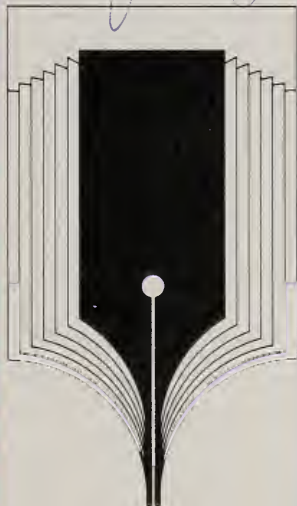

TYDSKRIF
VIR
LETTERKUNDE

XXVIII: 2 MEI 1990

M. J. Aucamp



Opstelle deur André P. Brink,
F.I.J. van Rensburg,
Peet van der Merwe

—

Hennie Aucamp,
Joan Hambidge,
Prevot van der Merwe:
Gedigte

ISSN 0041-476 X

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXVIII:2 MEI 1990

Elize Botha
(Redaktrise)

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

Skakelredaksie: J.J. Brits W.A. de Klerk Marcel Janssens Joan Lötter Koos Meij
Eben Meiring P.J. Nienaber H.J. Pieterse (Unisa) Z.J. Pretorius Rika Cilliers
Mary-Ann van Rensburg M.M. Walters

REDAKSIE-ADRES EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(Vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE, Posbus 1758, PRETORIA

INTEKENGELD:

R15 per jaar. Los nommers: R4,00 per eksemplaar.

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

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

DIE DEPARTEMENT ONDERWYS EN KULTUUR (VOLKSRAAD)

en van

DIE AFRIKAANSE PERSFONDS

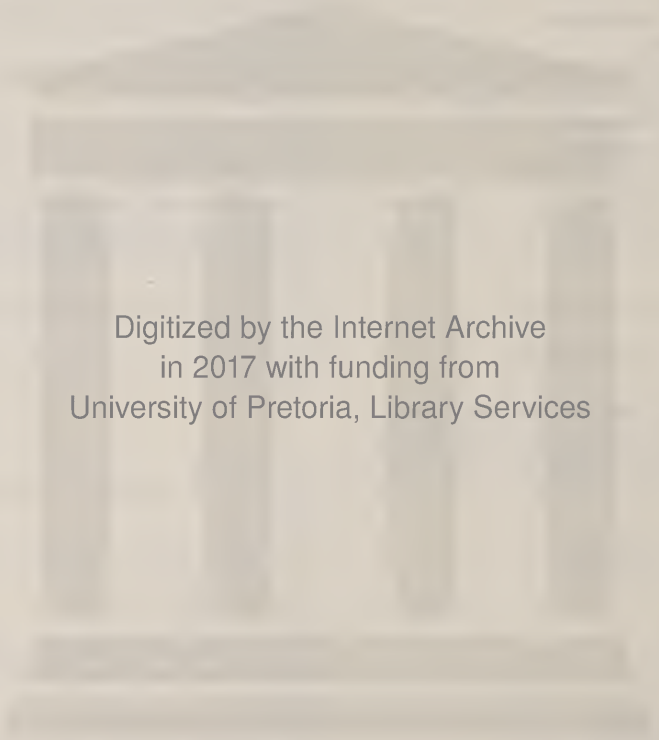
aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

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

ISSN 0041-476X

Inhoud

Hennie Aucamp	Die skawagter van Stompiesfontein 1
J.C. Steyn	Gewaarwordings rondom 'n moordgeskiedenis 3
Joan Hambidge	Gedigte 8
Jan Nel	'n Vrystorie 11
Nanette Pretorius	Vincent 15
Hanneki van den Heever	Die Roostuin 16
Suna Snyman	Jong Jare 22
Iso Schaekers	Poublou 28
Herman Oosthuizen	Seunsgesig 30
W.D. Burger	Sonde ruik soos bus 33
André P. Brink	Kodes in die narratiewe tekste van F.B. Hotz: 'n voorlopige verkenning 34
Peet van der Merwe	'n Eerste skoffie op pad na die grens 42
F.I.J. van Rensburg	Die Akademie vir Dramakuns en Raka 50
Prevot van der Merwe, Kobus Burger, Hennie Aucamp, Marie Jacobs, Cornelius van der Merwe	Gedigte 56
P.D. van der Walt	Tema, tyd en karakter in drie hoor-spele 62
M.J. Prins	Het gevaar 72
Albert Kloppers	'n Geskiedenis en 'n vertelling 82
I. Preis	Lappies, kan jy my hoor, Lappies? 85
Ia van Zyl	Phillips se sewe en sewentig stories oor 'n clown as postmoderne fantasie 92
Louise Broccardo	Afrikaanse Prosa 104
Siegfried Huigen	Franse invloed op Suid-Afrikaanse kultuur 116
Literêr-aktueel	Geletterdheid in Renaissance-literatuur 119
Nuwe Afrikaanse Boeke Okt./Des. 1989	121
	130



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

Hennie Aucamp

Die skawagter van Stompiesfontein*

'n Monoloog
(Vir Shaleen Surtie-Richards)

'n Baie ou vrou, DOORTJIE LINTNAAR, sit by 'n haas uitgebrande vuurtjie. Agter haar is 'n eenvoudige skerm van biesiematjies. Skielik kyk sy op, haar oë op skrefies, want sy sien nie meer baie goed nie.

My liewe meneer, ná al die jare! Soos pape gesê het: berge ontmoet nie, mense wel! Meneer het 'n bietjie lyf gekry. En die hare word min. Sinkings op die kop, meneer. Of kyk ek verkeerd? Ek het mos so swak van gesiente geword, weet meneer? Maar sit, meneer, sit. Trek daar 'n appelkissie nader, maar kom sit aan dié kant, uit die rook uit. . . Tag, as ek nou 'n trekseltjie koffie gehad het! Wag, ek gaan vra gou by die Groothuis. Nie nodig nie? (*Kyk oorstelp na 'n denkbeeldige doos vol presente.*) Wat, alles vir my? Visolie, meel. . . meneer sal geseënd wees. . . suiker, koffie. . . moerkoffie, ag heiden ons, meneer is te goed vir my. . . Baing, baing dankie. Ek kry gou ons water-tjie aan. 'n Takkie, en nog 'n takkie. 'n Mens mors nie met hout nie, meneer, dit leer jy op die vlak. Ja, soos by Stompiesfontein. Gekry ja, die snêppies, daai van die rooi kranse, en ek wat so staan met 'n lammetjie in my arms. (*DOORTJIE konsentreer op die vuur. Wanneer sy orent kom, is sy nie meer so vrolik nie.*) Ek bêre die snêppies in my trommel. (*Wys na die skerm*) Dit was my laaste jaar in die veld, daai keer. Die baas het my werf toe gebring, sommer kort daarna. Om uit te span, het hy gesê. Dis oor my ou bene nie meer wou nie, en ook nog die oge. . . Nee, hulle sorg goed vir my, op hulle manier, maar my hart staan veld toe. In die veld was ek nooit alleen nie. Met my Bybel en my lappe. Het ek een van my lappe vir meneer gegee? Ek was seker uit die lappe uit. En dan my skaaptroppie. En partykeers het hulle kom kuier, een-een of sommer al drie tegelyk. Pape en oompie Dirk Ligter en Petrus Hardegat. Pape het my goed groot gekry, meneer, net baing strik. Die kêrels het kom kuier, die een na die ander, maar Pape was nie tevrede nie. Pape was 'n Hollander, sien, met Hollandse gelerentheit. En hy't al my kêrels weggewys: nie goed genoeg vir sy dogter nie. Petrus het die langste gepambeer. "Eers as jy kan lees en skryf, Petrus", was Pape se woorde. Petrus was 'n man vir handewerk. 'n Geel klong, baing lank, en mooi van aangesig, en met nét

* ". . . 'n monoloog wat op versoek van Shaleen Surtie-Richards geskryf is. Dis 'n byna woorde-likse herhaling van 'n gesprek wat ek jare gelede op die plaas Excelsior in die Kouebokkeveld gehad het. Betjie (*sic*) Lintnaar moet nou lankal ter siele wees." (Uit 'n brief van die skrywer, gedateer 5 Oktober 1988.)

sulke hande. Maar skryf kon daardie hande nie. En ná 'n jaar het Pape hom vir altyd weggewys. En so't ek ongetroud gebly, en die vee opgepas, en eenzaam was ek nie, want ek kan mos lees. En al die lappieskomberse wat die duisvolk by my kom koop het. Of wat ek geruil het. Vir koffie en suiker en ander negosie. (*Skrik*) Wat raas so? O, dis Klein-Jannie op die trekker. Dit raas te baing vir my op die werf. Ek slaap hier, ja, in my skerm, maar winters in die Groothuis, in 'n agterkamertjie. Want jy kan doodryp op die vlak. Om van die kapok nie eers te praat nie. En dan skuif ek saam met die huismense in voor die vuur. En hulle gee nie om nie. Behalwe as daar kuermense is. Dan kyk hulle my aan of hulle dink: En waar kom sy vandaan? Maar sit sit ek. Want ek het my stoel. En ek het my plek. En hulle weet dit. Nou die aand (*DOORTJIE kyk rond of niemand anders haar hoor nie*) nou die aand was hier 'n man by die skerm. Ook nie by die skerm nie — omtrent dáár. Maar daar was 'n mis oor die veld en oor die werf, en ek kon die man nie uitmaak nie. Pape allemits? Of oompie Dirk? Of Petrus Hardegat? Iemand wil my kom haal, ek weet dit. Ek sien dit aan die maan. As dit maar Petrus is. Met sy sterke arms en sy grote hande . . . Hoor hoe kook ons water. Maar waar's die koffiesakkie nou? Aljimmers weg. En net vanoggend nog uitgespoel. O, dankie meneer. Een lepel, twee lepels . . . So moet koffie mos ruik. Daai sleg winkelgoed ruik mos nie. Ons laat hom eers 'n bietjie trek. Daai bondel, meneer, gee bietjie aan. La'k sien. Dis nou vir meneer. Nie klaar gemaak nie, en ook nie so netjies soos die oues nie. Die gesiente het ingege. Het meneer 'n nooientjie? Of 'n ma? O, net 'n suster. Nou gee vir haar dat sy hom mooi omboor, en dan hang meneer dit oor 'n bank of 'n stoel, en dan sê meneer vir die kuermense: Dié lap, hierso, dis die laaste wat ou Doortjie op aarde gemaak het — Doortjie Lintnaar, skawagter van Stompiesfontein.

GORDYN

J.C. Steyn

Gewaarwordings rondom 'n moordgeskiedenis

(Die name van die persone is denkbeeldig)

Besig met navorsingswerk kom ek 'n paar jaar gelede in 'n verbrokkelende koerant af op 'n berig uit die distrik waarin ek grootgeword het. Die opskrif het gelui: "Kerkelike feestelikhede".

Volgens die berig was Saterdag en Sondag 19 en 20 Mei 1917 vir die dorp van groot betekenis. "Die daë het ons dorpie gewemel van mense. Daar was 'n menige waëns en karre te bespeur in die agterplase van die winkels alsmede op die Mark en Kerkplein, om nie eens te praat van die wat bij private wonings uitgespan het nie. Op Saterdag, 19 Mei 1917, te 3 uur n.m. sou onse Kerksaal ingewij word, vandaar die grote mensetoeloop.

"In die verbijgaan mag ek hier meld, dat die saal 'n geskenk is aan die gemeente van die heer en mev. J.H. Groeneveld, van Jagersrust, in hierdie distrik."

Die korrespondent gee 'n beskrywing van die gebou: dis langwerpig met gewels aan albei kante. Dit bevat sowat 500 "sitplase". "Die gebou is pragtig en permanent gemaak van klippe in kalk gemessel. Die gebou is voorsien van boogvensters, gekleurde glas in lood geset, van binnekant uitgepleister met kalk en roomkleurig uitgeverf. Die vloere is van plank en die plafond van pragtig witgeverfde staal. Die bouwkoste is 1,000 pond.

"Op versoek van die gewers werd die vollende woorde bokant die kansel gevef: 'Hebt elkander hartelik lief.'"

'n Deel van my verlore jeug het skielik herleef: 'n klein seuntjie wat hom in daardie einste kerksaal, nou helaas gesloop omdat die mure later wou instort, onnoemlik verveel tydens die lang gebeurtenisse wat hulle in 'n kerkdiens afspeel — die dralende gebede, die onvoorstelbaar eindelose preek, die Nagmaalformulier wat van jongs af vaagweg skuldgevoelens oor die onheilspellende "eet en drink 'n oordeel oor homself" opgeroep het — en dan met sy oë die stroke "pragtig witgeverfde staal" van die plafon volg soos 'n motor die grootpad, of in die lug die letters naskryf wat bokant die kansel op 'n soort opgerolde perkament gevef is: "Hebt elkander hartelik lief". En dominee J.P.H. Steyn met sy lang baard en half toe neus wat sy boodskap laat galm en terwyl die brood en beker bedien word, gesang 65 al agt versies laat sing: "'k Het Jesus lief".

Die 1917-berig handel verder oor die aanwesiges, die boodskap van die leraar van 'n buurdorp en die verwelkomingswoorde en bedankings van die plaaslike predikant. Hy het onder andere "die Engelse vriende" verwelkom en "uitgenodig tot verdere bijwoning van die dienste" en die kerkraad van 'n ander buurdorp bedank "die steeds welwillend hulle Nagmaalservies aan ons geleen het". Dan: "Dank aan die vriend en broeder der gemeente met sij

eggenote, die heer J.H. Groeneveld vir die geskenk. Die hartelike dank van die gemeente vir die pragtige saal. Ons moet getuig als hul iets gee dan is dit altyd van die beste. Laat ons ook wanneer ons iets aan die Here gee, dat dit altoos die beste sal wees."

Die berig word afgesluit met 'n mededeling dat twee gemeentelede aan die kerkraad 'n aanbod gemaak het van twee leuningstoele vir oom Koos en tante Dorie Groeneveld, "en geval hul afwesig is, moet die twee oudste gemeentelede daarop sit".

Ek het die berig gekopieer en dit oorweeg om 'n skets te skryf. Belangrik is die jaartal, het ek gedink, die jaar van die groot insameling vir die Helpmekaar, die honderdponders vir Afrikanerdag die tiende November 1917. Het die oom en tante iets van die "Helpmekaargees" van daardie tyd beleef? M.E.R. het eenmaal iets gesê oor haar strewe as skrywer: om vir die later geslagte te wys van watter stoffasie onse mense gemaak is. Tog eienaardig, het ek gedink, dat die ouer mense in ons familie nooit die mooi storie vertel het nie.

Met 'n besoek aan ons dorp het ek die berig saamgeneem en my ouers vertel van 'n voorneme om 'n soort huldigingsartikel oor die weldoener te skryf. My pa se broer was teenwoordig, en my tante vra uit oor die Groeneveld wie se naam soveel keer genoem is.

Stomgeslaan sit ek en luister na 'n geskiedenis wat ek vir die eerste keer verneem. Dit was kort voor die Rebelle, toe my oupa 'n span osse by Koos Groeneveld gekoop het. Dit het glo deurgegaan as roukoop. Elke maand moes oupa 'n deel afbetaal en as hy die kontrak nie kon nakom nie, dan sou Koos Groeneveld die osse terugvat. "Hy het alles betaal, net die laaste maand toe kon hy die geld nie betyds in die hande kry nie. Pa vra vir hom uitstel vir 'n maand of so, maar hy weier en hy het die hele span osse net so teruggevat. Nou dit was ook maar ons nekslag en Pa-hulle moes die plaas los en het toe op 'n plot gaan bly."

Daarna kon ek nie so ver kom om die huldigingskets te skryf nie. Dit was of ek my smaak vir die mooi "Hebt elkander hartelik lief"-geskiedenis verloor het. Vergeefs het ek myself probeer oortuig om die geskiedenis van die skenking van die kerk te skryf. Dis tog verkeerd om die mooi dinge wat iemand gedoen het, te vergeet as gevolg van een daad wat nie eens 'n misdaad was nie. Moet die "onreg" wat aan 'n grootvader gedoen is, dan besoek word deur die kinders en kleinkinders? En dan: Groeneveld het tog volgens die letter van die wet reg gehandel deur die osse terug te neem? Roukoop is roukoop. Wanneer die koper in gebreke bly om 'n paaiement te betaal, kry die verkoper volgens kontrak alles — sy oorspronklike eiendom en alles wat reeds daarop afbetaal was. Sou dit die "dieper betekenis" van die woord wees? Die rou oor jou koop? Maar ek het myself wysgemaak dat die gegewe darem te skripsis vir 'n storie, dat uit een goeie daad net so min 'n betekenisvolle oordeel gevel kan word as oor 'n lewe waarvan net een misdaad bekend is.

'n Paar maande daarna beland ek in die loop van 'n projek in die jaar 1951. 14

Junie 1951, en die hoofberig: "Gesiene boer sterf in skietery/ Nagtelike treurspel op plaas/ In hoof en sy getref". Ook dié berig was afkomstig van ons dorp. Met ontsetting het ook ons kleiner skoolkinders dit indertyd vir mekaar vertel: "Het jy gehoor oom John du Preez is doodgeskiet?"

Dit het baie gelyk na 'n moord sonder motief. Jan Fouché (29) het die koue wintersaad op die plaas van John du Preez opgedaag en hom gevra om met hom saam te ry na sy pa se plaas. Sy pa, Eben Fouché, was siek en wou met John praat. "Sal Oom nie vannag by my pa bly nie?", het die jong man gevra. John du Preez het ingewillig.

Die twee is na die Fouchés se plaas Groeneveld, vroeër Grootwaag, en John du Preez het dadelik na die slaapkamer van die siek Eben gegaan: "Wat hoor ek, ou buurman? Hoe gaan dit?" Die siek man het geantwoord: "Nee wat, dit lyk of ek nou begin klaar raak. Ja-nee, so stadig staan mens end se kant toe."

Hulle het verder gesels en Jan het ingekom. En toe gebeur daar iets waaroor die koerant, met die ewige vrees vir laster en minagting van die hof, heel versigtig berig het: "Twee rewolwerskote is skielik afgevuur. Een het mnr. Du Preez in die hoof en een in die sy getref. Hy het voor die bed van die gryse vader neergesak."

Jan het die telefoon van die muur af geruk, die huis van buite toegesluit en met die motor weggejaag. 'n Swaer van mnr. Du Preez wat op die plaas was toe Jan die vermoorde kom haal het, het later na die Fouchés se plaas gery en op die treurspel afgekom. Hy het dorp toe gejaag en die polisie verwittig. Die jonger Fouché is later daardie nag op 'n Transvaalse dorp in hegtenis geneem net toe hy by sy skoonvader se woning aankom. Sy vrou het hom 'n tyd tevore verlaat en by haar ouers gaan woon. In sy jassak was daar 'n gelaaide rewolwer.

Die koerant skryf dat die vermoorde "'n besonder beminlike figuur in die samelewing alhier was. Onder meer was hy direkteur van die Vrystaat-Koöperasie, en van die Koöperatiewe Handelshuis, verbonde aan die Landbank as waardeerder en jare lank diaken en ouderling. Pas twee maande gelede het hy op wonderbaarlike wyse aan die dood ontkom. Hy was in 'n ernstige motorongeluk naby Colesberg betrokke."

Die beskuldigde, die 29-jarige Johannes Fouché, het in Oktober daardie jaar in die Rondgaande Hof op Bethlehem voor 'n regter en jurie verskyn. Vir my was die berigte oor die hofsak nuut; koshuiskinders het destyds volkome geïsoleerd gelewe en nooit 'n koerant gesien nie. Deur middel van 'n soort sensuurstelsel het die kafee ook geweier om koerante aan skoolkinders te verkoop as dit "sensasie" bevat.

Die beskuldigde het nie self getuig nie, maar sy vader, Eben Fouché, het sy geskiedenis geskets. Hy het getuig dat hy van 1917 af op die plaas Groeneveld geboer het in vennootskap met sy drie ander broers. Louis Fouché, een van die broers, was die besturende vennoot.

Wyle mnr. Koos Groeneveld van wie die broers die plaas gekoop het, was

destyds 'n ryk boer en rentenier en John du Preez, sy voorman, het die meeste van sy sake behartig. Getuie het die plaas van 2400 morg bewerk terwyl die drie ander broers elders geboer het.

Die plaas was nog nie klaar afbetaal nie, toe verloor hulle alles — die grond, die vee, die gereedskap. Alles wat op die plaas afbetaal was, was daarmee heen. Alles is na Koos Groeneveld. Roukoop. “Hulle het gesê Koos Groeneveld het ons bankrot gemaak.” John du Preez was Koos Groeneveld se regterhand wat sy bevale uitgevoer het.

Getuie het gesê hy glo daar was groot knoeiery tussen John du Preez en wyle Louis Fouché. “Ek het eendag my geweer gevat en na die pad gestap om John du Preez, Koos Groeneveld en Louis Fouché te gaan doodskiet en die motor aan die brand te steek. Maar iemand het die drie gewaarsku en hulle het met 'n ander pad langs gery”. Jan was toe omtrent drie jaar oud.

Getuie het daarna duisend morg van Koos Groeneveld oorgeneem teen tien pond die morg. Hy moes die geld leen by Groeneveld en 600 pond per jaar rente betaal. Dit het bitter swaar met hom gegaan. Hy het byna niks gehad nie. Een jaar kon hy nie die rente betaal nie, en toe het John du Preez op bevel van Koos Groeneveld 400 van getuie se 450 skape gevat om 'die rente te delg.

Groeneveld is omstreeks 1938 oorlede en toe het John du Preez die duisend morg waarop getuie geboer het, aan die erfgename uitgedeel. Die Groenevelds was kinderloos en na hul dood was John du Preez die vernaamste erfgenaam. Getuie is Suidwes toe na Groeneveld se dood. Later het John du Preez aan hom geskryf dat een van die erfgename gewillig is om 300 morg van die plaas Groeneveld aan hom te verkoop. Hy het dit gekoop, en die keer het dit beter gegaan. In 1945 is die plaas afbetaal en het getuie die transport gekry.

Getuie hou sy broer Louis Fouché, Koos Groeneveld en John du Preez verantwoordelik vir al sy swaarkry. Maar, het hy later getuig, hy meen Du Preez het hom jammer gekry. Hy het niks teen hom gehad of Du Preez teen hom nie. Eendag het Du Preez egter vir Groeneveld “party getrek” terwyl hulle by hom op die land gesels het. Getuie het vir Du Preez gesê dat as hy vir Groeneveld party wil trek, hy een geweer moet vat en getuie die ander en dan kan hulle die saak uitmaak. Du Preez wou egter nie die geweer neem nie.

Hy het baie in sy huis van die gebeurde gepraat en hy dink sy kinders weet almal daarvan. Jan het in 1938 die matriekeksamen in die eerste klas geslaag. Hy wou graag universiteit toe gaan, maar getuie het nie die geld gehad om hom te stuur nie. Getuie het by al sy bure om geld gaan aanklop om Jan universiteit toe te stuur, maar alle pogings was vrugteloos. Jan het goed geweet hoe dit gekom het dat sy pa in so 'n posisie beland het dat hy nie self kon betaal nie. Hy het 'n tyd lank op die spoorweë gewerk maar het toe teruggekom om sy pa te help.

Een van die ander getuies was dr. T.H. Cheese Brown, 'n Johannesburgse

psigiater, wat in Engels getuig het dat die persoonlikheid van die beskuldigde nie ten volle ontwikkel is nie. Hy broei oor 'n onreg wat hom aangedoen is. 'n Geboortegebreke aan sy regterarm dui op 'n onvolledige senu-ontwikkeling. Dit is 'n fisieke aanduiding van 'n geestelike abnormaliteit.

Die advokaat vir die verdediging het aangevoer dat die beskuldigde deur 'n sameloop van omstandighede gekrenk geraak het en dat hy die oorledene op verdraaide wyse as die oorsaak van al sy moeilikhede gesien het. Die jurie het Fouché skuldig bevind aan moord, maar bevind dat daar versagende omstandighede was. Kritiese lede van die publiek het glo later gesê hy het losgekóm omdat party jurieslede nie juis goed Engels verstaan het nie, veral nie die hoë psigiater-Engels nie, en die beskuldigde om dié rede die voordeel van die twyfel gegee het. Hy is tot vyftien jaar tronkstraf gevonnies.

Die lees van die hofberigte was vir my 'n verligting. Tot in daardie stadium het dit my soms gehinder dat ek toegelaat het dat een klein vlekke soveel wat mooi in 'n lewe was, heeltmal verduister het. Maar dat Koos Groeneveld so lank na sy dood nog kon spook, was mate van 'n bevestiging van my intuïsie dat hy liewers links gelaat moes word.

Maar 'n ruk daarna het ek 'n brosjure, "Feesblad" genoem, ontvang. Dit is saamgestel met die oog op ons dorp se 75-jarige bestaan. Daar was 'n afdeling oor "Persoonlikhede" en een van hulle was soos mens kon verwag, die weldoener Koos Groeneveld.

Melding word gemaak van geld wat hy nagelaat het vir 'n hospitaal op die dorp, asook 'n weesfonds waarvan die kerk die rente vir sy weeshuise moes gebruik. Vir 'n sekere skool het hy 'n saal gegee. "Met die stigting van die gemeente het mnr. Groeneveld die eerste kerkgebou, wat eintlik maar 'n saal was, aan die gemeente geskenk." In die Anglo-Boereoorlog is hy gevang en na Indië gestuur. "Aangesien die Engelse lank gedraai het om hulle terug te stuur, het hy uit sy eie sak 'n skip gehuur om die kommando na Suid-Afrika terug te bring. Hy het ook aan elke kommandolid 10/- sakgeld gegee." Sy leuse was: "Doe wel en zie niet om."

Joan Hambidge Kramphartig*

(Vanaand struikel ek oor my woorde.
Hierdie vers durf jy nooit aanhoor:
stil sal dit bly soos in 'n insident
met 'n doofstomme waar niemand
die tekens begryp.

Vanaand struikel ek oor my reëls.
Hierdie vers sal jy nooit sien:
jou braille-vingers mag die tekstuur
net voel, verwerk.

Vanaand struikel ek oor my woorde.
Hierdie vers gaan jy nooit oorvertel:
jou vlesige tong begryp nie die taal
van my hopelose liefde.

Jy het my stil en doof gemaak —
gedoem tot onbegrypbare seine.

Om dit neer te skryf, laat die hart
in 'n geluidlose parentese saamtrek)

Après mon rêve

Beurtelings in die nag besoek
en verlaat jy my met half-verstane,
ongesêde boodskappe (die ontnugtering
wat so verwoestend bly inwerk).
lewers in my gebroke hart (Nee, nee
nie Louis Washkansky se oorgeplante
orgaan of 'n bloedrooi Valentyn; ook
nie die lub-dub-sentrum,
maar die geperforeerde middelpunt)
bly jy selfgeldend, -gerig vertoef.
Daarom bring die dag akuut en droef
niks meer óf minder as vernugtering.

* Uit die bundel *Tachycardia* wat eersdaags by Jutalit verskyn.

It takes two to tango

Onverwags keer jy terug.
Ek neem jou die trap op
(al is jammer 'n vierletterwoord)
plaas jou tussen my lakens
(terwyl ek hul verwoed uitdeel)
om jou vir oulaas lief te hê
(en weet ons liefde is 'n oorlog)
en vind jou liggaam ónbekend
(eens was dié lyf my lewe)
my hande raak aan jou mond
(stil beskou ek jou hartstog)
sien en voel hoe jy vertrek
(jy ruik nie meer dieselfde nie)
dié lyf ken ek nie meer nie
(oor jou was ek eens 'n pasiënt
na 'n groot hartaanval)

Vir jou is ek 'n "vergete" geliefde,
tussen aanhalingstekens;
vir my het alles geword blote tekens.

Swanesang

Onthou jy nog in die dieretuin
met die pou se gil, die eende
op die vywer se sagte vlerkgedruis,
het ons verwonderd toegekyk
hoe die aasvoëls gevoer word —
klein, sagte hasies uitgegooi
vir hul skerp, lemmende bekke.

Toe reeds die dood tasbaar, aanwesig:
'n klein dier se einde (lewendig opgekerf)
word ons uitgestelde, pynlike slot.
Ek het gehoop vir eende op die vywer,
die oopmaak van 'n pou se stert —
moet jou nou laat gaan met 'n snydende slot.

Dein ist mein ganzes Herz

By gebrek aan 'n beter beeld:
die skaker van 'n vliegtuig
verpas die beoogde vlug;
'n moordenaar laat koelbloedig
sy vingerafdrukke agter.

So met ons.
Ek bedoel: die skaker
wou (of kon) nie wag vir 'n later vlug;
'n moordenaar slaan
immers tog op vlug?

So met ons.
Ek probeer sê: hoe ónverstandig
dié proses wat vir klein oomblikke
laat glo dis waar.

Ek meen: dáárdie skaker
en moordenaar
het niks uit te waai
met dié nalatigheid nie.

Ek het immers die vlugplan
van die liefde verkeerd gelees
en laat nou vele woordafdrukke na.

Jan Nel 'n Vry storie

Die waterhiasinte was doodgeryp en die blinkblaar wag-'n-bietjie was kaal-gewaaï. Net hier en daar het 'n bloedrooi bessiespatsel die oog opgetrek; sy Augustustakke in.

Dit was 'n stil, mooi môre onder die helder lug langs die rivier.

Die hele ding het net na teetyd begin.

'n Vry storie pas baie beter in op 'n soel Desember aand as die volmaan deur die gebladerde witstinkhout op die waterlelies skyn en die wêreld vol van struikgeur hang — natuurlik! Verder het so 'n warm hoogsomeraand ook die voordeel dat die kaal arms aan 'n vrouelyf nie soos skoongeplukte kalkoënboude lyk nie.

Maar Augustus wás dit, én koud, en biedem as daarvoor moet gelieg word ter wille van die storie, net omdat 'n mens makliker en lekkerder vry op warm maanligaande, wanneer twee alleen is, as elfuur op winteroggende tussen jasse en jersies van kursusgangers wat loopneusig aan't voetel bly na sakdoeke.

Op die dagprogram was Rosa Krige aangedui om net na teepouse met 'n lesinkie in te staan vir haar redakteur wat weens werkdrukke en ander soortgelyke kwale nie sy moeë lyf uit 'n lugversorgde kantoor kon verplaas om 'n praatjie te praat nie.

Sy was 'n mooi vrou; fyn van gesig, en haar slanke, sterk hande het nooit ophou praat nie. Heeltyd het sy met hulle gekeer wanneer sy erg aangeveg voel. Sy was nie piepjonk nie en ook nog lank nie slytbek nie; volwasse jonk met 'n effens senuagtige kwesbaarheid, te fyn om sonder 'n beskermende man te wees en tog, om een of ander rede, wel.

Henk was naderhand vir haar 'n bietjie jammer die môre.

Sy moes 'n groep van so twintig skrywerskursusgangers toespreek, met ouderdomme wat wissel tussen vyf-en-twintig en sewentig, hoofsaaklik van die vroulike geslag, maar met 'n paar witkop, swakhart manlike knolle, onder wie ook Henk en, eenkant, Paul de Vries — 'n hele sterk groep op sy eie.

Paul was 'n vrygesel van Rosa se ouderdom. Sy ongehude staat het hy te danke gehad aan 'n pa wat geweet het om ryk te wees is beter as om honger te ly en wat sy enigste seun baie gerieflik nagelaat het. Sy geld en goeie verstand het hom, plaas van saans vir saans by skeel Dora met die dik dye te vry, laat ski by St Moritz met sy lenige lyf en lang bene teen die hoë hellings; laat bere jag in Alaska met die ysreën in sy blonde harebos en laat Bengaalse tiers skiet met 'n kalm greep om sy duur okkerneuthoutgekolfdde geweer in die tropiese bosklowe van Indië. Dit het hom ook laat seil op Mediterreense waters en hy kon Franse sjampanje drink saam met mooi meisies in elke hawestad van die wêreld.

Paul met sy regsgeleerdheid wat hy nog nooit nodig gehad het om aan te wend vir 'n lewensbestaan nie, het 'n belangstelling in die geskrewe woord ontwikkel en hy het die kursus bygewoon saam met die res — soms effe verveeld en dikwels eenkant.

Rosa se lesing verloop redelik goed, haar verdedigende hande ten spyt, en sy sê haar weekblad soek eintlik vrystories. Daar moet geen dieper boodskap wees nie; verhale oor probleme soos kleur en beskaafdheid en bloedskande moet vermy word en letterkundige waarde hoef die skryfsels nie te hê nie solank dit net 'n lekker sweterige vuurwarm vryery bevat. Want, sê sy: “Ons blad is nie 'n opvoeder nie. Ons wil vermaak. Ons stories bied ontvlugting aan die huisgebonde kindergrootmaker uit haar vaal, van kopkoolreukdeurtrekte, kombuis.”

Die ouerige mans was haar goedgesind en luister geduldig maar vroumense kan onder hulle Esteé Lauder-besprinkelde skaapjassies prima wolftewe wees en as hulle 'n onbewaakte oor of bolip van 'n ander vrou beetkry, los hulle nie voor daar volkome vernederende oorgawe kom nie. Maar Rosa was nie van die soort wat sommer gaan lê en are in die nek ontbloot nie — ook nie eers as sy self weet haar saak is sleg nie en sy heimlik haar redakteurbaas verwens oor sy winsbeleid en gepubliseerde storiëtjies wat almal gaan oor 'n hormoongebonde onderwerp wat geen eise aan intelligensie stel nie.

Henk sien hoe die nekhare van die slimste aspirant-skryfsters rys.

Rosa verduidelik: “Ons mark is die Afrikaanse huisvrou. Die vrou wat lees terwyl sy Afrikanereiers bak; terwyl sy op Afrikaans vir die skoolbus wag of in die wagkamer vir die tandarts om sy afspraak met haar na te kom.”

Sy beur voor: “Ons mik na die grootste deel van die dinosauruslyf. Die kop interesseer ons nie so baie nie.”

En Henk dog: “Rosa Krige, asseblief, sê van die stert tog niks!”

Al hierdie goed sê Rosa vir 'n klomp mense wat hulleself sien as toekomstige ontvangers van literêre pryse; dramaturge, poëte en ernstige prosaïste. 'n Paar het al iets gepubliseer gekry (sommige selfs in *Die Tydskrif*), maar die meerderheid was nog maagdelik sover dit die erkenning van hulle letterkundige vrugte aangaan. Van die muse is hulle vol en talent loop by hulle neuse en ore uit. Dis net die tegniese vaardigheid wat kortkom en dié gaat hulle nou in vier dae se tyd leer onder die ekspert leiding van akademiëci en kunstenaars en bedrewe bewese skrywers; en verder vervolmaak deur ontmoetings met uitgewers, redakteurs en ander koudbloedige skepsels. Daarna sou die piek van Parnas hulle eie wees.

Dis waar hulle nou moet kom en hulle soek net 'n kraan waardeur sieleboodskappe met ewigheidswaarde kan uitloop op die brakkolle wat Afrikaanse huisvrouleuens so duidelik wys; en dié vrou vra vrystories!

Rosa stoot voort, teen die aanvegtende vroueblikke in, al kerend met die hande steeds reïtererende: “Vrystories is wat die leseresse soek.”

Henk dog: “En ook naarstiglik jou redakteur, nè, Rosa, want op een of ander manier moet die stomme man bevrediging gee aan 'n klomp vroumense wie

se erotiese behoeftes ver bokant hulle IK's uitstyg en 'n ontvlugtingsverhaal is sy enigste redding want persoonlik sou dit onmoontlik wees, selfs al was hy die resultaat van 'n driehoekskruising tussen Simson, Tarzan en Richard met die leuehart. Geld is die olie van bestaan."

Henk het begin afsak in sy stoel omdat die lesing oor 'n vryery in sy ou ossiel weinig weerklank gevind het, want as jy die jare bereik het waar die hart dieselfde onwilligheid begin vertoon wat 'n heengegane prostaatjie tien jaar vantevore al gedoen het, dan moet jy die nagemaakte storievry los en jou vlak asemple bête vir die rare ervaring van die ware ding. Dit het Henk, helaas, te goed besef.

Toe sy oë op sy skoenpunte kyk en hy hom wou oorgee aan die ellende van griep en kopseer en 'n drostoestand na die vorige aand se auslese en sjerrie, toe kom daar 'n beroering in die lokaal soos van wind aan swaar gordyne. Hy het Paul de Vries nie hoor inkom nie. Hy het, om die waarheid te sê, nie eers geweet Paul is laat nie want die bietjie aandag wat nog tot sy beskikking was, was gevestig op 'n paar hadidas wat buite onbedaarlik 'n erotiese paringsroep uitgeskree het. Hierdie onkuise lawaai het ibisagtig op die oorskulpies van die vroulike kursusgangers se heilige Griekse spreuke geregistreer. Van waar Henk gesit het kon hy sien die vrou met die mooi oë is erg meegevoer deur die langbek ibisse se gekras, min wetende dat al wat sy aanhoor 'n voëlvryery is.

Die verandering wat oor Rosa gekom het, kon nie by Henk verbygaan nie. Hy was meteens helder wakker en elke en iedere ontvangstoestelletjie aan en in hom was in volle werking. Dit het skielik gebeur na Paul se binnekoms. Paul het toe reeds reg agter hom gaan sit en het pas sy handgemaakte kalfsleerskoene onder sy stoel ingestoot toe die openingseine vanaf Rosa hom bereik. En Paul de Vries, verstokte oujongkêrel, het by haar eerste aanblik in sy stoel versmelt.

Rosa, self gevestig in haar siniese joernalistieke weë, het 'n gedaanteverwisseling ondergaan. Henk kon sweer hy sien voor sy oë hoe kruip die skoenlapper uit die beskermende papie.

Sy het nie meer die baadjie, wat bly wegval het van haar vol bors probeer terugpluk nie. Sy het nie meer gekeer met handpalms na buite nie, maar haar slank vingers se kneukels het gewys. Sy het haar linkerheup geanker en haar mooi regterheup om die spil gedraai direk na Henk toe maar met die teiken agter hom — voor die ou heeltemal kortasem kon raak, het hy dit gelukkig besef.

Hy kon die wederkerige vibrasies by hom voel verbyflits en sy ore het getuit soos Rosa en Paul se twee liggame met mekaar begin praat het. Haar stem het voortgegaan om die groep toe te spreek, maar haar hande en oë was net vir Paul.

Henk het bloedrooi geword soos 'n mens wat inluister na 'n baie privaat gesprek — iets waarmee hy niks te doen het nie.

"Onbeskaamde goed", het hy gedink, teruggevoer na 'n era van sy lewe toe

sy hart en hormone nog in simbiose en goeie werkende orde was. Henk het Paul se oog gevang, net eenmaal, maar die boodskap was duidelik Rosa s'n en daardie boodskap was: "Moet my nie aanspreek met woorde nie. Kyk net na my en laat ons in die diepte van ons aanblik gelukkig wees, nou dat ons altwee dit in stilte weet. Hier is nie ander mense nie, ewige vrou in my lewe. Ek sal jou gebare met my oë antwoord en met my hand." Paul het oor sulke woorde en oë en hande beskik nog voor die kursus, sy siniese wêreldkennis ten spyte.

Rosa se groot bruin oë het geantwoord: "Welbemindede watek van ewigheid af ken, ek wil vir jou sê van die asem binne-in my wat lekker ruik omdat sy soveel geurigheid in my losgemaak het. Neem jou oë van my nie af nie want jou oë is soos vars amandels en hulle maak van my die eerste bloeisel van 'n nuwe lente."

Etenstyd toe loop hulle soos twee magnete na mekaar toe en saam loop hulle na die tafel asof 'n elektroniese apparaat hulle beheer en hulle groet en praat met woorde en hande en heupe asof hulle twee eilande is in die verlorenheid van 'n ewige oseaan.

Na ete sien Henk hulle verweg onder by die water en hy sien hoe Paul afbuig en 'n doodgerypte waterblom afluk en toe hy dit vir Rosa gee, word dit 'n bloedrooi roos en sy vou dit in haar hande toe en sy ruik diep daaraan en raak dit aan met haar lippe en dit verander in 'n perskebloeisel en toe in 'n nagblom en sy steek dit in 'n knoopsgat van Paul se hemp terwyl haar bors intiem teen hom aandruk. Paul se hande houvas haar arms, sag asof hy vat aan 'n vleioerie wat nog nie kan vlieg nie.

Toe het hulle weggeraak in die struik al langs die rivier af . . .

Voor sonder het hulle gegroet en saam weggeroep in Paul se luukse motor terwyl die laaste strale die magnesiumwiele en silwer embleem rooi verf. Hulle het nooit omgekyk nie.

Die volgende dag het Paul die kursus nie bygewoon nie — sonder om selfs te bel.

Die kursustogers het beroof gevoel omdat Paul en Rosa alleen sou sit by 'n klein tafeltjie en drink aan 'n bottel uitsoekwyn en praat asof hulle 'n hele verlore lewe moet inhaal en hulle, die res van die groep, was van hierdie wonderlike ding uitgesluit.

Twee maande later was daar 'n aankondiging op die sosiale fotoblad van die blinkblaaie "Die Mens": "Paul de Vries, grootwildjagter, stralejagter en regsgeleerde gaan trou met Rosa Krige, joernalis en redaksielid van Die Vrou, bekende vroueweekblad. Sy het vir jare lank die rubriek: 'Rosa se blad' behartig wat volgens die beskeie mening van hierdie verslaggewer die mees leesbare bydrae in Die Vrou was."

Die, nie so dom, lesersse het met vloeiende sappe na die foto gekyk en gesê: "Oe" en "Oe" en "Oe" en "aaah". "Kyk die ring en kyk die rok en kyk die man met die lang bene en die diep bors" en hulle het gesug oor die lekkerte van hartseer en vir een hele voornag was hulle erg eksaaitend en

vroetelig en lastig.

Maar net die fotograaf het die oë gesien van die twee mense wat so diep in mekaar inkyk. En hy het gewonder: "Hoe het hierdie sagte mooie ding gebeur met dié twee wêreldwyse, siriiese mense? So maak die liefde."

Nanette Pretorius vincent

oor knokkelrige groen heuwels dryf
die man met wydgesperde oë
lemskerp kloof die spits rooi punt
van sy ongestileerde baard twee voë
onder rosette inkbevlekte lint
deur bottergul lande
se sinnegogelende draaie
met dreigendswart kraaie
aan die son verbind:
in gesimuleerde doelgerigte vlug
probeer hul vergeefs rigting gee
aan die loeiende chaos
van die ondermaanse wind

Hanneki van den Heever

Die roostuin

In die hitte van daardie lang somer het die peperbome stom langs hul skaduwees gestaan. Die fel kleure van stink-afrikaners en jakob-regops het hier en daar in kiertsregop rytjies die stowwerige tuintjies verhelder. Onder die gekraakte en verskilferde houtbruggie het die rooigrond fyn verpoeier. Net aan die bokant van die dorp was daar 'n sweem van groenigheid. By die Viljees se huis het die slap takke van 'n paar wilgebome 'n sagter koelte rondom die sinkplaatdam versprei. Soms kon ons bo die gekreun van die windpompe hoor hoe die Viljee-dogters in die koel waters baljaar.

In die droë Namakwalandse dorpie was die wilgebome iets besonder, maar dis die Viljees se roostuin wat ek nooit sal vergeet nie. Die kleurryke massa roosbome het 'n geurvolle skeidslyn tussen die Viljee-woning en die vaal huisies op ons dorp gevorm.

Die Viljees was 'anders', of so het die inwoners van Rooikraal graag gesê. Dink nou maar aan hulle dogters se name. Nie vir hulle die Gertruidas en Magrietas, die Johannas, Jacobas en Wilhelminas wat dominee Basson so gereeld op doopsondae uitgelees het nie. Nee, hierdie pragtige kinders se name was Michelle, Jeanelle en Monique.

Verder was meneer Viljee en sy vrou albei 'geleerde' mense. Mevrouw Viljee het 'n universiteitsgraad gehad, maar watter een kon die Rooikralers nooit onthou nie. Dat meneer Viljee 'n 'regsgeleerde' was, sou hulle nie sommer maklik vergeet nie. 'n Prokureur verleen mos status aan 'n dorp.

Die blinkgepoleerde bronsplaatjie op sy kantoordeur met die inskripsie: "J.M. de Villiers, Prokureur/Attorney" het my pa so beïndruk dat hy op sy werksplek se muur in groot, swart letters geverf het: "Coenraad Nel, Klere-maker" met sy eie tikkie elegansie in blinkrooi letters onderaan: "Tailor". Die mense van Rooikraal was oor die algemeen 'minder gegoed' en sommige was werklik arm, maar die dorp het tog sy rykes gehad. Daar was oom rooi Willie wat omtrent al die erwe op die dorp opgekoop het en by wie selfs die munisipaliteit nou en dan om 'n leninkie kom aanklop het; die prinsipaal het ryk getrou; die dokter was redelik welaf al moes hy soms maar lank wag vir sy geld en dan was daar natuurlik die paar wolboere van die distrik wat Sondae hulle blink motors spoggerig op die kerkplein kom inryg het.

Nee, geld was dit nie wat die stempel van aansien so duidelik op die familie Viljee afgedruk het nie.

Heel waarskynlik, so het ek jare later daarvoor gedink, was hulle taalgebruik, uitspraak en houding die nadraai van 'n bepaalde agtergrond en opvoeding wat ver in die verlede sy oorsprong in 'n sagter, groener wêreld as die barre veld van 'n Rooikraal gehad het.

Soms het ma gaan help as mevrou Viljee die dames van Rooikraal uitgenooi het om in haar stoepkamer, onder haar toesig, liefdadigheid te kom beoefen:

nuwe klere is gemaak om te verkoop; oues is gebring om weg te gee; kosmandjies is gepak om onder die siekes en oues van dae uit te deel en daar is gereël dat die jonger vroultjies Saterdagmôres vroeg-vroeg voor oom Izak se winkel sal gaan staan om die boere met skommelende geldbussies in te wag.

Ek was daardie somer nege jaar oud.

Ons het in 'n kleinerige huisie duskant die houtbruggie gebly. Sondae het ek en my suster vrolike tuisgemaakte rokkies kerk toe gedra. Ons helderkleurige gebreide truitjies was vir die winter met borduurwerk versier. In die kombuis was altyd varsgebakte brood en karringmelkbeskuit en in die voorhuis het ma elke dag geoefen op die klavier wat oupa nog vir haar gegee het.

My broers het stories opgemaak vir toneelstukkies. Saam met die buurkinners het ons voor ouers en kuiermense ou lakens om ons skraal lyfies gedrapeer om giggelend en skamerig konsert te hou.

Op soel, someraande as die honde aanhoudend geblaf het vir gedaantes en dinge wat nooit met die blote oog gesien kon word nie. is spookstories vertel. Styf teenaan my ma het ek gesit en luister na die grootmense se 'ware' ondervindings, van verskynings en verdwynings. Die bang gevoel was nie onaardig nie, want die warmte van my ma se liggaam was gerusstellend en die grilligerige staaltjies ver verwyderd van my eie veilige werklikheid. Buitendien was daar die Bybelstories wat later sou volg as ek gaan slaap. In die donker kamer sou sy langs my op die bed kom sit en in haar sagte stem vertel van Jesus.

Op vaal, stofverwaaide dae was my pa se winkel 'n halfwegstasie tussen skool en huis. Onder die toonbank, tussen die stapel afvallappies van oorwegend somber bruin, swart of donkerblou, het ek my arms diep in die bondel gesteek om rond te soek vir die besondere oorskietstukkies van geruite wolstof of die enkele repies sagte grys.

Die reuk van tabakrook en kleremakerskryt was skerp en maatbande het tussen swaar skêre rondgekrul. Halfklaar pakke met lang wit rygsteke het sonder moue langs die muur gehang, gereed vir gesette ooms om te kom aanpas. Buitekant het klein dwarrelwindjies ou papiere teen die draadhekkie vasgewaai.

Ek het nooit kon dink dat die wêreld soos ek dit toe geken het, nie vir ewig sou bestaan nie.

Een bloedige warm agtermiddag het ek en my ma, op mevrou Viljee se uitnodiging, by haar gaan t'æe drink. Sy het 'n punt daarvan gemaak om al die vrouens wat haar so ywerig help, om die beurt uit te nooi. Niemand het ooit die uitnodiging durf van die hand wys nie.

Toe ons oor die ou houtbruggie stap, het ma my hand in hare geneem. In die hitte van die son het ons hande gesweet. Dit het nie saak gemaak nie; ek was baie lief vir my ma. Sy was so jonk en so mooi in haar beste somerrok van sagte, ragfyn geblomde voile. My rokkie was vol valletjies en kant en in my

lang, blinkgeborselde hare was 'n heldergeel strik van sy-lint. Mevrouw Viljee was nog in die roostuin toe ons, effens vroeg, daar opdaag. Oor haar arm het sy 'n langwerpige vlak mandjie gedra. Sy was besig om blomme te pluk. Een vir een het sy die pragtige rose in die mandjie gesit, versigtig, om nie die fyn blaartjies met doringe te kneus nie. Deur die breë rand van haar strooihoed het skaduwees op haar goedopgemaakte gesig gedans. Sy het ons met 'n koel glimlaggie verwelkom:

“Ek is so bly dat jy kon kom, Lettie, en hoe gaaf dat jy die ou kleintjie kon saambring.”

Sy het my naam vergeet.

Ons het so tussen die rose deur beweeg. Die geur was rondom ons. Die rose was naby my gesig, sommige bome hoër as my kop en die perfekte skoonheid van die geel, ligpienk, perskekleur, spierwit en bloedrooi knoppe was vir my mooier as enigiets wat ek nog ooit vantevore gesien het.

“Kyk Ma,” het ek skielik my skaamheid verloor, “watter is vir Ma die mooiste? Die geles of die bloedrooies?”

Ek het opgekyk om haar gesig te sien. Omraam deur haar ligte hare was haar gesig in 'n kring van lig. Sy het geglimlag. Sy was net so mooi soos die rose en ek het met my hele hart gewens dat dit ons roostuin was.

In die koelte van die sitkamer is die tee bedien — die gordyne effens toegerek om die hittige son uit te hou. In die halflig het mevrou Viljee die goue vloeistof in fyn porseleinkoppies geskink. Die silwer teegerei het op die bordjies geglinster.

Op Rooikraal was dit die gewoonte om melkert of sjokoladekoek of koeksisters, of al drie, op teepartytjies te bedien. Die ritueel het van gasvrou tot gasvrou net gevarieer wat betref aanbieding en sukses, of nie, van die tekstuur van deeg of skilferkors, of stroperegheid van die koeksisters. As die geld maar skaars was, is daar nog altyd 'n plan gemaak vir 'n “lekkergytjie”. Daardie agtermiddag het ek vir die eerste keer die sagte, groen moes van avokadopeer en fyn, yskoue komkommerskyfies op deursigtige snytjies witbrood geproe en donsige skons met room, heelyekonfynt en botter het smaaklik in my mond gesmelt.

Die gesprek het sag-weg oor my kop voortgegaan.

Die wit gesigte van outydse figure in ryk versierde rame teen die mure; die vol-geplooide goudkleur gordyne; die sy-sagte, gefraaiingde matte wat deurmekaar patrone van donkerrooi, fluweelblou en stippeltjies wit op die glimmende houtvloere versprei, was vreemd vir my — gewoon soos ek was aan die songebakte voorhuisies van Rooikraal.

“Speel vir ons iets op die klavier, Lettie. Jy speel tog so pragtig.”

Die woorde het in die lug gehang.

Ek kon aanvoel hoe my ma huier; hier in die Viljees se huis was sy net so skaam soos ek. My hande was natgesweet van angs. Toe begin sy speel. Een-vir-een het die mooi dogters stilweg binnegekom; met hande gevou in haar voorskoot het Leentjie, die huisbediende, ook in die deur kom luister. In

hul hok op die stoep het die kanaries skielik 'n eie trillende begeleiding begin. Ek was weer gerus.

Die son was laag toe ons huis toe stap.

“Het jy darem die middag geniet, ou Kleintjie? Sy is eintlik 'n baie gawe vrou,” het my ma gesê, so asof sy mevrou Viljee wou verdedig.

Ons was 'n gelukkige paar in die laatmiddag op pad huis toe.

'n Paar weke later het ek vir die eerste keer 'n eienaardige gevoel van bedreiging ondervind.

Tant Hettie, ons posmeester se vrou, het vroegaand vir 'n rukkie by ma kom inloer.

“Kom ons stap so 'n entjie saam met tannie Hettie terug huis toe,” het Ma my ook saamgenooi.

Ek het speel-speel agter hulle aangetrippel, verby die ooms wat rustig op hul stoepe sit én rook. Dit was 'n aand soos baie ander someraande op Rooikraal.

Ons groepie het luidweg in die rigting van die Viljees se tuin beweeg. Ek kon die huis, wilgebome en die windpompe duidelik teen die bleekblou aandhemel afgeteken sien. Die volgende oomblik het ek verwonderd stil gaan staan, want die prentjie het skielik verander. Bokant die swart massa van dak en bome en tussen die windpompsirkels deur het die volmaan onnatuurlik groot en heldergloeiend gerys. Alles was doodstil. Daar was geen beweging of geluid nie — net die vreemde, onheilspellende verskyning.

Ek was baie bang. Waar was my ma? Toe gewaar ek hulle op 'n afstand, soos hul stadig straat-op loop. Ek kon nie 'n geluid uitkry om haar te roep nie. Toe draai sy om, steek haar hand uit en wag vir my. Ek het vinnig die entjie na hulle toe gehardloop. Styf teen haar vasgedruk, was die ruik van rose oral om ons.

“Ek voel glad nie lekker nie,” sê sy 'n paar dae later.

Ons was in die kombuis waar sy besig was met die aandete.

“Ek gaan maar jou kossies vir jou gee en dan gaan klim ek in die bed. die ander moet self sien kom klaar.”

Sy't vir 'n rukkie op die kombuisbankie gaan sit en ek het verdwaas langs haar gaan staan.

Sy het bed toe gegaan. Die dae het weke geword. Dokter Martin het met 'n vreemde erns gekom en gegaan.

“Bid vir my,” het sy gesê terwyl ek haar hare streek.

Ek was nou die een wat haar gerus moes stel en ek het nie van die omruiling van rolle gehou nie.

Sop, vleis, jellies, boboties en allerlei tuisgebak het voortdurend by ons huis aangeland. Die draers van die eetgoed het bekende gesigte geword. Onder die bekwame leiding van mevrou Viljee is daar goed gesorg vir die gesin wat so swaar getref is. Sy het haar werk geken, maar daar was 'n leemte binne-in my wat nie deur die kosvoorraad gevul kon word nie. Ek was nog te jonk om net deur goedhartigheid getroos te word en die geskenke van die mense van

Rooikraal en hulle gebede kon nie die behoefte aan my ma se arms stil, of my ma se liefde vervang nie.

Die tyd het verbygegaan. Ek het baie agtermiddae verlore en verlate op die stoepbankie gesit en wag vir my ma om gesond te word. In die glimmende hitte het gedaantes van weldoeners verby my gesweef. Ek het my oë styf toegeknyp om nie die neerdrukkende meegevoel op hul gesigte raak te sien nie.

My pa se gehuil het my wakker gemaak — aaklige, hortende snikke van 'n man lank gekondisioneer om nooit te huil nie.

Die geweeklaag van my broers en suster het uit die donker opgeklink.

Rondom my was 'n ontstellende orkestrasie van smart vinnig bèsig om vorm aan te neem in die pikswart nag.

In my bed het ek myself so klein en onopsigtelik as moontlik probeer maak en met my bene opgetrek tot onder my ken het ek toe-oë geveg teen die wakkerword.

Net my ma sou my kon help om die finale onderskeid tussen skrikwekkende droom en nog skrikwekkender werklikheid te maak. Net sy sou my gerus kon stel. En in die donker wou ek wag tot my ma my kom wakker maak.

Sagter stemme het dofweg deurgedring:

“Hoe gaan dit met die ou kleintjie?”

“Kyk, sy's nog vas aan die slaap. Laat haar tog maar slaap, die arme ou dingetjie, die ma se oogappel.”

'n Deur is toegetrek en die donker van die vreeslike nag, wat nog lank sou duur, het om my toegesak.

“Kom saam, my kind, jy kom vir 'n rukkjie by ons kuier.”

Mevrou Viljee het my kom haal.

Nog steeds vasgevang in my eie skemerwêreld waar werklikheid net op die rand van bewussyn huiwer, kon sy my lei waar sy wou.

Op die houtbruggie het sy my hand in hare geneem.

Op die skoolterrein het grys gedaantes lusteloos in die hitte van die speelyd in stowwerige groepies rondgedraai. Hier en daar het gesiglose figure in die klein koeltetjies van die peperbome neergehurk.

By die roostuin verby het daar, soos 'n landskap wat geleidelik duideliker omlin word deur die eerste lig van die vroeë môre, 'n beeld in my geheue vorm begin aanneem: dit was my ma met haar fyn voilerok waarop kolletjies kleur verander in verspreide bossies blomme; die ligkring om haar mooi gesig was haar blonde hare wat ligglansend op haar skouers losswaai en in die prentjie wat al deur duideliker word, het haar oë afgekyk om gerusstellend in myne te lag. Ek kon nie 'n tree verder loop nie. Ek het my hand losgeruk uit mevrou Viljee se hand.

Rondom ons het dorpsgeluide skielik deurgedring: in die verte het die gelui van die skoolklok die speelyd beëindig en die gekreun van die windpompe was digby my ore. Die son het warm op my arms gebrand en mevrou Viljee se rok was van skelblou sy.

In die skroeiende hitte van die Namakwalandse somerdag was daar geen teken van my ma nie.

Ek het die verskriklike implikasie uiteindelik begryp. Met toegeknypte oë het ek desperaat probeer om weer die gevoelloosheid van my vorige gryswêreld te skep, maar die vreeslike verdriet het reeds oorgeneem en pyn het later sy eie verdoving geword.

Toe ek weer van mevrou Viljee bewus word, was haar arms om my en die blou sy was nat teen my gesig. Die elegante mevrou Viljee lei my toe meewarig, maar met 'n ferm hand die roostuin in.

Soos iemand wat lank siek was en huiwerig vir die eerste treë, het ek haar wankelig van roosboom tot roosboom gevolg. In haar welluidende stem het sy die vreemde roosname soos trooswoorde geïntoneer. Rondom ons was die geur van rose 'n soet lafenis.

Suna Snyman

Jong jare

Pieter het hard gelag terwyl hy 'n diep teug uit sy sigaret getrek het. "En ek wil hê Sarel du Toit moet op my begrafnis op sy kitaar speel . . . en dalk sing!" Marius het dubbel gevou en gegil van die lag. "Dis dan juis sy kitaar wat jy verlede week gebreek het." Die klok het gelui en David het vinnig sy sigaret dood gedruk en saam met die ander by die saal se agterdeur uitgeglim. Na skool het Katrein vir David gewag. Hulle het 'n lang ent gestap sonder om te praat. Toe hulle byna by Katrein se huis kom vra David, "Wat het jou Ma toe gisteraand gesê?" Katrein hou haar onaangeraak. "Ag wat, sy het so bietjie gekla, maar dis nie ernstig nie. Maar ek kan nie vanmiddag saamgaan nie." In sy hart slaak David 'n sug van verligting. Hy groet Katrein by die hek, klim op sy fiets en ry vinnig huis toe.

Toe hy by die huis kom, lê Pieter op sy rug op die gras. "Waar's Katrein?" "Sy kon nie saamkom nie," het David ongeërg geantwoord. "Waarom jy ook altyd 'n vroumens moet saampiekel kan ek nie verstaan nie." David klim van sy fiets af en Pieter volg hom die huis in. Hulle albei sit aan die kombuistafel en ouma Sannie bedien toebroodjies en melk. "Pieter, wanneer kry jy nou vir jou 'n meisie?" "Ag, ouma Sannie," antwoord Pieter skalks, "die meisies wil tog nie na my kyk nie. Ek is seker te lelik en dan nog arm daarby." David lag vir Pieter en skud sy kop. Pieter is altyd reg met 'n antwoord, tog pla dit hom, sal iemand ooit Pieter se werklike gevoelens ken?

Agtuur daardie aand laai Pieter se pa vir David by sy ouma se huis af. Toe David in die huis inkom en sy ouma groet, gee sy sy arm 'n drukkie. "Katreintjie het gebel, sy vra of jy haar voor nege-uur sal bel." Nadat David met Katrein op die telefoon gepraat het, sit hy die foon stadig neer. Sy ouma stap in die gang af. "Bietjie tee, David?"

"Ouma," sê David nadat hy sy tee gedrink het, "ek weet nie of ek die regte ding doen nie." Ouma Sannie het 'n rukkjie stil gebly. "Nou hoe bedoel jy nou, my kind?" "Ouma, ek en Katrein, ons sien mekaar so baie, en tog in my hart wil ek liever by my maats wees." "Dink jy jy is nog te jonk, of raak Katreintjie nou ernstig? Jy moet onthou sy gaan nou deur 'n moeilike tyd." David het na sy ouma gekyk, die mens in die wêreld vir wie hy die liefste is. Sy het hom met soveel liefde grootgemaak, nooit 'n harde woord of 'n verwyt teenoor enigiemand nie.

David het sy hand op die tafel geslaan en 'n sigaret opgesteek. "Ag, ek weet tog nie." Hy het met onsekerheid na ouma Sannie gekyk. "Ek kan haar tog nie losnie." Ouma Sannie het so rukkjie stilgebly. "David, jy doen wat vir jou die beste is. Nie vir ander nie. Jy en Katrein gaan nou al twee jaar uit, mens se verliefdheid gaan mos bietjie oor. Jy hoef tog nie met haar te trou net omdat sy al twee jaar jou meisie is nie. Jy't mos vir Ouma gesê julle . . ." Ouma Sannie het stilgebly en gebloos. Toe David na haar kyk, het hulle albei uitgebars van

die lag. David het opgestaan en sy arms om haar gesit. "Ag, ons praat weer volgende week daaroor. Môreaand is daar Debat en Saterdagagaand gaan ons almal by Pieter-hulle vleisbraai. Ouma moet saamkom, dis tannie Lettie se verjaarsdag."

Toe Lettie Viljoen die voordeur oopmaak het haar gesig van blydschap gestraal. "Sannie, ek het so na jou verlang." Sy het haar arms om haar gesit. Ouma Sannie het vir Lettie gesoen en 'n geskenkie oorhandig. Mens kon sien dat die twee vroue al 'n lang pad saamloop. Pieter het om die draai gekom, "Ag, huil Ma alweer, ai! David, waar kry ek die emosionele familie en ek is so hard!" Tannie Lettie het Katrein se hand geneem, "Hallo, Katrein, ek is so bly dat jy saamgekom het, hoe gaan dit met jou pappie?" Katrein het vir haar 'n roos gebring en dit skaam oorhandig. "Hy is nog in die hospitaal Tannie. Mamma sê dit lyk asof die dokters begin moed opgee, dis nou al byna ses maande wat hy in die koma is."

Pieter se pa, Fred Viljoen het die vertrek binnegestap. "Alweer 'n gehuilery tussen jou en Sannie? Die nonsens moet nou end kry," het hy gspot terwyl hy vir ouma Sannie soengroet. Hy groet David met die hand en vryf oor Katrein se kop. "Hoe gaan dit met jou ouers, Katrein?"

Later die aand toe ouma Sannie voor Katrein se huis stop, klim David saam met haar uit. "Ek sal sommer huis toe stap, Ouma." "Dis 'n lekker aand om te stap, hoekom ry julle nie saam met my huis toe nie, dan stap jy en Katrein terug hierna toe. Dis lekker warm buite." Op daardie oomblik het Katrein se ma die stoep lig aangesit en uitgekom. David het nie geweet wat om te doen nie. Ouma Sannie het die motor afgeskakel en saam met hulle voorstoep toe gestap. "Naand, mevrou Visagie, 'n koppie koffie sal darem nou lekker wees. Ons kom pak sommer hier by jou af."

Katrein se hart wou bars van blydschap. Sy het gedink ouma Sannie is die wonderlikste mens in die wêreld. Soms het sy gewonder of dit regtig David is vir wie sy lief is, of net sy huis, sy goeie vriende en die liefde wat sy altyd by hulle kry.

Mevrou Visagie was bietjie onkant gevang. Sy het 'n oomblik gehuiwer en op haar horlosie gekyk. "Ek het net begin wonder waarom julle so laat is." Ouma Sannie het agter mevrou Viljoen die huis ingeloop en David en Katrein het na mekaar gekyk. Hulle was verlig.

By die kombuistafel het ouma Sannie sommer gaan sit. "Jy weet, ek en Lettie Viljoen kan mos nie ophou praat nie. Toe ons weer kyk staan die tyd al daar." Mevrou Visagie het die ketel aangesit en ook by die kombuistafel plaas geneem. "Mevrou, Katrein sê dit gaan nie goed by die hospitaal nie. Wat beplan die dokters?"

Nadat ouma Sannie en David gegroet het, klim hulle in die motor. Eers toe hulle by die huis kom, praat David. "Verstaan Ouma nou beter wat ek gisteraand bedoel het?" "Ek verstaan dat die Visagies deur 'n moeilike tyd gaan David, en ek voel ook dat dit nie die regte tyd is om jou verhouding met Katrein te verbreek nie." "Maar Ouma, sê nou haar pa bly nog twee jaar in 'n koma?"

Ouma Sannie het geglimlag. “David,” het sy gesê, “die tyd sal leer. Oor twee maande is dit julle finale eksamen, en selfs dit is genoeg rede om nog so ’n rukkie aan te gaan.” Sy het skielik baie ernstig geklink. “Is dit vir jou baie swaar, my kind, onuithoudbaar swaar?” “Nee, Ouma, dis net ... dis net ons matrieks is nou ook vir oulaas bymekaar en die ouens vang nou baie goed aan. Ek wil daar wees.” Ouma Sannie het die motorsleutels aan David oorhandig. “Trek jy gou die motor in.”

Toe David in die bed lê, het Ouma weer kom gesels. “Twee maande is kort, David. En hierdie twee maande moet ’n lekker tyd vir jou wees. Dis die lekker dinge waaraan mens terugdink as jy oud word. Jy weet ek het baie gedink oor wat die Prediker nou eintlik bedoel het toe hy geskryf het, dink aan jou skepper in die dae van jou jonkheid. Ek weet nou wat hy bedoel het, as mens terugdink aan jou lewe, dan is daar sekere dinge wat jy liever vergeet. Jy knyp jou oë toe as jy daaraan dink, of jy verwyt jouself. Hoe minder dinge jy doen waaroor jy self ongelukkig voel, hoe meer mens in die lewe insit, hoe gelukkiger sal jy wees.

“Jy weet, David, toe ek jonk was, was ek dom genoeg om te dink dat sekere tye in mense se lewe nie saak maak nie. Dat wanneer jy ’n grootmens is, jou kinderdade agter jou is en jou jeug vergete is. Maar dit is nie so nie, jy dra elke oomblik van jou lewe altyd saam met jou. Daarom moet mens nie dink dinge maak nie nou saak nie. Jy is net een keer in Matriek, en wat jy nou daarvan maak, dra jy die res van jou lewe saam met jou.” David het sy ouma se hand gedruk en tussen sy komberse ingegly. “Nag, Ouma. Lekker slaap.”

Ouma Sannie het opgestaan en die lig afgeskakel. Sy het glimlaggend na haar kamer gestap. David is ’n wonderlike kind en sy weet, al verstaan hy haar nie altyd nie, hy sal nooit vergeet wat sy vir hom sê nie. Sy het aan haar suster gedink. Anna was tien jaar ouer as sy, en was vir haar soos ’n moeder en ’n beste vriendin. Toe sy jare later getroud was en self ’n man en kinders gehad het, het sy dikwels onthou wat Anna gesê het, en toe eers verstaan. Maar sy was dankbaar vir die wysheid en daardie oomblik wanneer sy skielik beseft het presies wat Anna bedoel het, is van die kosbaarste oomblikke in haar lewe. Sy het weer aan David gedink. Wanneer sal sy vir hom die waarheid oor alles kan vertel? Hy is so ’n sensitiewe mens, hy het nog altyd sy eie probleme gehad en sy het nog nooit kans gesien om hom die verhaal van sy herkoms te vertel nie. Tog weet sy dat sy eendag moet, maar wanneer sal die regte tyd wees? Terwyl hy nog ’n seun is, of eendag wanneer hy ’n man sal wees? David het geweet dat sy moeder dood is tydens sy geboorte. Sy vader het ’n jaar later verongeluk. Maar David het nie geweet dat hy nie Thys Louw se kind is nie. Net ouma Sannie het geweet wat daardie jare tussen David se ma en Jan Visagie gebeur het. Die lewe het sy eie manier om mens gelyk te maak, en daarteen kan niemand stry nie. Sy sug. Sy is bly dat David bietjie teë is vir Katrein, want sy het nog altyd gebid en gehoop dat dinge nie sal uitwerk nie.

Die volgende Sondag na kerk het Katrein saam met David huis toe gekom.

Ouma Sannie en sy het op die stoep gesels terwyl David tee gemaak het. Katrein het saam met ouma Sannie op die bank gesit en haar hand geneem. “Hoe gaan dit met jou pappie, Katrein?” Katrein het skeef na ouma gekyk. “Weet Ouma regtig nie dat hy nie my eie pa is nie?” Ouma Sannie het regop gesit. “Wat sê jy nou, Katrein?” Katrein het skaam eenkant gekyk. “Ek dog Ouma weet dat hy nie my eie pa is nie.” Ouma Sannie was totaal verbysterd. “Nee, my kind, ek weet dit nie.

“Niemand weet dit nie, lyk dit my,” het sy met haarself gespot, “as ek nie weet nie, dan weet niemand nie.” Sy het haar arm om Katrein gesit en David se skaduwee by die deur gesien. Toe hy inkom het sy met haar oë gesê David moet weer teruggaan kombuis toe — en David het op sy tone omgedraai. In die kombuis het hy sy sigarette gesoek en met die hond op die agterstoep gespeel. Sou Ouma nou sowaar met Katrein praat oor al sy tyd wat sy in beslag neem? Hy skud sy kop, dis net Ouma wat so goed na hom kyk. Altyd toesien dat hy presies kry wat hy wil. Hy het bang geraak toe hy daaraan dink dat hy volgende jaar weermag toe moet gaan, en Ouma alleen moet bly. Tog het hy geweet dat dinge reg sou uitwerk, want soos altyd was al sy vertrouë in ouma Sannie.

Op die stoep het ouma Sannie vir Katrein gevra om haar tog alles te vertel. Katrein het met horte en stote vir ouma Sannie vertel dat sy reeds ses maande oud was toe Pappa, soos sy Jan Visagie genoem het, vir Mamma ontmoet het. Haar eie pa het drie maande na haar geboorte verongeluk. Hy was ’n speurder en het tydens ’n ondersoek boewe gejaag en saam met sy beste vriend verongeluk. Mamma en Pappa is getroud toe sy ’n jaar oud was. Pappa het nooit enigiets anders gewys as dat sy sy eie dogter was nie, en het nooit ’n onderskeid tussen haar, Marietjie en Karen getref nie. Sy het styf teen ouma Sannie gesit. “Hy was altyd ’n goeie pa vir my, Ouma. En ek was altyd trots daarop dat niemand eers geweet het dat ek nie sy eie kind is nie.” Ouma was baie verbaas, meer as wat Katrein ooit sou dink. “Hy was altyd ’n goeie mens, Katrein. Toe hy en Mamma hiernatoe gekom het, was jy al drie jaar oud en het Mamma vir Marietjie verwag. Ek is jammer dat hy nou so siek is. Is jy bang dat hy sal doodgaan?” Katrein het haar kop op Ouma se skoot gesit en bitterlik gehuil. Tussen die trane deur het sy huilend gesê, “Hy was so ’n goeie pappa en ek het hom so lief. Mamma was altyd so hard en koud teenoor hom.”

Ouma Sannie het oor Katrein se hare gevryf, en by haarself geglimlag. Nou eers begin sy verstaan wat agtien jaar gelede gebeur het. Haar hart is seer oor Ursula, David se ma. “My arme kind,” het sy gefluister, en Katrein het opgestaan en haar trane afgedroog. Sy het vir ouma op haar voorkop gesoen en is kombuis toe om na David te gaan soek.

Die middag na ete het ouma Sannie vir David en Katrein alleen by die huis gelos. Sy moes uit. Sy wou see toe waar sy kon dink. Na soveel jare het die legkaart uiteindelik inmekaar gepas. En tog wou sy alles weer van voor af vir haarself uitpluis.

Ursula was agtien toe sy vir Jan Visagie gedurende 'n vakansie ontmoet het. Sy het na die vakansie terug plaas toe gekom en vol selfversekering aan haar ma gesê dat sy haar man ontmoet het. Ouma Sannie het geglimlag, "Hoe weet jy my kind?" Ursula het op haar uitbundige manier op 'n tafel gespring, en tog ernstig na haar ma gekyk. "Maar Mamma, mens weet tog." Ouma Sannie sou die eerste dag wat sy Jan Visagie ontmoet het nooit vergeet nie. Hy en Ursula was so bly om mekaar weer te sien. Nadat hy 'n paar dae by hulle op die plaas gekuier het, was sy sommer lief vir hom, en selfs sy het in haar hart geglo dat hy die man was wat die goeie skepper vir haar dogter gemaak het.

Dinge het egter tussen Jan en Ursula skeep geloop en Jan is 'n paar jaar later met Tiekie Coetzee getroud. Alhoewel Ursula gebroke was, het sy geweier om dit te erken en nadat sy vir Thys Louw ontmoet het, het sy almal verseker dat hy wel die man vir haar is. Maar Ursula kon geen geheim van haar moeder weerhou nie, en slegs 'n jaar nadat sy en Thys getroud is het sy en Jan mekaar weer gereeld gesien en hul verhouding voortgesit. Toe Ursula verwagting geword het, het sy besluit om Jan Visagie uit haar lewe te ban, en sy en Thys het na 'n ander provinsie verhuis. Ursula was baie siek gedurende haar swangerskap en ouma Sannie het by haar en Thys vir 'n ruk gaan bly. Ursula kon soos gewoonlik geen geheim van haar moeder weerhou nie, en het vir ouma Sannie vertel dat sy Jan Visagie se kind verwag. Intussen is Jan en Tiekie geskei, en Ursula het besluit om na die geboorte van hul kind terug na Jan te gaan. Sy het egter tot op die laaste uitgestel om die waarheid aan enigiemand anders te vertel en na haar dood het ouma Sannie alleen agtergebly met Ursula se geheim. Na Ursula se dood is Jan Visagie met Katrein se moeder getroud. Ouma Sannie was verbaas toe hulle hul later op dieselfde dorp kom vestig het, en het probeer om vriende met hulle te maak. Maar Katrein se ma wou niks van Ouma en David weet nie. Toe David in st 9 met Katrein begin uitgaan, was Ouma bekommerd, maar sy wou ook nie vir David keer nie. Ten minste sou hy sy pa so bietjie leer ken. Maar volgens David was oom Jan nooit by die huis nie, en was Katrein se ma baie nors.

Ouma Sannie het, soos altyd, die lewe toegelaat om sy eie gang te gaan. Sy besef nou dat David haar dalk sal kwalik neem as Jan Visagie sterf voordat sy hom vertel. Miskien sou hy net eenmaal na hom wou kyk met ander oë — dié van 'n kind na sy vader. Sy het lank by die see gesit en gewonder wat om te doen. Een van die dae is dit eksamen, en David sal lank neem om die hele storie te verwerk. Sou hy ooit verstaan dat Jan Visagie die enigste man was wat Ursula ooit lief gehad het? Of sou dit slegs 'n onregverdigde lewenspel vir hom wees?

Die Maandag is ouma Sannie hospitaal toe. Alhoewel Katrein se ma nooit toegelaat het dat ouma Sannie en Jan vriende kon wees nie, het sy nog altyd aan hom met liefde gedink, al was dit net omdat Ursula hom so lief gehad het.

By die hospitaal het ouma Sannie gevra of sy met Jan Visagie se dokter kon

praat. Hy was 'n vriendelike man. Ouma het onseker voor hom gaan sit en toe sommer reguit gevra, "Dokter, hoe lank kan Jan Visagie nog lewe?" Die dokter het geskok na haar gekyk. Hy het vorentoe geleun en bekommerd gevra, "Mevrou, is u familie van hom?" Ouma Sannie het haar kop geskud, maar voor sy verder kon verduidelik het die dokter na haar stoel omgestap en by haar gekniel. "Mevrou, mnr Visagie is 'n halfuur gelede dood."

Ouma Sannie het die middag na skool vir David op die stoep staan en wag. Toe hy by die huis kom, kon sy dadelik sien dat hy ontsteld is, en het eintlik verlig gevoel. Sy het na hom toe gestap, "David, wat is verkeerd?" David het gesluk. "Katrein se pa is vanoggend dood, Ouma."

Ouma het sy hand geneem. "Kom, my kind, dan besluit ons wat ons vir hulle kan doen. Het jy al met Katrein gepraat? Was sy vandag in die skool?"

By Jan Visagie se begrafnis het ouma Sannie berusting gekry. Sy het na David en Katrein gekyk en besluit dat Ursula se geheim saam met Jan begrawe is. David en Katrein was nog jonk, en dit wat verby is hoef hulle nie die res van hulle lewens te knel nie. Ouma het 'n traan afgevee en aan Ursula gedink, haar dierbare, arme kind, eintlik wou sy niks anders van die lewe hê as Jan Visagie se liefde nie. Miskien, het sy gedink, sal die Liewe Vader vir hulle goed wees en sal hulle nou uiteindelik saam kan wees.

David het langs sy ouma kom staan: "Ouma," het hy gestotter, "Ouma was vir my 'n ma en 'n pa en ek het Ouma baie lief." Ouma Sannie het vir David styf teen haar gedruk. "David, eendag sal ons almal saam wees, al sal dit nie in hierdie lewe wees nie."

Iso Schaekers Poublou

In my hand lê die oog van 'n pouveer goud en groen en pers. Draai ek my hand dan glim dit asof dit lewe het en eie lig.

Pouvrou noem hulle my povrou met die pouklere van gaasdoek van moese-lien en van katoen lank en los en self gekleur soos ook die stowwe in my huis.

My huis pouhuis eenkant huis op die rand van die dorp. Van binne 'n koel spelonk 'n varingkloof mosgroen smaraggroen diep-diep blougroen wat kaats in poele van lasuurbloou visvangerblou ysvoëlbloou met spatsels van lila en purper en turkoois.

Die landskap van my siel is vaal is bruin is grys hier is geen water nie maar rots rots en geen water nie. As daar rots was en ook water en water 'n fontein 'n poel tussen die rotse.

God het in die skepping baie blou gebruik en groen die Kalahari het net die gebleikte blou van lug. God was hier toornig Hy het die sand hier rooi gemaak en ook die lig en as dit reën rooi reën bloedreën. God was nie spaarsaam hier met rooi nie.

Brandend brandend brandend brandend.

Praat tog met my waarom praat jy nooit nie praat waaraan dink jy waaraan dink waaraan ek weet nooit meer waaraan jy dink nie dink.

Ons was so vrolik uitgelate soos jong perde na die reën jy't so graag digby my kom staan en somer om my lyf gevat hoekom het daar nooit vriendskap tussen ons gekom nie?

Jy's weg jy's al 'n week lank weg jy's altyd weg nou weer 'n jagtog grensplaas terug vanaand ná donker.

Ek is alleen ek wil alleen wees wil ek alleen wees? Alleen en eensaam wees is bloedbroers bloed.

Ek praat nooit meer met mense nie net nog die swaar vrou agter die kasregis-ter by die handelshuis en gaan aan't bewe as die telefoon vra wie praat wie praat ek weet nie wie is ek is ek?

Vreemde voël Pavo christatus wat maak jy hier mak pou my pou eintlik die pou van die hotelbaas Morrison. Drywende tuine van die Kasjmirvallei groen op blou op blou op blou en oor alles hang die miswolk van die Karakoram. Voetstappe eggo in die gange van herinnering gange waarin ons nie afgedraai het nie wat lei na deure wat ons nooit oopgemaak het nie.

Snags slaap die pou in die kaal geraamte van die dooie kameeldoring op die oop erf langsaan die erf tussen ons en die dorp. Ek kan hom sien sit maanlignagte van die systoep af soms roep hy skril onrustig dit bly lank natalm.

Nag lywe omgewoelde beddegoed sweet jou mond moenie ek ril los ek stoot jou weg van my weg totdat jy ophou probeer ophou.

Probeer iets vars 'n ander tyd as alternatief die sofa of die mat neem saam 'n borrelbad. Vermy dieselfde aanslag net voor slapenstyd nag lekker slaap het jy die buitedeur gesluit het jy gesluit?

Geen teerheid nie waarom is daar geen teerheid nie hou my styf vas net soms net soms. Daar was 'n herfsnag voor 'n kaggelvuur lank lank gelede in 'n verre land o ewig rustelose seë sand en klip op wye strande puntige grys rotse onbekende eilande.

'n Pou is blougroen blou die kleurige vere van die mannetjie lok die wyfie aan. Tydens die hofmakery word die lang stertvere opgelig en in 'n waaier oopgevou wat oor die pou se rug boog en die grond aan weerskante raak tevergeefs. Tevergeefs in hierdie dorre land 'n dooie boom bied geen beskutting nie en droë rots geen klank van water nie.

Bloed is rooi maar die are op my hande blou my bloed is suurstofarm bloed blou bloed. Rooi is die kleur van die lewe blou is die kleur van die dood. Sprinkel die bloed oral op die altaar. Sprinkel dit op Aäron en op sy klere.

'n Elegante Indiese hofdame van die agttiende eeu tart speels haar troetelpou in 'n marmersaal wyd oop na die landskap lomerig vervuld haar borste vol en hoog en agter groen die heuwels van die Pandjab.

Slag die lam en vat van sy bloed en smeer dit aan die oorlelle van Aäron en sy seuns. Ook aan hulle regterduime en regtergroottone.

Noudat jy my nie meer ken nie noudat my liggaam vir jou vreemd geword het en jy weier om daarvoor te praat.

Sprinkel die bloed van die offerdier. Op die hoë droë vlaktes van Radjastan op die wagtende vlaktes van die Ganges. En as die moeson kom die vreugde kinders wat deur die swaar druppels hardloop jongmense wat in die stortvloed dans die aarde blom in oordaad groen.

Sprinkel die bloed oral. Rooi is die kleur van die lewe blou is die kleur van die dood.

Ek sluit die kluis oop laai die haelgeweer jou haelgeweer warm hout koue staal ek sit dit eenkant neer. Ek bad en geur my liggaam trek 'n skoon rok aan wit soos die lakens op ons bed sag en los en syerig ek wag.

Wag vir die bloedrooi son wag vir die ysblou tyd wag vir die uur van genade as die skadu's oor die dorp stoot. Teen sonder sal die pou agterdeur toe kom vir die snoepkos wat hy elke middag kry.

Bloed spat op die grond teen die mure op my rok bloed aan die blou borsvere bloed aan my hande oral bloed tot die lug word bloed.

Die snoeiskêr sukkel die stertvere moeisaam af misrabele karkas.

Ek spoel my hande onder die buitekraan water spat troebel teen my bene en my rok verwaterde bloed water bloed.

Ons kamer is die oog van die pouveer sandelhout en speserye sy ivoor goud en wierook. Ek buk oor die bed ek pak die stertvere in 'n waaier uit op die wit van die lakens donker en heimnisvol en glimmend in die laaste lig. Ek sprinkel die lou bloed sprinkel dit op die lakens en op my klere.

As jy tuiskom sal die bloed nog klam wees.

Herman Oosthuizen Seunsgesig

Die man met die seunsgesig kon net politiek praat.

Met 'n strak gesig. Oë wat nooit lag nie. Hy het sy politieke sienings oorgedra. Almal het aandagtig geluister. Want, Mandela — het hy gesê — was vir hom soos 'n oupa. Oor en oor het hy vertel van swart agitators. Hulle kinders was vir hom goed aangepas — in 'n samelewing soos ons s'n.

My broer en suster se kinders ook.

'... hulle noem hom oom'. Die swart kinders.

Ons swart werkers op die plaas se kinders noem my baas. Is hulle dan anders as die agitators se kinders? Is hulle wanaangepas?

Ek het weer gekyk hoe hy gesels, opgaan in sy politieke siening en met blindheid geslaan is vir 'n ander s'n. Ek het geluister.

'Hy was al in die tronk,' het die ronde meisie langs my in my oor probeer (haar borste was te groot en my smal skouertjies te breed) fluister.

'Wat maak dit saak?' het ek gewonder sonder om na haar kant te kyk.

Hy was al in die TRONK.

Die man met die seunsgesig het aanhou praat. Ek kon nie meer luister nie, want iewers het iets in my kop of in sy kop verkeerd gegaan. Ek het na hom gekyk. Sy mond het oop en toe, oop en toe gegaan, maar daar was vir my geen stem nie.

Ek het van sy mond gehou. Ek het my kop geskud en rondgekyk. Party het geluister. Ander het verlore gelyk en nog ander het onderling met mekaar begin gesels.

Was hy besig om aanhang te verloor?

Was hy besig om aandag te verloor?

'Hy's baie liberaal, nè,' het die ronde meisie weer probeer om dit by my oor uit te bring.

Ek het aan pa gedink en gewonder wat hy oor die man met die seunsgesig te sê sal hê... Ek kom van 'n Wes-Transvaalse plattelandse dorp af. Ek is daar gebore, verstand gekry, skool toe gegaan en nog later 'n BA. by die plaaslike universiteit behaal. My pa was 'n sakeman wat dit verruil het vir boerdery. Die swartmense op die plaas word wit behandel, behalwe — soms — wanneer huile 'swart' dink en pa net die 'swartheid' raaksien en sy stem donker van woede word.

— en toe kry hy 'n seun met rooi skoene wat versies maak —

— Fantasia — a fantasy of freedom, het die koerantopskrif in die plaaslike koerantjie gelui. Daaronder — nog in vet letters — 'son of the Mayor and Mayoress ... —'

Ek het weer my aandag toegespits op die man met die seunsgesig. Hy het nou van Dakar en 'n voorgenome besoek aan een of ander swart staat gepraat. Hy het baie gepraat. Hy het nét politiek gepraat, maar my gedagtes

was ver.

Almal het na my gekyk.

'Nee dankie,' het ek gesê, maar nie geweet wat die vraag was of wie dit vir my gevra het nie.

Almal het voortgegaan met praat.

Ek het my kop vinnig geskud.

'Waar was jy?' het die ronde meisie nou bietjie harder — sy het moed opgegee om by my oor uit te kom — gevra.

Ek het haar vraag geïgnoreer. Nie omdat ek ongeskik wou wees nie, maar ek was vasgevang in die tafereel voor my: Almal het gepraat. Ek het vinnig rondgekyk. Die een praat met die een, maar daardie een luister weer na wat 'n ander sê en toe besef ek dat almal met iemand praat, maar nie een luister na wat daardie een sê nie — 'n Babelse verwarring:

"Daarom het hulle dit Babel genoem, want daar het die HERE die taal van die hele aarde verwar en daarvandaan het die HERE hulle oor die hele aarde verstrooi."

(Gen 11:9 Ou vertaling)

Ek het aan vroeër vanaand gedink toe ons almal met glasies in die hand en bordjies met soutighede om die swaarbelaaide tafel gestaan het. Sy — die meisie met die vreemde aksent wat heel aand baie stil was — het haar kop tussen die gesels deur laat sak en die seën vir haarself (miskien vir ons ook) gevra.

Seën gevra?

Seën. In 'n land waar oproer die bo-toon voer. Die staatspresident het 'n noodtoestand afgekondig.

'... Professionele mense en sakemanne word uit hulle onderskeie beroepe geruk om in die swart gebiede mense op te pas. Het hulle al vir hulle self afgevra — hoekom? Wat het dan van ons weermag geword wat ons staatskas se sak jaarliks ruk? Ek sal julle sê; 'n kamp gerun deur stoelsitters...'

Die man met die seunsgesig was opgewonde. Sy hande het vinnig voor hom verby beweeg. Almal het na hom gekyk.

'Waarvoor was hy in die tronk?' wou ek van die ronde meisie weet.

'Ek's nie seker nie, iets in verband met openbare veiligheid,' het sy by my oor uitgekry nadat ek my skouers dwars gedraai het.

'Hoe lank was hy in?'

'Kort, hy's gearresteer by 'n swart begrafnis, maar is twee dae later ontslaan.'

'Nou's hy 'n held.'

'Nee, ek dink 'n joernalis.'

Ek wou lag, maar het my skouer terug in sy weg-hou-posisie gedraai.

Teen die tyd dat ek weer my aandag by hom bepaal het kon ek uit die brokkies hoor dat hy aan 'n ou — verste van my — vertel het van sy tyd in aanhouding.

'... ek het dit oorleef en sterker daaruit getree. Mens leer baie daar... onderdrukking... onregverdigheid van ons sisteem.'

Skielik wou ek hom vra van God en godsdiens en geloof.

Was dit na aanleiding van die meisie met die vreemde aksent se seënvra? Hy het na my kant gekyk en van nêrens het ek gevra:
'Glo jy aan God?'
Hy het na my gekyk.
Almal het na my gekyk.
Hy het sy kop stadig weggedraai. Die ronde meisie langs my het gegiggel.
Almal het gepraat.
Maar, hy het my nie geantwoord nie.
Hulle het almal se glasies weer gevul. Ek het my hand oor myne gehou. Een-
uur het ek opgestaan. Ek was die eerste om te gaan.
'n Maand later het ek die plakkate van 'n Afrikaanse oggendblad van boom
tot boom op pad werk toe gelees:

JOERNALIS
IN
TRONK

X-TOKKELOK
GEARRESTEER

Ek het vinnig gestop toe ek 'n opening in die druk verkeer kry en 'n koerant by
een van die koerantjoggies gekoop.
Die man met die seunsgesig was op die voorblad.

W.D. Burger

Sonde ruik soos bus

Kom ons kyk na die wet van die Here soos ons dit opgeteken vind in Exodus 20. Broeders en susters, ons moet die Wet van die Here ken, sodat ons kan sien wat sonde is. "Toe het God al hierdie gebooe aangekondig ..."

Hoekom sê die dominee altyd dat ons die wet moet ken om die sonde te kan sien? Dis onnodig, want mens kan sonde ruik.

Sonde ruik soos bus. Dit is in elk geval beter om sonde te kan ruik. Dan kan mens dit mos in die nag ook herken.

Ses dae moet jy werk . . .

Sonde ruik soos bus en alle voorstedelike busse ruik dieselfde.

Hulle ruik na gebrande rubber en stasietoilet.

Dit het ek al uitgevind toe Pa my nog met die bus skool toe gestuur het.

Eer jou vader en jou moeder . . .

Die Engelse meisies was reeds in die bus wanneer ons by ons skool opgeklim het. Hulle sit agter in die bus en hulle rook.

Hulle vloek ook. Dit word nog erger wanneer die groot seuns opklim. Dan kyk mens liewers nie eens meer na agter nie. Hulle gil sommer op jou: "What are you looking at?" Gewoonlik kots hulle by: "Rock spider."

Die meisie met die rooi hare was heelwat ouer as ek. Haar groen oë het uit die bus op my gefokus toe ek nog in die tou gestaan het. Die kyk het my bang gemaak. So 'n uitdagende kyk van oë wat al in elk geval alles gesien het. Ek het sommer heel voor in die bus gaan sit. Dáár ruik dit in elk geval minder na bus.

Die bus het skaars weggetrek toe iemand op my skouer tik. "Daardie groot meisie, die een met die rooi hare, soek jou."

In die bus luister mens liewer na die groot kinders. As hulle kan rook, is hulle seker tot baie ander dinge ook in staat. My ore gloei toe ek na agter begin loop. "Come here, I want to talk to you."

Sy trek haar oë op skrefies as sy die rook uitblaas. Miskien wil sy maar net hê dat ek 'n boodskap aan iemand oordra. Maar wie ken ek nou vir wie sy 'n boodskap sal stuur? Sy trek my aan my arm nader en hou my vas. Sy stamp aan die meisie oorkant haar, die een wat altyd met 'n oop mond lag. "Look here," sê sy hard. "What kind, hey?" Almal begin lag.

Jy mag nie egbreuk pleeg nie . . .

"What do you want from the poor thing?" vra die een met die lelike lag.

"He's too young and beautiful, Michelle, let him go."

"Ah, shut up man. He's got to learn."

Toe ek by die huis afklim, het ek geweet hoe sonde ruik.

So, soos gebrande rubber . . . soos stasietoilet . . .

soos rook en meisie en sweet . . . soos bus.

Noudat ons na die wet gekyk het, kom ons bely ons sonde . . .

André P. Brink

Kodes in die narratiewe tekste van F.B. Hotz: 'n voorlopige verkenning*

Hoewel F.B. Hotz (geb 1922) eers laat in sy lewe gedebuteer het, het hy reeds met sy eerste verhaalebundel *Dood weermiddel* in 1976 'n dominante figuur op die Nederlandse literêre toneel geword. (In 1978 volg *Ernstvuurwerk*, daarna *Proefspel* in 1980, *Duistere jare* in 1983 en *Eb en vloed* in 1987.) In verskeie opsigte doen sy tekste besonder modern aan — byvoorbeeld die ontginning van die vertelsituasie; die hantering van tyd; die manipuleer van dinge en voorwerpe, nie maar ter wille van wat Barthes *vraisemblance* of “waar-skynlikheid” genoem het nie, maar as elemente binne veelduidige kodesisteme; en die opbou van 'n betekeniswêreld waarin verhale tekstueel met mekaar verkeer en ook gesprekke aanknoop met 'n digte weefwerk van ánder tekste; 'n volgehoue en veelvlakkige “dekonstruksie” van gegewe werklikhede, ensomeer.

Tog maak Hotz se verhale by die eerste lees ook 'n indruk van byna “outydse” ingetoënheid, selfs eenvoud. Hierdie Van Melle-agtige effenheid — stille water diepe grond! — sluit aan by wat Alfred Kerckhoffs besonder goed saamgevat het in die uitspraak: “Hotz is een meester van het ‘bijna’ ” (Brokken 1982: 145). Dit is 'n byna Tsjechowiaanse kwaliteit van subtiële ironie: om te werk met die fynste verskuiwings in menslike verhoudinge, of in wat tradisioneel as “stemming” bekend staan. Mens sou dit voorlopig kon saamvat as 'n weergawe nie van “dinge” (lees ook: “karakters”) as sodanig of op sigself nie maar van *die verhoudinge tussen hulle*.

Eerder as om hier individuele tekste onder die loep te neem, wil ek enkele dominante kodes in Hotz se eerste bundels aandui. Met die belangrike voorbehoud dat Hotz selfs in sy mees “stellige” verhale 'n meester van die meerduidige, die voortdurend-duidende is: dit kan hier dus nie gaan om 'n afbakening of definieer van “vaste” betekenis nie, maar eerder om 'n voorlopige oproep van moontlikhede.

Drywende myne

In die verhaal “Drijvende mijnen” bevind die weesmeisie An haar ná jare van skipper deur die mynvelde van persoonlike verhoudinge waarin sy voortdurend uitgebuit en misbruik word, aan boord van 'n klein stoomskip na die Ooste; in die Noordsee word die boot deur 'n los drywende myn bedreig: “Maar God, die het enig bovenwerelds juiste gebruik van de dingen heeft, zag toe op die mijn . . . De mijn gaf het op en waggelde naar de horison” Sodoende bereik An haar bestemming veilig — of oënskynlik veilig, want die

* Hierdie artikel is 'n drastiese verkorting uit die Inleiding tot 'n bloemlesing uit Hotz se eerste twee bundels, wat voorberei is vir *Academica* se *Lae Lande*-reeks en toe vanweë die kulturele boikot in die slag gebly het.

eintlik vernietigende myn van haar lewe (altans tot tyd en wyl haar verhaal later in *Proefspel* hervat word) blyk die huwelik tē wees waarin sy haar in Batavië begewe. In die beeld van die drywende myn kristalliseer 'n kode uit wat deurentyd in Hotz se werk optree: dié van die mens in sy prekêre bestaan, voortdurend bedreig deur dinge en magte, selfs (en dikwels juis) wanneer hy nie daarvan bewus is nie.

Dit kan letterlik lewensgevaar wees, soos wanneer die verteller in “Ernstvuurwerk” hom in die Krimoorlog bevind (hoewel die oorlog self — waardeur hy feitlik ongeskonde gaan — net 'n teken is van die eintlike innerlike gevare wat hom bedreig), of die verteller van “De gladiator” wat heelhuids die Tweede Wêreldoorlog oorleef, of die meisietjie Mathilde wat in “De tramrace” deur die tram gedood word (voordat God dit ongedaan maak). Of dit kan op kleiner skaal geskied, soos in “De opdracht” waar die verteller dit het oor sy vrees om deur sy groter makkers onderwerp te word aan die vernederende poets waar sy broek afgetrek word wanneer 'n groep skoolmeisies verbykom. Dikwels is die gevaar sterk moreel gelaai: vgl. die dominee se angs in “De demonstratie” nadat hy 'n bietjie vatterig geraak het met die listige diensmeisietjie Neeli; of, weer in “De gladiator”, die verteller se vrees vir ontmaskering in die Deense hospitaal.

In verskeie verhale gaan dit om die droom wat deur die werklikheid bedreig word: dit is die ganse regverdiging van die *reduit*, die vesting, waaraan die verteller van “Dood weermiddel” sy lewe wy; dít is waarom dit vir jong Neeli gaan wanneer sy bereid is om letterlik enigiets te doen om haar held, die lugvaartpionier Jan Olieslagers, in lewende lywe te sien. Dit is die wrede, berekende koestering van 'n weerlose vrou se droom deur haar loseerders en die hartelose vernietiging daarvan wanneer dit hulle pas, wat van “De auditie van mevrouw Stulze” so 'n dramatiese teks maak. Maar dit gaan verder as 'n tweespalt droom/werklikheid: dit behels ook die bedreiging wat 'n kille, verbeeldinglose Rede inhou vir die irrasionele (vgl. opnuut die indrukwekkende “Dood weermiddel”), of die materiële vir die estetiese (vgl. “De opdracht”, waar die jong seun se liefde vir motors en trems bedreig word deur die bloot pragmatiese benadering van sy maats; of selfs “Vrouwen winnen”, waarin die boheems-estetiese lewenswyse van die jazz-musikante bedreig word deur 'n gehoor wat gewoon waarde vir hul geld wil hê, en deur vroue wat musiek bloot as 'n bron van inkomste beskou).

Geslagte, stande, generasies

Spanning is daar noodwendig tussen die komponente van verskillende “kettings” van kodes in die tekste. Alfred Kerckhoffs (Brokken 1982: 157) praat tereg van “de strijd die vele verhaalfiguren voeren in grensgebieden in een poging zichzelf veilig te stellen”. 'n Paar kenmerkende teenoorstaandes wat in spanning verkeer, is o.a. man en vrou; stand en stand (veral ook in die konteks van enkeling vs. gemeenskap); ouer en jonger generasies.

Veral ná die verskyning van Hotz se eerste bundel het talle kritici gewag

gemaak van die manier waarop sy verhale vroue sou afkraak in 'n voorstelling van "de strijd der sexen" (vgl. Aad Nuis in Brokken 1982: 18; ook T. van Deel in Brokken 1982: 37) en wat deur Aldert Walrecht (Brokken 1982: 164) bestempel word as "een relativering van het feminisme". M.i. is dit 'n groot mistasting om te meen dat dit by Hotz gaan om 'n voorstelling van die bedreiging wat die vrou vir die man inhou: wat ter sake is, is die *wedersydse* bedreiging van die geslagte. En selfs dit is, as 'n semiese kode, ingebed in 'n groter "simboliese" kode wat die spanning tussen *ek* en *ander* betrek. (Van Wyk Louw: "ek was glo soveel gif vir jou/ soos jy gif was vir my".)

Dit is waar dat die eggenote in "Dood weermiddel" met haar histerie, haar nydigheid, haar buite-egtelike verhouding die verteller in so 'n mate bedreig dat sy fort ook 'n manier word om van háár te ontsnap. Maar dit word maklik oor die hoof gesien dat hy 'n ewe groot bedreiging van sy vrou vorm: deur sy chauvinistiese hantering (ook letterlik!) van die diensmeisie; sy hardhandigheid teenoor sy vrou, die manier waarop hy haar verdoem tot 'n geïsoleerde, onvervulde bestaan, relativeer hy sy eie aansprake op martelaarskap. Net so is dit waar dat die verhaal "Vrouwen winnen" aan sy titel gelyk is: maar dan aan *albei* sinspelinge van die titel — d.w.s. nie net die feit dat "vroue oorwin" nie, maar dat die musikante hul rieme styfloop omdat hulle alewig daarop uit is "om vroue te verower". (En selfs as dit so mag wees dat die vrou in dié verhaal oorwin, dan word die rolle geheel omgekeer in "De auditie van Mevrouw Stulze", waar die hospita in alle opsigte die slagoffer word van die gewetenlose groep manlike parasiete wat by haar inwoon.) Hul estetiese ontvlugting eis vergelding omdat dit ook 'n ontwyking van verantwoordelikheid is. In "De demonstratie" manipuleer Neeli al die heersende manne van haar dorp, maar dit is 'n reaksie op die manier waarop hulle háár as gebruiksartikel behandel. Die gretige jongeling in "De gladiator" word ont-nugter deur die Deense verpieegster, maar deur sy lomtheid en die vermete manier waarop hy teenoor haar optree, maak hy ook op háár integriteit inbreuk. Ensovoorts. Juis vanweë die komplementerende funksies van man en vrou t.o.v. mekaar, is hulle ook 'n wedersydse bedreiging — wat o.a. die aard van Hotz se erotiek beïnvloed.

Op dieselfde manier staan sosiale stande teenoor mekaar: diensmeisies uitgebuit deur base en daardeur geïnspireer tot wraakneming; die verfynde seun in "de opdracht" wat deur maats uit die arbeiderstand geterroriseer word; gewone arbeiders en soldate wat in "Ernstvuurwerk" slagoffers word van die internasionale politiek en van onbekwame bevelvoerders (maar wat sêlf ook nie danig heroïes uit die stryd tree nie). Pragtige veelduidigheid word verkry in "Dood weermiddel", waar die verteller lewenslank gedomineer word deur die willekeur van sy meerderes — terwyl die vesting wat hy bou, juis ook iets van 'n "aristokratiese ideaal" verteenwoordig téén die "volksmassa's en vrouwen" van "de nieuwe eeuw" wat voorlê.

Die stand-kode hou self weer verband met 'n ander: dié wat die enkeling teenoor die gemeenskap verteenwoordig (en wat dus op sy beurt verbind

word met die *ek/ander*). Vir die individu is die samelewing 'n mynveld; maar sy idiosinkratiese afwykings maak van hóm weer 'n bedreiging vir die goeie orde. In "De opdracht" verfoei die verteller as seun die ruwe klasmaats wat sy estetiese lewensvreemdheid bedreig; maar ook hý ontwig weer hul harmoniese saambestaan, sodat 'n — nogal gewelddadige — proses van osmose nodig is om 'n nuwe ewewig te bereik. In verhale soos "De tramrace" en "De demonstratie" klonter verskeie kodes rondom dié wat in die spanning enkeling/gemeenskap verwesenlik word: op merkwaardige wyse word die stryd tussen man en vrou, skuld en onskuld, tradisie en vernuwing daarin verwickel; terwyl "Ernstvuurwerk" gelees kan word as 'n uitgebreide en komplekse ontginning van skeefgeloopte pogings tot individuele selfverwesenliking binne 'n sosiale en tydskonteks.

En ook ouer en jonger generasies bedreig mekaar. Die drywende myne in "Vrouwen winnen" is nie sonder meer die vroulike karakters nie, maar die skoolgaande *jeug* — soos wat Neeli se jeugdige nuwerwetsheid in "De demonstratie" die konvensies van haar dorp en die mag van haar owerhede bedreig (en omgekeerd). In "Ernstvuurwerk" word die gebeureketting in hoë mate bepaal deur die verskillende wêrelde wat in die jeugdige verteller en sy oupa beslag kry: hulle beliggaam o.a. 'n ondergaande ou wêreld en 'n opkomende nuwe. In "De gladiator" is die spanning tussen vader en seun meteens 'n sleutel tot 'n omvattender kode van *etiese* spanninge. In verhaal ná verhaal word kodes van dié aard as't ware na vore gedwing deur 'n breë onderliggende voorstelling van wat Henriëtte Roland Holst 'n "kentering der tijden" genoem het. Dus ook: 'n diepgaande historiese besef.

Geskiedenis: lewe en dood

Selde het Hotz die historisiteit van sy verhale so intensief verantwoord as in "De gladiator": "Het is niet de moeite waard je eigen tijd te leven". Só omskryf hy dit: "En het heden — zo ongeveer meende ik — was nog niets, het was nog niet door de geest gegaan." Dit is wat Hotz in sy skryfwerk aanpak, óók in verhale oor sy eie tyd: om die tyd te deursien, te deurdink, deur die gees te laat gaan. Om die historisiteit — selfs van die hier-en-nou; selfs van die oomblik — volledig te belewe.

Daarom staan soveel van sy verhaalfigure nie net afgeteken in die geskiedenis (hul eie, private geskiedenis; of dié van die wêreld) nie, maar ook *daarteenoor*. Op soek na sin, probeer hulle inbreek in die geskiedenis in. Die seun wat in "De opdracht" 'n vernederende inisiasie wil vryspring, smag tegelyk na aanvaarding: nie net deur sy ruwe makkers nie, maar deur die geskiedenis wat hulle verteenwoordig.

Mevrouw Stulze, vroeër amateur-sangeres, het losgedryf uit die tyd en leef geïsoleer saam met haar verminkte man: die rede waarom sy haar deur die loseerders laat inloop, is omdat sy daarna hunker om weer opgeneem te word in die hele voortgaande historiese stroom waarin hulle bestaan. Neeli wil nie maar net haar held in lewende lywe sien nie; en die manlike magheb-

bers in "De opdracht" wil nie maar net die vliegvertoning gebruik om hul eie politieke magspeletjies te speel nie: hulle wil almal, via Olieslagers, betrek word by die geskiedenis. Dit kan sin verleen aan hul andersins petietse individuele lewetjies. Die hele bedrogspelletjie waarin die jongeling in "De gladiator" hom laat verlei, word veroorsaak deur die drang om by die geskiedenis van die Wêreldoorlog betrokke te raak; net soos wat die hooffiguur in "Ernstvuurwerk" spore deur sý tyd wil trap. Hulle wil "van geweet word", soos 'n karakter dit in *Siener in die Suburbs* gestel het. Hulle wil tekens nalaat. (En die verhale word dan tekens van daardie tekens.) Selde kry dit so indrukwekkend beslag as in "Dood weermiddel", waar die niksbeduidende hooffiguur sy greep op die geskiedenis wil bekom deur 'n gedugte bouwerk, 'n vesting, na te laat: nie net 'n "dooie weermiddel" nie, maar ook 'n "weermiddel teen die dood".

Want dit is waarom historisiteit uiteindelik gaan. En juis daarom is die opset van soveel van die verhale so ironies: want die geskiedenis láát hom nie somer aangryp nie; hy laat nie somer enigiemand se spore op hom toe nie; hy laat nie sonder meer sy koers verlê nie. In "Ernstvuurwerk" droom die seun oor hoe anders alles sou gewees het as daar in 1930 effektiewe vuurwerk teen die vyand bestaan het; maar as hy in die werklikheid sy fort kan kry, loop dit op 'n komieklieke mislukking uit. Die verteller in "Dood weermiddel" moet toesien dat sy magtige bouwerk later gebruik word as broeiplek vir sampioenkekers of voëlliefhebbers. (Hoewel hy darem die vertrouwe behou dat sy fort, sonder dat dit ooit beproef is, dalk deur sy blote bestaan die vyand afgeskrik het en daarmee iets tot die verloop van die geskiedenis bygedra het.) Vir sulke randfigure word die geskiedenis dan nie 'n versekering teen vergetelheid en nietigheid nie, maar 'n relaas van mislukkings, 'n soort "antigeskiedenis", soos Mulisch dit sou noem.

Vir die enkelinge wat wel slaag, is die oorwinning pírrihies. Nêrens blyk dit so skrynend as in "De tramrace" nie, seker een van die merkwaardigste verhale in die moderne Nederlandse literatuur. Boer Boon, hopeloos verlief op die bloedjong Mathilde, probeer *terugwerkend* op die geskiedenis ingryp (iets wat die dominee in "De demonstratie" ook sal probeer, maar dan sonder sukses; iets wat die verteller in "Ernstvuurwerk" hoogstens in dagdrome aandurf): nadat die kind in 'n ongeluk gedood is, begin die boer te bid. En God, wat hier letterlik as 'n *deus ex machina* optree vanuit sy "Hemels Wachthuis", trek die nodige hefbome om ongedaan te maak wat reeds gebeur het: die kind kom nou ongeskonde daarvan af, en die boer verloor sy bene.

Hierdie verhaal verrig 'n belangrike funksie deur ook verborge prosesse in ander tekste van Hotz aan die lig te bring: wat boer Boon in "De tramrace" deur sy beroep op God vermag, kom met 'n verskeidenheid variasies aan die orde in die *vertelproses* van die ander verhale: want slag op slag word 'n verhaal aangebied deur 'n verteller wat die reeds tot stand gekome *werklikheid* deur die woord probeer bevestig, ondermyn, weertê, aanvul of verskuif.

As die verteller van “Dood weermiddel” agterkom dat sy bouwerk van klip en steen hom gefaal het, dan wend hy hom tot die woord waarmee hy sy verlede as’t ware herontwerp. Deur die vertel daad probeer die verteller van “Ernstvuurwerk” die doelwit tref wat hy met sy geskut nie kon bereik nie. Deur die oortel van “De auditie van mevrouw Stulze” probeer daardie verteller aanvaarbaar voorstel wat moreel verwerplik was.

Maar: in die skryfdaad, veral wanneer dit so subtiel geïroniseer word soos in Hotz se tekste, skuil ook ’n vorm van selfontbloting wat alles behalwe vleiend vir die verteller kan wees: net soos in die verhaalwêreld wat hy oproep, beleef die verteller in die narratiewe proses ’n ontmaskering en ’n bedreiging. Skryf self word op die duur die gevaarlikste mynvelde waardeur geskipper word: want dit is deur die skryfdaad dat die verteller in “Dood weermiddel” of “Ernstvuurwerk” sy eie ontoereikendheid op die mees genadelose manier bloot lê; dit is wanneer die verteller in “De gladiator” sy eie pretensie uitdop dat die prekêre aard van sy wêreld veel “finaler” geopenbaar word as deur die afjak van die verpleegster; niks verdoem die verteller van “De auditie van mevrouw Stulze” so as juis sy pogings om hom deur sy vertelling te regverdig nie.

Hierdie fort en vesting, die skryfdaad, is oplaas ewe wondbaar as die reudit waaraan die verteller so futiel sy lewe gewy het; of nog beter gestel: skryf is ’n gevaarlike aktiwiteit, ’n werktuig wat uiteindelik in die hand van sy hanteerder ontplof, soos die vuurpyl in die hand van die verteller in “Ernstvuurwerk”. So ’n opset bring dikwels mee dat ’n slagoffer of soenoffer geëis word om spanninge (tydelik en aantasbaar) te versoen. Dit kan onthutsend en dramaties geskied (die dood van Mathilde, pas daarna ongedaan gemaak deur ’n “heropvoering” van die ongeluk sodat boer Boon sy bene verloor in “De tramrace”); ’n vrou se droom en lewensgeluk wat sinies deur haar uitbuiters vernietig word in “De auditie van mevrouw Stulze”); maar meestal is dit subtiel, ironies, teendraads. In “Vrouwen winnen” is die musikante hul prestige kwyt nadat die veronregte skoolmeisie haar gewreek het deur die trompetspeler in die vrouetoilet toe te sluit; in “De demonstratie” kom niemand te hore van die dominee se handtastelike met Neeli nie, maar sy één onbaatsugtige daad — wanneer hy die beledigde, voortvluggende meisietjie te hulp probeer snel — loop uit op die misnoeë van die hele gemeenskap en op sy beroerte; in “Ernstvuurwerk” (soos op ’n gewysigde manier in “De gladiator”) loop die verteller al die opwinding en heroïek van die oorlog mis maar word daarna met ’n medalje vereer vir iets wat hy nie gedoen het nie.

In ’n vroeër tydvak sou Hotz se verhale hulle tot ontginnings van die tragiese kon geleen het. Sy modernheid lê o.a. juis daarin dat hy *nie* tragies is nie. In dié wêreld is alles relatief, geïroniseer, selfs gesatiriseer.

“De hooggeprezen Rede staat te kijk tegenover ieder werkelijk raadsel, en raadsel is alles waar het op aan komt”, lui dit in “De verplaatsing”. Omgewe van mense en denkebeelde uit die 18de eeu, die eeu van die Rede, van die

Aufklärung, van Emmanuel Kant en René Descartes, en midde-in die 19de eeu met sy rasonale positivisme, sy materialisme, sy militêre beplanning, staan die verteller van "Dood weermiddel" en beplan en bou 'n vesting wat uit die staanspoor futiel en verouderd is. Want dit is nie werklik die fort waarom dit vir die beplanner gaan nie: die fort is maar net 'n metafoor vir 'n geborgenheid wat uit die wêreld verlore geraak het en wat hy romanties en verruklik tevergeefs probeer behou. Nie in die georganiseerde geloof, in dogma en redelikheid, lê redding in "De tramrace" nie, maar in die gebed van 'n boer wat niks verstaan van die rasonale wêreld nie. Daar is geen redelikheid in die invalide se bestaan in "De gladiator" nie: deur 'n skrikwekkende oorlog gaan hy ongeskonde, maar tydens die bevryding doen hy toring op; en net deur 'n leuen te lewe, bestaan daar 'n kans op "sukses". Die ooreenkoms in "De opdracht" lyk volkome redelik: prestasie, teenprestasie. Maar juis die voor-spelbare redelikheid daarvan laat dit ontspoor.

Waar dit in soveel verhale van Hotz om gaan, is 'n keuse tussen die filosoof Leibniz (wat selfs die bestaan van God met die Rede probeer bewys het) en die mistikus Peter Poiret, dié filosoof se tydgenoot, "die niet z'n doel zag in de bevestiging van een harmonisch geheten abstract heelal, maar in de confirmatie van een individu op weg naar eigen zaligheid" ("Ernstvuurwerk"). Hierin moet die leser ook 'n sleutel vind tot die dekodeer van Hotz se tekste: wie daarin volkome afgeronde, presies "sluitende" gehele, rasoneel bevredigende harmonieë gaan soek, is op die verkeerde pad. (En juis verhale met die skyn van perfekte afronding, soos "De tramrace" of "De auditie van mevrouw Stulze", is 'n subtiele bespotting van die leser met 'n verwagtingshorison van "sluiting"!)

Tyd en werklikheid

Die wyse waarop die redelike, die voorspelbare, die patroonmatige gereeld deurbreek word, beïnvloed dadelik die funksie van die opgeroepte "werklikheid" in Hotz se tekste.

Dié kry ten eerste al beslag in die tydshantering, veral in Hotz se voorkeur vir die verlede (hoewel hy juis in sy oproep van die verlede voortdurend taalmiddele gebruik wat in die hede tuishoort, soos wat Jan Brokken tereg aan die hand van "dan" en "toen" illustreer: Brokken 1982: 126). T. van Deel het al daarop gewys (Brokken 1982: 62) dat "Het ideaal wordt door de tijd geïroniseerd". En wat met die ideaal of die droom gebeur, moet dadelik die werklikheid beïnvloed, omdat dié twee in één kode gekoppel is. Dit is die verbygaan van die tyd (en uiteindelik die terugblik op 'n verbygegane tyd) wat in "Dood weermiddel" die hele "werklikheid" van die vesting wysig. (Omgekeerd: dit is die ongedaan maak van die onmiddellike verlede in "De tramrace" wat 'n toekomsmoontlikheid open: al is dit 'n uitsig op 'n taamlik uitsiglose toekoms). Mevrouw Stulze se onvermoë, of onwil, om haar verlede tot die verlede te beperk, deur haar poging om dit in die hede voort te sit of te hervat, lei tót haar "ondergang". Dit is magte uit die verlede — verteenwoor-

dig (letterlik: ver-teenwoordig) deur die werk van Leibniz e.a. — wat in verhale soos “Ernstvuurwerk” ens. die teenspelers vir die personasies in die hede word.

Nou mag geargumenteer word dat Hotz se tekste 'n besonder “realistiese” (dus ook: “rasionele”) indruk maak juis m.b.t. die oproep van die verlede. Veral Hotz se detailbeskrywing is soms verbysterend (vgl. “Dood weermiddel” waar 'n verbygegane eeu tot in die fynste realistiese besonderhede opgeroep word, of “Ernstvuurwerk” met sy beskrywinge van fabriek of die veldtogte van die Krimoorlog).

Maar juis hierin lê die korrektief. Dit is, presies, “werklikheidsbeskrywing”: dit is 'n herontwerp van wat (glo) eens werklikheid wás en wat nou fiksie word. Nie net rekonstruksie nie, maar verbeelding. Die verhale met die kragtigste “oproep van die verlede” is ook dié waarin 'n verteller terugskouend die sogenaamd gebeurde werklikheid probeer “vat” deur die tekenvormende verbeelding. In 'n passasie soos die volgende (uit “Dood weermiddel”) fungeer die “dinge” hoegenaamd nie as komponente van 'n stuk werklikheid nie, maar as tekens binne 'n sisteem wat nou, al vertellende, deur die verteller ontwerp word in sy soek na betekenis:

“Ik stond tegenover haar en we keken elkaar nogal gelaten aan. Achter mijn rug was de kou van de gereedschappen op die splinterige werksbank en aan de donkere wand: aksens en duimstokken, handzagen en hakvermoorbuitels, boren en nageldrijvers, klossen latoendraad en schoppen. Mijn taludmeter en traceerkoorden, een winkelkruis, mokers, krukken en avegaars. Truwelen en trektangen, pijpen Chatterton Compound, een luns . . .” ensovoorts.

Dit gaan hier naamlik nie om die stukke gereedskap as sodanig nie, maar om die waarneem daarvan as tekens van 'n hele bestaan, 'n manier van lewe, 'n gevangenskap. En dit is van deurslaggewende belang dat die verteller hier beskryf wat *agter sy rug* is, en dat die hele toneel die beskrywing van 'n droom is! Dis 'n “gesig”, 'n “illuminasie” — Hotz se variant van “onthullingsmoment,” “epiphany”. En illuminasie is op stuk van sake waarom dit in die indrukwekkendste fiksie altyd gaan.

Bibliografie

Brokken, Jan 1982: *Over F.B. Holtz. Beschouwingen en Interviews*. BZZTôH, 's-Gravenhage.

Truijens, Aleid 1981: *Over verhalen van F.B. Hotz*. De Arbeiderspers, Amsterdam.

Peet van der Merwe

'n Eerste skoffie op pad na die grens: *Die pad van Suid-Afrika* as interteks in J.C. Steyn se "grens"-verhaal

I
In J.C. Steyn se kortverhaal "Op pad na die grens" uit die gelyknamige bundel (1976), is Paul van der Merwe opgeroep om in die Caprivi teen terroriste "wat die land van die noorde af probeer binneval", te gaan veg (vgl. p. 19, bladsyverwysings sonder enige verdere aanduidings verwys na die teks onder bespreking).

Die handeling in die teks kan maklik "gedateer" word: Benewens die feit dat Paul na die jaartal verwys — "Dis nou '73 . . ." (19) — word nadruklik genoem dat hy 'n konstabel is. Met die aanvang van die probleme op die grens tussen Suidwes-Afrika en Angola (die eerste insident het in 1966 plaasgevind) was die Suid-Afrikaanse Polisie alleen vir sekuriteit in S.W.A. verantwoordelik. Later, toe die stryd 'n groter omvang aangeneem het, is hulle pligte deur die Suid-Afrikaanse Weermag oorgeneem. (Vgl. Steenkamp 1983: 3)

Paul, 'n interne fokalisator in die teks, is geobsedeer met die idee dat hy soos sy vriend, Dirk, daar kan doodgaan. Aanvanklik is hy in gesprek met homself en neem hy sy eie posisie in oënskou. Wat dit vir hom veral erg maak, is dat sy gemoedstoestand en die omstandighede rondom sy vertrek in 'n groot mate met dié van Dirk ooreenkom. Hy bevind hom op die familieplaas waar hy gaan groet voor sy vertrek die volgende oggend. Hy probeer homself moed inpraat, om alles vir hom in die regte lig te stel, maar hy slaag nie daarin nie, omdat die "doodgaanpraatjies" hoofsaaklik oorheers. Na die Sondagmiddagete, "die tradisionele 'gemeste kalf" (11) terwyl hy op die plaas rondwaal en veral by die kerkhof vertoef, ontmoet hy 'n herrese Sampie Viljoen wat tydens 1914 se Rebelle doodgeskiet is. Met Sampie se verskyning word sy doodsoobsessie effe op die agtergrond geskuif. Nie alleen sy persoonlike dilemma — wat met Sampie s'n vergelyk word — verkry hierdeur meer perspektief nie, maar ook die staatkundige probleme van 1973 deur dit teen die lig van die politieke woeling van 1914 te sien.

Sampie verdwyn weer so skielik soos hy verskyn het en die teks eindig waar Paul se vader uit die Bybel lees en bid.

Nie net die ooreenkomste tussen die toe en die nou van die verhaal is van belang nie, maar ook die verskille. Hiermee impliseer die implisiete outeur dat die Afrikaner se probleme, behalwe vir 'n klemverskuiwing, in 1973 nie veel anders daar uitsien as wat dit in 1914 gelyk het nie.

Dirk en Sampie is meer as net klankborde vir Paul se gemoedstoestand: hulle eie gevoelens en optredes voor hulle na hulle lotsbestemmings vertrek het, stem in 'n baie groot mate ooreen met Paul s'n en wys vooruit na sy eie einde.

Paul se voorgevoel dat hy gaan sterf, stem in 'n groot mate ooreen met dié van

Dirk (10) en Sampie (21). Daarby is hy net so "grenserig" daaroor soos hulle (vgl. pp. 10-11 en pp. 22-23 onderskeidelik vir Dirk en Sampie se "grenserigheid").

Paul se ontmoeting met Sampie is soortgelyk aan Sampie se droom oor sy "oorle' oupa". En soos Sampie (vgl. p. 2) groet hy die plaas: "'n Mens groet met jou vingerpunte teen die skurwe stamme en die ruwe oppervlak van klippe" (27). Die teks eindig waar Paul se vader uit die Bybel lees en bid; sy gebed kom in hoofsaak ooreen met die gebed van Sampie se vader jare gelede (vgl. pp. 28 en 21) waardeur Paul se uiteinde beslissend in die vooruit-sig gestel word.

Die grens waarheen Paul dus op pad is, is onder andere duidelik die grens tussen lewe en dood.

II

Met Sampie se intrede en die besondere aandag wat die Rebelle in die verhaal ontvang, asook verwysings na verskeie belangrike gebeurtenisse in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, soos onder meer die dood van Piet Retief en die oorwinnings van die Nasionale Party in 1924 en 1948, verkry die verhaal 'n historiese perspektief. En hiermee is ons vierkantig binne een van die intertekste wat deur die verhaal geaktiveer word, nl. C.J. Langenhoven se *Eerste skoffies op die pad van Suid-Afrika* wat meer algemeen bekend is as *Die pad van Suid-Afrika*. Laasgenoemde is die titel wat in Steyn se verhaal gebruik word.

Langenhoven se digreeks wil 'n beeld gee van die wordingsgeskiedenis van die Afrikanervolk en handel agtereenvolgens oor 'n prehistoriese tyd, die eerste vaarders om die kuste van Suid-Afrika, die koms van Jan van Riebeeck, Frederik Bezuidenhout en die Slagtersnekrebellie, 'n tussenstand waar 'n nuwe nasie gereed is om gebore te word, en die Groot Trek met die klem op die gebeurtenisse rondom Piet Retief en Dingaan, en eindig met die moord op Blaauwkrans.

Hierdie werk bevat ook 'n viertal "Ander gediggies" waarvan een "Die Stem van Suid-Afrika" is en wat 'n ewe belangrike rol in "Op pad" speel.

Binne Langenhoven se oeuvre het die titel, *Die Pad van Suid-Afrika* wyer implikasies as wat op die oog af mag voorkom.

Afgesien van *Eerste skoffies op die pad van Suid-Afrika* (hierna afgekort as *Eerste skoffies*) is daar twee toneelwerke waarin Langenhoven die Afrikaanse geskiedenis as boustof gebruik, t.w. *Die Hoop van Suid-Afrika* (1913) en *Die Vrou van Suid-Afrika* (1918) (hierna onderskeidelik afgekort as *Die Hoop* en *Die Vrou*). (Ek verwys deurgaans na die tekste soos dit in Langenhoven se *Versamelde werke* van 1973 verskyn. *Eerste skoffies* is opgeneem in *Deel sewe* en die ander twee in *Deel agt*).

Die twee toneelstukke vertel onderskeidelik die geskiedenis van Suid-Afrika van 1650 tot 1838 en van 1843 tot 1902. *Eerste skoffies* en *Die Hoop* handel dus oor dieselfde tydperk. *Die Vrou* is volgens die newetitel "'n Vervolg op

‘Die Hoop van Suid-Afrika’ ”.

Die tematiese verwantskap tussen dié drie werke van Langenhoven is onbetwisbaar. In al drie werke word die woord “skoffie” gebruik om te verwys na ’n figuurlike pad wat afgelê word, dat allerlei hindernisse oorkom moet word en dat daar, ten spyte van al die teenslae, vooruitgang is.

Eerste skoffies is algemeen bekend as *Die Pad van Suid-Afrika*. Rob. Antonissen kort dit af as *Die pad* (1965: 140) en G. Dekker gebruik die verkorte titel in die kantlyn van sy literatuurgeskiedenis (1980: 139). Dit is ook die titel wat in die *Versamelde werke* op die omslag, die titelblad en in die inhoudsopgawe gebruik word. Maar die titel, *Die Pad van Suid-Afrika*, sluit veel meer in as *Eerste skoffies*. Die ooreenkoms tussen die titels, *Die Hoop*, *Die Vrou* en *Die Pad van Suid-Afrika* (hierby moet “Die Stem van Suid-Afrika” ook ingereken word) is te opvallend om verontagsaam te word. Ons moet eerder hierdie werke as ’n drieluik beskou met *Die Pad van Suid-Afrika* as ’n oorkoepelende titel. Hierin word vir ons ’n beeld gegee van die wordings- en lydensgeskiedenis van Suid-Afrika, maar veral van die Afrikaner van Van Riebeeck tot 1902. Tesame gee hierdie werke vir ons Langenhoven se siening van *Die Pad van Suid-Afrika*. Dit is dan ook in hierdie oorkoepelende verband wat dié titel in “Op pad na die grens” gebruik word en waarna ek hierna as *Die Pad* verwys.

Die Pad word op verskeie maniere in die teks opgeneem en verwerk. Daar is die twee direkte verwysings op bladsy 16: “Laat ek hom maar (...) my ‘siening’ gee van ‘Die Pad van Suid-Afrika’. Ek het as’t ware groot geword met ‘Die Pad van Suid-Afrika’ ...” Daarnaas verwys Dirk ook na “Piet Retief met sy gelofie en traktaatjie” (20). Maar van die eerste bladsy af word daar op subtiële wyse ’n verband met Langenhoven se werke gelê.

Langenhoven maak dikwels gebruik van gesangverse (uit die *Evangelische Gezangen*) in sy werke. Veral Ges. 20 vs. 8 en 9:

Als wij de doodsvallei betreën,
Laat ons elk aardsche vriend alleen;
Maar Hij, de beste vriend in nood,
Verzelt ons over graf en dood.

Komt! treën wij dan gemoedigd voort,
In vast vertrouwen op zijn woord;
Hoe moeilik ons de weg ook schijn’,
Het eind zal zeker zalig zijn.

en Ges. 160 vs. 2:

Voorgeslachten kwijnden henen,
En wij bloeijen op hun graf;
Ras zal’t nakroost ons beweenen:
’t Menschdom valt als blaadren af.
’t Stof, door eeuwen zaamgelezen,
Houdt het zelfde graf bewaard:
Buiten U, o eeuwig Wezen!
Ach! wat was de mensch op aard!

kom herhaaldelik in *Die Pad* voor. So kom Ges. 20 vs. 8 voor in *Die Vrou* (*Deel agt: 164*) en *Eerste skoffies* (*Deel sewe: 32*); vs. 9 in *Die Hoop* (*Deel agt: 42*) en *Eerste skoffies* (*Deel sewe: 87*). Ges. 160 vs. 2 (in die ou Afrikaanse vertaling van *Die Evangeliese gesange* is dit Ges. 161) word aangetref in *Die Hoop* en *Die Vrou* (*Deel agt: 24* en *91* respektiewelik).

In "Op pad" word Ges. 160/161 vs. 2 aan die begin van die verhaal gesiteer: "Ou mense 'sterwe' en 'hul kroos bloei op hul graf'" (9). Wanneer Paul hom sy eie begrafnis voorstel, roep hy die tweede gedeelte van die gesangvers in die gedagte: "... sandkorrels tussen die blaaië van die Gesangboeke — 'Stof deur die eeue heen vergader/ hou dieselfde graf byeen'" (10). Sampie probeer om Paul met Ges. 20 vs. 8 en 9 te troos (26).

In die gees van *Die Pad* kom daar ook heelwat ander aanhalings uit die Gesange in "Op pad" voor: Ges. 22 vs. 1 — "Rus my siel" (10); Sampie se grafskrif, Ges. 189 vs. 6 — "Daar is de vreemdlingschap vergeten/En wij, wij zijn in't vaderland!" (13) en Ges. 12 vs. 3 — "Gedenk o siel, die ander lewe — jou toegewese erfenis" (28).

Die implisiete outeur se gebruik van hierdie tekste bewerkstellig 'n verband met *Die Pad* en kondig ook die doodsmotief aan wat baie duidelik in die gesangverse aanwesig is.

Dieselfde geld vir die aanhaling uit Johannes 15:13, die teks wat Paul se pa voor sy vertrek lees: "Groter liefde het niemand as dit nie, dat iemand sy lewe vir sy vriende gee" (28). Die Nederlandse ekwivalent van die teks kom in *Die Hoop* (*Deel agt: 40*) voor.

Die verband tussen "Op pad" en *Die Pad* eindig egter nie met die verwysings en die aanhaal van dieselfde tekste nie. Daar is soos reeds geïmpliseer tematiese ooreenkomste waardeur die tekste ten nouste by mekaar aansluit:

- i. Ten eerste is daar die liefde vir die land en die begeerte om die land te dien. In *Die Hoop* sê Retief: "Maar ek leef daarvoor en ek sal sterf daarvoor om my land en my nasie te dien." (*Deel agt: 50*.) Hierdie sentiment kom ook ter sprake in *Eerste skoffies* waar Retief streef om die land wat hy liefhet te dien en God wat hy eer te vrees (vgl. *Deel sewe: 57*). Die Boer, Hendrik, in *Die Vrou* verklaar teenoor die Britse Imperialis: "... my hart en my siel en my gewete, my vaderlandsliefde en my trou aan my nasie en my selfrespek vir my eie karakter is in haar bewaring" (*Deel agt: 115*). Die vrou na wie Hendrik hier verwys is Maria, sy vrou, maar ook die Vrou van Suid-Afrika. Later sal hy sy lewe gee ter wille van die vryheid van sy land (vgl. *Deel agt: 120-121*). Andries Pretorius is soos Retief en Hendrik bereid om te dien: "Ek is 'n nederige burger wat streef om my plig te doen en my nasie te dien" (*Deel agt: 117*).
Daarteenoor kry ons in "Op pad" Sampie, Dirk en Paul wat ten spyte van 'n besliste wete dat hulle gaan sterf, bereid is om voort te gaan en hulle "deel vir 'land en volk'" (17) te doen.

- ii. 'n Tweede motief wat intertekstueel in "Op pad" verteenwoordig word, is die opstandigheid onder die swartes en die beskuldiging dat die Afrikaners self daarvoor verantwoordelik is. Wanneer die boer in *Die Hoop* teenoor Stockenstrom kla dat die swartes sy huis afbrand en sy kinders vermoor, antwoord Stockenstrom: "Julle is self die oorsaak van die onrus onder die swartnasies. Had julle hulle met menslikheid behandel, dan sou hulle nie nou wraak oefen nie." (*Deel agt: 47.*) In "Op pad" maak Paul se broer, Boetie, 'n soortgelyke uitspraak: "Dis julle polisie se ongemanierde hardhandigheid wat maak dat ons so gehaat word in hierdie land. (. . .) Met die dinge wat julle aanvang, dryf julle hulle daartoe." (24.)
- iii. 'n Derde motief is die wanhoop. In *Die Hoop* en *Die Vrou* wissel hoop en wanhoop mekaar kort-kort af soos omstandighede ten gunste van of teen die Afrikanervolk verander. Na die moord op Retief en sy manne verloor Hoop alle vertroue in haarself: ". . . ek, die Hoop van Suid-Afrika, is verval tot Wanhoop. O land van duisternis en verwoesting: o Suid-Afrika, graf van ideale; ek sal my neerlê in jou as en onder jou puin hoop van verongelukte verwagting." (*Deel agt: 68.*) En in *Die Vrou*, wanneer die Britse Imperialis Natal kom annekseer, sug Hoop: "Ag, en netnoumaartjies het ek gejubel oor die nuwe daeraad wat so heerlik skoon aangebreek het! Die son van sy belofte is nog nie op nie of die donkere nag is weer op hande. O my arme ou nasietjie!" (*Deel agt: 102.*) Na die moord op Retief in *Die Hoop* en tydens die Tweede Vryheidsoorlog in *Die Vrou* (in die tweede bedryf, die derde toneel van albei stukke) tree Hoop op in rougewaad. In *Eerste skoffies* neem die wanhoop groter godsdienstige afmetings aan:

Waar is U septer, o God wat regeer?
 Hoor tog en antwoord, o Vader van liefde — waar is U hart?
 Aldurig gefolter, gepynig, gekruisig U beste en edelst' op aarde
 (. . .)
 Waar is U mag dan? Of waar is U wil? Myn God, myn God,
 Waarom hebt Gy my verlaten? En overall is God?
 Haat en geweld en bedrog dan sou hier op die aarde regeer —
 Selfsug en onreg en leuen immerdeur triomfeer?

(*Deel sewe: 116-118.*)

In "Op pad" word die wanhoop, die vertwyfeling of God nog in beheer is, heftiger, openliker opstandig, deur al drie karakters wat 'n afspraak met die dood moes/moet nakom, uitgespreek, (vgl. Sampie: p. 19; Dirk: p. 20 en Paul: p. 26).

- iv. 'n Ander motief wat in die onderskeie tekste sterk na vore kom, is die begrip dat die mens tydelik op die aarde is en dat hy 'n ewige huis in die hiernamaals het. In *Die Hoop* sê Vader Tyd aan Van Riebeeck wanneer laasgenoemde beweer dat hulle net tydelik in Suid-Afrika is, dat hulle

eintlik 'n woonplek oorsee het: "Dit sê niks. Al my kinders hier (*hy wys na die gehoor*) is pelgrims en vreemdelinge tot hulle één vir één huis toe gaan. (*Hy wys na omhoog*)." (*Deel agt*: 31.) Wanneer Hendrik in die oorlog teen die Basoeto's sterf, sê Vader Tyd aan Maria: "Hendrik het reeds sy rus en vrede gevind. (*Hy wys na omhoog*)." (*Deel agt*: 120.) In "Op pad" vind ons die gedagte in Sampie se grafskrif — Ges. 189 vs. 6:

Daar is de vreemdingschap vergeten
en wij, wij zijn in't vaderland! (13)

en ook in die aanhaling uit Ges. 12 vs. 3:

Gedenk, o Siel, die ander lewe,
jou toegewese erfenis (28).

- v. Minder opvallend is die droom van die Republiek, die idee van 'n verenigde Suid-Afrika. Paul Kruger praat met Hoop oor die vlae van die Vrystaat en Transvaal: "dan sal ons van die vier vlae één vlag maak: die vlag van die Republiek van Verenigde Suid-Afrika" (*Deel agt*: 130). In "Op pad" spreek Sampie se reaksie wanneer hy van die Republiek hoor boekdele, want dis die verwesenliking van geslagte Afrikaners se droom (vgl. 18). Nou egter, met die aanslae van die terroriste, word hierdie vryheidsdroom weer bedreig en "Hoop" verander weer in "Wanhoop".
- vi. 'n Volgende motief in *Die Pad* wat 'n weerklank in "Op pad" vind, is die verhouding tussen broers. In *Die Vrou* sing die koor ("agter die skerms") Psalm 133 vs. 1 nadat Pres. Steyn sy hulp vir Pres. Kruger aangebied het:

Ai ziet! hoe goed, hoe lieflijk is't, dat zonen
Van't zelfde huis, als broeders, zamen wonen,
Daar 't liefdevuur niet wordt verdoofd;
't Is als de zalf op 's Hoogepriesters hoofd,
De zalf, waarmee hij is aan God gewijd,
Die door haar reuk het hart verblijdt."

(*Deel agt*: 157.)

In "Op pad" is daar, ironies, geen sprake van liefde tussen die broers nie. Terloops, die naam "Boetie" herinner sterk aan die skeldnaam vir 'n persoon met 'n oordrewe liefde vir die swartes.

- vii. 'n Laaste motief waarna ek wil verwys, is die doodsmotief. In *Die Pad* kom die dood dikwels voor en Vader Tyd spreek hom ook daarvoor uit soos in *Die Hoop* waar die boer se kinders deur swartes doodgemaak is: "Watter saak maak dit — 'n oomblikkie vroeër, 'n oomblikkie later — julle gaan almal my kinders, en julle gaan haastig" (*Deel agt*: 42). In "Op pad" word hierdie motief baie sterker belig; in so 'n mate dat 'n aparte afdeling daaraan afgestaan sal word; nie alleen omdat dit soveel aksent ontvang

nie, maar omdat ander intertekste bo en benewens die gesange wat vroeër genoem is, daarby betrokke is.

Voordat ek van *Die pad* afstap, wil ek net kortliks verwys na “Die Stem van Suid-Afrika”.

Die verwysing na “Die stem van Suid-Afrika” speel ’n ironiserende rol in die verhaal. Die eerste verwysing daarna is in Dirk se doodsberig:

“Die jongman wat in die fleur van sy lewe weggeruk is . . . die essensie van die volkslied . . . kluitklap op die kis, weet jy waar jou kinders is . . . met ons land en met ons nasie sal dit wel wees . . .” (11.)

Dirk het voor sy vertrek in die vooruitsig gestel dat die predikant so iets by sy graf sal sê: “. . . broeders en susters, hy’t geantwoord op die roepstem en . . .” (11). Wanneer Paul besef hy gaan sterf en daaraan dink, kom hy in opstand daarteen:

“Dis maklik om te sing: Ons sal lewe, ons sal sterwe, ons vir jou Suid-Afrika! Ek wil nie sterwe nie, ek wil lewe! Lewe!” (26.)

Die ironie is dat die volkslied ’n sentiment uitspreek wat nie deur die karakters gedeel word nie. By die “kluitklap op die kis” sal Suid-Afrika wel weet waar haar kinders is, maar dit is nie waar haar kinders wil wees nie, en is dit so wel met die land en die nasie? Regeer God wel? Die verhaal — soos tot dusver aangetoon is — weerspreek dit, en tog, ten spyte van alles, is daar positiewe aspekte wat op die teendeel dui.

Dit is duidelik dat “Op pad na die grens” Steyn se “siening” is van *Die Pad van Suid-Afrika*. “Op pad” sluit nie net by Langenhoven se tekste aan nie, maar bou daarop voort en trek die lyn verder deur van 1902 af. Deur hierdie oorsigtelike blik op die afgelope sewentig jaar probeer die teks om sake weer in perspektief te sien. Die volk staan weer voor ’n krisismoment in sy bestaan en na al die suksesse wat behaal is, heers daar weer verdeeldheid onder die Afrikaner. Begrippe soos *volk* en *vaderland* en *vaderlandsliefde* het ’n betekenisverskuiwing ondergaan en word bevaagteken. Paul se broer glo nie dat daar nog soldate is wat vir “volk en vaderland” met die “volkslied op hul lippe” (20) sterf nie, maar Sampie se nuuskierigheid oor die verloop van die Rebellie en die vordering wat die Afrikaners daarna gemaak het, weerlê sy bewerings. Paul wou nie verder studeer nie, hy wou ’n polisieman word om, soos sy pa en oupa altyd gesê het, sy “deel vir land en volk te doen” (16–17). Hierby sluit Sampie wat van “’n ander kant daarna kyk” (27) aan wanneer hy sê:

“Maar as jy moet kies tussen lekker lewe en jou plig doen, dan kies jy tog seker nie die lekker lewe nie? (. . .)

Nee, al is dit verskriklik om te vrek — ek doen dit liewers vir so iets wat die moeite werd is as dat ek lekker lewe.” (27.)

Paul se pa se teks uit Johannes 15:13 tydens die huisgodsdienst onderstreep hierdie siening: "Groter liefde het niemand as dit nie, dat iemand sy lewe vir sy vriende gee" (28). Sampie wat van die "ander kant" na die sake kyk, het meer insig as Paul omdat hy vanuit 'n baie breër perspektief daarna kan kyk. Hy openbaar sy insig deur op sy ma se standpunt te wys dat die mens hom moet onderwerp aan die magte wat oor hom aangestel is:

"Ma was tog reg gewees . . ." (25). Dis met hierdie wete, dat elkeen sy "deeltjie" moet doen, dat Paul teen die einde van die verhaal sy lot gelate en kalm tegemoetgaan in teenstelling met die onrus, vertwyfeling en opstand wat so kenmerkend was aan die begin van die verhaal.

In "Oppad" dink Paul daaraan om aan Sampie sý "siening" van "Die Pad van Suid-Afrika" te gee (16). Waar die leser sou verwag om 'n "siening" te kry wat van Langenhoven s'n verskil, bou Paul voort op die geskiedenis waar dit in *Die Vrou* ophou en trek die lyn verder deur tot met Republiekwording in 1961.

Paul en Sampie is verteenwoordigers van regse groepe Afrikaners uit twee krisistydperke in die Afrikaner se geskiedenis. Paul loop, ter wille van Sampie, met sewemyllaarse deur sý siening van "Die Pad van Suid-Afrika" van 1914 af tot in die sewentigerjare met die probleme van die SWAPO-terroriste aan die grens van Suidwes-Afrika. In vergelyking met die Afrikaner van 1914 staan die Afrikaner van 1973 soveel sterker, want hy het intussen heelwat op politieke gebied bereik. Hierdeur word die twee tydperke in perspektief geplaas. Veral Sampie se reaksie wanneer hy hoor van die oorwinnings van die Afrikaner in 1924, 1948 en Republiekwording in 1961, beklemtoon die voorspoed wat die Afrikaner wel beleef het, die sukses wat hy behaal het. Maar die leser word ook bewus gemaak dat alles in die weegskaal lê, dat hy alles weer kan verloor en dat die stryd voortgaan, dat "hulle" die Afrikaner "nog altyd in die see (wil) injaag" (19).

Op hierdie vlak is die teks 'n tydsdokument, 'n verkorte balansstaat van die Afrikaner se krediete en debiete, van sy winste en verliese, van sy positiewe en negatiewe eienskappe, maar minder hoopvol as Langenhoven se voorlopers daarvan.

Bibliografie

- Antonissen, Rob. 1965. *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*. Kaapstad: NASOU.
- Dekker, G. 1980. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Veertiende Druk. Kaapstad: NASOU.
- Langenhoven, C.J. 1973a. *Die Hoop van Suid-Afrika*. Tiende uitgawe. Kaapstad: Tafelberg. 5-80 pp. (*Versamelde werke*; 8).
- 1973b. *Die pad van Suid-Afrika*. Twaalfde uitgawe. Kaapstad: Tafelberg. 3-141 pp. (*Versamelde werke*; 7).
- 1973c. *Die vrou van Suid-Afrika*. Agste uitgawe. Kaapstad: Tafelberg. 83-165 pp. (*Versamelde werke*; 8).
- Steenkamp, Willem 1983. *Borderstrike! South Africa into Angola*. Durban: Butterworth.
- Steyn, J.C. 1976. *Op pad na die grens*. Kaapstad: Tafelberg.

F.I.J. van Rensburg Die Akademie vir Dramakuns en *Raka*: 'n gemeenskaplike jubileum*

Dat die Akademie vir Dramakuns vir die viering van sy goue jubileum op juis *Raka* as feeswerk besluit het, het pikante sin. *Raka* en die Akademie is naamlik ewe oud. Die goue jubileum van die Akademie is dus tegelyk die goue jubileum van *Raka*.

Diegene van u wat van ontstaansdatums van literêre werke weet, sal egter onmiddellik vra: "Maar hoe staan dit daarmee? Dis tog bekend dat *Raka* in 1941 verskyn het."

Publikasiedatums is selde ontstaansdatums. Afgesien daarvan dat publika-siemeulens deur die eeu berug — maar ook begryplik — stadig draai, is daar dikwels besondere omstandighede wat ontstaanstyd en publikasiedatum nog verder as normaalweg uit mekaar skuif. Dit is dan ook wat met *Raka* gebeur het.

Oor die wyse waarop die werk tot stand gekom het, bestaan daar verskil-lende weergawes. Die een wat sy weg na die breë letterkundige publiek gevind het, is dié wat die digter se broer, W.E.G. Louw, twee jaar na publi-kasie van die werk in 'n radio-onderhoud meegedeel het, en wat deur D.J. Opperman in *Digtors van Dertig* oorgeneem en bestendig is. Dis dat *Raka* in twee fases tot stand gekom het. Nadat die digter die eerste sang en 'n gedeelte van die tweede geskryf het, het hy dit volgens Louw ongeveer 'n jaar

* Uit die programnotas: Met die opvoering van *Raka* op 12 Oktober 1989 het die Akademie vir Dramakuns sy vyftigste bestaansjaar gevier en ook 'n ryk oes van bydraes wat 'n onmeetbare invloed op ons toneelwêreld uitgeoefen het.

Die ADK se geskiedenis word gekenmerk deur baanbrekerswerk van die hoogste gehalte, soos die eerste opvoering van 'n Griekse drama in Afrikaans en die eerste opvoering van *Raka*. Ook tel die Akademie se studente vandag onder die voorste name op die verhoog, televisie, oor die radio en by Dramadepartemente. En tallose ander mense is verryk die lewe in-gestuur.

Alles het in 1939 op Stellenbosch begin. Aletta Gericke stig die Kunsskool saam met Anna Richter Visser, wat kort daarna Bloemfontein toe verhuis. Suzanne van Wyk neem haar plek in. In 1940 herdoop hulle die Kunsskool na die Akademie vir Dramakuns, wat sy bedrywighede uitbrei na Kaapstad, die Paarl en Wellington.

In die laat veertigerjare verhuis die twee direktrises na Johannesburg. Saam met Milla Louw open hulle daar en in Pretoria ateljees, terwyl Babs Laker die bestuur in die Kaap oorneem. Sara Louw en haar suster, Alexandra Buckle, sorg ondertussen vir opleiding in Bloemfontein en op Kroonstad.

Dit is gepas dat die ADK 'n halwe eeu van hoogtepunte vier met 'n hoogtepunt in die Afrikaanse letterkunde. Boonop is dit 'n werk van die gevierde N.P. van Wyk Louw. Dit was immers hy wat destyds die ADK se naam voorgestel en sy eerste gordyne geskenk het . . .

laat lê. (Dit is terloops iets wat meermale met werk van Van Wyk Louw gebeur het — dink maar aan *Germanicus* en *Tristia*. Daar was nooit “rushing into print” nie.) Toe die werk daaraan hervat is, is dit in die verstommende kort tyd van ongeveer twee weke voltooi.

Die ander weergawe berus op mev. Truida Louw se herinnering. Dit is dat die hele werk in een asem, “in einem Guss”, tot stand gekom het. Na voltooiing daarvan het Van Wyk Louw dit vir ’n geruime tyd laat lê voor dit gepubliseer is.

Uit wat die digter ongeveer twintig jaar na die ontstaan daarvan meegedeel het, is dit nie heeltemal duidelik wat die posisie in verband daarmee was nie. Dit wil voorkom of eersgenoemde weergawe die aanneemlikste van die twee is, hoewel W.E.G. Louw se bewerings nadere kontrole vra. In aantekeninge vir ’n beoogde skooluitgawe van *Raka*, wat nooit in druk verskyn het nie, behalwe vir ’n gedeelte in *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* deur J.C. Kannemeyer, skryf Van Wyk Louw:

“Ek vra my af of daar een van my ander werke is wat sommer só byna vanself kláár gekom het. Ek lees nou lank later (dis klaarblyklik ’n verwysing na W.E.G. Louw se mededeling — F.I.J.v.R.) (want ek het dit al vergeet gehad) dat die eerste afdeling klaar geskryf en selfs gepubliseer was sowat ’n jaar voordat die res van die gedig binne ’n baie kort tyd ontstaan het. Dit sal waar wees. Want ek het al *jarre* lank tevore rondgestap met af en toe die hoofgedagte van die gedig tussen my ander gedagtes deur.

En die skryf van die grootste gedeelte — die afdelings II (seker sowat die helfte), III, IV, V — was eintlik net die klaarmaak van ’n optelsom wat al neergeskryf was.”

Langs die laaste sin plaas Van Wyk Louw drie vraagtekens (in die vorm van ’n oor), wat hy later weer skrap. Dis duidelik dat hy, terugdinkende, nie meer seker is oor die presiese verloop van sake destyds nie. Dis nie onmoontlik nie dat hy die ontstaangeskiedenis van *Raka* en *Germanicus* met mekaar verwar het. *Germanicus* is beslis eers voltooi nadat twee tonele daarvan alreeds in *Standpunte* verskyn het.

Wat die geval ook al mag gewees het: *Raka* het *prakties* “in einem Guss” tot stand gekom. Só onthou Van Wyk Louw die genetiese ervaring daarvan:

“Ek onthou hoe die eerste reël (‘Die vroue het hom die eerste gewaar’) in my opgekrom het toe ek op ’n dag van bo-Kaapstad af met die Laan afgestap het — ek was jonk en het glo altyd vinnig gestap — en baie gou was ’n hele stuk van die gedig klaar: dit het net gewag om neergeskryf te word. . . Die vreugde van daardie skryfery op Clifton, naby Kaapstad, sal ek nooit vergeet nie. Soggens so teen 8-uur het ek op die stoepie van my houthuisie — ‘Trinity Hall’ — gaan sit en werk. (Dit was dan nog koel, ook in daardie Bolandse somer, want die magtige Tafelberg en Leeukop het tot láát skaduwee oor ons bewaar.) Teen 11-uur was daar gewoonlik al vordering; teen 12-uur kon ek gewoonlik al my vrou bel — wat in die stad gewerk het, want *ons* was *arm* — en sê: ‘Daar is 15 of 20 of 50 versreëls klaar!’ Teen 1-uur dalk 80 reëls; glo op ’n dag 160 of 200 reëls in ’n ekstase klaargekry ... Teen 2-uur het ek uitgespan. (’n Mens moet selfs nie die *genade* ooreis nie.) Dan het ek gaan swem, of oor die rotse gaan klouter, of sommer net kaalvoet die strand water-in-en-uit afgestap, waar ek toe op ’n middag die ‘wit krappie’ van die vers gesien het.

In die aand, net voor jy aan die slaap raak weer, dink jy vakerig: ‘Dit het ek vandag geskryf:’

só ver is die vers; dus moet dit môre' en slaperiger: 'môre . . . só . . . ongeveer só . . . gaan'; en dan die wakker-word, en uit 'n nag se rus van *nuuts-af* begin skrywe. (Dan was dit soms of die verse in die slaap ontstaan het; dan was dit byna net vir neerskryf. Maar 'net vir neerskryf' . . . nee.) . . . Die Universiteit van Kaapstad waar ek destyds gewerk het, het my in daardie jare geheel en al vergeet (of nooit van my geweet nie); maar in daardie oomblikke van skrywe het ek hóm, die werkgewer, ook volkome kon vergeet, áfstroop van my."

'n Paar maande voor sy dood in 1970 verwys hy nog steeds na "die heerlike oggende by Clifton-strand toe ek met die 'Swart luiperd' gaan sit het, oorstelende oggende van probleemlose skryf, verse wat gekom het byna vinniger as wat ek kon bybly, — en dieselfde geld vir *Raka* . . ." (*Random eie werk*). Wat ons egter, vir die doel van vanaand, interesseer, is nie soseer die ontstaanswyse nie, maar die ontstaantyd, al sou dit dan net van dié van die eerste een en 'n half sang wees.

Terwyl die digter met die werk besig was, het hy dele daaruit aan 'n klein groepie intieme vriende voorgelees, volgens 'n mededeling van Opperman in *Digters van Dertig*. Die eerste wat 'n breër gemeenskap van die bestaan of halfvoltooide bestaan daarvan te wete gekom het, was die verskyning van die eerste sang in die publikasie *Tussen die engtes* (1940). Dit was 'n boek wat 'n aantal Afrikaanse skrywers saamgestel het uit werk wat hulle tot op daardie tydstip nog nie gepubliseer het nie, met die oog op finansiële ondersteuning van Nederlandse skrywers ná die Duitse inval in die Nederlande in Mei 1940. Uit die verkope sou skrywers in staat gestel word om na Suid-Afrika te kom. Hendrik Marsman sou waarskynlik die eerste begunstigde gewees het, maar die boot waarop hy na Suid-Afrika sou kom, is in die Engelse kanaal gekelder en hy het omgekom (Junie 1940). Na die oorlog is onder andere Adriaan Roland Holst en J.C. Bloem se besoeke aan Suid-Afrika moontlik gemaak. Hou 'n mens die tyd in gedagte wat dit neem om 'n versamelwerk van dié aard tot stand te bring, is dit redelik veilig om te aanvaar dat die begin van *Raka*, of op die minste die begin van sy begin, in 1939 of so na moontlik aan 1939 lê, die jaar waarin die Akademie tot stand gekom het.

Die keuse deur die Akademie van *Raka* as jubileumwerk is dus besonder gepas. Maar dis ook meer: dis 'n goeie keuse. In werklikheid die beste keuse wat gemaak kon word, waar die doel was om met 'n enkele werk te jubileer. *Raka* is naamlik die beste enkele digwerk in Afrikaans.

Dis nie die tyd of die plek om hierdie stelling nader te motiveer nie, en ek sien dus daarvan af. Die intrinsieke meriete daarvan sal in elk geval duidelik blyk uit vanaand se uitvoering, afgaande op die Akademie se bewese vermoë van soveel jare om dit wat bloot stippels en strepies en sirkeltjies op 'n wit blad is, tot lewende realiteit om te skep, daardie selfde stippels en strepies en sirkeltjies wat 'n digter op papier gemaak het, waardig.

Ek wil eerder wys op die plek wat dit by sy verskyning ingeneem het en die lewegewende invloed wat dit kort na dié verskyning uitgeoefen het.

Raka was die verwesenliking van alles waarvoor die geslag van Dertig hulle

ingeset het. In hierdie gedig het die vernuwende dinge wat die talle korter gedigte, elk op eie wyse, gebring het, meteens omvattende samehang en sin gekry. Dit was die omvangrykste bevryding van die Afrikaanse poësie tot op daardie tydstip. Nog nooit vantevore het 'n Afrikaanse gedig die verantwoordelike vryheid van die poësie oor so 'n breë front en met dié diepgang gevier nie. *Raka* neem op dié manier dieselfde plek in die beweging van Dertig in as *Mei* van Herman Gorter in die Beweging van Tagtig, 'n gedig waarvan ons juis vanjaar die eeufees vier. Toe die jong Gorter op daardie gedenkwaardige dag in 1889 die redaksiekantoor van *De Nieuwe Gids* met die manuskrip van *Mei* binnestap, het Willem Kloos onmiddellik besef dat dit die bekroning en die finale bevestiging was van alles waarvoor hy en die ander Tagtigers hulle ingeset het, dat hierdie gedig "al wat De Nieuwe Gids sinds de eerste aflevering verscheen, voorstond, glorieus in vervulling deed gaan", soos Anthonie Donker dit in sy proefskrifstudie van Tagtig stel.

Raka het bowendien aan ander digters die durf gegee om hulle ook aan die lang gedig te waag, die gedig wat 'n groter uitdaging aan jou potensialiteit as digter rig as die kort gedig. Op dié manier het *Raka* die vader geword van twee sulke uiteenlopende gedigte soos *Adam* van W.E.G. Louw van 1945 en *Joernaal van Jorik* van D.J. Opperman van 1949. Afgesien van sy intrinsieke waarde, verteenwoordig *Raka* dus ook nog hierdie belangrike historiese waarde in die Afrikaanse letterkunde.

Een van die merkwaardighede van die gedig is hoe dit daarin geslaag het om ter sake en tydgenootlik te bly sedert sy ontstaan. Vir elke dekade sedert sy totstandkoming het dit iets besonders, iets eie te sê gehad. Dit geld ook ons eie tyd. Dit is omdat daarin 'n tydelose waarheid i.v.m. menslikheid vasgevang is, 'n waarheid wat sy toepaslikheid in telkens nuwe situasies bewys het en, wil 'n mens voorspel, dit ook nog in die toekoms sal bewys.

Net 'n voorbeeld van wat ek bedoel. Onlangs gesels 'n jong vrou met my oor sekere tydgenootlike verskynsels. Sy het *Raka* op skool gehad, en, na goeie gebruik, het sy dit "gehaat": omdat dit 'n voorgeskrewe boek was. In die loop van die gesprek, terwyl 'n kommerwekkende ontwikkeling ter sprake is, sê sy meteens: "Professor, dit is *Raka* daardie!" Ek dink nie daar is 'n ander werk in Afrikaans wat hierdie idee-aansprekingskrag het nie, sodat selfs die gewone mens die tersakenheid daarvan vir die konkrete praktyk kan insien, met die moontlike uitsondering van enkele werke van Etienne Leroux.

Oor wat daardie universele waarheid met sy wye toepaslikheid is, is daar, soos u weet, al baie geskryf en gespekuuleer, soms in die kol, soms volkome daarnaas.

Dis bv. al in verband gebring met die rassebotsing in Suid-Afrika — die stryd van Swart teen Wit, met totale miskyk van die feit dat al die deelnemers aan die spel swart is. Dit het aan Van Wyk Louw self dié reaksie ontlok: dit sou soos 'n Hitler-digter wees wat 'n Josua of 'n Judas Makkabeus 'n uitroeiingsoorlog teen die Joodse volk laat voer. Ek het die gevoel gehad dat die opmerking van my jong vriendin iets weg gehad het van dieselfde simplisme,

maar darem nie heeltemal so kru nie.

In dié verband kan dit goed wees om 'n onderskeiding in gedagte te hou wat die digter by geleentheid aan die hand gedoen het: tussen die *betekenis* van 'n gedig en sy *implikasies*. 'n Gedig het een betekenis (ook die mees komplekse), maar hy kan verskillende implikasies hê. Wat soms as betekenis van 'n gedig aangedui word, behoort in werklikheid tot sy implikasies, d.w.s. sy toepassingsmoontlikhede.

Self het Van Wyk Louw, volgens sy broer, W.E.G. Louw, in 'n radio-onderhoud kort na die verskyning van *Raka*, twee sulke implikasies aangedui.

Die eerste is “die geestelike verwildering van 'n kultuurgroep wat hom te geredelik oopstel vir vreemde invloede. So het die geheime godsdienste van die Ooste met hul vreemde bekoringe van die vlees en hul weelderige simboliek, destyds die ondergang van die streng en sober Romeinse kultuur voorberei.” (Laasgenoemde is terloops 'n gedagte wat Van Wyk Louw later breër in *Germanicus* sou uitwerk.)

Die tweede is “die biologiese feit dat die vergeestelikte mens wat op 'n hoër kultuurtrap staan, in die algemeen veel stadiger aanwas as die minder bevoorregte, soms minder intelligente, maar meestal sinnelike natuurmens, en dat hierdie proses op die lange duur 'n groot bedreiging vir die geestelike beskawing van die Westerse mens kan beteken.”

In albei gevalle gaan dit om die bedreiging van die kultuur deur die natuur — kultuur wat in staat is om die bloot-natuurlike in homself te beteuel, dit te verfyn en te veredel, kortom om dit tot kultuur om te skep, en natuur wat net die vrye, ongeïnhibeerde botviering van die sintuie ken.

Die vraag wat na aanleiding hiervan ontstaan, is of kultuur altyd teen natuur sal verloor as hulle in 'n botsing betrokke raak, of daar m.a.w. 'n natuurnoodwendigheid sit in Koki en die stam se ondergang.

Raka verskaf 'n insiggewende antwoord op hierdie vraag, 'n antwoord wat selfs op kultuur-strategiese vlak iets vir 'n kultuurgemeenskap kan sê en beteken.

Waarom verloor Koki teen *Raka* en word die stam onderwerp? Weselik omdat die stam vir Koki in die steek laat.

As dit aankom op 'n fisieke botsing tussen die individuele kultuurmens en die individuele natuurmens, is die ondergang van die kultuurmens nie 'n noodwendigheid nie. As kompensasie vir sy gedeeltelike inboet van fisieke krag, omdat hy hom nie deurentyd net aan die fisieke wy nie, ontwikkel die kultuurmens die wapen, wat hom in 'n ewewigsposisie teenoor die natuurmens plaas. 'n Voorwaarde is egter dat die botsing moet plaasvind op 'n terrein wat die natuurmens nie bevoordeel nie. Dit is die sin van *Raka* se grynsende terugtree toe hy en Koki mekaar die eerste keer ontmoet het. Dit was 'n ontmoeting op vaste aarde, ten spyte daarvan dat Koki by dié geleentheid ongewapend was. Hy was immers nog steeds bedeed met krag, hy “die ratste op sy voete in die jag,/. . . wat 'n jong bul op sy skouers vat/ en wegdra

soos 'n hond." Toe die stryd egter in die moeras plaasvind, het Raka 'n natuurlike voordeel gehad.

Maar 'n kultuurgemeenskap ontwikkel ook 'n organisasie, kultiveer die saambestaan, dus ook die saamstaan, wat nie dieselfde as kudde-saamhokking is nie. Dit is 'n verdere kompenserende faktor in die proses van verlies van fisieke krag as gevolg van die toewyding aan kultuurskepping, die besig-wees met fyner, edeler dinge.

Selfs dus in daardie omstandighede van die beslissende botsing wat vir Raka bevoordeel het, kon die uitslag anders gewees het: as die stam vir Koki nie alleen laat gaan het nie, as hulle hom ondersteun het.

Maar ook ná Koki doodgemaak is, was die lot van die stam nóg nie noodwendig beseël nie. Dit gaan in die gedig nie om blote fisieke krag wat oor fisieke swakheid triomfeer nie. So iets sou literêr 'n oppervlakkige triomf beteken het. Die aangrypende triomf binne 'n Westerse evalueringraamwerk, die triomf wat aan die hart gryp, is die triomf van fisieke krag oor gees. En 'n triomf word *tragies* as die draers van die gees self verantwoordelik is vir die verswakking daarvan, as waardering vir die gees en sy voortbrengsels ingeruil word vir mag en krag. Die gedig spel dit duidelik uit deur wat direk na Koki se dood gebeur. As Raka na die kraal storm, breek hy nie dadelik deur nie. Hy luister eers van buite af na wat binne aangaan. Eers as hy uit die duister gesang van die stam in hul blinde vergetenheid aflei hoe hy in hul harte en denke en woorde ingeweek het, eers dán spring hy.

As 'n mens van 'n sin, selfs van 'n boodskap van 'n literêre werk kan praat, sou ek sê dat *Raka* 'n implisiete oproep is tot menslike volheid, menslike totaliteit: om die raaisel en die lied te kultiveer, om die wet te verfyn, om die vaardigheid van die hand tot steeds hoër hoogtes op te voer, maar om te bly besef dat kulturele waardes deur krag ondersteun moet word.

En dit, meen ek, is 'n baie ter sake en sinryke boodskap vir ons tyd.

Prevot van der Merwe Breyten en Picasso en Peter Pan

Peter Pan ken ek al al van kleintyd
en veral op die Disney-model
gaan Hook hom weer kroek
kry die krokodil sy knaters
slaap hy saam met Tinkerbelle?

en ek wonder oor Breyten en Pablo
ysterkoei
'n binneste-buite kitaar
stukkende gedigte
verwronde gesigte
is daar 'n band met Nimmerland
by kabouter en boer en spanjaard?

en ek peusel die pitkos
kam my verstand
oor die titanies talentvolle
enfants terrible
wat weier om volwasse te word

netwerk

'n slakkie oënskynlik blind
seil silwerslymdrade
wat nêrens met nêrens verbind

karoo-nag

groen aand en dorp en klipkerk
bo die windhaan
kraai die maan

Kobus Burger 19Toet

Sowaar, sowaar
vanmiddag lag ek my gat af
'n fliek uit die Briels se
(was dit dae?)
ridder van die grootpad

hoe treurig tog
daarby lê my sakdoekie tuis
die disko se no. 1-hit
was die platboompolka
met meisies in krimpeliën-mini's
hoede soos sambrele
en haarstyle, seker die Bronstydperk

my ma of pa het dit, hopelik
in Sub A gesien
dit voel asof jy vir pumpkin patch
in slow-motion en strokies kyk
histeries
stig ek 'n waaier-klub
vir klaas die boer
'n tweede rambo!

Fossiel

Haai ouma en oupa
die grootjies ook
bly te kenne
hoekom is oupa se slagtande
só lank?

Waar is oupa se bedford dan?
die een met die groen seil
is dit seker Anneries
van oom Gert op Ratelfontein
290 miljoen is darem jonk
oupa moet weet
Jeandré se ma is oorlede,
sy was maar 58

Die Karoo is droog vanjaar
Mandela het tering
onthou julle hom nog?
die groot (nagemaakte) trek is deur die
hele land
plastic-kakebeenwaens
met perdeosse en plastic-swepe
oupa en die waens het dan tyres?!

Hennie Aucamp

Atonaal

(vir Acáma Fick)

'n Brulpadda Bennie Plessie
dirigeer soos géén ander nie
pof hom op tot enorm
en dreig om te storm
tot sy koortjie van skrik begin pie.

* * *

'n Lyster-sopraan Lallie-Loe
se koppie staan opera toe
sy dink telkemale
aan die Met of La Scala
en hoe sy die divas gaan boe.

* * *

Die strykers gelei deur 'n kriek
is almal geandpak, très chic
hul saag onverdrote
dieselfde stel note
en noem wat hul voortbring: *musiek*

* * *

Die duif, metafoor in die kunste,
ag vroomheid nóg een van sy winste
maar sy oorsoet geteem
wat na orrelspel sweem
word seks-kamoeflage op sy dunste.

* * *

'n Olifantgroep van Zair
trompetter die blues in 'n skuur
want hul jazz is te svelte
vir die Afrika-veld
en daarom kom sketter hul hier.

* * *

'n Panda is 'n beer en 'n agie
en 'n agie, soos jul weet, het 'n magie
hy trommel gedemp
op sy wit onderhemp
wat sy disko-publiek nie behagie.

Marié Jacobs “the need to touch”

hoe gevarieerd is aanraking nie;
Maria se deurdrenkte hare om Sy voete
Thomas se ongelowige vingers in Sy wond
'n gloeiende kool teen Jesaja se mond
om te aanbid, te toets, gereinig te word

soms ook 'n ongeneeslike siekte
hierdie “need to touch”
die hand, woord en gees —
voorheen al verjaag of gekneus —
is daarvan bewerig, bleek

laat my U soom aanraak

bewaar my só

die asemrowende sagte sprong
van 'n Sheila Cussons
die genuanseerde small blue thing
van 'n Suzanne Vega

mag in my grond nie ontkiem
uit my waters nie tuimel
maar ek vra met pássie Heer,
bewaar my só van stof:

maak my lewe 'n irissteen
met spatsels kleur, sirkels lig
al is die aanraking 'n speldeprik
al is die skadu 'n boggelrug

en ek sal met my oor slaap
teen die mond van 'n skulp
en in my oë tatoeëer
die sagte wange van 'n roos

Cornelius van der Merwe Skarabee

die einde

het soos 'n storm gekom
jy het op die koue blad
van wit klipsteen nes
Prokris met die pyl deur
die keel, so uitgestrek,
daar alleen gelê
en uit die hoek van jou
oog af het van jou slaap
tot teenaan jou oor, een
traanspoormerk, effens
klam nog bloot gelê

'n gogga het die son
onder jou hart uitgerol

ek het jou hande bo-
oor jou bors gevou en
'n tor oor-en-oor geteken

Verhuising

terwyl dit nog somer is vrou
het ek al my besittings
uit ons langgesighuis verwyder:
Kama Sutra e.a. okkulte dinge
soos die Tarotkaarte waarmee
ons strip poker met die toekoms gespeel het

ek het vandag verhuis vroulied nommer een
en aan my kolfloop die eerste kerf aangebring
opnuut nes geskop in 'n bachelor flat
nou kan ek snags in vrede woorde timmer
immer profeteer oor dié dinge:
stringe wit uit ivoor
en my toring se uitsig:
aan die spruit in die beleë woonbuurt
staan 'n leë huis
waarin mense gewoon het
hulle het gemin maar
nou kom die pos terug: adres onbekend

nou rol ek rond en rook aan gedagtes
uitgeblaasde ringe wat
aanhou draai en draai
soos 'n langspeelplaat
na die middelpunt
van slaap wat
soos jy nie
meer wil
kom nie

P.D. van der Walt

Tema, tyd en karakter in drie hoorspele

I. Inleiding

Wat hierdie drie hoorspele so merkwaardig maak — en dus dankbare studiemateriaal —, is sekerlik eerstens die boeiende temas wat Van Wyk Louw hier dramaties ontgin, en tweedens hoe hy die radiomedium ten volle benut, m.a.w. die funksionaliteit en noodsaaklikheid van juis so 'n radiomatige vormgewing van die besondere stofgegewe in elke geval, om daardie pakkende temas tot uitdrukking te bring.

Al drie die stukke is egte radiodramas, hoorspele (wat die meer “aktiewe” term: *luisterspel/luisterdrama* impliseer) — hulle is as sodanig bedink, beplan en vormgegee, d.w.s. die beeldende, verhalende, verinnerlikende woorde is die wesentlike medium, en dié woord word bygestaan deur en aangevul waar nodig met klanke, wat tereg *byklanke* genoem word en ook slegs as sodanig funksioneer. Hierdie integrale aard van die drie dramas illustreer Van Wyk Louw se besondere bydrae tot dié subgenre van die dramatiese literatuur in Afrikaans, “die eintlike literêre kunsvorm van ons tyd” — soos hy dit self genoem het in 'n radiopraatjie wat in 1957 uit Hilversum, Nederland, uitgesaai is en wat later onder die titel “Die hoorspel as nuwe kunsvorm” in die opstelbundel *Weegskaal* opgeneem is.

Van Wyk Louw se debuuthoorspel wat in 1949 uitgesaai en in 1952 gepubliseer is, t.w. *Dias* (vgl. my bespreking daarvan in Tydskrif vir Letterkunde, XXVI: 1 Febr. 1988), is die begin van 'n aantal radiodramas van uiteenlopende aard en gehalte, maar hulle het dit met mekaar gemeen dat Van Wyk Louw die radiomedium met oorwoënheid en geslaagdheid aanwend. Onder dié spele is *Die held* (uitgesaai 1959, gepubliseer in 1962), *Lewenslyn* (uitgesaai 1959, gepubliseer in 1962) en *Dagboek van 'n soldaat* (uitgesaai 1960, gepubliseer in 1962). In 1982 het dié drie stukke in een bundel verskyn, saamgevat onder die titel *Drie hoorspele*.

* * * * *

II. Stofgegewe

Soos die geval is met alle drama, bevat ook hierdie drie hoorspele 'n basiese verhaal. Maar anders as in verhalende (narratiewe) woordkuns, word dié verhaalstof nie (net) meegedeel nie maar wel geakteer. Die gebeure word nie as afgehandel vertellend aangebied nie, maar alles speel in die drama voor ons oë af; in die geval van die radiodrama voor ons geestesoog, in ons eie herskeppende verbeelding. En dit is juis wat die luisterdrama so boeiend maak vir die hoorder: jy is aktief-skeppend deel van die verwerking van daardie verhaal, want jy sien niks: hoor net woorde en klanke wat juis in hulle isolasie so dubbel gelade is. En dit weer stel aan die skrywer, die dramaturg,

sulke hoë eise om die woorde so te kies, so te rangskik, met pouses en versnellings te ritmeer en te aksentueer, dat hulle alles versigbaar van die mense, handelinge en ruimte, die karakters se diepste roersele van gees openbaar, die handeling/gebeure onafwendbaar na 'n afrondende en openbarende slot voer, op so 'n wyse dat die dieper sin vir die luisteraard duidelik word. Op hierdie sin of temas kom ons later terug; hier vat ons net die hoof-sake van die geakteerde verhaalstof saam: die handelingsgebeure.

In die vroegste van die drie stukke onder bespreking, gebruik Van Wyk Louw nog 'n verteller wat terugskouend die verhaal van Louis Girod in dramatiese vorm aanbied. Twintig jaar na die Tweede Wêreldoorlog woon dokter René Ménard vir die soveelste keer in Frankryk die jaarlikse herdenking by van diegene wat hulle lewens afgelê het in die stryd teen die Duitse besetters. Na aanleiding van die huldigingsfunksie besin hy hom oor die wese van heldedom, en juis om helderheid oor dié saak te kry, rekapituleer hy die voorval waarin hy met betrekking tot Louis Girod verwickel geraak het.

Dié geskiedenis kom kortliks daarop neer dat Girod, wat 'n gewone dief en inbreker was, een nag deur die Duitsers gevang is toe hulle 'n lokval vir lede van die plaaslike Weerstandsbeweging gestel het in boer Baudier se huis. Girod is dus aangesien vir 'n vryheidsvegter, en ten spyte van marteling kies hy hierdie een geleentheid om hom te rehabiliteer in die oë van sy vrou en kinders.

Met groot innerlike wroeging kies hy die dood voor die voorpeloton, om dus as 'n nasionale held te sterf. Maar dis natuurlik 'n leuen waarvoor hy sterf, soos hy ook aan die gevangenisdokter — dieselfde Ménard wat die verhaal nou oordink en oproep — bely. Dr. Ménard is dus die enigste ander mens wat die ironie van Girod se daad ken. Juis dié kennis dwing hom tot rekenskap oor die wese en ware aard van heldedom. Synde ook die enigste volledig ingeligte, is hy die volkome natuurlike mededeler en interpreteerder.

In *Dagboek van 'n soldaat* het ons nie so 'n uitdruklike verteller nie maar nietemin tog 'n dagboekskrywer wat in sy eie stem hardop sê wat hy skryf en sekere, die meeste, inskrywings wat hy maak, in dramatiese vorm laat afspeel. Teen die einde is die dagboek dus voltooi en het ons al luisterend en visualiserend die hele gebeurereeks meegemaak.

Soos in *Die held* gebruik die dramaturg dus hier ook 'n verteller wat buite en binne die gebeure staan, met dié verskil dat *Dagboek van 'n soldaat* die hede van die handeling dramatiseer met slegs enkele verwysings na die verlede. Die stuk het dus 'n meer dramatiese opset en is minder epies-verhalend as *Die held* — iets wat dui op 'n vaster greep van die skrywer op die radiomatige en dramatiese inkleding en aanbieding van sy stof. In hierdie lig gesien is die derde stuk, *Lewenslyn*, die meeste van al drie volkome en onontkomelik hóórspel.

Die “dagboek” word gehou deur Kaptein Gerardo de Torres, 'n vyf-en-twintigjarige offisier in die Bevrydingsleër wat onder leiding van Generaal Antonio Alonso die diktator Lobos se heerskappy oor hulle vaderland wil

omverwerp. Met groot idealisme het Gerardo hom in die stryd gewerp en wou hy “skoon” veg, en die leuenagtigheid en wreedheid van sy teenstanders, dwing hom tot ander insigte. Dit is veral die marteling van sy vader wat die ondergrondse verset in die Lobos-kamp lei, wat die ommekeer by die idealistiese Gerardo teweegbring. Uiteindelik egter, geïnspireer deur die lojale versetdaad van die meisie Maria op wie hy verlief geraak het, kan hy ook sy eie interne opstand suksesvol deurvoer en so hulle stryd suiwer en die bevrydingsideaal nastreef.

Lewenslyn verbeeld sonder die hulp van 'n vertelinstansie direk op dramatiese wyse die lewe en lot van Esmé, 'n sirkusartieste. Wanneer die spel begin, ná die openingsaankondiging deur die arenabaas Ciano, is Esmé in gesprek met Orloff, en uit hierdie eerste gelade woorde blyk dit waarom sy, aangekondig as Esmeralda, die Straal-wonder wat met haar atoomfiets teen die dodemuur op jaag, wel roekeloos teen die binnekant van die groot silinder al hoe hoër ry totdat sy bo uit skiet en haar te pletter, en dood, val. Na die intensiteit van hierdie kort toneel, word die lokaliteit van die handeling verplaas na die “hiernamaals” waar Esmé deur Morse gekonfronteer word. Morse, wie se naam die dood klankmatig suggereer, ook dat hy 'n kode is van 'n boodskap, 'n teken van waarheid, openbaar Esmé aan haarself, ontmasker haar selfgerigtheid, ydele selfvertroeteling. Dit doen hy veral deur haar aan drie jeugepisodes te herinner: toe sy onderskeidelik 10, 12 en 16 jaar oud was.

Eers het sy byna haar sussie Ansie se dood bewerkstellig, en toe op haar sogenaamde heldhaftige reddingspoging geteer; daarna het sy vir haar vader van haar engel-visioen vertel — en haar “hoër naam”: Esmeralda. Meedoënloos wys Morse haar op haar sug na “die mooi rol”, wat pervers tot die uiterste word wanneer sy Willie se dood veroorsaak as dié in die put beland en Esmé so dapper en sterk treur, die lof geniet, mooi en hoog lyk in swart op die begrafnis van haar kêrel.

En dan kry sy die kans om terug te gaan na die aardse lewe, hoewel Morse haar verseker sy sal nie haar “lewenslyn” kan verander nie: 'n mens is wat jy is. Sy kies om slegs die laaste twee jaar van haar lewe oor te hê, en op dié wyse word die hoorder/leser nou op die hoogte gebring van wat aanleiding gegee het tot haar roekelose selfmoorddaad om bo by die plastiekgassilinder met die motorfiets uit te jaag en haar dood te val.

Dit is twee jaar van jag maak op Orloff, wat eintlik die jaagarties is, se liefde. In dié proses veroorsaak Esmé koelbloedig en wél-beplan die dood van Orloff se vrou Nel met haar voorgestelde waagtoertjie op die trapees; sy dwing Ciano om Wors, die nar, te laat loop omdat hy haar op speelse maar dubbelsinnige wyse aan haar duiwelse boosheid herinner; sy slaag blykbaar om Orloff se hartstog te wen, maar nooit sy liefde nie. En gewoon daaraan om altyd haar sin af te dwing, dreig sy hom om haarself te vernietig as hy nie sy liefde aan haar verklaar nie.

So eindig die “verhaal”, soos die teksaanduidings deur die skrywer dit noem,

waar dit begin het, ná die drie spanningwekkende “Luister, Esmé, luister: hoor tog . . .” Dis haar waarskuwingsteken, maar sy kan nie ag gee nie, want sy onthou niks van die ontmoeting met Morse nie, ook nie van sy uitspraak dat die mens nie deur God of lot gebind is nie, maar dat hy homself bind.

* * * * *

III. Die temas

Uit hierdie sketsmatige opsomming van die drie stukke, wat die blote handeling betref, is dit al duidelik dat daar in elk ’n sentrale gedagte of binding is — wat ons die tema noem. Maar dié temas word nie slegs deur die handeling gekonkretiseer nie: eerder deur die mense wat die handeling uitvoer, die dramatiese persoonlikhede. Daarom moet ons, na die formulering van die sentrale idee in elke stuk, kyk na daardie mense wat die gestruktureerde gebeure óm ’n tema werklikheid maak, oortuigingskrag gee, ons boei en laat meeleeft, ons ’n verdiepte lewensinsig gee.

Die tema van die eerste stuk, *Die held*, word eintlik aan die slot deur die dokter geformuleer: “Die heldedom, so lyk dit my, is, soos van die heilige gesê word: ’n vreemde ingewikkelde ding.

“As ons trou is ...
Wááran is ons trou?
Of maak dit saak?”

’n Mens sou dus kon sê dat hierdie hoorspel die gewone aanvaarde opvatting van heldedom as ’n daad van groot en dikwels nasionale belang kwalifiseer, demonstreer dat so ’n keuse soos dié van Girod om eerder te sterf as om sy vrou en kinders teleur te stel, óók ’n vorm van heldedom is, want die lewe is vir enige mens aanvaarbaarder as die dood. Heldedom kan dus op ’n heel persoonlike vlak lê, soos om maar net trou te wees — hier trou aan die vertrouwe van naasbestandes, al is dié vertrouwe ook ’n waan.

Dit is hierdie soort waarheid en wysheid wat kragtens die vormgewing ontstaan, wat die literatuur so boeiend en uniek maak, want ander vorme van kuns het nie dié diepgang nie, werk slegs met suggestierykheid. En dit is ook wat ’n mens onthou, naas enkele gedeeltes van beelding en verwoording in jou lewensverrykende omgang met die literatuur.

Ook in *Dagboek van ’n soldaat* gaan dit per slot van sake oor ’n besondere grondliggende idee, ’n tema, en wel eweneens oor trou, maar dan trou, getrouheid, aan ’n hoë ideaal van “skoon veg”. Dit beteken om, soos hier die geval is van ’n bevrydingstryd, steeds menslik op te tree, al is dit in ’n oorlogsituasie, en al handel jou vyand ook hoe onmenslik.

Teenoor die “yster-diktatuur” van die wrede en sluwe Lobos wil Gerardo en sy makkers — soos hy dit aan die begin uitdruk — “vryheid en geluk vir almal” bring. Maar dan ook op ’n wyse wat ooreenstem met dié lofwaardige ideaal. Gerardo, die romantiese idealis, is uit dieselfde hout gesny as van N.P.

van Wyk Louw se ander hoogstrewende figure, soos Dias, Germanicus of Koki. Van laasgenoemde lees ons in die gelyknamige epiëse gedig:

“.....maar dié
wat skoonheid en hoogheid dra as las
en ver verlange, is 'n vreemde ras
van mense en bloot aan veel gevaar.”

Dis ook 'n vorm van heldedom, hierdie strewende van figure soos Gerardo om trou te bly aan 'n hoë geestelike ideaal, aan hooggestemde lewenswaardes. Trouens, die tema van trou en heldedom kom in baie variasies voor in die werk van N.P. van Wyk Louw, is in werklikheid 'n soort *leitmotiv* ook in sy ander dramatiese werke: *Dias*, *Germanicus*, *Die pluimsaad waai ver*, en die hoorspele wat hy geskryf het benewens die drie wat hier onder bespreking is, bv. *Kruger breek die pad oop*. Hierdie intertekstuele ondersoek na die tematiek in Van Wyk Louw se oeuvre val buite die bestek van ons studie in die Matriekklas, maar dis tog insiggewend om net van dié raakpunte in die skrywer se werk bewus te wees.

Om terug te keer na *Dagboek van 'n soldaat*: Gerardo word deur die werklikhede van die oorlog, veral die optrede van Lobos teenoor sy eie vader en sy teleurstelling oor dié se verhouding met Maria, grondig ontnugter. 'n Mens moet goed oplet na die voorkoms van die teenstellende woordpaar “skoon X vuil” in die stuk, en dan natuurlik al die vorme van dié woord en sinonieme daarvan.

Wanneer Gerardo hom dan in sy ontnugtering en vertwyfeling afwend van sy ideaal, is dit egter juis Maria se woorde en voorbeeld wat hom tot insig bring en hy deur sy heldhaftiger optrede teen die einde sy trou aan sy oorspronklike ideaal herbevestig. Daarom het hy die moed om vir sy leier, wat hy liefhet, te sê hulle gaan nie langer moordenaars wees nie, praat Gerardo van Alonso se “onmenslike wil”, weet en sê hy ten slotte dat hulle nou weer “skoon” staan, en: “Vir 'n saak wat skoon is, kan ek alles waag, alles gee.”

Gevolglik kan 'n mens sê dat dit in hierdie hoorspel per slot van sake gaan om trou aan 'n edele strewende en ideaal, dié van menslikheid, billikheid, geregtigheid. Maar dit is ook 'n trou wat moed en deursettingsvermoë, selfs doodsveragting vereis; dus ook 'n vorm van heldedom.

In die derde stuk, *Lewenslyn*, is daar ook sprake van trou, maar dan 'n ander vorm van getrouheid, en miskien alles behalwe heldhaftig. En tog: is Esmé se laaste en uitdagende selfvernietigende daad nie ook 'n vorm van heldedom nie? Daar word van Esmé gesê, deur haarself en ander, selfs Morse, dat sy nooit bang was nie. Daardie vreesloosheid is dalk 'n element van die komplekse saak wat heldedom genoem word. Al was dit op 'n byna verwronge wyse, perverse manier, het Esmé deurgaans getrou gebly aan haar allesopeisende selfgerigtheid. Miskien wil hierdie stuk die bese keersy van wat heldedom kan wees, aan ons openbaar. Maar die grondtema van die drama is onmiskenbaar die gebondenheid van die mens aan sy wesensaard. Dit

gaan hier basies oor die vryheid van die menslike wil, of dan die onvryheid daarvan. Of anders gestel: die balans, selfs stryd, tussen vryheid en gebondenheid van die menslike besluitneming.

Morse stel hierdie tema uitdruklik:

“En: jy's nie gebind nie; julle is nooit deur God of lot gebind nie. Ek vrees alleen: jy sal jouself weer bind.”

Op speelse maar veelseggende wyse eggo Wors hierdie gedagte dat 'n mens is wat jy is, dat jou eie wese jou lot bepaal. Dit is wanneer hy aan die einde vir haar sê dat die diere tog goeie, regte, name gekry het: 'n buffel is mos 'n buffel, 'n vark is mos 'n vark, ens. En dan eindig hy by die elsbek, wat 'n duidelike toespeling op Esmé is, Esmé met haar skerpheid, haar borende deurdrywendheid in haar eiebelang.

Kyk 'n mens nou na die tematiek van die drie hoorspele onder bespreking, is daar 'n verband maar ook 'n progressiewe lyn: die eerste handel oor die heldedom van trou op 'n heel persoonlike vlak; die tweede oor trou aan 'n hoë ideaal van menslikheid; die derde het religieuse implikasies en konnotasies. Inderdaad het ook Maria se geloofstrou en gebed haar tot haar lofwaardige optrede geïnspireer en so Gerardo ook beïnvloed, sodat 'n mens in dié geval ook kan praat van religieuse konnotasies, maar in *Lewenslyn* vorm die hele kwessie van predestinasie, die voorbestemdheid van die mens, skering en inslag van die stuk. Morse sê dit, Esmé se lewe bewys dit, dat hierdie drama die gedagte wil tuisbring van hoe die mens se lewe en lot bepaal word deur wat hy is, kragtens sy eie geestelike samestelling.

Dit is natuurlik vanuit die makroperspektief van die leser/hoorder se lewensbeskouing debatteerbaar, hierdie deterministiese siening van die mens, maar weer eens: juis hierdie soort diepgang verleen aan die stuk 'n algemeen-menslike belang en boeiendheid, dus aktualiteit op 'n omvattende vlak.

* * * * *

IV. Die karakters en hulle strewe

Wat hierbo beredeneer is, is abstraksie, selfs persoonlike interpretasie, en hoe interessant en belangrik dit ook al is, moet ons insien dat dit *mense* en hulle lotgevalle is wat dié lewenswaarhede of lewensvraagstukke dramatiese werklikheid maak en só van belang vir ons lesers/hoorders as mense. Hierdie lerende of insiggewende funksie van die drama as genre, hoe subtiel ook al, was van oudsher af part en deel daarvan. Die drama is skouspel van die menslike lot, hou as't ware 'n spieël vir ons op. Dis insiggewend dat daar soveel keer van spieël, kyk, hoor, luister in *Lewenslyn* sprake is. Esmé se (self-)verblindheid is tipies van die mens in die algemeen, en al drie dié stukke is eintlik spieëls waarin ons na onself kan kyk, na die mens kan kyk. Ons kyk na onself in terme van dié fiktiewe mense van die toneelspel, die *dramatis*

personae. Dis hulle wat handel en praat, boei en 'n lewensinsig vir ons demonstreer in hulle strewe na geluk of selfverwesenliking, wat op sy beurt die kern is van alle botsing of stryd.

Sentraal in *Die held* staan natuurlik Girod, want dis immers hy wat die slagoffer is van die ironiese omstandighede, maar dan ook omstandighede wat hom voor die keuse van lewe of dood stel. Hy is wat gewoonlik genoem word die protagonis, maar nou moet 'n mens insien sy stryd is nie primêr teen die Duitsers wat hom gevange neem en selfs martel nie. Dit is wat hierdie dramatiese botsing juis so uniek maak: Girod se eintlike antagonist is sy vrees vir die dood soos wat van enige mens verwag kan word, en daarby sy huiwering om die ironie (teenstrydigheid) van wat skyn te wees en wat werklik is, só uit te buit dat hy agting in die oë van sy vrou en kinders kan verwerf. Sou dit ooit kon werk? Sal hy nie dalk uitgevind word, en dan is sy lewensoffer verniet nie?

Die subtiliteit rondom die verteller se vraag wát heldedom is, werk dus deur tot in die fynste vesels van die persoonsbeelding in die drama. Nou is dit ook so dat dr. Ménard ván Girod vertel (narrasie), maar hoofsaaklik word Girod aan die hoorder/leser geopenbaar deurdat hy, kragtens die wese en vorm van die drama, sprekend (ook swygend!) en handelend deur dr. Ménard in herinnering geroep word by wyse van terugflitse, en dan ook geselekteerde en beplande, geordende terugskouings.

Op dié wyse word Girod, dié eenvoudige inbreker, 'n mens van vlees en bloed wie se lot ons aangryp, te meer omdat hy voor so 'n geweldige keuse geplaas word: dit teen wil en dank. Begrypklikerwys is die drama met sy direkte voorstellingswyse, d.w.s. op 'n verhoog, dwingend en onmiddelliker as bv. 'n verhaal waarin mense ook sprekend en handelend voorgestel kan word. In die geval van 'n verhoogdrama sien en hoor die toeskouer. Te meer geld hierdie geladenheid van aanbieding vir die hoorspel, die radiodrama: hier word net Girod se woorde, stiltes, uitbarstings aangebied. Elke nuanse van sy verslaenheid aanvanklik, sy toenemende verwarring, sy verskriklike keuse en alles wat daarmee saamhang, word in die hoorbare woord saamgetrek.

Let maar op met watter oorwoënhed die skrywer (deur sy verteller) nie alleen die situasie kies nie, maar veral Girod se woorde; hoe ekonomies en veelseggend dit geskied: karakteropenbarend en die handeling telkens voortstuwend tot die laaste.

Met goeie vertolking kry die woord, en dan die woord geïsoleerd van elke sigbare verhoogmiddel, so 'n geladenheid en suggestierykheid dat Girod se diepste innerlike 'n aangrypende werklikheid word vir ons wat daarna luister, ons wat net so 'n doodgewone mens is soos hy. Watter effek het Girod se snikke nie na die dokter se eerste besoek, watter patos is daar nie in sy enkele woorde aan sy vrou nie, bv. "Ek is nie vuilgoed nie, nè Jeanne?" En sy boodskap aan sy kinders: "Sê hulle moet eerlike mense word". Of sy verwyfelde wanhoopswoorde aan die dokter: "Sal dit baat . . . dat selfs 'n boef

... *trou* kan wees aan ... aan iets?" Die herhaling van die woord "bang" teen die einde maak van sy patos iets tragies, want Girod het meer geword as 'n onskuldige slagoffer; hy het gekies om te boet, te ly. Net die Kolonel vermoed iets, net die dokter wéét. En lyde vorm die kern van die tragiese. Hierdie geaksentueerdheid en geladenheid van die woord is die voordeel wat die luisterdrama het bo die toneelstuk of die vertelkuns: 'n onmiddellikheid en 'n meevoer van die luisteraar as realiseerder (medeskepper) soos geen ander kunsoort dit moontlik maak nie.

Wanneer 'n mens die aard van die hoorspel in ag neem, nl. dat die luisteraar net kan hoor om te visualiseer en te vertolk, begryp jy ook die gekonsentreerdheid nie alleen van die handeling nie, maar ook die beperkte aantal duidelik gedifferensieerde spelers/dramatiese persoonlikhede. Hulle is in 'n hoë mate tipes, maar kry lewe en oortuig, veral die dokter.

In die geval van *Dagboek van 'n soldaat* kan ons met meer stelligheid praat van protagonis en antagonis(te). Ons leer die jong kaptein Gerardo de Torres ken as 'n romantiese idealis wat hom hartstogtelik en met volle oorgawe in die bevrydingstryd werp: hy wil "vryheid en geluk" vir al die mense van sy onderdrukte volk bring. Hy wil "die harte, die mense wen", en daarna die bomme van die teenstander Lobos vernietig. Hy besef Lobos "gaan nie beskaafd veg nie", maar Gerardo bly getrou aan sy hoë ideaal; vandaar sy voorliefde vir die woord "skoon" teenoor die "vuil" van die vyand.

Maar al is hier sprake van 'n uiterlike botsing of konflik (wat natuurlik die motor vorm van alle dramatiese handeling), is dié botsing by Gerardo tog wel in hoofsaak innerlik: hoe hy sy ideaal gestand kan doen ten spyte van die strategieverandering van sy eie leier, Alonso; of hy in opstand moet kom teen Alonso se bevel.

En die radiomatige aanbod van sy stryd en vertwyfeling, sy besluit en uiteindelijke triomfantelike bevestiging van sy morele waardes, is by uitnemendheid geskik om hierdie verinnerliking van die stryd te beklemtoon. Want in der waarheid gaan dit vir die luisteraar meer om hierdie romantiese jong idealis as om die stryd iewers in 'n Spaanssprekende, moontlik Suid-Amerikaanse, republiek.

Ons stel belang in *die mens* Gerardo, en dit is seker ook die bedoeling (intensie) van die stuk: die vurige idealis, gevoelsmens (romantikus) wat suiwerheid en skoonheid, vryheid en geluk nastreef. Maar dan ook die gevoelsmens wat net so hartstogtelik kan omswaai, gedwing deur werklikheidsomstandighede, om nog vuiler as die vyand te wil veg. En eweneens is daar, geïnspireer deur Maria, die finale insig en herbevestiging van sy hoë morele kode, nog altyd met gloed en geesdrif. So bly Gerardo ook basies getrou aan sy eie aard.

In *Lewenslyn* is daar die minste sprake van 'n konflik in die aanvaarde sin van die woord. Dit is opvallend dat dit juis die geval is in hierdie stuk wat kragtens sy hele stofgegewe die meeste afhanklik is van die radiomedium. Nog meer as in die ander twee dramas hier onder bespreking is *Lewenslyn* 'n open-

baring van die diepste roersele van 'n mens se gees: van die selfgerigte Esmé se innerlikste wese. Stryd is daar nie juis nie, behalwe Esmé se voortdurende strewe om haar selfsugtige en nogal ydele doelwitte te bereik: bewondering, van kleins af; om anders en verhewe voor te kom; om Orloff se liefde te wen.

Maar Esmé is alles behalwe veragtelik; sy word met begrip en deernis aangebied, en dit voel ons ook vir haar — want sy is so menslik in haar pogings om meer-as-mens te wees. Sy is so 'n tipiese projeksie van onself, 'n spieëlbeeld van die gewone mens, dalk meer as wat Girod of Geraldo dit is. Die een moet 'n onmoontlike keuse maak, iets wat nie iedereen kan regkry nie; die ander is 'n romantiese dromer, die idealistiese kunstenaar — wat ook weer buite die meeste van ons se bereik val. Wat ek hiermee wil sê, is dat sowel die karakter as die stryd van Girod en Geraldo meer “teoreties” is as dié van Esmé. Esmé is 'n elkerlyk, die gewone mens, elke mens — en *Lewenslyn* is wesenlik 'n moderne moraliteitspel wat, soos die frekwensie van die woord in die stuk ook bevestig, vir elkeen van ons 'n spieël ophou om ons in te herken: dus 'n hedendaagse *Spieghel der Salichheit van Elckerlijc* — soos die klassieke laat-Middeleeuse Nederlandse moraliteitspel heet, daardie spieëlbeeld van die mens in sy keuse tussen goed en kwaad, deur allegoriese tipes verbeeld.

* * * * *

V. Tydruimte: Lokaliteit en tyd

Radiodramas is uiteraard eenpersoonsdramas, onthullingspele, soos ons nou al ten oorvloede ingesien het: dit is sy wesensaard, sy bestaansreg, want daarin lê sy krag en aantreklikheid. Dit gaan in die hoorspel dus om 'n innerlike botsing of stryd, maar natuurlik voltrek hierdie botsing hom in en deur mense wie se lewe en lot ons aangryp, wat só 'n lewenswaarheid op onvergeetlike en konkrete wyse by ons tuisbring. Maar die strewe van daardie dramatiese persoonlikhede word nie net in woorde, gedagtes en dade gekonkretiseer nie, maar ook in 'n bepaalde lokaliteit en tyd.

En dit is in hierdie verband, nog meer as t.o.v. verinnerlikte karakterbeelding, dat die radiomedium sy voortreflike moontlikhede bied. Hierdie beweeglikheid ten aansien van ruimte en tyd word knap benut in dr. Ménard se bepeinsing en herinneringsbeelde, of die wisseling tussen die dagboek-inskrywings en die oorlogswerklikheid wat Gerardo beleef, maar sekerlik die beste word die moontlikhede van hierdie medium te baat geneem in *Lewenslyn*.

Dink maar net aan die illusie van sirkuswerklikheid wat geskep word, bv. Ciano se aankondiging aan die begin, die sirkusgeluide, die skuiwe in plek en tyd. Die hoogtepunt is natuurlik Esmé se jaag teen die Muur van die Dood, die toenemende en afnemende gebrul van die motorfiets soos sy sirkel, die opbou van intensiteit — en dan die ontploffing, en die doodse stilte. So iets

kan alleen die radio doen. En dan is Esme in 'n dimensie anderkant tyd en ruimte by Morse; ook weer daaruit, terug by die sirkus, net om maar weer in haar eie kringloop van gebondenheid te wees.

Ten spyte dus van wat al genoem is die "blindheid" van die radio, en wel kragtens Van Wyk Louw se kundige en kunstige aanwending van die woord as dramatiese voertuig, word dié woord én die klankeffekte as hoorspel-medium in hierdie drie stukke nie alleen handelingsdraer en openbaringsmiddel van die intiemste geheimenisse van die mens se gees nie, maar ook visualiseerder van plek en tyd. Hier dink 'n mens onwillekeurig aan die tronkwerklikheid in *Die held*, die fusillering, aan die immeraanwesige oorlogsagtergrond van *Dagboek van 'n soldaat*, en veral aan die sirkus-wêreld met sy musiek, arenageluide, aankondiger en Muur van die Dood met die motorfiets wat daarteen uittol, die ewigheid.

So funksioneel en evokatief aangewend, is dit duidelik dat Van Wyk Louw die hoorspel nie slegs teoreties hoog aangeslaan het nie, maar o.m. met hierdie drie radiodramas gedemonstreer het dat dit die uitnemendste medium is om die gesproke woordkunswerk tot sy volste reg te laat kom, met as kern van die hoorspel die dialoog en die byklanke.

Die saamgebundelde uitgawe van *Die held*, *Dagboek van 'n soldaat* en *Lewenslyn* as *Drie hoorspele* (Perskor-Uitgewery/Human en Rousseau, 1982) bevat 'n insiggewende inleiding deur R.H. Pfeiffer, maar die uitvoerigste studie is dié deur H.J. Schutte in die *Studia*-reeks (nr. 4) onder redaksie van dr. Charles Malan, uitgegee deur Perskor (1986) onder die titel: *Drie hoorspele — 'n Analise*, met as subtitel: "'n Inleiding tot N.P. van Wyk Louw se hoorspele."

Tesame met wat in hierdie stuk aangeraak is, behoort die genoemde inleidings meer as voldoende studieleiding te verskaf, maar dis slegs rigting-wysers of sleutels. Die leerling of student moet hom/haar nooit die voorreg en vreugde van eie en aandagtige studie van die tekste ontsê nie. Dís per slot van sake waarom alles gaan.

M.J. Prins

Het gevaar (Jos Vandelloo)

Hierdie novelle bestaan uit 'n proloog, drie hoofstukke en 'n epiloog. Vir die literêr geskoolde leser sal daar dadelik iets vreemds wees aan die wyse waarop die skrywer die terme "proloog" en "epiloog" aangewend het. Konvensioneel bestaan die *proloog* van 'n taalkunswerk uit 'n soort inleiding, gewoonlik by 'n drama. Die doel daarmee is om die gegewe, die karakters en die omstandighede van die werk te situeer. Die *epiloog* is weer die laaste deel van 'n literêre werk, wat so 'n werk saamvat of oor die betekenis daarvan besin.

Die "proloog" en die "epiloog" van *Het gevaar* beantwoord oënskynlik in geen opsig aan die eienskappe wat ons hierbo opgenoem het nie. Die proloog, byvoorbeeld, kom hier in 'n prosawerk voor, en vorm deel van die *fabel* (die "storie") van die verhaal. Ook die "epiloog" vorm deel van die fabel en het oënskynlik geen samevattende of besinnende funksie nie.

Die gedeelte van die fabel wat in die proloog van die verhaal voorkom, hoort chronologies gesproke eers heelwat later. Deur hierdie gebeure deel te maak van die proloog *versteur die skrywer die chronologie*. Op hierdie wyse prikkel hy die nuuskierigheid van die leser en skep hy geweldig baie *spanning*. Omdat die leser nie weet wat aan die betrokke gebeure voorafgegaan het nie, sit hy met 'n hele boel raaisels: dit prikkel hom om verder te lees ten einde vas te stel wat presies aan die gang is.

Daar is egter tog wel 'n sin waarin die eerste afdeling van *Het gevaar* die funksie van 'n proloog vervul: Ons vind naamlik in hierdie afdeling van die fabel 'n kulminasie van 'n hele aantal motiewe wat in die verhaal as geheel 'n belangrike rol speel. Op hierdie wyse word die leser tog wel in 'n sekere sin op 'n uiters effektiewe wyse op die hoogte gebring van die situasie waarin die karakters hulle bevind en van dit waaroor dit basies in die novelle gaan.

1. Die wagtende mens

Op die heel eerste bladsy van die novelle lees ons dat die vier of vyf mense in die trein verspreid sit en wag. Hierdeur word reeds twee vername aspekte van die *fokus* op die mens aangedui wat ons in die werk aantref, nl. (a) sy isolasie en (b) die feit dat hy byna voortdurend besig is om te wag. Dit is spoedig ook duidelik dat Benting, die hoofkarakter, reikhalsend sit en wag dat die trein die tiende keer moet stop, omdat die ongenoemde "gevaar" dan verby sal wees.

Ook in die res van die novelle speel die waghandeling 'n vername rol. In "Praten met populieren" wag Benting lydsaam op die groot bunkeronderzoek. Sy slotsom dat daar altyd gewag moet word, word in 'n afsonderlike paragraaf deur die anonieme verteller onderskryf: "WACHTEN. De samenleving is tenslotte slechts een grote wachtkamer. De mensen moeten er altijd

op elkaar komen wachten" (29). In "De glansende tunnel van de nacht" lê Benting en Dupont en wag terwyl hulle oor die feit dink dat Martin Molenaar teen hierdie tyd waarskynlik al dood is. En op bl. 71 fokaliseer Benting die mens se bestaan as een van toneelspel deur die akteurs, wag deur die toeskouers en die dobbelaars en desnoods hoop, "al is hopen een vruchte-loze bezigheid".

2. Die geïsoleerde, liefdelose en afsydige mens

In die proloog vind ons 'n geïntensiverde fokus op die mens as 'n liefdelose, afsydige en daarom geïsoleerde wese. Benting fokaliseer die vier of vyf passasiers in dié treinwa as "oesters. . . Ze sluiten dadelik hun schelp. Ze zijn zwart en vol wantrouwen" (5). Ook as "reactieloos, ingepopt in hun eigen dromen, slapende larven, 'en daardoor volkomen geïsoleerd van elkaar" (13).

Van hierdie liefdeloosheid is "Edward Lava" (as verpersoonliking van die dood) 'n uiterste eksponent. Sy oë "kenden geen medeleven, alleen maar leedvermaak" (9). As gevolg van sy liefdeloosheid en afsydigheid is die moderne mens 'n eensame wese. Benting fokaliseer sy medereisigers ook soos volg: "Ze hadden onverschillige gezichten en geen een had interesse voor een medereiziger. Als een last droegen ze de tragiek van de moderne eenzaamheid op hun rug" (15). Ook die feit dat Benting se medepassasiers glad nie opmerk dat Lava sy oog in die trein laat agterbly het nie behels 'n skerp kommentaar op die afsydigheid van die moderne mens (19).

Ook in die drie hoofstukke van die novelle word die mens as liefdelose en afsydige wese gefokaliseer. Daar is byvoorbeeld die saaklike en emosielose optrede van professor Wens en sy assistent. Dink aan hulle woordelose handelwyse op bl. 41-42. Let terselfdertyd daarop dat daar in laasgenoemde passasie deurgaans na hom as "de professor" verwys word, waardeur die onpersoonlike aard van sy professionele optrede gesinjaleer word. Die verpleegster is 'n "koude, ongenaakbare vrouw, met nuttige, zachte deeghonden" en die professor het 'n bitter mond en 'n "gipsen gezicht, dat geen enkele emotie verradt" (42). Wanneer die verpleegster soggens die pasiënte se ontbyt bring, is dit asof sy "in een kooi komt om twee grote, treurende vogels te voederen" (94). In voorkoms en optrede is hierdie twee figure dus strak en onpersoonlik en as sodanig verteenwoordig hulle die professionele of beroepsmatige optrede van diegene in die samelewing wie se "werk" dit is om na die welsyn van die mens om te sien.

Maar selfs binne die huweliksverband kan die mens afsydig en geïsoleerd lewe — hiervan is Alfred Benting se verhouding tot sy vrou die bewys (44-45). Dat dit nie so *hoef* te wees nie word gesinjaleer deur die skerp kontras tussen Dupont se huwelik (vir hom is sy huweliksmaat klaarblyklik die middelpunt van die heelal) en dié van Benting, wat in hermetiese geslotenheid met sy vrou saamleef. In laasgenoemde verhouding word die mens se algemene onmag tot liefde verpersoonlik en verbesonder of *geïn-*

dividualiseer (54). Wanneer Dupont weer sy vrou deur die venster van die afsonderingshospitaal gesien en toegewuif het, ervaar hy vir die eerste keer in 'n lang tyd 'n gevoel van rus en sereniteit (101).

In sy gesprekke met Benting fokaliseer ook Dupont egter die mens op siniese wyse as basies selfsugtig. Hy vind dit daarom onbegryplik dat Benting gewetensbesware teen 'n moontlike ontsnapping het omdat hy hom bekommer oor die gevolge wat dit vir ander mense kan hê (89). Hy vertel dan ook doelbewus aan Benting van 'n gebeurtenis "gruwelik door het onbegrip en de nuchtere onmenselijkheid" (103). Hierdie fokus op die mens as wreed en onmenslik kan ons natuurlik beskou as die sielkundige reaksie van iemand soos Dupont op dit wat met hom gebeur het, maar dit word ook deur die fokus van sowel Benting as dié van die anonieme verteller ondersteun, sodat ons kan aanneem dat hierdie menssiening deel vorm van die basiese *ideologie* van die novelle.

Ook die tante tot wie Benting na sy ontsnapping sy toevlug neem, word deur hom as 'n uiters afsydige en onsimpatieke mens gefokaliseer. Sy is vir hom deur die tyd en die omstandighede 'n "puntige, oude stalagmiet gemaakt" (121). Ironies is dit dan dat sy nog 'n eenaardige skerp opmerkingsgawe besit, wat soms vir 'n kort rukkie haar tradisionele apatie deurbreek en haar vir 'n oomblik beminlik maak (122). Hierdie ou dame is dus nie in alle opsigte 'n "moderne" mens nie.

3. Die geslote mens

Die liefdelose en afsydige mens van *Het gevaar* is ook 'n geslote mens. Ook hierdie *isotopie* word reeds deur die oester-beeld in die eerste paragraaf van die teks gesinjaleer. Dit word voortgesit wanneer ons te wete kom dat Benting en sy vrou se innerlike ek hermeties vir mekaar geslote gebly het (44) en kulmineer in Benting se ontdekking in die afsonderingshospitaal dat hy Dupont vroeër nooit goed geken het nie: "Dupont is niet de Dupont die wij kennen" (104).

4. Die gedehumaniseerde mens

Die liefdeloosheid, geslotenheid en afsydigheid van die mens lei daartoe dat hy sy medemens nie meer as mens bejeën nie. Die karakters in *Het gevaar* is gedehumaniseerde mense. In die proloog word hierdie isotopie ingelui wanneer Benting die ganse mensheid as 'n trein vol vreemdelinge *fokaliseer* en tot die somber slotsom kom: "de schimmel van de onmenselijke samenleving groeide in elk individu" (15). Dit word ook op skrikwekkende wyse aangedui deur die uitbeelding van Edward Lava as "mens". Benting fokaliseer hom byvoorbeeld as 'n "zwarte raaf" (7) en sy glimlag as dié van 'n dier (8). Aan die slot van die proloog blyk verder iets van die gegewe van verontmensliking wanneer die verteller na Benting se medepassasiers as bloot "een dame", "een man", "een heleboel mensen" en "niemand" verwys (20).

Ook in die res van die novelle word die mens telkens as nie-menslik of nie-humaan gefokaliseer. Die personeel van die mediese sentrum is “vele witte mieren” (23). Wanneer Benting aan die “enorme zuiveringskampanje” onderwerp word, fokaliseer hy die dokter as “eigenaar van het behandelde voorwerp” (26). Wanneer die drie slagoffers hulle haglike situasie ontleed, is dit veral die feit dat hulle nou die rol van proefkonlyne moet vervul en opeens interessante mediese objekte geword het wat Benting hinder (47). Teenoor Dupont merk hy op dat die arme Molenaar “een uitstekend werkterrein” geword het vir die geneeshere (48). Maar ook ná hulle ontsnapping fokaliseer Dupont sy vriend Benting as “een kleine, metalen figuur” (119). Dit is dus nie alleen binne die mure van die afsonderingshospitaal (*metafoor* vir die mediese/wetenskaplike wêreld) waar die menslikheid of die menswees van die mens aangetas word nie. En in “Wonen in een steen” doen ook die verteller op sardoniese wyse aan die dehumanisering van sy karakters mee wanneer hy omtrent die gestorwe Dupont opmerk dat hy tot een van die twee duisend behoort “die vandaag tussen elf en twaalf uur sterven” (133) en op dié wyse van die dood van ’n menslike wese slegs in terme van syfers praat.

Professor Wens fokaliseer die ontsnapping van die bestraaldes op wetenskaplike wyse, ontdaan van alle menslike sentiment: “Ik vraag me af wat die mannen eigenlijk beziel heeft? Het was een wanhoopsdaad die meteen nog andere mensen in gevaar heeft gebracht. Misschien hebben ze hun noodlot-tig einde voelen aankomen en wanhopig een laatste gok gewaagd. Of anders zijn ze door een oer-impuls naar de vrijheid gedreven. U weet dat gevangen dieren soms de poot waarmee ze in de klem vastzitten, zonder meer afbijten” (135). Veral veelseggend is die vergelyking met gevange diere in die laaste sin van die bostaande aanhaling.

In die epiloog ondervind die sterwende Benting ’n uiterste toestand van magteloosheid en dehumanisering: “Hij bestond alleen maar uit magma, hij vloeiende loodzwaar en vermoeid samen met alle dingen die hem omringen” (144). In sy sterwensoomblikke fokaliseer hy ook sy medemens as uiters gedehumaniseerd: Hulle is mistige gedaantes wat dwase vorms kry en soos rook heen en weer swaai, die gesigte beweeglike maanvlekke (t.a.p.).

Dit is *ironies-paradoksaal* dat die intrinsiek nie-menslike dinge binne die verontmenslikte wêreld van *Het gevaar* dikwels vermenslik word. Die “een-tonige huizenrijen” soek byvoorbeeld “troos en steun in elkaars aanwezigheid” (21). Die treine wat die bestraaldes in hulle afsondering kan hoor, is “koning in die ryk van die blindes” (38). Van hierdie isotopie van die vermensliking van die nie-menslike vorm die feit dat Benting vanuit die afsonderingshospitaal met die populiere buite begin praat omdat hulle so “aandagtig luister” ’n aangrypende metafoor (52).

5. Illusie as toevlug

Uit die liefdelose, afsydige, en dehumaniserende wêreld waarin die karakters

van *Het gevaar* hulle bevind, kan hulle slegs "ontsnap" deur vir hulleself illusies te skep. Ook hierdie isotopie word in die proloog aangevoer en in die res van die novelle voortgesit.

In die proloog probeer Benting aan die aandag van sy vreemde medepasasier ontkom deur homself as Theo Wagner voor te stel (8). Sonder dat hy daarvan bewus is, mislei hy homself op groteske wyse deur te dink dat hy daarmee hierdie afstootlike vreemdeling (wat in werklikheid die dood is wat hom kom haal het) om die bos lei. 'n Rukkie later stel hy homself verder gerus met die oortuiging dat hierdie "donkere, obscure man" maar net "een bemoeizieke gelegenheidsreiziger" is (10). Hiermee word die motief van die selfmislëidende illusie in die novelle besonder sterk aangekondig.

By 'n eerste lesing is die leser natuurlik glad nie daarvan bewus dat Benting hier besig is om homself te mislei nie. Dit is eers wanneer ons die novelle klaar gelees het en weer voor begin dat ons die ironiese effek van die proloog ten volle ervaar. Ons het met *ironie* te doen wanneer daar aan die ontvangkant van 'n sender-ontvanger-situasie twee ontvangers is, wat ons 'n waarnemer en 'n teiken kan noem. Die teiken glo die boodskap van die sender soos laasgenoemde dit aan hom stuur en is onbewus daarvan dat die sender iets anders bedoel as wat hy sê. Die waarnemer, daarenteen, is daarvan bewus dat die boodskap van die sender nie letterlik bedoel is nie. Wanneer die leser by 'n eerste lesing van *Het gevaar* op bl. 11 lees: "Tienmaal zal de trein stoppen. Dan is hij er. Dan zal de spanning voorbij zijn, een kruis over het gevaar" het hy nie rede om hierdie stelling te bevraagteken of anders as letterlik op te neem nie. Dis eers wanneer hy die fabel van die novelle volledig gerekonstrueer het en na die proloog terugkeer dat hy besef dat Benting homself hier mislei met die illusie dat die "gevaar" verby sal wees wanneer die trein tien keer gestop het. Ons kan dus sê dat die leser in die eerste geval die teiken (slagoffer) van die ironie is, terwyl Benting in die tweede geval self die teiken daarvan is. Hy glo blykbaar dit wat hy hier dink, terwyl die leser as waarnemer weet dat sy woorde nimmer letterlik waar kan wees nie.

Dat daar by Benting tóg 'n teenstelling tussen syn en skyn is, is reeds by 'n eerste lesing origens tog duidelik uit sekere gegewens. Wanneer hy 'n paar tydskrifte uit die tas haal, is sy bewegings byvoorbeeld bedaar "alsof hij voor zijn bed stond en zich voor de nacht ontkleedde" (12). Soos elders in die novelle, sinjaleer die asof-konstruksie hier die teenstelling tussen die illusie en die werklikheid.

'n Belangrike aspek van die isotopie van die illusie in *Het gevaar* is dié van die selfgerusstelling. Die karakters in die novelle mislei hulleself deur hulle telkens gerus te stel met uitsprake en gedagtes wat uit blote illusies bestaan. Ook hierdie gegewe word op skokkend groteske wyse in die proloog gedemonstreer wanneer Lava sy "nuuwe, brutale aanval" (16) loods pas nadat Benting homself gerus gestel het met die hipotese dat Lava miskien maar net 'n uitsondering was, 'n man wat 'n bietjie vriendskap wou gee: "Het was allemaal belachelijk: zijn angst, het gevaar, de rest . . . (E)r zou niets

gebeuren. Alles was al gebeurde". Hierdeur word 'n bepaalde *patroon* in die verhaal gevestig, naamlik dié van die selfgerusstelling gevolg deur 'n wrede ontnugtering.

Ironie word ook dikwels geskep deur die teenstelling tussen verwagting en vervulling — die mens verwag of hoop iets en daardie verwagting of wens gaan op 'n heel afwykende (dikwels onaangename) wyse in vervulling. Iets hiervan het ons byvoorbeeld in die grimmige stukkie humor rondom die lelike twee verpleegsters wat die drie pasiënte versorg: "De ene was groot en skerp, met afgezakte skouers en lange slingerende armen. De andere was mollig en boers" (38-39). 'n Man verwag altyd 'n liefvallige, aantreklike verpleegster, maar "het is een verloren illusie".

Hierdie teenstelling tussen verwagting en vervulling word op 'n onthutsende wyse gedemonstreer tussen dit wat Dupont en Benting van 'n ontsnapping verwag en die werklike uitkoms daarvan.

6. Die magtelose mens

Selfmisleiding is resultaat van die mens se magtelosheid om iets aan sy wesenlik gevaarlike en gedehumaniseerde situasie te doen. In die proloog kan Benting alleen maar bly toekyk hoedat Lava met sy oog in sy hand sit, "verslagen, machteloos tegen zijn eigen interesse" (18). En in "Praten met populieren" word die mens as 'n magtelose slagoffer van sy eie skeppinge (meer bepaald kernkrag) gefokaliseer wanneer ons byvoorbeeld lees hoe dokter Polak vermoed sy kop skud terwyl hy Benting vir radio-aktiwiteit toets: "Hij beweegt zich in het grensgebied van de menselijke magtelosheid" (29).

As magtelose is die mens in *Het gevaar* gedoem om te wag. Hiervan is die situasie waarin die pasiënte in die afsonderingshospitaal hulle bevind 'n skrikwekkende demonstrasie. In hierdie verband is daar 'n interessante en veelseggende *kontras* tussen die wyse waarop Benting en Dupont onderskeidelik reageer op die ramp wat hulle getref het. Benting is die berustende, die een wat bereid is om te wag, terwyl Dupont die opstandigé is, die een wat nie wil wag nie en wat hom verbeel dat hulle inderdaad iets kan doen aan hulle magtelose situasie. Heel gou is die gedwonge gevangenskap vir Dupont 'n kwellend en praat hy daarvoor met Benting, "die de zaken berustend opneemt" (49). Terwyl Benting intens bewus is van die weerloosheid van die mens ("We zijn weerloze strooien poppen" 59) verklaar Dupont emfatis: "Maar ze moeten ons helpen, Benting, ze moeten ons helpen" (t.a.p.). Deur die imperatiewe vorm te gebruik ("moet") probeer Dupont as 't ware om die buitewêreld te dwing om hulle te help; sodoende aksentueer hy egter maar net die patetiese van hulle absoluut hulpelose situasie. Tereg fokaliseer Benting Dupont se "opstand" soos volg: "De stem van Dupont metselt de nutteloze woorden tot 'n iglo van wanhoop" (59).

Terselfdertyd is dit egter tog 'n vorm van "opstand" waartoe die twee ter dood veroordeeldes in staat is: Die spottende, sinies radelose gedagtes en woorde

van wanhopige mense, 'n soort magtelose opstand in die vorm van woorde. Dit geld veral van Dupont ("Hij wordt agressief als hij alles overdenkt . . . Hij is opstandig en opvliegend" 69), maar sy aggressiwiteit, sinisme en opstand word deur die *vertellerteks* geresoneer, sodat ons met 'n soort persoonaal aangetaste *vertellerteks* te doen kry. 'n Voorbeeld van Dupont se sinisme is sy geringskatting van die "wysheid" van die ouderdom, soos hy dit op bl. 86 verwoord. 'n Voorbeeld van hoe ook die *vertellerteks* deur hierdie sinisme aangetas raak, het ons wanneer die verteller sardonies opmerk: "Vreemd, dat iemand hier lacht. Het is abnormaal. Er moest in grote letters op de muren staan: HIER LACHT MEN NIET Of: Streng Verboden te Lachen. De Overtreder Wordt Met Dwangarbeid Bestraft" (t.a.p.).

7. Die mens as "kykdier"

Een van die vernaamste aktiwiteite van die karakters in *Het gevaar* is om te kyk. Hierdie handeling simboliseer in die eerste plek die liefdeloosheid en (ironies) afsydige onbetrokkenheid van die mens. Hiervan is die optrede van Lava in die proloog reeds 'n onthutsende demonstrasie. Hy kyk na Benting deur "skietgate" en sy oë is "koud en visagtig" (9). Hiermee word natuurlik terselfdertyd aangedui dat hy die dood verpersoonlik — iets waarvan die meeste lesers by 'n eerste lesing waarskynlik egter nouliks bewus sal wees. (Die wyse waarop Lava Benting begluur is by so 'n eerste lesing nogtans 'n baie sterk *spanningskeppende* element.)

Die kykmotief bereik in die proloog 'n makabere hoogtepunt wanneer Lava sy oog uithaal en sy hand "nu eens omhoog (hield), dan weer opzij, zodat het oog altijd naar Benting keek" (17).

In die res van die novelle word die oog en die kykhandeling ook metafoor vir die motief van liefdeloosheid of afsydigheid. Professor Wens se assistent se oë is "vreemde, swarte kniekers" (63). Wanneer Dupont na sy ontsnapping in 'n kafee beland, fokus hy die televisiekykende mense in die kafee as "kykdier" wat "hun dagelijks rantsoen doden (krijgen)" (127). Wanneer hy per ongeluk die bierglas op die grond laat val, draai die "kijkers . . . (b)os het hoofd om" (128). Deur hierdie *metonimia* word die mens met sy kykfunksie geïdentifiseer.

Ook die tante by wie Benting na sy ontsnapping gaan skuil, begluur hom aanvanklik (ten minste soos deur Benting self gefokaliseer) uit nuuskierigheid, maar sonder liefde of menslike belangstelling (137 e.a.p.). En wanneer Benting in die epiloog sterwende is, word hy nuuskierig deur die omstanders bekyk terwyl hulle 'n ongevoelige gesprek oor hom voer (145). Dit is dan ook nie sonder simboliese betekenis dat die dokter (wat origens besonder ongevoelig optree) o.a. in Benting se oogappel kyk om sy dood bo alle twyfel vas te stel nie (147). Ten slotte is dit ook Lava wat hom in die epiloog "geniepig begluurde" (149).

Tweedens is daar vir die magtelose mens in *Het gevaar* dikwels niks anders oor om te doen as kyk nie, is kyk juis 'n manifestasie van sy magteloosheid.

Ook hierdie motief word in die proloog aangevoer en in die res van die novelle voortgesit. Wanneer Lava sy oog uithaal om Benting daarmee die skrik op die lyf te jaar, fokaliseer Benting hierdie handelwyse aanvanklik as dié van 'n "lugubere lafaard", maar dadelik beseft hy dat hy *self* die lafaard is, want ". . . (h)ij deed niets. Hij bleef alleen maar kijken, verslagen, machteloos tegen zijn eigen interesse . . ." (18). Elders in die novelle is o.a. die wyse waarop Benting deur die venster van die afsonderingshospitaal na buite staar, 'n manifestasie van menslike magteloosheid.

8. Beeldspraak

Die isotopieë wat ons hierbo aangestip het, word in die diskoers van die novelle deur die beeldspraak gekonkretiseer.

In die eerste plek word die gedehumaniseerde mens as nie-menslik gefokaliseer en met behulp van *metafore en vergelykings* as sodanig beskrywe. Lava het byvoorbeeld 'n "spechtekop" (12); die mense in die trein is "slapende larven" (13) en dorre plante (17); die personeel van die mediese sentrum is wit miere (23); Dupont lê dwars oor sy bed soos 'n "omgehakte boom" (66); die mediese personeel staan "als kille, ijzeren palen" rondom die beddens van die pasiënte (84).

Tweedens word die nie-menslike dinge juis weer vermenslik. Ook dit is 'n faset van die *ironie* van die werk. Die huise in die omgewing van die studiesentrum soek troos en steun in mekaar se aanwesigheid en die "claxons gillen hun kermislach als ballons over de daken" (21). Daar is 'n skerp *ironiese kontras* tussen die "medemenslikheid" en uitbundigheid van die nie-menslike dinge hier en die afsydigheid en somberheid van die menslike wesens elders in die novelle. Die tellertoestelle, daarenteen, "staan als grote plompe mannen in de kamer. Ze hebben hoekige boerenschouders en veel glurende, wantrouwe ogen (*nota bene!*)" (24). In teenstelling met die mens kan die geigerteller nie "lieg" nie (27).

Terwyl die mens in *Het gevaar* gedehumaniseer word, word die nie-menslike dinge verpersoonlik of vermenslik. Terwyl Dupont en Benting op Molenaar se terugkoms lê en wag "slenter die dag log na die aand", "stemmen breken het maagdenvlies van de hoop" en (66) die twyfel soek "met tastende rubbervingers" in Dupont rond. (73). Hierdie gegewe bereik 'n hoogtepunt wanneer Benting teenoor Dupont verklaar dat hy met die populiëre praat en dat hulle aandagtig "luister" (52), 'n motief wat op bl. 93 voortgesit word wanneer ons in 'n paragraaf wat goedskiks ook aan die anonieme, alwetende verteller toegeskrywe kan word, meegedeel word dat die populiëre met hulle blare "speel" en "glimlag".

Maar die *vermensliking* van die nie-menslike het nie altyd 'n positiewe konotasie nie. Ons lees ook van die "wit vingers van twyfel en wantrou", van mense wat "langsaan opgeslurp word deur die omgewing" en van 'n kamer wat "'n hol maag is" wat "traag alle voorwerpen herkauwt" (106). Hierdie laasgenoemde metafore vorm almal deel van Dupont se grimmige fokalise-

ring van die ruimte waarbinne hy en Benting hulle in die afsonderingshospitaal bevind.

'n Ander funksie van die beeldspraak in *Het gevaar* is dat die abstrakte daardeur gekonkretiseer word, wat 'n besondere intensiteit, geladenheid en konkreetheid of "hardheid" aan die diskoers verleen. Daar sit 'n funksionele meedoënloosheid in die wyse waarop dinge in die novelle gefokaliseer word en hierdie meedoënloosheid kom tot uiting in die beelde waarvan die verteller en die karakters hulle bedien. Die vreeslike dag waarop die kernongeluk plaasgevind het, was 'n dag wat "in de rij der dagen geduldig zijn beurt heeft afgewacht" (27). Die "groen lamp van die hoop" het nie meer 'n pit nie en geen olie om mee te brand nie (60). Die stemme van professor Wens en sy assistent is "als kruipende insekten in de kamer" (61). Wanneer die professor die lig aanskakel, val dit "als een plotse regen in de kamer" (63). Terwyl Dupont en Benting hulle in die afsonderingshospitaal bevind, "verdamp" die ure (74). Dupont se ontsnappingsplanne is "een wankel ladder van overwegingen" (83) en Benting se finale insig is dat die hoop "als een trage, nachtelijke stadstram" is (150).

9. Sintaksis

'n Opvallende kenmerk van *Het gevaar* is die saaklike, gelade sintaksis waarin dit oorwegend geskrywe is. Enkele voorbeelde: Op bl. 11 staan die volgende paragraaf: "Hij zei trouwens niets meer. Hij loerde alleen maar door zijn spleten. Ze gingen niet verder open. Ze vernauwden ook niet. Benting zag de kleur van algen tussen hun onbeweeglijke oevers. De trein stopte bij het eerste station. Alle mensen bleven zitten. Er kwam niemand bij". Die sinne in hierdie paragraaf is opvallend kort. Dit is so omdat hulle almal enkelvoudige sinne is, d.w.s. sinne met slegs een onderwerp en een gesegde. 'n Mens sou goedskiks twee of drie met behulp van voegwoorde tot saamgestelde sinne kon aaneenskakel, wat egter die ritme van die sinne heeltemal sou wysig, dit waarskynlik vloeiender, minder staccato sou maak. Die hordende *sinsritme* wat ons hier het, is egter funksioneel: Dit kommunikeer aan die leser iets van Benting se onderdrukte senuweeagtigheid oor sy sonderlinge reismaat.

Bladsy 20: In die volgende passasie sinjaleer die sintaksis die tumult wat ontstaan nadat Benting in die trein ineengestort het: "Er kwam een dame naderbij om flauw te vallen. Een man struikelde haast over haar benen. Ineens waren er een heleboel mensen. Ze keken naar de grond en naar Benting. Ze riepen allerlei dingen door elkaar. Die wagen was gevuld met onsamehangende geluiden en paniek. Niemand wist eigenlijk goed wie daarna de noodrem in werking had gesteld. De trein viel schokkend en makkend stil". Daar is 'n korrelasie tussen die "onsamehangende geluide en paniek" waaroor die passasie dit het en die "onsamehangendheid" van die sintaksis — in die sin van 'n gebrek aan skakels tussen die opeenvolgende sinne. Bladsy 28: In die volgende passasie sinjaleer die sintaksis iets van die

saaklikheid waarmee die pasiënte benader word: “Vlakbij begint een lampje te branden, naast het woord focus. Hij vraagt zich af of het woord en het lampje iets met elkaar gemeen hebben. Ze gedragen zich als individuen, ze ontkennen hooghartig elkaars aanwezigheid. Ze bestaan in een koude afzondering. Benting kijkt er met belangstelling naar. Bij het andere apparaat staan de onderzoekers. Ze schijnen er niet gerust op. De machine geeft nu de resultaten prijs over het onderzoek van Martin. Het zal er wel niet goed uit zien.

Dokter Polak komt binnen. Nerveus naar Benting. De anderen blijven op een afstand”.

In die bostaande aanhaling is slegs die tweede en die derde sinne saamgestel. Die res is enkelvoudig. Weer eens veroorsaak dit 'n besonder saaklike sinsritme. In die eerste paragraaf releveer hierdie saaklike sinsritme die “koue afsondering” en die “hooghartigheid” van die dinge wat Benting fokaliseer. In die tweede sin van die tweede paragraaf kulmineer die saaklikheid van die sintaksis in die telegramstyl van die sin: “Nerveus naar Benting”, 'n sin waarvan die onderwerp en gesegde ontbreek en wat slegs uit 'n bywoordelike bepaling bestaan. Hierdie bepaalde sinsbou kommunikeer egter op effektiewe wyse dokter Polak se senuweeagtigheid.

Bladsy 31–32: Wanneer Benting homself in die bunker bevind, sinjaleer die sintaksis die saaklikheid en gevoelloosheid van die situasie en, daarmee gepaardgaande, Benting se psigiese spanning: “Zijn lichaam smelt langzaam weg in de ruimte. Hij vloeit over in de dingen om hem heen. Er is een vreemde helderheid in zijn hoofd. De ruimte is doorsneden met smalle buizen. Aluminium hulzen schuiven met hun uraniumladingen heen en weer. Een eeuwigdurende beweging. De slinger van een klok. Een zandloper. Sneeuw”.

Ten slotte

Het gevaar is 'n somber boek met 'n siniese perspektief op die mens. 'n Mens sou wel kon vra of dit raadsaam was om so 'n boek vir die hoërskooljeug voor te skryf. As jy die saak mooi oordink, besef jy egter dat hierdie boek in sy kern 'n sterk pleidooi vir die waardigheid en die integriteit van die mens is.

Die leser word sterk aangeraai om ook Luc Renders se bespreking van *Het gevaar* in *Klasgids* 11(2): 12–20 te lees.

Albert Kloppers 'n Geskiedenis en 'n vertelling

Die vader — Björnstjerne Björnson

Die eerste sin sê reeds wat die leser van die verhaal te wagte kan wees: die “geskiedenis” van die “rykste en invloedrykste persoon in die gemeente”: Thord Överaas. Die leser moet van meet af aan dan begryp wat hier met “geskiedenis” bedoel word; luidens die HAT word daarmee onder andere bedoel “'n gesistematiseerde verhaal van iets wat in die verlede werklik plaasgevind het, veral van wat daar in die lewe van die mensheid, 'n volk, 'n individu of met betrekking tot die een of ander saak gebeur het.” In die lig hiervan sou 'n mens tereg kon sê dat die verhaal deur die werklike gebeure uit die lewe van Thord Överaas weergee.

Dieselfde woordeboek gee 'n verdere omskrywing van “geskiedenis”, nl. die “verhaal van 'n fiktiewe persoon of gebeurtenis.” Hierdie omskrywing vestig die leser se aandag op die woordkunswerklikheid van dié geskiedenis — anders as die feitelike werklikheid wat ons elke dag ervaar of by wyse van geskiedskrywing lees. Die woordkunswerklikheid impliseer 'n wêreld met sy eie wette en wetmatighede wat nie die feitelike werklikheid wil wees of probeer wees nie, maar wat wel die oortuigingskrag van die werklikheid besit. Dit word nog interessanter as ons die begrip “geskiedenis” as literêre begrip lees: 'n reeks logies en chronologies met mekaar verbonde gebeurtenisse, *wat veroorsaak of ondergaan* word deur karakters soos wat die leser dit tydens die lees rekonstrueer (1983: p. 195).

Die geskiedenis van die verhaal “Die vader” kom dan neer op die volgende reeks logies en chronologies met mekaar verbonde gebeurtenisse waarin die vader, Thord Överaas, sentraal staan: sy eerste besoek aan die priester ter wille van die doop van sy seun; 'n tweede besoek aan die priester volg met die oog op sy seun se aanneming; daarna bring hy 'n derde besoek om sy seun se gebooië op te gee; op 'n warm, stil dag vaar hy en sy seun oor die meer om reëlings vir die huwelik te tref; tydens hierdie vaart verdrink die seun; na drie dae en drie nagte se moeitevolle soektog, vind die vader die seun se lyk; ten slotte bring die vader 'n vierde besoek aan die priester en oorhandig aan hom die helfte van sy plaas se geld.

Uit hierdie gebeurtenisse kan die leser seer sekerlik onderskei watter van die gebeurtenisse deur die vader veroorsaak en watter deur die vader ondergaan word. Voorts blyk uit hierdie geskiedenis naas die *wat* (die opeenvolging van gebeure) ook die interessantheid rakende die *hoe*, nl. die manier waarop hierdie verhaal as eiesoortige woordkunswerklikheid gebou is: die wyse waarop die verteller die hoofmomente gekies het, met ander woorde dit waarop die verteller fokus, die hantering van tyd — en dan veral die verskil tussen verteltyd en vertelde tyd — en die ontplooiing van die karakters, veral die priester en die vader, tydens die gekose momente.

Bekyk die leser die verteller, daar is dit beslis nie moeilik om raak te sien dat hier 'n oukatoriële verteller aan die woord is nie; trouens, die verteller ken — vanweë die agternaperspektief — die ganse geskiedenis van die vader vanaf die eerste besoek aan die priester tot by die vierde besoek.

Wat opval in sy manier van vertelling is die groot verskil tussen verteltyd en vertelde tyd en die oorskakeling van die verlede tyd — die man “wie se geskiedenis hier vertel word, was die rykste . . .” — na die “teenwoordige tyd” (historiese present) — “sê hy”, of “vra die priester”, ens. Hierdie laasgenoemde oorskakeling maak die geskiedenis van die verhaal vir die leser soveel meer 'n egte en direkte ervaring.

Die *vertelde tyd* dek 'n geskiedenis van \pm 25 jaar — “eendag”, “sestien jaar later”, nog “agt jaar gaan verby”, “twee weke later” en “omtrent 'n jaar daarna” — terwyl die *verteltyd* skaars drie bladsye beslaan. Anders gestel: die ganse “geskiedenis” van die vader, Thord Överaas, is gereduseer tot 'n baie kort vertelling wat skaars drie bladsye dek. Dit is daarom duidelik dat die verteller 'n keuse gemaak het uit die ganse geskiedenis van vyf en twintig jaar.

Die verteller van 'n verhaal moet ook 'n keuse maak tussen gewoon chronologiese tyd, of vertelling deur middel van tydspronge, of die deurenskuiwing van tydvlakke. Vir hierdie verhaal het die keuse op tydspronge of fragmentariese vertelling geval; vergelyk weer die momente van die geskiedenis.

In aansluiting hierby is dit opvallend dat die tydspronge, anders as in baie verhale, nie tipografies deur middel van byvoorbeeld oop ruimtes aangedui is nie; die teendeel is eerder waar: die tydspronge word gewoon aaneenskakelend vertel asof die verteller hom byna haas na die einde. Aanvullend tot die baie gekonsentreerde verteltyd is die absolute woord-ekonomie wat die leser weer eens laat vermoed dat die verteller geen woorde wou verkwis ten einde by die slot van die verhaal te kom nie. Vergelyk in dié verband byvoorbeeld die dialoog van reëls 4-7, 10-16 en 17-18. Die leser vind dit nie moeilik om raak te sien dat die verhaal van alle detail gestroop is nie. Soos reeds gesê, het die verteller wat tydhantering betref grootliks van enkele fragmente gebruik gemaak; die hoofmomente van die geskiedenis. In al hierdie hoofmomente is die vader (en die seun) betrokke — vandaar die gepaste titel. Dit is nou opvallend dat nòg die doop self, nòg die aanneming, nòg die begrafnis waarby die vader tog ten nouste betrokke sou wees, weergegee word; hierdie gebeurtenisse word vanweë hulle weglating, ondergeskik aan die voorafgaande gesprekke geag.

Tydens hierdie gesprekke met die priester fokus die verteller momenteel op die vader se optrede en woorde en die priester se reaksie daarop. Uit hierdie optrede en reaksies kan die leser karakteropenbarende afleidings maak; daar straal immers 'n bepaalde lewensinstelling. Die vader wat die leser uit die gesprekke voor die seun se dood leer ken en die vader wat na die seun se dood optree, toon inderdaad drastiese verandering.

Die Thord Överaas van die eerste ontmoeting is “groot” en “ernstig”. Dit ondersteun die verteller se aanvanklike mededeling dat hy die “rykste en invloedrykste persoon in die gemeente” is. Die vader se versoek dat sy seun “alleen” en op ’n “weeksdag” gedoop moet word, is sprekend van die vader se lewenshouding.

Die tweede besoek bou verder aan die beeld wat reeds van die vader geskep is: hy is gewillig om die priester vir die aanneming te betaal, maar eers nadat hy bevestiging ontvang het dat sy seun die “eerste” plek in die kerk sal inneem. Ook tydens die derde besoek om sy geboorte met die “rykste meisie in die gemeente” op te gee — word sy vergoeding aan die priester deur oordadigheid en ’n soort selfingenomenheid gekenmerk.

Die vader wat ’n jaar na sy seun se dood weer sy opwagting maak, is iemand met ’n totaal ander lewensinstelling. Waar hy tydens die eerste besoek “groot” en “ernstig” voorgekom het, is hy nou moeilik herkenbaar: “’n lang, maer man met geboë liggaam en wit hare.” In vergelyking met die man wat vroeër sy rykdom gebruik het om sy sosiale status te verseker, gee hy nou die helfte van sy plaas se geld — “’n groot som geld” — vir die priester ter wille van die armes. Die selfversekerde en hooghartige Thord word in die slotreël geteken as iemand oor wie se wang “twee groot tranes” stadig rol.

In elke fragment is die naamlose priester ook aanwesig. Hoewel ons baie min van hom weet — slegs enkele saaklike vrae wat hy stel — is dit juis sy swye wat meer sê as woorde waarskynlik sou doen. So byvoorbeeld huiwer die priester “’n rukkie” tydens die tweede besoek na Thord se hooghartige opmerking: “dis omdat ek geen kwellings het nie”. ’n Tweede soortgelyke stilte van die kant van die priester lê klem op die vader se ingenomenheid dat sy seun met die “rykste meisie in die gemeente” gaan trou.

Tydens die eerste besoek het die priester al die veelseggende wens uitgespreek, nl. “mag God gee dat die kind vir jou tot groot seën mag wees”. Hierdie wens van die priester is jare later met die dood van die seun bewaarheid toe die vader moes erken dat die seun se dood wel geestelike seën gebring het; sy daad, nl. om die plaas te verkoop en die helfte van die opbrengs vir die armes te gee, bevestig dié geestelike seën.

Terugskouend besef die leser dat die verteller slegs dié gebeure uit die vader se geskiedenis van nagenoeg vyf en twintig jaar aangebied het om die verandering in lewensperspektief uit te beeld. Deur die fragmentariese aard van die vertelling en die redusering van elke moment tot die absolute noodsaaklike, is die doel van die vertelling voor die hand liggend: eers toe dit waarom sy eiegeregtigheid en trotse selfingenomenheid gewentel het, nl. sy seun, van hom weggeneem is, kom daar geestelike seën. Anders gestel: ’n vader, Thord Överaas, kom deur middel van die dood van die belangrikste saak in sy lewe, nl. sy seun, tot geestelike rypheid.

So gesien kan die titel ook universele betekenis kry: die vader kan hier slaan op alle vaders, sodat die geskiedenis van Thord Överaas ’n stukkie lewensinsig aan elke vader openbaar.

Lappies, kan jy my hoor, Lappies? — John Miles

Wat van meet af aan in hierdie kortverhaal opvallend is, is dat die hoofkarakter as eerstepersoonsverteller self aan die woord is en dat hy elke klein detail van wat op die bepaalde dag gebeur het (uiterlik of innerlik) *noukeurig* weergee. Die leser word daarom bykans uitgenooi om as mede-ontdekker (skepper) elk van dié twee fasette van nader te bekyk: vertellersgesigspunt en gebeure.

Wat die verteller betref (die “ek”), is dit nodig om daarvan kennis te neem dat hy die gebeure terugskouend verhaal; hy vertel daarom van wat in die verlede op ’n bepaalde dag met hom en Lappies gebeur het. Maar hy vertel nie net van wat met hulle gebeur het of wat hulle gedoen het nie, die leser word ook bewus daarvan dat hý die waarnemer was van bykans elke tree wat hy en Lappies gegee het, van elke toeskouer se reaksie en dat hý intens beleef het. Die leser kry gevolglik alle inligting (gekonsentreerde inligting) d.m.v. die hoofkarakter; die leser sien en ervaar intens d.m.v. die hoofkarakter. Hý vertel nie net nie, maar hy *fokaliseer* ook: “fokalisasie berus by die instansie wat rapporteer wat hy sien” (N.J. Snyman in *Gids by die literatuurstudie*, p. 76).

Die tweede faset wat die ondersoeker se aandag vra, is die gebeure (of die handeling) wat deur die karakter(s) veroorsaak of ondergaan word. In hierdie verband is dit goed om te onthou dat die eenvoudigste (mees elementêre) verhaalsituasie tot stand kom sodra daar ’n karakter is; want sodra daar ’n karakter is, is daar vanselfsprekend optrede binne ruimte en tyd — buite ruimte en tyd kan ’n karakter immers nie bestaan nie (vgl. J.P. Smuts: *Karakterisering in die Afrikaanse roman*, p. 4).

Uitgaande van die literêre beginsel dat ’n verhaal ’n gekonsentreerde her-skepping van die werklikheid is, moet onthou word dat by ’n verhaal soos *Lappies, kan jy my hoor, Lappies?* daar dan noodwendig van strukturering of ordening sprake is. Om ’n teks ten volle te kan begryp, moet hierdie strukturering of “komposisionele samestelling” (George Weideman in *Gids by die Literatuurstudie*, p. 78) ondersoek word; dit is juis die manier waarop *handeling* met ander struktuurelemente saamwerk om ’n afgeronde geheel tot stand te bring wat die leser help om ’n verhaal te begryp.

Die handelingsverloop van enige verhaal is uniek; dit wil sê die organiserende instansie bied die verloop van handeling (gebeure) — die wyse waarop die spreekwoordelike vurk in die hef steek — op ’n unieke wyse aan — die sogenaamde *hoe* van die verhaal (ook die sujet of intrige genoem). Na die leesproses kan die leser hierdie handelingsverloop rekonstrueer of herrangskik tot, vir hom dan, ’n meer “logiese” reeks gebeure (hierdie reeks gebeure kan dan ook die *wat* van die verhaal genoem word).

Voorts moet die leser onthou dat die opsigtelike of waarneembare verloop van gebeure (die sg. oppervlaktestruktuur) dikwels gewoon daar is om ’n dieperliggende boodskap of idee of kern oor te dra.

Dit is vanselfsprekend dat prosahandeling van alledaagse gebeure gaan

verskil. By eersgenoemde moet elke handelinkie verband hou met die geheel en sodoende die idee ondersteun. In albei ontplooi gebeure in die tyd; in die alledaagse werklikheid volg gebeure mekaar onvoorspelbaar en soms onlogies op, terwyl in die woordkunswerk waar gebeure op 'n beplande wyse georden en gerangskik word, dit meer "logies" en intens is.

Alles wat in die prosawerk gebeur — van die eerste tot die laaste woord, is die *handelingsverloop* van die verhaal. Sommige fasette van handeling is minder belangrik as ander, maar het noodwendig 'n bepaalde funksie binne die geheel. Slegs wanneer die leser handelinge onderskei wat hoegenaamd nie by die geheel aansluit nie, kan gesê word dat hierdie handeling nie tot die geheel bydra nie.

Soms word sekere handelinge of gebeure wat die leser meen daar behoort te wees, doelbewus weggelaat (die sg. oop plekke in 'n verhaal) sodat die leser byna gedwing word om al lesende (as mede-skepper) te kan invul en aanvul.

Al lesende lê die leser verbande tussen gebeure en raak so nie alleen intens bewus van die wyse waarop die gebeure gerangskik of georden is nie, maar ook van die patroon van oorsaak en gevolg — die sg. verhaalplan. Nou word die ondersoeker daarvan bewus dat elke gebeure-element (handelings-element) 'n bydrae lewer om die verhaal te laat voortstu na sy einde. By nabetrugting kom die ondersoeker dan tot die gevolgtrekking dat elke faset van die gebeure by die geheel inpas.

Gebeure of handeling voltrek hulle in die tyd; daarom behoort die student ook bewus te wees van die onderskeid tussen verteltyd en vertelde tyd.

Verteltyd slaan op die tyd wat die verteller gebruik om sy verhaal te vertel (bv. binne die bestek van vyf bladsye). Vertelde tyd, daarteenoor, is die totale tyd wat deur die vertelling opgeroep word.

In *Lappies, kan jy my hoor, Lappies?* is die verteltyd besonder kort: van waar hy vertel hoe hy en Lappies die straat oorgesteek het tot waar dit eindig met: ". . . toe die lood oor sy skedelpet buig." Die leser is dan daarvan bewus dat dié twee pole van die verhaal baie naby aan mekaar lê.

Daarteenoor roep die vertelde tyd 'n veel langer tyd op: gebeure van dié spesifieke dag toe hulle op pad was na Mike se kamer én veel meer insidente wat vroeër gebeur het.

Daar gebeur/handelinge in hierdie verhaal van meet af aan opvallend is, nooi die verhaal die ondersoeker uit om die gebeure van die vertelde tyd te ondersoek t.o.v. die seleksie van gebeure en die wyse waarop dit gerangskik is.

Die gebeure val duidelik uiteen in twee groepe, nl. dié wat op daardie dag plaasgevind het en dié wat vroeër plaasgevind het (en by wyse van byna terloopse mededelings vermeld word). Vir die doel van hierdie gesprek noem ons eersgenoemde die *hede* (al word dit terugskouend verwoord) en laasgenoemde die *verlede*.

Die ondersoeker kan die handelinge of gebeure soos volg rekonstrueer:

HEDE

Die verteller (al kouende aan grondbone) en Lappies (al fluitende) steek die straat oor — L. skuins agter die verteller. Lg. er-vaar omstanders se reaksies: Ben Scholtz se seun en sy suster. Dit het bv. gelyk asof Ben wou groet, ens.

Die verteller ignoreer Ben se seun en stap met die sypaadjie aan, intens bewus van elke liedjie wat L. fluit. Hy sien ook hoe Ben se suster by die poskantoor indraai.

L. se nuwe wysie bring die verteller se kouery byna van stryk.

Begin sweetdruppels van sy bolip lek: die grondbone het hom dors gemaak.

Hy sien hoe vyf seuns langs Rasmus se winkel ophou baljaar toe hulle verby kom.

Die verteller sien hoe Vermeulen by die koöperasie uitloer en hy weet almal weet dat hy en L. op pad is.

VERLEDE

Piet is verlede Woensdag gevang.

Hy onthou hoe dié wysie 'n teken was toe hulle in hulle kleintyd vrugte gaan steel het.

Hy herroep die ooreenkoms tussen hom en die baas: die verteller sal met L. afreken omdat dit lg. se skuld is dat Piet gevang is en so-doende tronk toe sal moet gaan. Die bende is gebreek én Piet is die baas se broer.

Hy weet dat die Baas, luidens hulle ooreenkoms, goed georganiseer het: "ons mense moes van 'n afgespreekte tyd begin weet sodat ons hom vir laas kon bring om almal te groet."

Hy sien die stil gesigte van mense deur die koöperasievenster; veral Frans se ma se reaksie is veel-seggend. Frans se lippe het beweeg, asof hy saam wou begin fluit.

Hulle kruis die straat na die poskantoor toe.

Reg voor die poskantoor het die verteller gesien hoe iemand die een venster van die poskantoor toedruk. Hy was bewus van die liedjie wat L. gefluit het: "Goodbye Eileen." Hy het gesien hoe die baas se twee seuns hulle dopgehou het; ook hoe die dominee in die deur omgedraai het terug toonbank toe.

Hulle het die kroeg bereik. Hy het gedink aan wat in Mike se kamer sou moes gebeur.

Hulle kyk by die kroegdeur in en sien almal behalwe Mike (soos afgespreek) daar. Almal se gesigte was uitdrukkingloos, behalwe die Baas s'n; hy het sy glimlag gelag — as aanmoediging bedoel. Hy is intens bewus daarvan dat L. sy gefluit vir 'n paar sekondes onderbreek het.

Hy sien Frans en die ou man (verteller en L. se pa) en dié se gespanne houding. Sweetdruppels loop van die verteller se voorkop in sy oog; sy keel is droog. L. hou aan deur sy tande te fluit.

Die Baas het vanoggend beveel dat hy en Lappies op die bestemde tyd met die hoofstraat langs die hotel na Mike se kamer — die plek van afrekening — sal beweeg; oënskynlik om met Mike af te reken.

As die verteller in Mike se kamer sou moes misluk, sou die Baas oorneem; hy sou "oog om oog, ledemaat vir ledemaat na die pyn uit sy kraffie soutsuur bring."

Die verteller beseft hoe naby die plek van afrekening is. L. tree voor hom die gang in. Hy twyfel skielik of sy plan so goed was.

Hy wonder vir die soveelste keer waarom L. verraad gepleeg het. Neem hom voor om na afloop alleen by L. te vertoef; sal die stilte met Mike se radio verdryf

Lappies stoot die deur hard oop. Verteller beseft en sien die waarheid van die moment: die leë kamer met die bed "toegewyd opgemaak vir iemand wat nie weer sou opstaan nie."

L. se ontgogeling; net toe hy wou begin weet, "weet óns weet dis hý" het die verteller se eerste hou geval en daarna weer oor sy "skedelpet" gebuig.

Hulle het afgespreek dat L. onverhoeds betrap moes word, maar hy moes kans hê om sy mense te groet.

Hulle was jare saam in die groep.

Uit hierdie opsomming van gebeure kan die ondersoeker 'n hele paar interessante afleidings maak:

1. Die verteller is beide tydens die oggend se kortstondige gebeure én tydens die gebeure van die verlede die een wat fokaliseer: hý vertel, sien en ervaar van oomblik tot oomblik. Só gesien is die verteller die enigste gids waaruit die leser sy inligting kan bekom; die leser neem in werklikheid deur die oë van die verteller waar.

2. Die verteller se keuse van detail is opvallend: 'n vermenging van die gebeure of ervarings of handeling van die spesifieke dag word telkens afgewissel met enkele grepe uit die verlede. Hierdie manier van rangskikking van gebeure is, soos by die inleiding reeds duidelik aangetoon, beslis nie lukraak gedoen nie — daar is 'n beplande patroon van oorsaak en gevolg.

3. Die verskil tussen die verteller se reaksies en dié van Lappies is verder opvallend. Hierdie twee *bendelede* (van kleintyd af) stap op hierdie besondere dag saam (vergelyk die "ons" waarmee die verhaal begin het) na Mike se kamer; die leser merk egter gou hulle uiteenlopende reaksies.

3.1 Teenoor die verteller se grondbootjie-etery (waarop hy byna fanaties konsentreer) val Lappies se gefluit van die een wysie na die ander duidelik op. Die oënskynlik argelose grondbootjie-kouery blyk moontlik onderdrukte spanning te verberg; die volgende sin illustreer dit duidelik: "die sout van die grondbootjies moes my dors gemaak het want ek het begin om kort-kort

sweetdruppels van my bolip te lek met die punt van my tong" (p. 158). Dié vermoede word later bevestig want hoe nader hulle aan hulle bestemming kom, hoe duideliker word die spanning; naby Mike se kamer het 'n sweetdruppel in my oog geloop en hy het die pulp van die grondboontjies in sy droë keel afgesluk. Verder moet die leser ook daarop let dat die verteller se twyfel toeneem: hy gee die pas aan (vanaf reël een), maar laat Lappies later toe om voor hom by die gang in te draai en die deur hard oop te stamp. Hiermee saam blyk die vertwyfeling hoe nader hy sy eindbestemming bereik, hoe duideliker: sê nou hy misluk? en "was my plan so goed?"

Hierteenoor is Lappies duidelik ontspanne en as bendelid, hoe nader aan die voltrekking van die straf (oënskynlik op Mike) hoe meer vol bravade; vergelyk die gefluit van die een na die ander wysie terwyl hy die verteller volg. Terwyl die verteller se spanning toeneem, het Lappies "rustig aangehou deur sy tande fluit." Anders as in die begin het Lappies naby Mike se kamer die voortou geneem.

3.2 Die "afstand" tussen die verteller en Lappies word groter. Die verhaal begin met "ons" (die twee bendeledes), daarna is die verteller in toenemende mate bewus van Lappies as metgesel, maar hoe nader aan die einde, hoe duideliker word die "ek" en die "hy" teenoor mekaar gestel; vgl. veral die laaste twee paragrawe van die verhaal.

3.3 Die verskil in reaksie by die twee betrokkenes laat die leser vermoed dat alles nie pluis is nie: hoe kan die een totaal ontspanne wees, terwyl die ander groeiende spanning en vertwyfeling ervaar? Die terloopse gegewens uit die verlede is noodsaaklike inligting ter wille van die beantwoording van die genoemde vraag.

4. Luidens die inligting uit die verlede word die karakters se handeling of optrede in die hede duidelik: die verteller (en tegelyk beplanner en uitvoerder van die daad) weet wat die ware toedrag van sake is, maar Lappies weet dit nie. Dramatiese ironie en gevolglike styging in spanning ontstaan wanneer die leser, aan die hand van sy gids, die verteller, gaandeweg bewus raak van die lokval waarin Lappies gelei word: hý, Lappies, en nie Mike nie, gaan met sy lewe boet en die verteller is uitgekies om die daad te voltrek. Lappies neem onwetend afskeid van die straat en sy mense. In die lig hiervan is die totaal uiteenlopende reaksies van die twee broers voor-die-hand-liggend.

5. Uit dié gegewens is 'n tweede rede vir die verteller se groeiende spanning en toenemende vertwyfeling af te lei. Hy en Lappies is broers, van kleintyd af vrugtestelers en jare lank al bendeledes. Dat sy eie broer én bendelid verraad gepleeg het, bring vertwyfeling, maar dat hy sy bloedbroer moet vermoor, bring vertwyfeling én spanning én 'n gewetenswroeging. Die verteller se weergawe van byna elke tree wat hulle saam gee, van elke stil toeskouer se reaksie en die bewus-wees van elke handeling van Lappies is daarom logies.

6. Die verteller het tree vir tree die daad end-uit voltrek (soos die Baas vereis het: "oog om oog, ledemaat vir ledemaat" (p. 159). So is die oppervlak-

teverhaal vergestalt. Maar die titel van die verhaal — wat duidelik in die teenwoordige tyd staan en waarin 'n dringendheid te lees is, bevestig dat die oorvertel van die gebeure 'n poging kan wees om met die oorlede broer in gesprek te tree; so kry die dieptestruktuur gestalte.

Uit die bespreking blyk dat die gegewens, en veral elke handeling van elke karakter nie alleen haarfyn beplan en georden is en gevolglik 'n bydrae tot die oppervlaktestruktuur lewer nie, maar ook die dieptestruktuur ondersteun. Terselfdertyd is die keuse van verteller én insgelyks fokalisator uiters funksioneel.

BIBLIOGRAFIE

- SNYMAN, N.J. 1985. "Vertelsituasie", in Cloete, T.T. (red.): *Gids by die literatuurstudie*. HAUM-literêr: Pretoria.
- SMUTS, J.P. 1975. *Karakterisering in die Afrikaanse roman*. HAUM: Kaapstad.
- VAN LUXEMBURG, J. e.a. 1983. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Cantinho.
- WEIDEMAN, George. 1985. "Handelingsverloop", in Cloete, T.T. (red.): *Gids by die literatuurstudie*. HAUM-literêr: Pretoria.

I. Preis

Phillips se sewe & sewentig stories oor 'n clown as postmoderne fantasie

"It is all surface, like a game of cards in which each card has no meaning in itself. However, the player organises his cards into a 'hand' and, within the context of the game's code or rules, gives them their significance" (Hutcheon 1980: 82).

Postmodernisme is nie 'n modegier ná modernisme nie, dié is ook nie 'n reaksie teen modernisme nie, maar dit is wel die einde van die avant garde rigting. Volgens Lyotard (1986: 15-17) pleit sekere van die postmoderniste vir die beëindiging van eksperimentering in die kunste en elders; 'n gemeenskaplike soeke na 'n nuwe orde, verstaanbare letterkunde en gemeenskaplike taalgebruik; eenheid; en vir "Offentlikheit" ten einde 'n leserspubliek te vind. Die kunstenaars en skrywers moet dus volgens hulle weer in die skoot van die gemeenskap opgeneem word en letterkunde moet nie meer bloot op estetiese waarde beoordeel word nie, maar dit moet as deel van die tydperk waarin dit tot stand gekom het, gesien word.

Hierdie idees lok wye reaksie by kritici en teoretici uit. Howe en Levin sê in hulle onderskeie essays, "Mass society and postmodern fiction" en "What was Modernism" dat postmodernisme die agteruitgang van "hoë" moderne literatuur is (Nixon 1984: 26) en Bannard (1986: 84) druk sy misnoeë oor postmodernisme in kuns uit in sy artikel "On pluralism". Hy sê die volgende daaroor:-

"Everything may start equal; nothing is either required or encouraged to stay that way. Art-world pluralism, however, is anti-best. It is the expressed desire not to shoot for the moon, to not be 'too good'. Art-world pluralism does not say 'let it be'. It says 'let it be mediocre'. Its aim is to neutralize, to use the doctrine of relativity to discredit any aspiration that despises the system and moves away from it ... Unfortunately, pluralism has the tenacity of practicality. It does so much for so many. It is the opiate of the mediocre ... Because it belittles the tradition of a singular best, pluralism belittles discipline, learning, training — all the things that show us how to do something better".

Ander kritici het hierdie selfde beskouinge as iets positiefs gesien. Fiedler (Nixon 1984: 25) meen dat die gewildheid van literatuur 'n beter barometer vir die belangrikheid daarvan is as byvoorbeeld die estetiese vereistes waaraan moderne literatuur gemeet is, en hy pleit verder vir die opheffing van alle grense tussen hoë en lae kultuur. Lyotard (1986: 27) wys daarop dat die postmoderne rigting beskou word as 'n wegbreek van "uitgediende modernisme" en hy voel self dat postmodernisme 'n antwoord is op die onbevredigde, ontoereikende gevoel wat die resultaat is van die moderne skrywer se poging om die "imprésentable" (die onweergeebare), te probeer weer gee.

Daar kan verder uit sekere definisies van postmodernisme afgelei word dat verskeie teoretici die rigting as betekenisvol beskou. Graff (1973: 385) se definisie lui soos volg: "In its exclusively literary sense, postmodernism may be defined as that movement within contemporary literature and criticism which calls into question the claims of literature and art to truth and human value"; McCaffery (1980: 77) wys daarop dat "a sort of bleak, absurdist epistemological stance is implied in much postmodern fiction; but at the same time, their playful manipulations of language and literary conventions invite the reader to similarly demystify or deconstruct his own systems ..."; en Nixon (1984: 32) voel dat postmodernisme kan lei tot "an understanding of the nexus of high, mass and popular cultures and their relation to the economic moment".

Postmodernisme word onder meer aan die na-industriële tydperk gekoppel en omdat Suid-Afrika nog nie juis verby die Nywerheidstydperk ontwikkel het nie, is daar nie sprake van dieselfde soort postmoderne literatuur as wat byvoorbeeld in Amerika en Frankryk gepubliseer is nie. Die gevolg hiervan is dat Afrikaanse postmoderne tekste nog nie baie aandag geniet het nie en daar is byvoorbeeld tot op datum nog maar min oor *Sewe & sewentig stories oor 'n clown* gesê; heel moontlik as gevolg daarvan dat kritici nie eintlik weet hoe om dié stories te benader nie. Brink sê op die stofomslag dat hy die teks beskou as een van die "verfrissendste en vernuftigste en beduidendste eksperimente wat daar in lange jare in ons prosa was"; Malan (stofomslag) noem dit "'n Eksperiment wat uniek in Afrikaans is"; en Salomi Louw (1988: geen bladsynommer) beskryf die lees van *Sewe & sewentig stories oor 'n clown* as "'n genotvolle ondervinding".

Verreweg die meeste kritici het egter niks oor die bundel te sê nie, en wag moontlik op ander soortgelyke werke in Afrikaans voordat hulle 'n mening wil waag.

Die grootste struikelblok vir die kritici is die feit dat Phillips se bundel tekste geensins konformeer met die tradisionele literêre konvensies nie. Weens die feit dat die bundel die literatuuropvattinge deurbreek, word 'n ander benadering vereis en in hierdie geval behoort daar eerder na die postmoderne kenmerke van die bundel gekyk te word as byvoorbeeld na die estetiese funksie daarvan.

Nixon (1984: 29) onderskei agt postmoderne kenmerke in sy artikel "Approaching post-modernism: issues of culture and technology". Hierdie kenmerke sal vervolgens in *Sewe & sewentig stories oor 'n clown* aangetoon word.

(i) "Death of author"

'n Postmoderne teks is die teenoorgestelde van 'n klassieke teks (Ryan 1985: 40). Die leser wat só 'n teks as 'n sogenaamde "consumer" benader, dit wil sê op dieselfde wyse as wat hy 'n "lisible" (leesbare) (Ohlhoff 1985: 49) teks sal benader, sal nie die betekenisvolle, koherente eenheid vind wat hy

verwag nie. 'n Postmoderne teks moet volgens die dekonstruktiewe beskouing benader word wat volgens Ohlhoff (1985: 60) daarop neerkom dat die leser 'n teks moet verwag wat ontwykend van aard is en nie 'n sentrum van betekenis het nie. Die leser moet ook weet dat hy as medeskepper van die teks moet funksioneer én hy moet deurgaans daarvan bewus wees dat die taaltkens wat gebruik word as't ware die werklikheid skep en dat die skrywer nie die medium vir iets anders is nie, maar self kuns word. Postmoderne tekste kan dus as "scriptible" (skryfbare, onleesbare) (Ohlhoff 1985: 49) tekste beskou word en die skrywer van só 'n teks is nie meer die unieke skepper wat die realiteit kan beheer wanneer hy skryf nie. Hy word slegs as deel van die teks geskep en die leser word by hierdie skeppingsproses betrek.

Phillips begin haar bundel met 'n aanhaling van Sir Cyril Burt, wat vir die leser 'n aanduiding gee dat die realiteit relatief is en dat daar onbekende wette en reëls in die tekste gaan geld. Sowel die tradisionele opvattinge oor die werklikheid, as die tradisionele rolle van die outeur en die leser word by implikasie bevraagteken en die leser word daarop voorberei dat sekere gewone verwagtingshorisonne deurbreek gaan word. Reeds in storie 12 sê die spreker: "Enige iets kan in enige iets anders verander, want alles is tegelyk verskillend en dieselfde" (Phillips geen jaartal: 5). Hierdie stelling is vir die leser 'n aanduiding dat die outeur nie die realiteit van die verhale gaan beheer nie en hy word voorberei op sy rol as medeskepper van die verhale.

Storie 15 is 'n voorbeeld van die leser se deelname aan die skeppingsproses van die verhaal. Die "clown" ontmoet 'n klomp "punks" wat hom vra wat sy naam is. Hy antwoord dat hy enige naam kan hê en wanneer hulle hom weer vra wat sy naam is, gee hy hulle 'n hele lys selfstandige naamwoorde. Die skrywer het dus nie vooraf besluit wat die "clown" se naam is nie, maar sy laat dit aan die leser oor om self oor die naam en die betekenis daarvan te besluit.

Die name van die "clown" en sy gedurige metamorfoses dui vir die leser aan dat die "clown" enige iemand of enige iets kan wees. Hy is dus onder meer die outeur, die leser en die teks in wording. Die outeur word die "clown" wat stories tik, sy beheer nie meer die skeppingsproses nie, maar sy word 'n déél daarvan. Terselfdertyd is die leser ook die "clown", en by implikasie die outeur wat stories skryf oor 'n "clown" wat stories skryf.

(ii) "Severely fragmented or decentred forms"

Habermas (Lyotard 1986: 15) meen dat die mislukking van die moderne tyd veroorsaak is, omdat die wêreld in onafhanklike spesialiteite verbrokkel het. Postmoderne skrywers voeg nou die brokkies saam om sodoende die eklektiese karakter van die postmoderne wêreld te reflekteer. 'n Sameflansing van onafhanklike spesialiteite lei tot 'n "confusing overload of discontinuous cultural meanings" wat die skisofreniese karakter van die postmoderne

wêreld veroorsaak (Rankin 1985: 115). Volgens Wellmer (Lyotard 1986: 15) kan die estetiese ervaring van die literatuur in só 'n verwarrende wêreld nie meer in terme van smaak uitgedruk word nie, maar moet dit eerder dien om die lewensituasie as deel van 'n spesifieke tydperk te ondersoek. Postmodernisme moet dus eerder beskou word as 'n oomblik in die kultuur (wat die eklektiese karakter daarvan reflekteer), as wat dit as 'n nuwe rigting gedefinieer kan word (Linker 1985: 104).

Die postmoderne skrywer is in dieselfde posisie as 'n filosoof; dit wat hy skep word nie deur vooropgestelde reëls gereguleer nie. Sy werk kan dus nie aan reëls en regulasies gemeet word nie, want dit is juis hierdie reëls wat in die teks ondersoek word (Lyotard 1986: 33). Linker (1985: 105) verduidelik: "But what is at stake in post-Modernism is a state of dissension in which these unifying structures cannot maintain their claims to legitimacy. Such dissension is evident in current knowledge, which no longer retains the contours separating disciplines: deprived of narrative, boundaries dissolve ...".

Die "entropic" toestand waarna Freud (Jackson 1981: 72-73) verwys en die "Dissolution" wat deur Sade (Jackson 1981: 73) gepropageer word, kom in postmoderne tekste voor. Dikwels het die verhale geen begin of einde nie (Ryan 1985: 45) en die taal is "defamiliarised" (Ryan 1985: 47); "verbal trash" (McCaffery 1980: 21) wat geen betekenis het nie en wat die leser nie toelaat om na betekenisvolle inhoud te soek nie. Die doel hiervan is om alles so betekenisloos te maak as wat die alledaagse gang van die lewe in 'n eklektiese samelewing is.

Sewe & sewentig stories oor 'n clown het geen organiserende, logiese stelsel buiten die aanhoudende metamorfoses nie en as gevolg hiervan het die bundel geen kern van betekenis nie. Louw (1988: geen bladsynommer) verduidelik: "Die werklikhede word herinnering word droom, maar stories, visioene, hallusinasies ens., word ook deel van die werklikheid. Niks is dus kerngebonde en as sodanig aanwesig nie". Die werklikheid in die bundel bestaan uit 'n oneindige hoeveelheid op die oog af nie-verbandhoudende fragmente wat saamgevoeg word. Ons kry byvoorbeeld dat fantasie, tegnologie, werklikheid en droom alles as gelykwaardig aangebied word en dit beteken dat die reëls wat die werklikheid verstaanbaar moet maak, omvergewerp word. Alle grense tussen tasbare en ontasbare dinge, werklikheid en fantasie, lewe en dood, word opgehef. Die grense tussen die fragmente wat in die gewone werklikheid geen verband met mekaar het nie, disintegreer tot waar alle dinge die nulpunt van geen onderskeid bereik. Hierdie opheffing van grense hou verband met die kwantumfisika. Zukav (1979: 73) verduidelik die filosofie agter kwantumfisika: "The philosophical implication of quantum mechanics is that all of the things in our universe (including us) that appear to exist independently are actually parts of one all-encompassing organic pattern and that no parts of that pattern are ever really separate from it or from each other". Phillips voer Sade se "Dissolution" tot die uiterste toe in

haar bundel deur die filosofie agter kwantumfisika ten volle toe te pas.

(iii) "No overarching formal structures; deliberately transparent or superficial forms".

Die ontoereikende, onbevredigde gevoel wat deur die moderniste teweeggebring is in hulle poging om sigbaar te maak (fair voir), wat onweergebaar (imprésentable) is, veroorsaak dat daar na iets anders gesoek word wat die "angst" sal kan verlig (Lyotard 1986: 27). Hierdie algemene verslapping, of verlies aan erns soos Robbe-Grille (Ryan 1985: 43) daarna verwys, is 'n eienskap van postmodernisme. Kuns word "an art of surfaces, for behind the game there is nothing, no depth, no profundity, no seriousness" (Ryan 1985: 43). Sypher (1968: 24) kom tot die volgende gevolgtrekking oor hierdie verlies aan erns by postmodernisme: "... the contemporary novelist... detects that the ordinary, the commonplace, the superficial, the quotidian, is the very mystery most inaccessible to reason and explanation and method. The immediate occasion is sufficient unto itself, and this recognition has led to a new humility, as well as to a new frustration. If the significance lies on the surface, then this need for depth explanation has gone, and the contingent, the everyday happening, is more authentic than the ultimate or absolute ..."

Die postmoderne neiging is dus om 'n werk te sien as 'n deel van die tydperk waarin dit tot stand gekom het en nie bloot as mooi, lelik, goed, sleg, triviaal of hoë literatuur nie. Estetiese ervaring moet met die alledaagse lewe in verband gebring word en dit behoort in 'n taal uitgedruk te word wat pas by die alledaagse en onverhewe gang van sake. Lawson (1984: 99) gee die rede daarvoor: "These are unsettling times, and the unfamiliar is no longer welcome. The art that is most highly prized is that which is most comfortable, most easily recognized".

Lyotard (1986: 23) voel dat die postmoderne kunstenaar onderwerpe moet aanroer wat relevant is, dit wil sê wat spreek tot die publiek vir wie dit bedoel is; én dit moet só geskep word dat die publiek kan agterkom waaroor dit gaan. Ryan (1985: 51) sê op haar beurt dat die postmoderniste geen ag slaan op bestaande reëls nie, en dit skep myns insiens 'n onduidelikheid. Daar word na die postmoderne teks verwys as "a text which 'trembles' and 'wanders' and is capable of doubleness, even of duplicity ... a text of playful uncertainties" (Ryan 1985: 40).

Verder moet die leser eers die reëls wat deur die outeur gemaak word, leer ken voordat hy kan deelneem aan die skeppingsproses. Terselfdertyd moet die postmoderniste ook meer verstaanbaar skryf sodat die gewone, nie-akademiese leserspubliek die werk kan verstaan.

Die ondermynende effek wat deur die afwesigheid van bestaande reëls teweeggebring word, vervreem die leser daarvan, soos byvoorbeeld in die geval van 'n skrywer soos Barthelme. Dié soort postmoderne teks is nie net so betekenisloos soos die alledaagse lewe nie, maar dit is ook betekenisloos omdat daar geen leserspubliek daarvoor is nie. Hierdie onleesbaarheid van

baie postmoderne tekste en die ongewildheid wat daaruit voortspruit, weerspreek die “nuwe realisme” van postmodernisme, die realisme van gewildheid en geld waarna Lyotard (1986: 23) en Bannard (1986: 85) verwys. Die reëls wat die werklikheid orden, bestaan nie as sodanig in *Sewe & sewentig stories oor 'n clown* nie. Jackson (1981: 34) sê: “fantastic narratives confound elements of both the marvellous and the mimetic. They assert what they are telling is real — relying upon all the conventions of realistic fiction to do so — and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what — within those terms — is manifestly unreal”, en dit is baie duidelik in Phillips se bundel. Daar is 'n hele aantal stories wat doodgewoon realisties begin en wat dan sonder 'n waarskuwing aan die leser fantasties word. Phillips maak geen onderskeid tussen realiteit en fantasie nie, sy bied die stories aan asof hulle deel van die doodgewone werklikheid is. Die leser se begrip van die realiteit word ondermyn en hy word gedwing om 'n nuwe stel reëls, dié van die outeur, te leer.

Daar is deurgaans herhaling van woorde, frases, sinne en selfs stories in die bundel, maar die herhaling volg geen logiese patroon wat dit betekenisvol kan maak nie. Louw (1988: geen bladsynommer) stel dit só: “Tyd, plek, substansie, voorkoms, identiteit en hiërargiese opposisies word uit 'n dubbelglasie, die parergon, geskud om telkens, soos dobbelstene, in ander storiëkombinasies te val”. Deur dié betekenislose herkombinasies verkry die bundel die oppervlakkige spelerigheid wat so kenmerkend van sekere postmoderne tekste is.

(iv) “Literature of exhaustion”

Moderne fantaseskrywers het probeer om die bestaande orde wat as ontoereikend beskou is, struktureel en semanties te ontbind (Jackson 1981: 180). Hulle het tradisionele opvattinge bevraagteken en omver gegooi, maar hulle het niks in die plek daarvan gestel wat bevredigend was nie. Wat hulle wou bereik, was om by 'n nulpunt van geen onderskeid uit te kom sonder om estetiese waardes of intellektualiteit prys te gee. Dit het tot frustrasie gelei, want grense kan nie totaal opgehef word terwyl sekere reëls en beginsels nog geld nie.

Die versplintering van die moderne wêreld (Nixon 1984: 30) het egter tot gevolg gehad dat daar 'n “decentering of the self” (Linker 1985: 104) plaasgevind het en die mens, ook die kunstenaar, het slegs een van die ontelbare onderdeeljies van die geheel geword. Hierdie onderdeeljies word sonder logika of metode gekombineer en die leser kry “a glut of transitory images, with no obvious relation to any coherent whole” (Jameson 1977: 208) in die plek van die tradisionele opvattinge. Skrywers soos Brautigan en Pynchon werk met parodieë van mites, maar dit word nie as vaste verwysings in hul tekste aangewend nie. Ryan (1985:48) verduidelik die doel van dié soort sinspelings: “... such allusions are brought into a new system of reference, used as foils and as indicators of the arbitrariness of all literary references”.

Daar ontstaan “a sort of oscillation between melancholy and mania” (Rajchman 1985: 115–116) wat die “angst” van die moderne tyd vervang. Die melankolie word veroorsaak deur die verlies aan die intellektualiteit wat in die moderniste se literatuur voorgekom het. Dit word afgewissel deur ’n “mad, groundless reproduction of things” (Rajchman 1985: 115), maar dit bedreig die leser nie soveel as wat dit hom uitdaag om die versplinterende onsekerheid van sy wêreld te aanvaar eerder as om aan te hou soek na ’n absolute waarheid nie.

Die “clown” in *Sewe & sewentig stories oor ’n clown* is nie ’n karakter soos dié in tradisionele literatuur nie, hy is eerder “’n kontradiksionêre en (on)moontlike heterogeniteit” (Louw 1988: geen bladsynommer). Hy is die letterlike verpersoonliking van metamorfose, tegelyk iets of iemand en niks of niemand. Phillips werk egter hierdie postmoderne eienskap teë omdat sy te veel na die Christelike mite verwys. Haar Bybelse verwysings soos na stigmata (storie 41), ’n ewige lewe (storie 4, 23–25), die nagmaalritueel (storie 17, 54, 61) en priesters en kerke (stories 24–28) en andere, verkry betekenis. In plaas daarvan dat sy hierdie verwysings gebruik as “foils and as indicators of the arbitrariness of all literary references” (Ryan 1985: 48) word hulle as vaste verwysings gebruik om die “clown” ’n Jesusfiguur te maak. Daar is ook talle ander verwysings in die bundel, soos byvoorbeeld na bekende Suid-Afrikaners soos Zola Budd (storie 35 en 36), Breytenbach (storie 38) en Treurnicht (storie 35); nuusberigte soos die Dingo-moord (storie 37) en die Eskimo-uitstalling in die Pretoriase Kunsmuseum (storie 35); en bekende plekke in Pretoria soos die Grapevine (storie 68 en 69), Checkers (storie 4, 5 en 6), Kerkplein (storie 22), Leebrug (storie 33) en Sunnypark (storie 43), maar dié verwysings is van geen betekenis vir die stories nie, hulle is slegs toevallige samevoegings wat ’n oomblik in die tyd waarin die bundel tot stand gekom het, reflekteer.

Die aanhoudende herhaling van die woord “kieme” in storie 8 en die sin “Binne-in die houtpop is daar nog ’n houtpop” in storie 59 verteenwoordig die “mad, groundless reproduction of things” waarna Rajchman (1985: 115) verwys. Hierdie “mad, groundless reproduction of things” vind plaas omdat daar geen betekenisvolheid is wat intellektualiteit aan die inhoud kan verleen nie. Phillips maak dus van ’n herhalende taal gebruik waarmee sy die ontbinding van die werklikheid weergee. Haar doel is om deeltjies tot ’n geheel saam te voeg en om dan die geheel as verteenwoordigend van al die deeltjies te toon. Die kieme in storie 8 word in storie 9 nog verder ontbind tot molekules, dan atome, wat golwe en drome vol kieme word. In storie 10 word die kieme weer aansteeklike siektes en in storie 11 skilder die “clown” kieme wat lyk soos clowns, perde, honde, voëls, visse en slange. Die kieme is dus alles en alles het kieme — maar die kieme is nie net kieme nie, dit word drome vol kieme en daar is ’n totale opheffing van enige grense tussen materie en energie.

(v) "Self-reference"

Hutcheon (1980: 1) verwys na postmoderne tekste as "metafiction", dit wil sê, "fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity". Die postmoderne teks kan dus amper as 'n soort weefsel of materiaal beskou word en die teksture van die materiaal is dan die netwerk van betekenisse "in the midst of which the subject places himself and is undone, like a spider that comes to dissolve itself into its own web" (Barthes 1981: 39). Skrywers soos Coover, Barthelme en Barth ondermyn die tradisionele rolle van die skrywer, die leser en die kritikus in hul tekste en die gevolg daarvan, volgens Ryan (1985: 43), is dat die fiksie wat geskryf word "is itself its own critical commentary".

Die stories in *Sewe & sewentig stories oor 'n clown* is selfverwysend of selfverduidelikend, dus is hulle metatekstueel. Hulle is in 'n hoë mate herhalend van aard en daar is byvoorbeeld groot gedeeltes van stories wat weer en weer voorkom en uitgebrei word (stories 64 en 77), daar is stories wat dieselfde begin en dan 'n ander verloop volg (stories 28, 29 en 32); en daar is gebeure, aksies en situasies wat herhaaldelik voorkom (die eet-aksie in onder andere stories 26-28, 49 en 70 en die skryfproses in stories 51-53). Hierdie herhaling word 'n onmiddellike verwysingsveld, wat beteken dat 'n mens nie die een storie kan lees sonder om die ander ook in ag te neem nie (Louw 1988: geen bladsynommer).

Dit is egter nie slegs die iteratiewe stories wat die bundel metatekstueel maak nie, maar daar word deurgaans in die stories verwys na 'n "ek" en 'n "clown" wat met 'n skeppingsproses gemoed is. Hierdie "ek" en die "clown" is die outeur wat oor haar eie skryfproses skryf. Louw (1988: geen bladsynommer) sê die volgende oor die metatekstualiteit van *Sewe & sewentig stories oor 'n clown*: "Tekste is tekste oor tekste wat mekaar voortdurend vervang, verplaas en herhaal".

Phillips haal egter vir Sir Cyril Burt en Zukav aan om die filosofie agter kwantumfisika onder die aandag van die leser te bring. Die bundel is dus nie volkome metatekstueel nie, maar daar is ook 'n mate van intertekstualiteit, wat eerder 'n modernistiese as 'n postmodernistiese eienskap is.

(vi) "Anti-art for anti-art's sake"

Die voorwaardes waaraan 'n tradisionele teks moet voldoen, ontbreek geheel en al in postmoderne fantasie. Die skrywers is nie meer individuele skeppers wat tekste met verskillende betekenisvlakke met behulp van vak-kundigheid tot stand bring nie, maar hulle word self onderdele van die dikwels onverstaanbare inhoud van postmoderne tekste.

Hierdie inhoud word hoofsaaklik op twee maniere aangebied. In beide gevalle geld bestaande reëls nie, en die estetiese voorwaardes wat hoë en lae literatuur skei, word geïgnoreer. Dit kan lei tot die soort "on-sin" waarmee Barthelme sy kritici verstom het en waar alle maatstawwe vir die beoordeling van tekste ongeldig is; óf dit kan 'n nabootsing van die oppervlakkige, ones-

tetiese alledaagse wees waar elemente van lae kultuur soos “kitsch” en “camp” saam met hoë kultuur aangebied word. Rankin (1985: 112–114) gee Sontag se omskrywings van “kitsch” en “camp”: “The kitsch attitude is typified by the belief that ‘art should only provide pleasant, sugary feelings; ... in no case should it be a serious matter, a tiring exercise, an involved and critical activity’”; en “The essence of camp has been defined by Sontag ... as ‘its love for the unnatural, for artifice and exaggeration’”. “Anti-art for anti-art’s sake” het twee teenstellende reaksies uitgelok: ’n negatiewe reaksie van kritici soos Bannard wat van mening is dat postmodernisme ’n kans bied aan swak kunstenaars om vervelige, onoorspronklike werk as kuns aan te bied; en ’n positiewe reaksie van ander soos Lyotard wat postmodernisme as ’n natuurlike uitvloeisel van die tyd sien, ’n kulturele moment waarin die woorde wat in die smaak van die amateur heers, weergegee word.

Phillips se tekste voldoen nie aan die leser se vooropgestelde verwagtings van hoë literatuur nie. Die inhoud word nooit intellektueel nie en daar is geen bespiegeling oor die wenslikheid van die gebeure wat plaasvind nie. Storie 32 is ’n voorbeeld hiervan. Die rooihaarman se aksies word nie bevraagteken nie, daar word niks oor die wenslikheid van sy gifte aan die inboorlinge gesê nie, dit word bloot vertel en aanvaar. Die tekste word opsetlik oppervlakkig en sonder ’n kern van betekenis geskep. Alledaagse dinge soos busy (storie 23 en 24), inkopies (storie 4 en 6), fliëk (storie 32), sterretekens (storie 60); onestetiese voorwerpe soos vuillissakke (storie 21), kak (storie 38), kombuisgereedskap (storie 44) en kitsch-voorwerpe soos glasduiwe (storie 16) en opgestopte katte (storie 32) kom in die stories voor as deel van die werklikheid.

Die taal as medium voldoen ook nie aan die “vereistes” wat aan die taal van hoë literatuur gestel word nie. Daar kom telkens ’n betekenislose, doellose opnoem van nie-verbandhoudende name voor (storie 15 en 31), taalvermenging kom voor (storie 8 en 58), en die taal disintegreer soms selfs tot algehele on-sin (storie 8 en 59). Phillips se bundel is dus die teenoorgestelde van kuns, “opposing the novel’s closed, monological forms ... as if the novel had given rise to its own opposite, its unrecognizable reflection” (Jackson 1981: 25).

(vii) “Total enclosure in the present unfolding of the text”

Die vooruitgang van die tegnologie en veral die invloed van die media het die mens se tyd- en ruimtewaarneming beïnvloed. Die mens wat eeue lank in klein gemeenskappies afgesonder was, is skielik deur die industriële rewolusie in staat gestel om afstande te oorbrug wat vroeër as onmoontlik beskou is en om só met nuwe kulture in aanraking te kom. Goeie werkseleenthede in sekere Westerse lande het mense oor die hele wêreld getrek en “kitsnasies” soos byvoorbeeld die Amerikaners en die Suid-Afrikaners het ontstaan. Die historiese verwysingsveld wat die individu benodig om selfstandigheid en identiteit te kry, verdwyn in die postmoderne wêreld en in die

plek daarvan ontstaan 'n kitsverwysingsveld uit deeltjies van kulture wat, sonder die agtergrond wat dit beteken moet gee, sinneloos is. Lawson (1984: 99) verduidelik: "In this 'post-Modern' world, history is no longer a tool of self-identification, and ultimately of autonomy, but is instead merely an instant commodity. With this new order the idea of generation is disappearing with the possibility of regeneration. What is established is a dislocated flashback, a disjointed, inarticulate history that speaks of nothing so much as a loss of memory".

Alles in die postmoderne wêreld word in terme van die onmiddellike hede gesien. Fransi Phillips se tekste weerspieël hierdie "vast plain of indifference" (Lawson 1984: 99) waar daar net sprake van "a continuous present with no discernable past, and no way yet to speak of the future" is. Tyd en ruimte word geheel en al opgehef in die "clown" se wêreld. Die verteller in storie 74 stel dit duidelik: "Een dag word so lank soos 'n duisend jaar, en 'n duisend jaar soos een dag. Al die paaie word ewe lank.

"Die tyd gaan verby, maar staan tegelyk ook stil. Die werklikheid verander in 'n herinnering en die herinnering verander in 'n droom. Die oomblik en die ewigheid, die begin en die einde, die werklikheid, die herinnering en die droom, die verlede, die hede en die toekoms word een". Daar word telkens verwys na tyd wat verbygaan en daar kom wel chronologies tydsverloop voor wat aangedui word deur woorde soos *daarna* en *nadat*, maar hierdie tydsbepalinge versmelt in tydloosheid. Die "clown" word nie deur tyd beïnvloed nie, want die ewigheid is 'n sekonde en 'n sekonde 'n ewigheid.

Die stories is dus volkome ongebonde aan tyd en storie 51 kan as een van die talle voorbeelde aangehaal word wat hierdie tydloosheid aandui. "Die minute eet die sekondes op en die ure eet die minute op. Dae, weke, maande en jare word opgeëet deur die ewigheid". Die opheffing van tyd hou ook verband met die feit dat die leser as medeskepper optree. Die stories bestaan slegs terwyl die leser hulle lees, omdat hy as medeskepper die stories skep terwyl hy hulle lees. Tyd beweeg ook nie vir die "clown", die leser of die skrywer in Sewe & sewentig stories oor 'n clown vorentoe of agtertoe nie, maar verlede, hede en toekoms smelt saam om 'n nultyd te vorm.

(viii) "Submission to technology"

Tegnologiese en wetenskaplike ontwikkeling het 'n vervreemding tussen die mens en sy wêreld veroorsaak. Die feit dat die mens se behoefte aan sekuriteit, identiteit en geluk onbelangrik geword het in die lig van die komplisering en sintetisering van die wêreld, was 'n belangrike tema in die moderne literatuur. Daar het egter by die gebrek aan 'n oplossing vir die psigologiese probleme wat saam met tegnologiese vooruitgang plaasvind, 'n aanvaarding van die tegnologie gekom en dit word bloot as deel van die verhaal geïntegreer. Die postmoderniste sien nie meer soos dit die geval met die moderniste was, die tegnologie as 'n bedreiging vir die individu se geestelike en intellektuele stabiliteit nie. Hulle beskou die mens nou nie meer as 'n unieke

skepper van sy wêreld nie, maar slegs as 'n onderdeel van die "technoscientific" (Rajchman 1985: 116) wêreld. Die mens funksioneer dus as 'n deel van die tegnologie, wat 'n eie soort lewe gekry het.

Die belangrikste vereiste vir tegnologiese vooruitgang is volgens Lyotard (1985: 23) dat alles produktief moet wees en dat die waarde van alles bepaal word deur die wins wat dit inbring. Juis as gevolg van hierdie winsmotief moet oorspronklikheid plekmaak vir reproduksie, en moet hoë literatuur plekmaak vir gewilde lektuur. "Mimicry has replaced innovation as a creative value", sê Lawson (1984: 99) en die resultaat daarvan is 'n soort meganiese reproduksie van werke wat in die publiek se smaak val.

Die "clown" in *Sewe & sewentig stories oor 'n clown* staan nie apart van die wêreld wat hy bewoon nie. Die tegnologie bedreig hom nie, maar dit word uitgebeeld as deel van sy bestaan. Hy is saam met die tegnologie 'n deel van die wêreld, eerder as die unieke skepper daarvan. Die "clown" is dus nie meer die vervreemde anti-held wat in die moderne fantasie voorkom nie, hy vorm eerder saam met die tegnologie 'n onderdeel van 'n groot geheel. Die "clown" aanvaar die tegnologie as deel van sy alledaagse bestaan. Hy gaan flik (storie 32), hy kyk TV (storie 57 en 58), hy gebruik 'n roltrap (storie 43), hy doen inkopies by 'n groot kettingwinkel (storie 4 en 11) en hy gaan koop selfs 'n singende pil (storie 28). Negatiewe uitloeiings van die moderne samelewing soos die anti-establishment groepe (die "punks" in storie 15 en 16), bomme (storie 22), gewere (storie 21), en hongersnood (storie 54) vorm saam met die ander dinge in die stories 'n deel van die "clown" se lewe. Sy werklikheid sluit onder meer volgens storie 74 skaduwees, spieëlbeelde, stories, eggo's, hologramme, televisieprogramme, voorspellings, visioene en hallusinasies in. Die tegnologie word nie geskei van drome, stories, ensovoorts nie, dit word as 'n integrale deel van alles wat tegelyk verskillend en dieselfde is, aangebied.

Weens die feit dat tradisionele beskouinge en kritiek deur postmoderne fantasie afgebreek word, het nuwe beskouinge en kriteria vir die evaluering daarvan nodig geword. Postmoderne fantasie behoort nie meer as 'n onbelangrike onderdeel van die literatuur, ondergeskik aan die mimetiese beskouing te word nie. As 'n konstante gegewe van die nasionale kultuur en verbeelding, is dit eerder 'n relevante en integrale deel van die literatuur en word dit, soos Todorov (Jackson 1981: 37) dit stel "the most 'literary' of all literary forms ... for it makes explicit the problems of establishing 'reality' and 'meaning' through a literary text".

Bronnelys

- Bannard, W.D. 1986. On pluralism. *Arts Magazine*, vol. 60, Summer, pp. 84-85.
- Barthes, R. 1981. Theory of the text. In: Young, R. *Untying the text*. Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Graff, G. 1973. The myth of the postmodernist breakthrough. *Triquarterly*, vol. 26, pp. 383-417.
- Hutcheon, L. 1980. *Narcissistic narrative*. Waterloo: Wilfred Laurier University Press.
- Jackson, R. 1981. *Fantasy: The literature of subversion*. London: Methuen.
- Jameson, F. 1977. *Reflections in conclusion in aesthetics and politics*. London: New Left Books.
- Lawson, T. 1984. Forum: generation in vitro. *Artforum*, vol. 23, September, p. 99.
- Linker, K. 1985. A reflection on post-modernism. *Artforum*, vol. 24, September, pp. 104-105.
- Louw, Salomi. 1988. *Transformasie/transmutasie in Fransi Phillips se Sewe & sewentig stories oor 'n clown*. Konsepreferaat vir SAVAL-kongres. (Ongepubliseerde manuskrip.)
- Lyotard, J. 1986. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée.
- McCaffery, L. 1980. Donald Barthelme and the metafictional muse. *Sub-STANCE*, vol. 28, pp. 75-88.
- Nixon, R. 1984. Approaching post-modernism: issues of culture and technology. *Critical Arts*, vol. 3, no. 2, pp. 25-34.
- Ohlhoff, H. 1985. Hoofbenaderings in die literatuurstudie. In: Cloete, T.T., Botha, Elize & Malan, Charles (reds.), *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-literêr, pp. 41-64.
- Phillips, Fransi. *Sewe & sewentig stories oor 'n clown*. Pretoria: HAUM-literêr.
- Rajchman, J. 1985. The postmodern museum. *Art in America*, Oktober, pp. 110-117.
- Rankin, A. 1985. The parameters of "Precious". *Art in America*, September, pp. 110-117.
- Ryan, P. 1985. The postmodern text in recent American Fiction. *Journal of Literary Studies*, vol. 1, no. 4, pp. 38-52.
- Sypher, W. 1968. *Literature and technology: the alien vision*. New York: Doubleday.
- Zukav, G. 1979. *Dancing Wu-Li masters*. Suffolk: Chaucer Press.

la van Zyl Afrikaanse Prosa

Liegfabriek deur Etienne van Heerden, Tafelberg, 1988, 106 pp., prys nie vermeld nie.

Die literêre herrie oor die bekroning van *Liegfabriek*, 'n bundel kortprosas van Hertzogpryswenner Etienne van Heerden, met die ATKV (Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging)-prys vir "goeie, gewilde prosa", is nou reeds ou nuus. Dit bly een van die vreemdste bekronings wat nóg in Afrikaans plaasgevind het.

Om wat die bundel self betref nou maar heel voor te begin. Die kunstenaar Jochen Berger, 'n ou Van Heerden-illustreerder, wat nie net oor 'n besondere tegniese vermoë beskik nie, maar ook 'n fyn aanvoeling vir Van Heerden-tekste ontwikkel het, is ook hierdie keer in die kol. Op die buiteblad word die voornemende leser begroet met 'n studie in lipstifpienk, eiergeel en biljartafelgroen. Die opsetlike vulgariteit van dié illustrasie vang die gees van die titelteks goed vas, hoewel 'n mens darem wonder of selfs vir dié teks, al die herhaling werklik nodig is.

Die titelteks, soos trouens die meeste ander in die bundel, speel 'n kat-en-muisspeletjie met die leser. Dit begin met wat lyk na 'n lekker of selfs 'n boeiende storie, gee voor dat dit tot 'n klimaks gaan lei en laat die leser dan ten slotte bedroë agter sonder die verwagte ontknoping.

Dit is moeilik om te besluit presies wat die skrywer wou doen. Daar is verskeie moontlikhede. Dalk wou hy bloot die oop-einde-tekste tot 'n hoogtepunt voer. Dalk was die bedoeling om in die gefragmenteerde tyd waarin ons leef, postmodernistiese tekste, wat die aard van hierdie tyd weerspieël, te skryf. Dalk sluit 'n moontlike intensie om te bewys dat die sg. hoë kultuur nie van die sg. lae literatuur te skei is nie ook hierby aan.

Ten opsigte van die postmodernisme is al gesê dat een van die belangrikste kenmerke van dié beweging 'n oppervlakspeel met die taal is, 'n verwerping van die idee van waarheid of diepte in 'n teks. Hierdie "uitgediende" konsepte word dan vervang deur 'n klemplasing op tekstuele spel en 'n soort heterogeniteit wat geen norme aanvaar nie. In vergelyking met die min of meer stabiele struktuur van vroeër tekste, wil die postmodernistiese teks dikwels slegs grepe uit 'n verwarrende wêreld daarstel sonder om hulle tot 'n bepaalde struktuur te orden. Daar is nie begin, middel en einde nie, net soos daar geen dieper waarheid is nie. Hierdie soort tekste verg dan ook 'n ander leesstrategie as die meer konvensionele tekste. Dit word veronderstel dat die leser nie sal soek na 'n bepaalde betekenis of boodskap wat die skrywer wil oordra nie. Hy moet siegs aanvaar dat die skrywer sê: "So is die werklikheid. Maak daarvan wat jy wil."

Hiermee is ons, terloops, natuurlik terug by die realistiese letterkunde. Slegs

die aard van die werklikheid wat hier weerspieël word, is dan anders as die werklikheid van die vroeëre gemoedelik-lokale-realisme!

Die skrywer van die postmodernistiese teks wil verder sê: “Daar is geen waarheid nie; daar is slegs flarde van ’n ongeordende fiksionele werklikheid.” Postmodernistiese tekste wil nie die leser help om te begryp nie; hulle wil hom/haar bloot voorstel aan verskillende bestaanswyses.

Postmodernistiese werke word ook gesien as produk van ’n postmoderne tyd waarin die massamedia ’n massiewe korpus inligting op ’n gefragmenteerde wyse oordra. Die tekste self reflekteer dan die tegnieke van dié media en lewer terselfdertyd kommentaar daarop. Deur die tegnieke van die massamedia by die letterkunde in te lyf, word die grens tussen hoë en lae literatuur dan ook op hierdie manier opgehef.

Nie alleen die uiteenlopende aard van die tekste in hierdie bundel nie, maar ook die feit dat die verwagte einde van die “verhale” dikwels vervang word deur ’n blote stelling, wat eintlik geen ontknoping in die konvensionele sin is nie, sou ’n postmodernistiese inslag kon laat vermoed. Ook die titel van die aanvangsteks, wat ook bundeltitel is, suggereer die afwesigheid van waarheid en die aktiwiteit van die geïmpliseerde skrywer as die produksie van “realistiese” fiksies wat geen “waarheid” wil oordra nie.

Die teks “Liegfabriek” vertel hoe advertensies gemaak word, m.a.w. hoe leuens gefabriseer word. Ook die slot van dié teks suggereer die valsheid van die wêreld wat hier baie realisties uitgebeeld word. Dit gaan om ’n advertensieveldtog vir die bemaking van ’n seksopkikkeraar. Terwyl die res van die manlike personeel hulleself ten slotte vermaak met die Thrill Girls, wat spesiaal vir die geleentheid bestel is, slaag die meisie wat aan hóm toegewys is nie daarin om die ontwerper van die reklameprojek se “belangstelling” te prikkel nie en moet sy haarself ten slotte self bevredig. Die slotparagraaf word ’n treffend verwoorde ironiese siening van die moderne verbruikersmaatskappy.

“Die wederopstanding van Olive” wil waarskynlik iets sê oor ’n land wat besig is om aan verdeeldheid te sterf, en oor twee seuns — die geïmpliseerde skrywer as kind en ’n swart speelmaat — se poging om die beendere van Olive Schreiner tot lewe te probeer wek, gedagtig aan die woorde van die dorpsbibliotekaresse: “Shé could unite. She could write life back into the country . . .”

Die teks word ten slotte die verhaal van die teks wat hier geskryf is. Ook hierdie doelbewuste aandag vir die skryfproses is ’n kenmerk van postmodernistiese tekste. Dit wil as’t ware vir die leser sê: onthou, hoewel dit lyk na die werklikheid wat hier beskryf word, is dit nie die waarheid nie; dis alles net ’n fiksie.

“Die biskop en die bul” bevat al die elemente van ’n boeiende verhaal. Daar is ’n swart biskop wat ’n massabegraving — duidelik deel van die noodtoestand — moet hanteer. En daar is ’n blanke boer wie se stoetbul losraak en tussen die begravingsgangers instorm. In hierdie teks, soos in “Dol hond”, toon die

skywyer dat hy 'n meester is in die skep van spanning. In albei verhale is die afloop egter — doelbewus? — 'n soort antiklimaks. In die kombinasie van spannende verhaal en wavydoop slot — sou 'n mens 'n poging kon sien om die grense tussen “hoog” en “laag” uit te wis.

Of wil hierdie teks, waarin, soos in die vorige, woede teenoor liefde en versoening gestel word, tog 'n dieper waarheid — indien dan nie oordra nie — tog suggereer?

“Gemeenplase”, met sy slim, dubbelduidige titel, verwys na tekste van ander skywers en van die skywyer self om 'n gemeenskaplike plaasagtergrond te belig. Die sin: “Ek tuur na tekste. Tekste het my verower” vat alles mooi saam. Intertekstualiteit is hier die uitgangspunt. Dit is 'n teks hoofsaaklik vir kenners van tekste en tekstualiteit en laat dink veral aan tekste van Hennie Aucamp waarin dieselfde eksperiment uitgevoer is.

“Tois en die tent” en “Gesigte” — in die bundel “gefragmenteer” weerskante van twee ander tekste — verhaal grepe uit die lewe van 'n Kraaifonteinse portretfotograaf, Tois Greeff, wat uit vrou en name en adresse van kliënte raak. Sy gefragmenteerde werklikheid, wat oorheers word deur sy soektog na verlore gesigte, kan miskien gesien word as beeld van 'n gefragmenteerde kontemporêre werklikheid, waarin die liefde saam met die geloof verlore gegaan het.

In “Werker” word grepe uit twee verskillende tydvakke afwisselend voor die leser geplaas, die hede in kursiefdruk. Ook hierdie aanbiedingswyse weerspieël die gefragmenteerde aard van 'n tydsgeurig. In albei tekste is wel gemeenskaplike elemente — 'n jeep, whisky, die bos, wapens, kosskaarste, pette, stewels, uniforms, vriende — maar met 'n belangrike verskil. In die greep uit die verlede is daar 'n fabriek in volle produksie en 'n swart werker wat trots is op sy aandeel, as “deel van 'n groot groep werkers” (68), in die opbou van hierdie opset; dáár word egter reeds melding gemaak van “baie (. . .) wat nie werk of blyplek het nie” (66). In die greep uit die hede lyk dit of die “waste land”, waarna die aanvangsitaat in 'n ánder teks, “Jan Spierewit”, verwys, ook hier weer volkome oorgeneem het. Fabriek is “verkooldde strukture” (69), die hospitaal is oorvol (68), daar heers gebrek. Die werklikheid wat hier aangedui word, is 'n opnuut gefragmenteerde werklikheid.

'n Moontlike afleiding is verder, dat die man wat in die hede “beteuterd” voor die verteller se voordeur staan, dieselfde is as die een wat vroeër voor die groot ysterhekke van die lewende fabriek gestaan het. Daar is in die slot ook moontlik die suggestie van 'n kringloop wat voltooi word, maar dan nie in die sin van 'n volmaaktheid wat bereik word nie. Daar is eerder die suggestie van geweld, “lank terug (. . .) (i)n die bos” wat weer kan oorneem. Die verwysings na whisky, insekwe in die huis, 'n bosbaadjie en pette is moontlike skakels in hierdie verband.

Hierdie suggestie van 'n kringloop wat voltooi word, maar vanuit 'n geheel ander perspektief, kom ook voor in die slotteks, “My Afrikaner”, wat duidelik kommentaar wil lewer op die titelteks uit 'n vroeër bundel, “My Kubaan”. Ook

hier is daar sprake van 'n kringloop. Daar word in albei gevalle 'n soort haat-liefde-verhouding gesuggereer; in die vroeër teks tussen die blanke soldaat en sy fiktiewe Kubaanse gevange, van wie hy eintlik die gevangene is; in "My Afrikaner" tussen die swart oorwinnaar en die gemartelde wit gevangene. Ook hier is die twee onafskeidbaar aan mekaar verbonde, word die voortgesette "liefdevolle" marteling van die gevangene voorwaarde vir die swart soldaat se besef van vryheid. Hierdie verbondenheid spruit ook uit 'n gesamentlike verbondenheid aan Afrika.

'n Slim tekstuele spel is 'n kenmerk van die teks "Jan Spierewit". Die titel verwys terselfdertyd na die vervorming van "Jan Pierewit" — òf doelbewus òf by wyse van vergissing — deur die Qwa-Qwa-kwintet, en na die vergissing van die wit dosent wat meen dat hy sy swart studente verstaan. Dit wil voorkom of die teks die afgrond tussen wit en swart wil uitwys. Die wit dosent aan die swart universiteit blyk nog steeds "spierwit" in sy denke te wees. Ook hierdie teks word gekenmerk deur 'n gefragmenteerde tyds- en werklikheidsaanbod.

Liegfabriek toon Etienne van Heerden as vernuftige tegniese eksperimenteerder wat die gees van 'n tyd wil weerspieël.

Die bruid en ander verhale, ingelei deur Hennie Aucamp, HAUM-Literêr, 1988, 110 pp., R16,95 + AVB.

Die bundel bevat die tien wenverhale in *De Kat* en Potpourri se kortverhaalwedstryd van 1988. In sy inleiding, getitel "Hoe anderster, hoe eenderster", sê Hennie Aucamp dat die kortverhaal tans in die teken van die postmodernisme staan, dat "(d)it wil lyk of die 'kansellering' van die verlede die bedoeling van elke nuwe geslag Jong Turke is", maar dat gehalte steeds die "groot gelyk- en vredemaker" is (8-9).

Hy vergelyk die huidige opbloei van die kortverhaal as letterkundige vorm met 'n soortgelyke opbloei in Amerika, maar kom tog tot die gevolgtrekking dat die twee situasies wesenlik verskil. Waar die huidige Amerikaanse kortverhaal hom van die politiek afkeer na die "private ache", het die twee dinge in die Afrikaanse kortverhaal "al meer vergroei" geraak. Hy meen dat dit tans meesal die jonger skrywer is wat "woedend 'n toekoms vir almal wil beding". "Alles en almal", skryf hy verder, "raak deurweek van politiek — en 'sterflikheid'. // Vir 'n losgeslaande en gekwelde generasie wat hulle verraai voel deur 'n ou bedeling, is blits- en kitstegnieke 'n vanselfsprekendheid: 'n skreeu téén dié tyd in" (12).

Hy meen dat wat die verhale in die bundel — hoe uiteenlopend van aard ook al — in gemeen het, "n teenwoordigheid (is) wat net maar die Calvinistiese gewete kan heet", en dat hulle ook die tragiek weerspieël van Afrika wat deur Karin Blixen 'n "tragiese kontinent" genoem is.

Ten opsigte van die titelverhaal, "Die bruid (vir Wopko)", wat deur Aucamp as

“’n triomf van intertekstualiteit” beskou word, verskaf hy die inligting dat die assosiasie met Wopko Jensma se lewe en werk aanvullend is by dié van Alter, die sentrale persoonasie in die verhaal.

Intertekstualiteit vorm inderdaad skering en inslag van hierdie vernuftig gekonstrueerde verhaal. Dit blyk dat nie alleen die tekste waarna in die verhaal self verwys word, voedingsbodem vir die verhaal word nie, maar dat verskillende verhaallyne ook op mekaar inspeel, sodat die titel ’n dub-belduidige, selfs ’n drieduidige betekenis kry. Dit word ’n drieledige verhaal oor “liefde (. . .) en oor moord” — oor “die omhelsing en die dolk”, soos dit reeds in die twee aanvangsparagrafe aangedui word.

“Waar pas Melusina in?” vra Jo aan haar man, die skrywer van hierdie verhaal (26). Dit blyk dan ook mettertyd dat dit hier inderdaad ’n geval is van *cherchez la femme*. Hoewel dit nooit gesê word nie, vermoed die leser ten slotte dat dit sy “bruid”, Melusina, is wat met ’n fyn spel van emosionele afpersing haar man, Van Aard Malherbe, in die wordende verhaal dryf om sy magteloosheid teen haar soort onthouding te wreek, eers op sy voorganger Marthinus en daarna ook op Alter, die “woelgees” wat sy “hemeltjie” later kom bedreig het.

Hierdie gegewe word vernuftig vermeng met die gegewe van die ander “bruid”, die een wie se huwelik die skrywer van hierdie verhaal en sy vrou saam op die nuwe dorpsplein van Houwhoek bywoon. Ook hierdie bruid speel (hoewel miskien onbewus) ’n selfsugtige spel met die magtelose idioot. Dan is daar ook nog die dood van die Franse revolusionêr Marat — waarna herhaaldelik verwys word — wat die genoemde “verhale” saambind deurdat dáár ook sprake was van ’n “vermomde vrou” — Charlotte Corday — wat vir die dood van Marat verantwoordelik was.

Die teken vir die interpretasie van die verhaal “Die bruid (vir Wopko)” kom uit die boek waarin Jo lê en lees: “... metonymic text (...) deluges us with a plethora of data, which we seek to unite into one meaning” (30). Dit blyk dat hierdie verhaal so ’n metonimiese teks is waarin, soos David Lodge (in *The modes of Modern Writing*) aandui dat “one topic may lead to another either through their similarity or their contiguity”. Hieruit blyk dit dat selfs Jo se stelling dat sy “net Lodge en Agatha Christie” saamgebring het (30) ’n belangrike teken is dat die hele verhaal intertekstueel gelees moet word.

In Christie se boeke gaan dit oor moord. Ook in hierdie verhaal is daar sprake van ’n driedubbele “moord”. Sowel Marthinus as Alter, moet die leser deur fynlees aflei, word deur Van Aard — soos aangespoor deur Melusina — op verskillende maniere “vermoor”. Marat word vermoedelik meer direk deur ’n vrou vermoor. ’n Mens sou selfs kon sê dat die idioot op die dorps-huwelik deur die bruid se ongevoelige optrede geestelik “vermoor” word.

Jo se woorde: “As ek ’n skrywer was, (. . .) het ek iets van gisteraand se bruilof gebruik”, het dus teen die tyd dat dit in hierdie verhaal gerapporteer word, reeds in vervulling gegaan, soos ook die skrywer se gedagtes aan die einde van die verhaal: “Jy sál hieruit ’n verhaal moet maak”.

Hierdie verhaal is óók 'n triomf van noukeurige beplanning, van onderbektoneering gepaard met implikasie — 'n verhaal waarin feitlik elke woord met 'n dubbele betekenis gelaai word. Dit blyk egter ten slotte 'n nogal “elitistiese” verhaal te wees. 'n Mens wonder dus of die eerste prys wat in hierdie bepaalde wedstryd daaraan toegeken is, heeltemal vanpas is. Ek het die vermoede dat die intelligente, maar nie letterkundig geskoolde leser, tot frustrasie gedryf sal word deur dié dinge in die verhaal waarvan hy bewus is, maar wat hy nie vir homself kan uitpluis nie.

Wanneer Aucamp dus in sy inleiding sê dat hierdie verhaal, “by al sy berekende inteelt, 'n volkome leser-gerigte verhaal” is, kan ek met hom saamstem in soverre die verhaal gerig is op 'n letterkundig ingeligte en bekwame leser.

Daar is ook ander verhale in die bundel wat beslis nie op die deursneeleser gerig is nie. Ek dink bv. aan H.P. van Coller se “Dood van 'n dassie” en Etienne van Heerden se drie verhale, wat met hul oop slotte leserverwagting en -interpretasie fnuik. In eg. verhaal word die obsederende herinnering aan die dood van die vertellende ek se boesemvriend Paul, in 'n motorongeluk vroeër, knap gesuggereer deur die herhaling van bepaalde beelde: 'n arm met fyn haartjies daarop, spiere wat ritmies beweeg, oë, 'n hortende asemhaling, 'n vloekskoot, glas wat breek, bloed wat tussen bruin hare deurvloei, 'n geweer. Al hierdie dinge hou die verteller vasgevang in die noodlottige oomblik en verydel op ironiese wyse sy ouers en Jan se pogings om hom te help. Die dood van die dassie wórd weer die dood van Paul.

Die te berekende parallele aan die een kant en te veel ontbrekende verbande aan die ander kant, veral wat betref die moontlike seksuele konnotasies in die verhaal, het my ten slotte tog ietwat onbevredig gelaat.

Ek bespreek die Van Heerden-verhale in die verband van sy bundel *Liegfabriek*, wat in dieselfde jaar as hierdie bundel verskyn (is dié soort ding toelaatbaar?) en verwys dus nie weer na hulle nie.

Intertekstualiteit speel ook 'n rol in Pirow Bekker se netjiese en ontroerende verhaal “Invloed”, wat — soos aangedui in die sitaat “Si conden bi malcander niet comen, het water was veel te diep” — voortbou op die stramien van 'n Middeleeuse wagtterslied. So gesien, verkry ook die titel van hierdie verhaal 'n dubbele betekenis.

Dit is, terloops, die een verhaal in die bundel wat sowel die letterkundig geskoolde as die “gewone” leser aanspreek, wat dus werklik daarin slaag om die grense tussen sg. hoë en populêre literatuur af te breek, en het dus myns insiens — in die konteks van hierdie wedstryd — die eerste prys verdien. Maar miskien is dit juis sy funksioneel sober, onversierde styl wat Bekker hier in die wiele gery het. Die meeste beoordelaars verkies blykbaar blokkies-raaisels. Dit is miskien ironies dat hierdie verhaal alfabeties bepaald wel eerste in die bundel verskyn.

Corlia Fourie se verhaal “Lewe met hoofletters” gaan oor 'n meisie wat kry waarna sy gesoek het, en het 'n erg moralisties-didaktiese inslag wat hinder.

Emma Huismans se “Die vinger van God” gaan oor die frustrasie van ’n liberation-pamfletskrywer (om die (modieuse?) taalkode van die verhaal self te gebruik), en haar opstand teen ’n God wat geweld en wreedheid toelaat. Hier is ’n opvallende afwesigheid van wat T.S. Eliot genoem het “emotion recollected in tranquillity”, en die teenwoordigheid van die woede van ’n jonger geslag skrywers, waarvan Aucamp in sy inleiding melding maak, is hier kennelik teenwoordig.

Ook in Marlene van Niekerk se “Honderd-en-vyftig jaar Spekfontein” is hierdie woede waarneembaar, hoewel die masker van ’n ontluisterende ironie die rou aanklag hier temper.

In Maretha Maartens se “Stuifmeel in die bloekombos” word ’n volwasse verhaal enigszins bederf deur ’n onnodige melodramatiese slot.

Bart Nel deur J. van Melle (sagteband; eerste skooluitgawe), Van Schaik, 1988, 181 pp., R10,50 + AVB.

Die feit dat hierdie boek as ’n skooluitgawe bestempel word, spruit uit die feit dat dit ’n uitgebreide inleidende gedeelte bevat wat op die hoërskoolleerling toegespits is. Dit beteken waarskynlik dat Matriekleerlinge vir nog ’n paar jaar lank geen kans gaan hê om *Bart Nel* vry te spring nie!

Dat Afrikaanse “klassieke werke” herdrukke en heruitgawes beleef, is iets om voor dankbaar te wees. (Met sy aantreklike nuwe baadjie ondergaan die boek ook ’n inspirerende verjongingskuur. Die keuse van Willem Gravett se ets “Selfportret” was ’n uitmuntende keuse!) Elke taal en elke letterkunde behoort te weet waarop hy gebou is en behoort die voorlopers toepaslik te bestendig. Of sulke werke te dikwels op Matriekvlak voorgeskryf behoort te word, lyk my egter na ’n debatteerbare vraag.

Dieselfde uitgewers het, ook in 1988, ’n eerste uitgawe in sagteband gebring van Jochem van Bruggen se *Die Sprinkaanbeampte van Sluis* (117 pp.; prys R12,50 + AVB) — eweneens in ’n besonder aantreklike baadjie, met ’n afdruk van ’n skildery van John Meyer.

In haar inleiding tot dié roman voer Elsa Nolte oortuigende argumente aan teen die moontlike beswaar dat die boek “uitgedien, hoogstens miskien van literêr-historiese belang” is. Sy gee toe dat die boek gedateer en in sekere sin ’n speël van sy tyd is, maar argumenteer dat dit tog nog aktueel is in die sin dat dit veel meer is as “gedateerde ekonomiese, maatskaplike of landboukundige verslag” deurdat dit gaan om Lambertus Bredenhand (die sentrale persoonasie) “se ewig-menslike begeerte na stryd en status”. Sy wys ook — tereg — daarop dat Bredenhand se lyding, loutering en uiteindelijke aanvaarding van “die wêreld se beloop” (114) die boek bo die gewone laat uitstyg.

’n Mens sou verder kon wys op die ironiese van die feit dat dit die verlies van ’n kind is, juis wanneer Bredenhand die toppunt van sy nuwe status as sprin-

kaanbeampte bereik het, wat die meisie Dirkie nader aan hom bring. Daar is ook ironie in die feit dat die knap wyse waarop hy hom van sy taak as sprinkaanbeampte kwyt hom ook van sy nuwe status beroof deurdat daar nou nie meer sprinkane is om uit te roei nie.

Oor *Bart Nel* as roman kon ek egter nog nooit so positief voel soos feitlik die ganse Afrikaanse literator-gemeenskap nie. Dit is wel so dat dit, *vir sy tyd, met 'n besondere nugterheid en soberheid van styl geskryf is*. Wanneer W.F. Jonckheere in sy inleiding tot die nuwe uitgawe egter praat van tragiek t.o.v. die skeiding tussen Bart en Fransiena en van 'n ironiese visie by die skrywer, kan ek nie saamstem nie.

'n Voorvereiste vir die tragiek is die potensiaal van grootheid. Bart en Fransiena gedra hulle egter albei uit die staanspoor soos twee koppige, moedswillige kinders. Daar is nooit sprake van 'n werklik volwasse verhouding tussen die twee nie, en as Bart eindelijk as gevolg van sy koppigheid (bewonderaars noem dit trots) van alles gestroop is, het ek nog altyd gevoel dat dit sy verdiende loon is.

Die ironiese visie veronderstel verder by die skrywer, soos Jonckheere tereg veronderstel, die "besef dat ideaal en werklikheid dikwels van mekaar afwyk, dat absoluut gemaakte waardes of opinies relatief is, dat botsende standpunte meestal albei 'n kern van waarheid bevat, dat 'n mens moet waak teen die fanatiese deurvoer van eie opvattinge ten koste van jouself en jou ewenaaste."

Die probleem is dat ek in *Bart Nel* juis 'n man sien wat fanaties sy eie opvattinge deurvoer ten koste van homself en sy ewenaaste (en in Fransiena 'n nogal kleinlike, polities-naïewe en selfsugtige vrou wat nie bereid is om uitdagings te aanvaar of op te offer nie), terwyl ek by die geïmpliseerde skrywer slegs bewondering vind vir hierdie koppige, fanatiese man en geen tekens van 'n ironies-relativerende visie op sy "trots" en behoud van veronderstelde integriteit nie. Hiervan is die beroemde fokalisering van Bart in die slot van die roman myns insiens voldoende bewys.

Ek betwyfel ook Jonckheere se gestereotipeerde siening van Bart se "manlike oplossing van omstandigheidsprobleme" as miskien ewe "geldig" of "verstaanbaar" as Fransiena se "tipies vroulike" benadering.

Dus: 'n mens is die uitgewers dankbaar vir die feit dat hulle reeds heelwat van die ouer werke in Afrikaans in aantreklike nuwe uitgawes laat herleef het, en dat hulle — deur inleidende besprekings — poog om kontemporêre lesers opnuut in hierdie werke in te lei. Maar 'n mens behou jou bedenkinge, veral soms.

Die jaar toe my ma begin sing het deur Engemi Ferreira, J.P. van der Walt, 1988, 79 pp., R14,95 + AVB.

Psigokrities gesien, wil dit voorkom of daar 'n interessante verband is tussen

die konkrete en die geïmpliseerde skrywer van hierdie uitsonderlike kort roman. Die agterbladflapteks deel omtrent Engemi (uitsonderlike naam!) Ferreira mee: "(H)aar eerste gedigte verskyn op sestien in *Tydskrif vir Letterkunde*. Sy studeer sang met die oog op 'n loopbaan as liederesangeres en later drama onder prof. Anna Neethling-Pohl. // Sy trou met Johan Jordaan en na die dood van hul eerste baba in 1966, begin 'n belangstelling in die antroposofie. Sy help dr. Max Stibbe met die stigting van 'n Rudolf Steiner-skool in Pretoria waar sy 'n tyd lank klasgee. // (. . .) Engemi en haar man en drie van hulle vyf kinders woon tans in die Oos-Transvaalse Laeveld op hulle plaas La Staan waar hy met bome boer en sy skryf."

In die roman is die hoofpersonasie 'n vrou met 'n kunstenaarstemperament, wat op 'n bosbouplaas, Blystaan (insiggewende naamsverandering vanaf die konkrete!), woon saam met haar man en haar ses — in 'n stadium sewe — kinders (vgl. p. 12). Een van die kinders sterf op 'n gruwelike wyse. Hierop reageer die vrou deur "'n lied uit *Orpheus* van Gluck" (p. 25) te begin sing. Die gebeurtenis lei voorts tot 'n ingrypende verandering in elkeen van die gesin se lewe. Die tweeling studeer later drama, terwyl elkeen van die ander — getrou aan hul uitsonderlike name ("n (m)ens se naam moet jou kan stut", het die vrou op 'n keer gesê (p. 59) — sy eie uitsonderlike paadjie loop.

Uit die ek-vertellings deur die ses kinders oor sewe hoofstukke heen kom 'n beeld tot stand van 'n uitsonderlike vrou wie se eie lewe die verwesenliking word van die Steiner-aanvangsitaat: "The waves of external life press in upon the inner man from all sides if, instead of mastering this external life, he is mastered by it. Such a man is like a plant which has to grow in a rocky cleft. Its growth is stunted until new space is created for it. No external forces can create space for the inner man. Only the inner tranquility (sic — l.v.Z.) he himself creates can do it. Outer conditions can alter the course of his life; they can never awaken the spiritual man in him. It is the pupil — he alone — who must give birth to a new, higher man within himself."

Hierdie vrou — Ma — word aanvanklik dermate oorrumpel deur "the waves of external life" dat sy fisies en geestelik in duie stort. Haar seun Konstans dink later so oor haar: "Jou lewe het in duie gestort in ontbering en die afwesigheid van sinvolheid (...)" (66). Haar kunstenaarstemperament, wat blyk uit talle tekens in die teks, word ondermyn deur die konkrete werklikhede van 'n droogtejaar, 'n huwelik met 'n man wat geen begrip vir haar behoeftes het nie en wat self vasgevang is in die greep van willose oorgawe aan eksterne omstandighede. Hierdie vrou se "growth is stunted", totdat die lewe in haar bevry word deur die gruwelike dood van haar kind. "(D)ie jaar toe my ma begin sing het" (vgl. p. 25) verkry 'n dubbele betekenis. 'n Eksterne gebeurtenis verander die koers van haar lewe (vgl. die Steiner-sitaat hierbo) en gee op 'n paradoksale wyse weer sin aan haar lewe. Die "spiritual man" in haar ontwaak nie slegs nie, maar hou aan met groei, sodanig dat sy tot ná haar dood 'n invloed op haar kinders uitoefen.

Die begrip *antroposofie* (vgl. die eerste paragraaf hierbo) word in die *Woor-*

deboek van die Afrikaanse taal so verduidelik: “1. Kennis v/d aard v/d mens; menslike wysheid. 2. Die filosofie van Rudolf Steiner (1861–1925) waarvolgens die bosinnelike kennis verkry kan word deur verfyning en verskerping v/d waarnemingsvermoë, deur oefening van okkulte kragte i/d mens”, en *antroposofies* o.m. soos volg: “*Antroposofiese geneesmetode*, waarby die mens na liggaam, siel en gees in sy samehang m/d kosmos beskou word.” Wanneer die psigiater Konstans dink oor Ma in die inrigting, word die leser bewus van haar konstante “soeke na die waarheid”, ’n soektog wat o.m. gevoed is deur ’n doelbewuste verskerping van die waarnemingsvermoë, soos blyk uit haar urelange roerlose staar na die “wonder en mistiek van die pers ametiskristalle waarmee die oopgekapte geoiëde uit Brasilië aan die binnekant uitgevoer was” (p. 65). Sy vra die sielkundige om haar toe te laat om haar karma in vrede te voltooi (p. 64), en die skilderye wat sy in hierdie tyd maak, is daarop gemik om deur al die lae van die uiterlike werklikheid te dring tot die essensie en dit dan sigbaar te maak (vgl. p. 45). Die boeke wat sy in ’n kis op die selfgebooue kerkie op hul plaas gehou het, was waarskynlik boeke oor die antroposofie. Uit een van hierdie boeke vertolk haar seun Konstans haar sterfbedwens dat twaalf mense drie dae lank by haar lyk moet waak, as ’n begeerte dat hierdie mense, “as verteenwoordigers van die twaalf kosmiese eienskappe in die menslike natuur” (p. 68) vir oulaas rondom haar verenig moes wees.

Die skryfster openbaar onteenseglike tegniese en vertel-vernuif. Hiervan getuig die wyse waarop die katartiese gebeurtenis twee keer met volmaakte tydsberekening ten tonele gebring word (op pp. 25 en 79); die eerste keer met ’n verhaalmatige knaleffek en die tweede keer as ’n verrassingslot wat alles wat hierdie slot voorafgaan in ’n nuwe perspektief plaas. Ook die manier waarop die uitsonderlike vrou se lewe vergestalt word — deur die terugblik-perspektief van haar ses kinders wat elkeen, ooreenkomstig sy/haar eie lewensiening, nuwe aspekte van haar karakter openbaar — getuig van skrywersvernuif. Die oorskakeling vanaf die een fokalisator na die volgende geskied ook merkwaardig glad en oortuigend.

Tog is daar dinge wat bly hinder. Nie die minste hiervan nie is die feit dat hierdie leeservaring tog in groot mate steun op die buitenissige van die verhaalelemente en dat ’n mens die belangrikste perspektief van almal — dié van Ma self — bly mis. Miskien stof vir ’n tweede boek waarin ook die onvolledige verhaal van haar vreemde huweliksverhouding aangevul word? Nog vrae wat bly knaag: hoe is dit moontlik dat hierdie merkwaardige vrou so min begrip gehad het vir haar tienderjarige dogter Trien se behoeftes, en is dit realisties dat hierdie intelligente vrou een en twintig jaar lank nie daarin sou slaag om haar vrylating uit die inrigting te beding nie? As sy hierdie volgehoue afsondering — wat haar kunstenaarstemperament waarskynlik goed gepas het — werklik verkies het, hoe kon sy dit versoen met haar plig en haar gevoel as moeder? Bereik sy gedurende haar jarelange ballingskap werklik ’n innerlike oorwinning, of kom hierdie tydperk neer op ’n ontvlugting van ’n

werklikheid — buite die inrigting — waarmee sy haar nie kon versoen nie? Is sy dus werklik die merkwaardige vrou wat die teks wil laat vermoed, of berus haar merkwaardigheid hoofsaaklik op uitsonderlikheid?

'n Koning vir die volk deur P.G. Hendriks, Human en Rousseau, 1988, 167 pp., R15,95 + AVB.

Ek moet beken dat nóg die tema nóg die bandontwerp van P.G. Hendriks se “tweede Bybelroman” — soos die agterbladteks aandui — my besonder geesdriftig oor dié boek laat voel het. Hendriks het egter slegs ’n paar blad-sye nodig gehad om my volkome in die ban te kry van die groter-as-lewens-groot-figure in wat ek nie anders kan beskryf as sy formidabele herskepping van die koningskap van Saul nie.

Om Bybelfigure werklik te laat leef, verg ’n meesterhand, nie alleen omdat dié geskiedenis vir die meeste Afrikaanse lesers oorbekend is nie, maar ook omdat hierdie figure uiteraard slegs die paadjie wat deur die bestaande geskiedenis vir hulle voorgeskryf is, kan loop. Die leser ken, met ander woorde, reeds die verhaal nog voor hy begin lees.

Maar Hendriks kry dit reg om “die beendere wat oorbly onder die tamarisk-boom” (vgl. p. 164) tot onvergeetlike mense te laat herleef. Hy bly bowendien deurentyd in volle beheer — stilisties, verhaalmatig, karakterskeppend. Nog meer merkwaardig: die skrywer beweeg nooit buite die Bybelse sfeer nie, ook wat sy taalhantering betref; tog bring hy ’n nuwe dimensie wat ’n mens nou die Bybelgeskiedenis vars en nuut laat ervaar.

Die skrywer hou merendeels getrou by die gebeurtenisse soos in die Bybel opgeteken. ’n Vonds is egter die inbring van die verbintenis met die meisie Saron — later die waarsegster van En-Dor — ’n uitbreiding van die Bybel-verhaal. Psigologies verklaar dit die koning se toenemende vereensaming en ontmensliking, en dit skep simpatie met Saul, ten spyte van sy sinnelose, waansinnige vervolging van Dawid.

Dit is egter nie slegs Saul — liggaamlik en geestelik geweldig in lewe én in dood — wat in die kollig kom nie. Ook die verhouding tussen eers die skugter jongman, daarna die onvoorspelbare koning Saul en die morrende, maar onwrikbare profeet, Samuel, word besonder oortuigend en met fyn psigologiese insig weergegee. Die oproep van Samuel se gees deur die vrou van En-Dor en sy finale veroordeling van Saul is ’n hoogtepunt. Die hantering van hierdie toneel voeg op ’n subtile wyse net genoeg by tot die Bybelverhaal om die leser Saul se daaropvolgende heroïese dood met nuwe oë te laat sien.

Hoewel dit slegs ’n newetema is en dus geen uitgebreide aandag kry nie, word die verhouding tussen Dawid en Jonatan so oortuigend en met soveel deernis uitgebeeld dat Dawid se onvergeetlike klaaglied vir Saul en Jonatan iets word wat ’n mens altyd sal bybly: “Saul en Jonatan, die bemindes en lieflikes, / is in hulle lewe en in hulle dood nie geskei nie. / Vinniger as arende

was hulle, / sterker as leeus (. . .) Jonatan lê verslaan op jou hoogte. / Ek is benoud om jou ontwil, / my broer Jonatan! / Jy was vir my baie lieflik; / jou liefde was vir my wonderliker as die liefde van vroue (. . .)” (p. 165).

En, beseft ’n mens, hoe jammer dat die pragtige ritme van hierdie ontroerende lied nie in die nuwe Bybelvertaling behoue gebly het nie!

As ’n mens hierdie besielde en psigologies uitmuntend gemotiveerde her-skepping van die Saul-verhaal vergelyk met D.F. Malherbe se weergawe daarvan in *Saul die worstelheld* kom P.G. Hendriks beslis die beste daarvan af. Hier is geen teken van die oordrewe woordrykheid, die wydlopiegheid en die hinderlike didaktisisme wat die Malherbe-roman ontsier nie.

Tussen die waboómrante deur Annemarie J. Pieterse, Folio, 1988, 107 pp., prys nie vermeld nie.

Met haar reeks sketse en vertellings uit die Heiveld en die Sederbergkontrei lewer Annemarie Pieterse ’n stewige bydrae tot die kontreiletterkunde in Afrikaans. Sy motiveer die skryf van die boek in die voorwoord soos volg: “Hierdie bundel is ’n poging om die liefde vir hulle kontrei by die hedendaagse Heivelders en Sederbergers te stimuleer en hulle aan te moedig om uit te hou, aan te hou en vas te hou aan dit wat hulle het, al is die lewe tussen die sandbanke, besemriete en suikerkanne nie aldag maklik nie. Want sonder hulle sal die Heiveld nie meer Heiveld wees nie. Tweedens wil ek op hierdie wyse probeer help om te bewaar wat nog te beware is van ons land se voorgeskiedenis. Derdens is dit my huldeblyk aan ’n flentertjie wêreld waaruit ek self ook stam.”

Drie lofwaardige uitgangspunte, myns insiens. Nadat ek by die lees van die boek aanvanklik ’n mate van irritasie ondervind het weens ’n — myns insiens — effens oordrewe toespitsing op die gebruik van die tipiese kontreitaal, is ek gaandeweg werklik beïndruk deur die skryfster se onteenseglike vermoë om die deerniswekkende karakters van wie sy vertel, oortuigend vir die leser te laat leef.

Hoewel die voorbeeld van die Herman Charles Bosman-verteller, Oom Schalk Lourens, sig hier nie heeltemal onbetuig gelaat het nie, kan die bewoners van Jan Disselsvlei — vandag heet dit Clanwilliam — soos hulle hier geteken word, met eer hul plekke inneem in die galery van werklik onvergeetlike kontreikarakters in Afrikaans. Daar is Kerneels Botterbek, wat met sy skynheiligheid begin het vandat hy koster geword het by Jan Disselsvlei se strooidakkerkie; die armsalige dorpsmid, Dowe Stefaans, wat lyk of hy “met sy arbeidsamigheid aan sy ewenaaste askies wil vra vir sy dooie ore”, soos Tant Mynie Bittersoet sê; Stefaans se bitterbekvrou, Lui Liesa, wat agter in die Heiveld gehoor het “van vroue wat droë kanfer in hulle mans se broeke vaswerk om hulle onkapabel te maak omdat hulle by ander vrouens buitevuurtjies aanslaan”; Koos Horrelvoet van die nagwabataljon, wat teen-

oor sy vrou Kowa kla: "Wat met die Disselsvleiers se koskaste aangaan, weet ek nie. Maar sóvul vol balies kin ek in my heugenis nie"; Fieta, wat met ou-Arrie se raad van 'n oop venster (om die kers dood te waai!) dit eindelijk regkry om die twee "bitter alleniges" van Jan Disselsvlei, oom Mias Vyelaagte en tant Hessie Verdriet, op die riempiesbank in tant Hessie se sitkamer so na aan mekaar te kry dat tant Hessie met 'n fyn stemmetjie uitroep: "Haai, Mias!"

Dis die einste Fieta wat in die kostelike "Krismiskêrels ent këndillaits" onder die Kersliedsingery van huis tot huis met "haar heupe vol sagtevet" so teen ou-Arrie druk dat "die rillings soos Aprilmaand se boklammers" deur hom hardloop.

Ek kan my, terloops, voorstel dat hierdie skets op 'n ou-Kersaand met groot sukses vir die hele gesin voorgelees kan word, en dat nie slegs oud-Heivelders en oud-inwoners van die Sederberg-kontrei hulle daarin sal verkneuter nie.

Annemarie Pieterse se *Tussen die waboomrante* is 'n boek wat beslis die moeite werd is om aan te skaf.

Louise Broccardo Franse invloed op Suid-Afrikaanse kultuur

Marilet Sienaert-van Reenen. 1989. *Die Franse bydrae tot Africana-literatuur 1662-1902*. Kaapstad/Pretoria: Academica

Hierdie boek is in twee duidelike onderafdelings verdeel. Afdeling I bevat 'n diachroniese uiteensetting van Franse bydraes tot die Africana-literatuur. Dit neem die vorm aan van 'n breë geskiedkundige opgaaf van Franse elemente of individue wat vanaf 1503 tot 1902 raakpunte vorm tussen die Franse stamland en Suid-Afrika, en wat deur verbandhoudende geskryfte 'n Franse bydrae tot die Africana-literatuur lewer. Afdeling II volg met 'n sinchroniese ondersoek na relevante tekste. Alle tekste in Frans, Nederlands en Afrikaans wat getuig van 'n raakpunt tussen Frankryk en Suid-Afrika word hier ingesluit.

Afdeling I word in 7 hoofstukke ingedeel. Hoofstuk 1 kan as 'n inleidende hoofstuk beskou word waarin die skryfster melding maak van seevaarders wat tussen 1503 en 1689 by die suidpunt van Afrika aangedoen het. Die noodsaaklikheid van hierdie hoofstuk word deur 'n aanhaling van Varley (1949: 43) verduidelik: "We think of Africana in terms of human settlement in the sub-continent." Dit is dus duidelik dat die bydraes tot Africana-literatuur

per se skraal is gedurende hierdie tydperk. Die koms van die Hugenote na die Kaap (1688) is seker die belangrikste enkele gebeurtenis wat dui op 'n raakpunt tussen Frankryk en Suid-Afrika. In Hoofstuk 2 toon M.S.-v.R. aan hoe hierdie eerste direkte kontak tussen Franse en Suid-Afrika aanleiding gegee het tot die algehele inlywing en samesmelting van die Franse in die Nederlandse kolonie.

In hoofstuk 3 word die bydraes van Franse individue beskryf wat tussen 1691 en 1900 die Kaap en/of Natal aangedoen het. Sestien persone en diverse Franse reisigers word aangehaal en hulle bydraes word bespreek in terme van materiële en geestelike kultuur. Die bydraes tot die geestelike kultuur word onderverdeel in (a) Volksgeloof, (b) Geneeskunde, (c) Feeste, (d) Psalmwysies, (e) Afrikaanse taal en (f) Africana-literatuur. M.S.-v.R. ondersoek die bydraes van die volgende persone tot die Africana-literatuur: Francois Leguat (1691 en 1698); Estienne Barbier (1739); Franse skipbreukelinge by Algoabaai (1752); L'abbé de Lacaille (1751-1753); Josephus de Grandpreez (1757-1761); Pierre Sonnerat (\pm 1870); Francois de Vaillant (1780-1785); J.J.H. de la Billardière (1792); L.M.J. O'Hier Degrandpré (1793); Charles Francois Tombe (1802); J.G. Milbert (1804); Emmanuel las Cases (1871); Pierre-Antoine Delalande (1818-1820); Leconte de Lisle (1837); Adulphe Delegorgue (1838-1844) en diverse Franse reisigers en jagters in Suid-Afrika (1850-1900).

Hoofstuk 4, 5 en 6 gee 'n oorsig van Franse invloed deur sendingwerk, onderwys en die toneel. Die eerste Protestantse sendelinge van die Paryse Evangeliese Sendinggenootskap (1829) het heelwat later as die Duitse en Engelse sendelinge na die Kaap gekom. Sendingwerk is onder die Khoekhoen, Baharatsi, Basoeto, die Batlaping en die Bataung bedryf en teen 1850 was daar reeds elf sendingstasies opgerig in verskeie dele van die land. Die sendingwerk het ook uitgebrei na die Vrystaat. Die sendelinge word soms beskuldig van inmenging in politieke sake, maar op die vlak van Africana-literatuur het hulle bydraes in diverse vorme gelewer, bv.: 'n verslag, 'n gebed, die beskrywing van 'n ontdekkingsreis, 'n outobiografie, ens. Franse sendelinge van die Rooms-Katolieke Kerk het vanaf 1852 invloed begin uitoefen ten spyte van die feit dat Suid-Afrika hoofsaaklik Protestants was. Die Rooms-Katolieke sendelinge het moeilike tye beleef veral in Natal, as gevolg van hulle inmenging in politieke sake.

As gevolg van die V.O.C. se beleid dat alle leerlinge onderrig in Nederlands moes ontvang, was die onderwys in Frans beperk. Rondgaande Franse skoolmeesters, bv. Jan Camoe, David du Buisson en Francois Louis Migault is in diens geneem deur Hollandse families. Die werk van A.N.E. Changuion en A. Pannevis, twee onderwysers wat baie gedoen het vir die verspreiding van die Franse kultuur, word ook vermeld.

Van 1781 tot 1783 was Frankryk en Nederland bondgenote in hulle stryd teen Engeland en omdat dit ook bekend geraak het dat Engeland die Kaap wou beset, het Franse troepe as garnisoen aan die Kaap gebly. Die Kaapse

gemeenskap het gefloreer en het bekend geword as "Petit Paris". Franse toneelstukke het op die planke verskyn. Die Engelse het in 1806 die Kaap oorgeneem en die Franse invloed het verdwyn. Name wat bekendheid verwerf het op die gebied van die toneel was C.M. Villet, L.B. Meurant en C.E. Boniface. Die enigste ander noemenswaardige toneelstuk van die tydperk handel oor Saartjie, die "Vénus Hottentote" (1814).

Hoofstuk 7, *Die Anglo-Boereoorlog (1899-1902)*, is die laaste hoofstuk van Afdeling I en die punt waarop M.S.-v.R. haar ondersoek eindig. Die Boersaak het simpatie gewek in verskeie Europese lande, soos bv. Ierland, België, Nederland, Duitsland, Frankryk, Amerika en Rusland. In Frankryk het dit veral gespruit uit die Franse haat teenoor Engeland, teen die "gemeenskaplike vyand". Kersauson de Pennendreff en De la Marche, het by die Boerekommando's aangesluit. Hierdie feit, asook Paul Kruger se besoek aan Frankryk, het belangrike bydraes tot die Africana-literatuur tot gevolg gehad, bv. pamflette, dagboeke, briewe, gedigte, liedjies en toneelstukke. *Afdeling II*, wat omtrent twee derdes van die boek beslaan, bevat 'n sinchroniese voorbeeldregister van tekste (prosa, poësie en toneel) wat weens die aard en inhoud as Africana-literatuur met 'n Franse raakpunt beskou word. Die tekste kan almal in hulle historiese konteks geplaas word deur terugverwysings na die gegewens oor die betrokke skrywer of tydperk wat in Afdeling I gegee word. Die groot meerderheid tekste is ingedeel onder hoofstuk 8 (*Prosa*) en is gekategoriseer in anekdotes, briewe, dagboeke, historiese vertellings en verklarings, jagvertellings, lerende prosa en reisvertellings. Waar die tekste nog nooit in Afrikaans vertaal is nie, word hulle van 'n vertaling of 'n opsomming voorsien. Die laaste twee hoofstukke in die boek bevat voorbeeldregisters van poësie- en toneeltekste. Veral laasgenoemde blyk baie meer beperk te wees as soortgelyke prosa- en poësietekste. Dit is duidelik dat 'n mens met reg kan praat van Franse bydraes tot die Africana-literatuur. Die kultuurhistoriese skets in Afdeling I dien as agtergrond vir 'n opvallende hoeveelheid relevante materiaal wat deur M.S.-v.R. op 'n interessante en leesbare wyse vir die leser ontsluit word. Die skryfster se deeglike navorsing sal in die toekoms as grondslag kan dien vir verdere studies oor ander aspekte van die Franse invloed op Suid-Afrikaanse kultuur.

Romaanse Tale, Unisa

Siegfried Huigen Geletterdheid in Renaissance-literatuur

Simpha Brinkkemper en Ine Soepnel. 1989. *Apollo en Christus; Klassieke en christelijke denkbeelden in de Nederlandse renaissance-literatuur*. Zutphen: De Walburg Pers. F1 32,-.

Als moderne lezer moet je heel wat moeite doen om Nederlandse zestiende- en zeventiende-eeuwse teksten te begrijpen. Bij het lezen ervan stuit je voortdurend op onbekende woorden en duistere constructies. Maar behalve de *verba* (woorden), geven ook de *res* (zaken, inhoud) problemen. Sinds de zeventiende eeuw is de westerse cultuur immers ingrijpend veranderd. De eerste veranderingen deden zich voor in de natuurwetenschappen. Onwrikbare wetten regeren (regeerden) sinds Newton de *kosmos*, en niet de liefde die uitgaat naar de Onbewegelijke Beweger (Aristoteles). Niet langer Galenus, maar de negentiende-eeuwer Freud bepaalt ons mensbeeld, ook al is de laatste niet wetenschappelijker dan de eerste. Onze literaire canon is eveneens door de negentiende-eeuwers veranderd. Zij hebben er definitief voor gezorgd dat de *moderni* het gewonnen hebben van de *antiqui*. De twintigste-eeuwse geletterde moet Dostojevski, Baudelaire, Kafka, Joyce en Borges gelezen hebben om in eigen kring aanvaard te worden. Men vergeeft hem graag dat hij nog nooit iets van Cicero onder ogen heeft gehad. Continuïteit bestaat er eigenlijk alleen in het christendom, hoewel er maar weinig kerkgangers zijn die kunnen uitleggen hoe het nou zit met de predestinatie. De scholastieke leerstukken hebben plaats moeten maken voor een appel op het hart, alweer een erfstuk van de negentiende eeuw. Door deze breuken in de traditie van het Westen gaapt er dan ook zo 'n diepe kloof tussen de moderne lezers en de pre-romantische teksten. De meesten van ons beschikken niet in voldoende mate over de codes die helpen om deze teksten verstaanbaar te maken. In de ogen van een ontwikkeld iemand uit de renaissance zouden we de indruk maken ongeletterd te zijn. Het probleem, ons probleem, is het dat literatuur uit die tijd zich hoofdzakelijk richt tot geletterden van hun soort.

In dit gebrek wordt gedeeltelijk voorzien door *Apollo en Christus* van Simpha Brinkkemper en Ine Soepnel. In dertien hoofdstukken wordt een belangrijk deel van de literaire thematiek van de renaissance-literatuur voor de lezer overzichtelijk gemaakt. Per hoofdstuk — met onderwerpen zoals de heidense goden, stoïcisme, protestantse theologie — is er eerst in ongeveer tien bladzijden een samenvattend overzicht van een onderwerp. Daarna volgen citaten uit invloedrijke heidens-klassieke en christelijke teksten en tenslotte passages uit de Nederlandse renaissance-literatuur waarin iets soortgelijks is terug te vinden als in die invloedrijke teksten. Zonder dat het woord genoemd wordt, gaat het boek dus over inter-

textualiteit in de renaissance. Achterin het boek is een uitgebreide bibliografie opgenomen waarmee de lezer op het spoor wordt gezet van invloedrijke teksten en studies daarover tot en met de renaissance. Helemaal nieuw is het boek niet. Zoals de auteurs ervan ook zeggen, leunt het in sterke mate op Isabel Rivers' *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry* (1979). Nieuw ten opzichte van Rivers is de toespitsing van *Classical and Christian Ideas* op de Nederlandse literatuur. *Apollo en Christus* is een belangrijk boek voor docent en student. Beide vinden in dit boek een sleutel die heel wat teksten kan openen. Men zou zelfs aan de hand van het boek een semestercursus renaissance-letterkunde kunnen opzetten. In elk geval lijkt mij *Apollo en Christus* bijzonder geschikt om te gebruiken in een honneurscursus renaissance-letterkunde. Het boek maakt *illiterati* tot *litterati*, geletterden in de betekenis die Cicero eraan gaf: mensen die de oude canon beheersen.

Universiteit van Stellenbosch

Literêr-aktueel

Huldigingswoorde by toekennings van die S A Akademie vir Wetenskap en Kuns:

Hertogprys vir Prosa aan Etienne van Heerden. Huldigingswoord deur prof. M.G. Scholtz

Etienne van Heerden het reeds in 1978 met sy bekroonde debuutwerk *Matoli* blyke van sy onteenseglike talent as woordkunstenaar gelewer. Binne die bestek van 'n dekade vestig hy hom nie net as digter nie, maar veral as een van die voorste hedendaagse prosaïste in Afrikaans met werke soos die kortverhaalbundel *My Kubaan* (1983) en die novelle *Om te awol* (1984). Vir laasgenoemde kry hy die Eugène Maraisprys, een van die vele toekennings wat hy sou ontvang.

Van Heerden se werkywer, dryfkrag en produktiwiteit spreek duidelik daaruit dat hy benewens verskeie publikasies van kleinere omvang in 1986 kom met *Toorberg*, sy eerste roman, in 1987 met die digbundel *Die laaste kreef* en in 1988 met die kortverhaalbundel *Liegfabriek* waarvoor hy vanjaar die ATKV se prosaprys ontvang het. Terwyl hy met *Toorberg* besig was, voltooi hy ook sy M.A.-verhandeling oor 'n *Resepsiegeskiedenis van raspejoratiewe in geselekteerde Afrikaanse prosatekste* waarvoor hy die graad met onderskeiding behaal. Hy het ook 'n graad in die Regte, is 'n gekwalifiseerde prokureur, was balju van die landdroshof te Bellville en deeltydse dosent in regspraktyk aan die Kaapse Technikon. Tans doseer hy in die departement Afrikaans-Nederlands aan die Universiteit van Rhodes.

Die roman *Toorberg*, waarvoor Etienne vanaand die grootste prestigeprys in die Afrikaanse letterkunde ontvang, kan as artistiese versamelpunt van biografiese en tematiese gegewens uit die lewe en oeuvre van hierdie Oos-Kaapse plaasseun gesien word. Daar is bv. die plaasmilieu en die problematiek van wit en swart verhoudinge wat reeds in *Matoli* en feitlik in al sy ander prosawerke voorkom. In aansluiting hierby is daar die tema van oorerwing waarvolgens die plaas nie net vir die nageslag bewaar word nie, maar by elkeen ook 'n trots ingeskerp word vir die familiegeskiedenis, die stamboom. Hieroor lees ons reeds in die verhaal "Slap grensdrade" in die bundel *My Kubaan*, 'n verhaal wat in meer as een opsig as voorloper van *Toorberg* gesien kan word.

Van Heerden se regs-kennis en -ervaring vind ook direkte neerslag in die roman wat die hele kwessie rondom skuld in die juridiese sin en die oerskuld waaraan elke mens aandadig is, bekyk. Magistraat Van der Ligt se ondersoek van die dood van 'n seuntjie in 'n boorgat op die stamplaas Toorberg is nie net die vertrekpunt vir die soeke na die skuldige nie, maar die magistraat vorm ook die sentrale oriënteringsentrum van die leser. Hy en die leser leer

uiteindelik die “onbeperktheid van die moontlike” ken as die logika van die reg, die “ketting van oorsaaklikheid” wat nie kan bepaal wie skuldig is nie wat alles uitgroeï tot hierdie oerskuld waaraan elke mens as sodanig deel het. Die telkense verwysing na die Moolmans as Stamabels is in hierdie verband betekenisvol. Magistraat Van der Ligt se fisiese gebrek, sy stompie arm is nie net metafoor vir die ontoereikendheid van die “arm van die gereg” nie, maar word ook simbool vir die ontoereikendheid van die mens se patrone van betekenistoekenning. Op hierdie wyse word die lokale getransendeer tot die universele.

Die aandadigheid van elkeen aan hierdie oerskuld verbeeld Van Heerden op tegniese vernuftige wyse as hy die verlede laat meepraat in die gedaante van spoke van voorvaders, die stam, wat uit die dood herry's en getuig oor gister sonder egter om op hulle dwaaltogte die lewendes te versteur. Reeds die titel van die roman berei die leser voor op 'n toorwêreld, 'n wêreld waarin volgens magistraat Van der Ligt, “waarheid en verdigsel, geskiedenis en toekoms, lewe en dood deurmekaar” loop. Met hierdie verwewing van die magiese en realistiese vlakke slaag Van Heerden ook tog daarin om te wys op 'n omvattender werklikheid, 'n werklikheid wat reëler is as die alledaagse, sigbare realiteit.

Toorberg is egter nie slegs 'n kreatiewe verwerking van en inkleding in Afrikaans van die tradisie van die Magiese Realisme nie, maar vertoon ook raakpunte met onder andere die nuwere Afrikaanse plaasroman soos dit voorkom by bv. Anna M. Louw en Wilma Stockenström. In hierdie verband sou daar nog op 'n veelheid en diversiteit van ander tekste wat as intertekste in hierdie roman figureer, gewys kon word. Die voortreflike integrasie daarvan is een van die vele verdienstes wat *Toorberg* so 'n grootse roman maak. Die konsensus wat bereik is oor die kwaliteit van hierdie roman, spreek uit die vele toekennings wat dit reeds ontvang het.

Ek sluit af met die volgende woorde van J.C. Kannemeyer, verlede jaar se wenner van die Gustav Prellerprys vir Literatuurwetenskap, oor hierdie roman:

“Met *Toorberg* bereik Van Heerden 'n hoogtepunt in sy oeuvre deurdat hy talle motiewe uit vroeëre publikasies sinvol verbind en 'n werk lewer wat deur die verskeidenheid van tematiese velde as een van die beduidendste bydraes tot die hedendaagse Afrikaanse romankuns beskou kan word.”

Eugène Maraisprys aan Philip de Vos. Huldigingswoord deur prof. Réna Pretorius

Philip de Vos se speelse sintuig vir die ligte, komiese vers blyk uit al drie bundels wat sedert 1984 uit sy pen verskyn het:

O, togga! 'n Gogga in 1984

Brommer in die sop in 1986

Daar's Bitterals in die Heuningwals in 1988.

Hierdie plesierige versversamelings, almal reeds getoonset - waarvan die eerste twee kastige kinderverse sou wees - het die digter agtereenvolgens soos volg gekarakteriseer:

Lawwe versies vir stout kinders

vreeslike versies

versies vir grootmense, ou mense én vir 'n klompie vrypostige kinders wat oud voor hulle tyd is.

Ek bepaal my voorts net by De Vos se jongste digbundel.

Hierdie speelse, musikale verse is onmiddellik verstaanbaar en genietbaar - wat nie wil sê hulle is oppervlakkig en onbenullig nie. Die titel *Daar's Bitterals in die Heuningwals* verraaï reeds De Vos se gesofistikeerde ironiese kyk - sy vermoë tot die speelse saamrym van ongerymdhede: Bitter + als en heuning + wals.

Bitterals en heuning het egter dít gemeen: dat hulle geneeskragtige eenskappe het. Die lag, veral die "good natured smile" wat Philip de Vos se verse wek, werk inderdaad genesend in op die leser.

Die belangrikste kenmerke van hierdie gedigte is die geestige en vindingryke spel met die woord en die verwysing, die gevatte spel met uitdrukkings, die vernuftige hantering van verstegnieke, veral die rym, die knap benutting van die tipografie, en om met A.G. Visser te praat - die "erns in luim":

Nig Sarie van Schalkwyk

van Poggenpoelpas

het 'n veer sonner hoed

en 'n knoop sonner jas

'n leer sonner kous

en 'n sool sonner skoen.

Dis wragtagwaar naar

wat die armoede doen (p. 18)

Manifestasies van die speelse vers by De Vos vind ons in die kort, goedlagse, grappige vers (p. 35), die lagwekkende onsinvers met sy fantastiese elemente (p. 15), die satiriese vers en die parodie.

'n Besondere kenmerk van hierdie bundel is De Vos se kreatiewe reaksie op gedigte van sy voorgangers soos A.D. Keet, A.G. Visser, N.P. van Wyk Louw, Boerneef.

In die geestige trant van Visser se "Toe die wêreld nog jonk was", skryf De Vos sy parodie op

Salomo o Salomo

'n bul onder die bulle...

In die komies-ironiese refrein: "Solly... is jy hêppie?" parodieer De Vos 'n cliché van ons tyd.

In reaksie op Van Wyk Louw se wanhoopversie:

O die hart is bitterkos

bitterkos en wildekos (*Nuwe verse*, p. 63)

skryf Philip de Vos sy liedjie van “fyn verdriet”:

Bitterbos o bitterbos
skud jou bitterbessies los -
Vanaand soek hierdie rondwaalkind
nét bitterbessiekos (p. 50)

“Salome dans”, Van Wyk Louw se gekonsentreerde, heggestruktureerde kwatryn met ’n erotiese ondertoon, het by De Vos dié geestige teenhanger met sy grimmige slot: (p. 25)

Salome dans
die vastrap
Salome dans
die wals:
eers hiernatoe
toe
daarnatoe
toe
dans sy
wiewetwaarnatoe
Herodus skree:
“O jitte!
Hoe loslyf
raak my litte!”
Toe dans
net hulle tweetjies
'n stuk of
tagtig treetjies -
totdat hy sug
en sê: “Nee stop!
Dié resies
wen jy
met 'n kop!”

Die stimulerende kontak tussen De Vos en die woordvirtuoos Boerneef blyk uit eersgenoemde se maak van “bolmakieswoorde” soos ’n “poedel-nakendkaalbas” gogga (p. 45), “willewragtag pampelmoes” (p. 31), “avokadopeer-maniertjies”... en ’n “koekmakrankalyfie” (p. 11).

“U kan die lag nie uitroei nie”, sê een van die dramatiese figure in *Onderhoud met 'n Bobbejaan*, T.T. Cloete se drama van “dodelike erns.”

Philip de Vos se speelse verse bevestig die uitspraak.

Met die toekenning van die Eugène Maraisprys aan Philip de Vos erken die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns sy genotvolle bydrae tot ons Afrikaanse poësietradisie.

Meneer die Voorsitter, ek versoek u nou om die Eugène Maraisprys aan Philip de Vos toe te ken.

Alba Bouwerprys vir Kinderliteratuur aan Freda Linde. Huldigingswoord deur dr. Lydia Snyman

Freda Linde is 'n skrywer wat in haar kinder- en jeugboeke reeds 'n verskeidenheid temas en ook verskillende genres met groot sukses hanteer en daarvan letterkunde gemaak het.

Strepie en Kurfie is weer eens iets nuuts. Dit vertel van Lukas wat sit en dagdroom oor die vakansie toe sy pa interessante patrone in die natuur aan hom uitgewys het. Dit word 'n verbeeldingsvlug, maar so wonderbaarlik en ingrypend dat die werklikheid daarna vir die res van sy lewe - en ook vir die leser - anders sal wees.

Lukas ontmoet twee eienaardige wesentjies: Strepie en Kurfie. Apart van mekaar is hulle net 'n strepie en 'n ronde nul. Maar "saam is ons ontelbare dinge - 'n skoenlapper, 'n blom, 'n blaar, of 'n riet, of al die letters in 'n taal ..." En hulle is "heeldag tussen julle ... maar julle sien en hoor ons nie, en as ons praat, dan dink julle dis jul eie gedagtes."

In *Strepie en Kurfie* word 'n abstrakte ruimtelike konsep op 'n oorspronklike manier konkreet uitgebeeld. Die komposisie van elke denkbare vorm of patroon in die heelal bestaan uit strepe en kurwes - eenvoudig, maar terselfdertyd ook ingewikkeld.

So is die verhaal ook - oënskynlik eenvoudig, maar ook verwickeld. Die boek bring 'n nuwe perspektief op aspekte van die mens en sy wêreld, want "alles is wonderwerke, ook die dinge waaraan die mens gewoon geraak het". Feitlik die hele handeling setel in die lewendige dialoog met sy speelsheid en humor. Deur die gesprekke word die karakters ook uitgebeeld: enersyds ontglippende figure wat ook persóón is, andersyds lewende fantasiewesens, maar in die wêreld om ons ook altyd konkreet teenwoordig. Die sin van die hele gesprek lê daarin dat Strepie en Kurfie in wat hulle sê en wat hulle is, mekaar aanvul: "Ons kan net naby mekaar wees in iets anders, iets anders as onself."

Hierdie genotvolle en onderhoudende kinderverhaal is 'n literêre meesterstuk in die klein, met 'n besondere eenheid van tema, vorm, karakters en taal - die soort integrasie wat hoogstaande letterkunde kenmerk.

Meneer die Voorsitter, ek versoek u nou om die eerste Alba Bouwertoeëning vir Kinderliteratuur aan Freda Linde te oorhandig.

Scheepersprys vir Jeugliteratuur aan Chris Barnard. Huldigingswoord deur dr. Lydia Snyman

Op 'n dag, lank gelede, moes 'n jong seun en sy broer gesteelde vee gaan soek. Hulle slaap in die veld, en Krisjan lê en dink: "Ma en Pa slaap seker lankal. Ek het aan hulle kamer lê en dink, aan die groot bed met die diep matras en die koperknoppe. En ek het aan Hanna gedink met haar wilde hare. Aan Karel wat elke nag wakker word en huil. Ek het die koskas in die kombuis

geruik en onthou hoe voel die riempies van die rusbank waar ons saans moes kniel vir huisgodsdienst. Ek het die werf onthou met die mangobome en die wasklip en die druiwestokke by die agterstoep en die wit rankrose by die voordeur. Ek het aan Vergelegen lê en dink en gewonder hoe die wêreld moet wees sonder ál die dinge.”

Krisjan is Chris Barnard, en Vergelegen is 'n plaas ver in die berge - ook ver weg in die tyd.

Maar die jeugverhaal *Voetpad na Vergelegen* bring dit naby, maak dit onmiddellik in nostalgie en herinnering. Die boek is 'n beeld van 'n leefwyse en 'n tyd wat verby is, van 'n verbete stryd om voortbestaan sonder om 'n sin vir humor te verloor, 'n deernis en liefde vir mekaar en 'n verbondenheid aan Vergelegen. “Al ons sweet lê hier, al ons lag en huil ... Vergelegen is óns - elkeen van ons op sy eie en almal van ons tesame.”

Chris Barnard is 'n vorige wenner van die Hertzogprys. Met die aanvoeling en kundigheid in die hantering van die woord en van literêre strukture wat 'n mens van 'n skrywer van hierdie formaat verwag, bly *Voetpad na Vergelegen* nie net jeugherinneringe nie. Dit word 'n jeugverhaal van 'n seun se lewe en ervaringe in 'n veranderende tydperk, van innerlike gewaarwordings, van mense en menseverhoudings wat tot ver van Vergelegen af uitkring. Dit word letterkunde, en daarmee lewer Chris Barnard 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse jeugliteratuur.

Meneer die Voorsitter, ek versoek u nou om die Scheepersprys vir Jeugliteratuur aan Chris Barnard te oorhandig.

Erepenning vir Rolprentkuns aan Sonneblom-filmproduksies. Huldigswoord deur mnr. Eghard van der Hoven

Sonneblom-filmproduksies het 'n klompie jare gelede as 'n klein oorklankingsonderneming vir televisie in die waskamer van 'n woonhuis begin. 'n Regte agterplaasbesigheid!

In die begin het dit maar swaar gegaan, maar later het sake flink begin verloop en het hierdie maatskappy by kykers bekend geword vir sowel die deeglikheid en professionaliteit van sy oorklankingswerk as die talle ondernemende dokumentêre prente en goedversorgde TV-reekse wat hy vervaardig het.

Ons dink hier aan vervolgvverhale soos *1945*, *Die dood van Hermien Adler*, *Joachim Verwey*, *Piet my vrou*, *TJ7*, en *Phoenix en kie*, almal reekse wat uitstaan in die kort geskiedenis van Afrikaanse televisie.

Daar was ook enkeldramas soos *'n Rand 'n droom* en die dokumentêre programme *Slampamperman*, wat gehandel het oor die lewe van C.L. Leipoldt, *Sonklong* oor D.J. Opperman, die Jan Spies-vertellings, die reeks oor Suidwes/Namibië en die programme oor moederskap onder die titel *Waar die liefde lê*. Dis voorwaar 'n repertorium van topgehalte- en insiggewende televisieprogramme wat in 'n redelike kort tydperk vervaardig is en waarop

enige rolprentmaatskappy trots kan wees.

Maar geen wonder Sonneblom-filmproduksies se prestasies is so merkwaardig nie, want aan die spits van dié onderneming staan twee van Suid-Afrika se begaafste kunstenaars. Stigter van die maatskappy is Katinka Heyns, nie net verhoog- en rolprentaktrise van faam sedert die laat jare sestig nie, maar ook 'n voortreflike filmregisseuse. Sy was verantwoordelik vir die regie van die meeste van die produksies wat ons genoem het en sy is ook vir haar reeks *Waar die liefde lê*, wat sy geïnisieer en saamgestel het, bekroon met die S.A.U.K.-Akademieprys.

Haar huweliksvennoot en sakemedewerker in die maatskappy is die veelsydige en gevierde Afrikaanse skrywer, Chris Barnard, wat reeds diep spore in ons skrywerswêreld getrap het. Hy is, onder meer, Hertzogpryswenner vir prosa, het by twee geleenthede die CNA-prys verower en is 'n S.A.U.K.-Akademiebekroonde vir sy radiodrama, *Die rebellie van Lafras Verwey*. Vanaand word hy weer eens vereer met die toekenning van die Scheepersprys vir Jeugliteratuur.

Uit die aard van sy verbintenis met Sonneblom-filmproduksies was hy dan ook verantwoordelik vir die meeste van die draaiboeke vir die films wat die maatskappy vervaardig het.

Hoewel hulle as span oor die jare besondere prestasies op TV-gebied bereik het, was daar by hulle altyd die droom om eendag 'n vollengte Afrikaanse rolprent van hoë gehalte te maak, iets wat hier by ons 'n groot finansiële risiko kan wees, weens ons betreklike klein Afrikaanssprekende bevolking en die skewe regeringsubsidiestelsel wat tot onlangs toe vir ons rolprente gegeld het en wat op suiwer populariteit gebaseer was.

Toe Daleen Matthee se bekroonde roman, *Fielá se kind*, ongekende gewildheid by alle lae van ons leserspubliek - en oor alle grense heen -verwerf het, het Katinka en Chris die verfilmingsmoontlikhede daarvan ingesien en besluit om die waagstuk te neem en dit in 'n rolprentweergawe in Afrikaans te vervaardig.

Ons filmnywerheid is reeds meer as 90 jaar oud, maar met enkele uitsonderings, ten opsigte van sowel finansiële as artistieke sukses, het dit maar min prestasies behaal waaroor ons kan roem.

Wat die epiese *Fielá se kind* betref waarin Katinka Heyns as sensitiewe regisseuse en Chris Barnard as gesoute draaiboekskrywer die atmosfeer van die woud en Fielá Komoetie se stryd om die behoud van haar liefling optelkind, Benjamin, suiwer vasgevat het, vereenselwig die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns hom met die mening van resensente en die bioskoopgangers dat hierdie rolprent 'n getroue weergawe van die roman is en 'n vername deurbraak vir ons Afrikaanse rolprentbedryf beteken.

Fielá se kind verdien om na ons mening bekroon te word, nie net vir sy hoë artistieke gehalte, voortreflike regie, deurleefde spel, skitterende fotografie en vir sy vermaaklikheidswaarde nie, maar ook dat daar met hierdie rolprent

bewys is dat ons gereed is vir Afrikaanse rolprente wat sal uitstyg bo die platvloerse en alledaagse melodrama en wat ons ingewikkelde multikulturele samelewing op gesofistikeerde en menslike wyse sal weerspieël. Ons wens Sonneblom-filmproduksies geluk met hulle prestasie, met hierdie nuwe horisonne wat hulle vir ons rolprentbedryf deur *Fiela se kind* oopmaak het en vra nou vir Katinka Heyns om namens die maatskappy die Erepenning vir Rolprentkuns van die Akademie in ontvangs te neem.

Besondere Erepenning van die S.A. Akademie aan mnr. T.O. Honiball. Huldigingswoord deur prof. Felix V. Lategan

Thomas Ochse Honiball was bestem om gedurende sy lang vrugbare loopbaan as tekenkunstenaar by die Nasionale Pers in Kaapstad 'n heel besondere, hooggewaardeerde en wydtreffende bydrae tot die Afrikaanse kultuur te lewer. Hy was nie alleen die baanbreker van die Afrikaanse strookprentverhaal nie, maar soos D.F. Malherbe se pionierkarakter in *Die Bergstroom Ruis*, "'n geroepene .. 'n landoopermaker ... op die voorpunt". Hy was inderdaad die skepper van 'n oorspronklike, eiesoortige lagprent in Afrikaans: nuut en inheems soos die Afrikaanse taal self.

Honiball se besondere en eiesoortige bydrae tot die volkskultuur is in meer as een opsig uniek. Dit strek oor 'n leeftyd van toegewyde, onvermoeide arbeid, week na week op hoë peil volgehou. Benewens sy raak spotprente in die Nasionale dagblaai het Honiball elke week in verskillende Afrikaanse tydskrifte drie verskillende reekse oorspronklike strookprente uit inheemse stof geskep en sy karakters in dramatiese aksietekeninge laat leef. Die eerste van die drie reekse, die lieg- en grootpraatstories van oom Kaspaas wat in 1939 begin het, beleef tans (1989) 'n nuwe lewensfase op die Afrikaanse televisie. Honiball se verbeeldingskrag in die skepping van karakters en verhale uit eie bodem het deurgaans sterk gebly. So ook sy gebruik van frisse, beeldende, boere-Afrikaans in sy strookprente.

Die ontwikkeling oor 'n halfeeuw van T.O. Honiball se humoristiese tekenprentkuns is op sigself 'n boeiende stuk kultuurgeskiedenis.

T.O. Honiball is op 7 Desember 1905 op Cradock gebore, maar het op Stellenbosch grootgeword, waar hy met 'n stokkie op die skoongeveegde grond onder die akkerbome begin teken het - ten aanskoue van die omstanders wat sy tekeninge gekritiseer en hom "reggehelp het" as hy bv. "'n perd se ore te lank, of sy oë te hoog op sy kop" teken. Sy buitengewone teken-talent, skerp waarnemingsvermoë en sterk visionêre geheue het op vroeë ouderdom reeds duidelik geblyk. Hy is in 1927 na die V.S.A., waar hy 'n deeglike opleiding in die handelskuns deurloop het en 'n eie tekenstyl ontwikkel het.

As humoris het Honiball hom aangetrokke gevoel tot die Amerikaanse "Comic Strip", maar sy individualistiese, selfstandige kunstenaarspersoon-

likheid het hom van die begin af laat beseft dat hy nie mag na-aap nie. Hy moes as Boerseun aan homself getrou bly. Van Walt Disney se "Mickey Mouse" moes hy ver weg bly. Toe hy dus in 1939 in Kaapstad begin strokiesprente teken, het hy hom bewustelik tot sy land se mense, gebeure rondom hulle daaglikse lewe en binne hulle eie lewensfeer, gewend.

So het dit gekom dat Honiball ons eie nasionale Walt Disney geword het. Hy het die tegniek van die Amerikaanse strokieprent oorgeneem, maar 'n eiesoortige verhaal-lagprent geskep deur daaraan sy eie Afrikaanse siel te gee. Daarby het hy sy stories vertel op die tradisionele Boerevertelwyse.

So ontstaan eerstens die oer-Afrikaanse Bosveldkarakters, Oom Kaspaas, Nefie en Ta' Engeltjie. Daarna omskep Honiball ons inheemse Wolf- en Jakkalsstories tot eg Afrikaanse strokiesprente. Daaruit ontwikkel die Adoonse mensebobbejane of bobbejaanmense - algemeen-menslike karakters wat universeel, in alle menslike lewensomstandighede en maatskaplike situasies uiters effektief gebruik kon word.

Dit is interessant om daarop te wys dat Honiball deur sy gebruik van ons inheemse Jakkals- en Wolfstories en sy ontwikkeling daaruit van sy Adoonsstreekverhale, die ou Dietse tradisie van die satiriese dierverhaal voortgesit het - dit in Afrikaans, die jongste Dietse taal. In die Middeleeuse *Van den Vos Reynaerde* is die dierverhaal reeds gebruik om misbruike en swakhede in die menslike samelewing spottenderwys aan die kaak te stel.

Die vermoë om gemoedelik, soos Langenhoven, met swakhede, koddighede en skynwysheid van jou medemens te kan spot - sonder om te kwets of seer te maak - is 'n hoofkenmerk van Honiball se kunstenaarspersoonlikheid. Dit is merkwaardig dat dit die eerste vaste sekretaris van die S.A. Akademie, dr. F.C.L. Bosman, was wat hierdie wesenstrek reeds in 1940 uitgewys het. In sy voorwoord by die eerste versameling Kaspaasstrokies, skryf hy: "Dit is goed dat die mens soms lag. Die lag is nodig om aan die lewe balans te gee; dit is die weerligafleier waarlangs die oorlaaide gees of oorvolle gemoed verligting vind... Die lag is 'n gawe Gods."

Deur hierdie gawe het T.O. Honiball in sy strookverhaalprente die liefling-spotter van sy land geword, "n nasionale figuur". "The grand old man of South African cartoonists ... a gentle satirist ..." het *The Star* hom by geleentheid genoem.

Honiball se mensliewende spotterspersoonlikheid het ook sy spotprentkuns verdiep. Sy spotprente was werklik snaaks en het sowel voorstander as teenstander van *Die Burger* se politiek laat lag en groot invloed op verkiesings en tydens die Republiekreferendum uitgeoefen. Dit is bekend dat maj. Piet van der Byl, lid van genl. Smuts se "Oorlogskabinet", Honiball se spotprente teen hom gretig versamel het.

Honiball se humoristiese verhaalprente, sy dit 'n Kaspaas-, 'n Jakkals- en Wolf-, of 'n Adoonsprentverhaal of 'n politieke spotprent, spreek direk. Sy groot, gekleurde lagprente het eintlik geen onderskrif nodig nie. Die kyker herken onmiddellik die werklikheidsituasie en sien homself, of 'n vriend of

familieid, in die lagwekkende menslike werklikheidsituasie.

'n Huldigingswoord aan T.O. Honiball sal onvolledig wees sonder verwysing na sy eggenote, Essie de Villiers-Dreyer, met wie hy getroud is nadat sy eerste vrou, Iona Boesen, hom in 1971 ontval het. Sy versorg hom nie alleen liefderyk nie, maar moedig hom nog steeds aan, organiseer sy groot uitstallings en het gesorg dat 'n groot deel van sy enorme produksie behoue gebly het, behoorlik gekatalogiseer en in verskillende versamelings byeengebring is, soos by die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum in Bloemfontein, die Universiteit van Stellenbosch en in die Hoofkantoor van die Nasionale Pers in Kaapstad.

Essie Honiball skryf die oorspronklikheid en eiesoortigheid van T.O. Honiball se kuns toe aan die feit dat hy sy lewe lank as't ware geïsoleerd in sy eie verbeeldingswêreld geleef het, totaal onbeïnvloed deur ander kunstenaars. Vir 'n volledige kensketsing van Honiball se kuns, word verwys na 'n artikel in *Lantern*, Jan. 1985, Volume 34, No. 1.

Ek versoek u nou om die Erepenning van die S.A. Akademie aan mnr. T.O. Honiball te oorhandig.

Nuwe Afrikaanse Boeke: Oktober — Desember 1989

Opgestel deur die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel (NALN), Privaatsak X20543, BLOEMFONTEIN, 9300

Romans

BAKKES, Margaret. Kroniek van die sewe blou waens: die kort lewe van Gert Maritz. Sagteband. Tafelberg	R19,95
BIERMAN, Ettie. Koue water en kaviaar. Perskor	R12,00
— Met vlieënde vaandels. Van der Walt	R13,95
— Rooikop te koop. Treffer-Boekklub	R13,95
BOSHOFF, Melanie. Die hart se donker dors. Grootdruk. Daan Retief	R21,50
DU PISANIE, Sarah. Die meisie van Toekomstpoort. Van der Walt	R13,95
GOUWS, Danie. Drie dae in Desember. Perskor	R12,00
GRIESEL, Nita. Bewaar die knikkertjie. Treffer-Boekklub	R13,95
— Geliefde voog; Die liefde van Tallie; Die dogter van Tallie. Van der Walt	R26,95
GROENEWALD, J.A. Operasie Oenahab. Perskor	R12,00
HENDRIKS, Hermie. Bitter die smaad. Perskor	R12,00
KEMP, Ann Hite. Geld vir 'n heenreis. Treffer-Boekklub	R13,95
KOTZE, E. Die prys vir Vogelsang. Grootdruk. Daan Retief	R21,50
KOTZÉ, G.D. Operasie defeksie. Sagteband. Van der Walt	R21,95
LE ROUX, De Wet. Baai van vertwyfeling. Grootdruk. Makro Boeke	R25,92
— Die geheimsinnige markies. Grootdruk. Makro Boeke	R28,80
— Vallei van vrees. Grootdruk. Makro Boeke	R28,80
LINGUA, Susanna M. Altyd weer die liefde. Treffer-Boekklub	R13,95
— Altyd weer die liefde. Grootdruk. Van der Walt	R27,95
— Somer in Portugal. President	R13,95
MAARTENS, Maretha. Een ligjaar. Grootdruk. Daan Retief	R21,50
MANS, Villa. Soos die somer van 'n swaeltjie. Van der Walt	R13,95
MARTIN, Wille. Die silwer sombrero. Grootdruk. Makro Boeke	R28,80
MATTHEE, Dalene. Kringe in 'n bos. Sakformaat-uitg. Sagteband. Tafelberg	R16,99
MURRAY, Ena. Erf dan my drome. Tafelberg	R19,95
— Reënboog van koraal. Grootdruk. Makro Boeke	R34,00
MURRAY-THERON, Erika. Wie is jy, Elizabeth? Tafelberg	R19,95
OBERHOLZER, Lourens. Lushof se prinsessie. Van der Walt	R13,95
PIENAAR, T.C. Anderkant die grens. Grootdruk. Makro Boeke	R25,92
PRINS, Neels. Die ontmaskering. Vertrouwing Publikasies	R10,00
STRYDOM, M. Die hoogste offer. President	R13,95
STRYDOM, Sanette. 'n Mooier môre. Van der Walt	R13,95
VAN DEN BERG, Mari. Goewernante vir Bergplaas. Perskor	R12,00
VAN DER MERWE, Christo. Kruistog van 'n vrou. President	R13,95
VAN DER MERWE, Constant. Die moordenaar wat liefgehad het. Sagteband. Tafelberg	R19,95
VAN DER MESCHT, Ella. Blare in die reën. Grootdruk. Makro Boeke	R25,95
— Magrietjies vir Marieta. Grootdruk. Makro boeke	R26,50
VAN NIEUWENHUIZEN, Jackie. Fonteine in die laagte. Treffer-Boekklub	R13,95
VAN SCHALKWYK, Nickey. Verraad in die newels. Grootdruk. Makro Boeke	R25,92
VAN ZIJL, Anneke. Tussen son en aarde. Van der Walt	R13,95
— 'n Meisie ver bo koral. Perskor	R12,50

VAN ZYL, Irene. Man in die skadu. Grootdruk. Daan Retief	R21,50
VENTER, C.J. Geheim van die meisie op die rots. Perskor	R12,00
VISSER, Anita. 'n Sieraad vir Soetdorings. Van der Walt	R13,95
Kortverhale, essays, briewe, ens.	
BEUKES, Gerhard J. Ek glo. HAUM	R12,50
DE VILLIERS, Steve. Kaviaar vir 'n kameraad. Perskor	R37,50
MOSSIE, Tant. Troepie. Juta	R16,95
NORTJE, P.H. Korsies van growwebrood. Tafelberg	R29,95
PIETERSE, Pieter. Boude en blaaië. Unibook	R17,95
— Spookhuiskos. HAUM-Literêr	R19,95
— Winterwerf in die Kavango. Sagteband. Tafelberg	R16,95
RAWLINS, A.J.B. Iemand werk daar. Daan Retief	R 9,20
VAN HEERDEN, Susan. Liewe juffer: 'n reeks sketse. NGKB	R12,50
VAN WAART, Sue. Swartberg en sy mense. Van der Walt	R19,95
Dramas	
FOURIE, Pieter. Vat hom, Flaffie! Sagteband. HAUM-Literêr	R15,95
Poësie	
BOTHA, Ellen. Gruwelike huwelike en ander lostonglimericke. Tafelberg	R19,95
CLOETE, T.T. Driepas. Tafelberg	R29,95
DE VOS, Philip. Die Worcester Asporcester. Tafelberg	R19,95
DEACON, Thomas. Sand uit die son. Sagteband. Tafelberg	R24,95
DU PLESSIS, Phil. Dae voor winter. Sagteband. Tafelberg	R24,95
HAMBIDGE, Joan. Donker labirint. Sagteband. Tafelberg	R24,95
MISKIEN sal ek die wingerd tog prys; saamgestel deur Daniel Hugo en Etienne van Heerden. Tafelberg	R24,95
PIETERSE, H.J. Alruin. HAUM-Literêr	R16,95
ROUSSEAU, Ina. Grotwater. H & R	R18,99
Vertaalde poësie	
CHAUCER, Geoffrey. 'n Keur uit die pelgrimsverhale van Geoffrey Chaucer; vert. deur John Boje. Hans Kirsten-Uitgewers	R21,95
Letterkundige studies en kritieke	
BART Nel deur J. van Melle. Sagteband. Guidelines. (Die blou boek reeks)	R 8,99
BESTEK. Sagteband. Guidelines. (Die blou boek reeks)	R 8,99
Die GLASDEUR. 'n Studiegids. Sagteband. Guidelines (Die blou boek reeks)	R 8,99
Die JAAR van die vuuros. Sagteband. Guidelines (Die blou boek reeks)	R 8,99
JAPTRAP. Sagteband. Guidelines. (Die blou boek reeks)	R 8,99
KOLLIG. 'n Studiegids. Sagteband. Guidelines. (Die blou boek reeks)	R 8,99
Die KONING se wingerd. 'n Studiehulpmiddel. Sagteband. Guidelines. (Die blou boek reeks)	R 8,99
MEIJ, J.C.P. Skakering: 'n maklike werkboek. Sagteband. Unibook	R 9,90
OP die wyse van die taal; onder red. van R. Gilfillan en A.H. de Vries. Vlaeberg	R30,00
SA Literatuur 1984; saamgestel deur Francis Galloway. HAUM-Literêr	R44,95
VAN COPPENHAGEN, Rita. Die man met die alibi. Sagteband. Guidelines. (Die blou boek reeks)	R 8,99
VAN VUUREN, Helize. Tristia in perspektief. Vlaeberg	R17,50
WOLFAARD, J.J. Aantekeninge oor Pylvak: studiegids vir St. 10. Sagteband. Via Afrika	R 9,95

Kinder- en Jeugverhale

BESTER, Willa. Gielie en die duif. Unibook	R10,95
BEULAH, Fanie en Finie Vink. Unibook	R10,95
BONGERS, Beulah. Jannie en die verkennerbytjie. Sagteband. Unibook	R 7,50
BOTMA, Louis. Borrels speel speurder. Sagteband. Prisma	R 7,95
— In die berge. Sagteband. Prisma	R 7,95
— Die seerowers se skat. Sagteband. Prisma	R 7,95
CILLIERS, Stoffel. Die padda-rebellie. Sagteband. Unibook	R 7,50
COETZEE, Japie. Die vlugteling André de la Fontaine. Sagteband. Tafelberg	R16,95
COETZEE, John. Trekspoor in die wildernis. Sagteband. Tafelberg	R14,95
DE LANGE, Gert. Die wegkruip-ABC. Van Schaik	R13,95
DE VILLIERS, Biebie. Dicky gaan werk toe. Sagteband. Prisma	R 7,95
— Dicky kuier in die hospitaal. Sagteband. Prisma	R 7,95
— Kristien ry vliegtuig. Sagteband. Prisma	R 7,95
— Leentjie is soek. Sagteband. Prisma	R 7,95
— Tannie Tollie moet my bad. Sagteband. Prisma	R 7,95
— Waar is Frikkie Veldmuis? Sagteband. Prisma	R 7,95
— Die wêreld is vol horlosies. Sagteband. Prisma	R 7,95
DIRKS, Cor. Die Otters in die Okavango-moeras. Sagteband. Perskor	R12,50
EISELEN, Liesel. Bensusurdata se storie en ander verhale. MSCU	R 7,95
— Die bokgesig-meisie en ander verhale. MSCU	R 7,95
— Een maal 'n jaar en ander verhale. MSCU	R 7,95
— Die meesterdief en ander verhale. MSCU	R 7,95
GREAVES, Margaret. Manie gaan tandarts toe. Sagteband. Prisma	R 7,95
— Mol en sy maats. Sagteband. Prisma	R 7,95
GROBLER, Mani. Jan Blom pluk paddavere. Tafelberg	R16,95
HARTMAN, Nokkie. Hermanus Muis red die tandegeld. Waterkant	R13,50
JORDAAN, Ria. Wynand se oorlog. Sagteband. Tafelberg	R13,95
KOCK, Johan. Die krisis by Maroela. De Jager-HAUM	R13,50
KOLLER, Tess. Die bul. Daan Retief	R13,95
KOMNICK, Günther. Maanwys. Anansi	R21,95
KRUGER, Jeanette C. Flappie. Sagteband. Unibook	R 7,95
KRUGER, Louis. Son op die water. Sagteband. Tafelberg	R16,95
KÜHNE, Klaus. Theunie, Teddie en die perd met die geel oë. Tafelberg	R14,95
LAMPRECHT, I.D. Rampie se ark. Unibook	R12,95
LATEUR, Katrien. Lindie by die dokter. Sagteband. Prisma	R 7,95
LE ROUX, Marlene. Die koms van die fluitspeler. Van der Walt	R17,95
MAARTENS, Maretha. Op Filippa se planeet. Van der Walt	R16,95
MARAI, Eugene. Die wildtein [d.i. wildtuin]. Unibook	R10,95
MAREE, Mariana. Madie maak maats. Unibook	R10,95
MARSH, Rob. Die groot muur van China. Sagteband. Prisma	R 7,95
MARSH, Rob. Die storm. Sagteband. Prisma	R 7,95
— Toetankamen se grafkelder. Sagteband. Prisma	R 7,95
PIETERSE, E. Avonture in die Amasone. Unibook	R15,95
SNYMAN, Adriaan. Klipkuil. Sagteband. Tafelberg	R19,95
— Ons Koba. Sagteband. H & R	R14,99
STEEN, Pieter. Wotan SQ7. Sagteband. Tafelberg	R14,95
STEENBERG, Erika. Die heks wat gekrimp het . . . Juventus	R15,50
STEYN, Esta. Vlindervlug. Sagteband. Tafelberg	R16,95
TALLIE, Ouma. Stories vir my kwikstertjies. Sagteband. Cabo	R 8,50
VAN BILJON, Magda. Avonture van Fanjan die toewenaar van Drakenstein. Perskor	R12,50
VAN DER WESTHUIZEN, Barbara. Die lui feetjie en ander verhale. MSCU	R 7,95

VAN HEERDEN, Jan G. Lelike Lenie en ander verhale. MSCU	R 7,95
VAN ZYL, Annette. Medalje vir 'n wennier. Van der Walt	R17,95
Vertaalde kinder- en jeugverhale	
ARNOTT, Kathleen. Die apie se hart: 'n volksverhaal. Anansi	R21,95
BRESLIN, Theresa. Simon se vuurdoop; vert. deur Madeleine van Biljon. Daan Retief	R 8,95
BROWN, Vivienne Johns. Die seun en die boom; vert. deur Annelie Ferreira. H & R	R14,99
BROWNE, Anthony. Die tonnel; vert. deur Erne Potgieter. H & R	R21,99
BROWNING, Robert. Die rottevanger van Hameln; vert. deur Antjie Krog. Daan Retief	R16,95
— Die rottevanger van Hameln; vert. deur Pieter W. Grobbelaar. Daan Retief	R16,95
BRYANT, Donna. Ons gaan kuier by Ouma. H & R	R 9,99
— Ons gaan motor ry. H & R	R 9,99
— Ons gaan skoenwinkel toe. H & R	R 9,99
— Ons gaan tuin toe. H & R	R 9,99
GARDAM, Jane. Stewel-Katrien; vert. deur Madeleine van Biljon. Daan Retief	R 8,95
GARLAND, Sarah. Tee in die tuin; vert. deur Elsa Naude. H & R	R15,99
GRAHAM, Amanda. Die opvoeding van Kerneels; vert. deur Debora Retief. Bok-boeke	R14,95
HESSELL, Jenny. 'n Naweek by Jos-hulle; vert. deur Linda Rode. H & R	R17,95
HINTON, Nigel. Vlug na lewe; vert. deur Leon Rousseau. Sagteband. Maskew Miller Longman	R14,95
HOLLOWAY, Michelle. Die klein vioolspelertjie. Garamond	R18,50
IMPEY, Rose. Gril jouself simpel; vert. deur Kerneels Breytenbach. Tafelberg	R15,95
— Ou Platkop; vert. deur Kerneels Breytenbach. Tafelberg	R15,95
JANOSCH. Hannes Strooikop en die onsigbare Indiaan; vert. deur W.H. Vos. Daan Retief	R 8,95
KEMP, Gene. Die woelige weke van Willie Walter; vert. deur Anna Jonker. Sagteband. Tafelberg	R16,95
KERVEN, Rosalind. 'n Jakkals wat plante vreet? Wat wou!; vert. deur Madeleine van Biljon.	R 8,95
LOBE, Mira. Ek is ek; vert. uit Duits. Daan Retief	R 9,95
LUITENANT X. Lennet wen die laaste rondte. Sagteband. Tafelberg	R16,95
— Lennet word geheime agent. Sagteband. Tafelberg	R14,95
MCPHAIL, David. Maak heel! Garamond	R16,95
— 'n Troeteldier vir Mia. Garamond	R16,95
MURPHY, Jill. A, scete slaap. H & R	R19,99
PAUL, Korky. Hessie en Holderstebolder; vert. deur Linda Rode. H & R	R19,99
SEED, Jenn:y. Paultjie Polisieman; vert. deur H.J.M. Retief. Daan Retief	R13,95
SPYRI, Johanna. Heidi die huppelkind; vert. deur Susan Kotze. Hers. uitg. Daan Retief	R13,95
STEWART, Dianne. 'n Hen vir Delani; vert. deur Annelie Ferreira. H & R	R17,99
VINCENT, Gabrielle. Ernest en Celestine by die sirkus; vert. deur Linda Rode. H & R	R19,99
WOODMAN, June. Die lomp krokodil. H & R	R 9,99
— Die lui leeu. H & R	R 9,99
— Die skaam volstruis. H & R	R 9,99
— Die vergeetagtige spinnekop. H & R	R 9,99

Verseboeke vir kinders	
ENGELBRECHT, G.S. Versies vir woelwaters. Unibook	R10,95
SCULLARD, Sue. Pofbroek se mannewales / met versies deur Joseph Sharples; vert. deur Rika Opper. Daan Retief	R16,95
VAN DER MERWE, Annari. Gemmertier is ook 'n dier. Tafelberg	R14,95
Studies oor afsonderlike skrywers	
LOUW, N.P. van Wyk. Verborgte uur; saamgestel deur Peter Louw. Tafelberg	R24,95
Heruitgawes	
BLIGNAUT, Toek. In hierdie silwerkruik. 2de uitg. Van der Walt	R13,95
BOSMANS, Phil. Menslief ek hou van jou: vitamine vir die hart. 2de uitg. CUM	R19,95
BRINK, André P. Die verhoor: verhoogstuk in drie bedrywe. 2de uitg. Sagteband. H & R	R15,95
DU PLESSIS, Hannah. Deur donker strome. 2de uitg. Van der Walt	R13,95
FOUCHÉ, Riekie. Grys lappies op 'n geel kombes. 2de uitg. Sagteband. Van der Walt	R 9,75
HOLLAND, Irma. Prins se spook. Sagteband. Book Studio	R 5,95
JONCKHEERE, W.F. Bart Nel [deur] J. van Melle. 2de hers. uitg. Sagteband. Academica	R 4,50
KONSALIK,, Heinz G. Een sonde te veel. 2de uitg. Sagteband. Tafelberg	R24,95
KRÜGER, Louis. Murasie in die stad. 2de uitg. Sagteband. Van der Walt	R 9,95
LINDENBERG, E. Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde. Sagteband. Academica	R20,00
TRIPTIEK. tekste vir die verhoor, radio en televisie. Sagteband. 2de hers. uitg. Tafelberg	
VAN BLERK, H.S. Stormjaer. 2de uitg. Oranjewerkers Promosie	R25,00
VAN STRATEN, A.S. Pendoring (Edms) Beperk: 'n hoorspel. Tafelberg	R 7,95

Intekenvorm

Aan: Tydskrif vir Letterkunde
Posbus 1758
Pretoria
0001

Hiermee teken ek in op Tydskrif vir Letterkunde vir een jaar van die
Februarie 19-uitgawe af. R15,00

(Los nommers verkrygbaar teen R4,00 stuk)

Ek sluit 'n tjek/posorder vir R in.

Naam:

Adres:

.....

.....

.....

Poskode:

Datum:

Handtekening:

Tydskrif vir Letterkunde verskyn vier keer per jaar: Februarie, Mei,
Augustus, November.

GEDRUK DEUR V&R DRUKKERY, PRETORIA