aand was alles afgeloop. Hulle het geëet, toe elkeen weer na sy eie kamer toe gegaan" (p. 19).

Op hierdie stadium moet gekonstateer word dat benewens die skielike en onvoorbereide oorgange vanuit Gusta se gesigspunt na Jan s'n, en weer na Gusta s'n, daar met die vertellersperspektief geen fout gevind kan word nie. Die perspektiewisseling van Gusta na Jan na Gusta na Jan is funksioneel deurdat hulle verhouding tot mekaar en hulle verbondenheid aan hulle lot en omgewing daardeur belig word. Selfs met die sprong na die alwetende verteller word gesuggereer dat hulle bevry is van die dwingende mag wat hulle so oorheers het.

As hierdie verhaal foute het, moet dit nie by die vertellersperspektief gesoek word nie.

Brink 1964 68 het daarop gewys dat in die prosa iets hortends is. Voorbeelde daarvan is volop:

"En sy probeer dink, dink, dink, staan naderhand op, gaan voor die spieël staan, draai weer om. Wat is aan die gebeur? Wat is Sara van my, van ons? 'n Oujongnooi-kind. Dis miskien wat Jan dink" en wat daarop volg; (p. 16)

en

"Jan staan op die preekstoel. Daar is niemand in die kerk nie, maar as hy ondertoe kyk, sien hy Die Dal soos van die Vaalrant af. Al die mense is buite. Hulle kyk almal na hom. Hy probeer praat. Hy kan nie. Dan sien hy dat hulle praat. Hulle wys na hom. Hy kan nie hoor wat hulle sê nie" (p. 18).

Die kort sinnetjies, die baie leestekens en die herhaling van woorde wek die gevoel of die verhaal nie op dreef kan kom nie, asof hy nie ritme kan kry nie. Dit word funksioneel so aangewend omdat hierdie karakters nie met mekaar of met hulle self op dreef kan kom nie, hulle wag gevange en bevange op 'n verlossing. Stel teenoor Gusta en Jan se gedagtes Faan (een van die bewoners van Die Dal) se onbevange dialoog:

"'Oupatjie wou haar al die ander dag voor sy gelam het by my gekoop het,' sê hy, 'maar toe sê ek vir hom hy kan liewer vir Raaia kry as daardie bok van my. Ja, jy lag Gusta, en dominee, jy moet ook nou nie sommer te gou wees met jou gedagtes nie, maar Oupatjie is mos so vreeslik been-af op Raaia. Aag, voor sy vrou nog dood is. Ons kyk mos maar almal so in die rondte om vir weiding voor die kamp helemaal klaargevreet is!'" (p. 13).

Die hortende gang in die prosa word ongelukkig na Sara se dood nog volgehou:

"Hy sit na haar en kyk, knik onsigbaar en moeg met sy kop. As hy iets sê, mag sy hom verkeerd verstaan. Of hy mag begin praat van homself. Daarom bly hy stil" (p. 20).

Waar dit voor haar dood funksioneel is, is dit hier nie meer nie, want nou weerspreek dit die vryheid wat Gusta en Jan ervaar.

'n Verdere probleem wat "Die moeder" oplewer, is dat nie net Sara se karakter nie, maar ook die dwingende mag wat sy oor

haar kinders uitoefen, besonder vaag gehou word. Nóg Gusta, nóg Jan ervaar dit as iets konkreets waarteen hulle stry. Gusta is die een wat meer van die probleem begryp, maar selfs sy ervaar dit as iets ondefinieerbaars:

"Wag ... wag ... En waarvoor? Dat Sara se einde moet kom? Op iets meer wat sy nie by name kan noem nie?" (pp. 9-10).

"Maar êrens, naamloos, is Sara méér. Meer as haar kind wat sy nooit sal hê nie. Meer as haar moeder. Méér. Maar wat?" (p. 16);

"'Noudat dit gebeur het, is dit asof ek die voorafgaande totaal nie kan verstaan nie. Asof ek vry is; waarvan vry weet ek nie!" (p. 20).

Die leser kom ook agter dat daar iets in die lug is en net soos Gusta besef hy nie presies waarteen hulle stry nie. Gusta se karaktertjie, Wakkie, in die verhale wat sy vir Sara vertel, soek ingelyks aanhoudend, sonder om te vind.

Hierdie vae vormloosheid van Gusta en Jan se probleem gee iets vaag en amorf aan die verhaal.

Hierdie probleem kan beter belig word deur die verhaal te vergelyk met "Vader en seun" uit Vetkers. Die verhaal handel ingelyks oor die onderlinge verhouding tussen familie-lede; daar is ewe-eens iets vaag en ondefinieerbaar omtrent die seun, Giel, se probleem en die rol wat die vader vervul is ook vaag. Maar aan die einde van die verhaal voel die leser nie bedroë nie. Alhoewel hy nie met sekerheid kan sê wat die vader se motief was nie, het hy 'n beter insig in die seun se probleem. Niks word vir die leser uitgespel nie, maar deur middel van suggestie word vir hom 'n aanvaarbare oplossing gebied. In "Die moeder" gebeur iets soortgelyks nie. Aan die einde van die verhaal het die leser nie veel meer uitgevind as dat die moeder op sinistere wyse 'n negatiewe invloed of mag op haar kinders uitgeoefen het nie. Omdat die moeder self én haar invloed en motiewe vaag bly, weet die leser net so min as Gusta en Jan waarvan hulle verlos is, en om dié rede besit hulle bevryding nie die nodige trefkrag vir die leser nie.

Daar bly nog een probleem: sou hierdie mag - wat hierdie mense se lewens soveel jaar beïnvloed het - werklik so handomkeer verdwyn het na die moeder se dood? Dit is seker nie te vergesog van die leser om te verwag dat dit n nawerking sou hê nie, of moet ons aanneem dat dit deur die hortende styl gesuggereer word?

Die twee oorblywende verhale, "Brood: variasie op n tema" en "Stamme vir die ruimte" is alreeds uitvoerig onder die loep geneem; "Brood" deur Hennie Aucamp 1978 56-69 in "Die verskuilde redakteur: n voorlopige verkenning van die ek-verteller in die "Brood"-verhale van Abraham H. de Vries" en "Stamme vir die ruimte" deur P.A. du Toit 1974 210-230 in sy verhandeling. In albei gevalle is die vertellers= perspektief deeglik en in detail bespreek. Aangesien hierdie twee verhale nie slegs die mees geslaagde verhale in die bundel is nie, maar blykbaar ook van die hoogtepunte in De Vries se oeuvre verteenwoordig (Aucamp sluit byvoorbeeld albei verhale in sy denkbeeldige bloemlesing in, vgl. Kort voor lank 1978 pp. 8 e.v.), word Aucamp en Du Toit se bevin- dings hier opsommenderwys weergegee met kommentaar waar die navorser dit nie met hulle bevindings eens is nie.

4.1.4. "Brood: variasie op n tema"

"Brood: variasie op n tema" is die verhaal van die Nederlandse moeder wat tydens die Duitse besetting gedurende die Tweede Wêreldoorlog ter wille van brood vir haar kinders n morele aftakeling ondergaan - sy bedel, pleeg ontug met een van die Duitsers en veronreg n kind wat haar gehelp het. Sy kan geen gemoedsrus kry nie, kan veral nie haar optrede teenoor die kind regverdig nie en probeer om dit as oorlogsnoodsaak af te maak.

Hierdie verhaal kan nie soos die "Brood"-verhale uit Vliegoog en Twee maal om die son as dramatiese monoloë deurgaan nie.

Dit kan as 'n grensgeval beskou word, omdat die toehoorder - indien daar een is - nie direk aangespreek word nie. Tog word 'n toehoorder vermoed aangesien dit 'n ek-verhaal is wat vertel word. Op vier geleenthede maak die verteller byvoorbeeld daarvan melding dat sy vertel. Aucamp wys ook op die "besonderhede wat 'n verteltrant herskep: ekliptiese sinne, 'n parentese soos: '- verbeel jou, my eie man onderdak gegee het - '; 'n uitroep wat kommentaar uitnooi, soos: 'God, maak nie sáák nie, bedink dit!'; telkense afdwalings, met 'n keer 'n apologie wat aan 'n hoorder gerig kon gewees het: 'Maar ek het afgedwaal van die storie van die ander kind af'" (1978: 58).

Die toehoorder word nie gekonkretiseer nie, slegs vermoed en dit dui miskien op die afgeslotenheid, die introversie van die verteller; iemand wat uit vrye wil nie graag met ander mense omgaan nie.

Die manier van praat van die verteller is in ooreenstemming met haar "gesuggereerde moontlikhede" (Aucamp 1978: 60). Sy is "sosio-kultureel gesproke" 'n middestandsfiguur. Die Nederlandse woorde en uitdrukkings word oordeelkundig gebruik. Dit is "net genoeg om 'n onafrikaanse sfeer te suggereer sonder om ooit in growwe couleur locale-effekte te verval" (p. 60).

Die leser begryp die verteller se kwelling beter as wat sy dit self verstaan. Haar haat is teen die Duitsers gerig om hulle aandeel aan haar man se dood, om wat hulle aan die Jode, haar mense, en aan haar gedoen het. Die veronregte kind kan sy ook nie vergeet nie.

Sy vermy die waarheid omdat dit haar sal demoraliseer. Hierdie onwilligheid om die waarheid in die gesig te staar, maak haar meer menslik en des te geloofwaardiger.

Die verhaal begin in medias res, sonder inleiding en word vanuit 'n tydlose hede vertel. Besonderhede uit die verlede word dan algaande bygebring. Die verteller is nog te verstrik

in haar skuldgevoel om volledige insig in haar wedervaringe te hê en sy probeer om haar optrede teenoor die kind te regverdig.

In hierdie verhaal word van die uitsteltegniek gebruik gemaak. Dit bou 'n dubbele spanning op: hoekom praat die vrou so moeilik oor die kind en gaan sy erken dat sy onmenslik teenoor hom opgetree het? Aucamp bevind dat die slot ambivalent bly omdat die leser nie seker is of die verteller werklik oortuig is van haar vergryp, en of sy weer komedie speel soos met die sentimentele Duitser nie.

Aucamp se slotoordeel oor De Vries se "Brood"-verhale - en dus ook hierdie een - is: " ... van één ding is ek (...) in dié stadium oortuig: dat De Vries geen ander hoek kon gekies het wat sy merkwaardige, selfs gróótse verhale so goed sou gedien het as die ek-hoek nie. Hy wis die tradisionele nadele van die ek-verhale so te sê uit, en benut die voordele van dié verteltegniek op hoogs vakkundige wyse" (p. 68).

4.1.5 "Stamme vir die ruimte"

Die laaste verhaal in die bundel, "Stamme vir die ruimte" het 'n voorloper in Vetkers gehad, naamlik "Skoenemaker, diepe water". Ingelyks word hier met 'n ongewone gegewe gewerk. Waar in "Skoenemaker" die gegewe sprokiesagtig was, is dit hier ewe-eens die geval, maar hier is die verteller, Wim en Heinrich en Clauda Gruber, die twee ander hoofkarakters, geestelike versteurdes wat die gegewe se sprokiesagtige element ophef en daaraan 'n relatiewe werklikheid verleen.

Wim en Heinrich is elk met 'n metafisiese soektog besig. Wim met sy lantern na lig en die ruimte binne klippe, na die liefde in die mens waar daar ruimte is vir die medemens, en Heinrich na die bo-aardse ruimte, waarvan die oop spasies tussen geboue die stamme is na 'n ruimte bo die aarde, met sy

tekeninge en drieledige leertjie. Aucamp 1978 20 maak melding dat hulle soektog na 'n suiwer dimensie is en vra of Clauda se sang nie ook 'n eksperiment, "nog 'n 'ontsnapping' na 'n suiwer dimensie" is nie?

Wim, 'n dokter wat die brein bestudeer het, het die Grubers voor die Tweede Wêreldoorlog in Hamburg, Duitsland ontmoet. Heinrich, 'n tekenaar, het daar tot die insig gekom dat ruimtes tussen geboue, stamme is waarlangs mens soos teen boomstamme kan ontvlug na 'n bo-aardse ruimte, sy planne opgeskeur en nuwes begin teken. Hy begin in 'n sirkus werk waar hy met 'n drieledige leertjie die lug in en weer af klim, om vir die mense 'n idee van sy teorie te gee en sy "geboue" - in die bo-aardse ruimte - vir hulle aanvaarbaar te maak. Na die Oorlog hoor Wim van die mal Duitser en sy vrou en soek hulle weer op in Skulpiesbaai. Heinrich het intussen blind geword, en Wim het met sy soektog met sy lantern 'n aanvang gemaak. Heinrich klim die aand weer met sy leer die ruimte in en kom nie weer terug nie. Volgens die koerantberig het hy hom van 'n krans af doodgeval. Wim en Clauda glo egter hy het gekry waarna hy soek en dat hy, soos hy belowe het, weer sal terugkeer.

Wim, die hoofkarakter en die verteller, is nou betrokke by die verhaal, neem die gebeurtenisse in heroorweging en besin oor die medemenslike onbegrip.

Die verhaal begin met Wim se ontboeseming oor sy eie geestelike toestand: "Soms is ek baie helder. Té helder" (p. 97). Met hierdie insig van die verteller, word in die verhaal die relatiwiteit van die werklikheid onmiddellik na vore gebring.

Met die verwysing na 'n vorige vertelling en die opmerking dat baie van 'n eksperiment afhanklik is, word aan die begin van die verhaal by implikasie gesê dat die verhaal 'n proefneming is. Hiervan kan afgelei word dat dié eksperiment (vertelling) 'n poging tot 'n "(re)konstruksie" van die verhaal is (Du Toit 1974 211).

Die afstand tussen Wim en die leser (of sy hoorder?) is besonder gering: "Lees eers dié berig", raai hy die leser aan voor hy met sy verhaal begin.

Du Toit wys op die dramatiese ironie wat voortvloei uit die verteller se versteurdheid - dat hy die enigste ooggetuie van die gebeurtenisse is, daarby net ten dele begryp en die leser/hoorder van sy verslag alleen afhanklik is (p. 212).

Wim se styl is glashelder en hy versink nie n enkele keer in die bewussynstroom nie, maar daar is by hom n fluktuasie tussen drie gemoedsbeweginge: "'neutrale' vertelling, n meer subjektiewe emosionaliteit en n meer objektiewe distansiëring, as't ware n beswering van die gevoel" (Du Toit 1974 213). Hierdie gemoedsbewegings het stilistiese variasies tot gevolg: n deurgaans saaklike vertelling; soms n belydende of pleitende liriese-dramatisering en ook n epies-objektiewe beskouing. Wim se vrae aan verskillende persone of instansies nuanseer die perspektief fyner deurdat verskillende werklikhede daardeur verbind word: "Waarom glo julle my nie as ek die waarheid vertel nie? Daar staan dit dat julle my nie geglo het nie" (p. 99) en, "Heinrich, kan jy dan nie verstaan nie? (p. 104). (Beide voorbeelde deur Du Toit aangehaal p. 214).

Du Toit bevind dat vertelling en monologue interieur soms ineenvloei:

"In die volgende voorbeelde kan die jy, wat eksplisiet or by implikasie aangespreek word, substituuat van die ek, die ons almal wees, en dus meer universeel georiën=teer wees; of andersins meer onmiddellik individueel, gerig op die verteller self, of op die leser, of op albei:

'As jy vandag die koerante van daardie tyd naslaan, sal jy sien ... ' (p. 99);

'Het jy al ver gesoek? Agter die gekryns van die meeuë aan?' (p. 100);

'En daar het bote uitgevaar. Waarmee? Wat neem bote saam as hulle uitvaar?' (p. 103);

'Waar is die mikroskoop? Ek het dit hier êrens neergesit. Hier. Waar? En die proefbuis en die tabelle vir die aantekeninge' (p. 104);

'Luister met jou oor teen die klip. Hoor jy?' (p. 105).

Hierdie soort vraagstellende bepeinsing/kommentaar eindig met die kriptiese, eksistensiële vraag: 'Hoor jy dit? My kraai.' Die ongewone^x posisie van die vraagteken dui daarop dat dit nie aan die kraai is wat die vraag gestel word nie. Dit word eerder (n) uitreik vanuit àl die onbeantwoorbare vrae na die bevrydende simbool" (1974 214).

Wat Du Toit hier nie noem nie, is dat daardie laaste vraag en stelling: "Hoor jy dit? My kraai" ingelyks aan Heinrich gerig kan wees. Wim spreek Heinrich soms direk aan (op bladsy 104 byvoorbeeld) soos hierbo, in die aanhaling uit Du Toit, aangetoon is. In die tweede paragraaf op bladsy 104 word vir die eerste keer na die kraai verwys. In die voorafgaande paragraaf word Heinrich eers aangespreek en dan oorgegaan na 'n jy wat persoonlik of onpersoonlik opgeneem kan word. As Wim van die kraai vertel, kan dit ook aan hierdie jy gerig wees. Maar in die volgende voorbeeld praat hy met 'n spesifieke persoon:

"Ek het altyd gedink die kraai kan jou sien. Want as hy roep, het ek beter gevoel. Snags slaap die kraai by my en hy hoor wat ek in my drome sê. Ek het hom nog nooit naby 'n skip laat kom nie. Miskien neem hulle van sy gekras na hawes toe waar jy nie is nie, dink ek" (p. 104).

Die vraag en stelling aan die einde kan (sonder om Du Toit se bevinding te weerlê) ingelyks gelees word as Wim se uitreik na Heinrich, as 'n poging om kontak te bewerkstellig met Heinrich in sy suiwere dimensie. Op dié wyse is dit ook poging tot ontvlugting, bevryding.

Ten spyte daarvan dat die verhaal die voorkoms van 'n dramatiese monoloog vertoon, kom dit vir Du Toit voor - die hakies van die eerste paragraaf en die kursivering (die koerantberig)

^x Is dit werklik ongewoon?

lei hom daartoe - of die skryfaksie benadruk word. Hierdeur word die twee stylsoorte onderskei (koeranttaal teenoor skeppende taalgebruik) wat elkeen draer van 'n eie werklikheid word. Maar hier haper iets. Word die skryfaksie werklik benadruk? Dui die hakies van die eerste paragraaf nie daarop dat hierdie eerste bepeinsing van Wim aan homself gerig is om hom te oriënteer ten opsigte van sy verhaal nie? Dit mag nodig wees vir iemand wat soms helder en soms minder helder is. Verskil die styl van die stuk tussen hakies werklik van die res van die vertelling (die berig natuurlik uitgesluit)? En die kursivering van die berig: die skrywer - ook dié van die ek-verhale - het ongelukkig 'n beperkte aantal metodes om op papier aan te dui wat nie die verteller se eie woorde is nie. Aan die hoorder in die verhaal word nie 'n duidelike gestalte gegee nie, maar daar is tog aanduidings dat vertel word:

"Wat het ek vantevore vertel van my en Heinrich en Clauda?" (p. 99);

"Lees eers dié berig. Ek het dit in my jas se sak. Het die lantern genoeg lig?" (p. 97);

"Luister met jou oor teen die klip. Hoor jy? Daar is ruimte in" (p. 105).

Sonder om te weerlê wat hierbo uit Du Toit aangehaal is oor die onbepaalbare jy, (wat ook die hoorder kan wees), is in die twee laaste voorbeelde, die bepaalde lidwoorde tog bewys daarvan dat Wim en die hoorder hulle in dieselfde ruimte (weliswaar glad nie gekonkretiseer nie) bevind.

Die styl van die koerantberig en dié van Wim se vertelling is wel draers van twee werklikhede, maar Du Toit wou hier te veel van die skryfaksie, wat nie ter sprake is nie, maak.

Du Toit wys daarop dat die verhaal 'n vervlegting is van "vertelling, beskrywing, kommentaar en dramatisering" (p. 215). "Die verhaal beweeg voortdurend tussen die hede, 'n verder en 'n nader verlede, met af en toe besinnende heenwysing na die toekoms" (pp. 218/219). Deur die vertelling (die heen en

weer spring in die tyd) word 'n nuwe tydsdimensie geskep. "Die vertelling word (...) van oomblik tot oomblik geskep deur 'n verteller wat net in die taal teenwoordig is; in 'n nie-chronologiese hiërargie van sinvolheid"* (p. 219).

Deur nie lank by elke moment in die verhaal stil te staan nie, word die spanning volgehou en die eenheid van die verhaal versterk. (Die lesers neem maar aan dat dit artistieke eenheid is wat Du Toit bedoel).

Die vertellersperspektief is dus nie enkelvoudig nie en die samehang of digtheid (hier bedoel hy wel artistieke eenheid) van die verhaal, ontstaan ook deur ander elemente as die "besinnende, redigerende optrede van die verteller" (Du Toit 1974 220).

Die aanleiding tot Wim se vertel van die verhaal is die berig (Du Toit 1974 219).

Die sentrale motiewe, die lig- en die ruimtemotief, verkry met verloop van tyd deur die versteurdheid ruimer betekenis (Du Toit 1974 221).

Die ruimtemotief is "n eerste sleutelperspektief tot die geheel". Daar kom twee variasies van dié motief voor: 'n fisiese ruimtenood, die een waaraan Heinrich as tekenaar meehelp en wat hy later met sy "ireële tekening(e) van oop ruimtes" probeer stuit; en tweedens die heb- en heerssug van die mens wat 'n ander nie 'n woon- en lewensruimte gun nie (Du Toit 1974 221). Die vooruitgang wat simbool van die beskawing moet wees, is eerder manifestasie van die mens se onverdraagsaamheid en word aanklag teen homself (Du Toit 1974 221-222).

Parallel met hierdie motief, 'n versugting na bevryding, is daar die lanternmotief met sy donker/lig-kontras. Dit is die tweede "perspektief" tot die "nie-enkelvoudige kern"

* Du Toit het dié insig van André P. Brink, na wie hy ook hier verwys.

van die verhaal, maar is nie 'n toepassing op die ruimtemotief nie; hulle verskyn op dieselfde vlak. Die lanternmotief wys uit "na metafisiese blindheid wat in die lewe van die enkeling gedemonstreer word" (Du Toit 1974 222).

Die oplossing vir die menslike dilemma (vir Wim 'n gebrek aan voldoende lig (begrip) en vir Heinrich 'n gebrek aan leefbare "ruimte") word gesoek in 'n wêreld agter die klippe en die mense en bo die geboue. Du Toit 1974 222 verwys na André P. Brink wat in sy resensie van die bundel (1964 68) "in die lanternmotief die hele onvermoeë van die mens om sy medemens, of enige iets buite homself en sy dimensie te verstaan," sien.

Die mense en die klippe, waarin Wim tekens van die menslike nood sien, is terugkerende simbole wat bydra tot die meerduideligheid van die verhaal, en eenheid skep deur die herhaalde skakeling met die hoofmotiewe. Die swart kraai is ook 'n simbool, 'n soort omgekeerde simbool. Die meeu wat die romantiese oproep, word hier draers van die dood en die kraai wat tradisioneel met die dood geassosieer word, word hier met die lewe, bevryding, verbind (Aucamp 1978 21 en Du Toit 1974 223). Met hierdie ommekering van die derde simbool word gesuggereer dat die dood getem is. Sou Wim en Clauda se aanvaarding dat Heinrich nie dood is nie, hiermee verband hou?

Maar die versteurdheid van die twee hoofkarakters is ewe-eens vir 'n peiling van die geheelbetekenis van die verhaal belangrik (Du Toit 1974 224). In die wêreld vernietig die mens sy omgewing en die medemens. As dit so daaraan toe gaan in die "normale" wêreld, is dit nog normaal? Maar die werklikheid is objektief. Die abnormale dra blykbaar iets van die wesenlike in hom om. Die abnormaliteit "werp die soeklig op die vermeende normaliteit van samelewing en wêreld - toets berekend sy geldigheid" (Du Toit 1974 225).

In hierdie verhaal word alles eksplisiet meegedeel. Niks word onderbeklemtoon nie en selfs die simbole is maklik te

verklaar: "lig as 'n poging tot verstaan; stamme as bevrydende ligkolomme, luglere na die ruimte, klippe as mense; die meeue as boodskappers van verderf; en die kraai as kameraad ... " (Du Toit 1974 227). Maar dit is funksioneel. Agter hierdie eksplisiete mededeling "skuil daar die dieper patroon wat die verhaal blootlê" (Du Toit 1974 225). Omdat wat gesê word van die mens 'n wesenlike waarheid inhou, en omdat dit deur 'n geestelik versteurde gesê word, word 'n nuwe orde geskep. Hier word gesuggereer, maar die suggestie ontstaan nie deur woordspeling, beeldgebruik of verswyging nie, maar in die teenstrydighede wat deur die verhaal blootgelê word.

Hierdie verhaal betrek ook didakties die betrokkenheid of aktualiteit van hierdie land. Heinrich het "vir dié land" ook 'n plan geteken en Wim se lantern val op die oë van swart, bruin en wit mense en hulle verskaf inligting "uit die vriendelikheid van hulle lanterns." Maar, Du Toit 1974 228 wys daarop dat "die verhaal nie uitsluitlik op lokale, nasionale of selfs internasionale aktualiteit gerig is nie, maar juis deur die vreemde dimensies waarin alles hier verskyn, wil uitkom by die algemeen menslike, die universele waarvan menseverhoudings en medemenslikheid minstens een perspektief is".

Die slot is "aards-menslik sowel as bo-aards (religieus?) gerig" (Du Toit, 1974 228). Vir Wim is ontvlugting van die absurditeit van die menslike bestaan moontlik en hy aanvaar sy medemens ("laat ons goed wees vir die klippe") en ook die irrasionele wanneer hy Heinrich se dood nie wil aanvaar nie. Ook Clauda het verander as sy ewe-eens nie Heinrich se dood wil aanvaar nie (Du Toit 1974 229).

In die onbegrypbare van hierdie mense lê die begrip, die eintlike betekenis van die verhaal.

Om saam te vat: Deur die versteurdheid van die verteller word verskillende werklikhede belig en deur die teenstrydig-

hede wat so blootgelê word, word ironies kommentaar gelewer op die mens, sy onverdraagsaamheid en onbegrip vir sy medemens.

Met geen ander vertellersperspektief sou dieselfde resultaat bereik kon word nie.

4.2 Vliegoog (1965)

4.2.1 Inleidend

Met die verskyning van De Vries se vyfde bundel, Vliegoog, was dit net Rob Antonissen 1966 196-199 en F.I.J. van Rensburg 1965 wat die bundel onmiddellik as een met besondere kwaliteite erken het. Vir W.E.G. Louw 1965 daarenteen het die verhale nie veel te sê nie en het hy by die meeste van hulle 'n byna "volkome negatiewe reaksie" gehad.

Antonissen met sy gelaaide styl, het 'n hele paar sinvolle opmerkings oor die verhale gemaak, maar Van Rensburg is die enigste wat iets oor die vertellersperspektief te sê het: "Maar die begin-aanhaling (deur Van Rensburg aangehaal: 'Ek doen alles met 'n glimlag. Soos iemand wat wrede stories vir kinders vertel en agteraf daarvoor lag omdat hulle bang word'- W.P.v.d.M.) kenskets ook die hoek van waaruit hierdie wêreld aangekyk word. Daar is gedistansieerdheid by die skrywer teenoor sy verhaalsituasies. Hy noteer koel en saaklik, onemosioneel soos wat 'n mens 'n vlieg op 'n motorkap sou waarneem. Daar is 'n byna joernalistieke onpartydigheid en in elk geval 'n afwesigheid van enige sierelement in elk van die verhale. Dié blikhoek word konstant volgehou deur die boek". Maar hierdie bondige samevatting van die vertellersperspektief in die bundel - hoe waar ook al - sê nie alles wat daar te sê is nie. 'n Aanhaling uit Antonissen 1966 198 se bespreking van die bundel mag die indruk wek dat hulle

nie dieselfde bundel bespreek nie: "Soos mens deur die bundel heenlees, kom jy al gou agter dat die trant van elke volgende verhaal onvoorspelbaar is. Elk het in so 'n mate 'n eie styl en struktuur, dat hulle, indien anoniem gepubliseer, nie geredelik as vrug van dieselfde pen herken sou word nie. Elk is unieke oog".

Tog weerspreek hierdie uitsprake nie mekaar nie; hulle vul mekaar eerder aan. Waar Antonissen dit oor die unieke styl en struktuur van die verhaal het wat deur die verteller medebepaal word, het Van Rensburg dit oor die afstand wat die verteller teenoor sy stof inneem wat weer eens 'n invloed op die styl en struktuur sal uitoefen.

Vyf van die verhale is in die neutrale alwetende perspektief geskryf nl.: "Die meisie met die bra-pistool", "Die prys van 'n klein geskenkie", "Passenger in transit", "Jy moet jou by kry voor die kanon skiet" en "Die verdeling van die kind"; drie in die geselekteerde alwetende perspektief: "In die huis van my vader", "Huisbesoek van 'n grapjas" en "Winterreën"; twee in die eerste persoon: "Vlieë soek nie" en "Brood(2)" en een verhaal gedeeltelik in wat Friedman 1955 1178 die "dramatic mode" noem, "Stasie".

Waar die skrywer in Dubbeldoor op verskeie plekke, soos hierbo uiteengesit, nog tussen die verhaal en die leser in kom, word die leser in Vliegoog op enkele uitsonderings na, geheel en al aan die verteller oorgelaat. Wat Van Rensburg waargeneem het omtrent die "blikhoek" van hierdie verhale, is bewys van die greep wat De Vries in hierdie bundel op sy vertellers het. Hy skryf in hierdie bundel met groter vaardigheid, met meer selfvertroue; en in verhaal na verhaal, deur die gemak waarop hy telkens 'n ander styl hanteer, bewys hy sy vakmanskap.

Die foute in hierdie bundel is minimaal en hou nie in alle gevalle verband met die vertellersperspektief nie.

Oor die minder geslaagde verhale, net 'n een en ander:

In "Passenger in transit" weerspreek die verteller hom. Wanneer die versteurde Walter se vriende, vir wie hy na 'n partytjie uitgenooi het, die een na die ander 'n verskoning aanvoer om nie te kom nie, staan daar: "Oplaas was daar net die naam oor van die meisietjie wat in die selfbediening=saak (...) agter die geldlaai staan" (p. 44). 'n Entjie verder op dieselfde bladsy, as hy haar gaan opsoek (die leser kan aanneem om vas te stel of sy nog die partytjie gaan bywoon), moet die leser lees: "Maar hy het die meisie se naam vergeet. In sy sakboekie het hy 'selfbediening' geskryf" (kursivering in beide gevalle van W.P.v.d.M.). Miskien weerspreek hy hom nie, miskien het die skrywer al in die eerste aanhaling, met die verwysing na haar naam, "selfbediening" bedoel (wat nogal 'n pragtige vonds sou wees as 'n sekere tipe meisie daardeur benoem word). Maar ons mag ons nie aan wat W.K. Wimsatt en Monroe C. Beardsley die "intentional fallacy" noem (Wimsatt 1967 3-18), skuldig maak nie. Ons het hier met 'n stukkie ondeurdagte skryfwerk te doen.

Daarby bevredig die slot van die verhaal nie. Om te illustreer kan dit met die slot van "Die prys van 'n klein geskenkie" vergelyk word. Waar laasgenoemde se slot onthullend is en deur die leser uit die woorde en handeling van die karakters afgelei word, vind die onthulling in "Passenger" deur die hospita plaas, word dit deur haar aan haar man (en dus ook aan die leser, wat dit reeds weet of ten minste vermoed) "verduidelik": "Meneer was weer op reis". Daardeur mis "Passenger" se slot die impak van dié van "Die prys van 'n klein geskenkie".

Waar die foute van "Passenger" toegeskryf kan word aan agterloosigheid, spruit dié van "Winterreën" dalk uit 'n óórskrywing. Die verhaal, geskryf in die geselekteerde alwetende perspektief, is moeilik interpreteerbaar. Miskien ontbreek 'n invalshoek, miskien wil die verhaal te veel sê, miskien kom die leser die nodige intelligensie kort om die verhaal te begryp.

Wat wel vasgestel kan word, is dat die karakters in die verhaal alle kontak met die medemens verloor het. Die man

(wat nooit met 'n vader kon identifiseer nie) en die vrou (wat 'n traumatiese ervaring gedurende die oorlog gehad het) se poging om kontak te maak, is gedoem tot mislukking.

Die opdragte van die versetbeweging (in vredestryd!) die rol van die moeder en mistigheid, die feit dat sy vader 'n melkboer was, is alles goed wat nie mooi in 'n patroon wil pas nie. Miskien is die aantal en verskeidenheid elemente in die verhaal nie goed genoeg geïntegreer nie.

Rob Antonissen 1966 199 sonder "In die huis van my vader" uit as een van die hoogtepunte in die bundel. Saam met "Huisbesoek van 'n grapjas" het dit "die sterkste indruk by (hom) nagelaat". Hierdie verhaal is inderdaad een van die beste verhale in die bundel, maar as voorbeeld van die geselekteerde alwetendheid is "Huisbesoek van 'n grapjas" net daardie tikkie beter afgerond.

'n Derdepersoonsverteller kanaliseer die verhaal deur "Ilse K." se bewussyn na die leser. In hierdie perspektief word daar van binne af waargeneem. Dis 'n derde persoon wat met die beperkings van 'n eerstepersoonsverteller optree. Ek en my word deur hy/sy en sy/haar vervang. Waar ons dan in hierdie verhaal twee keer verwysings na "Ilse K.", die sadistiese nimfomaniese hooffiguur van die verhaal, kry, kan dit alleen van haarself kom as sy haarself in haar gedagtes of hardop aanspreek, of wanneer dit van iemand anders kom. Maar mense dink selde aan hulleself in terme van voorletters en word nie so dikwels so aangespreek nie. Beide verwysings kom in beskrywende gedeeltes voor:

- i) "Ilse K. skakel haar leeslampe aan" (p. 10).
- ii) "Ilse K. maak die deur agter haar toe en gaan staan by die twee lampe agter haar stoel" (p. 15).

'n Eerstepersoonsverteller sou gesê het:

Ek skakel my leeslampe aan

en 'n derdepersoonsverteller in die geselekteerde alwetendheid

moes gesê het:

Sy skakel haar leeslampe aan.

Hier word dus duidelik van buite af beskryf.

Waar Brink 1965 50 dit het oor die mitologiese grondpatroon in die nuwe prosa, wys hy daarop dat dit by De Vries nie volledig is nie. Daar is "wel heelwat belangrike brokke, dikwels van 'moderne' mites: (...), Ilse Koch in 'In die huis van my vader' ... "

In literatuur oor die Duitse straf- en konsentrasiekampe gedurende die Tweede Wêreldoorlog duik die naam van Ilse Kock telkens op:

"It (Buchenwald, W.P.v.d.M.) was commanded by SS Colonel Karl Koch, who had a wife Ilse. Colonel Koch was relieved of his command in November 1941, but his wife remained and became the real camp commandant" (Reynolds e.a. 1961 144).

"Ilse Koch was known to both guards and inmates as Frau Kommandantin or 'Mrs. Kommandant'. This devoted wife and mother had a unique hobby; she liked to make lampshades out of tattooed skin" (Reynolds e.a. 1961 144).

"Every tattooed inmate was ordered to report to the dispensary. At first no one knew why, but the mystery was soon explained. Those who carried on their skin the most decorative specimens of the tattooer's art were detained and then killed by injections administered by Karl Beigs, one of the Kapos.

The corpse was then handed over to the pathological department where the skin was removed and treated. The finished products were given to the Commandant's wife, Ilse Koch, who had them made into lampshades, bookcovers, and gloves" (Lord Russell of Liverpool 1954 181-2).

Vergelyk ons die gegewens in hierdie aanhalings met die verhaal, is dit duidelik dat "In die huis van my vader" hierop voortbou deur 'n psigologiese verklaring vir hierdie tipe optrede te soek.

Benewens die "Ilse K." wat duidelik na Ilse Koch wys, is daar nog die suggestie dat sy dié "Frau Kommandantin" is

omdat die onder-kommandant sy pet vir haar afhaal (p. 15) en daar is lampkappe met die huise op wat gemaak is van die getatoeëerde borsvelle van twee van die drie Jode met wie sy haar vermaak het.

Dis jammer dat De Vries hier nie met die ingeslane vertellersperspektief kon volhou nie en met die "Ilse K." ontpoor. Die ander ooreenkomste word heel subtiel in die verhaal gesuggereer, sonder om die vertellersperspektief daardeur geweld aan te doen. Die naam, Ilse, sou byvoorbeeld maklik in die brief wat sy lees kon voorkom, sonder om afbreuk aan die verhaal te doen. Soos die naam in die verhaal voorkom, is dit 'n fout en doen dit afbreuk aan 'n andersins goeie verhaal.

Die ontdekkings wat Aucamp 1978 65 ten opsigte van "Brood(2)" gemaak het, "klop in 'n hoë mate met dié omtrent 'Brood(1)'". Wat die vertellersperspektief betref, is die belangrikste onderskeid alleen ten opsigte van die verteller se toehoorder wat 'n "teenwoordigheid" word na aanleiding van haar versoeke aan hom. Hy word nie gespesifiseer nie, maar uit die vertelster se reaksies kan die leser sy vrae aflei (1978 58). Sy maak ook van die omseilingstegniek gebruik en "vind dit bitter moeilik om oor die omstandighede rondom haar man se teringdood te praat" (1978 65).

Omdat hier geen ander aspek ten opsigte van die vertellersperspektief na vore kom nie, soos ook in "Die meisie met die bra-pistool" en "Die verdeling van die kind", sal daar nie verder aandag aan dié verhale geskenk word nie.

In hierdie bundel is daar naas "In die huis van my vader", Huisbesoek van 'n grapjas" en "Brood(2)" wat die aandag van resensente en navorsers getrek het, drie ander verhale wat die aandag vra en saam met "Huisbesoek van 'n grapjas" van naderby beskou kan word, nl.: "Vlieë soek nie", omdat dié lig werp op die interpretasiemoontlikhede van die bundel se titel, "Jy moet jou by kry voor die kanon skiet", omdat dit geslaagde satire is, en "Stasie" omdat dit 'n verhaal is waarin De Vries van die "dramatic mode" gebruik maak.

4.2.2. "Vlieë soek nie"

Om dan by die bundel se titel te begin, sal dit nodig wees om eerste na die "titelverhaal" te kyk. Die algemeen aanvaarde verklaring van die titel kan in Hennie Aucamp 1978 56 se woorde saamgevat word: "Dink aan (...) Dubbeldoor en Vliegoog wat ondermeer waarnemingsperspektiewe suggereer (Points of view!)".

Alhoewel "Vlieë soek nie" destyds met die verskyning van die bundel redelike aandag geniet het, het dit selde meer as 'n terloopse verwysing uitgelok. Die aanhaling waarmee F.I.J. van Rensburg 1965 die verhale in die bundel kenskets, "Ek doen alles met 'n glimlag. Soos iemand wat wrede stories vir kinders vertel en agteraf daarvoor lag omdat hulle bang word", kom uit dié verhaal. Rob Antonissen 1966 196 gebruik dieselfde aanhaling om De Vries se verhale te kenskets en sê dat "Vlieë soek nie" 'n verhaal is "(wat aan 'Stamme vir die ruimte' herinner), waarin 'n waansin tot 'n uiterste lusiditeit geryp het ... " (1966 198). Vir André P. Brink 1967 29 staan mens ten opsigte van die "Vliegoogverhale" "telkens voor 'n waansinwêreld wat skielik deur lig deurstraal word: 'n soort omgedopte waansin, soos 'n handskoen wat uitgetrek word, sodat 'afwyking' en 'norm' eintlik omgeruil word: is die Van Gogh-agtige skilder in 'Vlieë soek nie' nie veel nader aan die sin as die onbegrypende mense om hom nie?"

In "Vlieë soek nie" is 'n ek-verteller, 'n ontginner van sy eie werklikheid, 'n soeker na sin, aan die woord. Dis die verhaal van die "waansinnige" "Van Gogh-agtige skilder" wat van almal, insluitende sy vrou, vervreem is en nou terugkyk op sy lewe om vir homself rekenskap daarvan te gee.

As gevolg van die negatiewe stelwyse in die titel van die verhaal "Vlieë soek nie", word die aandag op die positiewe daarvan gevestig. As vlieë nie soek nie, doen hulle iets anders. Die leser hoef nie ver te lees om agter te kom wat nie:

"Ek merk nou iets vreemd aan die manier waarop ek oor hulle skryf. Die vlieë. Dat hulle seek. Ons dink diere is soos mense. Dit bly steek in ons praat. Hulle loop agter kos of 'n wyfie aan. Hulle seek nie. Miskien kan 'n mens die hele filosofie byhaal by 'n vlieg, maar dis onnodig, want die wêreld is oop genoeg, al sit daar oppervlakkig soveel knusheid om alles" (p. 18).

In die aanhaling word eksplisiet gesê wat vlieë doen: hulle loop agter kos of 'n wyfie aan. Die vlieg wil net sy basiese behoeftes bevredig: hy wil nie honger wees nie en wil voortplant. En dit is die hoofmotief van die verhaal.

Hierdie verhaal word as "titelverhaal" voorgehou, nie bloot omdat die woord vlieg hierin voorkom nie, maar omdat die vlieg met 'n ander oog, 'n meer aardse oog as die mens na dinge kyk. Hierdie interpretasie word versterk deur die volgende opmerkings wat die verteller ten opsigte van sy vrou, kennisse van hom, of mense in die algemeen maak:

"In my het sy altyd na iets 'diepers' gesoek" (p. 17).

"Wat sy met iets 'diepers' bedoel het, het sy nooit uitgevind nie. (...) Sy volg haar gevoel en die gevoel lê vol brak kolle waar die verstand te lank wakker was of te lank geslaap het" (p. 17).

"Mense kyk met hulle gevoel en die gevoel lê vol brak kolle" (p. 17).

"Praat vlieë ook met mekaar? Oor beuselagtighede? Oor dinge waaroor hulle warm word soos mense wat op die oog van die waarheid sit?" (p. 18).

"As Herklaas 'n vlieg was, sou dit gepas gewees het om te sê hy loop op die dak en seek. Hy weet self nie waarna nie, maar die seek wil hy nie laat staan nie" (p. 19).

"En hulle seek met hul oë. God mag weet waarna hulle seek, maar hulle seek" (p. 20).

Wanneer die verteller se vriende sê dat hy sy kos op 'n onwaardige wyse verdien, kan hy dit nie begryp nie:

"Waarom dring hulle daarop aan dat ek my kos op 'n waardige manier moet verdien? Wat help waardigheid as jy met 'n vrou bed toe gaan?" (p. 18).

Vir hom is dit voldoende as sy basiese behoeftes bevredig word:

"My inkomste is genoeg om van te lewe. Wat beteken waardigheid?" (p. 18).

"Gebrek aan vrouens het ek nie, nee" (p. 22).

Die verteller vertel dat hy deur mense se soekende oë agtervolg is. Hy het van hulle probeer wegvlug deur 'n normale burgerlike lewe te lei of deur te reis en sy skilderye langs die pad te verkoop, maar: "Dis vreemd hoe soeke en vlug langs mekaar lê, agter mekaar. As jy nie van die een af oorspring na die ander toe nie, beland jy in elk geval daar van reguit loop". Daar het egter iets met hom gebeur waardeur hy rus gevind het. Hy het naamlik teen 'n krans opgeklim om van die oë, "die sonne" weg te kom. Hy het agteroor gestort en alles het begin brand. Alles om hom en in hom. Toe hy aan iets so basies dink soos sy motor se agterband wat hy moet herstel, slaan dié gedagte ook aan die brand. Na hierdie gebeurtenis was die mense se oë weg en kon hy weer rustig lewe en die vuur in sy skilderye laat uitslaan.

Behalwe vir die mense met die oë, was daar 'n ander tipe mens wat hom ook ontstel het:

"Toe het ek 'n skerm gebou. Ek het sélf besorg geraak. Nie oor hulle met die oë nie, maar oor ander soos hulle. ('Ons stry hier oor wie in watter rigting en hoe, ons maak doeke vol verf, praat en praat; ons dein uit of krimp in ons klein sirkeltjies, terwyl daar duisende om ons aan iets so basies soos honger sterf.')" (pp.20/1).

Daar is geen aanduiding van wie die aangehaalde gedeelte tussen hakies in bogenoemde sitaat kom nie. Dit kan die "ander" wat hom bang maak se woorde wees, of dit kan van homself kom as 'n verwyf aan hulle. Laasgenoemde moontlikheid blyk die mees korrekte te wees. In die konteks waarin dit voorkom, is dit die mees logiese gevolgtrekking waartoe gekom kan word: net hierna deel hy die leser mee hoe dit gebeur dat hy aan hongerte dink:

"As 'n vlieg haastig wegvlieg, of selfs as ek vergeet het om kos te koop, dink ek aan die hongerte" (p. 21)

waarop die beskrywing volg hoe hy van die krans af gestort het, en hoe sy gedagte aan die pap motorband aan die brand slaan. Dit gaan dus inderdaad hier om die basiese dinge in die lewe.

Die aan die brand slaan van die gedagte wys op die belang wat dit vir hom het. Alles in hom en om hom het ook aan die brand geslaan - die basiese dinge waaruit sy lewe bestaan, die landskappe wat hy skilder, die goed wat vir hom van belang is. Die aan die brand slaan van hierdie goed, is ook 'n aanduiding dat hy tot 'n sekere waarheid gekom het: dat die basiese dinge belangrik is. Die ander mense kan dit nie raaksien nie, omdat hulle nie met hulle oë kyk nie, omdat hulle die belangrike dinge te ver soek. Omdat hy dit beseft, kan hy alles glimlaggend doen soos "iemand wat wrede stories vir kinders vertel en agteraf daaroor lag omdat hulle bang word" (p. 21).

Die verteller kyk dus met 'n vliegoog na die wêreld, 'n oog wat die "knusheid" van alles afstroop. En die blootgelegde wêreld is 'n wêreld waarin die bevrediging van die basiese behoeftes belangrik is. Hierdie kyk op die wêreld veroorsaak vervreemding tussen hom en sy medemens wat tot gevolg het dat hy reisiger, dat hy pelgrim moet wees. Behalwe dat die motto: "Wij zijn pelgrims ... en vreemdelingen" die leser se aandag op die tema van die verhaal vestig, speel dit ook 'n belangrike rol daarin dat deur die woord wij alle kunstenaars daarby betrek word, dat die verhaal daardeur uitstyg bo die enkele geval en uitbeelding word van alle kunstenaars se vreemdelingskap op aarde.

Met die gevolgtrekkings waartoe ons nou gekom het, kan ons teruggaan na die literatuur om vas te stel hoe die titel geïnterpreteer is. Vir Antonissen 1966 198 is elke verhaal unieke oog. "Elk, met sy meersinnighede, tyd- en ruimtevlakke, bewussynslae, verwysingskomplekse, is vliegoog. En elke só-geskepe vliegoog is oog binne die vliegoog-stelsel wat die bundel is". Hierdie sienswyse stem ooreen met Aucamp s'n wat hoërop aangehaal is. André P. Brink 1967 29 praat van die "vlieg-ogige mens wat al die barste in die eentonige bespeur en daardeur die chaos oopboor". Hierdie interpreta=

siemoontlikhede sluit mekaar nie uit nie. Aucamp het trouens die uitsluiting van ander interpretasies ondervang deur te sê dat die titel "onder meer waarnemingsperspektiewe suggereer" (kursivering van W.P.v.d.M.). Brink se interpretasie van die bundeltitel stem in 'n groot mate ooreen met die gevolgtrekking waartoe geraak is na die ontleding van "Vlieë soek nie". Die manier van kyk is belangrik. Dit is 'n kyk déúr die vliegoog, 'n konsentreer op die basiese. 'n Kyk waardeur die "knusheid" van alles afgestroop word tot net die essensiële oorbly: die mens se honger na liefde, geslagtelike omgang, brood, geloof en naasteliefde. Maar in hierdie afstropingsproses word die negatiewe ook blootgelê, en kom die mens in die verhale te voorskyn met sy gebrek aan liefde, brood, geloof, naasteliefde en medemenslikheid.

4.2.3 "Jy moet jou by kry voor die kanon skiet"

Onbegrip of 'n kortsigtigheid ten opsigte van die medemens kom in "Jy moet jou by kry voor die kanon skiet" ter sprake. De Vries noem sy verhaal "n baie ou volksverhaal". Hierdie toeligting kom net na die titel in hakies voor. Maar dit kan nie as 'n newe- of alternatiewe titel beskou word nie, omdat dit slegs die aard van die verhaal of die genre waarin dit tuishoort, vir die leser wil uitwys.

Die verhaal kan dan ook as 'n sprokie gelees word, 'n variasie van 'n verafrikaansde weergawe van een van Baron von Münchhausen se spekskietverhale, "Die wegraak van die bontby" ^{*} waarmee De Vries se verhaal besondere ooreenkomste vertoon. In beide verhale raak die by weg, word gesoek (in De Vries se verhaal deur die boer self, in die ander deur die boer se seun) en gevind; in beide verhale word 'n aanduiding van die bye se kleur gegee, is die bye op die boud gebrandmerk en verryk hulle hul eienaars. Albei verhale word daarby in 'n lewendige

^{*} Oorvertel deur Pieter W. Grobbelaar in Die mooste Afrikaanse sprokies, Kaapstad, Human en Rousseau, 1968.

volkse styl vertel met 'n "ongemotiveerde" aaneenvlegting van "ontoepaslike" besonderhede; De Vries se verhaal deur 'n derde persoon en die volksverhaal deur 'n ek-verteller. Byvoorbeeld:

"Die boer sê toe: 'Ek hoef nie verder te soek nie. Die by het nog altyd op my skouer gesit. Hier is hy!'

Baie mense kom aangeloop en hulle vra: 'Hoe weet jy dis jou by?'

Die boer vat die by tussen sy vingers en wys die merk op sy boud. 'Kyk', sê hy, 'dis my brandmerk. Als wat ek het, het my brandmerk'. Die mense is só verbaas dat die laaste son by hul monde inskyn en hul ore slaan rooi deur". ("Jy moet jou by kry voor die kanon skiet")

"Pa was 'n byeboer duisend. Ja-nee, daar was nie nog 'n byeboer soos hy nie. Die hele plaas was eintlik toe onder die korwe. Ons het nie eens geweet hoeveel nie. Daarom het ons die bye maar getel en toe deur tienduisend-en-een gedeel. 'Want,' sê Pa altyd, 'daar is tienduisend bye in 'n swerm - en dan nog die koningin ook'. En net om seker te maak dat geen by wegraak nie, het ons hulle gebrandmerk: PB op die linkerboud. Dit staan natuurlik vir 'Pa se By'". ("Die wegraak van die bont by")

In die volksverhaal raak die by weg en word deur die boer se seun met 'n swart haan as ryperd gesoek en gevind. In die proses bekom die seun 'n wavrag heuning en 'n wit haantjie (die swart haan het self die eier gelê en uitgebroei) en die seun word die grootste mielieboer in die Vrystaat. In De Vries se verhaal raak die by weg en word gesoek deur die boer wat oral in die Kaap na die by verneem, tot die by uit die sak van een van die ondervraers vlieg. Op sý beurt soek hy na die boer tot hy die reuk van die boer se padkos kry, op die boer se skouer gaan sit, en die boer tot die besef kom dat die by nooit weg was nie.

Die verskille (verskille in die ooreenkomste) en die klemverskuiwings wat by De Vries plaasgevind het, wys op 'n anderse benadering by hom. Hierdie anderse benadering kan alreeds uit die titel afgelees word waarin, deur die persoonlike aanspreekvorm en die besitlike voornaamwoord, 'n waarskuwing

aan die leser gerig word, en die kanon iets dreigends verteenwoordig.

De Vries se verhaal eindig by die vind van die by en veel word van die soekproses self gemaak; daarteenoor beweeg die volksverhaal by die vind van die by verby.

Soos reeds genoem, word die boer se aanspraak op die by as synde sy eiendom, in beide verhale deur 'n brandmerk op die boud bevestig. Waar hierdie gegewe vroeg in die volksverhaal ter sprake kom, is dit saam met die verklaring "Ek ken my by (...). Ons loop al lank saam tot oor ons borse in die heuning", die punt waarop De Vries se verhaal afstuur. Net so kom die kleur van die twee bye in die verhale ter sprake, maar by De Vries het die bont by van die volksverhaal bruin (wat in ons veelkleurige land ook 'n soort bont is) geword.

En hiermee het - heel subtiel - 'n ander aspek in De Vries se verhaal na vore getree waardeur dit méér as volksverhaal word.

Hoewel Van Rensburg die bundel in sy resensie hoog aanslaan, noem hy slegs enkele verhale by die naam. "Jy moet jou by kry ... " is nie een van hulle nie. Op W.E.G. Louw het die verhaal 'n volkome negatiewe uitwerking gehad. Anita Moodie 1969 op haar beurt het in haar profiel dit nie die moeite werd ge-ag om iets daarvan te sê nie.* Die enigste sinvolle opmerking oor dié verhaal het van Rob Antonnissen gekom:

"Is dit moontlik om te kies tussen twee stukkies satire op die Suid-Afrikaanse aktualiteit: die een, 'Jy moet jou by kry voor die kanon skiet', verruklik op die wyse van die volksprokie, met tereg onsekere toepaslikheid van al die besonderhede, en waarin alles so skielik en so 'ongemotiveerd' omgedraai word; die ander, 'Die meisie met die bra-pistool' ..."(1966 198).

Is "Jy moet jou by kry ... " werklik satire?

* In die vyfde hersiene uitgawe van Perspektief en profiel (red. P.J. Nienaber), skenk sy wel aandag aan die fantasie en "dodelike maatskaplike erns" in dié verhaal wat "om die Suid-Afrikaanse rassesituasie verweef is" (p. 577).

A.P. Grové 1976 98 definieer satire " ... as 'n literêre werk waarin die dwaashede en wanpraktyke van die mens aan die kaak gestel word en wel op so 'n wyse dat die lag v/d 'reggeaarde' gemeenskap by die blootlegging v/d euwel opgewek word". Vir M.H. Abrams 1971 153 is satire " ... the literary art of diminishing a subject by making it ridiculous and evoking toward it attitudes of amusement, contempt, indignation, or scorn. It (...) uses laughter as a weapon, and against a butt existing outside the work itself. That butt may be an individual (...) or a type of person, a class, an institution, a nation or even (...) the whole race of man". As die ondersoeker van die standpunt uitgaan dat die verhaal wel satire is, kan hy tereg vra: wat word in hierdie verhaal gesatiriseer? Die boer, die by of hulle gesoek na mekaar of die ondervraagdes?

En om op sy beurt hierdie vraag te beantwoord, moet eers vasgestel word waarvan die boer en die by, en voortspruitend hieruit, hulle soektog, verteenwoordigend is. Hiervoor moet weereens teruggekeer word na die toeligting wat na die titel in hakies staan. Dáár word die verhaal 'n volksverhaal genoem. Dit kan dus geïnterpreteer word as 'n verhaal uit die volk, 'n verhaal vir die volk, 'n verhaal van die volk of 'n verhaal waarop meer as net een of al drie van dié voorsetsels van toepassing is. En die "woord volk in Afrikaans, het glippenige betekenis".* Dit kan 'n hele massa mense hetsy hoog of laag beteken of dit kan - sonder om vernederend te wees - die werkmense, plaaswerkers, beteken, die volk, die volkies soos ons 'n paar jaar gelede nog 'n groep mense in ons samelewing durf noem het.

Die verhaal beantwoord met sy speelsheid, sy lewendige styl en woordgebruik en sy vermenging van fantasie en werklikheid so nou aan die kenmerke van die volksverhaal, dat as dit nie in Abraham H. de Vries se bundel, Vliegoog voorgekom het nie, dit baie maklik as komende vanuit die volk sou kon deurgaan.

* N.P. van Wyk Louw na aanleiding van Boerneef se poësie op kant twee, plaat agt in die platereeks Klank in die poësie, Brigadiers Br/120, Johannesburg.

Gedagtig aan die parallelle wat hierbo getrek is met "Die wegraak van die bont by" kan ewe-eens gesê word dat "Jy moet jou by kry ... " wel 'n verhaal vir die volk, groot en klein, is, soos 'n sprokie.

Maar in die verhaal kom karakters uit die volk voor. Die boer, die maleier met sy ronde hoedjie, die venter en die visser is almal volkskarakters. Hierdie karakters is meer eg Afrikaans (amper Kaaps) as die boer se seun in "Die wegraak van die bont by". In die lig hiervan kan dus gesê word dat die verhaal ook van die volk is, dat dit oor die volksgroep handel wat bekendstaan as Afrikaner en wat gekenmerk word deur een taal: Afrikaans, ongeag kleur (want slegs die besies en die by word van kleur voorsien).

Die boer kan maklik as verteenwoordigend van 'n groep gesien word, omdat die buurman, net soos die boer, ook na sý bruin by soek. Hierdeur word gesuggereer dat meer as een boer, dalk ál die boere, na hulle bruin by soek. In Suid-Afrika is die term boer die woord waarmee die wit Afrikaanssprekende, asook diegene wat een of ander boerdery bedryf, aangedui word. Daarteenoor verteenwoordig die gevraagdes: "Die man met 'n ronde rooi hoedjie op", die "man met twee visse in sy hand" en die "man met 'n karretjie" en al die ander mense die bruin Afrikaanssprekendes in dié land. Die dialoog van hierdie karakters asook die feit dat die Kaap, die geografiese gebied wat by uitstek met hulle geassosieer word, by name genoem word, ondersteun hierdie afleiding.

Maar waarvan, kan nou gevra word, is die bruin by simbool en hoe pas hy in die verhaal in?

As kleur hier 'n uitgangspunt moet wees, moet aangeneem word dat die by verteenwoordigend van die Bruinmense is. Hierdie idee word versterk deur die verwysing na die swartbesies:

"Hy hoor swartbesies tussen die noemnoembessies en hy luister lank. 'Maar dis mos nie my by nie,' sê hy vir die vaal pad ... "

Hier kan swartbesies Swartmense verteenwoordig. Die verwysing na die noemnoembessies (van Transvaal?), wat plekaanduidend is teenoor die Kaap waar hoofsaaklik Bruinmense aangetref word, ondersteun hier dié afleiding.

Maar kan die by en die gevraagdes beide verteenwoordigend van die bruin Afrikaners wees? Dit wil voorkom of hier iets ongerymds in die verhaal is, tensy die verhaal bo en behalwe die sprokielaag of die oppervlakte-verhaal, twee ander betekenislae saam dra.

Word van die veronderstelling uitgegaan dat die by verteenwoordigend van die Volk is soos die mense by wie die boer navraag gedoen het, moet aangeneem word dat n ander deel van die bevolking deur die by verteenwoordig word as die gevraagdes, en wel dié gedeelte wat arbeiders vir die boer op die plaas is. Deurdat die boer slegs by Bruin Afrikaners na sy by verneem, word die verwantskap tussen die by, d.w.s. die plaaswerkers, en die ander lede van dié spesifieke gemeenskap waarvan die Maleier, die visser en die venter deel uitmaak, beklemtoon en op indirekte wyse word die boer en die res van dié groep Afrikaners deur die boer se verwantskap met die by aangetoon.

Die wegraak van die by kan op n moontlike verwydering tussen boer en plaaswerker dui en die soekproses kan dan gesien word as n lê van verbande tussen groepe mense.

Daar kan nou voortgegaan word om vas te stel watter dwaashede of watter wanpraktyke van die mense aan die kaak gestel word; wat word belaglik voorgestel; wat is die voorwerp van spot.

Word die gesoek na die bruin by vanuit die boer se hoek beskou, of anders gestel, as die boer se woorde:

"Ek hoef nie verder te soek nie. Die by het nog altyd op my skouer gesit. Hier is hy!"

vir die ondersoeker n aanduiding moet wees van die belangrikheid van die soektog, wil dit voorkom asof die gesoek n gejaag na wind was. Hierby moet die leser ook die ommekeer in die

soekproses - dat die by die soeker en die boer die gesoekte word - in gedagte hou. Die boer en die by soek daarby taamlik lank voordat hulle by mekaar uitkom. Vandat die boer in die Kaap aangekom het, twee dae:

"Die volgende aand eers kry die by die ruik van die rugstring en die brood en hy gaan sit op die boer se skouer".

Dit is seker normaal om te verwag dat mense wat in dieselfde ruimte na mekaar soek nie moeite sal hê om by mekaar uit te kom nie, behalwe as hulle by mekaar verby soek. Die ironie hiervan is dat dit blykbaar nie vir die boer of die by nodig was om na mekaar te soek nie.

Hierdie soektog na mekaar, hierdie lê van verbande tussen Bruinman en Boer in 'n tyd waarin dialoog (as soektog) op die voorgrond is, word aan die kaak gestel, omdat groepe by mekaar uitgebring wil word wat alreeds by mekaar is. Die soektog is vrugtelos en daarby is diegene wat die verwantskap tussen Bruinman en Boer bepleit te kortsigtig om die natuurlike verwantskap (die by dra die boer se brandmerk) raak te sien wat geen argumente nodig het nie.

Verder is die nie-eiening van die swartbesies, "Maar dis mos nie my by nie" satiries van die Witman se gevoel van geen verwantskap met die Swartmense.

Ook word die "wedersydse" verryking tussen Boer en Bruinman gesatiriseer: die boer gee vir die by van sy rugstring en brood, maar daarteenoor loop hy tot oor sy bors in die heuning. Dit is ewe-eens satiries dat die by die reuk van die rugstring en brood kry - dat hy weet waar sy honger gestil word.

Die voorwerp van spot, die "butt" waarteen die satire gerig word, is dus die Afrikaners, en dan in die wydste sin van die woord, sodat al die lae van die volk ingesluit word.

Tot sover dan die satiriese element wat Rob Antonissen in die verhaal raakgesien het. Maar die verhaal hou nie hierby op nie; die by is meer as by, meer as verteenwoordigend van die Bruinman.

Uit die optrede van die by - dat hy, die soekgeraakte, self soek, dat hy heuning maak vir hom én vir die boer, veroorsaak dat hy nie net simbool word van die bruin plaaswerker nie, maar dat hy hier, veral in die lig van sy eie soekery, simbool word van die welwillendheid van die Bruinman jeens die Witman.

In gelyke mate moet die boer se gesoek na die by geïnterpreteer word as gevoel van welwillendheid van die Witman jeens die Bruinman. Op dié vlak het die verhaal by die satiriese verbybeweeg en word dit 'n pleidooi tot beter betrekings tussen die twee groepe. Nie net pleidooi nie, ook illustrasie daarvan. Die man met die karretjie se antwoord wys daarna uit:

"Nai," sê die man, "Nai, ma' wie soek, hy kry, even 'n by".

Hier word nie net na Christus se woorde uit Matthéüs 7 verse 7 en 8 verwys nie, maar word ook bedoel dat selfs 'n by sal vind wat hy soek. En die toegeneendheid, die welwillendheid van die Bruinman - die by vlieg by die man se sak, sy hart (?) uit - kom dan ook by die boer, die Witman uit.

Op al drie die vlakke van die verhaal - die vlak van die volksverhaal, die satire en die betrokkenheid - bly die kanon vae bedreiging. Op die vlak van die satire kan dit dalk net "swart smoke" wees; groot lawaai en weinig "ball", maar dit kan ook op die vlak van die satiriese en op die vlak van die betrokkenheid op onlus en oproer, van binne of buite die land afkomstig, dui. Dit dui in elk geval op iets wat die betrekkinge tussen Bruin en Wit kan vertroebel.

4.2.4 "Stasie"

Die verhaal "Stasie" verteenwoordig 'n interessante aspek in De Vries se ontwikkeling as skrywer omdat hy hier die dramatiese modus (Friedman se dramatic mode) effektief aanwend.

Waar in die geselekteerde alwetendheid van die verteller "ontslae geraak is", word in die dramatiese modus ook van die bewussyn ontslae geraak. "The information available to the reader in die Dramatic Mode is limited largely to what the characters do and say; their appearance and the setting may be supplied by the author as in stage directions; there is never, however, any direct indication of what they perceive (a character may look out of the window - an objective act - but what he sees is his own business), what they think, or how they feel" (Friedman 1955 1178). Hoe hulle voel en wat hulle dink, word uit hulle handeling en hulle woorde afgelei. Hulle gedagtes word nòg in die direkte nòg in die indirekte rede weergegee.

Rob Antonissen 1966 198 som "Stasie" soos volg op: " ... vaal illusie-ritueel met skyndinge, en tewens so deur en deur objektief-illusieloos ... "

Eenvoudiger gestel kan mens sê dis die weergawe van 'n dag in die uitsiglose (byna absurde) bestaan van 'n naamlose vrou en haar naamlose minnaar.

Die vrou se dag word in twee gedeeltes: die eerste deel is sonder die man (pp. 57 en 58), van die oggend tot die middag om 4 uur wanneer die man daar opdaag; die tweede deel met die man tot die volgende oggend (vanaf pp. 59 tot 65).

Die gedeelte sonder die man, waarmee die verhaal aanvang, word in die neutrale alwetende perspektief vertel. Hier word nie net vertel wat op die spesifieke dag plaasvind nie, maar word ook duidelik aangetoon dat wat plaasvind nie uniek is nie, dat dit iets is wat elke dag gebeur. In hierdie gedeelte kom heelwat bywoorde van tyd en voorsetselgroepe voor wat aantoon dat gebeurtenisse op gereelde basis plaasvind; soggens, ooit, nooit (2 maal), nog nooit, dan (4 maal), altyd, soms (3 maal), saans, teen die middag, soms smiddags, deur die dag en die hele dag. Die verhaal vang selfs met die woord soggens aan.

Boonop word dit in die teenwoordige tyd aangebied. In hierdie eerste gedeelte impliseer die teenwoordige tyd saam met hierdie uitdrukkings van frekwensie dat hierdie gebeurtenisse in die toekoms herhaal sal word. Hierdeur word die uitsigloosheid van hierdie vrou se bestaan nie net gedemonstreer nie, maar ook beklemtoon. Wanneer hierdie herhalende patroon versteur word, word die geroetineerdheid van haar bestaan verder geaksentueer:

"Vanoggend, terwyl dit nog koel was om die tafels en die stoele, het die vrou met een van die bediendes gepraat, toe haar inkopiesak gevat en uitgestap. Sy was 'n halfuur weg. Dit is vanoggend die tweede maal dat sy dit doen. Toe sy terugkom, sit sy haar sak onder die toonbank neer en kyk na die boekie wat langs die geldlaai lê" (p. 58).

Hier word pertinent daarop gewys dat dit die tweede maal is wat dit gebeur. Al word daar van die patroon afgewyk, is selfs dít nie uniek nie. Sy het op die spesifieke geleentheid die muurprop vir die lamp gaan koop en daar is die suggestie dat dit deel van die patroon gaan word wanneer sy aan die man sê dat sy die volgende dag die draad vir die maak van die lampkap sal koop (p. 62).

Alleen 'n alwetende verteller, wat kennis van die verlede het, en 'n redelike idee van die toekoms, kan hierdie kennis aan die leser oordra. Die neutrale alwetende verteller openbaar hom deurdat die vrou se gedagtes weergegee word:

"Dan kyk sy na die kleingeld in die laaitjies en dink: dit was vanoggend die regte bedrag" (p. 57)

en dat daar ook van buite af waargeneem word:

"Daar is baie geraas in die straat, wat deur die dag aangroei en verdof, maar niemand hoor dit nie" (p. 57).

Uit die aangehaalde gedeeltes hierbo, (almal uit die eerste deel van die verhaal) kan mens al aflei dat hier baie saaklik vertel word. Die verteller konsentreer op die herhaling, die patroonmatigheid van die vrou se bestaan; haar gemoedstoestand bly op die agtergrond. As gevolg van hierdie saaklike vertelwyse geskied die oorgang na die dramatiese modus baie subtiel:

"Om vieruur kom daar 'n man in die kafee in na wie die vrou die hele dag tussen die ander mense soek. Hy is jonger as sy. Hy gaan by een van die tafeltjies sit en vou sy een been oor die ander" (p. 59).

In die eerste sin is die alwetende verteller nog hier op die toneel, maar in die tweede het die dramatiese modus klaar ingetree en word die man beskryf. Hierna is dit ook nodig om die vrou te beskryf, omdat sy van buite af waargeneem word:

"Sy het baie grimering aan haar gesig en haar een been is korter as die ander" (p. 59).

Slegs by een geleentheid kom die verteller in die tweede gedeelte weer na vore:

"Die vrou wat gewoonlik agter die toonbank werk, knik vir haar" (p. 59, kursivering van W.P.v.d.M.).

Die gekursiveerde gedeelte vervul geen funksie nie en kan net sowel weggelaat wees.

By 'n paar ander geleenthede kry ons wat ons as "toneelaanwysing" kan beskou:

"Die aand begin van die drumpels van die geboue af boontoe die strate volloop. Die motors beweeg soekend, dan voor die ligte wat helder rooi word, bars dan oor" (p. 63).

"Oral is daar ligte soos spelde op 'n swart kussing. Net bo - ver bokant die geboue - is die nag yler. In die strate is die nag swart, dik swart. Die straatligte staan soos papierblomme met fyn kroonblare wat afhang tot onder waar die nag op die teer oopvlek" (pp. 63-64).

"Om die pote van die bed is die nag donkerder. Op die tafel voor die bed staan 'n blink blompot, wat nie valer word nie" (p. 64).

"Van bokant die geboue af loop die dag vaalgrys in die strate in" (p. 65).

Die tweede, die derde en die vierde sitate hierbo kan probleme oplewer: hulle wil-wil na weergawes van die man se gedagtes

lyk, veral die tweede en die derde; die tweede wat direk volg op 'n sin wat sê dat hy by die venster uitkyk en die derde wat kort na die tweede volg en voorkom in dieselfde paragraaf met en voorafgegaan word deur die volgende sinne: "Sy kom weer in. Sy het haar nagrok aan". Selfs al is dit die weergawe van die man se gedagtes, in welke geval ons dan tog met 'n alwetende verteller te doen het, tree die verteller baie saaklik op; so saaklik soos in die dramatiese modus en dán nog is dit funksioneel.

Die verhaal begin met die aanvang van die vrou se dag. Elke oggend haal sy die papierblomme uit die water, draai dit in koerantpapier toe en gaan rangskik dit in 'n blompot in die kafee. Saans neem sy dit weer terug huis toe en sit dit in 'n beker met water.

In die stasiekafee as beleefde ruimte (die bediendes, die mense wat kom en gaan, die stoele en tafels, die suikerpotte, die geluide in die straat, stasiegeluide, die geldlaai en die boekie), neem die blomme 'n sentrale plek in haar lewe in. Daarom dat sy dit op 'n plek neersit waar sy dit kan sien:

"Deur die dag gaan die vrou nooit sit nie. As sy staan, kan sy die papierblomme sien" (p. 58).

As die man by haar wil weet hoekom sy die papierblomme huis toe neem, antwoord sy:

"Ek weet nie. Ek het al gewoond geword daaraan" (p. 63).

Met die blomme probeer sy kompenseer vir die dinge wat sy ontbeer, vir die onvoltooidheid, die kunsmatigheid wat kenmerkend van haar bestaan is: Sy is gebreklik en het "baie grimering" nodig om haar voorkoms te verbeter. Die man in haar lewe is nie haar eie nie, hy is slegs 'n substituut vir die een wat sy moet ontbeer. Die rooi serp wat sy as betaling vir haar "dienste" ontvang het, hang soos die swaard van Damokles oor hulle verhouding, omdat die man se vrou daarna gevra het en dit haar aan die haglikheid van hulle saamwees moet herinner.

Selfs van die aand se verwagtings kom niks nie: "Ek is jammer oor vannag. Ek het nie geld om te betaal nie," sê hy die volgende oggend ten spyte daarvan dat sy nie op geld aandring nie. Dit is nie soos sy dit wou hê nie. Sy is nie eens 'n werklike prostituut nie en die lamp wat sy wil maak, is sonder 'n kap.

Hierdie kunsmatigheid word baie subtiel van die blomme af op haar oorgedra deur twee parallelle "toneelaanwysings" wat ons in die verhaal aantref. In die eerste word beskryf hoe 'n kol sonlig "oor die toppe van die blomme wat die verste uitsteek", skyn (p. 58). In die tweede word 'n vergelyking met die eerste getref: "Die lig deur die venster skyn op haar en op die straat. 'n Kol lig lê op haar borste. Dit skuif nie weg nie, bly lê net so doodstil soos die sonlig op die papierblomme voor dit oorskuif na die vensterbank toe" (p. 64). Omdat hier genoem word dat die lig nie soos die son oorskuif nie, word die leser se aandag op die kunsmatigheid van die lig gevestig.

Die bestaan wat hier uitgebeeld word, is onteenseglik in alle opsigte 'n armmensbestaan: iets so uitsigloos soos 'n stasiekafee. So futiel soos die plaas van papierblomme in water, is haar poging om kleur aan die lewe te gee; 'n lewe doelloos soos die elke dag se huis toe neem van die blomme en die gedraai van die duiwe; 'n futlose bestaan soos hulle gesprekke oor die muurprop, oor die lamp en die lampkap, die rooi serp en die drinkbakke vir die duiwe. Selfs 'n opwindende gebeurtenis soos die vang van die jong bul, maak min verskil aan die eentonigheid van die vrou se bestaan.

Vir die man het die vang van die jong bul egter wel saak gemaak. Dit het groter indruk op hom gemaak as wat dit oppervlakkig mag voorkom. Wanneer hy haar daarvan vertel, sê hy:

"Ek het snaaks gevoel toe ek hom gevang het. Nadat hulle hom weer vasgebind het. Toe het ek snaaks gevoel" (p. 61).

Later die aand herhaal hy weer:

"Ek het snaaks gevoel toe ek die bees gevang het" (p. 64).

Die vrou reageer nie hierop nie, maar 'n rukkie later sê hy weer:

"Die bees het nie eens baklei nie, ... " "En hy was nog jonk. Dis snaaks" (p. 64).

Die vang en vasbind van die jong bul het by hom 'n besef van sy eie bevangenskap en gebondenheid in 'n doellose kringloop gegee; 'n uitsiglose bestaan waar die een dag soos die ander lyk. Daarom ook dat hy nie reageer op haar aanmoediging nie en die nag vir haar op niks uitloop nie.

Hierdie insig wat hy in sy lewe gekry het, stel hom aan die einde van die verhaal in staat om op die vrou se vraag waarom die duiwe so aanhou draai, te antwoord:

"Hulle draai maar. God, wat anders? Hulle draai maar".

'n Verre voorloper van hierdie verhaal, "Die verraad" (sal mens dit 'n vroeëre versie kan noem ten spyte van die geringe ooreenkomste?) het De Vries in Naweekpos van Mei 1959 (p. 19) gepubliseer. Herklaas Jansen is 'n plaasseun wat in die stad werk, dit was sy ideaal toe hy nog op die plaas was. Nou stap hy elke middag na werk by die laaiplek verby waar die diere van trokke afgelaai word. Daardie spesifieke dag breek 'n jong ossie uit, hy vang hom en hou hom tot hulle hom vasgebind het. Die ossie se moed is gebreek. "En toe kom die vreemde vaal gevoel weer oor Herklaas. Hy vat sy kos=blikkie, staan nog 'n oomblik so en kyk. Toe stap hy saam met die ander in die straat uit".

Wat hier nog suiwer vertelling was en redelik enkellynig, het in "Stasie" verwickelde dramatisering geword.

4.2.5. "Huisbesoek van 'n grapjas"

P.A. du Toit 1974 230 sonder "Huisbesoek van 'n grapjas" uit as "een van die mees verteenwoordigende nuwer, korter prosa-verhale in Afrikaans".

Voorlopig kan die verhaal soos volg saamgevat word: Die gebou waarin Henk (die hooffiguur), 'n spotprenttekenaar, woon, word afgebreek. Hy woon 'n onthaal by sy ouerhuis (?) by, vertrek voor die ander gaste, gaan maak 'n drankie in 'n kroeg, hoor die verhaal wat 'n oudsoldaat vertel en keer terug na sy eie woonplek. Daarna her- of beleef hy 'n gebeurtenis waarin hy as 'n spioen tydens 'n oorlog optree.

Du Toit 1974 230 toon aan dat ons hierin 'n derdepersoonsverteller aantref "wat hom in die vertelstyl en in die deurlopende dramatisering veelal vereenselwig met die perspektief van die persoon wat optree, praat, dink". 'n Verteller dus wat Friedman die "selective omniscience" sal noem. Verder merk Du Toit ook op dat die "epiese element (...) hier minder eksplisiet (is) as in 'Stamme ...'. Daar word baie min vertel, en byna die hele verhaal is (...) 'n dramatisering in die praesens of historiese praesens" (pp. 230-231). In 'n voetnoot wys hy daarop dat deur die praesens of historiese praesens die digtheid van die verhaal verhoog word en dat "omweë" soos "hy het gesê" uitgeskakel word. 'n Derdepersoonsverteller kan dus in die voorsprong wat 'n eerste persoonsverteller het (soos Hennie Aucamp 1969a aanvoer), deel (p. 231). Wat hy nie noem nie, is dat dit slegs kan gebeur waar die geselekteerde alwetendheid (die sentrale intelligensie) aangetref word, waar die derdepersoonsverteller met dieselfde "beperkinge" as die eerste persoonsverteller optree.

Du Toit 1974 231/2 bevind dat die verhaal redelik enkelvoudig is. Komponente wat hiertoe bydra is onder andere die klein opset, die enkele hoofkarakter, beperkte ruimte, die "algemeen eenvoudige, oorwegend konkrete woordgebruik" en die "oorwegend dramatiese aanbieding van die verhaal".

Du Toit het dit verder hoofsaaklik oor die gekompliseerdheid van die verhaal en hy toon aan hoe die samehang en die digtheid van die verhaal daartoe bydra.

Die eerste aspek wat hy bekyk is die verskillende tye en werklikhede wat mekaar aanhoudend binnedring (p. 232). In die verhaal is daar voorwerpe wat meermale voorkom en in Henk se hede parallele situasies uit die verlede oproep:

- i) die portret van Janine, die stof, die meisie op die advertensie en die tuin by die ouerhuis herinner hom aan sy verlede saam met Janine;
- ii) die ouerhuis wat hom aan sy eie tuiste herinner en die geraas van die musiek wat hom aan die aftakeling van sy eie woonplek herinner;
- iii) en die gedagte aan die onbetaalde rekening is tussen-deur gedurig by hom (pp. 232-234).

Hierdie tye wat Henk in hom omdra, agtervolg mekaar: in sy gedagte herleef hy akuit die verder verlede waaraan hy herinner word (p. 234). Hierdie verlede is die oorlog en die spesifieke moment toe hy as spioen opgetree het. Die soldaat in die kroeg roep vir Henk hierdie tyd in herinnering. Du Toit wys op die parallele tussen daardie verlede en die aand se gebeure (hiervan som ek net die belangrikste op): in beide verdedig hy hom met allerlei woordspelings, is daar sprake van lanterns, 'n gramradio en 'n hyskraan, vlug hy en geskied dit in die reën (pp. 234-235).

Daar is ook parallele flitse in die tuiskomsmoment: die hekkies van die familiehuis en sy eie huis; dat Janine vir hom gewag het na die oorlog en vanaand haar portret teen die muur; die oorbelle wat sy aangehad het, is soos windklokkies en Bella wat nie met groot oorbelle geteken wil word nie (p. 235).

Teen die einde word die verlede so reël "dat die hede volkome opgelos word" (p. 235).

Du Toit kom tot die slotsom dat Henk "nie net die verlede onder="

gaan nie, maar 'verdwaal tussen die tye', self meewerk aan die rekonstruksie van die verlede waarvan hy juis sou wou wegkom ... " (pp. 235-236, die aanhaling is van Brink: 1967 p. 97). Henk ervaar nie die verskillende werklikhede en die hede en die verlede afsonderlik nie. "Daar is 'n dinamiese osmose wat voortdurend deur die wande van die skeiding dring" (p. 236).

Die vraag ontstaan of Du Toit nie te veel maak van 'n verder verlede nie. Daar is weinig in die verhaal wat getuienis lewer dat Henk wel 'n spioen was. Ons het duidelik hier weereens met 'n randfiguur te doen, iemand wat dit nodig vind om tussen ander mense 'n spel te speel en dit "menslik" te doen. Henk het ook 'n besondere verbeelding; hy is spotprenttekenaar en voer gesprekke met Janine se portret om maar twee voorbeelde voor te hou. As hy voorberei om na die onthaal te gaan en weer dink aan die rekening, moet hy hom dwing om dinge waar te neem soos dit werklik is: "boeke word boeke, die kas skielik 'n kas, (geverf) soos die deurmekaar tafel 'n deurmekaar tafel word en die skilderye skilderye" (p. 67). Dit kom voor of hy hom "voorberei" om alles "normaal" waar te neem ten einde sy spel te kan speel.

Hoewel Du Toit van verskillende werklikhede melding maak, wys hy dit nie uit nie. Hiermee wil ook nie te kenne gegee word dat die verlede geen rol in Henk se lewe speel nie, maar die spioenasie-episode wil eerder na 'n verbeeldingvlug van Henk lyk as na 'n herinnering. Naas die Bybel en Samuel Butler, bestaan sy leesstof uit "oorlogsverhale en cowboystories" - verdigsel dus, wat die agtergrond kan verskaf vir 'n sterk verbeelding en verbeeldingsvlugte. Die spioenasie-episode vertoon 'n vermenging van die bedreiging wat Henk in die gesig staar (die afbreek van die gebou en die bars langs die posbus), wat hy ervaar tydens die onthaal en die verhaal wat die oud-soldaat vertel. Die hele episode het die voorkoms van 'n verdigte en hewige herbelewing van die aand se gebeurtenisse. Die parallelle wat Du Toit aantoon, kan dalk eerder hieruit verklaar word. Ander komponente wat hierdie interpretasie

staaf, is die volgende: die vyand lyk vir hom bekend; hy maak net soos hulle; hy het nie geweet dat sy kaptein letterlik bedoel het dat dit met hom klaar sal wees as die vyand hom herken nie; hy teken hulle in plaas daarvan om foto's te neem; die bars in die damwal; die ou soldaat wat met sy geboorte by was, waarsku hom in plaas daarvan om hom te ontmasker; hy trek sy uniform uit om weer "gewoon" te lyk en hy haak sy jas van die bokhoring af. Wanneer Janine dan vir hom "sê" dat die "oorlog" verby is, voel hy verlig. Hy kan weer op sy eie manier gewoon doen, hy hoef nie meer die spel te speel nie, hy kan ontspan en die bedreiging op sy eie manier die hoof bied, vir die hyskraan suiker aanbied.

Wat Du Toit en Brink dus as 'n verdwaal tussen verskillende tye interpreteer, het eerder die voorkoms van 'n rekonstruksie van 'n ervarede werklikheid, 'n verdigte herinterpretasie van 'n aand se gebeurtenisse.

'n Verdere aspek wat tot die digtheid van die verhaal bydra, is die subtile oorgange tussen die onderskeie werklikhede en verledes. Du Toit 1974 238 maak die opmerking dat: "Waar De Vries byvoorbeeld nog in 'n bietjie pyn' (Dubbeldoor) met kursivering die oorgang tussen die buitewerklikheid en die bewussynswerklikheid beklemtoon, is die oorgang hier sonder enige tipografiese onderskeiding". (Die fout wat Du Toit begaan, is dat in "n Bietjie pyn" en Hemingway se "The snows of Kilimanjaro" wat hy as voorbeeld voorhou, nie die oorgang tussen die werklikhede deur die tipografie beklemtoon word nie, maar die onderskeie werklikhede self.)

In verband met die verwysingsveld van die verhaal wys Du Toit 1974 239 daarop dat dit aansluit by "die hele dubbeldoor/vliegoog-benadering van die twee bundels met dié titels; by die ironiese 'opbeurspreuk', 'Man lebt im Totenreich'; by die motto bo-aan die tweede verhaal in Vliegoog: 'Wij zijn pelgrims ... en vreemdelingen ... '. En binne die verhaal by uiterstes soos Prediker 12 en Erewhon."

Du Toit toon aan hoe "Huisbesoek van 'n grapjas" illustrasie is van "'dubbeldoor'-werklikhede, 'dubbeldoor'-tye", dat droom en werklikheid vervleg is, dat 'n poging aangewend word om afstand te skep te midde van 'n subjektiewe-emosionele betrokkenheid.

Die verwysing na Prediker 12 betrek die "eksistensiële nood van 'alles tevergeefs'". Hierdie verwysing hou verband met wat Du Toit die weerloosheid-werklikheid noem, "die werklikheid waarin daar steeds die romantiese droom van 'n lewe saam met Janine voortleef" (p. 241).

Die Erewhon-verwysing (Samuel Butler) "verkeer in jukstaposisie met die Prediker-verwysing". Erewhon (De Vries spel dit Erehwon) is die anagram van nowhere. Dis die land waarin die mens kan besluit om sy "prenatale 'status' te behou" (1974 242) en in die woorde van die verhaal: die land waar "n kind van sy geboorte skrik en van die skrik krimp - terug - alles terug" en die kind word kleiner en kleiner tot hy oplaas in sy moeder verdwyn (p. 69). Met hierdie verwysing skud Henk die weerloosheid af, maar dit word ook meer: 'n konfrontasie met die "verlede wat in die ek bly duur, voortdurend uitskree uit droom en werklikheid ... " (1974 242). Die eintlike hel van die werklikheid is vir Henk daardie droom as soektog waarin alles herhaal word (p. 243).

Die soektog eindig in spot. Dit is asof Henk "fatalisties-ironies die oplossing in eufemisme soek; asof hy wil sê: die hyskraan is ook maar soos die spotprent vir elke uitgawe, 'n episodiese sterftetjie", die ontreddering lê vorentoe (1974 p.243). Die "huisbesoek" van die "grapjas" duur voort.

"Huisbesoek van 'n grapjas" is inderdaad 'n besondere verhaal en 'n illustrasie van wat met die geselekteerde alwetendheid as vertelinstantie bereik kan word.

4.3 Twee maal om die son (1969)

4.3.1 Inleidend

In teenstelling met Vlieggoog, was die resensente van Twee maal om die son (1969) almal dit eens dat die bundel iets besonder is. Hennie Aucamp resenseer dit in Die Burger (28 November 1969) en kom tot die gevolgtrekking dat die dekade van sestig ryk was aan belangrike "kortkunsbundels in Afrikaans (...). Twee maal om die son bekragtig die oes op 'n waardige manier". In Die Nataller van 9 Januarie 1970 verskyn 'n resensie van A.G. waarin hy ook die bundel hoog aanslaan: "Om 'n verhaal goed te vertel, het Somerset Maugham eens gesê, is een van die kenmerke van groot skryfkuns. Met reg kan ook beweer word dat om skynbaar onbenullige verskynsels tot belangrike bestanddele van 'n 'verhaal' te relativer, ewe-eens beskou word as 'n teken van besondere talent. Hierin slaag Abraham H. de Vries uitmuntend in sy jongste bundel". Hoewel T.M. die bundel oppervlakkig resenseer, (in Hoofstad van 20/1/1970) is hy onder die indruk van die "knap konstruksie" en die "raak beelding" daarvan. P.D. van der Walt is in Die Transvaler van 9 Maart 1970 net so positief oor die bundel: "Twee maal om die son is 'n waardevolle bydrae tot ons kortverhaalkuns en tot De Vries se mooi groeiende oeuvre". Ongeveer twee jaar na die verskyning van die bundel, verskyn Anita Moodie se resensie daarvan in Rapport (7 Februarie 1971). Alhoewel sy nie eksplisiet sê dat die bundel goed is nie, beweer sy dit tog by implikasie: "Abraham H. de Vries se prosabundel, Twee maal om die son, het reeds in 1969 verskyn, maar tot nog toe was daar in boekereubrieke weinig kommentaar op die boek. Ten onregte, want tussen De Vries en die Afrikaanse kortverhaal is daar 'n verbinde wat nie verswyg kan word nie".

Van die resensente is dit slegs Aucamp en Moodie wat die bundel met De Vries se vorige bundels vergelyk. Moodie bevind die bundel ligter as Dubbeldoor (wat sy klaarblyklik as sy hoogtepunt beskou): "Die bundel het in sy geheel nie soveel krag as wat

'n bundel soos Dubbeldoor gehad het nie, maar steeds teenwoordig is die besondere instelling en lewensvertolking wat blywende betekenis aan so baie van De Vries se verhale gee". Aucamp se oordeel is meer ewewigtig: "Met die uitsondering van 'Terug na die Natuur', (...), bring die bundel nie 'n opvallende vernuwing in sy werk nie, wel 'n voortwerk in die gees van Dubbeldoor en Vliegog. ('n Mens sou kon vra: maar is dit billik om steeds by die kunstenaar om vernuwing aan te dring? Hoofsaak is tog dat 'n kunswerk góéd, besield is. En die verhale in Twee Maal om die Son is deur die bank goed; in 'n geval of twee briljant)".

Uitgaande van die vertellersperspektief is daar, soos Aucamp bevind het, met uitsondering van "Terug na die natuur", min aan te toon wat nuut is. En tog is daar een aspek wat opvallend is: 'n neiging om meer verhale "in die eerste persoon" aan te bied. Van die elf verhale (die "Kort verhale in die eerste persoon" word as vier afsonderlike verhale getel), is daar slegs een in die neutrale alwetendheid ("Die voorbode") en twee in die geselekteerde alwetendheid ("Die Vader" en "Terug na die natuur"). Die agt oorblywende verhale is almal in die eerste persoon. In drie van hierdie agt verhale is die vertellers met hulle eie werklikhede besig, nl.: "Soms op 'n reis", "Ek is hier, ja" en "Brood(3)". In die oorblywende vyf, die vier "Kort verhale in die eerste persoon" en "Kanker", is die verteller oënskynlik as waarnemer teenwoordig.

4.3.2 "Kort verhale in die eerste persoon"

Met die titel as leidraad word die vier "Kort verhale in die eerste persoon" op grond van elkeen se beperkte omvang (kort verhale los geskryf) en die vertellersperspektief saamgegroeper. Nommer I is ongeveer 900 woorde, nr. II 1,560, nr. III ongeveer 610 en nr. IV ongeveer 890 woorde lank. In elk van die verhale is daar 'n "ek" aan die vertel, maar of hierdie

"ek" in elke geval 'n rasegte "ek-verteller" is, is 'n ope vraag. Verhale nr. II en IV is die enigste waarin die ek-as-waarnemer duidelik na vore tree.

In verhaal nr. II word die verhaal vertel van die Hollandse moeder (wat met 'n Belg getroud was), wat nie kan aanvaar dat haar seun aan die hand van sy eie mense gedurende die Tweede Wêreldoorlog gesterf het nie. Sy praat van hom asof hy nog leef en in Johannesburg woon. Die verteller, uit Suid-Afrika afkomstig, ontmoet haar een aand in La Roche tydens 'n opvoering van Brecht se Die Moeder (Mutter Courage und ihre Kinder). Hy vergesel haar daarna na die woonstelletjie wat sy met haar skoonsuster deel. Wanneer die moeder die vertrek verlaat om tee te maak of om die foto-album of die brief te gaan haal, vertel die skoonsuster aan hom wat werklik gebeur het. Wanneer hy wil vertrek, bring die moeder vir hom 'n brief om aan haar seun te gee, of te pos as hy hom nie raakloop nie. Op die koevert is geen naam of adres nie. Tuis plak hy die koevert met brief en al op 'n karton en raam dit. Wanneer iemand hom vra of dit 'n nuwerwetse skildery is, antwoord hy: "Ja. Dis wat moeders maak vir hul seuns in oorloë".

Die brief is simbool van die moeder se onvoorwaardelike liefde, liefde wat nie kan of wil aanvaar dat haar seun verraad teen sy eie mense kon pleeg nie.

Verhaal nr. IV speel "in 'n middernagkafé in Hillbrow" af, 'n plek waar mense "hoopvol vergader". Die ek ontmoet 'n moedelse Cupido wat langs sy teekoppie kom sit. Hy kla dat die mense nie sy pyle voel nie en die verteller raai hom aan om liever agter die teelepel weg te kruip. Uit die gesprekke van paartjies om hom, kom die verteller agter dat die mense oor politiek, en nie liefde nie, praat. As Tania inkom (iemand wat hy van sy kinderdae af ken), begin sy ook vertel van Minister en sy toespraak wat hy op Pietersburg gehou het. Sy is Minister se sekretaresse. Sy noem 'n eggburger 'n "eierhappie" (om indruk te maak?), sy rook, en met die jare het sy van skuins bo af nie veel verander nie. Sy is duidelik

fisies nie vooruitstrewend nie en praat deurentyd van Minister, sonder om sy portefeulje te noem of te sê wie hy werklik is. Haar gesprek bly oppervlakkig. Dis duidelik dat sy ook nie Cupido se pyltjies sal voel nie. As die verteller uitstap, kry hy die weemoedige Cupido werkloos en met 'n leë pylkokertjie buite sit. Die hoop het weereens beskaam.

In beide verhale is die ek-verteller deelnemer in die verhaal, ontvou die verhaal as gevolg van sy teenwoordigheid op die spesifieke plek.

Verhaal nr. I word deur 'n alwetende verteller vertel. Op 'n Sondagagtermiddag besoek die ou mense van 'n outehuis die Dieretuinmeer waar hulle speletjies speel en ontspan en Oupa Wynand teen die einde aankondig dat hy en Martie gaan trou. Hier is wel 'n ek wat in die verhaal optree (kursivering van W.P.v.d.M.):

"Dis een van daardie Sondagagtermiddae waarop stadsbewoners op die gras by die Dieretuinmeer sit en ons ons gedagtes steeds deur ons koppe voel gaan soos swane wat luiweg deur sonkollie op die water swem" (p. 39).

"Later die agtermiddag kry ek hulle in die hoek van die tuin, twee-twee voor mekaar" (p. 40).

Maar hierdie ek is nie met sy eie werklikheid besig nie. En hoewel die ou mense hoofsaaklik van buite waargeneem word, is hy te alwetend om bloot 'n waarnemer te wees:

"'Stefaans was altyd ook so langdradig', dink Martie by haarself. 'Dis omtrent al wat ek van hom kan onthou'" (p. 41).

"Net die matrone klap hande, want sy het daarvan geweet" (p. 41).

Hierdie tipe verteller is niks anders as Friedman 1955 1170/1 se Editorial Omniscience nie: "The tendency, however, in Editorial Omniscience is away from scene, for it is the author's voice which dominates the material, speaking frequently as 'I' or 'we'". Buiten die ons (p. 39) en die ek (p. 40)

soos hierbo aangehaal, word alles meegedeel, vertel; van dramatisering is daar weinig sprake. Die naaste wat hierdie verhaal aan dramatisering kom, is in die direkte weergawe van die karakters se woorde en gedagtes. En hoewel die verhaal oor Oupa Wynand en Martie gaan, word baie aandag aan die ou mense in die algemeen gegee. Die ou mense wat kinderspeletjies speel en soms selfs stuitig raak. In die laaste derde van die verhaal word op Oupa Wynand en Martie gekonsentreer. Selfs Martie se gedagtes word weergegee. Daar word dus van binne en buite waargeneem. In hierdie opsig stem die vertellersperspektief verder ooreen met Friedman se Editorial Omniscience: "The story may be seen from any or all angles at will: from a godlike vantage point beyond time and place, from the center, the periphery, or front" (p. 1171). Maar Friedman gaan verder in sy onderskeiding van hierdie vertellersperspektief: "The reader accordingly has access to the complete range of possible kinds of information, the distinguishing feature of this category being the thoughts, feelings, and perceptions of the author himself; he is free not only to inform us of the ideas and emotions within the minds of his characters, but also of his own. The characteristic mark, then, of Editorial Omniscience is the presence of authorial intrusions and generalizations about life, manners and morals, which may or may not be explicitly related to the story at hand" (p. 1171).

In hierdie verhaal oortree die abstrakte outeur nie so opsigtelik sodat die leser dit met die eerste kennismaking onteenseglik as authorial intrusion sal herken nie. Vir 'n uitvoerige en duidelik herkenbare indringing van die outeur se kant, is die verhaal seker te kort. Daarby is so 'n indringing hier nie maklik uitwysbaar nie, omdat dit wel met die verhaal verband hou, selfs die kerngedagte uitspreek, nl. dat ou mense ook lief mag hê en oor hulle toekoms mag besluit. Net nadat Oupa Wynand aangekondig het dat hy en Martie gaan trou, is daar 'n rukkie stilte:

"Net die matrone klap hande, want sy het daarvan geweet. Die ander is te verslae om iets te sê of iets te doen

"Wat makéér hulle? Almal het hulle geterg, goed en wel, al lank al, maar - hulle is tog albei grootmense" (p. 41).

Hierdie laaste twee sinne is duidelik kommentaar op die ander ou mense se verslaentheid. Dit kan moontlik n weergawe van die matrone se gedagtes wees, maar omdat dit in die direkte rede is (dit mag moontlik erlebte Rede wees), moes dit tussen aanhalingstekens gewees het, soos Martie se gedagtes. Hierdie kommentaar kan dus, soos ander gedeeltes in die verhaal, van die abstrakte outeur afkomstig wees.

Alles dui egter op die outeur se deelname in die verhaal. Dit gee aan die titel van die vier kortverhale ("Kort verhale in die eerste persoon") n ander interpretasie as wat mens met die eerste lees van die titel verwag. Onder eerste persoon soos De Vries dit hier gebruik, word naas wat gewoonweg onder eerste persoon verstaan word, ook die abstrakte outeur ingesluit.

Van n storie is daar in verhaal nr. III nie veel sprake nie. Die toneel is weereens n kafee in Hillbrow. Die vertellende ek, hoofsaaklik n blote waarnemer, is baie koel en saaklik in die rapportering van wat hy waarneem: plakkate teen die mure, n intellektueel en n meisie by n tafeltjie in n hoek, die eie=naar van die kafee wat self bedien, drie mans wat inkom, die swart sangeres en haar begeleiers, n tekenaar, n man wat oorkant hom kom sit en na n portretjie kyk; mense wat uitgaan en mense wat inkom, drie rooi lanterns en die gemoedelike skrywer. Selfs waar hy nie net waarnemer bly nie, en met die gemoedelike skrywer in gesprek tree, bly hy saaklik en gee hy sy woorde in die indirekte rede weer:

"Toe hy sien ek kyk na hom, sê hy:

'I'm writing a book ... '

Ek vra vir hom waarom, omdat dit die intelligentste vraag is waaraan ek kan dink" (p. 48).

Maar hierdie saaklike rapportering geskied nie sonder dat daar kommentaar gelewer word nie:

"Oorkant my kom n man sit. Hy haal n portretjie uit sy sak, kyk daarna en bestel tee. Maar hy glimlag. Daar is geen rede waarom iemand nie mag glimlag nie, maar hy glimlag spontaan en dit lyk onvanpas" (kursivering van W.P.v.d.M.).

Hoewel hierdie "verteller" nie sy karakter ("travellers with no destination") se gedagtes weergee nie, is dit tog duidelik dat ons hier weer met n alwetende verteller te doen het. Verlaat ons ons op die titel van die reeks, en op wat ons t.o.v. die "verteller" in verhaal nr. I vasgestel het, kan ons in hierdie geval weer eens aanneem dat die abstrakte outeur hier aan die woord kom.

4.3.3 "Terug na die natuur"

Die verhaal "Terug na die natuur" verteenwoordig die begin van n nuwe ontwikkeling in De Vries se hantering van die vertellersperspektief: die konkrete outeur word op heel vernuftige wyse in die verhaal betrek, sodat die verhaal pseudo-biografiese elemente vertoon. Hierdie ontwikkeling het reeds met "Skoenemaker, diepe water" in Vetkers n aanvang geneem, maar daar was die ooreenkoms tussen die karakter Braam en die skrywer Abraham H. de Vries nie so opvallend en eksplisiet gestel nie, en was dit ook nie só ontgin soos in hierdie verhaal nie.

"Terug na die natuur" is die verhaal van Thys van der Vyver (n skuilnaam van die konkrete outeur self, waaronder hy die entertainment Alibi van n verdagte geskryf het) wat rolprente van die skrywer, De Vries, se verhale maak. Dan op n dag gebeur n snaakse ding: die kamera begin vanself Van der Vyver afneem, en sy terugsink, deur die dood, "verbý die dier grond toe", word op film vasgelê.

Die verteller in dié geval is n geselekteerde alwetende verteller. n Verteller wat die gedagtes van Van der Vyver kan weergee,

maar nie mag inmeng en kommentaar lewer nie; dus 'n baie objektiewe verteller.

Hierdie objektiwiteit stel hom in staat om Van der Vyver en sy werksaamhede, asook De Vries direk en indirek deur Van der Vyver, van 'n afstand te beskou; om selfs kommentaar en kritiek om hulle werk te lewer. In De Vries se geval word dit selfs van voetnote voorsien. Ten slotte metamorfoseer Van der Vyver en word self die gorilla wat die man in sy gefantaseerde verhaal agtervolg.

Die voetnoot aan die einde word eksplisiet deur Abraham H. de Vries onderteken. Daardeur word verband gelê tussen die geselekteerde alwetende verteller en Abraham H. de Vries, die konkrete outeur. Soos Anita Lindenberg 1982: 579 dit stel, is die verteller "n masker van Abraham H. de Vries".

Op bladsy 70 kom daar 'n afwyking van die normale geselekteerde alwetendheid voor. Hier word die leser direk aangespreek deur die vertelinstansie wat ooreenkoms met Thys van der Vyver vertoon (kursivering van W.P.v.d.M.):

"Maar omdat dit nog nooit vantevore gebeur het nie, stap hy na sy telefoon toe, wit op die bruin leiklip=rakkie (glimlaggend: - nee, dit het niks te make met die kleurprobleem nie, my rolprente het hul eie kleur=probleem; jul wantroue was altyd ongegrond. Kleur is nie meer nêr fantasie nie)".

Het ons hier met 'n ek-verteller te doen wat homself objektief waarneem, of kan ons aanneem dat De Vries weereens hier ontspoor het?

Die moontlikheid is nie uitgesluit nie dat ten spyte van die afstand wat die vertelinstansie wil handhaaf, die abstrakte outeur doelbewus verband wil lê tussen die vertelinstansie, Van der Vyver, De Vries en sy "verre voorsaak", die gorilla. In 'n verhaal waarin "De Vries, Van der Vyver, die verteller, die gorilla (...) by wyse van spreke, fasette van een die dieselfde ding" is (Aucamp 1969a), kan so 'n "ontsporing"

sels funksioneel wees. "Terug na die natuur" is immers 'n verhaal "waarin ego en alter-ego (...), beskawing en oer-natuur, mens en aap, hulle rolle teenoor mekaar uitspeel tot 'n skokkende slot" (Brink 1980 143). Hennie Aucamp 1969a sien dit onder andere as "n verhaal oor die wisselbaarheid van rolle", terwyl dit vir Anita Lindenberg 1982 579 gaan "om die verlies aan oernatuurlikheid deur die vervalsing van identiteit in die moderne beskawing". Hierdie vervalsing word blootgelê deur die "kliniese kamera-oog" wat deur alle fasades breek en die bewussyn na 'n konfrontasie met die "oerself en die dood" dryf (Lindenberg 1982 579). In die verhaal self vervul die kamera die rol wat die gorilla speel in die fantasie wat Van der Vyver aan De Vries vertel. Daar is die gorilla die agtervolger en blykbaar simbool van die dood: "'Hy is altyd by jou. Dood is terugsink, verby die dier, grond toe'" (p. 69). In die verhaal self dryf die kamera Van der Vyver verder as net tot 'n konfrontasie met die dood; dit is sy gewete en dryf hom ook tot 'n konfrontasie met die verskillende fasette van sy Self, en 'n konfrontasie met die dinge om hom:

"Kom dinge: ek sien julle nou vir die eerste maal: swart, wit, koper, groen. Ek het julle kleure genoem en ek het julle nooit raakgesien nie. (...) Dinge wat ek nie ken nie, maar wat tog aan my bekend is. O blinde, blinde wat tog oë het om te sien, maar nie wil sien nie.

"Julle kom staan agter my oë: koerante, wasmasjiene, handdoeke ... Ek het altyd geweet hoe om julle te gebruik, maar ek wou nie sien dat julle ook is soos julle is nie".

Hierby hoort ook die mense om hom:

"Johnson! ... Miena! ... Wat is jou naam, Johnson, jou regte naam? En jy, Miena, wat is jou van?" (p. 77).

As ons die verband tussen die gorilla in die fantasie en die kamera in die verhaal in gedagte hou, kan ons die kamera byvoeg by die fasette van die Self wat reeds genoem is. Die kamera is buitendien die mees objektiewe

waarnemer in die verhaal. Hy is soos die abstrakte outeur in staat om self te besluit waarop hy wil fokus. Ongeag wat Van der Vyver vir hom voorhou - drank, kos of meubels - ongeag of hy die kamera se aandag pertinent daarop vestig - "Toe, kyk nou kamera, kyk nou" - bly die kamera op hom gefikseer. Die sin: "Maar die kamera kyk na hóm" word binne die bestek van 'n bladsy vier keer herhaal. 'n Verdere bevestiging van die kamera se "individualiteit" kry ons in die slotparagraaf (kursivering van W.P.v.d.M.):

"Die kamera dobber weg - hik skelm van die lag. En al wat oorbly om te kyk, is sy eie oë" (p. 79).

Hier vind weereens 'n verskuiwing in die perspektief plaas. Waar die grootste deel van die verhaal deur Van der Vyver se bewussyn gekanaliseer is, word daar in die laaste paragraaf, nadat hy gorilla geword het, van buite af waargeneem. Hier tree die verteller soos 'n neutrale alwetende verteller op en herinner sterk aan die verteller van "Vlieë soek nie" wat met 'n glimlag wrede stories aan kinders vertel en agteraf lag omdat hulle daaroor bang word.

In hierdie verhaal word die konkrete outeur in die verhaal betrek. Hy word self 'n karakter, en verskuil in die persoon van Thys van der Vyver, die hoofkarakter, en gedagtig aan die verbande wat gelê word, kan mens amper sê: die enigste karakter. Wat hier egter nooit uit die oog verloor moet word nie, is dat die abstrakte outeur op die agtergrond, met sy tong in sy kies, skelm aan die lag, alles manipuleer. Die leser word oënskynlik op 'n dwaalspoor gelei, maar terselfdertyd word sy aandag op die ironie van die verhaal gevestig, nl. dat die moderne mens en spesifiek die moderne Afrikaner, sy onskuld verloor het, onmenslik geraak het, en alleen hierdie onskuld weer kan herwin deur 'n nuwe "sondvloed" en 'n regressie, 'n "terugsink verby die dier", waaruit hy met nuwe oë (gesimboliseer deur die klawerblare wat die gorilla onder sy ooglede vasknyp), 'n nuwe begin kan maak.

Samevattend kan gesê word dat De Vries in hierdie bundel nog steeds bereid is om met die vertellersperspektief te eksperimenteer.

Naas voortreflike verhale in die "ou trant", byvoorbeeld "Soms op 'n reis" en "Brood(3)" wat Aucamp (1969a en 1978 56-69) onder andere hoog aanslaan, demonstreeer De Vries in "Kort verhale in die eerste persoon" sy eie onortodokse opvatting van wat hy onder eerste persoon begryp. En in "Terug na die natuur" bring hy aspekte van die konkrete outeur met verbluffende vaardigheid sy verhaalwêreld binne en maak van hom 'n "mens van papier". Dit is 'n tendensie wat hom in die bundels wat hierop volg, en dan veral in die kontreibundels, sal herhaal.