

Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 1: Teoretiese uitgangspunte

Nina Botes
Departement Letterkunde
Universiteit Antwerpen

Neil Cochrane
Departement Afrikaans
Universiteit van Pretoria

Summary

Generic markers in the short story cycle: Part 1: Theoretical foundations

This article forms the first part of a two-part study of the short story cycle in Afrikaans with the main purpose being to investigate autonomy and coherence as generic markers in Die dag toe ek my hare losgemaak het by Willemien Brümmer. This part focuses on theoretical issues pertaining to the genre of the short story cycle, while the second part focuses on the generic markers of Die dag toe ek my hare losgemaak het.

This article focuses first on the difference between short story cycles, unified volumes of short stories and short story sequences in the Afrikaans literary tradition. Recently in the Afrikaans tradition there has been an increase in the production of volumes of short stories that are linked in some way, with texts such as Die dag toe ek my hare losgemaak het (2008) by Willemien Brümmer, Alle paaie lei deur Die Strand (2008) by Corlia Fourie, Op reis met 'n hond (2010) by Anna Kemp, Maal (2010) by Nicole Jaekel Strauss, In die mond van die wolf (2010) by Paul C. Venter and Die sneeuslaper (2010) by Marlene van Niekerk. In Afrikaans literary criticism shorter texts that are linked in some way and published in a single volume are usually labelled “eenheidsbundels” (unified volumes). Older examples often mentioned by critics include 'n Wêreld sonder grense (1984) by Alexander Strachan, Jaarringe (1966) by Henriette Grové and Sewe-en-sewentig stories oor 'n clown (1985) by Fransi Phillips. However, when we consider a few examples mentioned by critics, it appears that this is an umbrella term used for a variety of texts displaying various degrees of coherence (of the volume) and autonomy (of the individual short texts).

Using a combination of international genre theories of the short story cycle and Afrikaans theoretical views on this phenomenon, three types of texts traditionally labelled unified volumes in the Afrikaans literary tradition are distinguished based on the degree of autonomy and coherence: the short story cycle, the unified volume and the short story sequence. It is argued that the short story cycle differs from the unified volume in that the volume-level coherence of the short story cycle influences the interpretative possibilities of the autonomous texts, while in the unified volume the shared theme (or other organising principle) creates an overall impression without altering, influencing or adding to the meaning of the individual texts when read within the context of the volume. Some theorists of the short story cycle prefer the term short story sequence for the genre (Kennedy 1995, Luscher 1989). In this context,

however, the term is not used as such, but as the term proposed by Aucamp (1978:56) to refer to texts dealing with the same theme or sharing some other organising principle. In the case of the short story sequence, links between stories can function either in the manner of the short story cycle (with the bonds between texts altering the individual texts) or in the manner of unified stories (with an overall impression, but with no or little change to the interpretative possibilities of the texts). In the case of the short story sequence, not all the texts of a volume fit into the sequence, and sequences need not be bound in a single volume.

Secondly, some theoretical issues pertaining to the short story cycle are expanded upon using Ingram (1971), Mann (1989), Dunn and Morris (1995), Kennedy (1995), Lundén (1999) and Nagel (2004). Different approaches to a definition of the genre, namely author-centred, reader-centred and text-centred approaches, are critically reviewed. It is argued that Ingram's original delineation of the short story cycle, with its strong focus on authorial intention and the reader's experience of the narrative, is insufficient in describing a genre in which the tension between autonomy and coherence is the most important characteristic. More recent theoretical views on the short story cycle provide a more useful approach to this genre by focusing on the textual characteristics of autonomy and coherence.

As part of the theoretical review the generic possibilities of the short texts that create the larger whole are discussed. While both Ingram (1971) and Mann (1989) regard these texts as short stories, Dunn and Morris (1995) argue that these texts need not be short stories and that the term short story cycle should be replaced with the term composite novel for this reason. In their view the autonomy of the short text is signalled by the presence of a title. Using the views of Ferguson (2003) and Alderman (1985), it is argued that the delineation of this genre proposed by Dunn and Morris (1985) is too wide in scope to distinguish between the short story cycle and the novel. A combination of the views of Dunn and Morris (1995) and Mann (1989) offers a more useful demarcation of the short texts that a cycle is composed of.

The last theoretical issue discussed in this article is the ways in which the shorter texts engage with one another to form a cycle. A number of theorists have argued that the term cycle is inadequate for describing the dynamic links between texts, and have subsequently proposed a number of alternatives: composite novel (Dunn and Morris 1995), short story sequence (Kennedy 1995) and short story composite (Lundén 1999). The functionality of these terms is evaluated and it is argued that the concept of a cycle is indeed a functional description of the relationship between the short texts. It also appears that since 2001 the term short story cycle has been readopted by a number of theorists (Lynch 2001, Nagel 2004, Whalan 2007).

Based on the critical review six conventions of the short story cycle are identified. Firstly, the short texts may belong to different genres, but are usually short prose. Secondly, although the short texts are mostly prose, a variety of genres may be found in a short story cycle, including texts that are not necessarily of a literary nature, such as visual or instructional texts. Thirdly, the majority of texts in a cycle should be of a literary nature. Fourthly, the majority of short texts should be autonomous, although not all the texts are necessarily autonomous. Fifthly, the texts in a short story cycle should be connected in such a way that the total meaning of the cycle is greater than the sum of the meanings of the autonomous texts. Lastly, these short texts should be published in a single volume so that the reader can experience the collection as a whole and to distinguish the collection from longer prose cycles.

Thirdly, a number of coherence markers identified by Dunn and Morris (1995) are discussed, namely setting, a single protagonist, a collective protagonist, textual patterns and storytelling. Throughout the article, arguments are clarified and illustrated through examples, with a strong focus on South African English and Afrikaans examples.

According to Snyman (2011) the absence of a proper description of and terminology for this genre in Afrikaans has an impact on the marketing of texts in this genre, which is especially problematic as Afrikaans writers are experimenting with the possibilities of the genre. This study attempts to illuminate some of the issues pertaining to this genre. In the second part of

the study, “Generic markers in the short story cycle: Part 2: An application to Die dag toe ek my hare losgemaak het by Willemien Brümmer”, the theoretical issues discussed in this article are used as point of departure to determine how the tension between autonomy and coherence functions in Die dag toe ek my hare losgemaak het.

Keywords: *short story cycle, composite novel, autonomy, coherence, generic markers, unified volume of short stories, coherence markers, Willemien Brümmer, Die dag toe ek my hare losgemaak het*

Opsomming

Hierdie artikel vorm die eerste deel van 'n tweedelige studie oor die kortverhaalsiklus in Afrikaans, met spesifieke verwysing na *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (2008) van Willemien Brümmer. Die belangrikste eienskap van hierdie genre is die aanwesigheid van spanning tussen die korter, outonome tekste waaruit die siklus bestaan en die groter, koherente geheel van die bundel. In hierdie artikel, wat die teoretiese onderbou van die studie vorm, word eerstens aandag gegee aan die onderskeid tussen eenheidsbundels en kortverhaalsiklusse. Tweedens word teoretiese genrekwessies rondom die kortverhaalsiklus breedvoerig aan die hand van die beskouings van Ingram (1971), Mann (1989), Dunn en Morris (1995), Lundén (1999) en Nagel (2004) ondersoek om 'n bruikbare omskrywing van die kortverhaalsiklus daar te stel. Laastens word uitgebrei op 'n aantal koherensiemerkers wat volgens Dunn en Morris (1995) skakels tussen afsonderlike verhale in 'n kortverhaalsiklus kan bewerkstellig, naamlik ruimte, 'n enkele protagonis, 'n kollektiewe protagonis, tekstuele patrone en vertelling. Hierdie teoretiese beskouing word in die tweede deel van die studie (“Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 2: 'n Toepassing op *Die dag toe ek my hare losgemaak het* van Willemien Brümmer”) aangewend in 'n ontleding van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* om te bepaal hoe die generiese kodes van die kortverhaalsiklus in hierdie teks tot stand kom en wat die effek van die spanning tussen die outonome kortverhale en die groter siklus is. Gesamentlik poog hierdie twee artikels om 'n bydrae te lewer tot “'n beskrywing van en terminologie vir die genre in Afrikaans” (Snyman 2011) deur eerstens 'n kritiese oorsig van internasionale beskouings oor die kortverhaalsiklus-genre te bied en tweedens 'n toepassing daarvan aan die hand van 'n Afrikaanse voorbeeld te onderneem.

Trefwoorde: kortverhaalsiklus, saamgestelde roman, outonomie, koherensie, generiese merkers, eenheidsbundels, koherensiemerkers, Willemien Brümmer, *Die dag toe ek my hare losgemaak het*

1. Inleiding

Die afgelope paar jaar verskyn 'n beduidende aantal tekste wat opgebou is uit 'n aantal korter tekste wat elk 'n afgeronde geheel is, maar tog op een of ander wyse met mekaar skakel sodat die korter tekste saam ook een of ander tipe geheel vorm. *Alle paaie lei deur Die Strand* (2008) word byvoorbeeld op die flapteks aangebied as Corlia Fourie se “tweede roman”, maar Harper (2008:13) noem in haar resensie dat “elke hoofstuk eintlik 'n kortverhaal is wat ook selfstandig kan staan. Sommige hoofstukke is inderdaad voorheen as kortverhale gepubliseer.” Tog is die groter geheel ook 'n eenheid wat as 'n langer prosateks beskou kan word, aangesien die verskillende

eenhede saam die ontwikkeling van 'n enkele protagonis, Stella Burger, van jong meisie tot ouer vrou uitbeeld.

'n Soortgelyke struktuur word aangetref in *Op reis met 'n hond* (2010) van Anna Kemp. Volgens Viljoen (2010a) word die vertellings saamgebind deur 'n verskeidenheid middele:

Die agt verhale in die bundel vertoon 'n groter samehang as wat 'n mens normaalweg in so 'n bundel aantref, omdat dieselfde ek-verteller in feitlik al die verhale optree. Die bundel-eenheid word verder ondersteun deur die deurlopende teneur van verlies en vervreemding. Die verhale word ook op 'n meer konkrete vlak saamgebind deur motiewe soos dié van die hond wat in die titel genoem word en op die mooi-ontwerpte voorblad figureer.

Volgens Van Vuuren (2010:15) is “hierdie narratiewe [in *Op reis met 'n hond*] eintlik nie onafhanklike kortverhale nie, maar hang saam in 'n soort boek-van-verhale, met meestal dieselfde omtrekke van dieselfde donker gestemde protagonis of hoofkarakter”. Ook in *Maal* (2010) van Nicole Jaekel Strauss word die “beweging in die rigting van die roman se groter omvang [...] onderstreep deur die delikate wyse waarop van die verhale bymekaar inhaak” (Viljoen 2010b:9). Crous (2010:19) wys op die strukturele ooreenkomste tussen hierdie twee tekste:

Opvallend van die (*sic*) twee kortverhaalbundels wat hierdie jaar verskyn het, naamlik Nicole Jaekel Strauss se *Maal* (produk van die Universiteit van Kaapstad se skryfskool) en Kemp se boek onder bespreking (produk van die Universiteit van Pretoria se skryfskool) is die sterk klem wat geplaas word op die eenheidsidee. Die bundels word nie meer 'n versameling los verhale wat onder een titel saamgevoeg word nie. Die onderskeie verhale speel onderling op mekaar in. Karakters kom in meer as een verhaal voor en mens voel by tye jy lees eerder 'n novelle.

Ook in Paul C. Venter se kortverhaalbundel *In die mond van die wolf* (2010) is daar 'n sterk mate van eenheid tussen die afsonderlike kortverhale aanwesig. In hierdie geval word die verhale saamgesnoer deur herhalende karakters en ruimte. Cilliers (2010:6) noem hierdie teks byvoorbeeld “'n fyn beplande, ineengestregelde kortverhaalbundel” en noem dat dit soos 'n roman benader moet word: “Die twintig kortverhale in die bundel [...] word chronologies as 'n eenheid aangebied, dus moet die bundel liefsoos 'n roman van voor af gelees word.”

'n Ander onlangse voorbeeld van ineengeweepte verhale wat saam 'n groter geheel vorm, is Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* (2010). Visagie (2010:9) wys daarop dat hierdie verweefde struktuur 'n impak op die leser se interpretasie het:

Die verhale in *Die sneeuslaper* sluit by mekaar aan deurdat sommige karakters in meer as een verhaal opduik. Elke verhaal bied egter 'n vars perspektief en verruim of ontwig die leser se interpretasie wat nie tot ruste kan kom binne die grense van 'n enkele verhaal nie.”

Dit is dan ook hierdie tipe struktuur – 'n aantal korter, outonome tekste wat saam 'n groter geheel vorm – wat Willemien Brümmer se kortverhaaldebuut, *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (2008), kenmerk. Op die titelblad en flapteks word dié versameling tekste as “kortverhale” benoem, maar met die lees van die bundel word dit duidelik dat *Die dag toe ek my hare losgemaak het* saamgestel is uit 'n aantal korter, outonome verhale

wat gesamentlik 'n groter, koherente geheel vorm. Gesamentlik beeld die verhale 'n protagonis, Mia Ragel Albertyn, se ontwikkeling van meisie tot volwasse vrou uit (soos ook in *Alle paaie lei deur Die Strand* van Corlia Fourie die geval is).

Van Niekerk (2009:239) noem *Die dag toe ek my hare losgemaak het* dan ook 'n "mini-roman", terwyl Van Niekerk (2008:22) verwys na die "aaneengekoppelde verhale van dié bundel". Volgens Cochrane (2008:9) bied "die chronologiese struktuur [...] interessante moontlikhede aan die leser wat die bundel in sy geheel as 'n tipe miniatuur-Bildungsroman óf elke verhaal as 'n selfstandige eenheid kan lees".

Die skakeling van outonome korter tekste in 'n groter geheel is reeds geruime tyd bekend in die Afrikaanse literatuurtradisie. De Vries (1989:13) noem in hierdie verband dat kortverhaalbundels van die sestigerjare 'n tendens toon en

al hoe verder wegbeweeg van somer maar 'n willekeurige bymeakaargooi van 'n aantal geslaagde tekste [...] Hoewel elke teks in *Duiwel-in-die-bos* van Chris Barnard, *Winterreis* van Henriette Grové en *Katastrofes* van Breytenbach eerstens bedoel is om 'n afgeronde eenheid te wees, is daar in elkeen van hierdie bundels struktuurelemente wat 'n mens laat vermoed dat die bundel as eenheid juis só saamgestel is, hetsy bewustelik of onbewustelik.

Sedertdien verskyn daar 'n groot aantal kortverhaalbundels waarin die verhale onderling op een of ander wyse met mekaar skakel. Interessante kortverhaalbundels in dié verband is onder meer Henriette Grové se *Jaarringe* (1966), *Die donker melk van daeraad* (1992) van George Weideman, Fransi Phillips se *Sewe-en-sewentig stories oor 'n clown* (1985) en *Herfsverhale* (1992), Johann Botha se *Groot vyf* (1997), Chris Pelser se *Soveel nagte plotseling* (1991) en Alexander Strachan se *'n Wêreld sonder grense* (1984).

Hierdie bundels staan in Afrikaans almal onder een noemer bekend: die eenheidsbundel. Aucamp (1978:56) beskryf hierdie tipe bundel as volg:

Daar is maniere waarop die skrywer sy reg kan bevestig om 'n bepaalde tema/onderwerp tot in die oneindige toe te verken. Vir die digter en die kortverhaalskrywer is die sogenaamde eenheidsbundel 'n uitvlug. (Dat dié soort bundel maklik 'n kunsmatigheid kan word, is nie nou ter sake nie: dit gaan hier bloot om 'n strategie.) Die jongste kortverhaalbundels in Afrikaans is meesal van dié aard: tekste wat deur tema en/of stemming, of selfs deur 'n bepaalde verteltechniek, tot eenheid gebind word, met 'n oorkoepelende titel ter verseëling van dié eenheid. Met sy bowetone van geweld en seks, som die titel *Heupvuur* die Afrika- en manswêreld van Haasbroek se bundel op. Welma Odendaal noem haar bundel *Getuie vir die naaktes* – 'n gepaste titel vir verhale wat op die *outsider*-figuur konsentreer. Dink aan *Duiwel-in-die-bos* van Chris Barnard, met *duiwel* en *bos* as gemene delers, of aan *Dubbeldoor* en *Vliegog* van De Vries.

Volgens Smuts (2003:100) is "die mees voor die hand liggende bindings tussen tekste in eenheidsbundels [...] tematiese ooreenkomste en sirkulerende motiewe en simbole". Snyman (2011) beskou dan ook *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* (1905) van Jan Lion Cachet en *Jaarringe* van Grové as eenheidsbundels, terwyl Scheepers (2010:9) naas *'n Wêreld sonder grense* ook onlangse bundels soos *In die mond van die wolf* en *Die dag toe ek my hare losgemaak het* as eenheidsbundels identifiseer.

Wanneer die voorbeelde wat tot dusver genoem is, van nader beskou word, blyk dit egter dat die mate van outonomie (van die afsonderlike kortverhale) en koherensie (van die groter geheel) in 'n groot mate wissel. Die mate van koherensie tussen die verskillende verhale wat geskep word deur verteller, karakters en ruimte in Strachan se *'n Wêreld sonder grense* is byvoorbeeld baie sterker as die koherensie van tema wat in *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* van Cachet aan bod kom. Op soortgelyke wyse skep die "oorkoepelende spanningslyn" (Snyman 2011) van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* van Brümmer en ook van *Alle paaië lei deur Die Strand* van Fourie baie sterker koherensie tussen die verhale as wat die tematiese verwantskappe en ordening van verhale in Grové se *Jaarringe* byvoorbeeld tot gevolg het.

Dit val ook op dat daar in sommige van hierdie voorbeelde veral skakeling tussen *sekere verhale* in een bundel is. Daar is byvoorbeeld die Kersverhale ("Kom herwaarts getroues", "Die Betlehem-ster" en "Gebed om 'n wonderwerk") in *Jaarringe* van Grové, asook die verhaalgroepe wat karakters deel (byvoorbeeld in "Die konsert", "Het begin" en "Witbroodjie") of rondom die tema van moederskap op mekaar inspeel (byvoorbeeld "Katinka kook", "Die fees van Gent", "Aangekla" en "Piekniek in die park") in Jaekel Strauss se *Maal*, wat baie sterker met mekaar skakel as met die res van die onderskeie bundels. Dit laat die vraag ontstaan of daar in sekere van hierdie gevalle werklik sprake is van *bundeleenheid*, en of daar nie eerder sprake is van eenheid tussen verhaalgroepe nie.

Die probleem van wisselende mates van koherensie tussen verhale blyk ook wanneer tema as 'n tradisionele ordeningsbeginsel van 'n eenheidsbundel in 'n paar van hierdie voorbeeldbundels beskou word. Die tema boosheid in *Duiwel-in-die-Bos* (1968) van Chris Barnard wat dinamies van verhaal tot verhaal ontwikkel om die verskillende manifestasies van boosheid en die ontwykende aard daarvan te ondersoek, kan byvoorbeeld nie eintlik vergelyk word met die verskillende sondes van *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* van Cachet of die "samehorigheid" van tema en aanbidding (Pakendorf 2007:4) wat Tom Dreyer se *Polaroid* (2007) en 'n groot aantal ander onlangse tekste kenmerk nie. Die meeste kortverhaalbundels toon immers 'n mate van eenheid deur tema en styl. In hierdie verband wys Human (2007:13) op "die huidige tendens – 'n mens sou dit ook 'mode' kon noem – om 'n kortverhaalbundel rondom 'n sentrale tema of ordenende beginsel saam te stel". Aucamp (1978:150) vra ook reeds in 'n lesing in 1977: "Hoe het dit gebeur dat die eenheidsbundel binne die Afrikaanse letterkunde tot 'norm' gepromoveer is?"

Hierdie kwessies laat 'n aantal vrae oor huidige tendense in die Afrikaanse kortverhaalkuns ontstaan. Is die term *eenheidsbundel* as sambreelterm geskik om te verwys na bundels waarin daar bloot ooreenkomste tussen verhale aangedui kan word – dikwels deur tematiese verwantskappe tussen verhale of deur herhalende motiewe, en dan ook "soms ná vernuftige speurtogte" (Aucamp 1978:150) – aan die een kant, en bundels (veral onlangse bundels soos *Die dag toe ek my hare losgemaak het*, *In die mond van die wolf*, *Op reis met 'n hond* en *Die sneeuslaper*) waarin die verhale so dig verweef is deur 'n verskeidenheid tegnieke dat die interpretasie van die korter tekste gewysig word deur die spesifieke plasing daarvan binne bundelverband? En hoe kan daar funksioneel onderskei word tussen bundels waar daar sterk koherensie tussen al die verhale tot stand kom (soos in *Die dag toe ek my hare losgemaak het*) enersyds en bundels waarin daar slegs sterk koherensie tussen sommige verhale is (soos in *Maal*) andersyds?

'n Aanknopingspunt tot hierdie kwessies word gedeeltelik gevind in Brink (2008:9) se resensie van *Die dag toe ek my hare losgemaak het*, waarin hy hierdie bundel se generiese kodes met internasionale ontwikkelings in verband bring: "Dit behoort tot 'n genre wat

die afgelope paar dekades in die wêreldliteratuur al meer prominent geraak het: op die oog af 'n versameling kortverhale wat elkeen afsonderlik kan bestaan, maar wat ook as 'n groeiende groter geheel saamgelees kan word."

Dit wil voorkom asof Brink met hierdie uitspraak suggereer dat die struktuur van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* vergelykbaar is met dié van tekste soos *Dubliners* (1914) van James Joyce, Sherwood Anderson se *Winesburg, Ohio* (1919), Ernest Hemingway se *In our time* (1925), *Olinger stories* (1964) van John Updike, *Lives of girls and women* (1971) van Alice Munro, John Fowles se *The ebony tower* (1974) en Jamaica Kincaid se *Annie John* (1983). Hierdie tekste resorteer onder 'n vorm wat sedert die eerste verskyning van 'n teoretiese werk oor hierdie genre, Ingram se *Representative short story cycles of the twentieth century: Studies in a literary genre* (1971), as die *short story cycle* bekend staan, alhoewel 'n aantal ander terme ook al vir hierdie vorm voorgestel is: *composite novel*, *short story sequence*, *short story composite*, *story-novel*, *fragmentary novel* en *rovelle*. Die verskillende terminologiese kwessies word later in die artikel ondersoek, maar vir die doeleindes van hierdie artikel word die term wat Ingram voorstel, as primêre term vir hierdie vorm gekies en as *kortverhaalsiklus* vertaal.

Hierdie moontlike verband tussen die struktuur van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* en die vorm wat as die *short story cycle* in Engelse literatuurkritiek bekend staan, bring ook 'n aantal ander kwessies onder die soeklig. Is dit byvoorbeeld juis om aan te voer dat *eenheidsbundel* die Afrikaanse term vir hierdie vorm is? Of bied teorieë oor die kortverhaalsiklus 'n meer genuanseerde beskouing van die spesifieke aard van hierdie tipe tekste en daarby as 'n vorm wat op spesifieke wyses van die beskouing van 'n Afrikaanse eenheidsbundel verskil? Wat is dan die spesifieke genrekonvensies van die kortverhaalsiklus? En sou 'n beskrywing van hierdie genre nuttig wees om ook ander Afrikaanse tekste mee te benader, of is *Die dag toe ek my hare losgemaak het* 'n geïsoleerde voorbeeld van hierdie genre wat Brink in die Afrikaanse letterkunde identifiseer?

Snyman (2011) noem dat die onduidelikheid oor hierdie vorm 'n impak het op die produksie en bemarking van hierdie tipe tekste, en dat "[d]ie gebrek aan 'n behoorlike beskrywing van en terminologie vir die genre in Afrikaans [...] waarskynlik 'n rol hierin [speel]". Hierdie studie poog om in hierdie verband 'n bydrae te lewer.

2. Probleemstelling

Die oorhoofse doel van hierdie studie is om outonomie en koherensie as generiese merkers in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* te ondersoek volgens teoretiese beskouings van die kortverhaalsiklus of saamgestelde roman as genre.

Hierdie artikel, wat as eerste deel van die studie die teoretiese uiteensetting vorm, word in terme van drie aspekte gestruktureer. Eerstens sal bepaal word of daar 'n verskil is tussen die tipe bundel wat in die Afrikaanse tradisie as *eenheidsbundels* bekend staan en die genre wat in internasionale genrekritiek 'n *kortverhaalsiklus* genoem word. Tweedens sal uiteenlopende teoretiese beskouings oor die kortverhaalsiklus ontleed word ten einde 'n bruikbare omskrywing van die kortverhaalsiklus vir die doeleindes van hierdie studie daar te stel. Derdens sal 'n uiteensetting verskaf word van die onderskeie beginsels wat volgens Dunn en Morris (1995) koherensie tussen afsonderlike tekste kan bewerkstellig, naamlik ruimte, 'n enkele protagonis, 'n kollektiewe protagonis, tekstuele patrone en vertelling.

Hierdie teoretiese raamwerk sal in die tweede deel van die studie (“Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 2: ’n Toepassing op *Die dag toe ek my hare losgemaak het* van Willemien Brümmer”) as vertrekpunt gebruik word in ’n ontleding van die generiese kodes van *Die dag toe ek my hare losgemaak het*, veral wat betref die strukturele en tematiese gevolge van hierdie kodes.

3. Teoretiese uitgangspunte

3.1 Die onderskeid tussen eenhede, siklusse en reekse in die kortprosa

Versamelings kortprosat tekste wat op een of ander manier met mekaar skakel, is ’n bekende literêre gegewe. Veral in die Afrikaanse literatuurtradisie, waarin daar selfs ’n sterk voorkeur vir die sogenaamde eenheidsbundel begin ontstaan het, is dit nodig om te onderskei tussen verskillende tipes versamelings en verskillende wyses waarop outonomie en koherensie in elk van hierdie tipes versamelings tot stand kom.

De Vries (1989:13) noem dat daar reeds in die sestigerjare die tendens ontstaan het om kortverhale nie maar willekeurig bymekaar te gooi in ’n bundel nie, maar as eenheid op ’n spesifieke wyse saam te stel, “hetsy bewustelik of onbewustelik”. Aan die einde van die sewentigerjare noem Aucamp (1978:150) dat die “eenheidsbundel binne die Afrikaanse letterkunde tot ’norm’ gepromoveer is” en dat “daar wel ’n voorskriftelikheid aan die posvat is omtrent eenheidsbundels” (1978:151). Meer onlangs wys Human (2007:13) ook op die “huidige tendens – ’n mens sou dit ook ’mode’ kon noem – om ’n kortverhaalbundel rondom ’n sentrale tema of ordenende beginsel saam te stel”.

Weens die bevoorregte posisie wat eenheidsbundels in die kortverhaaltradisie in Afrikaans beklee, is dit nie verbasend dat die begrip *eenheid* soms as kwalitatiewe maatstaf aangewend word in die evaluering van kortverhaalbundels nie. In ’n onlangse resensie van Jaekel Strauss se kortverhaalbundel *Maal* vel die resensent byvoorbeeld ’n implisiete waarde-oordeel deur gebruik te maak van *eenheid* om *gehalte* te meet:

Goeie kortverhaalbundels kan tekste wees wat ’n besonder ryk leeservaring opdis: nie net kan die onderskeie verhale as selfstandige stories gelees word nie, maar die goeie outeur het ook die vermoë om al die verhale van die bundel saam te heg en te omsluit in ’n betekenis wat uitgroei bo dié van die dele waaruit dit bestaan. Dit word gewoonlik gedoen deurdat bepaalde motiewe herhaal, sodat wedersydse toespelings tussen die verhale plaasvind. (Van den Berg 2010:7)

Aucamp (1978:148) noem in hierdie verband dat “beskrywende terme [veral vir kortprosat tekste] met verloop van tyd verkeerdelik waarde-oordele word”. Binne die konteks van sulke evaluatiewe uitsprake, waarvolgens bundels waarin die verhale op een of ander wyse met mekaar skakel, “beter” geag word as heterogene bundels, is dit dan ook nie verbasend dat ’n groot aantal kortverhaalbundels as eenheidsbundels saamgestel word nie. Aucamp (1978:150) lê ook die rede vir die hiërargies-bevoorregte posisie van die eenheidsbundel voor die deur van kritici, “want vir die kritikus hou die eenheidsbundel dié voordeel in dat daar met gemene delers gewerk kan word”. Hy wys egter daarop dat eenheid in ’n kortverhaalbundel nie gehalte waarborg nie:

Maar as daar verwantskappe tussen verhale aangewys kan word, soms ná vernuftige speurtoegte, wil dit nie sê dat ’n bundel literêr geslaag het nie. Nee,

daar kán nie gesê word dat die bundel geslaag het nie, want *idee* is losgemaak van ander elemente waarmee dit osmoties saamleef, naamlik karakter, tyd, ruimte en handeling [...]

En bundeleenheid hóéf nie op *tema* of *stemming* te berus nie [...]. Gehalte; [...] dít bly die oppermagstigste eenheidsbewerker. Waar *tema* en *idee* oorheers, bestaan die gevaar dat mindere verhale en gedigte, selfs prulle, vergoelik word omdat hulle bydra tot 'n boeiende intellektuele argument. (Aucamp 1978:150-1; sy kursivering)

Implisiet in hierdie uitspraak van Aucamp is dat eenheidsbundels nie altyd tot 'n verrykende leeservaring lei nie. Hy beskryf hierdie probleem aan die hand van Grové se bundel *Jaarringe*:

Aanverwante verhale, onmiddellik ná mekaar gelees, het die manier om mekaar uit te kanselleer.

Lees bv. vier, vyf verhale in *Jaarringe* onmiddellik ná mekaar; die eendersheid van vertelgrepe en "metafisika" is geneig om verdowend in te werk op die leser. Maar lees enige verhaal in *Jaarringe* in isolasie, al is dit in die betreklike isolasie van 'n bloemlesing, en jy is opnuut verstom oor die vertellersgawe van Henriette Grové. (Aucamp 1978:150)

Opsommend kan daar dus aangevoer word dat eenheidsbundels wel 'n mate van koherensie tussen die verhale daarstel, al is dit gewoonlik bloot deur *tema* of *stemming*. In ander bundels wat tot dusver ook as eenheidsbundels in die Afrikaanse literatuurkritiek beskou is, is die koherensie egter so sentraal tot 'n interpretasie van die teks dat kritici nie saamstem oor die generiese kodes van die teks nie. 'n Funktionele voorbeeld in hierdie verband is Strachan se *'n Wêreld sonder grense* – 'n teks wat onlangs deur beide Snyman (2011) en Scheepers (2010) in hulle besprekings van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* en *In die mond van die wolf* 'n eenheidsbundel genoem word en beskou word as voorloper van die vorm van die onlangse tekste wat in die inleiding van hierdie artikel genoem word.

Smuts (1984:13) skryf in sy resensie van *'n Wêreld sonder grense* dat dit 'n eenheidsbundel is, maar dat daar meer skakeling tussen die verhale is as wat met vroeëre eenheidsbundels die geval is:

Die noukeuriger beplanning van 'n groter geheel waarin afsonderlike tekste verrykend op mekaar inspeel, is bekend uit o.m. kortverhaalbundels van Barnard, De Vries en Aucamp. Strachan voer dit tot op hede waarskynlik die verste in Afrikaans. Binding word bereik deur byvoorbeeld korresponderende temas, deurlopende karakters, oorkoepelende ruimtes, sirkulerende simbole en 'n eenheid t.o.v. perspektief en vertellerstem.

Uiteindelik argumenteer Smuts (1984:13) dat Strachan met hierdie teks "by 'n nuwe subgenre uitkom deurdat hy die eenheidsbundel tot baie na aan die episodiese roman bring".

Ook volgens Anker (2008:99) vertoon *'n Wêreld sonder grense* 'n digter samehang as wat gewoonlik met die eenheidsbundel die geval is:

Hierdie verhaal [die slotverhaal, “Visioen”] kan in ’n groot mate gelees word as die laaste hoofstuk van ’n novelle; die tekste is veel meer verwickeld as in die geval van ’n gewone bundel, of selfs “eenheidsbundel”, wat gewoonlik nie veel meer as temas of enkele karakters deel nie.

Aucamp (1984:12) is ook van mening dat *’n Wêreld sonder grense* tekenend is van ’n langer prosateks:

Vir my is *’n Wêreld sonder grense* eerder ’n bepaalde soort roman, een waarvan Afrikaans eintlik net een ander voorbeeld het, *En kyk, ’n wit perd* van Wiets Beukes. Wat hierdie twee “romans” bind, is ’n byna eksentrieke weglaat van brugpassasies en hoofstukke.

Op grond van hierdie uitsprake is dit duidelik dat *’n Wêreld sonder grense* nie eintlik as ’n eenheidsbundel beskou kan word nie, aangesien die tekste daarin ’n baie nouer samehang bewerkstellig as wat met die eenheidsbundel die geval is.

Wanneer daar verder ondersoek ingestel word na die generiese eienskappe van hierdie teks, is dit insiggewend dat Van Coller (1984:6) noem dat *’n Wêreld sonder grense* “een van die beste voorbeelde van ’n prosasiklus in Afrikaans” is. Ook Smuts (1984:13) argumenteer dat die teks ooreenkomste met die siklus vertoon.

Hierdie beskouings van Van Coller en Smuts van *’n Wêreld sonder grense* as ’n tipe prosasiklus skakel ook met Brink (2008:9) se uitspraak oor *Die dag toe ek my hare losgemaak het* as ’n aparte genre wat “in die wêreldliteratuur meer prominent geraak het: op die oog af ’n versameling kortverhale wat elkeen afsonderlik kan bestaan, maar wat ook as ’n groeiende groter geheel saamgelees kan word”. By die bekendstelling van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* verwys Brink ook na hierdie vorm as ’n “kortverhaalroman” (Snyman 2011). Dit is ’n interessante afwyking van die tradisionele Afrikaanse benoeming *eenheidsbundel*, en in die Engelse literatuurkritiek is *story-novel* ’n ander term vir die kortverhaalsiklus (Lundén 1999:12). Die uitsprake deur Brink (2008), Smuts (1984) en Van Coller (1984) dui daarop dat *Die dag toe ek my hare losgemaak het* en *’n Wêreld sonder grense* potensieel meer produktief as kortverhaalsiklusse (eerder as eenheidsbundels) gelees kan word.

Ingram (1971:19), die eerste teoretikus oor die kortverhaalsiklus, omskryf hierdie vorm as “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts”.

Dit is wel die geval met *’n Wêreld sonder grense*. Van Coller (1984:6) noem byvoorbeeld dat die slotverhaal funksioneel vir die siklus is omdat dit die eerste verhaal in reliëf plaas, en dat die sikliese aard van die bundel

’n sekere belangrikheid selfs aan mindere verhale [verleen] omdat hulle bepaalde motiewe ontwikkel (byvoorbeeld die fasade van onverskilligheid en die skuldbesef in “Koebaai”), sekere noodsaaklike voorbereidende inligting verskaf (byvoorbeeld “Die muurprent” ten opsigte van Jock se apatie) óf as belangrike aanvulling dien vir ander verhale (vergelyk byvoorbeeld “Nagvlug” se relativerende funksie van “Vergelding”).

Dit is ook die geval met byvoorbeeld *Die dag toe ek my hare losgemaak het*, soos in die volgende deel van hierdie studie aangetoon word.

Dit is nie die geval met wat tradisioneel in Afrikaans die eenheidsbundel genoem word nie. Die mate van koherensie in die eenheidsbundel is meestal beduidend minder as in die kortverhaalsiklus, want by die eenheidsbundel skep die gedeelde tema, stemming of verteltegniek hoogstens 'n geheelindruk, maar sonder dat die afsonderlike verhale binne bundelverband 'n bykomende betekenis of interpretasiemoontlikheid verkry wat verlore gaan wanneer die verhale in isolasie gelees word. Gevolglik is die hantering van elemente wat eenheid in die eenheidsbundel skep, soms minder funksioneel of word dit 'n "kunsmatigheid" (Aucamp 1978:56). In die kortverhaalsiklus, aan die ander kant, is die skakeling tussen verhale meestal funksioneel beide op kortprosa- en eenheidsvlak. Daar bestaan egter nie deurlopende konsensus oor die funksionaliteit van eenheidsmerkers in die interpretasie van hierdie tipe tekste nie.

Die resepsie van *'n Wêreld sonder grense* belig ook 'n ander kwessie oor die kortverhaalsiklus. Aucamp (1984:12) noem in sy resensie van die teks 'n aantal voorbeelde van "aaneengeskakelde kortverhale" in die Engelse en Duitse letterkunde, onder andere *Winesburg, Ohio* van Anderson en *Dubliners* van Joyce. Alhoewel Aucamp nie spesifiek die term gebruik nie, beskou teoretici van die kortverhaalsiklus hierdie twee Engelstalige kortverhaalbundels as voorbeelde van die kortverhaalsiklus. Aucamp is egter huiwerig om *'n Wêreld sonder grense* met hierdie vorm te verbind, aangesien die spanning tussen outonomie en koherensie in Strachan se teks anders is as in dié van Anderson en Joyce:

Tog is al die verhale in die gemelde bundels [onder meer Anderson se *Winesburg, Ohio* en Joyce se *Dubliners*] outonoom, soos bloemlesings keer op keer uitwys, al sou die tematiese of streeksverwantskap tussen verhale hóé sterk wees. Dis hier waar Strachan se bundel problematies word. Behalwe dat sommige karakters deurlopend is, is daar ook kruisverwysings wat die outonomie van afsonderlike tekste raak. Die openingsverhaal, "Herinnering", en "Grootmanne se hoegood", is waarskynlik die beste voorbeelde van selfstandige kortverhale, maar die slotteks, "Visioen", steun byvoorbeeld swaar op die leser se voorkennis van Jock. (Aucamp 1984:12)

As gevolg van hierdie kwessies oor outonomie van die afsonderlike tekste in die bundel beskou Aucamp *'n Wêreld sonder grense* eerder as "'n bepaalde soort roman". Die wisselende mates van outonomie van die tekste in *'n Wêreld sonder grense* – met sekere tekste wat as outonome kortverhale beskou kan word (soos "Grootmanne se hoegood") en ander wat nie op sigself heeltemal geslaagd is nie en eerder ander tekste in die bundel ondersteun (soos "Die muurprent") en nog ander wat nie eintlik outonoom kan funksioneer nie, maar tog funksioneel vir die bundel is juis omdat dit 'n verdere interpretatiewe sleutel verskaf (soos "Visioen") – veroorsaak dat teoretici verskil in hulle klassifikasie van die teks: volgens Aucamp (1984) is hierdie teks eerder "'n bepaalde soort roman" omdat nie al die tekste outonoom kan funksioneer nie; Van Coller (1984) beskou *'n Wêreld sonder grense* as 'n prosasiklus; vir Anker (2008:99) is die teks eerder 'n novelle; Snyman (2011) en Scheepers (2010) beskou albei hierdie teks as 'n eenheidsbundel; en Smuts (1984) kom tot die slotsom dat *'n Wêreld sonder grense* 'n nuwe subgenre daarstel en 'n hibriede vorm iewers tussen die eenheidsbundel en die episodiese roman is. Tog raak hierdie teoretici sonder uitsondering een van die sentrale kwessies van die kortverhaalsiklus aan, naamlik die spanning tussen outonomie en koherensie. Dit is sentraal tot die kortverhaalsiklus, soos Ingram (1971:19) aandui: "Every short story cycle displays a double tendency of asserting the individuality of its components on the one hand and of highlighting, on the other hand, the bonds of unity which make the many into a single whole."

Volgens Bruwer (2003:5) is “[e]enheid versus outonomie [...] ’n konsep wat byna sonder uitsondering deur alle ondersoekers van siklusse aangeraak word, hetsy dit op kortverhaal-, poësie- of prosasiklusse betrekking het”. Hierdie eienskappe en moontlikhede van die kortverhaalsiklus word in die volgende afdeling breedvoerig bespreek. Soos duidelik blyk uit die verskillende uitsprake oor ’n *Wêreld sonder grense*, kan daar wel afgelei word dat die term *eenheidsbundel* nie geskik is vir tekste waarin die spanning tussen outonomie van die korter tekste en koherensie van die groter geheel so sentraal is nie. Gevolglik word die term *kortverhaalsiklus* vir hierdie tipe tekste gebruik.

Omdat daar die afgelope ruk ’n aantal tekste verskyn het waarin die kwessie van outonome korter tekste in ’n groter geheel ’n rol speel (opmerklik as produkte van skryfskole aan universiteite), is dit ook nodig om ’n ander moontlikheid van skakels tussen tekste hier te belig.

Jaekel Strauss se kortverhaalbundel *Maal* word byvoorbeeld ook deur resensente as eenheidsbundel benoem, of in dieselfde asem as tekste soos *Op reis met ’n hond* genoem. Tog is daar beduidende verskille tussen hierdie twee tekste. Laasgenoemde maak van ’n deurlopende verteller gebruik en werk met meer spesifieke motiewe en ruimtes. In *Maal*, aan die ander kant, is daar wel karakters wat in meer as een verhaal voorkom (maar nie deurlopend nie), meer uiteenlopende ruimtes en vertellers, en ’n wyer verskeidenheid tematiese kwessies wat in verskillende verhale aan bod kom. Dit veroorsaak dat daar nie uitermate sterk koherensie tussen al die verhale in die bundel voorkom soos in die kortverhaalsiklus nie, alhoewel sekere tematiese elemente (soos die stedelike ruimtes, die voorbereiding en eet van maaltye as motief en gesinsdinamiek as tema) wel ’n mate van eenheid tussen die verhale in bundelverband skep. Hoewel daar byvoorbeeld ooreenkomste gevind kan word in die gedeelde temas van familiemaaltye, gesinsdinamiek en sielkundige kwessies in “Dryf” en “Witbroodjie”, is daar nie ander elemente wat die verhale met mekaar bind nie. Die temas van hierdie twee verhale skep saam ’n geheelindruk van die verskillende implikasies wat sielkundige kwessies op familiebande kan hê, maar sonder dat die twee verhale ’n bykomende betekenis verkry wanneer hulle saam gelees word wat nie in een van die verhale afsonderlik heeltemal realiseer nie.

Viljoen (2010b:9) noem in haar resensie van die bundel dat daar sinvolle samehang tussen groepe verhale (en dus nie die bundel as geheel nie) is:

Die beweging in die rigting van die roman se groter omvang word verder onderstreep deur die delikate wyse waarop van die verhale by mekaar inhaak. Só leer ken ’n mens in “Proviand” die man van die vrou in “Piekniek in die park” wat nie van haar gestorwe kind kan afskeid neem nie, terwyl die klein sigeuner-dief in eersgenoemde verhaal terugkeer as ’n wrokkige trekarbeider in ’n later verhaal. Dit is egter veral in “Die konsert”, “Het begin” en “Witbroodjie”, wat gesamentlik die verhaal van ’n suksesvolle konsertpianis en haar dwelmverslaafde broer vertel, waarin die samehang besonder sinvol is.

In ’n onderhoud met Daniel Hugo noem Jaekel Strauss self dat al die verhale nie met mekaar skakel nie, al word dieselfde karakters in sommige verhale aangetref:

Ek het aanvanklik gedink ek gaan die boek so struktureer dat elke storie in die boek ’n verbintenis het tot een of ander storie in die boek sodat dit amper ’n sirkelbundel is, maar op die ou einde het ek daarteen besluit. So ek het maar net soos wat die gier my gevat het ’n ou karakter gebruik, of iemand met wie ek

nog nie klaar was nie weer êrens anders ingedruk. (Hugo en Jaekel Strauss 2010)

'n Soortgelyke geval kan gevind word in Grové se bundel *Jaarringe*, waarin die Kersverhale sterker met mekaar skakel as met die res van die bundel (Smuts 2003). Ook in Breyten Breytenbach se bundel *Katastrofes* (1964) is daar 'n aantal verhale wat baie nouer by mekaar aansluit as met die res van die verhale in die bundel.

Dit is interessant dat al drie hierdie bundels – Grové se *Jaarringe*, Breytenbach se *Katastrofes* en Jaekel Strauss se *Maal* – op grond van geheelelemente ook as eenheidsbundels getipeer is. Dit laat die vraag ontstaan of daar dalk terminologie bestaan wat wel hierdie sterk onderlinge verhaalkoherensie in eenheidsbundels of in heterogene bundels kan beskryf.

Aucamp (1978:56–7) argumenteer dat daar twee maniere is waarop 'n skrywer 'n bepaalde tema of onderwerp in meer as een verhaal kan benut. Die eerste moontlikheid wat Aucamp noem, is die eenheidsbundel. Die tweede moontlikheid is verhaalreeks:

Nog 'n manier waarop die skrywer kan laat blyk dat hy *doelbewus* met dieselfde tema bly werk, is die “reeks”-tegniek – vgl. “kersverhaal” en “kersverhaal 2”, en “selfmoord 1”, “selfmoord 2” en “selfmoord 3”, almal van Breyten Breytenbach, en opgeneem in *Katastrofes*. En dan is daar die “Brood”-verhale van Abraham H. de Vries, t.w. “Brood: variasie op 'n tema (*Dubbeldoor*); “Brood(2)” (*Vliegoog*) en “Brood (3)” (*Twee maal om die son*).

Wat konstitueer 'n reeks? Sekerlik nie die “wiskundige” eis dat daar van teks tot teks progressie moet wees nie: tematiese en tegniese ooreenkomste sou eerder die vertrekpunt moet wees.

Hoewel Aucamp hier veral op tema fokus, sou dit eweneens van toepassing kon wees op epiese elemente soos karakter, tyd en ruimte. Al word dit nie aangedui deur die titels van die verhale soos in die voorbeelde wat Aucamp noem nie, sou die drielui in *Maal* (“Die konsert”, “Het begin” en “Witbroodjie”) – waarvan Viljoen (2010b:9) die samehang as besonder sinvol beskou – as sodanig benader kon word. Ook die verhale oor Johanna Appelgryn (“Die legende van Johanna Appelgryn” in *Die geel geluid van die son*, 1991 en “Vuur in die bloed” in *Geniet die oorlog, die vrede gaan erger wees*, 1993) van P.H. Roodt kan in hierdie opsig vermeld word. Uiteraard kan hierdie reekse binne die kader van 'n enkele bundel voorkom (soos in *Katastrofes*, *Jaarringe* en *Maal*) of binne meer as een bundel (soos in die geval van Roodt en De Vries s'n).

Uit hierdie oorsig is dit duidelik dat outonome kort tekste op 'n verskeidenheid wyses met mekaar kan skakel en dat elk van hierdie beginsels 'n ander impak op die koherensie van die geheel het. In die geval van die eenheidsbundel bestaan daar skakels tussen die verskillende verhale wat veroorsaak dat die bundel 'n bepaalde geheelindruk skep op grond van die tema of motiewe wat in die teks aan bod kom. In die kortverhaalsiklus is die skakels tussen die verhale meer prominent en word die interpretasie van die enkelteks beïnvloed wanneer dit binne bundelverband gelees word. In die geval van die kortverhaalreeks kan die effek soortgelyk wees aan dié van die eenheidsbundel óf die kortverhaalsiklus, veral as die reeks binne 'n enkele kortverhaalbundel aangebied word. Die kortverhaalreeks beïnvloed egter nie noodwendig bundeleenheid nie (ook omdat opeenvolgende tekste in 'n reeks nie noodwendig in dieselfde bundel voorkom nie), hoewel verhaalreekse dikwels in

eenheidsbundels – waarin die eenheid op 'n bykomende aspek van die hele bundel berus – voorkom.

In die volgende afdeling verskuif die fokus na teoretiese uiteensettings van die kortverhaalsiklus.

3.2 'n Problematiese genre: uiteenlopende teoretiese beskouings oor die kortverhaalsiklus

Daar verskyn regdeur die 20ste eeu tekste wat as kortverhaalsiklusse gereken kan word, soos *Three lives* (1909) van Gertrude Stein, *Dubliners* van Joyce, *In our time* van Hemingway, *Go down, Moses* (1942) van William Faulkner, *Olinger stories* van Updike, *The ebony tower* van Fowles, *Annie John* van Kincaid en *The stories of Eva Luna* (1991) van Isabel Allende. Dunn en Morris (1995:xix-xxxi) bied 'n verteenwoordigende lys van tekste behorende tot dié genre in Engels vanaf 1820 tot 1993.

In die Afrikaanse letterkunde kan die volgende tekste benewens 'n *Wêreld sonder grense* ook as kortverhaalsiklusse beskou word: Barnard se *Duiwel-in-die-Bos*, Phillips se *Sewen-sewentig stories oor 'n clown* en *Herfsverhale*, Pelser se *Soveel nagte plotseling*, Weideman se *Die donker melk van daeraad*, Botha se *Groot vyf*, en ook 'n aantal onlangse tekste, insluitend *Die dag toe ek my hare losgemaak het* (Brümmer), *Alle paaie lei deur Die Strand* (Fourie), *In die mond van die wolf* (Venter), *Op reis met 'n hond* (Kemp) en *Die sneeuslaper* (Van Niekerk).

Hierdie genre is ook in die Engelstalige Suid-Afrikaanse letterkunde redelik bekend. Prominente voorbeelde is: *The Little Karoo* (Pauline Smith 1925), *Mafeking road* (1947) en *Cold stone jug* (1948) (Herman Charles Bosman), *The collector of treasures* (Bessie Head, 1977), *The hajji and other stories* (Ahmed Essop, 1978), *Fools and other stories* (Njabulo Ndebele, 1983), *You can't get lost in Cape Town* (Zoë Wicomb, 1987), *Footprints in the quag: Stories and dialogues from Soweto* (Miriam Tlali, 1989), en Ivan Vladislavić se *The exploded view* (2004) en *Portrait with keys* (2006).

Daar is ook al 'n aantal akademiese studies oor die Engelse kortverhaalsiklus in Suid-Afrika onderneem (vgl. Adendorff 1986; Marais 1992, 1995, 1996, 2001 en 2005). Volgens Bruwer (2003:13) is die kortverhaalsiklus al breedvoerig in Suid-Afrika ondersoek:

Merkwaardig baie is in Suid-Afrika gepubliseer oor die kortverhaalsiklus, terwyl die langer prosagenres sover minder aandag geniet het; merkwaardig veral gesien in die lig daarvan dat daar in Afrikaans prosasiklusse van sulke hoogstaande gehalte, soos die sikliese werk van Etienne Leroux, Strachan en Schoeman bestaan.

Wanneer ondersoek ingestel word na Afrikaanse kortverhaalsiklusse as spesifieke tipe prosasiklus word dit egter duidelik dat daar in werklikheid redelik min oor hierdie genre in Afrikaans gepubliseer is ten spyte van die prominente plek wat die kortverhaal in die Afrikaanse letterkunde beklee. Bruwer (2003:9-13) skenk in haar studie van Henk van Woerden en die langer prosasiklus kortliks aandag aan die kortverhaalsiklus en die poëtiese siklus (sy is ook een van die enkele ondersoekers wat wel die term *kortverhaalsiklus* gebruik), maar die navorsingsliteratuur oor die Suid-Afrikaanse kortverhaalsiklus is beperk tot toepassings op Suid-Afrikaanse Engelse tekste. Die bekendste vollengte-studie wat tot dusver oor outonomie en koherensie in Afrikaanse kortverhaalbundels onderneem is, is die MA-verhandeling van Smuts getiteld "Die

kortverhaalbundel as eenheid” (1982). Sy toon aan dat *Duiwel-in-die-Bos* van Barnard as ’n siklus funksioneer, al verwys sy deurgaans na die teks as ’n eenheidsbundel.

Weens die gebrek aan teoretiese besinnings oor die kortverhaalsiklus in Afrikaans verskuif die aandag gevolglik na internasionale tekste oor hierdie verskynsel.

Hoewel verskeie resensente van vroeëre kortverhaalsiklusse die komplekse generiese merkers in sommige van hierdie tekste uitwys, kan Ingram (1971) se *Representative short story cycles of the twentieth century: Studies in a literary genre* as die eerste teoretiese uiteensetting van die kortverhaalsiklus beskou word. Belangrike opvolgwerke sluit in dié van Mann (*The short story cycle: A genre companion and reference guide*, 1989), Dunn en Morris (*The composite novel: The short story cycle in transition*, 1995), Kennedy e.a. se essays (*Modern American short story sequences: composite fictions and fictive communities*, 1995), Lundén (*The united stories of America: Studies in the short story composite*, 1999), Lynch (*The one and the many: English-Canadian short story cycles*, 2001), Nagel (*The contemporary American short-story cycle: The ethnic resonance of genre*, 2004) en Whalan (*Race, manhood, and modernism in America: the short story cycles of Sherwood Anderson and Jean Toomer*, 2007). Soms word daar ook in meer algemene tekste oor die kortverhaal en teoretiese versamelings ruimte afgestaan aan die kortverhaalsiklus (sien byvoorbeeld Lohafer en Clarey 1989, Reid 1977, Kelley 2000, Davis 2001, Donahue 2003, Kleppe 2004, Junquera 2007 en Birkenstein 2010).

Soos reeds vermeld, gebruik Ingram (1971:19) die term *short story cycle*, wat ons as *kortverhaalsiklus* vertaal het, om te verwys na “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts”.

Die spanning tussen die enkele en die meervoudige staan sentraal: “Every short story cycle displays a double tendency of asserting the individuality of its components on the one hand and of highlighting, on the other hand, the bonds of unity which make the many into a single whole” (Ingram 1971:19). Hierdie spanning beklee volgens Ingram (1971:203) so ’n sentrale posisie dat kortverhaalsiklusse as ’n aparte genre beskou moet word en nie sonder meer as ’n afgeleide vorm van die kortverhaalbundel of roman nie.

Mann (1989) en Tomashevsky (1978) deel hierdie beskouing en laasgenoemde beklemtoon die *rangskikking* van die verskillende tekste in ’n enkele volume (1978:82) – ’n aspek wat Ingram (1971:19–20) beweer volgens die skrywer se diskresie plaasvind. Op grond van skrywersintensie onderskei Ingram (1971:17) tussen *saamgestelde* siklusse (wat die skrywer van meet af geskryf het met die bedoeling om ’n siklus te vorm), *gerangskikte* siklusse (wat ná voltooiing as kortprosa bymekaargevoeg is deur die skrywer of redakteur) en *voltooide* siklusse (’n geval waarin die skrywer iewers in die loop van die skryf van die individuele tekste bewus geraak het van sekere bindingsmotiewe en dit toe verder uitgebrei het tydens die voltooiingsproses).

Kennedy (1995:ix) staan krities teenoor hierdie skrywergesentreerde beskouing van hierdie tipe tekste:

But this plausible scheme of classification depends crucially upon details of composition history that may remain ambiguous or even inaccessible to the scholar-critic [...]. In a sense, every single-author volume of stories manifests certain narrative homologies, commonalities of style or sensibility, that (in the absence of scholarly evidence) might be construed as a predetermined design.

Given the ultimate inscrutability [...] of authorial intention, we face the impossibility of distinguishing in certain cases between ordered sequences and mere selections of stories editorially arranged.

Skrywersintensie en genetiese agtergrondinligting kan dus nie die vernaamste aanduiding van die soort siklus wees nie. Eerder moet dit gaan om die graad van koherensie tussen die verhale. Hoewel *Die dag toe ek my hare losgemaak het* byvoorbeeld eers op 'n later stadium in die skryfproses tot siklus ontwikkel het (vgl. Brümmer aangehaal in Swanepoel 2008:12), vertoon dit 'n baie sterk mate van koherensie en kan dit eerder as 'n saamgestelde siklus beskou word.

'n Belangrike kwessie met betrekking tot Ingram (1971) se omskrywing (“a book of short stories so linked by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts”) is sy beskouing dat die leeservaring *beduidend* verander, waardeur die *graad van ervaring* as konseptuele maatstaf aangewend word. Hoe word die reikwydte van daardie veranderde leeservaring gemeet? Omdat 'n “beduidend veranderde leeservaring” gebaseer is op 'n subjektiewe ervaring van die narratief, sal lesers heel moontlik verskil in hulle evaluasie van die spanning tussen outonomie en koherensie in enige bundel korter tekste. Dit is moontlik ook waarom hierdie genre dikwels nie herken word deur resensente, teoretici en bemarkers nie – 'n probleem waarop Alderman (1985:135) wys.

Ingram se definisie van die kortverhaalsiklus, met sy sterk fokus op skrywersintensie en leeservaring, laat 'n duidelike gaping in die omskrywing van 'n genre waarin outonomie en koherensie tussen verskillende teksgedeeltes die belangrikste kenmerk is. Dit wil dus voorkom of 'n teksgerigte benadering tot hierdie genre tot 'n meer bruikbare omskrywing kan lei.

Ferguson (2003) noem in hierdie verband dat beide die skrywer en die leser 'n belangrike rol speel: die skrywer moet die teks bewustelik op een of ander wyse kodeer en die leser moet in staat wees om die generiese kodes – en dus die skakeling tussen koherensie en outonomie – raak te sien en te dekodeer. Wat met skrywers- en lesersgerigte benaderings agterweë gelaat word, is die tekstuele kenmerke wat die skrywer inbou en wat die leser moet kan herken om die betrokke versameling tekste as 'n kortverhaalsiklus te kan ervaar.

Nagel (2004:11) wys daarop dat Ingram se definisie te min aandag skenk aan die tekstuele elemente wat outonomie en koherensie in die kortverhaalsiklus tot stand laat kom:

The problem with this approach to a definition is that it has its inception in assumptions not about the works themselves but about the consciousness and intentions of the author and in speculations about the responses of prospective readers. It would seem more felicitous to attempt a definition based on the stories and volumes themselves rather than on authors and readers.

'n Verdere kwessie met Ingram se omskrywing van die kortverhaalsiklus is die genrekonvensies van die outonome tekste wat saam 'n geheel (die kortverhaalsiklus) vorm. Ingram se beskouing dat dié tekste noodwendig kortverhale moet wees, word gedeel deur Mann (1989:6), maar sy kwalifiseer hierdie uitspraak:

[...] I should emphasize here that I consider many works of short fiction [...] as “short stories” [...] I identify them as “short stories” if they are an appropriate size (shorter than novels and generally longer than a few pages), if they contain some kind of development (physical or psychological) or revelation, and if they create a sense of closure.

Soos met byna alle beskouings van genrekonvensies is daar uiteraard uitsonderings. Phillips se *Sewe-en-sewentig stories oor 'n clown*, een van die tekste wat Brink as behorende tot hierdie genre beskou, is waarskynlik nie wat Mann as 'n “gepaste” lengte beskou nie, aangesien die meeste van die stories nie eens 'n halwe bladsy lank is nie. Net so is daar in baie van hierdie stories nie sprake van ontwikkeling nie, en nog minder enige ervaring van sluiting. Tog het die teks 'n “sikliese verloop” (Marais 1986:16) en kan dit as 'n kortverhaalsiklus beskou word.

Weens soortgelyke probleme in die omskrywing van die outonome korter tekste wat saam 'n kortverhaalsiklus vorm, argumenteer Dunn en Morris (1995:7) dat die term *storie* nie gepas is in die benoeming van hierdie genre nie. Volgens hierdie teoretici is die genre van die kortverhaalsiklus 'n strukturele estetika wat die grense van die outonome tekstipe wat die geheel skep, oorskry:

Consider also that neither *story* nor *short story* appears anywhere in our definition. Again it so happens that *most* composite novels are composed entirely of shorter texts that are immediately identifiable as short stories (or “sketches” or “vignettes”). But this need not always be the case. Jean Toomer’s *Cane* (1923), for example, contains, among its text-pieces, poems and a one-act play; E.M. Broner’s *A Weave of Women* (1978) includes rituals and ceremonies; Ntozake Shange’s *Sassafrass, Cypress and Indigo* (1982) contains recipes [...] The point is that the composite novel’s structural aesthetic permits the inclusion of text-pieces that the *short story cycle* might reject, text-pieces that have not traditionally been thought of as “stories” or even “fiction” or “prose”. (Dunn en Morris 1995:7)

Hierdie inklusiewe beskouing van die genre laat toe dat ook tekste soos Gertrude Stein se *Tender buttons* (1914) as behorende tot hierdie genre beskou kan word (Dunn en Morris 1995:xxii). Soos reeds genoem, sou dit dan ook 'n meer gepaste beskouing van die outonome korter tekste wees wanneer tekste soos Phillips se *Sewe-en-sewentig stories oor 'n clown* in berekening gebring moet word.

Weens die probleem met Ingram en Mann se definisies van die kortverhaalsiklus stel Dunn en Morris (1995:5) 'n nuwe term voor: *composite novel* (*saamgestelde roman*). Hulle noem twee redes waarom dié term verkies word: omdat romans meer populêr is as kortverhale en omdat dié term die geheel beklemtoon, terwyl die ouer term *short story cycle* die integriteit van die korter tekste beklemtoon. Hulle is uiteindelik versigtiger met die formulering van 'n omskrywing: “The composite novel is a literary work composed of shorter texts that – though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organising principles” (1995:xiii).

Hoewel hulle laasgenoemde uitspraak kwalifiseer deur die verskillende moontlike samebindende faktore te identifiseer, is hierdie definisie op sigself problematies, want die korter tekste hoef hiervolgens nie eens noodwendig prosa te wees nie. Hoewel hierdie definisie dus minder eng is as dié van Ingram en Mann, is dit terselfdertyd te omvangryk om as praktiese riglyn te dien. Boonop los hierdie omskrywing nie die probleem in Ingram en Mann se definisies op nie: dit is steeds nie duidelik wat 'n

beduidend veranderde leeservaring of koherente eenheid behels nie, aangesien die meeste kortverhaalbundels ten minste 'n mate van eenheid vertoon in terme van tema of styl. Argumentshalwe sou ook aangevoer kon word dat enige teks in boekvorm 'n *koherente eenheid* vorm. Deur Ingram en Mann se definisies van hierdie genre te korrigeer, verbreed Dunn en Morris die teoretiese grense van hierdie genre in so 'n mate dat dit betekenisloos word.

Ferguson (2003) is ook van mening dat Dunn en Morris se definisie die grense van verskillende genres laat vervaag:

These definitions, in order to encompass all the works the critics want to write about, remain capacious and relatively vague. As one reads into these recent volumes, a disquieting sense arises that the idea of "sequence" or "cycle" or "composite novel" has been so broadly applied as to cover nearly any collection of stories (since after all, writers do work out their themes and vision from one story to another) or even works more usually or productively read as novels [...]. The categorization depends primarily not on what the author did but what the critic wants to do.

Alderman (1985:135) bied 'n ander perspektief op die kortverhaalsiklus. Hy spreek die kwessie van outonome tekste in die kortverhaalsiklus of saamgestelde roman aan deur te verwys na die verskeidenheid genres wat moontlik outonoom kan funksioneer:

Briefly, this often unrecognized genre consists of separate stories (sometimes novellas, sketches, or parables, sometimes interspersed with poetry or even essays) that form a dynamic relationship with each other and with the reader. For the integrated connection is known above all for its tension between cohering, centripetal forces and separating, centrifugal forces.

Hierdie definisie is veral nuttig vir die beskouing van korter, outonome tekste wat saam die geheel vorm, aangesien dit meer inklusief is as Mann (1989:6) se vae omskrywing van die kortverhaal en ook meer presies is as Dunn en Morris (1995) se onduidelike definisie van *korter tekste*. Die verwysing na die Bakhtiniaanse middelpuntsoekende en middelpuntvlietende kragte som voorts die tipe verhouding tussen outonome tekste en die koherensie van die geheel op.

Met sy verwysing na die dinamiese verhouding wat die tekste met mekaar en met die leser vorm, sluit Alderman hier aan by die lesersgerigte definisie van Ingram (1971:17) en Mann (1989:15). In hierdie definisie word daar dan soortgelyk verwys na die vae *dinamiese verhouding*, wat basies dieselfde probleem skeep as Ingram en Mann se konsep van 'n *beduidend veranderde leeservaring* en Dunn en Morris se idee van 'n *koherente eenheid*. 'n Dinamiese verhouding tussen tekste kan geskep word deur 'n gedeelde tema in 'n bloemlesing oor byvoorbeeld gay-kortprosa deurdat die leser 'n verantwoordelikheid opgelê word om die verskillende nuanses van identiteit, soos dit in die verskillende tekste tot uiting kom, te verken. Plaaslik sou 'n mens kon aanvoer dat die mees prominente kortverhaalbloemlesing in Afrikaans, De Vries se *Die Afrikaanse kortverhaalboek*, 'n dinamiese verhouding tussen die verskillende tekste en met die leser vorm deur die rofweg chronologiese en tendens-ontwikkeling van die kortverhaal in Afrikaans te illustreer – hoewel hierdie teks beslis nie 'n kortverhaalsiklus is nie.

Die grootste probleme in die omskrywing van hierdie genre het dus te make met die graad van outonomie en koherensie, die verhouding tussen hierdie twee kenmerke op

tekstuele vlak, en die manier waarop dit vir die leser as aanduiding kan dien dat die tekste met mekaar verband hou en 'n bykomende betekenis van die afsonderlike tekste en die groter geheel kan inhou.

Hierdie kwessie word verder gekompliseer deur Dunn en Morris se uitspraak dat 'n verskeidenheid tekstipes deel kan vorm van 'n kortverhaalsiklus, dat die verskillende tekste nie noodwendig ewe outonoom hoef te wees nie, en dat slegs getitelde teksgedeeltes as outonome tekste kan funksioneer:

Prologues and epilogues, forewords, framing vignettes, interchapters, artwork, drawings of various kinds, even photographs – any of these or some combination may be included in a composite novel. The reasonable approach here seems to be to accept that all text-pieces need not be equally autonomous for a work to meet the genre criteria of the composite novel. Generally speaking [...] the text-pieces that make up a composite novel must be named, must have titles. Only then can they achieve the autonomy necessary to function dynamically within the whole text. (Dunn en Morris 1995:9-10)

Die probleem met die aanwesigheid van 'n titel as maatstaf vir outonomie kan dalk beter begryp word wanneer outonomie in ander genres oorweeg word. Verskeie gedigte het om verskillende redes nie titels nie, net soos vele visuele kunswerke wêreldwyd as *Ongetiteld* bekend staan. Shakespeare se sonnette is byvoorbeeld sonder titels gepubliseer. Die feit dat die sonnette slegs genommer is en nie van 'n titel voorsien is nie, veroorsaak egter nie dat die sonnette slegs saam as 'n totale, koherente teks gelees kan word nie – elke sonnet dra uiteraard op sigself betekenis en sou ook outonoom kon funksioneer, selfs al was dit nie genommer nie, omdat die struktuur van die sonnet dit 'n afgeronde eenheid maak en nie enige paratekstuele gegewe soos 'n titel nie. Gardner (1966:190) noem dat titels vir korter tekste in 'n enkele volume eers met die ontwikkeling van die drukpers gevestig geraak het. Mulvihill (1998:204) toon aan dat titels wel baie vroeër reeds vir individuele gedigte gebruik is, maar stem saam met Gardner dat titels vir kort gedigte in 'n volume oorspronklik ingespan is met die oog op die leser, “as a primarily pragmatic innovation of pre-print commercial publication of collections of poems for a growing poem-consuming public”. 'n Ongetitelde teksgedeelte kan dus teoreties steeds al die ander eienskappe van 'n outonome teks vertoon (soos byvoorbeeld om 'n koherente kortverhaal te wees), terwyl 'n titel geen waarborg vir die outonomie van 'n teks is nie. Selfs al was titels nie vir enige van die outonome tekste in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* verskaf nie, sou hierdie tekste steeds outonoom funksioneer. 'n Titelskep nie outonomie nie.

Ten einde 'n bruikbare omskrywing daar te stel van die outonome teksgedeeltes waaruit die kortverhaalsiklus saamgestel is, moet aandag gegee word aan die genres waartoe hierdie teksgedeeltes behoort eerder as om kunsmatige ordeningsbeginsels soos titels as maatstaf te gebruik.

Hoewel 'n verskeidenheid genres in die kortverhaalsiklus aangetref kan word en hierdie tekste nie noodwendig ewe outonoom hoef te wees nie, behoort die meerderheid van die korter tekste ten minste outonoom te wees en duidelik op grond van die struktuur van die korter teks daardie outonomie te handhaaf. Met ander woorde: as die outonome teks 'n kortverhaal is, moet die kortverhaal op sigself verhaalmatigheid (die eienskap van die kortverhaal wat dit van ander kortprosatetekste onderskei, aldus Botha 1992:236) illustreer sonder dat dit vir die leser nodig is om die res van die bundel te lees om daardie element te laat realiseer. As die teks 'n skets is, moet dit eweneens 'n afgeronde teks wees, sodat dit nie vir die leser nodig is om buite

die grense van die afgeslote eenheid te beweeg om tot 'n interpretasie van die eenheid te kom nie.

Die outonome tekste waaruit 'n kortverhaalsiklus saamgestel is, moet dus grootliks as "selfstandig in (*sic*) eie reg" (Van Coller 1992:482) kan funksioneer. As sodanig is die term *kortprosasiklus* of *kortkunssiklus* miskien meer gepas as die term *kortverhaalsiklus*, maar aangesien laasgenoemde die meer gevestigde term is, sal dit vir die doeleindes van hierdie artikel behou word.

Een van die ander kwessies met Dunn en Morris (1995:9–10) se beskouing van die kortverhaalsiklus (of soos hulle dit noem, *the composite novel* – die saamgestelde roman) is die verwerping van die siklus-konsep. Hulle motiveer dit as volg:

In addition, a "cycle" in anyone's definition implies cyclical motion, a circular path, a return to the beginning, all of which preclude linear development. Thus the term *short story cycle* itself is doubly problematic: it not only implies inferior status in the generic hierarchy [in the sense that the short story is inferior to the novel], but also prescribes or at least suggests generic limitations.

Wat Dunn en Morris met hierdie uitspraak uit die oog verloor, is dat die kortverhaalsiklus op sy beurt weer skakel met ander literêre genres, soos die poëtiesiklus en die langer prosasiklus. Om die kortverhaalsiklus 'n "saamgestelde roman" te noem, impliseer dus ook 'n ontkenning van die ooreenkomste tussen die kortverhaalsiklus en ander literêre genres wat ook opgebou is uit die spanning tussen outonome tekste wat op een of ander wyse gesamentlik 'n groter geheel vorm.

Dunn en Morris is egter nie die enigste teoretici wat die siklus-konsep met verwysing na hierdie genre verwerp nie. Luscher (1989:148-9) is ook krities oor die term *cycle* en verkies die term *short story sequence*, wat hy beskryf as "a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme".

Luscher se voorkeur vir die benaming *sequence* (*reeks*) eerder as *cycle* is dus gebaseer op die leser se interpretasie van die tekste as 'n groeiende geheel, wat volgens hom opvolgend is. Hoewel dit so is dat die leser stelselmatig (soos die leesproses van teks tot teks verloop) 'n interpretasie van die geheel vorm, beteken dit nie dat dit 'n lineêre proses vooropstel nie. Die patrone wat in die groter geheel tot stand kom, het byvoorbeeld dikwels tot gevolg dat vroeëre interpretasies van vorige dele van die geheel gewysig word deur 'n outonome teks wat later in die groter geheel aangebied word. Dikwels moet 'n kortverhaalsiklus as eenheid herlees word om die betekenis van die geheel (wat deur die afsonderlike eenhede geskep word) te laat realiseer. Hierdie aspek word in die volgende deel van die studie in die ontleding van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* verhelder, maar hier is dit belangrik om te besef dat die eerste verhaal in so 'n bundel (in hierdie geval "Skeikunde-eksperiment") byvoorbeeld in so 'n mate deur die interpretasie van 'n ander verhaal (byvoorbeeld "Kunstenaars") gewysig kan word dat daar teruggekeer moet word na die eerste verhaal om sy totaalbetekenis te laat realiseer. Die leser se dinamiese onderhandeling van betekenis (dus die interpretasieproses) verloop nie noodwendig lineêr soos wat die leesproses verloop nie.

In 'n ander teks gebruik Luscher (1995:160) ook die frase *sequential arrangement*. Hier gebruik hy dit nie om te verwys na die leser se stelselmatige interpretasieproses nie,

maar om te verwys na 'n chronologiese ordening in tekste wat 'n enkele protagonis deel.

Daar kan egter geargumenteer word dat hierdie chronologiese ordening van gebeure ook nie noodwendig 'n lineêre interpretasie van die teks tot gevolg het nie. Daar is immers in 'n siklus gewoonlik skakels wat die outonome tekste op so 'n wyse met mekaar verbind dat daar selfs in chronologiese kortverhaalsiklusse 'n sikliese element ter sprake is. In *Die dag toe ek my hare losgemaak het*, byvoorbeeld, is daar 'n chronologiese ordening van verhale, maar die laaste verhaal skakel siklies met die eerste verhaal, en saam wentel al die verhale rondom 'n kern wat nie deur chronologie beïnvloed word nie. Dit is ook waarom Ingram oorspronklik na hierdie genre as 'n tipe siklus verwys, veral omdat die patrone van herhaling en ontwikkeling so 'n prominente rol in die siklus speel. Ingram (1971:20-1) verduidelik dat hierdie elemente soos 'n wiel funksioneer: soos die herhalende elemente om die kern roteer, beweeg die hele wiel vorentoe en vind ontwikkeling plaas.

Lundén verkies die term *short story composite* wat deur Silverman voorgestel is:

A group of stories written by one author, arranged in a definite order, and intended to produce a specific effect. Though every story of the composite can be understood in isolation, the stories have an added dimension when seen as co-ordinate parts of the larger whole. (Silverman aangehaal in Lundén 1999:14)

Hierdie omskrywing, en ook die term *short story composite* (*kortverhaalsamestelling*), is egter ontoereikend om die verskil tussen 'n kortverhaalsiklus en minder hegte kortverhaalbundels soos die eenheidsbundel (of selfs die heterogene bundel) aan te dui. Enige bundel kortverhale word op een of ander wyse saamgestel uit 'n verskeidenheid verhale, en die term *samestelling* dui nie die spesifieke mate van koherensie tussen die verskillende verhale in 'n kortverhaalsiklus aan nie.

Ook word verhale in enige bundel op 'n spesifieke manier saamgestel ('n "definite order") met die doel om 'n spesifieke effek te verkry. Aucamp beskryf sy besluite by die ordening van verhale in 'n bundel as volg:

Die groepeer van verhale, die opeenvolging van verhaalgroepe, kan as uitstaltegniek gesien word. Ek probeer dié verhale bymekaar hou wat tot dieselfde emosionele of tegniese "klimaat" behoort. Dié tegniek is nie sonder nadele nie, want iewers gaan dié ordening iets kunsmatigs hê - 'n verhaal in groep III sou met ewe veel reg in groep I kon staan, of iets van dié aard. Ook die interpretasie van 'n bundel kan deur so 'n ordening aan bande gelê word: die kritikus soek nou naarsstiglik na die gemene deler binne elke groep, en verwaarloos miskien die bespreking van ieder verhaal as 'n stukkie bouwerk [...] Anna M. Louw [het] my dié "verkoopsielkunde" geleer: begin 'n kortverhaalbundel met een van jou beste verhale. (Aucamp aangehaal in Smuts en Aucamp 1971:5-6)

Smuts (2003:100) toon ook aan dat Henriette Grové die verhale in *Jaarringe* op 'n spesifieke wyse rangskik met die doel om 'n sekere effek te bereik en dat hierdie rangskikking van die verhale 'n bykomende dimensie aan die verhale verleen wanneer dit binne bundelverband gelees word:

[I]n die breë moet Grové se afwyking van 'n chronologiese ordening volgens eerste verskyningsdatums van die afsonderlike tekste wel geïnterpreteer word

as 'n doelbewuste strategie van die skryfster om die leser se resepsie van sowel die enkelverhaal as die bundel in sy geheel te beïnvloed. Sy suggereer daardeur vir die leser dat sy wil hê die verhale moet in 'n bepaalde volgorde gelees word [...] Dat Grové [...] “Kom herwaarts getroues” en “Die Betlehem-ster” langs mekaar in die bundel geplaas het is, uit eenheidsoogpunt gesien, begryplik: sy wil die leser daartoe lei om hierdie twee tematies verwante tekste met mekaar te skakel. Dit val egter op dat sy nie haar derde Kersverhaal saam met die ander twee groepeer nie, iets wat die indruk wek dat sy reken die eerste twee hang nouer met mekaar saam as wat hulle met die derde skakel.

Tog is *Jaarringe* nie in sy geheel 'n kortverhaalsiklus nie. Lundén se omskrywing van hierdie vorm (soos hy dit noem, die *short story composite*) is, soos Dunn en Morris (1995) se omskrywing, te wyd om funksioneel tussen die kortverhaalsiklus en ander tipes kortverhaalbundels te onderskei. Een van die groot redes waarom Lundén (1999:17-8) krities staan teenoor die term *short story cycle* is dat hy ook, soos Dunn en Morris, die sikliese aspek wat deur die term gesuggereer word, problematies vind:

It is true that the term “cycle” has lost much of its original meaning of completed circle, but the word still connotes, if not complete roundness, at least a sense of coherence, finality, and closure. The “representative” short story composite [...] is not characterized by the roundness evoked by “cycle”. [...] Cyclicity also suggests a continuity of sorts, something which the short story composite betrays in a number of ways, for example by chronological disruption. In addition, many composites include texts – what I call “fringe stories” – which are not easily integrated into any cyclical pattern.

Die vraag is dus wat presies met 'n literêre siklus bedoel word.

Nagel (2004:2) noem dat die siklus-konsep in die letterkunde al sedert Chaucer twee idees vooropstel, naamlik “that each contributing unit of the work be an independent narrative episode, and that there be some principle of unification that gives structure, movement, and thematic development to the whole”. Volgens hierdie beskouing hoef die siklus se struktuur nie kontinuïteit of chronologie as basis te hê soos Lundén dit beskou nie. Mann (1989:15) beskou 'n literêre siklus as 'n teks met 'n spanning tussen outonomie en koherensie:

While there are various conventions associated with the genre [...] there is only one essential characteristic of the short story cycle: the stories are both self-sufficient and interrelated. On the one hand, the stories work independently of one another: the reader is capable of understanding each of them without going beyond the limits of the individual story. On the other hand, however, the stories work together, creating something that could not be achieved in a single story.

Bruwer (2003:5) wys uit dat ondersoekers van alle siklusse (kortverhaal-, poësie- of langer prosasiklusse) die konsep van eenheid versus outonomie sonder uitsondering aanraak. Spies (1992:478) noem ook dat die literêre siklus dui “op 'n opeenvolging van werke (gedigte, vertellings, dramas, romans) wat a.g.v. hulle inhoud en formele samehange 'n minder of meer geslote geheel-van-dele verteenwoordig”.

Die siklus hoef dan nie noodwendig, soos Lundén (1999:117-8) argumenteer, “a sense of coherence, finality, and closure” daar te stel nie, maar verwys eerder na outonome tekste wat rondom 'n sentrale spilpunt – die gedeelde betekenis – wentel. Dus is Ingram

(1971:19) se metafoor van 'n wiel wel gepas om die dinamiese verhouding tussen die outonome tekste en die groter geheel te beskryf: soos die herhalende elemente om die kern roteer, beweeg die hele wiel vorentoe en vind ontwikkeling plaas. Die patrone van ontwikkeling wat geskep word, kan dan ook op 'n aantal wyses funksioneer om die betekenis van die teks te wysig: “*liniêr* (die chronologiese ontwikkeling van aksie), *multigerig* (soos by tematiese en simboliese uitbreiding of verdieping) of *verdiepend of verbredend*” (Bruwer 2003:6).

Ingram (1971) se beskouing van die kortverhaalsiklus sluit ook aan by Van Coller (1992:482) se siening van die prosasiklus:

Die *siklus* is 'n sigself geslote geheel van outonome dele wat kring om 'n sentrale kern (tema; persoon; gebeure; idee) en dié standhoudende kern voortdurend ontwikkel en herhaal in chronologiese, onverwisselbare volgorde, om oplaas, ná die ontwikkeling voltrek is, weer onafwendbaar terug te keer na die beginpunt, en wel in 'n gewysigde vorm sodat 'n totaalbetekenis daargestel word wat in geeneen van die afsonderlike dele ten volle gerealiseer is nie.

Hierdie definisie mag wel van toepassing wees op langer prosasiklusse. In 'n kortverhaalsiklus hoef die kern egter nie noodwendig in *chronologiese, onverwisselbare volgorde* in die verskillende outonome dele herhaal te word nie, tensy chronologie 'n inherente kenmerk van die narratief is, soos wel met *Die dag toe ek my hare losgemaak het* die geval is. In gevalle waar een protagonis regdeur die siklus aangetref word, is die chronotopiese ontwikkeling van so 'n aard dat chronologie wel onontbeerlik is vir die siklus. In *Three lives* van Stein, om 'n voorbeeld te noem, is daar egter nie 'n gedeelde protagonis of chronologiese verloop soos in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* nie. Dit sou dus teoreties haalbaar wees om steeds die eenheid in die totale teks te herken, selfs al sou die tekste in 'n ander volgorde geles word.

Van Coller se teksgerigte definisie is wel nuttig vir 'n beskouing van die kortverhaalsiklus, omdat dit 'n konkreter maatstaf vir die meting van koherensie bied: eerder as die vae idees van 'n *beduidend veranderde leeservaring* of 'n *koherente geheel* of 'n *dinamiese eenheid* wat teoretici spesifiek met betrekking tot die kortverhaalsiklus tot dusver voorgestel het, noem Van Coller uitdruklik dat die kern “voortdurend ontwikkel en herhaal” moet word om uiteindelik 'n totale betekenis te skep wat “groter [is] as die som van individuele betekenis”. Die interpretasie van enkelwerke word dus ook beïnvloed deur die funksie wat dit vervul binne die groter geheel” (Van Coller 1992:483).

By implikasie beteken dit ook dat outonomie nie verkry word deur enige ordeningsbeginsels wat die teks omring (soos titels) nie, maar slegs deur die interpretasiemoontlikhede van die teks. Hierdie beskouing omseil ook die skrywers- en lesersgerigte definisies van Ingram (1971:17) en Mann (1989:15). Die verskillende betekenis wat gegenereer word uit die interafhanklikheid tussen afsonderlike verhale, sal in die volgende artikel aan die hand van *Die dag toe ek my hare losgemaak het* geïllustreer word.

Die kortverhaalsiklus is volgens Brada-Williams (2004:451) “a notoriously difficult genre to define”. Tog kan die volgende kenmerke van die kortverhaalsiklus uit die voorafgaande teoretiese begroning afgelei word:

'n Kortverhaalsiklus bestaan uit verskeie tekste met 'n aantal konvensies wat daarmee gepaard gaan, hoewel daar uiteraard altyd uitsonderings sal wees:

- Die tekste wat saam 'n kortverhaalsiklus vorm, kan tot verskillende genres behoort, maar is meestal kortprosa, soos in *Die dag toe ek my hare losgemaak het* van Brümmer en *Duiwel-in-die-Bos* van Barnard.
- Hierdie tekste moet grootliks prosa wees om dit van ander siklusse te onderskei, hoewel 'n verskeidenheid tekste – literêr en andersins – deel daarvan kan vorm. In *Alle paaie lei deur die strand* word die omslagfoto byvoorbeeld in die teks herhaal (ble. 121 en 135) en kan dit as 'n outonome betekenisdraende visuele teks beskou word. Tog vervul dit ook 'n spesifieke funksie binne die groter geheel, naamlik om die begin van die verskillende fases in Stella se lewe aan te dui. Dit sou ook byvoorbeeld teoreties haalbaar wees om 'n kortverhaalsiklus te skep op dieselfde wyse as wat George Weideman in *Verskombuis* (2006) die literêre genre poësie met die nieliterêre genre resepte afwissel.
- Hoewel kortverhaalsiklusse saamgestel kan word uit 'n verskeidenheid tekste en genres, en nie al hierdie tekste noodwendig literêr hoef te wees nie (byvoorbeeld as daar visuele tekste of instruktiewe tekste, soos resepte, voorkom), moet die meerderheid tekste in die bundel literêr wees, hoe arbitrêr hierdie maatstawwe ook al is. 'n Mens kan byvoorbeeld nie 'n foto-essay 'n kortverhaalsiklus noem nie.
- Die verskillende tekste waaruit die kortverhaalsiklus opgebou is, moet grootliks outonoom wees, hoewel nie al die tekste noodwendig outonoom hoef te wees nie. In *'n Wêreld sonder grense* is daar byvoorbeeld duidelik outonome kortverhale, soos "Herinnering" en "Grootmanne se hoegood", maar ook tekste wat nie heeltemal outonoom kan funksioneer nie, soos die slotteks, "Visioen", wat "swaar [steun] op die leser se voorkennis van Jock" (Aucamp 1984:12).
- Die tekste in 'n kortverhaalsiklus moet op so 'n wyse verband hou dat die totale betekenis van die siklus meer is as die som van die betekenis van die outonome tekste.
- Hierdie tekste moet ook as 'n kortverhaalsiklus in 'n enkele band uitgegee word, sodat die leser dit van meet af as 'n geheel kan lees en om dit van langer prosasiklusse te onderskei.

In hierdie afdeling is die algemene kenmerke van 'n kortverhaalsiklus uiteengesit aan die hand van die belangrikste teoretiese bydraes oor die genre. Hieruit blyk dat die belangrikste generiese merkers van die kortverhaalsiklus die spanning tussen outonomie en koherensie behels. Hierdie spanning tussen die outonome korter tekste en die koherensie van die groter geheel is meer prominent as in die geval van die eenheidsbundel, aangesien die betekenis van die totaal groter is as die som van die dele.

Daar is ook aangetoon dat teoretici tot op hede nie 'n bevredigende naam vir hierdie genre kon voorsien nie. Die belangrikste argumente in hierdie verband is in hierdie afdeling uiteengesit en krities bekyk. Die oorspronklike term wat Ingram (1971) voorgestel het, naamlik *short story cycle*, wat as *kortverhaalsiklus* vertaal word, is vir die doeleindes van hierdie artikel gekies om na hierdie genre te verwys, omdat die siklus-konsep die spanning tussen outonomie en koherensie ondervang. Dit moet egter nie gesien word as 'n voorskriftelike term vir die genre nie, maar bloot as 'n term wat hier funksioneel gebruik kon word om die genre in Afrikaans te ondersoek.

Alvorens daar in die volgende afdeling aandag geskenk word aan die spesifieke wyses waarop koherensie in die kortverhaalsiklus tot stand kan kom, is dit ook nodig om kortliks die gebruik van die term *genre* te motiveer. Die vraag is of 'n bundel kortverhale wat 'n siklus vorm, wel as 'n aparte genre geklassifiseer kan word, aangesien dit nie die geval is met poëtiesiklusse of langer prosasiklusse nie.

Vir die doeleindes van hierdie artikel word die kortverhaalsiklus wel as 'n aparte genre beskou, om twee redes: Eerstens is dit duidelik dat die spanning tussen outonomie en koherensie in die kortverhaalsiklusse die eienskappe van die teks op so 'n wyse wysig dat dit anders is as die kortverhaalbundel, roman of novelle. Die effek van hierdie spanning tussen outonomie en koherensie is uniek tot hierdie vorm en kan dus as 'n generiese kenmerk beskou word. Hierdie spanning beklee ook volgens Ingram so 'n sentrale posisie dat kortverhaalsiklusse as 'n aparte genre beskou moet word en nie sonder meer as 'n afgeleide vorm van die kortverhaalbundel of roman nie (Ingram 1971:203).

'n Soortgelyke beskouing word ook deur Kennedy (1995:xi) aangebied:

The tension between unity and multiplicity [...] has an obvious correlation to the poetics of the story sequence, which relies on a balancing of centrifugal and centripetal impulses and on the ambiguous interplay between its discrete narrative parts and the formal or aesthetic whole. Critical neglect of the genre in recent decades remains almost inexplicable. Perhaps the very ambiguities that complicate formal definition have likewise deterred theoretical reflection.

Lundén (1999:11) spreek hom, soos Ingram (1971), uit teen die idee dat hierdie genre soms as 'n hibriede vorm tussen die kortverhaal en roman beskou word:

During the twentieth century, the critics who did see it as a distinct genre were frustrated by its evasive nature and by the subsequent difficulty of defining it [...] Like the prose poem, it was often looked upon as a hybrid form, and was as such often denied legitimacy.

Op grond van die spesifieke aard van die kortverhaalsiklus wat veroorsaak dat dit nie as iets tussen die roman en die kortverhaalbundel beskou kan word nie, word dit byna sonder uitsondering deur teoretici as 'n aparte genre beskou.

'n Tweede rede waarom daar vir die doeleindes van hierdie artikel gekies word om die kortverhaalsiklus as aparte genre te beskou, het te make met meer praktiese implikasies. Aucamp (1978:148) noem dat beskrywende terme later verkeerdelik as waarde-oordele begin funksioneer. Dit is wat byvoorbeeld met die eenheidsbundel gebeur het. Soos vroeër in die artikel aangedui is, het die eenheidsbundel met verloop van tyd 'n hiërargies-bevoorregte posisie bo die heterogene kortverhaalbundel ingeneem. 'n "Voorskriftelikheid" oor eenheidsbundels het begin posvat (Aucamp 1978:151).

Om hierdie potensiële probleme met die kortverhaalsiklus te vermy, tipeer ons gevolglik die kortverhaalsiklus as 'n aparte genre. Dit is 'n vorm met sy eie konvensies, uitdagings en leeservarings en behoort nie gesien te word as "beter" of "meer geslaagd" as heterogene kortverhaalbundels nie. 'n Heterogene bundel behoort geëvalueer te word uitsluitlik op grond van die gehalte van die individuele kort tekste; 'n kortverhaalsiklus behoort geëvalueer te word op grond van die geslaagdheid van die geheel (wat ook impliseer dat die geheel nie sal slaag as die korter tekste nie ook

individueel slaag nie). In die volgende afdeling word ondersoek ingestel na die spesifieke wyses waarop die afsonderlike tekste met mekaar kan skakel om koherensie tussen die outonome kort tekste te bewerkstellig.

3.3 *Spesifieke koherensiemerkers in die kortverhaalsiklus*

Daar is verskeie maniere waarop die outonome tekste met mekaar kan skakel om 'n groter geheelbetekenis te genereer. Volgens Mann (1989:iv) kan basies enige strukturele element van die narratief 'n samebindende patroon genereer: "repeated and developed characters, themes or ideas, imagery, myth, setting, plot or chronological order and point of view". Sy noem egter dat groter koherensie tussen die outonome tekste moet bestaan as wat gewoonlik die geval met kortverhaalbundels is (1989:16). Mann se beskouings sluit aan by dié van Ingram.

Nagel (2004:15) identifiseer soortgelyke aspekte en noem dat dit verskillende funksies kan hê:

Indeed, a central point is that in the short-story cycle each component work must stand alone (with a beginning, middle, and end) yet be enriched in the context of the interrelated stories. In contrast to the linear development of plot in a novel, the cycle lends itself to diegetical discontinuities, to the resolution of a series of conflicts, to the exploration of a variety of characters, to the use of a family or even a community as protagonist, to the exploration of the mores of a region or religion or ethnic group, each story revealing another aspect of the local culture.

Dunn en Morris (1995:14–6) is meer spesifiek oor die tipes koherensie en organiseer hulle bespreking van organiserende beginsels volgens vyf aspekte wat koherensie kan verskaf: 'n gedeelde ruimte, 'n enkele protagonis, 'n kollektiewe protagonis, patrone en vertelling.

3.3.1 *Ruimte*

Volgens Nagel (2004:17) is ruimte histories een van die koherensiemerkers wat die meeste in die kortverhaalsiklus voorkom. Ruimte speel ook 'n belangrike rol in die "village sketch", of kontreibundel, wat in die Afrikaanse letterkunde al hoe verder wegbeweeg van die gemoedelike realisme wat gewoonlik met die kontreiverhaal of regionale literatuur geassosieer word (Van Zyl 1992:420) na 'n meer kritiese blik op spesifieke sosiale realiteite. Wanneer ruimte as koherensiemerker funksioneer, speel al die korter verhale (of ten minste die meerderheid) in dieselfde fisiese, psigologiese of simboliese ruimtes af, met prominente bakens wat regdeur die siklus voorkom met die funksie om al die gebeure deur 'n kontinue ervaring van plek saam te snoer (Nagel 2004:17).

Prominente kortverhaalsiklusse waarin ruimte kohesie skep, is onder meer *Dubliners* van Joyce en *Winesburg, Ohio* van Anderson. In eersgenoemde bundel word die ruimte toenemend ontwikkel. In die eerste verhale, waar jong vertellers gebruik word, word die ruimte nie so negatief geskets as in die latere verhale, waarin ouer vertellers, ontnugter met die lewe in Dublin, aan bod kom nie. Dunn en Morris (1995:41–2) beskryf die effek van die ruimte in hierdie kortverhaalsiklus as volg:

From the beginning, though there are no obvious interconnective devices such as recurring characters and cross-references, Joyce creates in fifteen stories an

integrated composite picture of what passes for life in Dublin [...] Dublin, then, provides a field of reference that includes attitudes and beliefs, as well as history and tradition.

Hierdie beskouing sluit aan by dié van Ingram (1971:25) waarin die simboliese gebruik van ruimte 'n sentrale posisie in die kortverhaalsiklus beklee:

The writers of today often seem intent on building mythic kingdoms of some sort. Faulkner has his Yoknapatawpha County, Steinbeck his Pastures of Heaven, Camus his kingdom of solidarity, Joyce his city of paralysis, and Anderson his Winesburg. Heroes, usually diminished in stature, roam the imaginary streets and plains of these kingdoms.

Ook in die Afrikaanse letterkunde is daar kortverhaalsiklusse waarin ruimte 'n prominente rol speel. Scheepers (2010:9) wys daarop dat Venter se *In die mond van die wolf* ruimte as samebindende faktor aanwend:

Dit is kortverhale wat afsonderlik op eie literêre voete staan, maar ook as eenheid gelees moet word. Skrywers soos Alexander Strachan en Willemien Brümmer en andere het dit al gedoen, maar met 'n tema as eenheid (Strachan se grensverhale) of 'n sentrale karakter (Brümmer se Mia). Venter maak hier die ruimte, 'n woeste en beeldskone streek in die Karoo, die sogenaamde Oувeld, sy bindende gegewe. [...] Die ruimte as belangrikste epiese element kom nie te dikwels voor in kortverhale nie [...] In hierdie verhale is die ruimte egter 'n tasbare teenwoordigheid, 'n rolspeler net so belangrik soos enige van die eksentrieke en kleurvolle karakters wat verskyn, en jare later in gereïnkarneerde vorm wéér verskyn.

In die Engelse Suid-Afrikaanse letterkunde, met sy sterk fokus op gemeenskappe in die kortverhaalsiklus (vgl. Marais 2001), speel die ruimte ook 'n belangrike rol. Marais (2011:199) skets dan ook die ontwikkeling van identiteit in die kortverhaalsiklus in Suid-Afrika aan die hand van die ruimtelike aspek van die narratief:

It would appear that the early (exclusively white) examples of the cycle form in South Africa witness a relatively un-self-conscious fictionalization – sometimes even elegiac romanticization – of the nexus of identity and place. In the peak years of the apartheid epoch [...], among both black and white writers, such disingenuity is problematized, since notions of “belonging” and being dispossessed are patently a result of systemic social engineering premised on the elaborated fallacy/fiction of “race”.

Hoewel ruimte dus as een van die belangrikste koherensieskeppers in 'n kortverhaalsiklus kan funksioneer, is dit redelik min dat dit die enigste middel is wat verhale op mekaar afstem. In Anderson se *Winesburg, Ohio*, byvoorbeeld, funksioneer Winesburg as deurlopende ruimte (al word dit minder duidelik beskryf as die ruimte in Joyce se *Dubliners*), maar dit is veral die herhalende karakters, deurlopende verteller en ontwikkelende temas en motiewe wat die teks tot 'n kortverhaalsiklus laat ontwikkel, soos Nagel (2004:6) aantoon.

3.3.2 Die enkele protagonis

Die tweede element wat volgens Dunn en Morris (1995:15) koherensie kan skep, is 'n enkele protagonis.

Mann (1989:9) sonder 'n paar kenmerke van die protagonis in die *Bildungsroman*-kortverhaalsiklus uit: die leser ontmoet die protagonis as 'n kind in die eerste verhale, waarna sy/haar ontwikkeling in die daaropvolgende verhale voltrek word; 'n reeks leidende figure speel 'n rol in die ontwikkeling van die karakter, tesame met 'n reeks toetse of inisiasie; ook is daar die seksuele ontwaking van die protagonis, maar dit kan potensieel skadelik wees as dit die protagonis se ontwikkeling op ander gebiede beperk. Aan die einde word die onderdrukkende dorp verlaat en betree die protagonis die groter wêreld. Volgens Mann (1989:9) is die kortverhaalsiklus 'n uiters gepaste genre vir hierdie tipe verhaal:

The form of the cycle is especially well suited to describe the maturation process, since it allows the writer to focus on only those people and incidents that are essential to character development. Frequently with these cycles, subordinate characters surface for only a story or two and then disappear entirely with no explanation being necessary.

'n Soortgelyke struktuur word aangetref in 'n *Wêreld sonder grense* (al is die ontwikkeling van die protagonis nie *Bildung* nie). Aucamp (1984:12) noem in hierdie verband dat daar "'n byna eksentrieke weglaat van brugpassasies en hoofstukke" is en daar word in hierdie teks ook slegs gefokus op die insidente wat bydra tot karakterontwikkeling. Anderson se *Winesburg, Ohio* word deur Dunn en Morris (1995:53) beskou as 'n kortverhaalsiklus wat 'n *Bildungsroman*-struktuur vooropstel, aangesien George Willard se ontwikkeling 'n sentrale posisie in die narratief beklee. In die Afrikaanse kortverhaalsiklusgenre sou *Alle paaie lei deur Die Strand* van Fourie as voorbeeld van hierdie struktuur beskou kon word, aangesien die kortverhaalsiklus die enkele protagonis, Stella Burger, se ontwikkeling van kind na volwasse vrou en moeder uitbeeld en sy leer om haarself te aanvaar ten spyte van die problematiese verhouding met haar ma. Uiteindelik vervul Stella al die sosiale en persoonlike rolle wat van haar verwag word.

Maar nie alle kortverhaalsiklusse met 'n enkele protagonis toon ooreenkomste met die *Bildungsroman* nie, soos Dunn en Morris (1995:15) uitwys:

[I]n some cases this [protagonist] may be a narrator-protagonist, in others a central figure whose progress is charted in story after story, creating a *Bildungsroman* or *kunstlerroman* effect; and in still others a figure who – though always the central, unifying focus – appears and reappears sporadically.

In Strachan se 'n *Wêreld sonder grense*, byvoorbeeld, is daar 'n sentrale, naamlose figuur wat in al die verhale behalwe die voorlaaste een, "By die huis", ook as verteller optree. Hoewel hy verandering ondergaan, is dit nie *Bildung* nie; soos Aucamp (1984:12) aandui, is dit wel die verhaal van 'n "seun wat man en mens word", maar dan "uiteindelik weer on-mens". In Wicomb se *You can't get lost in Cape Town* word Frieda Shenton se ontwikkeling geskets van haar kinderjare tot volwasse vrou. Hier is óók nie sprake van tradisionele *Bildung* nie. Die protagonis bly 'n buitestander wat nie die opponerende kragte tussen haarself en die groter wêreld kan versoen nie.

Ook in *Op reis met 'n hond* van Kemp is daar 'n deurlopende verteller-protagonis, soos Van Vuuren (2010:15) aandui:

[H]ierdie narratiewe [is] eintlik nie onafhanklike kortverhale nie, maar hang saam in 'n soort boek-van-verhale, met meestal dieselfde omtrekke van dieselfde donker gestemde protagonis of hoofkarakter. Sy is 'n vrou wat in

Durban woon, liefhebber van die Duitse letterkunde [...], en vervolg deur honde en hul ekskresie.

Dit is duidelik dat die enkele protagonis 'n verskeidenheid vorme in die kortverhaalsiklus kan aanneem, met meerduidige funksies.

3.3.3 Die kollektiewe protagonis

Die derde element wat Dunn en Morris as koherensiemerker in die kortverhaalsiklus identifiseer, is 'n kollektiewe protagonis. Volgens hierdie teoretici is 'n kollektiewe protagonis meer kompleks as die enkele protagonis, en

often used to forge complex interconnective links in composite novels that cut a wide swath through historical time, or in those whose focus is multigenerational or multicultural. As we define it, the collective protagonist is a “composite” – perhaps literally (a couple, a family, a club or a special interest group), or perhaps figuratively (a generation, a personality type, an archetypal embodiment). (Dunn en Morris 1995:15)

Mann (1989:30) beskou byvoorbeeld die verskillende protagoniste in Joyce se *Dubliners* as 'n kollektiewe protagonis: “Since there is no protagonist who reappears and develops in the process of the book, critics often fail to notice that the book presents the gradual maturation of what one might consider the archetypal Dubliner.”

Joanne V. Creighton (aangehaal in Mann 1989:10) is ook van mening dat die siklus hom meer leen tot gemeenskapsnarratiewe as romans:

The composite [or cycle] lends itself to an exploration of the unique cultural identity shared by a group of people, whereas the novel is suited to an intensive study of an individual or a few individuals. The composite, in other words, offers a panoramic view of a setting and its people, whereas the novel's form demands limitation of focus to individuals.

Met betrekking tot die Suid-Afrikaanse kortverhaalsiklus is Creighton se uitspraak oor 'n ruimte en sy mense betekenisvol juis omdat die gemeenskap – en daarmee saam 'n spesifieke milieu – so 'n prominente rol in die Suid-Afrikaanse letterkunde speel. Marais (2001:202) wys byvoorbeeld uit dat die genre van die kortverhaalsiklus met vrug angewend word om 'n versplinterde samelewing te ondersoek:

[I]n South Africa, specifically, the cycle form has proved especially appropriate to a rendering of the tensions inherent in a multifarious and fractured society in the process of attempting to transform itself into a unified but culturally heterogeneous democracy.

Weens hierdie spesifisiteite van die groter Suid-Afrikaanse samelewing speel ruimte en gemeenskap saam 'n belangrike rol in die Suid-Afrikaanse Engelse kortverhaalsiklus, soos Adendorff (1986) met verwysing na siklusse van Herman Charles Bosman, Pauline Smith, Ahmed Essop en Bessie Head aandui.

3.3.4 Tekstuele patrone

Die vierde koherensiemerker wat Dunn en Morris (1995:15) identifiseer, is tekstuele patrone, waaronder hulle twee subtypes onderskei, naamlik storiepatrone en motiefpatrone:

The text-pieces of a pattern-related composite novel [...] may feature identical story patterns or reflect identical, sharply etched motif patterns. In some works, then, pattern recurs exactly in each text-piece so that the same outline is visible in and interconnects them all. In other composite novels an identical pattern may structure one text-piece after another until, after having thus set a pattern precedent through repetition, a final text-piece startles (or encapsulates) through variation.

Lundén (1999:24) is skepties oor Dunn en Morris se beskouing van patrone en meen dat dit volgens hulle beskouing maar bloot 'n ander term vir *tema* is. In 'n sekere mate is dit waar vir motiefpatrone, aangesien motiewe in 'n literêre werk gedeeltelik die tema vergestalt, soos Du Plooy (1992:326) uitwys:

Wanneer 'n motief herhaaldelik in 'n bepaalde werk voorkom en 'n bepaalde en organiserende invloed in daardie literêre werk word, word so 'n motief die draer van die tema [...] Die motief is 'n konkrete tekselement en die tema die abstrakte betekenis van die teks as geheel.

'n Afrikaanse voorbeeld in hierdie verband is Barnard se *Duiwel-in-die-Bos*. Smuts (1982) toon aan dat die titel die kern van die geheel vorm. Die teenstelling tussen goed en kwaad vorm die sentrale tema, en die verskillende gesigte van kwaad sluit in seksualiteit, geweld, vrees en stilte. Die ontwykende aard van boosheid word in elke verhaal verder ontwikkel, sodat die bundel as geheel die tema van boosheid vergestalt op 'n wyse wat nie in een van die afsonderlike verhale realiseer nie.

Soos in die volgende artikel aangetoon sal word, bevat ook *Die dag toe ek my hare losgemaak het* 'n aantal motiewe wat die tema ontwikkel. Belangrike motiewe in hierdie verband is glas en kos, soos Cochrane (2008:9) aandui:

Daar is 'n aantal motiewe in die bundel teenwoordig wat herhaaldelik in die 12 verhale voorkom. Hierdie motiewe funksioneer as bindingselemente en snoer die individuele verhale as 'n eenheid saam.

Eerstens vervul die breekbaarheidsmotief wat deur konstante verwysings na glas, kristal en porselein ondersteun word, 'n belangrike funksie deur die psigiese, emosionele en fisieke breekbaarheid van die karakters te beklemtoon.

Tweedens funksioneer kos en die voorbereiding [...] daarvan as verdere bindingsmotief waardeur die emosionele leefwêreld (van ontnugtering tot rou selferkenning) van karakters weerspieël word [...] In elkeen van hierdie gevalle belig die kosmotief 'n ander aspek van die onderskeie karakters se bestaan.

Storiepatrone, die tweede patroontipe wat Dunn en Morris (1995:15) onderskei, skakel soos motiewe ook met die tema van 'n teks. Dit gaan hier om ooreenstemmende plotlyne wat die leser deur die identiese of ooreenstemmende aksie of struktuur in elke verhaal as 'n eenheid kan herken. As voorbeeld noem hulle Stein se *Three lives* en H.D. se *Palimpsest* (1926). In *Three lives* speel al drie tekste af in die fiktiewe dorpie

Bridgewater, hoewel dit slegs kortliks in elke teks genoem word en hierdie ruimte nie bydra tot die koherensie tussen die drie tekste nie. Elke teks, naamlik “The good Anna”, “Melanctha” en “The gentle Lena”, fokus (soos die titels ook aandui) op die lewe van een vrou, maar sonder die tradisionele dramakurwe wat ontwikkel van die uiteensetting na die klimaks na die denouement. Fitz (1971:231) vergelyk byvoorbeeld Stein se skryfstyl met Kubisme in die visuele kuns. Volgens Heldrich (1997:435) is daar ’n besliste verband tussen metonimie, Kubisme en die kortverhaalsiklus in *Three lives*, veral in die verhoudings tussen vroue in die drie tekste:

Through these various metonymic functioning relationships, Stein builds a sense of thematic contiguity across the various planes or surfaces of the cycle. She also constructs a semblance of community between these disparate women [...] The metonymies of *Three lives* also act to provide different perspectives or viewpoints on a particular subject. Friendships, which sometimes cross over into intimate relationships, suggest metonymic contiguity, while each instance offers a distinct perspective furthering the notion of friendship itself in the text as a whole.

Dunn (1987:55–6) beskou die tema van *Three lives* in ’n soortgelyke lig en argumenteer dat die plot die sentrale patroon in *Three lives* is, waardeur ’n homososiale of ten minste feministiese tema vergestalt word:

The most important type of unifying repetition [...] has been so far overlooked. Both [*Three lives* and *Palimpsest*] tell three typically “female” plots (those of the spinster, the married woman, and the “loose” woman), yet both change the traditionally accepted lines of plot development [...] In all three stories, then, Stein alters the traditional patterns in two ways: first, in the fact that marriage is not the pivotal point upon which the success or failure of her three women depends, and second, in the fact that each woman finds her only significant happiness through relationships with other women.

Hierdie argument word versterk deur die feit dat “Melanctha” ’n herskrywing is van *Things as they are* (1950) – wat Stein reeds in 1903 geskryf het en waarin ’n lesbiese tema aan bod kom (Bridgman 1961:350). Volgens Stein was vriendskap egter nie die hooftema van *Three lives* nie; sy noem in ’n onderhoud dat die siklus eerder gaan om stagnasie: “The theme is an essentially new one: the theme of how little progress or development there is in most human lives, how much repetition” (Stein aangehaal in Fitz 1973:231).”

Hierdie tema kom volgens Franke (1999:82) ook na vore deur karakterisering:

“The Good Anna” and “The Gentle Lena” thus look at the habitual and, in a sense, pre-reflected, aspects of language and human nature. They depict people who are firmly fixed in their unchanging habits [...] Moreover, the stories depict the stagnation of knowledge, a mode of life that does not allow new experiences to shape one’s ideas of it [...] Anna and Lena’s nature is rooted in a “firm old world sense of what was the right way for a girl to do” and “old world ignorance”.

Hierdie karakters word deur herhalende frases en motiewe as staties en onveranderlik uitgebeeld. Melanctha is die enigste van die vroue in *Three lives* wat buite die tradisioneel vroulike ruimte beweeg in haar “wanderings” (wat volgens Dunn 1987:56 ’n eufemisme vir seksuele emansipasie is), maar ook haar lewe verval in ’n patroon.

“Melanctha” bied dus ’n alternatief op die lewens van die ander vroue, maar op die ou einde word ook haar lewe ’n herhaling van keuses en situasies, waardeur die tema van herhaling en die gebrek aan progressie ten spyte van verskillende keuses in mense se lewens vergestalt word.

Patrone as element wat koherensie in die kortverhaalsiklus kan skep, is dus, soos Lundén (1999:24) aanvoer, baie nou gekoppel aan tema. Deur aandag te gee aan sekere van die aspekte waarop tema vergestalt word, naamlik motief- en storiepatrone, kan daar wel noukeuriger aangetoon word hoe tema in die kortverhaalsiklus in die outonome teksgedeeltes funksioneer en hoe dit dan in die groter konteks van die geheel ontwikkel sodat die tekste dinamies met mekaar skakel om ’n siklus te vorm.

3.3.5 Vertelling

Die vyfde en laaste moontlike organiserende beginsel in die kortverhaalsiklus is volgens Dunn en Morris (1995:16; hulle kursivering) vertelling (“storytelling”):

Composite novels whose interconnections are established through this principle may feature a narrator who, aware of the difficulties (or joys) of telling a story, makes the telling process itself the primary focus. [...] Thus in some composite novels the focus may [...] be [...] on a developing *story* – the work’s focus, in other words, is the transactional process involved in getting the story told.

Onder hierdie vyfde beginsel verwys Dunn en Morris (1995:88-99) na twee uiteenlopende vertelmodusse. Enersyds is daar in vertelling as koherensiemerker in die kortverhaalsiklus die moontlikheid van ’n selfbewuste verteller wat op metafiksionele wyse kommentaar lewer op die teks, andersyds ook strategieë van oorvertelling wat aan orale tradisies herinner. Onder die eerste moontlikheid word metafiksioniste soos Robert Coover (*Pricksongs & Descants*, 1969) en John Barth (*Lost in the Funhouse*, 1968) se tekste as kortverhaalsiklusse verstaan.

’n Afrikaanse voorbeeld van ’n kortverhaalsiklus waarin vertelling as koherensiemerker aangewend word, is Van Niekerk se *Die sneeuslaper*. Die bandteks rig reeds die aandag op die prominensie van die vertelling in hierdie teks:

Die vertel van verhale het dikwels te doen met afhanklikheid – en met mag. Wie kies jy uit om jou storie voor te vertel? Watter moment kies jy en hoe bied jy dit aan? Wat presies wil jy jou leser aandoen, of spaar? En dan: Is ’n mens altyd vry om dit alles te bepaal? [...] In *Die sneeuslaper* word die betekenis van die vertelkuns op magiese wyse deur vier verweefde verhale oor vriendskap vergestalt.

Verskillende vertelsituasies word in die vier verhale, onderskeidelik ’n intreerede, grafrede, veldwerkverslag en lesing, ondersoek. Die verskillende aspekte van vertelling word sentraal in die narratief, in so ’n mate dat Crous (2010:13) *Die sneeuslaper* as Van Niekerk se “kunsteoretiese besinning” beskou.

Ook volgens Human (2010) is die konsep van vertelling in *Die sneeuslaper* sentraal:

Aan die hand van vier verweefde verhale oor vriendskap (en hoe slim speel die vertellings nie op mekaar in nie?) word nagedink oor die betekenis van die vertelkuns, die ontstaan en aard van stories, en die moontlike waarde van verhalende tekste.

Visagie (2010:9) beskou ook die maak en vertel van stories as die sentrale spilpunt waarom die bundel wentel:

Dit is immers nie die verhaal self wat die bron van plesier is nie; “dis die glipraam van die aanbod wat tel, en die verskole tersydes. Handeling en gebeure moet herhaal wees, of omgekeerd of geminiaturiseerd.” Van Niekerk skryf dus verhale oor die maak van verhale, ’n tradisie wat skrywers soos Koos Prinsloo en Johann de Lange in die 1980’s gevestig het.

De Jong-Goossens verwys in haar resensie van die Nederlandse weergawe, *De sneeuwslaper* (2009), na die Ourobouros-simbool om die sikliese effek van die vertellings te illustreer: “Deze vier verhalen staan ieder op zichzelf, maar hebben iets of iemand gemeen [...] Het zijn verhalen als Ourobouros die zijn eigen staart opeet. Wie het vatten kan, vatte het” (De Jong-Goossens 2010:32).

Die tweede moontlikheid van vertelling as koherensieskepper in die kortverhaalsiklus is die tipe vertelling wat herinner aan die orale tradisies, veral wat oorvertelling en meerstemmigheid betref.

Dunn en Morris (1995:93) verwys in hierdie verband na Bernardo Atxaga se *Obabakoak* (1988):

Atxaga’s composite novel reveals a treasure trove of stories as one might hear them while attending a *tertulia* – a village storytelling session. Because a *tertulia*’s offerings are neither preset nor prescriptive, one may hear tales from almost all generic traditions (including crime stories, romances, personal memoirs, and fairy tales) by one tale-teller or many.

Marais (2001:203) toon aan hoe vertelling as eenheidsmerker ook in die Engelse Suid-Afrikaanse kortverhaalsiklus aangewend word. Sy verwys byvoorbeeld na “Women at work”, die eerste gedeelte van Sindiwe Magona se *Living, loving, and lying awake at night* (1991), as ’n kortverhaalsiklus waarin huiswerkersnarratiewe aangetref word wat – in teenstelling met gemedieerde verhale soos Elsa Joubert se *Die swerffare van Poppie Nongena* (1978) – hulle ervarings daarstel deur “alternative fictive conventions derived from popular, oral story telling traditions that are [...] not necessarily chronological” (Isabel Hofmeyr aangehaal in Marais 2001:197).

In die Afrikaanse literatuurtradisie is A.H.M. Scholtz se vertellingswyse in *Vatmaar* (1995) dalk die beste voorbeeld van hierdie polifoniese vertelstyl, hoewel die afsonderlike hoofstukke in die meeste gevalle nie outonoom kan funksioneer nie. Venter (1995:8) noem byvoorbeeld dat die stories wat op mekaar inspeel, die geheue van die gemeenskap vorm:

Die roman is los van bou [...] In so ’n sestigtal hoofstukke vertel ’n hele aantal fiktiewe vertellers hulle verhale oor Vatmaar en sy mense. Elke storie voer die verhaallyn verder of vul ’n vorige vertelling aan [...] Terselfdertyd dra elke storie by tot ’n sentrale romanidee, naamlik dat die mens net mens binne ’n gemeenskap is. En die geheue van hierdie gemeenskap bestaan is die stories wat vertel word.

Hierdie beskouing van die rol van verskillende stories binne die groter romanstruktuur herinner sterk aan die spanning tussen outonomie en koherensie soos dit in die

kortverhaalsiklus funksioneer. Marais (2001:202–3) koppel dan ook die konsep van vertelling aan die Suid-Afrikaanse kortverhaalsiklus in Engels:

In a general sense, then, it would appear that the inherent dualism or hybrid character of this genre – its position somewhere between the novel and the short story proper – lends it to the type of metafictional interrogations and technical innovations [...] Moreover, it is surely not surprising that in a deeply ruptured society, such as this, where the national/historical narrative is in the process of being radically “rewritten”/imagined, that narrative fiction tends to reflect an acute sense of the storied nature of reality.

Die vyf koherensiemerkers in die kortverhaalsiklus wat Dunn en Morris (1995:30–99) in hulle omvattende bespreking identifiseer – ruimte, ’n enkele protagonis, ’n saamgestelde protagonis, patrone en vertelling – bied ’n waardevolle beginpunt om te verstaan hoe die koherensie tussen outonome tekste in ’n kortverhaalsiklus tot stand kom.

Die meeste ander beskouings oor die kortverhaalsiklus identifiseer soortgelyke aspekte wat koherensie daarstel, alhoewel dit selde so duidelik omskryf word soos Dunn en Morris se kenmerke. Mann (1989:8–14) identifiseer byvoorbeeld ook karakter (waaronder sy ’n enkele en saamgestelde protagonis verstaan), tema en ruimte. Nagel (2004:16) noem dat hierdie drie aspekte die duidelikste koherensiemerkers in die kortverhaalsiklus is.

Lundén staan egter krities teenoor Ingram (1971), Mann (1989) en Dunn en Morris (1995) se fokus op aspekte wat koherensie skep, omdat hierdie beskouings dikwels die eenheid beklemtoon ten koste van die versplinterde aard van die narratief wat tot stand kom juis deur die *spanning* tussen outonomie en koherensie. Met verwysing na Mann (1989) skryf Lundén (1999:24):

[W]hile she brings out many subtle connections between the stories in theme, plot, myth, imagery, and character, she does not seem particularly aware of the silences, gaps, lacunae, and contradictions that characterize these composites. She fails to see how many themes find expression in the narrative strategies of disruption.

Vir Lundén raak die fokus op eenheid in die kortverhaalsiklus veral problematies wanneer die genre vanweë sy fragmentariese aard aangewend word om temas van isolasie te ondersoek, soos in *Winesburg, Ohio* van Anderson.

Ook Dunn en Morris (1995) se beskouing van die kortverhaalsiklus as ’n “saamgestelde roman” is volgens Lundén problematies, veral omdat die koherensiemerkers wat hulle identifiseer, ook koherensie in die roman skep en dus nie die spesifisiteite van die kortverhaalsiklus voldoende in ag neem nie. Aangesien karakters, ruimte, tyd, plot en vertellers die basiese elemente van enige narratief is, kan die kortverhaalsiklus nie op grond daarvan van die roman onderskei word nie.

Nagel (2004:15) beklemtoon dan ook dat die sentrale onderskeid tussen die kortverhaalsiklus en die roman die outonomie van die afsonderlike teksgedeeltes is:

Unlike the stories in a cycle, the subordinate units of a novel, its episodes or chapters, are incomplete in themselves, dependent for artistic completion on the other units that comprise the whole. When chapters from novels were

published in magazines in the nineteenth century, they were inherently incomplete, requiring chapters in subsequent issues of the magazine for the completion of the plot or situation. In contrast, the stories that comprise cycles were nearly always complete aesthetic works by themselves.

As 'n gevolg van hierdie outonomie is die effek van die kortverhaalsiklus ook anders as dié van die roman. In die geval van die kortverhaalsiklus, waarin die ontwikkeling van 'n enkele protagonis gestalte kry op 'n wyse wat herinner aan die *Bildungsroman*, kan daar byvoorbeeld slegs gefokus word op die momente wat nodig is vir karakterontwikkeling, en bykarakters kan verskyn en weer verdwyn sonder dat hulle deel hoef te vorm van die eenheid van aksie, soos Mann (1989:9) uitwys.

4. Samevatting

In hierdie artikel is spesifieke teoretiese kwessies aangaande die genre van die kortverhaalsiklus verken.

Eerstens is aandag geskenk aan die onderskeid tussen eenheidsbundels en kortverhaalsiklusse. Daar is aangetoon dat die term *eenheidsbundel* as oorkoepelende term vir twee tipes tekste gebruik word: enersyds om te verwys na kortverhaalbundels waarin enkele bindingselemente (soos 'n gedeelde tema) tussen die onafhanklike kortverhale nagespeur kan word en wat daartoe lei dat die bundel 'n sekere geheelindruk by die leser skep; en andersyds om te verwys na versamelings tekste waarin daar 'n spesifieke spanning tussen die outonome korter tekste en die koherente groter geheel tot stand kom en wat as gevolg van hierdie spanning op so 'n wyse met mekaar skakel dat die betekenis van die bundel as geheel groter is as die som van die betekenisse van die individuele korter tekste. Hierdie tweede tipe bundel, wat in Afrikaans onder die noemer van die eenheidsbundel bekend staan, word in internasionale kritiek as 'n afsonderlike genre – die kortverhaalsiklus – beskou. Hierdie genre het die afgelope paar jaar meer prominent geraak in die Afrikaanse literatuurtradisie, maar daar is steeds 'n "gebrek aan 'n behoorlike beskrywing van en terminologie vir die genre in Afrikaans" (Snyman 2011).

Tweedens is sekere teoretiese kwessies rakende die kortverhaalsiklus breedvoerig bespreek aan die hand van die beskouings van Ingram (1971), Mann (1989), Dunn en Morris (1995), Lundén (1999) en Nagel (2004). Die belangrikste kenmerk van die genre – 'n spanning tussen die outonome korter tekste en die groter, koherente geheel – en die verskillende benaderings van teoretici is krities bespreek. Voorts is aandag geskenk aan enkele terminologiese en generiese kwessies, veral wat betref die generiese eienskappe van die korter tekste en die wyses waarop die groter geheel tot stand kom (as siklus, reeks of samestelling).

Derdens is spesifieke koherensiemerkers wat Dunn en Morris (1995) identifiseer, aan die hand van enkele voorbeelde uiteengesit. Daar is uitgebrei op ruimte, die enkele protagonis, die kollektiewe protagonis, tekstuele patrone en vertelling as moontlike koherensiemerkers.

Hierdie teoretiese uiteensetting van die kortverhaalsiklus word in die volgende deel van die studie, getiteld "Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: Deel 2: 'n Toepassing op *Die dag toe ek my hare losgemaak het* van Willemien Brümmer", as vertrekpunt gebruik om te bepaal hoe die generiese kodes van die kortverhaalsiklus in die betrokke werk tot stand kom en wat die gevolge van die spanning tussen

outonomie en koherensie in hierdie teks is. Daar word dus in die tweede gedeelte gepoog om die teoretiese kwessies wat in hierdie artikel aan bod kom, aan die hand van 'n Afrikaanse voorbeeld te verhelder.

Bibliografie

Adendorff, T.E. 1986. South African short story cycles: A study of Herman Charles Bosman's *Mafeking Road*, Pauline Smith's *Little Karoo*, Ahmed Essop's *The Hajji and other stories* and Bessie Head's *The collector of treasures*, with special reference to region and community. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Durban: Universiteit van Natal.

Alderman, T.C. 1985. The enigma of *The ebony tower*: A genre study. *Modern Fiction Studies*, 31(1):135–48.

Anker, W.P.P. 2008. Nomades, oorlogsmasjiene, Freud en The Doors: 'n Skisoanalise van Alexander Strachan se "Visioen" (1984) met verwysing na *Apocalypse Now*. *LitNet Akademies*, 5(3):94–109. http://www.oulitnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=58937&cat_id=201

Anon. 1971. *Gesprekke met skrywers 1*. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1978. *Kort voor lank: Opstelle oor kortprosa*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 1984. 'n Dinamiese debuut. *Die Vaderland*, 11 Oktober, bl. 12.

—. 2005. Is poësie die enigste bedreigde genre in Afrikaans? *Die Burger*, 26 September, bl. 15.

Bendixen, A. en J. Nagel (reds.). 2010. *A companion to the American short story*. Malden: Blackwell.

Birkenstein, J. 2010. "Should I stay or should I go?" American restlessness and the short-story cycle. In Bendixen en Nagel (reds.) 2010.

Botha, E. 1992. Kortverhaal. In Cloete (red.) 1992.

Brada-Williams, N. 2004. Reading Jhumpa Lahiri's "Interpreter of maladies" as a short story cycle. *Melus*, 29(3/4):451–64.

Bridgman, R. 1961. Melanctha. *American Literature*, 33(3):350–9.

Brink, A.P. 2008. Nuwe, opwindende stem in SA letterkunde. *Die Burger*, 4 Augustus, bl. 9.

Brown, J. (red.). 2000. *American women short story writers: a collection of critical essays*. New York: Garland Publishing.

Brümmer, W. 2008. *Die dag toe ek my hare losgemaak het*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Bruwer, A.S. 2003. Henk van Woerden se “Kaapse trilogie” as vorm van bekentenisliteratuur. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
- Cilliers, S. 2008. Deurleefde debuut. *Volksblad*, 22 September, bl. 10.
- . 2010. Venter se bundel fyn beplan. *Volksblad*, 29 Maart, bl. 6.
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cochrane, N. 2008. Sterk debuut deur belowende skrywer. *Beeld*, 6 Oktober, bl. 9.
- Crous, M. 2010. Mens hoop skrywer is reeds besig met ’n volgende teks. *Beeld*, 13 Desember, bl. 19.
- Davis, R.G. 2001. Negotiating place / recreating home: Short story cycles by Naipaul, Mistry and Vassanji. In *Viola en Durix* (reds.) 2001.
- De Jong-Goossens, R. 2010. De sneeuwslaper. *Zuid-Afrika*, Februarie, bl. 32.
- De Vries, A. 1989. *Kortom 2: ’n Inleiding tot Die Afrikaanse kortverhaalboek*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- . 1998. *Kort vertel: Aspekte van die Afrikaanse kortverhaal*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut.
- Donahue, P. 2003. The postmodern short story: forms and issues. In Iftekharrudin, Boyden, Rorberger en Claudet (reds.) 2001.
- Dunn, M.M. 1987. Altered patterns and new endings: Reflections of change in Stein’s *Three lives* and H.D.’s *Palimpsest*. *Frontiers*, 9(2):54–9.
- Dunn, M. en A. Morris. 1995. *The composite novel: The short story cycle in transition*. New York: Twayne.
- Du Plooy, H. 1992. Motief. In Cloete (red.) 1992.
- Du Toit, P.A. 1974. ’n Ondersoek na Afrikaanse beskouings oor die kortverhaal met besondere verwysing na enkele nuwer Afrikaanse verhale. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Grahamstad: Rhodes Universiteit.
- Ferguson, S. 2003. Sequences, anti-sequences, cycles, and composite novels: The short story in genre criticism. *Journal of the Short Story in English*, 41.
<http://jsse.revues.org/index312.html> (21 September 2010 geraadpleeg).
- Fitz, L.T. 1973. Gertrude Stein and Picasso: The language of surfaces. *American Literature*, 45(2):228–37.
- Franke, A. 1999. *Keys to controversies: Stereotypes in modern American novels*. New York: St Martin’s Press.

- Gabrielli, V. (red.). 1966. *Friendship's garland: Essays presented to Mario Praz on his seventieth birthday*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gardner, H. 1966. The titles of Donne's poems. In Gabrielli (red.) 1966.
- Harper, S. 2008. Strandpad lei van meisie tot volwasse vrou. *Beeld*, 12 Mei, bl. 6.
- Heldrich, P. 1997. Connecting surfaces: Gertrude Stein's *Three lives*, cubism, and the metonymy of the short story cycle. *Studies in Short Fiction*, 34:427–39.
- Human, T. 2007. Uiteenlopende bundel trakteer leser met om- en afdraaipaaie. *Beeld*, 14 Mei, bl. 13.
- . 2010. Welluidendheid van wegglyende woorde. *Rapport*, 6 November.
<http://www.rapport.co.za/Boeke/Nuus/Welluidendheid-van-wegglyende-woorde-20101104> (6 November geraadpleeg).
- Hugo, D. en N. Jaekel Strauss. 2010. Daniel Hugo gesels met Nicole Jaekel Strauss oor haar bundel kortverhale, *Maal. RSG Leeskring*, 7 September.
- Ibáñez, J.R., J.F. Fernández en C.M. Bretones (reds.) 2007. *Contemporary debates on the short story*. Bern: Peter Lang.
- Iftekharrudin, F., J. Boyden, M. Rohrberger en J. Claudet (reds.). 2003. *The postmodern short story: forms and issues*. Westport: Praeger.
- Ingram, F.L. 1971. *Representative short story cycles of the twentieth century: Studies in a literary genre*. Den Haag: Mouton.
- Junquera, C.F. 2007. Fluid boundaries in Judith Ortiz Cofer's *Silent dancing*. In Ibáñez, Fernández en Bretones (reds.) 2007.
- Kelley, M. 2000. Gender and genre: The case of the novel-in-stories. In Brown (red.) 2000.
- Kennedy, J.G. (red.). 1995. *Modern American short story sequences: Composite fictions and fictive communities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keuris, M. 1992. Tyd in die literatuur. In Cloete (red.) 1992.
- Kleppe, S.L. 2004. Faulkner, Welty, and the short story composite. In Winther, Lothe en Skei (reds.) 2004.
- Lohafer, S. en J.E. Clarey (reds.). 1989. *Short story theory at a crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Lundén, R. 1999. *The united stories of America: Studies in the short story composite*. Amsterdam en Atlanta: Rodopi.
- Luscher, R.M. 1989. The short story sequence: An open book. In Lohafer en Clarey (reds.) 1989.

- . 1995. John Updike's *Olinger Stories*: New light among the shadows. In Kennedy (red.) 1995.
- Lynch, G. 2001. *The one and the many: English-Canadian short story cycles*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mann, S.G. 1989. *The short story cycle: A genre companion and reference guide*. Westport: Greenwood Press.
- Marais, R. 1986. Genietlike eksperimentele werk. *Die Vaderland*, 7 April, bl. 16.
- Marais, S. 1992. Ivan Vladislavić's re-vision of the South African story cycle. *Current Writing*, 4:29–43.
- . 1995. Getting lost in Cape Town: Spatial and temporal dislocation in the South African short fiction cycle. *English in Africa*, 22(2):29–43.
- . 1996. Contemporary South African short fiction cycles: Subjectivity and location. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Durban: Universiteit van Natal.
- . 2001. Discontinuity-in-relationship: Apartheid in the South African short fiction cycle. In Yousaf (red.) 2001.
- . 2005. "Queer small town people": Regional communities and the modern short story cycle. *Current Writing*, 17(2):14–36.
- Mulvihill, J. 1998. For public consumption: The origin of titling the short poem. *The Journal of English and Germanic Philology*, 97(2):190–204.
- Nagel, J. 2004. *The contemporary American short-story cycle: The ethnic resonance of genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- O'Toole, L.M. en A. Shuckman (reds.). 1978. *Russian poetics in translation 5*. Oxford: Oxon Publishing.
- Pakendorf, G. 2007. Stories wys op verlanse na iets buitengewoons. *Rapport*, 4 November, bl. 7.
- Reid, I. 1977. *The short story*. Londen: Methuen.
- Scheepers, R. 2010. Venter se Oувeld plek waar verhale geil groei. *Die Burger*, 10 Mei, bl. 9.
- Scholtz, M.G. 1992. Roman. In Cloete (red.) 1992.
- Smuts, J.P. en H. Aucamp. 1971. Hennie Aucamp in gesprek met J.P. Smuts. In Anon. 1971.
- Smuts, J.P. 1984. 'n Sterk nuwe stem. *Die Burger*, 13 September, bl. 13.
- . 2003. Twee Kersverhale van Henriette Grové. *Tydskrif vir Letterkunde*, 40(1):97–108.

Smuts, R. 1982. Die kortverhaalbundel as eenheid. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Snyman, M. 2011. Roman kort 'n eenduidige naam. *Rapport*, 6 Maart.
<http://152.111.1.87/argief/berigte/rapport/2011/03/04/R2/6/boek06.html> (10 Maart 2011 geraadpleeg).

Spies, L. 1992. Siklus in die poësie. In Cloete (red.) 1992.

Swanepoel, M. 2008. Stories in haar bloed. *Beeld*, 9 Augustus, bl. 12.

Tomashevsky, B. 1978. Literary genres. In O'Toole en Shuckman (reds.) 1978.

Van Coller, H.P. 1984. Prosadebuut toon talent. *Die Volksblad*, 8 September, bl. 6.

–. 1992. Siklus in die prosa. In Cloete (red.) 1992.

Van den Berg, C. 2010. Verhale om aan te smul. *Volksblad*, 9 Oktober, bl. 7.

Van Niekerk, A. 2008. Belowende beendere, maar waar is die murg? *Rapport*, 21 September, bl. 22.

Van Niekerk, J. 2009. Resensie van *Die dag toe ek my hare losgemaak het*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 46(1):239–41.

Van Vuuren, H. 2010. Bundel oor vervreemding tegnies knap. *Die Burger*, 13 Desember, bl. 15.

Van Zyl, W. 1992. Regionale literatuur. In Cloete (red.) 1992.

Venter, L.S. 1995. Boeiende *Vatmaar* 'n belangrike gebeurtenis in Afrikaanse prosa. *Beeld*, 4 Desember, bl. 8.

Viola, A. en J.P. Durix (reds.). 2001. *Telling stories: Postcolonial short fiction in English*. Amsterdam: Rodopi.

Viljoen, L. 2010a. *Op reis met 'n hond* 'n besonder belowende debuut. *LitNet*.
http://www.oulitnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=96349 (25 Januarie 2011 geraadpleeg).

– 2010b. Kortverhale in *Maal* presies en meesleurend. *Die Burger*, 27 September, bl. 9.

Visagie, A. 2010. Bruisende literêre talent aan woord. *Die Burger*, 22 November, bl. 9.

Whalan, M. 2007. *Race, manhood, and modernism in America: The short story cycles of Sherwood Anderson and Jean Toomer*. Knoxville: The University of Tennessee Press.

Winther, P., J. Lothe en H.H. Skei (reds.). 2004. *The art of brevity: Excursions in short fiction theory and analysis*. Columbia: University of South Carolina Press.

Yousaf, N. (red.). 2001. *Apartheid narratives*. Amsterdam: Rodopi.