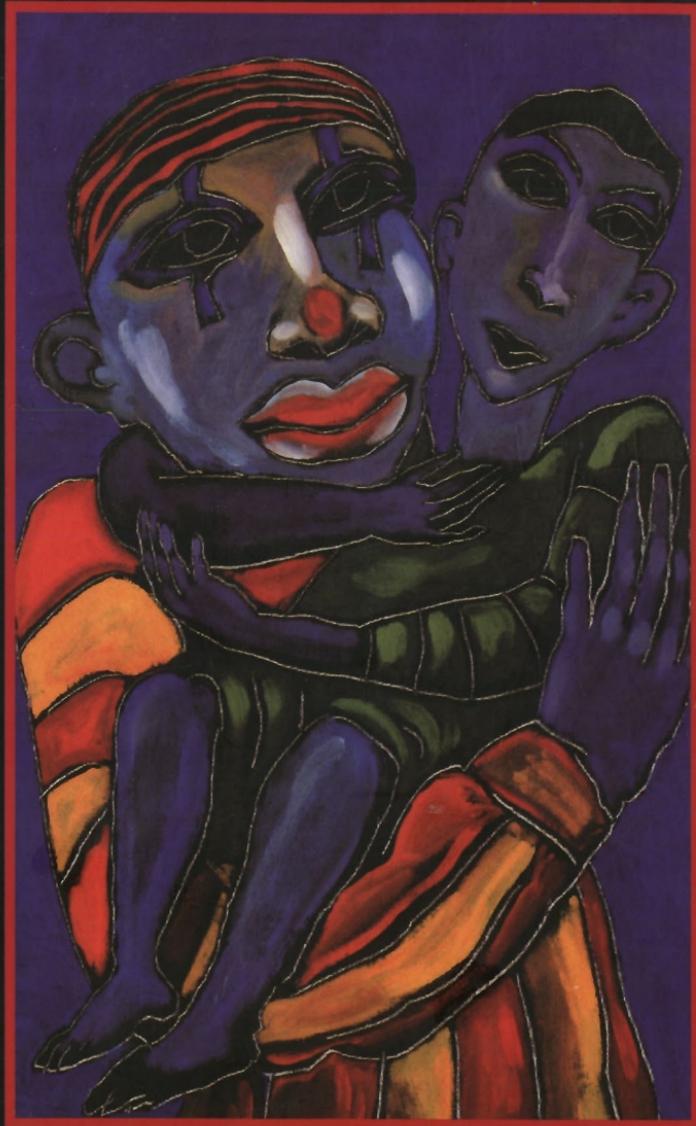


T.N&A



TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS
14DE JAARGANG NR. 1 2007

T.N&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS

T.N&A is 'n geakkrediteerde tydskrif en word uitgegee deur die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Nederlandstiek, met finansiële steun van die Nederlandse Taalunie. T.N&A wil die studie van die Nederlandse taal-, letterkunde en kultuur bevorder, ook in sy verhouding tot die Afrikaanse taal- en letterkunde. Daarbenewens wil die tydskrif die Afrikaanse taal- en letterkunde in Nederlandstalige gebiede bevorder. Die tydskrif verskyn twee keer per jaar.

Redaksie: Prof. Steward van Wyk, Prof. Wium van Zyl

Uitleg: Christa van Zyl

Redigerig: Madaleine du Plessis

Redaksie-sekretariaat: Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Wes-Kaapland, Privaatsak X17, Bellville 7535, Suid-Afrika.

Tel.: +27 21 959-2112; e-pos: svanwyk@uwc.ac.za ; wvanzyl@uwc.ac.za

Inskrywings en betalings:

Vir intekenaars in Suid-Afrika

Stuur 'n tjak van R100 uitgemaak aan die SAVN na Me. Renée Marais, E A G, Universiteit van Pretoria, 0002 Pretoria, Suid-Afrika.

Tel.: +27 12 420-4592

Faks: +27 12 420-3682

E-pos: renee.marais@up.ac.za

Vir intekenaars buite Suid-Afrika

Plaas R175 oor na rekeningnommer 1190154676, ABSA, Kode: 630125, Pietermaritzburg, Suid- Afrika.

Redaksieraad:

J.B. den Besten (Universiteit van Amsterdam)

H. Ester (Katholieke Universiteit Nijmegen)

C.R. Groeneboer (Universitas Indonesia)

M. Janssens (Katholieke Universiteit Leuven)

R.S. Kirchner (University of California)

G. Olivier (Universiteit van die Witwatersrand)

A.N. Paasman (Universiteit van Amsterdam)

F.A. Ponelis (Universiteit van Stellenbosch)

M.A. Schenkeveld-van der Dussen (Universiteit Utrecht)

H.P. van Coller (Universiteit van die Oranje-Vrystaat)

F.P. van Oostrom (Rijksuniversiteit Leiden)

J. van der Elst (Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.)

A.T. Zuiderent (Vrije Universiteit Amsterdam)

Redaksioneel

Wium van Zyl en Steward van Wyk

Hierdie uitgawe van T.N&A open met artikels oor aspekte van Abraham H. de Vries se werk as skrywer en kanoniseerde van die Afrikaanse kortverhaal. De Vries, wat 'n tyd gelede sy sewentigste verjaardag gevier het, het op albei terreine oor baie jare 'n belangrike rol gespeel. Sy oorbruggingsfunksie tussen die Afrikaanse en Nederlandse letterkundes as skrywer en dosent strek eweneens sedert sy studiejare in Amsterdam in die jare sestig van die vorige eeu. In 1968 verskyn onder meer sy *Joernaal uit 'n gragtehuis*. Sy "Brood"-verhale wat in Nederland afspeel, het klassieke status verwerf. Die verbintenis tussen sy kortverhale en die werk van figure soos Simon Carmiggelt en Remco Campert vra nog om ondersoek. Hy het op versoek vir hierdie uitgawe 'n referaat wat hy by die Afdeling Nederlands in Leipzig gelewer het verwerk vir publikasie. Daarin karteer hy opnuut die ontwikkelinge in die Afrikaanse kortverhaal in die afgelope, uiterst woonlike, dekades. Die afbeelding op die voorblad is die werk van die Vlaams/Suid-Afrikaanse skilder Jan Vermeiren wat vir etlike van De Vries se voorblaale gesorg het. In 2007 span hulle verder saam vir die kleurvolle Kersboek, *Onder hoë sterre*.

Jan Noordegraaf (Vrije Universiteit, Amsterdam) se werk oor die geskiedenis van die taalkunde is minder bekend onder Suid-Afrikaanse vakgenote as wat dit behoort te wees en daarom is hy gevra vir die opgenome artikel oor die Nederlandse skrywer van 'n eerste Afrikaanse grammatika. Elbie Adendorff (Stellenbosch) bied 'n stuk resepsiegeskiedenis rondom 'n aantal digbundels teen die eeuwending, 'n tyd toe heelwat Afrikaanse digters hulle tot private publikasies moes wend. Lina Spies (Stellenbosch) vervat haar jarelange ervaring in 'n artikel oor die skryf van poësie, gebaseer op 'n lesing wat sy by die Versindaba op Stellenbosch gelewer het. Die tydskrif word afgesluit met Karin Ratering Arntz en Ena Jansen (Universiteit van Amsterdam en Vrije Universiteit, Amsterdam) se artikel oor die posisie wat familiegeskiedenisste in die Nederlandse Letterkunde verwerf het.

Ons bedank hiermee graag ons keurders, vir Madalcine du Plessis wat gesorg het vir die redigering, Jan Vermeiren vir die kunswerk op die voorblad en Christa van Zyl vir die uitleg.

Universiteit van Wes-Kaapland

Abraham H. de Vries as kanoniseerder van die Afrikaanse kortverhaal

J.C. Kannemeyer

Abraham H. de Vries contributed to our understanding and knowledge of the Afrikaans short story through his anthologies and his critical analyses of specific texts in which scattered pieces of theory were incorporated. Before him the most important work in this field was done by F.E.J. Malherbe with his book Die kortverhaal as kunsform (1929) and the commentaries in his anthologies. In this Malherbe laid down certain requirements for which a short story had to qualify in order to be successful. His principles formed the basis of the prescriptive approach which for many years was followed by teachers in high schools when discussing the short story with their pupils. Malherbe's successor in this regard was F.V. Lategan who with his dissertation Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans (1956) and his anthologies also considered a specific technique and structure as the ideal. Although a more nuanced view on the short story was developed by later critics, it is De Vries who introduced a completely new approach by stressing the intrinsic uniqueness of each short story which the critic cannot evaluate and analyse with an established system of norms or a categorical expectancy. Especially with the theoretical insights in his lectures at the University of Amsterdam (Kort vertel, 1998) and his commentaries in the two volumes of Kortom (1983 and 1989) he does not depart from a stereotyped theory on the short story, but at the utmost from an elementary hypothesis as basis for further research. His anthology Die Afrikaanse kortverhaalboek (first edition 1978) has become, like that of D.J. Opperman's anthology of Afrikaans poetry, Groot Verseboek, a sensitive barometer for the best of what is available in Afrikaans and for younger writers the accolade of recognition that their work is of literary value.

1.

Abraham H. de Vries het op tweeërlei maniere 'n bydrae gelewer tot 'n beter begrip en kennis van die gebied van die Afrikaanse kortverhaalkuns, naamlik as bloemleser van die hele terrein en as kritisiekritiese kommentator – soms ook vergesel van stukkies teorie – op spesifieke tekste. In hierdie oopsig is sy werk vergelykbaar met dié van sy tydgenoot Hennie Aucamp, hoewel Aucamp hom meer toespits op die bundeling van vergete tekste, by herhaling voorligting aan voornemende skrywers gee en sy opvattinge oor 'n skryfskool op skrif stel.¹

De Vries en Aucamp is egter nie die eerstes wat bloemlesings uit die Afrikaanse kortkuns saamstel nie en ook nie die eerstes wat hulle teoreties en kritisies oor die kortverhaal uitlaat nie. In 1929 verskyn F.E.J. Malherbe se monografie *Die kort-verhaal as kunsform*, 'n boek wat jare lank 'n diepgaande invloed op die onderwys sou hê en bepalend sou wees vir die manier van dink oor die kortverhaal op hoër skole. Reeds op die eerste bladsy van die eerste hoofstuk praat Malherbe van "bepaalde vereistes" (Malherbe, 1929: 1) waaraan 'n kortverhaal moet voldoen, iets wat hom in hoofstuk IV, waarin hy die bou van die kortverhaal bespreek, daartoe lei om 'n "eenvoudige formule" (Malherbe, 1929: 57) vir die geslaagde kortverhaal vas te lê en dit met 'n uiteensetting van die ideale struktuur, soos hy dit sien, op te volg. Hoewel hy later beweer dat 'n mens nie alte "dogmaties" (Malherbe, 1929: 68) moet wees nie, het

Malherbe met sy uiteensetting van die “ideale” bou in hoofstuk IV en die “bestanddele” van die kortverhaal in hoofstuk V die grondslag gelê vir ’n resepmatige bestudering van die kortverhaal op skool. Daar is nou eenmaal aan die hand van sy “voorskrifte” deur onderwysers geglo dat die kortverhaal ’n bepaalde struktuur moet hê en bepaalde bestanddele moet bevat, anders is dit nie ’n geslaagde kortverhaal nie.

Hoe verspreid hierdie essensialistiese benadering van die kortverhaal in die onderwys was, sien ’n mens in die talle artikels in *Ons Eie Boek* – die letterkundige tydskrif waarvan Malherbe die redakteur was – wat spesifiek vir die gebruik van onderwysers en leerders geskryf is. Malherbe het hom hieraan besondig deur in die artikel oor sy eie bloemlesing *Moderne Hollandse kortverhale* “die wese en bou van die goeie kortverhaal” uit te stippel en die bespreking van die tekste onder die hoofies “kernidee of lewensindruck”, “besondere konsentrasie op die grondgedagte”, “’n ongekompliseerde motief” en “geslote eenheid en intensiteit van indruk” in te deel. Die bou van die goeie kortverhaal water hy af tot ’n drieledige gang: begin en voorstelling of kennismaking, vermeerdering van spanning tot die klimaks bereik is, en die slot waarin daar ’n oplossing van die spanning kom. Verder laat val hy die aksent op wat hy as die hoofbestanddele beskou: intrigue (plot), persone en handeling, dialoog, en omgewing en tyd van handeling.²

Terwyl Malherbe nog enigsins genuanseerd oor dié sake skryf, is dit nie meer die geval in die stukke wat deur senior onderwysers op hoër skool vir *Ons Eie Boek* gelewer is nie. In sy bespreking van Malherbe se *Moderne Vlaamse kortverhale* skryf Jaco van der Merwe: “Daar word soms deur skrywers beswaar gemaak wanneer die kritikus op die vereistes of algemeen geldende tegniek van ’n letterkundige soort te veel klem lê: kuns laat hom dan nie deur vasgestelde vorme aan bande lê nie. Nou ja, dis natuurlik nie die hele waarheid nie – want dis nogal insiggewend om op te merk dat alle voortreflike werk wel aan sulke vereistes voldoen. En wanneer u nou ’n studie maak van die tegniek van hierdie verhale, sal u sien dat – te midde van die groot verskeidenheid – daar algemene beginsels is wat almal ten grondslag lê” (Van der Merwe, 1948: 119-121). Van der Merwe gaan dan voort om, onder meer met verwysing na Malherbe se eie artikel oor dieselfde bundel, die “vereistes” van konsentrasie, toespitsing op ’n kerngedagte of sentrale motief en die afwesigheid van “mooiskrywery of opsetlike effektebejag” in die verhale te beklemtoon. Nog meer voorskryftelik is C.W. Hudson as hy in sy bespreking van Sarel Marais se *Twaalf Afrikaanse kortverhale* die leerder aanraai om hom allereers deeglik te vergewis van die vorm van die kortverhale en in dié verband spesifiek na Malherbe se geskrifte verwys. “Die kortverhaal,” skryf hy, “behandel gewoonlik snel en gekonsentreerd één kernidee of boodskap of tema. ’n Afgeronde handeling, ’n voltooide verhaal, voldrae en duidelike dialoog, ’n atmosfeer of milieu, ’n planmatige, vooruitbeplande bouvorm en ’n mate van mensbeelding is die gewone bestanddele van die kortverhaal” (Hudson, 1949: 57-61).

Ná Malherbe is dit veral F.V. Lategan wat met sy Vrystaatse proefskrif oor *Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans* (1956) ’n breed opgesette studie van dié genre gemaak het, terwyl hy in *Kortpad* (1951) en *Kernbeeld van die Afrikaanse kortverhaal* (1959) bloemlesings uit die Afrikaanse kortverhaal saamstel. Steeds is dit, soos uit sy studie en inleidings tot die bloemlesings blyk, Lategan se opset om ’n bepaalde tegniek, ontwikkelingsplan en struktuur as die ideale voor te hou.³ Malherbe en Lategan was

wel nie so naïef om telkens 'n vaste reseppie in hul beskouings toe te pas nie, maar hul studies is op skool misbruik om 'n vaste patroon by die leerder in te prent. Jaar ná jaar is hul boeke en die artikels in *Ons Eie Boek* as die volle evangelie voorgehou aan die leerder wat soos 'n papegaai die "hoofkenmerke" van "die" kortverhaal uit die hoof moes leer voordat hy by die tekste self kon uitkom.

Geleidelik het 'n meer genuanseerde siening oor die kortverhaal egter tog begin posvat, soos kommentators teoreties beter onderleg begin raak en van buitelandse studies begin kennis neem het. 'n Duidelike neerslag hiervan vind 'n mens byvoorbeeld in A.P. Grové se bespreking van F.V. Lategan se bloemlesing *Kortpad* wanneer hy by "die sogenaamde vereistes van die kortverhaal" stilstaan. Hy skryf: "In hoeverre kan ons reëls of wette vasstel? Hier kry ons minstens twee uiteenlopende opvatting. Die een rigting hou vol dat elke kunswerk iets unieks is, dat elke werk sy eie identiteit besit en dus ook op sy eie meriete beskou moet word. Daarteenoor kry ons die standpunt van dié teoretici wat die feit benadruk dat 'n werk tog ook universeel moet wees en dat daar uit 'n hele reeks werke naderhand sekere gemeenskaplike trekke te voorskyn tree. Dis nie hier die plek om dié twee standpunte krities te ontleed nie. Vir ons doel is dit miskien genoeg as ons daardeur gewaarsku word om nie aan hierdie 'vereistes' 'n absolute geldigheid toe te ken nie" (Grové, 1954: 101-103).

Ook in die latere werk van Malherbe is daar duidelik 'n nuwe kyk op die kortverhaal. Terwyl hy vroeër eers 'n teorie oor die kortverhaal opgebou het wat as basis vir sy analise en waardebepaling van spesifieke gevalle kon dien, laat val hy die aksent in sy kommentaar by die voorbeeld in sy bloemlesing *Moderne Afrikaanse verhaalkuns* (1962) op die unieke struktuur van elke verhaal. In die voorwoord skryf hy dat die "onbuigsaamheid en dogmatiek t.o.v. bou en lewensidee, wat 'n mens dikwels teenkom in die behandeling van die kortverhaal", nou "vervang moet word deur 'n frisser en suiwerder instelling". In die verlede, gaan hy voort, is daar "naamlik te eksklusief van een formule van die kortverhaal uitgegaan, t.w. die dramaties-afgeronde tipe in die tradisie van E.A. Poe en De Maupassant [...]" Die moderne kortverhaalkuns toon so 'n groot verskeidenheid na vorm en inhoud dat ons dit nie onder een kort formule of definisie kan bring nie. Elke verhaal het sy eie probleem. Daar is nie één vaste vorm of norm nie: elke verhaal moet op homself ondersoek word." Uit Malherbe se kommentaar blyk dit verder dat hy nou deeglik kennis geneem het van Cleanth Brooks en Robert Penn Warren se invloedryke handleiding *Understanding fiction* en van hul insigte sinvol by die toelighting tot die verhale gebruik maak. So byvoorbeeld laat val hy, in navolging van Brooks en Warren, veral die klem op die verteller as ordenende faktor. Daarmee is sy kommentaar vir die leerder veel meer verhelderend as die vroeëre uitgediende en voorskriftelike benaderingswyse.

II.

Wanneer Abraham H. de Vries in die jare sewentig met sy bloemlesings en eksegeses op die literêre toneel verskyn, het die Afrikaanse kritiek, ná die bevrugtende kennismaking met die internasionale teoretiese werke oor die prosa en die stimulerende invloed van die Sestigers, wie se werk fyner leesstrategieë as die ouer prosaïste vereis het, reeds 'n

lang pad afgelê. Kritici was op die hoogte met standaardwerke soos E.M. Forster se *Aspects of the novel*, *The craft of fiction* van Percy Lubbock, Robert Liddell se *A treatise on the novel* en *Some principles of fiction*, Wayne C. Booth se *The rhetoric of fiction* en W.J. Harvey se *Character and the novel*.

Teen hierdie agtergrond verskyn De Vries dan as bloemleser uit die Afrikaanse kortverhaalkuns. Reeds in 1977 stel hy 'n *Kort keur* uit die Afrikaanse verhaalskat saam waarin hy in chronologiese volgorde tekste uit van die bekendste skrywers opneem. Dat sy bloemlesing, volgens die "Verantwoording" gerig op "alle leergierige storieliefhebbers", kennelik vir die skolemark bedoel is, blyk uit die feit dat hy geen tekste met raspejoratiewe opneem nie, nogal in skrille kontras met ander redakteurs en uitgewers wat dikwels, blatant en sonder enige vermelding hoegenaamd, ouer tekste eenvoudig van dergelike dinge gestroop het. Veel later, in 2000, bundel hy in *Uit die kontreie vandaan* 'n aantal regionale verhale waarvan, naas oornames uit bestaande bundels, sommige die eerste keer gepubliseer word.

Die egter met *Die Afrikaanse kortverhaalboek* dat De Vries sy belangrikste bydrae as bloemleser lewer. Die eerste uitgawe verskyn in 1978, maar binne die beste van ongeveer vyf en twintig jaar beleef dit nie minder nie as ses uitgawes, waarvan vyf bygewerk is, en drie en twintig herdrukke. Vir die vyfde hersiene uitgawe van 1996 is die titel verander na *Eeu: Honderd jaar van Afrikaanse kortverhale*, maar vir die sesde hersiene uitgawe van 2004 keer hy weer terug na die oorspronklike titel.⁴ By die bestudering van hierdie bloemlesing stel hy onder die titel *Kortom* (1983) 'n gids saam waarin hy kommentaar by elk van die opgenome verhale lewer, iets wat hy vir die derde uitgawe van *Die Afrikaanse kortverhaalboek*, waarin tachtig kortverhale opgeneem is, tot *Kortom 2* (1989) uitbrei. Intussen het De Vries in 1986 met die verhandeling *Tendense in die Afrikaanse kortverhaal 1867-1984* die graad D.Litt. onder leiding van Merwe Scholtz aan die Universiteit van Stellenbosch behaal.

Wanneer 'n mens die "Ter inleiding" van *Kortom 2* oopslaan, is dit asof daar in vergelyking met die ouer studies oor die kortverhaal 'n fris teoretiese wind oor die bladsy waai. As basis vir die bespreking van die kortverhale gaan De Vries nie soos sy voorgangers van 'n stereotiep geworde voorskrif uit nie, maar van die eenvoudige en vanselfsprekende vertrekpunt wat Austin Warren en René Wellek in hul epogmakende *Theory of literature* vir alle studie van die literatuur vaslê: "The natural and sensible starting point for work in literary scholarship is the interpretation and analysis of the works of literature themselves" (De Vries, 1989: 9). Uitgaande van die Russiese Formaliste se beklemtoning van die intrinsiek literêre en hul hardkoppige weiering om van die "literêre feit" na een of ander soort teoretisering weggelei te word, kom hy by Roman Jakobson se insig dat betekenis nie iets stabiel is nie, maar afhanglik van die proses van dekodering en daarom ook van die leser se oriëntasie. Die "invalshoek" van waar die struktuur van die verhaal binnegestap word, skryf De Vries verder, "verskil waarskynlik van leser tot leser en van verhaal tot verhaal" (De Vries, 1989: 9). Van uitsprake oor "die kortverhaal as genre, as kunsform", (De Vries, 1989: 10) sê hy in reaksie op die talle dekades waartydens leerders vaste stelreëls voor gehou is, weerhou hy hom. Maar selfs met so 'n uitspraak laat hy die moontlikheid van 'n sekere kategoriese verwagting wat die term "kortverhaal" by die leser kan skep, nie heeltemal buite rekening nie. Hy maak

die volgende toegewings: "Van Dijk het gelykwaar hy in *Moderne Literatuurteorie* waarsku dat die rol wat die naam van 'n tradisionele genre vir die leser speel nie onderskat moet word nie, en Brink het insgelyks gelyk as hy in sy blokboek *Jan Rabie se 21 beweer* dat histories bepaalde moontlikhede en verwagtinge wat 'roman' of 'sonnet' skep, handig is as agtergrond by die evaluering van individuele werke" (De Vries 1989: 10). Hierop reageer hy dan as volg: "Maar by die kortverhaal is hierdie einste verwagtinge nie so duidelik as by bv. die sonnet nie. En die verwagtinge wat wel kan bestaan, dié is so maklik terug te voer tot 'n paar 'bronnes' (veral Poe) wat oor dekades heen nagepraat is en so deeglik al teengesprek [...] dat die aandag daaraan nie meer nodig is nie, behalwe in historiese verband" (De Vries, 1989: 10). Daarom kan hy aan die einde van sy "Ter inleiding" goedkeurend uit *The short story* (1977) van Ian Reid aanhaal: "The tale-telling impulse is too irrepressibly fecund to be confined within any single narrative pattern. Therefore the history of the modern short story embraces diverse tendencies, some of which have stretched, shrunk or otherwise altered previous conceptions of the nature of the genre" (De Vries, 1989: 10-11).

Wanneer De Vries in 1996 'n reeks van vier lesings op uitnodiging aan die Universiteit van Amsterdam aanbied, in 1998 gebundel onder die titel *Kort vertel*, verwys hy weer na Edgar Allan Poe wat reeds in 1842 Hawthorne se *Tales twice told* aangeprys het vir die "unity of effect or impression" (De Vries, 1989: 24) wat hulle by die lees wek. Hierdie hoë waardering, gaan hy voort, is later as "kenmerke" en "vereistes" beskou en as voorskrifte voorgehou, maar dit is 'n eensydige opvatting van wat die "tegniek" van die kortverhaal behoort te wees.

Dié "tegniek" illustreer hy dan aan die hand van wat F.V. Lategan die "dramatiese verwikkellingsplan" van die kortverhaal noem en waarvan die skema as volg daar uitsien: "eerstens, die uiteensetting of eksposisie (inleiding), wat bestaan uit: a) begin en b) voorstelling of kennismaking. Tweedens kry ons dan die ontwikkeling of styging (liggaam van die verhaal), wat bestaan uit: begin van die spanning, vermeerdering van die spanning, klimaks of hoogtepunt van die spanning. Derdens is daar die afwikkeling of denouement, wat bestaan uit: oplossing van die spanning en finale vestiging van die eenheidsindruck" (De Vries, 1989: 24). Op die basis van hierdie gebiedende resep of voorskrif kom Lategan dan met waardeoordele, soos "I.D. du Plessis beheers die tegniek beter as Leipoldt" (De Vries, 1989: 25).

Sedert die verskyning van Jan Rabie se *Een-en-twintig* in 1956, gaan De Vries voort, het kort prosatekste begin wegbeweg van die tradisionele verwagtings wat aan 'n kortverhaal gestel is en het 'n kommentator soos Ernst van Heerden, "by ontstentenis van 'n doelmatiger term", (Van Heerden, 1969: 74) begin voorkeur gee aan 'n neutraler begrip soos "kortkuns". Tog handhaaf De Vries die term "kortverhaal" sowel in die titel van sy bloemlesing as in sy kommentaar op spesifieke verhale. In *Kort vertel* gee hy 'n omskrywing van wat hy onder dié begrip verstaan: "vir my doel is 'n kortverhaal 'n kort prosateks, waarin 'n verhaal vertel word; 'n verhaal synde dan die weergawe in taal van 'n gebeure, van 'n geskiedenis as u wil. Tydgebонde verandering, hoe min ook al, is nodig, anders bly dit slegs die beskrywing van 'n toestand" (De Vries, 1989: 25). Al wat hy met hierdie omskrywing te kenne gee, is dat die kortverhaal in lengte van 'n genre soos byvoorbeeld die roman verskil, dat dit 'n verhaal vertel waarin iets gebeur

en dat daar binne die bestek van die verhaal sprake is van 'n verandering wat met die tydsverloop saamhang. Aan hierdie omskrywing voeg De Vries, in aansluiting by 'n uitspraak van Aucamp, later die kwessie van intensiteit toe as hy sê dat "kortverhale oor die algemeen sneller boodskappers is as die roman" (De Vries, 1989: 35).

De Vries gaan dus, anders as sy voorgangers, nie uit van 'n vooraf uitgewerkte teorie nie, maar hoogstens van 'n elementêre hipotese as grondslag en vertrekpunt vir verdere ondersoek. Dit is 'n omskrywing wat oop en ontvanklik staan vir die groot verskeidenheid tekste wat onder die noemer "kortverhaal" gehuisves word, hoewel dit sekere basiese elemente aandui waarsonder 'n kortverhaal nie moontlik is nie. Dit is verder 'n omskrywing waarvan die deugdelikheid oortuig, omdat dit wars is van enige dogma of voorskrif.

III.

In die "Verantwoording" van die eerste uitgawes van *Die Afrikaanse kortverhaalboek* sê De Vries dit is sy doel om "'n groot aantal goeie Afrikaanse kortverhale in een band" bymekaar te bring "en daarmee 'n beeld [te] probeer gee van tematiese en verhaaltogtenuislike verskeidenheid, sowel as historiese ontwikkeling."

Aanvanklik is hy in hierdie doelstelling gekortwiek deur kopieregprobleme, aangesien hy vir sy eerste uitgawes uit die werk van J. van Melle slegs uit bundels kon opneem waaraan Tafelberg en Human & Rousseau beheer gehad het. Eers vanaf die derde uitgawe het hy die reg verkry om die sterker "Oom Diederik leer om te huil" en "Die tuiskoms" in te sluit. Aanvanklik het Henriette Grové opname van haar werk geweier en kon De Vries uit Breyten Breytenbach slegs tekste uit *Katastrofes* opneem. Eers in 'n later stadium het Grové toestemming verleen vir die opname van "Dood van 'n maagd", terwyl Breytenbach sy aanvanklike verbod op tekste uit *Mouroir* opgehef het.

Die maatstaf was dus, ondanks hierdie aanvanklike probleme, die gehalte van 'n teks, maar die lengte van die stukke wat in aanmerking gekom het, was dikwels 'n belemmering. In die eerste uitgawes wou De Vries graag die tematies belangrike "Diep Rivier" van Marais en "Die hol krans" van M.E.R. opneem, maar weens die lengte moes hy dit weglaat. In die geval van Marais kon hy egter een van die dwaalstories insluit en uit M.E.R. se werk "Die boodskap" lig, 'n teks wat miskien nie so verteenwoordigend van haar verhaalkuns is nie.

Met die jare waarin De Vries sy bloemlesing deur die herhalde hersienings en aanvullings kon verbeter en uitbrei, het verhale weggeval en is nuwes bygevoeg. Waarskynlik het kopieregprobleme hom aanvanklik verhoed om uit die Perskor-bundels van G.H. Franz se verhale te bloemlees en kon hy die fraai ongebundelde "Makhwitbitsana", die Sotho-weergawe van die Rooikappie-verhaal, opneem, 'n teks wat later ongelukkig weer moes wegval. Opvallend is ook die weglatting van Jochem van Bruggen se "Die laaste stadium" met sy reeks felle teenstellings tussen liefde en haat en die titelverhaal in Holmer Johanssen se *Die swerftog van die Helena* met die sterk dramatiese kontras tussen die twee sentrale gebeurtenisse. Die bloemlesing kon verder 'n belangrike bewaringsfunksie vervul het vir Sannie Uys se meesterstuk "Die sterfbed": die verhaal van 'n man wat op sy sterfbed sy hele lewe van heidense wellustigheid en

talle ervarings met verskillende vroue reminisserend oproep, 'n gegewe waarmee dit buitendien 'n skakel lê met Hennie Aucamp se "n Bruidsbed vir tant Nonnie" wat wel opgeneem word. Sulke skakels was trouens naas gehalte vir De Vries 'n belangrike oorweging vir opname. In die verantwoording by die sesde uitgawe sê hy: "meer as 'n eeu se Afrikaanse kortverhale weef ook 'n eie net waarin verhale, soms uit verskillende tydvakke en om verskillende redes, by mekaar aansluit, mekaar aanvul, in gesprek tree met mekaar". Hierdie oorweging was waarskynlik die rede waarom De Vries besluit het om nie Van Melle se "Oom Karel neem sy geweer saam" op te neem nie, maar wel "Oom Diederik leer om te huil" wat as matrys dien vir T.T. Cloete se "Dokter Diederichs leer om te lag" en 'n intertekstuele gesprek daarvan aanknoop.

Oor insluiting en weglatting in 'n bloemlesing sal daar egter altyd verskil van mening wees. Dit is De Vries se verdienste dat hy dikwels inspeel op die kanon, onbekende tekste uit tydskrifte opdief en met verrassings kom, soos die insluiting van Pulvermacher se "Gebet van Tities Tokaan" waaroor hy insiggewend in *Kortom 2* en *Kort vertel* skryf. Deur die heryking laat hy dikwels vroëer opgeneome tekste in latere uitgawes weg of word 'n vroeëre teks opgeneem wat intussen deur 'n latere skrywer opnuut geaktiveer is. Selfs by skrywers soos Van Melle en Jan Rabie, wat deur opnames sterk in die bloemlesing gevëstig was, kon hy in latere uitgawes sy keuse hersien en een of meer verhale weglaat.

Soos die insluiting van tekste uit die jongste bundels getuig, hou De Vries sy pols baie fyn op die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse kortverhaal, sien hy nuwe talente telkens raak en gee hy deur opname aan hul werk die nodige erkenning. Met sy aansien as skeppende skrywer en vakman op die gebied van die kortverhaal was *Die Afrikaanse kortverhaalboek* oor die jare heen, net soos D.J. Opperman se *Groot verseboek* op die gebied van die poësie, 'n "gevoelige barometer" vir die beste wat daar in Afrikaans beskikbaar is en was opname vir jong skrywers die "akkolade van erkenning",⁵ die seker wete dat hulle op die gebied van die kortverhaal iets waardevols gelewer het. Daarmee is De Vries die belangrikste kanoniseerde van die Afrikaanse kortverhaal.

Universiteit van Stellenbosch

Bronnelys

- Brooks, C. & Warren, R.P.** 1959. *Understanding fiction* (tweede uitgawe). New York: Appleton-Century-Crofts.
- De Vries, A.H.** 1978. *Die Afrikaanse kortverhaalboek*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H.** 1980. *Die Afrikaanse kortverhaalboek* (tweede, hersiene uitgawe). Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H.** 1985. *Die Afrikaanse kortverhaalboek* (derde, hersiene uitgawe). Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.

- De Vries, A.H.** 1983. *Kortom*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H.** 1986. *Tendense in die Afrikaanse kortverhaal 1867-1984*. Ongepubliseerde D.Litt.-proefskerif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- De Vries, A.H.** 1989. *Kortom 2*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H.** 1997. *Kort Keur*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H.** 1998. *Kort vertel: Aspekte van die Afrikaanse kortverhaal*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut.
- De Vries, A.H.** 1990. *Die Afrikaanse kortverhaalboek* (vierde uitgawe). Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H.** 1996. *Eeu: Honderd jaar van Afrikaanse kortverhale*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau en Tafelberg Uitgewers.
- De Vries, A.H.** 2000. *Uit die kontreie vandaan*. Kaapstad/Pretoria/Johannesburg: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H.** 2004. *Die Afrikaanse kortverhaalboek* (sesde, hersiene uitgawe). Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau en Tafelberg Uitgewers.
- Grové, A.P. en F.W. Lategan (red.s.)**. 1954. *Kortpad. Ons Eie Boek*, Maart.
- Hudson, C.W. en Sarel Marais (red.s.)**. 1949. *Twaalf Afrikaanse Kortverhale. Ons Eie Boek*, Maart.
- Lategan, F.V.** 1956. *Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Lategan, F.V.** 1951. *Kortpad*. Bloemfontein: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Lategan F.V.** 1959. *Kernbeeld van die Afrikaanse kortverhaal*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Malherbe, F.E.J.** 1929. *Die kort-verhaal as kunsform*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Malherbe, F.E.J. (red.)**. 1939. *Moderne Hollandse Kortverhale. Ons Eie Boek*, Junie.
- Malherbe, F.E.J. (red.)**. 1943. *Vlaamse Kortverhale. Ons Eie Boek*, Junie.
- Malherbe, F.E.J.** 1962. *Moderne Afrikaanse verhaalkuns*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Opperman, D.J.** 1976. *D.J. Opperman: 'n Biografie*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- Van der Merwe, J. en F.E.J. Malherbe (red.s.)**. 1948. *Moderne Vlaamse kortverhale. Ons Eie Boek*, Junie.
- Van Heerden, E.** 1969. *Die ander werklikheid*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Note

- ¹ Aucamp se bloemlesings is *Kort voor lank* (1978), *Bolder* (1973), *Blommetjie gedenk aan my* (1978), *Wisselstroom* (1990) en *Vuur slag* (1991). In *Die blote storie* (1986) en *Die blote storie 2* (1994) lewer hy "werkboeke" vir kortverhaalskrywers, terwyl hy in *Windperd* (1992) sy opvattinge oor kreatiewe skryfwerk formuleer. Aangesien Aucamp se werk verder nie deel van die ondersoekterrein van hierdie opstel vorm nie, word dit hier slegs vermeld.
- ² *Ons Eie Boek*, V: 2, Junie 1939: 138-142. Malherbe druk hierdie artikel woordeliks weer af in *Ons Eie Boek*, VIII: 3, September 1942 (143-146) en *Ons Eie Boek*, XI: 2, Junie 1945 (105-109), terwyl hy die

belangrikste hoofbeginsels weer, maar nou versigtiger, in sy bespreking van sy eie *Vlaamse kortverhale* in *Ons Eie Boek*, IX: 2, Junie 1943 (84-86) uiteensit.

³ Vgl. In die besonder hoofstukke III en IV, pp. 48-93.

⁴ Die uitgawes verskyn as volg: die eerste uitgawe in 1978, die tweede in 1980, die derde in 1985, die vierde met onveranderde inhoud in 1990, die vyfde (*Eeu*) in 1996 en die sesde in 2004. Die eerste uitgawes verskyn by die firma Human & Rousseau, maar die vyfde en sesde uitgawes is (ter wille van die kopiereg) gesamentlike ondernemings van Human & Rousseau en Tafelberg.

⁵ Die omskrywing van *Groot verseboek* as 'n "gevoelige barometer" en "die akkolade van erkenning" vir die jong skrywer is van W.E.G. Louw in sy commendatio vir die eredoktoraat aan Opperman deur die Universiteit van Stellenbosch in 1976. (Kannemeyer, 1986: 197, 469). J.C. Kannemeyer, *D.J. Opperman: 'n Biografie*, Kaapstad/ Pretoria, Human & Rousseau, 1986, pp. 197 en 469.

“Ek en my bruin vriend”: politieke en kleurkwessies in kortverhale van Abraham H. de Vries

Steward van Wyk

The Sestiger literary movement is known and praised for their protest against the apartheid system. Abraham H. de Vries, an important figure in this movement, is seldom mentioned in this regard although his short stories, mostly situated in the Klein Karoo, provide a unique perspective on the apartheid past. This article investigates the nuanced way in which De Vries critiques the absurdities and travesties of apartheid society. It further explores the way he represents the relationship between white and coloured Afrikaans people and shows how De Vries grapples with the textual strategies to represent these problematic issues.

1. Inleiding

In 'n resensie van *Verhale uit 'n koel voorhuis: die Klein Karoo-eerstelinge van Abraham H. de Vries* kritiseer Eben Venter (2006) die “beperkte sig” wat die bundel werp op die harde sosio-politieke werklikhede van die Klein Karoo; dat die bruin mense slegs op die periferie bestaan en die “luike te dikwels dig getrek word” op 'n wêreld van geweld, armoede en verontregting. Hierdie wêreld is die resultaat van apartheid waarvan De Vries se “geselserige, local-is-lekker karakters” getuie moes wees.

In reaksie op Venter verwys Wium van Zyl (2006) na De Vries se rol as “wekker van die gewete” wat in sy verhale die “misstande in die vorige en huidige bedelings” uitgebeeld het. Deur nie die sentrale plek wat die Dawid-figuur in De Vries se verhale speel, raak te sien nie, sou Venter ook die luike toetrek op die sosio-politieke bemoeienis in De Vries se verhale.

Hierdie meningsverskil het by verre nog nie die kwessie bygelê nie, maar meer vrae geopper, onder meer: Hoe hanteer De Vries apartheid in sy verhale en hoe word die bruin karakters voorgestel? Wanneer Venter (2006) verwys na “n politieke close-reading” van De Vries se verhale, is dit nie heeltemal duidelik wat hy in gedagte het nie. Ten beste wil hierdie artikel 'n analise maak van die wyse waarop politieke en kleurkwessies in kortverhale van De Vries hanteer word. Vir dié doeleinde sal op 'n aantal aspekte gefokus word om 'n deurlopende bemoeienis aan te duい.

2. Wekker van die gewete: apartheid en die kleurkwessie

Die Sestigers word dikwels geloof vir hul kritiek op apartheid en die wyse waarop hulle die absurditeite en gruwel van Afrikaner-mag uitwys. Jakes Gerwel (1983: 2) wys o.a. op die “aanklag teen Afrikaner-rassisme” en die apokaliptiese beeld “op die wit-oorheersde samelewning” in André P. Brink se romans, Karel Schoeman se “onstellende beeld van [...] politieke onreg” en Jan Rabie se Bolandia-reeks wat “speak teen Afrikaners se verheerliking van velkleur ten koste van kultureel betekenisvoller eienskappe soos taalgemeenskaplikeid met persone van 'n ander kleur” (Gerwel, 1983: 2).

Ook in Jack Cope (1982) se studie oor dissidente skrywers in Afrikaans word onder

andere Brink, Breyten Breytenbach, Ingrid Jonker, Etienne Leroux en Adam Small bespreek as eksponente van die Sestigers se maatskappy-kritiese ingesteldheid. Dit val op dat De Vries se naam nie in hierdie verband genoem word nie. Dit wil voorkom asof die sosio-politieke lading van sy verhale vir kritici van minder belang is as sy rol as vernuwer van die kortkuns en beoefenaar van 'n besondere kontreiverhaal.

Du Toit (1998: 390) duï 'n sterk bewussyn van Suid-Afrikaanse aktualiteit gerig op "n gevoeligheid vir en besinning op mense-verhoudinge" as een van 'n vyftal aspekte van die De Vries-kortverhaal aan. Die kritiese ingesteldheid van die Sestigers op die apartheidsebeleid word ook by De Vries aangetref en binne hierdie beweging plaas hy 'n aksent wat anders is as die wyse waarop o.a. Breytenbach, Brink of Small te werk gegaan het om die stompsinnigheid van apartheid en die harde, kwetsende werklilikheid van talle diskriminerende wette te belig.

"Skool" (De Vries, 1975: 30-36) en "Wintervooraad" (De Vries, 1997: 33-43) behandel die benepenheid met kleur en fokus op die verskeuring wat die Bevolkingsregistrasiewet in gesinne tot gevolg gehad het. Die verhale onderbeklemtoon emosie en sodoende val die aandag op die onmenslikheid van die stelsel waarin die kinders geoffer word. In hierdie verband is die slot van "Skool" insiggewend wanneer die dogter sinspeel op die aandadigheid van die ouers aan die besluit om hul blaas seun uit die wit skool te haal en in 'n bruin kosskool te plaas. "Wintervooraad" wat gelees kan word as 'n vervolg op "Skool" sluit hierby aan wanneer die dogter, Abigail Heyns, jare later die blanke skoolhoof opmerk in die supermark waar sy nou as klerk werk en onthou hoe hy en haar pa saamgesweer het om haar in 'n kosskool te plaas omdat haar blaas kleur 'n verleenheid vir hulle was. Die verhaal belig die geveinsdheid en gedienstigheid van die Afrikaner-patriargie wat ook in die nuwe bestel voor die nuwe magshebbers kruip.

Die interteks waarin Abigail haar die verhouding tussen haar ma en die Indiër-chauffeur verbeeld, is 'n verkenning van seksuele verhoudinge oor die kleurgrens. Daardeur word die Afrikaner-patriargie verder ontkragtig en die oppositionaliteit van die vrou uitgebeeld.

In "n Bos lang swart hare" (De Vries, 1975: 37-44) word apartheidstereotipes (die opgevoede kleurling ken sy plek en is silwerskoon) subtel ontluister, die absurditeite van kerk-apartheid uitgewys en die stille aanvaarding en sameswering van die burgery aan die politici se grandiose planne aan die kaak gestel. Die arbitrêrheid van ras-kategorisering kom onder die soeklig. Die angstigheid waarmee die hoofkarakter die blankheid van sy vrou Kitty wil bevestig deur die wit dominee van jare gelede 'n verklaring in dier voege te laat aflê, hou verband met sy verligtheid wanneer hy hoor dat sy vrou geboorte geskenk het aan 'n seun wat op die oog af die uiterlike van 'n blanke het.

"Doodloopspoor" (De Vries, 1980: 53-59) wys die idiotiese van klein apartheid uit. De Vries jukstaposeer die menslikheid van sy gewone mensstipes met die kleinlikheid van die apartheidburokrasie vir wie syfers en die oprigting van apartheidbordjies allerbelangriks is. Die belangstelling en vriendskap wat natuurlikerwys ontwikkel tussen die ek-verteller en die Indiër, Nazeer Cassim, die swart sakeman, Mandla Kayese, en ander konstrasteer met Van Nus, die apartheidburokraat se dweepery met die politiek en sy slaafse navolging van partyleiers. Die verteller merk op: "'n Man wat die hele dag onder elektriese lig met 'n skryfblok voor hom sit en syfers opskryf, kan nie verdra dat iemand anders 'n mens is soos wat 'n mens behoort te wees nie" (De Vries, 1980: 57-58). Wanneer Van Nus die

ek-verteller in 'n kantoor stop om hom af te sny van kontak met die mense, wonder die verteller of dit "van mensonhandigheid of van kwaadwilligheid" (De Vries, 1980: 58) is.

Die "social engineering" van apartheidswette soos die Wet op Apartheid konstrasteer met die "normale" chaos van pendelaars wat elke dag 'n trein na een of ander dagtaak moet haal en onvermydelik, oor kleurgrense heen, by mekaar betrokke raak. Die vervlegdheid van lewens oor die kunsmatige politieke en sosiale skeidings word hier belig. Die implikasie van die veelbetekenende titel, apartheid as doodloopspoor, suggereer die futiliteit van die beleid.

Die verhaal wys ook die verset onder die jonger generasie uit: Rabiah Cassim wat daagliks opsetlik die "verkeerde" uitgang gebruik en Winston Kayese wat aangekla word van ondermynde bedrywighede. Die apolitieke ingesteldheid en politieke naïwiteit van die ek-verteller onderbeklemtoon die versetsbetekenis van sodanige verhaalgegewens; binne sy verwysingsraamwerk word dit ervaar as iets eienaardigs (Rabiah se optrede) of iets wat op die periferie van sy bestaan (Winston se optrede) afspeel.

Apartheidstipes, wit rassiste en ras-chauviniste, word gesatiriseer en die absurditeit van hul gedrag belig. "Die muise" (De Vries, 1963: 21-29) wat 'n universele tema verken – die neurotiese en paranoïese gedrag van 'n asosiale tipe – verkry 'n verdere politieke dimensie wanneer die hoofkarakter (Adolf) sy awykende gedrag op die bruin karakter (Harold) projekteer: Hy vermoed dat Harold op hom (Adolf) spioeneer, in sy kamer rondsnuffel en hom agtervolg. Dat Harold "teen die wet", maar met instemming van die hospita – omdat hy "stil en amper wit" (De Vries, 1963: 23) is – in die losieshuis mag bly, word deur Adolf gesien as 'n groot oortreding. Daarteenoor besef die leser dat Adolf 'n groter sosiaal bedreigende gevaar inhou, soveel te meer omdat hy "normaal" sy gang gaan. So byvoorbeeld is hy 'n bekende in die buurtkroeg waar mense sy gedrag vreemd vind, maar nie ongewoon nie. Adolf se storie dat sy vrou bang is vir die bruin man wat by hulle werk en hy allerhande planne beraam om haar vrees te besweer pleks van die bruin man in die pad te steek soos die ander aanbeveel, word deur die kroeggangers as hoogstens 'n eienaardigheid beskou, soos ook sy bravade oor oorlog.

Die tragiese afloop van Adolf se droom en wanvoorstellings, wanneer hy vermoedelik vir Harold skiet, kry 'n kleurkonnotasie met 'n toespeling op die politiek van die dag. Dit wys op die gevare van 'n bang en agterdogtige samelewing wat onkundig is oor hoe die Ander leef. Dat 'n "normale" bruin man die slagoffer word van 'n waansinnige wit man is ook betekenisvol.

Ook in "Die meisie met die bra-pistool" (De Vries, 1987: 58-68) is die anonieme bruin man oënskynlik die meer normale een tussen 'n groep wanaangepaste karakters – blykbaar verligtes – wat by 'n geselligheid die "waansinnigheid" van apartheid betreur, maar ywerig hulself bewapen en weerbaar maak teen 'n aanslag op die Republiek. Wanneer die meisie aangepor word om haar vernuf met die bra-pistool (op sigself 'n absurde uitvindsel) te wys, bied die bruin man hom aan as die vrywilliger vir dié lewensgevaarlike toertjie.

Gelukkig word Markus se woorde "Hier gaan nog vanaand iemand seerkry" (De Vries, 1987: 61) nie letterlik waar nie, maar die impak van die aand se gebeure op die psige van die bruin man word duidelik uitgebeeld. Wanneer hy in die slot sy glas lig op die "veiligheid van die Republiek", toon die beskrywing van sy lyftaal dat dit met wrange ironie geskied. Die ongemak, inderwaarheid ingehoue haat en afkeer, van die bruin man

in hierdie sfeer word telkens uitgebeeld: "Sy gesig is strak en byna uitdrukkingloos. Maar die hand waarmee hy die pyltjies vashou, is wit om die kneukels" (De Vries, 1987: 59). Die verhaal suggereer dat die bruin man 'n proefkonyn is wat aan die grille van die blankes geoffer word en wat óf nie die moed het om hom daarteen te verset nie óf uit wanhoop dit na 'n ekstreme, absurde uiteinde neem.

Aangetrokkenheid en kameraderie tussen wit en bruin kry mens in 'n hele paar verhale. Die bruin koerantverkopertjie, Frankie Mous, in "Woerde met Voete" (De Vries, 1963: 75-87) se toegeneentheid en ontferming oor die wit vrou in die rolstoel word ontlok deur haar goedhartigheid wat by haar uitstral. Sy is anders as die ander wit mense, o.a. die Engelsman wat sy koerant vat sonder om ba of boe te sê. In Frankie se drome en stories, iets wat hy van sy ma geleer het, konstrueer hy 'n wêreld waarin hy vergoed vir die goedhartigheid van die wit vrou, onder andere deur vir haar lekkers te gee en haar op 'n tog na Houtbaai te neem. Die titel – woorde van Frankie se ma – word 'n metafoor van goede mense en kry 'n verdere betekenis wanneer Frankie die verhaal van Jesus wat op die water geloop het, daarby inbed. Daarmee word die goddelikheid van die wit vrou geïmpliseer en verder word daar gesê: "sy't nie net voetewoorde nie, sy't vlerkieswoorde" (De Vries, 1963: 83). Die wit vrou inspireer Frankie sodat sy lot as arme liger raak en hy 'n groter toekomsverwagting vir homself skep.

Die voorstelling van Frankie wat by die hospitaalbed van die wit vrou "beteuterd [...] sy eie slegtigheid [bedink]" (De Vries, 1963: 86) is egter steurend in hierdie verhaal. Hierdie stereotipe doen afbreek aan die oorwegend genuanseerde uitbeelding van bruin werkersklasstipes in De Vries se verhale.

Louise Viljoen (2006) wys in 'n resensie van *Verhale uit 'n koel voorhuis* egter ook daarop dat De Vries met verloop van tyd verwysings na ras uit verhale "weggeskryf" het. Terme soos "vryershotnot" is onder meer weggelaat.

De Vries maak in "Woerde met voete" ook gebruik van Kaaps om outentiekheid aan sy karakters te gee en daarmee sluit hy aan by Adam Small, sy mede-Sestiger. Kaaps as karakteriserende element is 'n kontensieuse saak. Ek het elders (Van Wyk, 1999) geargumenteer dat Small Kaaps gebruik om 'n genuanseerde beeld van die bruin Afrikaanse werkersklas op die Kaapse Vlakte voor te stel en dat hy sodoende met hierdie groep mense en hul kulturele uitings identifiseer. Teenoor hierdie voorstelling moet ook Richard Rive (1986: 68) se kritiek op Kaaps as bevestiging van die stereotipe beeld van bruinmense gelees word (kyk ook Van Wyk, 1999: 132-135).

In 'n aantal verhale hanteer De Vries 'n universele tematiek, maar sy inkleding van die karakters in 'n lokale tyd-ruimte betrek die Suid-Afrikaanse raspolitiek. "Die gewer" (De Vries, 1997: 57-69) waarin beskryf word hoe die weldoener, Asa Emeran, later self die ontvanger van ander se weldade word, gee ook 'n blik op die naasbestaan en multikulturaliteit van 'n Klein-Karoo-dorp. Maar ook dit word bedreig wanneer 'n gesin – "op die oog af van die ou soort, die soort vir wie die geskiedenis weggeloop het" (De Vries, 1997: 65) – met rassistiese brutaliteit die gawes van mev. Emeran verwerp. Die verhaal maak die leser bewus van die bestaan van sodanige tipes op klein plattelandse dorpe: 'n kleiner wordende klompie keiharde rassiste wat vasklou aan verouderde idees terwyl die res van die wêreld die nuwe samelewning omarm het. Die verhaal belig ook die oorlewingsstrategieë van bruinmense in die aangesig van naakte rassisme en hoe

bruinmense maniere gevind het om dit te hanteer: "as jy nie jou skouers ophaal en binnetoe vloek nie, kry jy net kopseer" (De Vries, 1997: 66).

"Houtbaai-blues" (De Vries, 1963: 61-73) is een van die verhale waarin bruin persone die hoofkarakters is, en deur die aanwending van spesifieke kultuurinhoude word kleur en diepte aan die personasies gegee. Die vissersmantipe met sy gevatte sêgoed, geestige humor en volkse liedjies is hiervan 'n voorbeeld. Jan Wolfrokkie is in hierdie verhaal onder andere so 'n tipe. Hy wroeg met die wete dat hy sy seun, Saalman, aan die polisie uitgelewer het, en nadat Saalman opgehang en sy vrou, Katrien, kort daarna dood is, gryp hy na die bottel om hierdie pyn te verwerk. 'n Moreel-etiese dilemma onderlê die innerlike stryd van Jan. Politieke aktualiteit word in hierdie verhaal net terloops bygehaal, byvoorbeeld die verwysing dat Saalman 'n wit man vermoor het.

In "Vang vir Johnny" (1975: 9-18) raak De Vries 'n tema aan wat in die Suid-Afrikaanse literatuur op beperkte skaal hanteer is. Dit gaan hier oor bruinmense wat die slagoffer van regeringspropaganda word, wat in die hervormings van apartheid – afsonderlike ontwikkeling / beheer oor eie sake – begin glo en opportunisties daarvan meedoен. Die slot van die verhaal waarin die hoofkarakter besef hoe hy en sy jeugmaat Piet van mekaar vervreemd geraak het en hy sy verlange na Piet te kenne gee, wys op die destruktiewe invloed van apartheid op menseverhoudinge.

In De Vries se verhale met 'n sosio-politieke tematiek gaan dit veral oor die registrering van apartheid in die lewens en verhoudinge van individue en verbeeld hy deur satirisering, ironisering en onderbeklemtoning 'n indirekte aanklag teen die sisteem.

3. "Ek is vir almal Paai – ou Paai, raai!": die Paai-figuur

Paai kom die eerste keer voor in "n Baie ou storie" (De Vries, 1973: 70-78), daarna weer in "Paai" (De Vries, 1975: 67-69). Ook in sy fotoboek (De Vries, 1977) saam met Paul Alberts skryf De Vries oor Paai, en in *Sestigers in Woord en Beeld* (De Vries, 1986) is daar foto's van Paai. Die beeld van Paai in die verhale is een van 'n mitiese figuur wat bo die tyd verhef is: "Partymaal dink ek: hier rond sal niemand meer woon nie en hier sal geen dier meer wees nie, nie beeste of skape nie en nie wildsbokke of dassies nie, net die klippe en die lappies eens bewerkte aarde en die gloeiende *Protea aristatas* bo teen die berg – dan sal jy nog hier wees, Paai, met jou wit hare, mistig bokant jou diepgerimpelde gesig" (De Vries, 1973: 70).

Hein Willemse (2006) wys op die rol van inheemse vertellers in die vroeë ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde. In die afwesigheid van 'n uitgebreide Afrikaanse literêre tradisie in die 19de eeu het skrywers soos G.R. von Wielligh en Eugene N. Marais die inheemse volksverhale herskep en hervertel om sodoende beslag te gee aan 'n eie tradisie. Alhoewel die rol van inheemse vertellers mettertyd genegeer is en in latere literatuurgeskiedenis uitgeskryf is – soos Willemse aandui met verwysing na die debat rondom die oueurskap van "Klein Riet-alleen-in-die-roerkuil" – kan mens nie hul vormende invloed ontken nie en is dit iets wat herbevestig moet word.

De Vries gee deurgaans erkenning aan die bron van sy stories, onder ander sy vader en Izak Bruwer, en verwys dan na sy rol as oorleweraar en berniddelaar. In die Paai-verhale gee hy erkenning aan 'n verteller wat generasies se stories met hom saamdra.

Paaï is 'n oerverteller – die misterie van die Klein-Karoo en sy mense huiwer rondom sy woorde en die flardes stories wat hy suinig laat val vir die honger, gretige luisteraar-(oor)verteller-skrywer. Hy was die oppasser van die verteller se vader en het reeds almal van daardie generasie oorleef. As oorleweraar van volkse mites, rympies en liedjies is hy dus 'n skakel tussen die generasies.

Die verteller pols Paaï ywerig om hierdie skat van verhale en kennis bloot te lê. Hy besef Paaï is 'n soort geheue, 'n storieboek, maar een wat buite die grense van 'n konvensionele, lineêre, gerekonstrueerde vertelling val: "Vertel nou, por ek aan, want as hy eers aan die sirkusmaak is, kry jy nie 'n storie uit hom uit nie. Moenie die woorde oor jou kop trek nie, jou stert lê in die koue, sê ek" (De Vries, 1975: 67). Daar is iets ongrypbaars aan Paaï se vertellings, en aangevol met sy bonatuurlike vermoëns soos om ondergrondse water te hoor, dra dit by tot die magies-realistiese kwaliteit van dié verhale.

In "n Baie ou storie" slaan die verhaal van die togryer wat verdwyn terug op die element van geheimsinnigheid wat in baie streekverhale aangetref word. Die suggestiwiteit van Paaï se vertelling dra by tot die raaiselagtige gegewe wat in die verhaal aan bod kom. Die verhaal sinspeel op die moderne mens se onvermoë om aan die misterie rondom hom/haar sin te gee. Paaï as oertipe, as verteenwoordiger van die vroeë Khoi met 'n natuurlike en aardse verbondenheid aan die land, versinnebeeld 'n soort belewing wat buite rasionele singewing lê. Hiervan getuig sy kriptiese, enigmatische uitdrukings asook sy rituele stoeiery met 'n onsigbare opponent aan die einde en sy slotopmerking: "so is dit maar met ons almal saam, ja so" (De Vries, 1973: 70).

In "Paaï" slaag De Vries daarin om deur suggestie en onderbeklemtoning 'n besonder ironiserende effek te bereik. Die skrywer-karakter se onskuldige vraag "Het die mense jou toe gisteraand gekry?" (De Vries, 1975: 67), kry 'n skerp ironiese betekenis. Wanneer Paaï vertel van die vernederende deursoekking waaraan hy onderwerp is en hoe sy bestaan omvergewerp is, eggo hierdie woorde aan die einde in die retoriiese vraag wat hy aan die owerhede stel: "het die mense my toe vannag gekry?" (De Vries, 1975: 69).

Gelees teendie agtergrond van die magteloosheid van die slagoffer van polisie-brutaliteit, kry Paaï se woorde 'n besondere aksent omdat dit die verlies van menswaardigheid en identiteit belig. 'n Slim en betekenisvolle truuk is wanneer hy die skrywer-karakter (ene Aweram de Vries!) as scriba/opskrywer van sy eksistensiële nood betrek en De Vries hierdie kreet wat ook 'n aanklag teen die sisteem is, laat eggo. Die afwesigheid van aanhalingstekens verhul die vertellings van die skrywer-karakter en Paaï, en dit noodaak die leser om die verhaal telkens terug te lees. Dit werk effekief omdat, met die herlees van Paaï se relaas van die gebeure, die mensonterende daarvan uitgelig word.

De Vries se hantering van Paaï herinner aan Andries Harlekyn in Boerneef se verhaal "Teen die helling". In sy bespreking van hierdie verhaal wys De Vries (1989: 44) op die karakteriserende funksie van die gesprek/dialoog en hoe dit die "dramatiese karakter van die vertelling" beklemtoon. Hierdie opmerkings is ook van toepassing op Karel Afrikaner en ander bruin vertellers wat in die volgende afdeling bespreek word.

4. Karel Afrikaner en ander ek-vertellers

Oorwegend word in De Vries se verhale oor bruin karakters vertel deur 'n anonieme

derdepersoonsverteller. In ander gevalle is daar 'n skrywer-karakter – 'n doeblering van die reële outeur – as organiserende instansie teenwoordig wat die vertelling aan 'n bruin karakter oorgee om in sy/haar idioom te vertel. Die rol van hierdie skrywer-karakter as interlokuteur van die Ander is so subtel dat dit selde steurend en patroniserend voorkom. Sodoende toon De Vries dat hy bedag is op die postkoloniale problematiek om namens die Ander te praat.

In twee verhale is daar 'n bruin karakter as ek-verteller wat sonder die mediëring van 'n ander instansie vertel. In "Werf" (1980: 33-37) is Karel Afrikaner aan die woord. Hy begin sy vertelling so: "Ek wat Karel Afrikaner is, ek ken hierdie werf soos my hand want dis my werf" (De Vries, 1980: 33). Daarmee dui hy sy onvervreembare reg op die grond aan, ondanks die swaarkry op die plaas en die verneukery wat ook daar aangaan. Hy vertel hoe hulle die wit dorp gaan beskerm het teen die onluste wat vanuit die stad sou oorwaai. Nadat hy die stommiteit daarvan besef het, keer hy terug na die plaas om alles met nuwe oë gade te slaan: "Toe ek hier op die werf instap [...] toe sien ek ek het geverlang, want ek het na als op die werf gekyk nes iemand wat nie hier gebore is nie [...] ek kon nie uitgekyk raak na ons bokkraal nie, met sy flenter sparretjies" (De Vries, 1980: 35).

In hierdie verhaal word die eenvoud, maar rykheid van die plaaswerkerbestaan gejukstaponeer met die sinlose dorpsbestaan waar dit net "n gerondle en uit blikkies uit etery [is] en snags is dit net die geloop nes beeste wat reent ruik, maar nie weet van wafferkant af dit wil kom nie" (De Vries, 1980: 35).

Met hierdie verhaal, soos ook met die ander Klein-Karoo-plaasstories, skryf De Vries die teenwoordigheid van die bruin karakter in in die genre van die plaasnarratief en verruim hy die tipes wat Gerwel (1983) in die vroeë roman uitgewys het.

In "Maaltyd" (De Vries, 2003: 23-32) is 'n vroulike ek-verteller in gesprek met buitelandse gaste wat besoek aflê by 'n Kaapse universiteit, klaarblyklik die UWK, te oordeel na die verwysing na 'n voormalige apartheidinstelling. Haar monoloog, 'n mengsel van eettafelgesprekke oor die spyskaart, die ligging en interieur van die restaurant, die reisprogram van die gaste, ens. asook agtergrond oor die streek en sy mense, neem die leser na die apartheidverlede en die tragiek van die Groepsgebiedewet.

In gefragmenteerde stories, wat oorspoel word deur die amptelikheid en soms gemoedelikheid van die eettafeldiskoers, verhaal die verteller die hartseer van uitsetting en hervestiging in die barre woonbuurt Bonteheuwel op die Kaapse Vlakte en hoe die moed van menige gebreek is. Die ingebedde verhaal van mnr. Breda, die onderwyser wat met 'n sirkusaktiwiteit die aandag van die skoolkinders wou aflei van die gebeure wat rondom hulle afspeel, aksentueer die onmenslikheid van die stelsel. Dat die meisie voorts haarself blameer omdat sy weens die familie se hervestiging die "sirkus" en mnr. Breda in die steek gelaat het, is 'n verdere wrang aanklag.

Die daaropvolgende beskrywing van die familie se enigste besoek aan die huis wat vir twee generasies in hul besit was, beklemtoon in gestroopte styl wat van hulle ontnem is en die leegheid wat hulle nou ervaar. Die verhaalmatige rekonstruksie van die familie seer wil die leegheid besweer en deur herinnering regstelling bring: "Dis verby, dis verby, sê ek iedere keer vir myself. Maar dit gaan nie weg nie" (De Vries, 2003: 32). Daarmee sluit die verhaal aan by post-1994-tendense in die Afrikaanse letterkunde waarin die verlede herbesoek word.

5. Afskeid van die Outyd: Kerssang by pitlamplig

'n Aspek van De Vries se herbesoek aan die verlede is om terug te gaan na sy eie opskrywing daarvan en daaroor te herbesin. Die tekstuele besinning in De Vries se kortverhale met 'n postmodernistiese strekking is gelees as 'n poging om van sosio-politieke kwessies weg te skram (kyk die bespreking in Van Heerden, 1997: 275). In sommige verhale kan dit ook dien as ideologiese regstelling.

"Kerssang by pitlamplig" (De Vries, 1966: 44-51) word aangebied as 'n herinneringskets opgedra aan die plaaswerkers wat elke Oukersnag op die plase rondgaan en die bekende Kersliedere sing. Onder die klanke van "Bethle-hemster, lieflike, lieflike stêêr" is Katrien en Julie Appels, Kébols, Dawid Windvogel, baas, mies en kleinbaas vir 'n kort rukkie verenig voordat elkeen weer sy rol hervat sodat die bedrywighede van die plaas sy gang kan gaan.

In "Kerssang by pitlamplig (2)" (De Vries, 2002: 93-93) word hierdie tradisie herbesoek en die einde daarvan in die vooruitsig gestel. Dit is 'n gebruik wat uit pas is met die nuwe tyd: "ondanks al die romantiek wat ek daaraan toegedig het, [was dit] tog maar die Kerssang van onderdane in 'n laatfeodale tyd" (De Vries, 2002: 93). Nostalgie, sentiment, tradisie, die "einde van die Outyd" speel deur die verhaal en word by implikasie opgeweeg teen die waardes van die nuwe demokrasie. Die elegiese toon waarin die onvermydelike aflegging van hierdie vergange wêreld beskryf word, word beklemtoon deur die herinneringe aan gestorwenes en sterwendes, en die einde van 'n era word aangekondig: "so ver gaan die glorie van die wêreld, maar daar is tye waarvan 'n mens moet sê dat dit góéd is dat dit tot 'n einde kom" (De Vries, 2002: 93). Die verbondenheid van wit en bruin aan mekaar word in die slot as 'n soort kleinood en troos oorgehou.

Dit is interessant dat De Vries die tweede Kerssang-verhaal opdra aan Vernie (February). Daarmee word February se Kersverhaal "En Gij zult Emmanuël heten" met as subtittel "een Zuid-Afrikaans kerstverhaal" (2004) in herinnering geroep. In die De Vries-verhaal word aangesluit by die lotsverbondenheid van wit en bruin wat February teken in die verhale van Cees van den Oever en Eva (Krotoa) asook dié van Emmanuël van den Oever en Johannes Plaatjies.

'n Verdere raakpunt is die voorstelling van Kersfees op die plattelandse dorpe in die suidwestelike Kaap. February se beskrywing lui so: "De koren die kersliederen brachten overal in de zonovergoten dorpen in December in Zuid-West Kaap. De harmonie die met koperen instrumenten 'Die Heiland is gebore' zo ontoeroerd kon brengen. Kerst was een tijd van klank en kleur, van vreugde en gastvryheid" (February, 2004: 110). Die leser sal dieselfde sentiment herken in De Vries se beskrywing van Kersfees op die plase van die Klein-Karoo.

6. "Ek en my bruin vriend": die Dawid-figuur

Die Dawid-figuur kom in 'n aantal verhale voor, soms as 'n sentrale karakter, maar ook as 'n herinnering of gedagte van die skrywer-karakter. Uit dié verhale kan mens konstrueer dat Dawid en die skrywer-karakter saam grootgeword het, en nadat laasgenoemde die plaas verlaat het om sy loopbaan in die stad voort te sit, het die twee mekaar slegs sporadies

tydens kort besoeke van die skrywer-karakter raakgeloop.

Dat daar 'n umieke band tussen die twee was, blyk reeds uit die eerste verhaal waarin Dawid voorkom. "Op pad Sjina toe" (De Vries, 2005: 11-15), 'n fantasieryke verhaal, vertel van die twee se jeugjare en belig die kameraderie tussen hulle: "Dawid is 'n bietjie ouer as ek, party dae vol nukke, maar die meeste van die tyd my beste maat en beskermengel" (De Vries, 2005: 12). Dawid is deel van die huis waarin die skrywer-karakter grootword en het dieselfde mate van kennis en aanvoeling van die plaas en sy mense: "Ek en Dawid het Pa ongeveer ewe goed geken" (De Vries, 2005: 12).

Die band tussen Dawid en die skrywer-karakter is iets wat buiteom woorde lê. In die verbeeldingswêreld van die kind is daar 'n aanklank tussen hulle wat ras- en klasgrense oorstyg, alhoewel die verteller subtel melding maak van Dawid se wêreld van hunger en ontbering en daarmee die standverskille tussen die twee nie ignoreer nie. Die materialiteit van Dawid se wêreld word uitgewys: "Stories oor vreemde lande is iets waarvan Dawid nooit huis baie gehou het nie. Hy het stiligely en eers seker gemaak die sny brood is in sy maag voordat hy onderlangs begin brom het" (De Vries, 2005: 14).

Die slot van "Op pad Sjina toe" sinspeel op die eensgesindheid van die kinders in 'n wêreld met sy eie stel norme en reëls wat anders is as dié van die volwassenes. Die beslissing van die vader om die konflik tussen Dawid en die skrywer-karakter by te lê, kom in hul wêreld absurd en onverklaarbaar voor. Wanneer mens die vader se voorgestelde oplossing van die kinder-onderonsie allegories lees as 'n manier waarop die groter politieke vraagstuk oor die ongelyke magsverhoudinge tussen wit en bruin hanteer kan word, gee dit 'n ironiese blik op die volwassenes se soort denke hieromtrent.

In De Vries se verhale word die politici se voorstelle en regverdiging vir apartheid dikwels met stilte, 'n eliptiese sin of vraagteken, beantwoord, wat die klem laat val op die stompsinnigheid daarvan. Vergelyk die reaksie van Vader op oom Neels se uitleg van die Nasionale Party-politiek in "Winkelplaas – 'n verhaal" (De Vries, 1997: 70-79). In "Vae kontoere" (De Vries, 2003: 33-44) is hierdie reaksie nog meer sprekend. In refleksie op die 1994-verkiesing – die "beëindiging van ons 'eeu van onreg" (De Vries, 2003: 36) – onthou die skrywer-karakter 'n droom wat teruggryp na 'n incident van jare gelede toe sy vader met die frase "Ons hier" gereageer het op 'n buurman se regeringspropaganda. Die onvoltooidheid van hierdie frase, wat later in die teks op die volgende wyse voltooi word, aksentueer die stompsinnigheid van apartheidbordjies: "Ons hier [...] moet ons nou daar by die poskantoor en by die magistraatskantoor op die dorp by aparte deure ingaan? Ek en Dawid. Mamma en Anna. Ons werk saam. Ons is hier op die werf en in die winkel en in die kombuis saam. As ons op die dorp kom, moet ons by aparte deure ingaan?" (De Vries, 2003: 38).

De Vries se verhale wil aantoon hoe moeilik dit is om die verhouding wit en bruin te deurgrond. Veral die Dawid-verhale worstel op 'n volgehoue manier met die wyse waarop die saambestaan van wit en bruin op die plaas en platteland begryp kan word, en in die proses val die soeklig ook skerp op ongelykheid en onreg. Daar is dikwels 'n sprakeloosheid in die bepeinsing van hierdie problematiek met die versuigting "[o]m uit te vind waar die stilte vandaan gekom het wat hulle later nie eens meer as stilte herken het nie" (De Vries, 2003: 38) en 'n "magtelose weemoed [...] [s]oos wanneer ek weet iets is verkeerd en niks daaraan kan doen nie" (De Vries, 2003: 35).

“Raam” (De Vries, 1980: 45-52) ondersoek hoe midde-in die hardheid van die plaas – “die werklikheid vreet aan elke stukkie fantasie” (De Vries, 1980: 45) – die raaisel van saambestaan woorde ontglip, die mooi, geslote einde nie reg kan laat geskied aan die verwikkeldheid nie. Die metatekstuele besinning oor die kortverhaal “Skool” sluit by hierdie problematiek aan. Hierdie geskakeerde verhaal waarin die standverskil tussen wit en bruin, maar ook tussen bruin middel- en werkersklas aan bod kom, wys hoe eksistensiële en metafisiese oorpeinsing ’n luukse in hierdie omstandighede is: “Weemoedigheid oor ons menslike toestand is een van die dinge wat ons, die bevoorregtes, kan bekostig” (De Vries, 1980: 50). Insiggewend is ook die slot waarin Maria die praktiese reëlings tref vir die begrafnis van haar seun terwyl die skrywer-karakter tob oor “Hoe praat mens oor mens? En oor genade?” (De Vries, 1980: 52).

“Dawid” (De Vries, 2003: 59-66), die laaste van hierdie verhale, is ’n gepaste sluitstuk omdat dit huis bostaande problematiek weer opneem, maar nogmaals nie maklike antwoorde verskaf nie. Met die begrafnis van Dawid waar die skrywer-karakter ’n huldeblyk moet lewer, bepeins hy hoe die verhouding tussen hom en Dawid gerepresenteer moet word. Hy is bedag op die aanklag van oorromantisering: “Die boere se plaasromantiek, mooi stories wat hul onmenslikheid moet goedpraat. Die ‘ek en my bruin vriend’-stories wat onreg en leuens bedek”, die “verheerliking van ’n slawetyd” (De Vries, 2003: 64).

Hiermee toon De Vries ’n bewustheid van kritiek op die mitologisering van wit-bruin verhoudinge in die Afrikaanse letterkunde, ’n aspek wat veral in die Bolandia-reeks van Jan Rabie ter sprake is en wat Vernie February verwoord as: “The ‘brown’ Afrikaner brother and the ‘white’ Afrikaner, bound to each other in a bond of shared memories and racially ascribed roles” (1981: 126). De Vries is ook bedag op die implikasies indien hy nie sou poog om die verhouding te probeer representeer nie: “Met wie moet ek praat oor ons, Dawid? Vir wie moet ek dit vertel soos dit was? Wanneer verloën ’n mens iets waardvols deur daaroor stil te bly?” (De Vries, 2003: 64).

Met hierdie verhaal word die vraagstuk van wit en bruin tot op dievlak van die individu geneem en hy/sy tot verantwoording geroep vir sy/haar aandeel ten spye van wat apartheid gedoen het om mense uitmekaar te dryf: “Ons tyd van vervreemding, van ek hier en jy daar, van neerkyk en vertrap en uitskop het tussen ons gekom, ons het dit toegelaat” (De Vries, 2003: 62). En later sal die skrywer-karakter vra: “Wat héé ek ooit gedoen om hom te help?” (De Vries, 2003: 64).

Die intertekste uit “Raam” en “Vang vir Johnnie” werk hier funksioneel deur te suggereer hoe die wit en bruin karakters wat eens boesemvriende was, ’n ander pad geloop het waaraan apartheid, maar ook die individu skuld het. Dit wys die ongemaklikheid wat ná jare van skeiding intree, maar wys ook op ’n kern van aangetrokkenheid wat nog behoue gebly het. Die verhale juktaponeer die kinderwêreld met die volwasse wêreld van nou; die speletjies van toe het ’n implikasie vir die hede: “ons was altyd aan die stoei. Maar ons was nooit geniepsig nie” (De Vries, 2003: 63).

Vanuit ’n ideologiese perspektief kan dit oorkom as ’n skrale troos, soos ook die slotgebed vir genade. Deur egter op tekstuele vlak te worstel met die representasie van kleur en politieke kwessies, kan De Vries se bydrae om sodanige kwessies tot diskokers te maak, nie ontken word nie.

7. Slot

As lid van die Sestigers plaas Abraham H. de Vries 'n eiesoortige aksent op die maatskappy-kritiese werk van hierdie groep skrywers. Hierdie artikel het probeer aantoon dat die De Vries-kortverhaal die meesterteks van apartheid en rasstereotipering op sy kop keer en 'n genuanseerde beeld van politieke en kleurkwessies gee.

Universiteit van Wes-Kaapland

Bronnellys

- Cope, J. 1982. *The adversary within: dissident writers in Afrikaans*. Kaapstad: David Philip.
- De Vries, A.H. 1963. *Dubbeldoor*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Vries, A.H. 1966. *Dorp in die Klein Karoo*. Johannesburg: Afrikaanse Persboekhandel.
- De Vries, A.H. 1973. *Briekwa*. Johannesburg: Perskor.
- De Vries, A.H. 1975. *Bliksoldate bloei nie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H. 1977. *Die Klein Karoo: 'n legkaart, met teks deur Abraham H. de Vries en foto's deur Paul Alberts*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Vries, A.H. 1980. *Die uur van die idiote*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H. 1987. *Soms op 'n reis, 'n keur uit die verhale van Abraham H. de Vries*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H. 1988. *Sestigers in Woord en Beeld: Abraham H. de Vries*. Kaapstad: Perskor.
- De Vries, A.H. 1989. *Kortom 2: 'n Gids by Die Afrikaanse Kortverhaalboek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H. 1997. *Skaduwees tussen skaduwees*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H. 2002. *Op die wye oop Karoo, plaaswinkelstories uit die Klein Karoo*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H. 2003. *Tot verhaal kom*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A.H. 2005. *Verhale uit 'n koel voorhuis: die Klein Karoo-eerstelinge*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Du Toit, P.A. 1998. Profiel oor Abraham H. de Vries. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeschiedenis, Deel 1*. Pretoria: J.L. van Schaik, 386-398.
- February, V. 1981. *Mind your colour: The "Coloured" Stereotype in South African Literature*. Londen: Keegan Paul.
- February, V. 2004. En gij zult Emmanuël heten: 'n Zuid-Afrikaans kerstverhaal. In: Erik van den Bergh & Tiny Kraan (samestellers). *Koekemakranke: die pad van Vernie February (1938-2002)*. Leiden: African Studies Centre.
- Gerwel, G.J. 1983. *Literatuur en Apartheid: Konsepsies van "gekleurdes" in die Afrikaanse*

- roman tot 1948. Bellville: Kampen-uitgewers.
- Rive, R.** 1986. Culture, Colouredism and Kaaps. In: Smith, Julian F., Van Gensen, Alwyn & Willemse, Hein. *Swart Afrikaanse skrywers: verslag van 'n simposium gehou by die Universiteit van Wes-Kaapland, Bellville*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
- Van Heerden, E.** 1997. *Postmodernisme en prosa: Vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. de Vries*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Wyk, S.** 1999. Adam Small: Apartheid en Skrywerskap. Ongepubliseerde D.Litt.-proefschrift, Universiteit van Wes-Kaapland.
- Van Zyl, W.** 2006. Brief, *Rapport*, 20 Maart.
- Venter, E.** 2006. Fyn maar beperkte sig uit voorkamer. Resensie van *Verhale uit 'n koel voorhuis: die Klein Karoo-eerstelinge van Abraham H. de Vries, Rapport*, 12 Maart.
- Viljoen, L.** 2006. Stories gewortel in die Klein Karoo. Resensie van *Verhale uit 'n koel voorhuis: die Klein Karoo-eerstelinge van Abraham H. de Vries*.
<http://www.proteaboeukhuis.co.za/koelvoorhuis.htm>. Geraadpleeg op 14 Desember 2007.
- Willemse, H.** 2006. "Right outa, go ahead – the children are listening": Aboriginal Southern African storytelling and the shaping of early Afrikaans literature. Referaat gelewer by die 6de ISOLA Conference on Oral Literature and Identity Formation in Africa and the Diaspora, Universiteit van Wes-Indië, St Augustine, Trinidad & Tobago, 20-23 Julie 2006.

“Die doel van ’n storie is om dit te herskryf”¹. Abraham de Vries se eksperimentering met intertekstualiteit en die herskrywing van eie kortverhale

Dorothea van Zyl

Abraham H. de Vries not only widens the scope of his short stories through a variety of intertextual references to texts by other authors, but also by reworking earlier stories of his own. These rewritings sometimes lead to variants which do not entail significant changes regarding the central meaning of the texts, but which rather demonstrate how De Vries as artisan constantly exploits new possibilities through language. More significant reworkings of texts often correspond with a growing awareness by De Vries of metatextuality, the web of relations between words and the importance of focalization in this regard, the tension between fact and fiction correlating with narrativity, representation as a writer's construct and with the rhetoricity of texts as petites histoires. These aspects are discussed in a comparison between an earlier short story by De Vries “Winkelplaas – 'n wintertekening” (1980) and a later text “Winkelplaas – 'n verhaal” (1997).

Revising is what all good writers do, the purpose of a story is to rewrite it.

- David Kaplan

1. Intertekstualiteit

Die beginsel van intertekstualiteit, “dat betekenis tot stand komt door de relatie van teksten met eerdere teksten, door de relatie met dat wat al betekenis heeft” (Meijer, 1996: 18), word eerstens ruim en algemeen opgevat as “the inevitable intertextuality of all writing” (Hutcheon, 1988: 225) deur teoretici soos Bakhtin, Barthes en Kristeva (Meijer, 1996: 19), asook Derrida. Die term word tweedens meer beperk gehanteer, deur onder meer Riffaterre (1978) en Genette (1982), as ’n “expliciete en in principe traceerbare vorm van ontlening en bewerking” (Meijer, 1996: 19). Hierdie artikel fokus op ’n bepaalde verskyningsvorm van laasgenoemde, meer eksplisiete, tipe intertekstualiteit in enkele kortverhale deur Abraham H. de Vries.

De Vries verruim die betekenis van sy kortverhale dikwels deur intertekstuele verwysings na die werk van ander skrywers, onder meer deur intertekste “waar een citaat uit of verwijzing naar een specifieke literaire tekst onmiddellijk duidelijk is”, die mees voor die hand liggende vorm van intertekstualiteit (Meijer, 1996: 18). Die titel “Die behoue huis” van ’n kortverhaal deur De Vries op Litnet (<http://www.oulitnet.co.za/fiksie/adevries.asp>) en uit *Tot verhaal kom* (2003: 47-57) lê byvoorbeeld ’n intertekstuele verband met die titel van W.F. Hermans se novelle “Het behouden huis”, waarin die tema van aftakeling en orde teenoor chaos soos in De Vries se verhaal ’n belangrike rol speel. In “Winkelplaas – 'n wintertekening” uit *Klein Koninkryk* (1980: 36-40) en “Winkelplaas – 'n verhaal”, die slotverhaal in *Skaduwees tussen Skaduwees* (1997: 70-79)², kom ’n aanhaling voor uit die werk van die Nederlandse digter Willem Kloos, naamlik “de boomen dorren in het laat seizoen” (1888, opgeneem in Michaël, 1965: 248) wat ook tematies verband hou met die betrokke verhale van De Vries. Hierop word nie verder ingegaan nie.

Die fokus val eerder op variante en herskrywing as vorm van intertekstualiteit. Abraham H. de Vries herbewerk eerstens sommige van sy eie verhale sodat variante ontstaan waar die wysings die tematiek en sentrale betekenis nie beduidend verander nie, en tweedens herskryf hy van sy eie verhale op so 'n manier dat die betekenis redelik ingrypend gewysig word.

In al die eksperimente gaan dit egter by De Vries om die opbou van 'n persoonlike netwerk van relasies, waarby die intratekstuele of beperktheid tot een bepaalde teks (Van Gorp et al, 1993: 196) op verskillende maniere oorskry word. Dikwels het hierdie herbewerking te doen met 'n bewussyn by De Vries van die metatekstuele, van 'n web van verhoudinge tussen woorde en die belang van fokalisasie hierby, asook van die spanning tussen feit en fiksie wat saamhang met die gepresenteerde beeld as konstruksie van die skrywer, dit wil sê met die retorisiteit van tekste (sien ook Van Zyl, 1996: 90-115). In die loop van die volgende bespreking word hierdie betekenisverruiming onder meer in verband gebring met die metafiksionele uitsprake, terugkerende karakters, ruimtes en historiese tydperke wat De Vries met sy narratief vervleg.

2. Variante

Die keuse van die motto in *Verhale uit 'n koel voorhuis* (2005) wat hierbo aangehaal word, demonstreer hoe bewustelik Abraham H. de Vries sommige van sy kortverhale herskryf. Variante word gewoonlik spesifiek aangedui voorin sy bundels. In *Nag van die clown* (1989) word byvoorbeeld vooraf verwys na die "hersiene vorm" waarin "Die bruid" geplaas word, asook na 'n "vorige variasie" van "Siënnese Dagboek" wat in *Op die wyse van die taal* verskyn het. In *'n Plaaswinkel naby Oral* (1994) word die woorde "in 'n vorige vorm" gebruik met betrekking tot sommige van die verhale. In *Skaduwees tussen skaduwees* (1997) word gepraat van 'n "[v]rocér variant" van "[h]ierdie poskaarte" en voorin *Tot verhaal kom* (2003) word ten opsigte van vyf "vorige variante van verhale ..." spesifiek aangedui waar hulle oorspronklik gepubliseer is. Die aanwysings plaas die leser dus pertinent op die spoor van vorige teksweergawes. Daar word vervolgens kortlik ingegaan op wat variantestudie behels, asook op die variante van die kortverhaal "Die behoue huis", om sodoende vas te stel watter implikasies die herskrywing in hierdie geval inhoud.

Hoewel die teorievorming rondom variantestudie as onderdeel van 'n strukturalistiese tipe tekskritiek in sommige opsigte agterhaal geraak het weens die postmodernistiese en poststrukturalistiese opvattinge oor intertekstualiteit, is van dié insigte steeds bruikbaar. Fokkema (1973: 11-15) onderskei byvoorbeeld eerstens by variantestudie die genetiese ondersoek na 'n skrywer se werkwyse, nie soseer na die skeppingsproses nie maar na die produksieproses, wat lei tot die teks as "resultaat van die skeppende arbeid" (Van Zyl, in Cloete, 1992: 546). Verwysings na dié "resultaat" kom naby aan die tweede ondersoeksmoontlikheid, naamlik 'n strukturalistiese kyk op hoe die teks se kwaliteit beïnvloed word deur veranderinge wat die skrywer aanbring ter wille van verlangde betekenisnuanses, dramatiese of epiese effekte wat die teks "hoger in die vorm opgevoerd" maak (Hellinga, 1954: 421-438).

Gaan 'n mens die veranderinge in De Vries se variante na, blyk dat dit meestal te

doen het met die redigering van 'n woord hier en daar, of met sinne wat weggelaat of bygevoeg word, ter wille van groter duidelikheid of impak, eerder as met wysiginge wat 'n beduidende invloed uitoefen op die tekste se betekenis en tema. Die inset van die verhaal, volgens die retorika 'n deurslaggewende deel van 'n redevoering (soos die slot), is byvoorbeeld aangepas in die kortverhaal "Die behoue huis" wat opgeneem is in *Tot verhaal kom* (2003: 47-57), nadat dit soos volg op Litnet verskyn het:

Spoke en voorbodes hoort nie in stories nie. Die onverwagte verskynings waarin hulle so uitmunt, is te onverwags; in verhale word openbarings versigtig voorberei, hier 'n woord, daar 'n gebeure. Dis die leser (en partymaal die skrywer) wat die tekens nie raaksien nie en vir wie die slot dan 'n openbaring is, die storie berei homself geduldig voor. Omdat die opnames van vanjaar se radiovertellings vol spoke was, en vol voorspellings, het ek daaroor gesit en pieker toe Antoon sê ... (<http://www.oulitnet.co.za/fiksie/adevries.asp>)

Daarvan maak De Vries in die tweede weergawe in *Tot verhaal kom*:

Hoort spoke en voorbodes eintlik in stories? het ek gesit en wonder omdat vanjaar se stories so vol spoke en voorspellings was. Die onverwagte verskynings waarin hulle so uitmunt, is merentyd net té onverwags. Goeie stories berei hulself geduldig voor op hulle slotte (2003: 47).

Die feit dat beide variante met "spoke en voorbodes" te doen het, roep 'n outydse, plattelandse tipe sfeer van bygeloof op wat aandag trek, maar inderwaarheid handel beide inleidende paragrawe veral oor dit wat Fokkema (1973: 11-15) eerstens onderskei, naamlik die skrywer se werkwyse in die produksieproses. Die kernvraag is die ou kwessie of toeval 'n rol mag speel in die verhaalgebeure en of dit die logika, gemotiveerdheid en gevoldglik die oorredingskrag van die geheel aantast. Beide inleidings lewer dus metafiksionele kommentaar op die skryfproses – 'n algemene procédé in hierdie kortverhaalbundel, soos die titel *Tot verhaal kom* reeds aandui.

Beide variante tref 'n onderskeid tussen die werklikheid (waar onverwagte bonatuurlike verskynings mag voorkom) en die konstruksie van 'n verhaal, waarin die lyn van oorsaak en gevolg veel sterker getrek moet word ten einde die leser te oortuig. Die twee aanhalings laat ook blyk hoe die slot van 'n goeie storie behoort te lyk: Dit moet die noodwendige resultaat wees van noukeurige voorbereiding. Terselfdertyd word die leser subtel voorberei op die onvoorspelbare bonatuurlike slot van die ingebette storie in hierdie verhaal waar dié noodwendigheid oënskynlik ontbreek. Hier bring 'n soort deus ex machina-ingreep naamlik nie redding nie, maar beteken dit juis die ondergang van die hoofkarakter Eduard in Antoon se storie, as hy met sy Renault verongeluk.

Die implikasie in die eerste paragraaf van die litnetverhaal, dat stories volgens 'n eie innerlike soort noodwendigheid verloop wat lesers se interpretasievermoë en skrywers se voorafbeplanning verbystreef, word weggelaat in die herskrywing. Die klem rus dus sterker op die skrywerskap as op die toeval in die tweede voorbeeld – iets wat sorg vir 'n sterker kontraswerking tussen inset en slot.

Naas die inhoudelike dui ook die styl op die skrywer se werkwyse. Die eerste sin is

veel minder stellig in die verhalebundel, waar dit in die vorm van 'n retoriiese vraag die leser op 'n meer direkte manier tot reaksie uitlok. Veral die herskrywing demonstreer De Vries se vakmanskap: Humoristiese pittighede soos "die onverwagte verskynings waarin hulle so uitmunt" word behou, maar twee en 'n half sinne word treffend saamgevat in 'n sententia of spreukagtige uitdrukking: "Goeie stories berei hulself geduldig voor op hulle slotte." Die ongewone "merentyd" skep 'n gewestelike indruk wat die verteller subtel karakteriseer.

'n Vergelyking van die twee variante se afloop laat blyk dat die reël "Die huis lyk nog soos altyd" in die derdelaaste paragraaf van die tweede weergawe ontbreek, waarskynlik omdat dit eintlik reeds geïmpliseer word in die opmerking twee sinne vorentoe, naamlik: "...maar die Van Zyl-geld sorg nog goed vir die huis" (2003: 56). Ten opsigte van die laaste drie tot vier sinne van die slot is daar enkele klein redigeringsveranderings in die herskrewe verhaal:

Die sin "Die flou lig van die lamp waarna Daniel sit en staar, flakker klein in sy brilglase, rook die skoorsteentjie aan die een kant swart" van die eerste weergawe, word soos volg gewysig in die tweede weergawe: "Dievlammetjie van die lamp waarna Daniel sit en staar, rook die skoorsteentjie aan die een kant swart, flakker dof in sy brilglase. Hy draai die pit versigtig laer" (2003: 56-57). Dit verleen 'n groter gevoel van afgang deur die drie sake ná mekaar te plaas: Die skoorsteentjie maak die glas swart, dievlammetjie flakker dof en dan draai Daniel die pit laer.

Die "brilglase" kry deur die tweede volgorde 'n ietwat groter nadruk en dit plaas die kwessie van perspektief op die voortgrond met betrekking tot Daniel se laaste uitspraak: "En tog het dit al begin." Hierdie reël word in verband gebring met die genoemde afgang. Terselfdertyd, gelees binne konteks van die kortverhaalbundel as geheel, resonneer dit met ander uitsprake wat te doen het met aftakeling in die postapartheid-Suid-Afrika, sodat dit in beide variante (genoem ná die verwysing na die plaasmoord op die Fromm-egpaar) 'n politieke allure verkry.

Die slotdeel van beide verhaalweergawes getuig juis van die soort bonatuurlike ingrepe wat volgens die inset "te onverwags" genoem word, naamlik verwysings na 'n onsigbare "golf" of skroeiende, vernietigende wind wat die plaashuis plotseling op 'n gefotografeerde kameraband laat lyk na 'n ruïne, iets wat so sterk is dat dit Eduard laat verongeluk, asook die feit dat die band ná die derde keer skielik leeg is. Tog veroorsaak die logiese volgorde van sake wat met 'n afgang te doen het 'n noodwendigheid wat struktureel wel logies kulmineer in die slotreël. Die tydsaspek wat met die aftakeling saamhang, word uitgelig in die voorafgaande woorde: "Daar is geen haas meer nie, dit duur lank voor hy antwoord."

'n Vergelyking tussen die eerste twee paragrawe en die laaste gedeelte van die onderskeie variante laat blyk dus (samevattend) dat die tweede inset veel korter en meer woordekonomies is, maar terselfdertyd veel meer gelaaïn betekenis. Die herskrywing sê dus meer in minder woorde. Omdat dit minder verklarend is, dwing dit die leser aanvanklik in 'n groter mate om verder te lees en impliseer dit ten slotte 'n sekere noodwendigheid.

3. Herbewerking

Met "Winkelplaas – 'n wintertekening" (in *Klein koninkryk*, 1980: 36-40) en "Winkelplaas – 'n verhaal" (in *Skaduwees tussen skaduwees*, 1997: 70-79) voer De Vries sy eksperiment met intertekstualiteit nog verder. Hier is eerder sprake van 'n herbewerking of herskrywing as van redigering, wat aansienlik groter veranderinge tot gevolg het met betrekking tot die betekenisse wat oorgedra word as waarvan sprake is by die variante.

Beide titels verwys pertinent na die naam van die historiese plaas waar De Vries grootgeword het en wat steeds in sy besit is, maar kombineer dit vervolgens met die skryfproses deur die byvoeging van onderskeidelik die woorde "wintertekening" en "verhaal". Dit bring beide verhale binne die kader van die historiografiese metafiksie, met die historiese en biografiese gegewens van 'n persoonlike geskiedenis wat meespeel en "the intertextual nature of the past" (Hutcheon, 1988: 117) op die voorgrond plaas. Die volgende aanhaling beskryf myns insiens wat De Vries reeds in die eerste, preludiërende teks suggereer, maar dan meer pertinent in die herbewerking na vore bring:

History becomes a text, a discursive construct upon which fiction draws as easily as it does upon other texts of literature. This view of history is the logical extension of theories like those of Michael Riffaterre (e.g. 1984: 142) which argue that reference in literature is never anything but one of text to text and that, therefore, history as used in historiographic metafiction [...] could never refer to any actual empirical world, but merely to another text. At best, words refer, not to things, but to systems of signs that are "ready-made textual units" (159). And this is the way literature can challenge naive notions of representation. In postmodern fiction, these views of history – as intertextual and as extratextual – appear to co-exist and operate in tension (Hutcheon, 1988: 142-143).

Ook De Vries se outobiografiese kortverhale, soos die twee onder bespreking, daag naïewe opvattingsoor representasie uit. Hy put naamlik in sy werk uitvoerig intertekstueel uit sowel die "werklike" geskiedenis (byvoorbeeld oor die trein – Makkadas – wat daar geloop het), landskap (bestaande dorpe soos Ladismith; berge soos Towerkop; plase en plekke soos Almesbos, Dwarsrivier en Buffelsdrift; plaaswinkels en geboue), en mense (hier sy ouers, in ander verhale Stanley, e.a.) as uit die reeds voorheen bewoerde verhale oor die Klein-Karoo. Die religieuze verwysings na onder meer Jakob se droom (1997: 70) asook na die muurtekste met Bybelverse en engele in die huis se kamer (1997: 71) resoneer byvoorbeeld met verwysings in heelwat van sy ander kortverhale, onder meer opgeneem in *Kruispad* (1966) – sien Kannemeyer (2005: 356). Binne sy werk is dus sprake van 'n netwerk van verwysings wat 'n intertekstuele web tot stand bring.

Van vroegs af is daar by De Vries 'n bewustheid van die retoriiese aspekte wat hierdie spel met die feitelike vergesel, soos die feit dat geselekteer, aangepas, bewerk, byversin en verander word. Dit gaan saam met 'n begrip vir die metafiksionele, naamlik die besef dat die spel tussen feit en fiksie saamhang met die wesensaard van die verhaalkuns. Dit kan reeds afgelei word uit mededelings deur die skrywer in die voorwerk of paratekste van sommige van sy vroegste kortverhaalbundels. In *Verlore erwe* (1958) staan naamlik

die volgende sin: "Ek verstaan nou wat my pa altyd gesê het: 'Julle wat van die plaas af weggaan, sal uitvind: hoe langer jy weg is, hoe mooier word die ou plaas. En lateraan word hy selfs mooier as die een waarvan die landkaart praat...'"

Voorin *Dorp in die Klein Karoo* (1966) skep die woorde "joernaal van 'n dorp en 'n distrik" en die opdrag daarby aan "die mense van dié dorp in die Klein Karoo oor wie ek geskryf het" wel aanvanklik die indruk dat 'n skrywer tog 'n greep uit die werklikheid kan gee, maar 'n sin op die volgende bladsy impliseer reeds dat seleksie plaasgevind het: "Jy moet nog loop sit en 'n boek skryf met al die stories van ons ou klomp hier, maar jy vertel net nie alles nie, hoor..." en die eerste kortverhaal, "Op pad Sjina toe", eindig op 'n ironiese noot: "En nou nog kan ek nie verstaan waarom mense my vra of dié of daardie verhaal wat ek geskryf het wáár is nie. Natuurlik is hulle almal waar. Ek het geen verbeelding nie en ek hou nie van mense met verbeelding nie. Hulle weet nie dat 'n pomp 'n pomp is en 'n vuurhoutjie 'n vuurhoutjie nie" (1966: 7-8).

Die opmerking in die parateks van *Bliksoldate bloei nie* (1975) wys juis die fiksionaliteit uit: *Karakters in hierdie boek is verbeelding. Wie homself of ander of dinge wil eien, geniet die boek op eie risiko.* Sowel die verhale in *Uur van die idiote* (1980) as in die keur uit De Vries se werk *Soms op 'n reis* (1987) word voorafgegaan deur die woorde: *Al die stories in hierdie boek is stories. 'n Plaaswinkel nabij Oral* (1994) voer die woordspel nog verder: *Al die stories in hierdie bundel is gebaseer op die reine onwaarheid.* En in *Skaduwees tussen skaduwees* (1997) waarin "Winkelplaas – 'n verhaal" opgeneem is, staan die woorde van S.J. du Toit: "Né, dis ni geskiedenis nie, en dis oek ni leugens nie, maar ferdigte ferhale." Die idee dat verhale gekonstrueer word, kom die duidelikste na vore in die aanhaling uit Godfried Bomans se *Ter verdediging van Timmermans* in *Op die wye oop Karoo* (2002): "Lier is gewoon een bladzijde uit zijn werk, hij heeft het hele stadje zelf geschreven. Hij was, behalve de architect, ook de enige inwoner."

In die kortverhaaltitel "Winkelplaas – 'n wintertekening" impliseer die woorde "tekening" dat die skrywer as woordkunstenaar 'n bepaalde evokatiewe beeld van Winkelplaas wil skep. Dit is 'n winterbeeld waarin die koue, gekombineer met soms ongenaakbare gebeure soos 'n vark of 'n boom wat die mens se pogings onverwags teenwerk (darem hier steeds met goeie gevolge en humoristies bejeën), letterlik in binêre opposisie geplaas word met die warmte en geborgenheid van 'n plaaskombuis, en figuurlik met die warmte van 'n mooi huweliksverhouding tussen die ek-spreker se pa en sy aanneemma.

Die artistieke aanslag in die titel wat ingelei word met die alliterasie van "Winkelplaas" en "wintertekening", dien as 'n voorspel tot 'n liriese beskrywing van 'n vervloë wêreld in 'n vertroude landskap. Die kunstenaarsblik staan voorop vanaf die eerste reël:

Op 'n knarsgerypte winteroggend in Julie lyk Winkelplaas van 'n nabyleeë koppie af soos 'n skildery waarvoor die kunstenaar min kleure oorgehad het: die rooi en swart van die huise se dakke, 'n enkele groen lusernkolletjie nabij die windpomp, die blink van die sinkplaat-stasiegebou (1980: 36).

Die tweede verhaaltitel is soberder: "Winkelplaas – 'n verhaal". Van die begin af word die leser hiermee pertinent daarop gewys dat, hoewel die verhaal intekstueel put uit die geskiedenis van die self en die landskap, dit 'n fiktiewe konstruksie is. In aansluiting

by die titel word die verhaalaspek telkens bevestig, vergelyk "... soos in stories" (1997: 74), die klassieke beginwoorde "Een mal ..." (1997: 75) en die slotparagraaf: "Wat anders bly oor as die verhaal ..." (1997: 79). Ook hier getuig die sterk liriese toon vanuit die staanspoor van 'n eie perspektief:

Uit die eerste skemering kom die ligte buitelyne van 'n plaas op 'n knarsgrypte winteroggend; die reghoekie van die lyndrade, strak mure en vensters en deure. Al wat kleur is, kom stadig los uit digte mistigheid: die rifselrooi-en-swart van die sinkplaatdakke, 'n groen lusernkolletjie romdom 'n windpomp (1997: 70).

Hoewel die beskrywing in die tweede verhaalinset redelik sterk gewysig is in die eerste aantal paragrawe – soms korter geformuleer, soms met byvoegings of weglatings – verskil die toon en sfeer wat opgeroep word aanvanklik nie ingrypend van die eerste verhaal nie, maar die toegevoegde: "Laat dit stil wees en koud en verlate" (1997: 70) aan die einde van die eerste paragraaf laat tog reeds 'n ander, minder humoristiese tipe gegewe vermoed. Hierdie reël dien as versterking van die woord "verhaal" in die titel, as 'n merker dat die skrywer hier in beheer is. Diewoordkeuse, wat herinner aan die Bybelse skeppingsverhaal ("Toe het God gesê: 'Laat daar lig wees!' – Gen. 1:3) herinner aan die opvatting tydens die Romantiek dat die skrywer 'n klein skepper is, teenoor God as die groot Skepper, maar die woorde het hier eerder 'n metafiksionale lading. Die sin in parentese in die tweede paragraaf: "– so het ek my amper verbeeld –" is 'n letterlike herhaling van 'n sin uit die eerste verhaal, maar omdat dit in 'n ander konteks ingebed is, word die dubbelsinnige betekenis daarvan (verbeelding as fiksie en die oproep van 'n beeld) sterker ontgin.

Daar is in veral die eerste gedeelte van die tweede verhaal heelwat woordelikse ooreenkomsste met die eerste variant, hoewel min sinne aan die hand van die redigeerde ontsnap. Soos in die eerste twee variante van "Die behoue huis" wat bespreek is, gaan dit hierby dikwels om 'n korter en kragtiger segging wat nagestreef word. Nie soseer die ooreenkomsste met die vorige teks lok die belangstelling uit nie, maar juis die byvoegings by en afwykings daarvan. Aan die volgende sin is byvoorbeeld slegs die laaste paar woorde verander. Dit is kennelik daarop gerig om die kombuisbeeld met sy suggesties van geborgenheid deurlopend te versterk:

Die vrou in die oval raam was 'n beeld in my gedagtes wat ek soms op die portret probeer meet en pas het, maar die vrou in die kombuis was my ma, en sy was altyd daar, soos die warmte van die stoof, soos die kwaste in die hout van die kombuistafel, soos die warm brood (1997: 72 – teenoor "... soos 'n warm baadjie", 1980: 37).

Soms het die toevoegings te doen met die fokalisasie, soos in die volgende sin wat bykom by die tweede paragraaf: "Die put is so diep, as 'n mens daarin afkyk, dan sien jy die blou lug aan die ander kant van die wêreld" (1997: 70). Dit bied in die eerste plek 'n kinderperspektief op die water onderin die put, soos ook geïmpliseer word deur die klanknabootsing van die trein Makkadas se klanke op die volgende bladsy, maar open terselfdertyd die moontlikheid dat 'n ander soort kyk teenoorgestelde, verruimende

perspektiewe kan bring.

In beide verhale word die aanvanklike beskrywing van Winkelplaas se werf opgevolg met die ek-spreker se visie op sy kamer as kind, die prente aan die muur en veral die portret van sy moeder wat met sy geboorte gesterf het. Dit lei tot 'n karakterisering van "Oumoedie" wat oorgaan in 'n karakterisering van sy vader, van Ma-Hester en van hulle mooi huweliksverhouding. Hierdie gedeelte sluit in beide verhale af met 'n stelling oor die belang van suggestie in taalgebruik: "... en ons het baie dinge vir mekaar gesê wat rondom die betekenis van woorde lê" (1980: 38, 1997: 73 – in laasgenoemde aanhaling is *rondom* nie kursief nie). Vanweé die sterker metafiksionele inslag van die tweede verhaal word die meerduidigheid van taal wel sterker op die voorgrond geplaas.

Tot op hierdie stadium is nog hoofsaaklik sprake van twee variante, maar verderaan slaan die twee verhale, ten spyte van heelwat ooreenkoms, wat die uiteindelike betekenis betref twee verskillende rigtings in. In "Winkelplaas – 'n wintertekening" dien die opmerking oor woorde as 'n brug na 'n reeks van agt hoofsaaklik humoristiese anekdotes, soms weinig meer as verhaalkerne van staaltjies waarby woorde hoofsaaklik in twee gevalle 'n rol speel: Oom Hansie se storie oor die ou "peddel-Fordjies" illustreer byvoorbeeld die waarde van vertellings en humor om die aandag af te lei van die eie leed – hier die humoristiese wegpraat van die feit dat sy ma op sterwe lê (1980: 38). In die laaste vertelling, oor die verdinking van Oupa Dirkie se vrou en die soektog na haar lyk, bied die humor wat gepaardgaan met die feit dat die lyk uit die boom op die een boer val, ook as afleiding vir die verskrikkinge van die nag. Die boere wat die lyk help soek het, soek naamlik eerstens die warmte van die plaaskombuis op en het tweedens "min gepraat oor die nag", maar vind afleiding in grappies en stories (1980: 39-40).

Die eerste verhaal sluit af met die woorde "Die plaas het gelyk soos nou", wat reeds aandui dat dit maar oënskynlik is. Dit word inderdaad opgevolg met "Maar wat daar was, is nie meer alles soos dit was nie ..." (1980: 40) en met 'n intertekstuele verwysing na Kloos se sonnet "de boomen dorren in het laat seizoen", wat die idee van verganklikheid intensieveer. Soos die staaltjies en humor egter troos bring teen die onverwagte teenslae van die lewe, sowerp die woorde volgens hierdie verhaalslot 'n verskansing op en verleen 'n geborgenheid teen dit wat verlore gaan: 'n Klein paradigma van woorde soos *sê*, *roep* en *praat* kulmineer in "So het ons toenterjare in die kombuis die voortyd wakker gehou, so werk die woorde nog altyd", al is dit dan 'n "halwe waarheid" (1980: 40).

Waar "Winterplaas – 'n wintertekening" ten slotte opgedra word aan "Ma-Hester" wat toe kennelik nog geleef het, word "Winterplaas – 'n storie" reeds aan die begin opgedra aan die skrywer se twee seuns, Andries en Willem. Daarmee word die fokus verskuif na 'n meer eietydse perspektief weens 'n ander motivering vir die oorvertelling van stories uit die verlede – dié van die oordra van 'n tradisie aan die nageslag, 'n verder voer van eer aan die voorgeslag.

Met die beeld wat hierby van die vader (oupa) gegee word, in aansluiting by bogenoemde verwysing na dit wat "rondom die betekenis van woorde" lê, tree die grootste verandering in. In die oorspronklike verhaal druk die beskrywing hoofsaaklik 'n beeld van wellewendheid en geestigheid uit: "Haar het ek geken soos ek my vader

geken het – met sy komieklike sêgoed, sy bokknie-broeke, sy harde vooroordele oor hy self so verwondbaar was, sy pyp, sy manier om op sy eentjie te sit en lag” (1980: 37). Die frase oor die vader se vooroordele en verwondbaarheid lyk in hierdie verhaal eintlik in teenspraak met die res van die tekening en word nie verder gemotiveer nie. Dit skep hier selfs die beeld van ’n beperktheid in visie wat in jukstaposisie staan met die kinderkyk op die ander kant van die wêreld in die putbeeld.

Die karakterisering van die pa word in die tweede verhaal ingrypend gewysig, soos blyk uit die volgende sin: “Haar het ek beter gekeen as wat ek Vader gekeen het – agter sy stil wysheid en rustige gebare was ’n vreemdeling, in sy frons het iemand onbekends geskuil. Ek het later, veel later, te laat, agtergekom hoe onbuigsaamheid ’n manier is van staande bly” (1997: 72). Dit kan impliseer dat die ek-spreker namate die tyd verloop het, tot ander insigte gekom het oor sy vader. Die woorde “harde vooroordele” word vervang met minder negatiewe “onbuigsaamheid”. Teenoor die verwondbaarheid word gestel dat die onbuigsaamheid (soos die stories en staaltjies in beide verhale) juis ’n hulpmiddel is om staande te kan bly. Dat dit nie meer om ’n kinderlike blik gaan nie, word subtel geïmpliseer deur die verwysing na “Hansie” (1997: 73) in plaas van na “oom Hansie”, soos in die vroeëre teks (1980: 38).

Dat die moeder onder meer berus het in “die onvoorspelbaarheid van goeie mense” (1997: 72) toon dat ander mense iets met die vader se houding te doen het. Dit word bevestig deur ’n volgende toevoeging, naamlik die vader se kommentaar op die mense wat na die nuwe Koöperasiewinkel op die dorp gaan en deur sy versugting: “Ons kon dit mos bepraat het. Hulle luister na niemand nie.” Nie alle mense is dus kennelik sensitief vir dit wat “rondom die betekenis van woorde” lê soos die bewoners van Winkelplaas nie, soos ook blyk uit die opvolging en versterking van dié idee in die sinne “Rondom die betekenis en agter die gedruis. Want stibly was soos Hansie wat die kombuis se onderdeur oopstoot en vra ...” (1997: 73).

Hiermee word Winkelplaas en veral die vader reeds in binêre opposisie geplaas teenoor die ander bure. Waar die wegpraat van dinge met behulp van humor en staaltjies dus as positief beskryf word in “Winkelplaas – ’n winterverhaal”, het dit ’n negatiewe lading in “Winterplaas – ’n verhaal”. Daardeur kry die volgende sin uit die eerste verhaal “Waar’t jy nou al gehoor van donnerweer in die voorwinter?” het een later gevra en niemand het hom geantwoord nie” (1980: 40), wat soos volg deels herhaal word in die tweede teks, binne die veranderde konteks ook ’n ander betekenisinhoud: “Waar het jy ook nou gehoor van donnerweer hierdie tyd van die jaar?” het iemand gevra en niemand het hom geantwoord nie” (1997: 76). Die erns van die tweede aanhaling blyk ook daaruit dat die gewestelike inslag weggehaal is.

Teenoor die groot aantal anekdotes wat in die eerste kortverhaal ter sprake kom, word slegs die storie-in-die-verhaal van Hansie, die varkryepisode en die verhaal oor die lyk in die tweede teks uitgebou. Die fiksionalisering van die gegewe word boonop beklemtoon deurdat die naam van die hoofkarakter in die varkrystorie verander word van “Izak Tol” en “Oom Izak” (1980: 39) tot “Flip Bethlehem” (1997: 74) en deurdat die storie met heelwat meer kleur en besonderhede vertel word in die latere verhaal – vergelyk woorde soos “dierasie” en byvoegings soos dat Klaas Japhta (teenoor “Jafta” en met weglating van die aanduiding “n bruinman”) van vroeg dieoggend selonsroos

uitgekap het in die rivier en op pad was "brekfis" toe (1997: 74-75). In die latere vertelling word vlugtig ingespeel op dieselfde idee as wat uitgebou word in die reeds bespreekte kortverhaal "Die behoue huis" (2003): "En dan het daar op Winkelplaas ook nog altyd, soos in stories, iets onverwags gebeur" (1997: 74). Die komiese klimaksreël word gewysig van "Klaas, jy's onverantwoordelik met 'n byl" (1980: 39) tot "Nee, maar baie dankie, Klasie. Vir jou onversigtigheid met die byl!" (1997: 75). In pas met die veranderende tye word die suggestie van boer/baas teenoor Klaas hier verander tot 'n meer gelyke verhouding.

Ná die storie oor die lyk word heelwat paragrawe bygevoeg. Dit het aanvanklik te doen met die verbygaan van die tyd, wat weer die idee versterk van 'n veranderde perspektief op sake by die spreker. Die "ons" in die sin "Ons het gelag en ons het mekaar se dooies onder die sipresse begrawe" (1997: 76) impliseer 'n gemeenskaplike wat ironies raak binne die verhaalkonteks, veral deur die toevoeging van 'n nuwe storie wat geensins komies genoem kan word nie, naamlik dié van die ek-as-kind se konyn wat haar eie kleintjies opgevreet het: "... Vader sê varke vreet ook partyaal een of twee van die werpsel self op. Karnivore is een van die geheimenisse van die aarde." Byna ten overvloede word dan bygevoeg: "Mense ook, sê hy ..." (1997: 76). Die kind begryp dit nie, maar word wel afgestoot deur die vader se toon; die volwasse en ouer verteller begryp dit egter, waarskynlik onder meer op grond van eie ervaring.

Daarna volg in die tweede kortverhaal vertellinge in verband met sy vader se kritiese vrae oor politieke kwessies wat veral met apartheid te doen gehad het. Dit het kennelik mede daartoe bygedra dat hy deur sy tydgenote as apart beskou is: "n Mens vrá nie sulke vrae nie, 'n mens sê so lyk my volk. Eintlik was hy ook nooit een van ons nie, hy't 'n intrekker gebly" (1997: 77). Die mense van die kontrei het verder kennelik die onregverdigheide en ongeregverdigheide van die Nasionale Party se apartheid beleid weggepraat, soos hulle in beide verhale ook negatiewe menslike ervarings verontagsaam. Daarteenoor het die vader sy solidariteit met sy werkers betoon: "Hoe sal ons mekaar ooit weggooi?" (1997: 78). Dit dui aan dat die vader se "ons" veel ruimer is as dié van die ander bure. Dit dra kennelik deels by tot die ondergang van die winkel op Winkelplaas: "Ons moet maar daaraan dink om die winkel toe te maak. Hier kom tog so min mense nog koop" (1997: 78-79). As kind lei dit daartoe dat die verteller weer droom van die konyn, wat egter nou enorm groot geword het, en huil in sy slaap.

Die skrywer keer in twee slotparagrawe in "Winterplaas – 'n verhaal" in 'n groter mate terug na die tipe beskrywing in die laaste drie paragrawe van "Winkelplaas – 'n wintertekening", hoewel heelwat veranderinge aangebring is. Dieselfde aanhaling van Kloos intensiever die verganklikheidsgedagte, maar die sfeer is veel somberder en negatiever, met verwysings na leegheid en bome wat geknak het. In die eerste verhaal was daar 'n positiewe vertroue in die woord om die lewendes tot lewe te wek en te laat voorbestaan: "Kyk, as ek van julle praat, is julle weer daar ..." (1980: 40); in die tweede oorheers die weemoed, soos ook blyk uit die elegiese toon: "... verwyl in die woord, o, verwyl. Want wat bly oor? Kyk alles is vlietend soos skaduwees." Die implikasie is dus dat ook die woord maar tydelik van krag bly.

Met die laaste somber sinne word benadruk dat die persoonlike geskiedenis maar net tydelik vasgevang kan word in verhale, in konstruksies oor die verlede waarby die

name en die spesifieke gebeure (soos dié rondom apartheid) later ook vervaag en die persoonlike, fyn detail opgaan in 'n meer kollektiewe algemene menslikheid:

Wat anders bly oor as die verhaal van twee minnaars in 'n ou huis, en van die man wat in donker tye gesoek het na die waarheid. Hoe hy arm en verstote gesterf het. En sy het hom begrawe langs sy eerste vrou onder die sypresse.

Hiermee word die “ons” wat “mekaar se dooies onder die sypresse begrawe” (1997: 76) verskraal tot net die vrou se eensame handeling. Sy offer boonop in haar onselfsugtigheid selfs die mooi huweliksverhouding, wat in beide verhale beskryf word, op aan haar suster, haar man se eerste vrou.

4. Ten slotte

Beide in sy redigering, sy herskrywing én in sy herbewerking van sy eie kortverhale demonstreer De Vries 'n toenemende gevoeligheid vir die krag van die woord, maar ten slotte, in “Winkelplaas – 'n verhaal”, ook vir die tydelikheid daarvan. 'n Analise van die twee kortverhale, “Winkelplaas – 'n wintertekening” en “Winkelplaas – 'n verhaal”, laat blyk in watter fyn mate 'n ryp en beleë De Vries in sy laaste bundels 'n ontwikkeling ondergaan het met betrekking tot die steeds subtieler en noodwendiger opbou van verhale, die uitbou van paradigmas, en die versterking van betekenisnuanses deur herhaling, intertekstuele verwysings en herskrywing.

Met sy keuse van intertekstuele verwysings oor metafiksionaliteit en retorisiteit uit ander skrywers se werk, hetsy as onderdeel van verhale of as motto's, asook deur sy eie intertekstuele en metafiksionale spel met die terugkerende karakters, ruimtes en historiese tydperkewathy metsynarratief vervleg, toon Abraham H. de Vries 'n groeiende bewussyn van aspekte soos die spanning tussen feit en fiksie, die gemedieerdheid van vertellings, asook van die *petites histoires* as afsonderlike lappies in die gepresenteerde werklikhedskombers. Die werkliekheid word in sy werk op postmodernistiese wyse getekstualiseer tot 'n eie konstruksie (vergelyk ook Van Alphen, 1989: 825-826).

Uit die temas wat oopgeskryf word, blyk dat De Vries nie alleen met betrekking tot sy politieke opvattinge heelwat tydgenote vooruit was nie, maar ook in die ontginning van aspekte wat te doen het met poststrukturalistiese opvattinge oor metafiksionaliteit, historiografiese metafiksie en intertekstualiteit, sodat sy werk onder meer reflektere wat Desilet (1991: 163) soos volg uitdruk: “As the ‘past’ grows and changes in anyone’s awareness, it does so in a fragmented and fabricated collage of selections generated through a tracing/erasing occurring over and through previous traces and erasures (...) A past that ‘never was’ is a past that is itself interpretation – and interpretation upon interpretation in an evolving system of differences.”

Bronnelys

- Aucamp, H. et al.** 1980. *Klein Koninkryk. Vertellings uit die jeugland*. Kaapstad: Tafelberg.
- Blok, W.** 1974. Varianten onder de loep. *De nieuwe taalgids* 67(3): 238-245.
- Cloete, T.T. (red.)**. *Literäre terme en teorieë*. Pretoria: De Jager H.A.U.M.
- Desilet, G.** 1991. Heidegger and Derrida: The Conflict between Hermeneutics and Deconstruction in the Context of Rhetoric and Communication Theory. *Quarterly Journal of Speech* 77: 152-175.
- De Vries, A. H.** 1958. *Verlore erwe*. Kaapstad etc.: HAUM.
- De Vries, A. H.** 1966. *Dorp in die Klein Karoo*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- De Vries, A. H.** 1975. *Bliksoldate bloei nie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A. H.** 1980. *Uur van die idiote*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A. H.** 1987. *Soms op 'n reis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A. H.** 1989. *Nag van die clown*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A. H.** 1994. *'n Plaaswinkel naby Oral*. Kaapstad etc.: Human & Rousseau.
- De Vries, A. H.** 1997. *Skaduwees tussen skaduwees*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A. H.** 2002. *Op die wyse oop Karoo*. Plaaswinkelstories uit die Klein Karoo. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A. H.** s.j. Die behoue huis. LitNet.
<http://www.oulitnet.co.za/fiksie/adevries.asp>. Geraadpleeg op 10 November 2006.
- De Vries, A. H.** 2003. *Tot verhaal kom*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A. H.** 2005. *Verhale uit 'n koel voorhuis: die Klein Karoo-eerstelinge van Abraham H. de Vries*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Fokkema, R.L.K.** 1973. *Varianten bij Achterberg Deel 11: De commentaar*. Amsterdam: Querido.
- Genette, G.** 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gillfillan, R. en A.H. De Vries (reds.)**. 1989. *Op die wyse van die taal*. Kaapstad: Vlaeberg.
- Hellinga, WG.** 1954. Perspectief der varianten. In: Bittremieux, C. et.al. *Marthinus Nijhoff*. 's-Gravenhage: Van Oorschot, 421-438.
- Hutcheon, L.** 1988. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York etc.: Routledge.
- Kannemeyer, J.C.** 2005. *Die Afrikaanse Literatuur 1652-2004*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Meijer, M.** 1996. *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Michaël, H.** 1965. *Willem Kloos 1859-1938, zijn jeugd, zijn leven. Een bloemlezing uit zijn gehele oeuvre*. Daamen N.V./Den Haag: Bert Bakker.
- Rifaterre, M.** 1978. *Semiotics of Poetry*. London: Methuen.
- Van Alphen, E.** 1989. The heterotopian space of the discussions on postmodernism. *Poetics Today* 10(4): 819-839.
- Van Gorp, H., R. Ghesquiere, D. Delabastita & J. Flamend.** 1993³ (1980).

Lexicon van literaire termen. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Van Zyl, D. 1993. Variante. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*.

Pretoria: De Jager H.A.U.M., 546-547.

Van Zyl, D. 1996. *Salomo syn oue goudveldé. Op die spoor van die retorika in die Afrikaanse romankuns.* Ongepubliseerde D.Litt. et Phil.-proefskrif. Pretoria: Unisa.

Note

¹ Die volledige motto van David Kaplan wat De Vries gebruik in *Verhale uit 'n koel voorhuis: die Klein Karoo eerstelinge van Abraham H. de Vries* (2005) lui soos volg: *Revising is what all good writers do, the purpose of a story is to rewrite it.*

² Met dank aan Maryke Henn vir haar Honneurswerkstuk wat hierdie twee tekste onder my aandag gebring het. Sien ook Kannemeyer (2005: 361-362) se bespreking van die twee kortverhale.

Drie dekades kort

Abraham H. de Vries¹

Ever since the renewal in Afrikaans prose brought about by the works of the so called "Sestigers" ("Men of the Sixties"), there has been a great deal of interest in the Afrikaans short story. During the past three decades contemporary South African social and political problems and conflicts came to the fore in these works. In this paper ("Three decades short") important trends, i.e. "lines of living constants" (Elize Botha), are closely examined, starting with the so-called "border literature" of the Seventies and ending with the Nineties, the decade in which female authors dominated. The soldier as a figure of displacement and marginalization is added to the interpretation of the "border literature" of the Seventies and Eighties. The paper concludes with a discussion of a new relation to alarming aspects of Africa, especially the irrational elements, which became apparent during the last half of the previous century.

1. Inleiding

Die drie dekades van Sewentig tot Negentig is die periode in die Afrikaanse kortverhaal waarin die eietydse problematiek en konflikte van Suid-Afrika "op die wyse van die literêre teks" (Weideman, 1994a: 14) sterker as tevore op die voorgrond gekom het. Dié tendense was gedeeltelik reeds verskuil in die vormvernuwing van die vorige dekade. Ter aanvang dus 'n tree terug, waarna ek die dominante tendense in die Afrikaanse kortverhaal vanaf Sewentig tot Negentig wil belig, met onderbrekings in die chronologie om myns insiens tersaaklike byvoegings te maak. Omdat die dekade-indeling nie rigied afbaken nie, is daar ook gekyk na die bestaande tendense in die bundels van die begin van die nuwe eeu tot in 2007.

Daar is konsensus dat Sestig die dekade was van vernuwing in die prosa. Die vernuwing was eerstens 'n vormvernuwing, 'n vernuwing in vertelstrategieë, met as mondstuk die literêre tydskrif, *Sestiger* (onder redaksie van Chris Barnard, André P. Brink, Abraham H. de Vries, Etienne Leroux, Koos Meij, Jan Rabie, Adam Small, Bartho Smit en Dolf van Niekerk). Opvallende voorbeeld van hierdie soort vernuwing was die roman *Orgie* van André P. Brink, die kortverhaal "n Dag in Berg-en-Dal" van Etienne Leroux en Adam Small se "Klein Kytic".

"n Dag in Berg-en-Dal" is 'n *Under Milk Wood*-agtige teks waarin telkens 'n onderwerp, hetsy mens, natuur, gebou, plek, rigting, selfs 'n oorgang (soos "MAAR") met hoofletters geaksentueer word, asof dit die fokus word van 'n kamera-oog. Soms lig die aksentuering op die bladspieël verteenwoordigers van die dorp se "drieduisend siele" uit, maar geen vaste patroon is herkenbaar nie. As die maan ten slotte opkom oor hierdie dorp, kom dit ook op op die bladspieël (vgl. ook De Vries, 1989: 76-78). Small se "Klein Kytic", die verhaal van ontrou en moord en gevangerskap in die haglikste en armoedigste omstandighede, maak gebruik van sowel die mengselvorm draaiboek-prosa-poësie as van manipulasies op die bladspieël: die donkiekarretjie van ou Kytic slinger ook op die bladspieël heen en weer. Bartho Smit, die eerste redakteur, en in werklikheid die vader van die Sestigerbeweging, bring in een van die heel eerste hoofartikels die vernuwing eksplisiet in verband met vernuwing in die vormgewing.

Volgens Smit was die doel van die beweging en die tydskrif om die regte klimaat en begrip vir die werk en strewe van die Sestigers te skep. "En hiermee word nie bedoel begrip vir *gewaaghede* of *ondermynde temas* nie, maar slegs vir die probleme, hoofsaaklik vormprobleme, waarmee die ernstige skrywer van elke nuwe generasie altyd weer te doen kry" (Smit, 1963: 1).

Toevoeging: Vormprobleme en nuwe vertelstrategieë het gewoonlik 'n verwikkelder geskiedenis en Umwelt as net gewaagde en ondermynende temas, soos ook blyk uit Smit se artikels in die daaropvolgende uitgawes van *Sestiger*. In welke mate spesifiek die polities betrokke verhale van Sestig en latere dekades nuwe vertelstrategieë tot gevolg gehad het, vereis 'n uitgebreider studie as wat hier moontlik is. Hier ter sake is dat dié nadruk deur skrywers self op vormvernuwing gedeeltelik 'n ontwykingsmaneuver was, waarop Smit se "ondermynde temas" dan ook sinspeel. In koerante uit daardie tyd is goed gedokumenteer in welke mate die groep skrywers wat hulself die Sestigers genoem het, reeds sedert die verskyning van Brink se *Die Ambassadeur* (1963) en *Orgie* (1965), Etienne Leroux se *Silberstein*-romans (1962-1966), sowel as Rabie se *Een-en-twintig* (1956) en veral *Ons die Afgod* (1958), polities en godsdienstig by die destydse regering en in die pers onder verdenking was. Smit se genoemde artikel verskyn 'n jaar voor die Rivonia-verhoor, waar Nelson Mandela lewenslange gevengenisstraf opgelê is. Of die vermoedens by die destydse owerheid van subverse, selfs staatsgevaarlike, bedrywigheude deur die groep skrywers geregverdig was, is 'n heeltemal ander – vanuit die huidige perspektief miskien selfs redelik amusante – saak.

2. Tematiese vernuwing en gevolge

Belangrik in die tematiese vernuwing is huis dié skrywers wat buite die "groep", die redaksie, gestaan het: Breyten Breytenbach met sy *Katastrofes* en *Die ysterkoei moet sweet* (albei van 1964), Hennie Aucamp se *Spitsuur* (1967) en Henriëtte Grové met haar bundel *Jaarringe* (1966). Laasgenoemde, veral vanweë "Dood van 'n maagd" met sy nadruk op die byna banaal lyflike, sou as voorloper beskou kan word vir dieselfde tendens by die vroueskrywers van Tagtig en Negentig. Naas Leroux en Brink was Breytenbach die belangrikste vernuwer van die hele dekade. Sy *Katastrofes* is die opvolger van Rabie se *Een-en-twintig*, maar Breytenbach en Rabie staan ook in die groter tradisie van diegene wat hulle volgens Ellman gekeer het teen "the tyranny of conventional experience" (Michaux, s.j.: XXI): Baudelaire, Lautreamont (*Les chants de Maldodor*), Rimbaud (*Une saison en enfer*) en Henri Michaux (*Une Certain Plume*; *Grand Garabagne*, e.a.). Breytenbach se verhale het die groteske en die wreedheid van sprokies, vol absurditeit en fantasie ("die boenk" en "fascistiese pampoen").

Hennie Aucamp se groot bydrae tot die kortverhaal word later telkens bevestig met sy romanties-dekadente, verwondbare ek-vertellers, randfigure wat met die optiek van "outers" kommentaar lewer op die samelewning. Die bevolking van die kortverhaal, so het Frank O'Connor al betoog, is 'n versweldge bevolking: "The peculiar, the eccentric, the lonely, the downright mad: these with children and old people, make up a great part of the population of the short story" (aangehaal in Aucamp, 1978: 144). In Sestig begin die nadruk val op die randfigure as ek-vertellers.

3. Kontak deur Mulder en veral Greshoff met Van Wyk Louw en die Dertigers

My tweede toevoeging geld die spesifiek polities gemarginaliseerde, ontheemde figure wat tot nou toe nie onderskei is van die ander randfigure in die prosa van Sestig nie. Daarom is die belangrike plek wat bv. Small se "Klein Kytic" inneem in hierdie tendens nog nie geaksentueer nie. Ou Kytic en haar dogter se tog stad toe van die plaas af is 'n dubbele lydensweg. Nie slegs is hulle as bruin mense uitgeworpenes nie, daar is op sosio-politieke vlak 'n gebrek aan beskerming vir die familie van plaasarbeiders. Ná Kytic se pa, Jakob, se dood: "toe moet ons oek ma Kaaptoe wat kannos tog doen oppie plas het die bas oek gasé". En aan klein Kytic se uitbuiting in die stad, nadat Poena nie meer vir haar gesorg het nie en die "anner" begin kom het, het "die wit base oek" meegedoenoen. "Klein Kytic" is nie 'n verhaal óór marginalisering nie; met verskillende verdigtingstegnieke en vertelstrategieë bied "a plurality of speakers and attitudes" (Rimmon-Kenan, 1983: 114) út die gemarginaliseerde groep die verhaal aan.

Ontheem deur politieke konflik, hier verhewig tot oorlog, is ook die groep uitgestotenes in Karel Schoeman se "Die hotel" wat reeds in Junie 1973 in die tydskrif *Izwi* verskyn het. Iewers langs 'n markplein aan die rand van 'n oerwoud geleë, in 'n verbrokkelende ou hotel, sit 'n gedoemde groep uit 'n vorige bestel met onafrikaanse titels en aansprekkingvorme (Gravin, Herr, Prinses); "koloniste" wat weinig en later as gevolg van oorlogsomstandighede geen kontak het met die buitewêreld nie. Ook as dit weer relatief normaal raak buite op die markplein, bly hulle nog ingesluit deur die blindings en gordyne en barrikades tot hulle oplaas nie meer uitkyk buite toe nie, daar geen skrefie son meer na hulle toe deurdring nie en hulle volkome opsygeskuif, gemarginaliseer deur die politieke gebeure en hul eie reaksie daarop, nodeloos wag om "bevry" te word.

In P.J. Haasbroek se "In die Hoëveld waar dit oop is" (1982) word die marginalisering en ontheeming van 'n groep tot 'n uiterste gevoer: hier is "die Afrikanerdom" slegs nog 'n museumstuk, 'n vergunning omdat "dié minderheidsgroep op grond van hul bydrae sekere regte verdien." Maar in teenstelling met wat die titel in die vooruitsig stel (die titel is ook die eerste alinea van die gedig "In die Hoëveld" van Toon van den Heever), speel die verhaal af in 'n benouende mausoleum "sonder enige vensters in die gladde blouswart graniet", 'n postapokaliptiese variant van die huis sonder vensters en deure van Jan Rabie se "Droogte". Soos in Karel Schoeman se roman *Na die geliefde land* is daar geen tydsaanduiding in die verhaal nie. Van belang is slegs dat die gewone Afrikanername en -vanne wat op die ererol verskyn, dermate nie meer in ere is nie dat "prestasie en datum" nodig is om betekenis daaraan te gee en dat die veldslae en verdrae in tapisserie en marmer uitgebeeld, dateer uit die vorige eeu (gesien vanuit die verhaaltyd).

My aandag is op hierdie tendens gevestig met 'n verhaal van Hennie Aucamp uit die dekade van Sestig, 'n belangrike verhaal wat eers in 2003 gepubliseer is in Etienne van Heerden se *Briewe deur die lug*. "Die bevel" is die eerste verhaal oor 'n plaasmoord, een van dié ontstellende ontwikkelinge in die huidige Suid-Afrika. In dié verhaal word 'n ou dame en haar dogter vermoor deur 'n swart man wat hulle goed ken – hy werk by

hulle.

Dis die manier waarop hierdie moordenaar geteken word wat opval: Hy is onwillig om die moorde te pleeg, hy handel slegs “op bevel” van “die groot man”. Hy het tydens die moord “groot mededoë” in sy oë, “blind van die tranen van ‘n óóu verdriet” – met verwysing waarskynlik na verdriet om die politieke bestel, om die hele geskiedenis (“óóu verdriet”) wat hom tot hierdie daad noop. In sy onwilligheid, in sy meegevoel met die slagoffers, in die feit dat hy self ‘n slagoffer is, is “Swartbooi” ‘n voorloper van die gemarginaliseerde soldatefiguur in veral die Afrikaanse kortverhaal van die sewentiger- en tagtigerjare.

Aucamp (2000: 21) het reeds in die sestigerjare die verhaal aan die tydskrif *Contrast* gestuur, maar “tot my teleurstelling was beide Jack Cope en Jan Rabie se ontvangs van ‘Die bevel’ volkome negatief. Die verhaal is te ‘alarmisties’, het hulle gesê, en nie bevorderlik vir gesonde politieke verhoudings in die land nie [...] Die Mau-Mau-geskiedenis in Kenia in die vroë vyftigerjare was nog vars in die geheue, en immigrante uit Kenia kon bloedstollende verhale oor moorde op plase vertel. En tans gebeur dieselfde gruwelmoorde op plase in Suid-Afrika [...] Die demoniese slagspreuk ‘One settler, one bullet’ het ‘n plaaslike variasie ontwikkel: ‘Kill the Boer, kill the farmer’ [...] Hierdie eeu het met die slagting van die Afrikaner begin en die gevvaar is groot dat dit met die slagting van die Afrikaner sal eindig.” Tot so ver Aucamp.

Die volgende plaasmoordverhaal verskyn eers drie dekades later: Pieter Stofberg se “Die evangelië volgens Piet Botha” in sy bundel *Kruispunt* (1997). In hierdie verhaal is daar geen mededoë meer nie, die skrynende ironie in die Aucampverhaal is hier afwesig, geweld voer ‘n eie bestaan. Volledigheidshalwe: In “Bouvalle”, die derde plaasmoord in die Afrikaanse letterkunde (uit *Tot verhaal kom*; De Vries, 2003: 11), stel die verteller se “heimwee na elke droom van geborgenheid” reeds die problematiek van die blanke se plek in Afrika aan die orde, ‘n problematiek wat woordeliks uitgespel word (“White pig. Settler. Karel’s white fuck. Traitor. Land thief. / Is dit wat hy is – hier op ‘n plaas in Afrika?”) in die titelverhaal van Helena Gunter (2007: 86) se bundel *Op ‘n plaas in Afrika*. In Dana Snyman se verhaal “Al hierdie mense” (uit *Anderkant die scrap*, 2006), verskyn bladsye lange name wat hy “sedert 2003 in ‘n swart aantekeningboekie neergeskryf het” en wat aan die slot die name blyk te wees van onbekendes wat “in die laaste paar jaar op plase en hoewes iewers in die land vermoor is”.

As verhale slegs maar gedeeltelik die maatskappy weerspieël waaruit dit voortkom, bied hierdie kort geskiedenis van slegs verhale oor plaasmoorde ‘n ysingwakkende beeld van die huidige Suid-Afrikaanse samelewning.

4. Grensliteratuur

Ek keer nou terug tot die chronologie; ‘n belangrike aspek van Sewentig en Tagtig se sg. grensliteratuur sluit hierby aan.²

Grensliteratuur begin al by Haasbroek se tweeluik (“Aardrykskundele” en “Anatomieles”, beide uit 1975) – met as agtergrond die betrokkenheid van die SA polisie in die destydse Rhodesië – maar dit kry in die sewentigerjare eers dié naam met die verskyning van J.C. Steyn se *Op pad na die grens*.

Ander bundels grensverhale is Koos Prinsloo se *Jonkmanskas*, *Die hemel help ons en Slagplaas*; Alexander Strachan se 'n *Wêreld sonder grense*; Etienne van Heerden se *My Kubaan en Liegfabriek*; George Weideman se *Tuin van klip en vuur* en *Die donker melk van daeraad*; Elsa Joubert se *Melk en Dansmaat*; en Emma Huismans se *Berigte van weerstand*.

"Die eietydse literatuur is baie meer Afrika-gerig as van die sterkste Sestigerwerk", sê Johan Smuts (1988: 31) met verwysing na hierdie skrywers. Hy is "nie meer op pad na die grens nie, hy is óp die grens [...]" ; hy skryf nie meer "van die kant af oor die oorlog" nie, maar vanuit die kennismaking met "die uiterste grens: die dood".

Ek het Swartbooi in Hennie Aucamp se "Die bevel" 'n voorloper genoem van die gemarginaliseerde soldatefiguur in die Afrikaanse kortverhaal van die sewentiger- en tagtigerjare. Van belang in die sewentigerjare is die eerstespersonvertellers se byna volledig negatiewe ingesteldheid teenoor die oorloë en die krygsreëls waaraan hulle onderwerp word. In haar artikel "Voorlopige verkenning van nuwe Afrikaanse Oorlogsliteratuur" (Joubert, 1985) noem Elsa Joubert ter verduideliking P.J. Coetzer se "Di kaffer oorloge van 1843, 1835, 1846, 1850 tot 1853" (gepubliseer in 1889) om die verskil aan te toon in die "onder-klimaat" en "instelling tot die onderwerp" tussen die oorlogsverhale van die vorige eeu en dié van bv. Haasbroek, Steyn, e.a. van die sewentiger- en die tagtigerjare. Teenoor Coetzer se totale gebrek aan enige bevraagtekening van watter aard ook oor die sin of regverdigheid van oorlog staan volgens haar die ondertoon van afgrýse en ironie by bv. Haasbroek, die gedagtes van twyfel oor die morele regverdiging in verband met strukturele geweld (J.C. Steyn), die nuwe terugkyk op die geskiedenis om sin te maak van die verlede in 'n hede van "sinisme en desillusie" (Prinsloo).

Twee aspekte van hierdie grensverhale is belangrik. Reeds duidelik in Steyn se "Die dag toe ons agtergekom het dis oorlog" en bevestig deur latere verhale, is die dokumentêre aspek. Hier word 'n dag (Saterdag, 29 November 1975) in die lewe van 'n Afrikaanse gesin in die Noord-Vrystaat gedokumenteer: die einde van 'n ongelukkige week, waarin hulle bewus geword het van die Suid-Afrikaanse inval in Angola met 'n verklaring deur die Minister van Verdediging dat die "terroristoorlog" geëskaleer het tot 'n "verhewigde vorm van konvensionele oorlog", 'n week ook waarin die Afrikaanse digter, Breyten Breytenbach "op aanklag van terrorisme" gevonnis is tot nege jaar gevangenisstraf. (Sien ook Elize Botha in Cloete, 1980: 357 e.v.)

In die vroeë tagtigerjare kry hierdie dokumentêre tendens 'n ander aksent: Strachan en Van Heerden se verhale het "nuusberigte" geword, "berigte van weerstand". Dit moes die "haplografie van amptelike weergawes" (Van Heerden, 1997: 76) deurbreek. Die "amptelike leuen" was tot met bogenoemde verklaring in 1975 dat die Suid-Afrikaanse weermag nie in Angola betrokke was nie.

Die amptelike leuen het ook die grenssoldaat self die swye opgelê. In "Grensverhaal" van Koos Prinsloo word die relevante wette woordeliks weergegee, waarvolgens niemand in 'n nuusblad, tydskrif, boek, pamphlet of radio enige inligting mag verskaf oor die Weermag en die bedrywighede van die Weermag "wat daarop bereken is om die Regering in sy buitelandse verhoudinge te benadeel of in verleenheid te stel of om lede van die publiek te ontstel of neerslagtig te maak" nie. Die grenssoldaat was

dus 'n geïsoleerde moordwapen, byna volledig gemarginaliseer "in landsbelang" en in diens van die meesternarratiewe van dié tyd: "Totale Aanslag" en "Afsonderlike ontwikkeling".

"In 'n groot mate was die reeks grenstekste 'n inskryf van persoonlike klein geskiedenisse téén die meesternarratiewe van die tyd, 'n aandrang om die weerloosheid van veral jongmans wat tot diens opgeroep is, uit te beeld" (Etienne van Heerden, 1997: 78).

'n Variant van die dokumentêre realisme is die verskillende vorme van faksie wat in veral die tagtigerjare voorkom. Dit strek vanaf verhale wat eksplisiet aangebied word as dokumente, soos in Emma Huismans se *Berigte van weerstand* (1990) en implisiet, soos in Elsa Joubert se *Dansmaat* (1993). As faksie kan ook André le Roux se verwerking van sy bekende *Huisgenoot*-artikels in verhale gereken word, bv. "Moet 'n slag gaan kyk hoe lyk dit daar by Goudini-spa" uit *Sleep vir jou 'n stoel nader* (1987). Le Roux se verhaal is m.i. belangrik omdat die byna emosielose "verslag" van die grieselige werk in 'n lykshuis terselfdertyd kommentaar is op die atrofie van gevoel in 'n geweldsamelewing.

Gedeeltelike faksie, maar met 'n eietydse sosiaal-politieke dimensie twintig jaar later, kom in 2007 voor in die gebundelde rubriek van Dana Snyman: *Uit die binneland* (2005) en *Anderkant die scrap* (2006). Die "geestelike weerbaarheid" van die vadere van 1975 word besoek aan die kinders van vandag in die vorm van die groteske wonde van 'n verbye oorlog ("Solitary man") en 'n "Job interview (2006)", waarin die belangrikste aktiwiteite van die CV – bv. die attribute van Afrikanerskap – waardeloos of onbegryplik blyk te wees. Selfs in Snyman se "familie-stories" en sy verhale van "weggesteekte mense" oorheers vrae soos: "hoe kom lag ons almal op die foto", "wanneer hou die dinge op?", terwyl "Inventaris" sonder kommentaar opsom wat die "somtotaal van Jerry Dibetso, die man wat soms in my tuin werk, se aardse besittings" is. Snyman is al tereg die Simon Carmiggelt van Afrikaans genoem.

Benewens die postmodernistiese vertelstrategieë, die opkomsvandie kort-kortverhaal en die verskillende variasies van grensliteratuur, wat almal reeds goed gedokumenteer is, het daar in die tagtigerjare ander verskuiwings plaasgevind. In sy artikel "Hoe raak oorgangspolitiek die Afrikaanse skrywer? of Van nuwe modelle na Backyard mechanics" sê George Weideman (1994: 21-22): "Veral op drie terreine, waarop hier nie in detail ingegaan word nie, het daar in die 'struggle'-periode en die oorgangstyd merkwaardige verskuiwings plaasgevind – verskuiwings wat waarskynlik saamhang met die verbrokkeling van ou sisteme. Dit is die opkoms van vroueskrywers wat veral vanuit die feministiese perspektief skryf (Marlene van Niekerk, Wilma Stockenström, Welma Odendaal en Rachelle Greeff, Emma Huismans en Jeanne Goosen om enkeles te noem); die bevryding van die gay-skrywer (Koos Prinsloo, Hennie Aucamp) en dan 'n besondere ontwikkeling: die publikasie van 'persoonlike geskiedenisse' deur die onderdruktes self: Abraham Phillips, en die Prog-groep digters."

In verband met Phillips se baanbrekerswerk (hy publiseer ook nog *Erfenis van die nooddot* en *Die Messiasbende*) en dié van daaropvolgende skrywers, sê die skrywer Elsa Joubert tereg: "Dit is asof 'n hele gemeenskap stem gekry het" (Joubert: 1985).

5. Die dekade van die vrou

In die negentigerjare word die “battle of the sexes” deur vroue self geaksentueer inveral bloemlesings: Rachelle Greeff se “erotiese verhale deur vroue” in *Lyfspiel/Body Play* (1994); Corlia Fourie se *Vrou:mens* (1992) en die versamelbundel *Vrouestemme* (1994) van Annemari van Niekerk. Rachelle Greeff lê in haar Voorwoord tot *Lyfspiel/Body Play* klem op die ontmagtiging van die vrou vanweë cliché-beelde van vrouwees binne ’n boonop sterk patriargale samelewing. Negentig is in die Afrikaanse kortverhaal die dekade van die vroueskrywers in wie se werk drie belangrike tendense herkenbaar is:

5.1

Allereers is daar die herdefiniëring van vrou-wees in die nadruk op verskillende aspekte van die onromantiese (antiromantiese?) liggaamlikheid van die vrou, van vrouekwale, van “die rugkant van die bruid”, in terme van Rachelle Greeff se bekende debuutbundel (Greeff, 1990); liggaamlikheid, soms grafies geaksentueer deur vrouekwale, soms gruwelik vermink in verkragting:

“Dis Peace se kinderlike handskrif in groen balspuit,” vertel die hooffiguur in Greeff se sterk ironies betitelde “Season’s Greetings”: “Ek skryf maar want ek weet Dennis sal embarrass wees om te praat. Hulle het eers vir Fay gerape Mevrou en toe ’n stukkende bottel in haar opgedruk. Toet hulle ’n stok in Ougat opgedruk. Hy’s vol gatte en goed. Hy is in Groote Skuur. Die dokters gee hom tien present. Ek is baie jammer tog Mevrou, maar nou wil ek eers my huil uit huil. Cathy sê sy sal kom help want dis mos nou factory holidays vir haar en sy is fluks. Ek hoop Mevrou hulle het ’n Happy Kersfees Mevrou” (Greeff, 1993: 79).

“Toe die groepie deur die kamer kosyn beur gang af, hoor Lea die stem van die president in sy Kersboodskap vanaf die voetenent: ‘Die seisoen van geweld, ek herhaal, die seisoen van geweld is verby.’”

In Greeff se *Palazzo van die laaste dans* (2007) is die palazzo ’n ornate, oordadige “Fort” vir die “atmosfeer en tekstuur” van ’n vroeëre (Europese) droom, nou ’n verbrokkelende kasarmte aan die kus by Muizenberg, waaraan net Farouk nog met sy dodedanse, met ’n “laaste dans” voor hy vermoor word, kortstondige betowering kan teruggee. Hoewel die dikwels teenstrydige reaksies van sensualiteit en wanhoop, donker eros en verlatenheid aan die vorige bundel herinner, is die assosiasies, hier ook op religieuze vlak, met dans en met dié “Lord of the dance”, veel verwikkelder, veel meer ingestem op die “shape and pattern which is at the heart of our reality” (Sydney Carter se woorde – hy het in 1993 die ou Shaker-lied, “Simple Gifts” verwerk in “Lord of the Dance”).

’n Merkwaardige toevoeging tot hierdie tendens is die Kusturica-agtige “sterk vrou en afwesige vader”-verhale in George Weideman se *Newelig* (2007), en veral die verhaal “Tier”oor ’n vrou se dierlike wraak op ontmensliking.

Reeds in die verhale van die vroueskrywers sluit die tendens van ontmantisering aan by ’n herevaluering van die werklike rol van die tradisioneel beskermende vaderfiguur. In J.M. Gilfillan se “My liefste Poppie” (*Van stiltes en stemme*, 1989) word die vader

ontmasker as wreedaard en swakkeling. In Corlia Fourie se "Liefde en haat" (*Liefde en geweld*, 1991) weet die kind nie wie om die meeste te vrees nie: die swart "hulle" vir wie almal bang is vanweë die gewelddadigheid in die samelewning of haar pa wat dreig om 'n gesinsmoord te pleeg sodat die "hulle" niks aan sy familie kan doen nie.

Die eerste tendens sou dus beskryf kan word as die letterlik lyflike verwerping van die tradisionele geslagsrolle wat aan vroue toegedig is en daarmee gepaardgaande 'n herevaluering van die posisie van die ander rolspelers. Die vaderfiguur was daarvan hier 'n voorbeeld.

5.2

'n Tweede tendens: Die hantering van kulturele verskille was by Minnie Postma, G.R. von Wielligh, G.H. Franz en PJ. Schoeman nog basies kulturele verryking van die Afrikaansmagtige vanuit 'n veilige waarnemersposisie. Maar in die verhale óor die posisie van Afrikaans deur die vroueskrywers soos Joubert se "Afrikaanse les, Johannesburg 1960" (*Dansmaat*, 1993) en veral Gilfillan se "Taalles" (*Van stiltes en stemme*) word taal simbool van die kulturele vervreemding wat apartheid veroorsaak het:

"Vir haar is hy 'n registrasienommer; een van die massa onnoselle swart studente wat nie die eenvoudigste sin foutloos kan neerskryf nie. Weet sy van die gedigte wat Simelane skryf? Het sy al ooit 'n Zoeloe-pryslied gehoor? Die musiek daarin? Hy kyk af op die vel papier waarop daar 'n verlate opskrif staan: My vakansie."

In hierdie situasie praat Annemarie van Niekerk in die Voorwoord tot haar bloemlesing *Vroue-vertellers 1843-1993* (1994: 27) dan tereg van "taalonderrig as kulturele geweld".

Die hantering van die kulturele verskille (wat per slot van rekening ten nouste saamhang met die magsverskuiwing in die politiek) is verwant aan die herdefiniëring van vrou-wees. Die sendeling se vrou in Scheepers se "Tweede kind" (*Die ding in die vuur*, 1990) red met haar melk die swart weeskind se lewe ondanks haarself:

"Ek gee nie om dat my seuns saam met die abantwana van die dorp witboud-swartboud in die modderige rivier swem nie. Ek gee nie om dat my seuns en die abafana saam teen die koeistal se muur piepie nie. Ek gee nie om as hulle by die strooise speel en na strooise ruik nie [...] Here, ek is 'n meisie uit die Hugenote-vallei, maar ek werk hier saam met my man. Ek hou van die mis wat in die heuwels se voue intrek en van die rokerigheid van die vure. Maar, Here God, moet ek dan op hierdie manier hierdie skepsels se ellende deel?"

"Die sendeling se vrou sien haar man langs haar smal bed staan. Sy weet van die mooi Dexter koeitjie met die swart vel en ronde uier, wat in die koeikraal staan en die ryk melk wat sy gee. 'Jy moet opmaak hiervoor Here,' sê die sendeling se vrou. 'Jy moet nou weet van my kind. Jy moet nou my blonde seun groter en sterker laat groei met die Dexter se melk as wat dit sou wees met my eie. Noudat ek my borste vir die barbare gegee het.'"

In hierdie nuwe realisme is raspejoratiewe nie meer rasgebonde nie. In "Dom koei", Scheepers (1990) se verhaal oor vrouebesnydenis, is dit die swart suster Ngomezulu wat die lappe om die meisie se lyf tot bokant haar heupe optrek en die "barbare"

dan wegjaag. Die openlikheid waarmee kulturele verskille gehanteer word, is nie romantiserend, verdoeselend of interpreterend nie. Al die vroue is deelgenote in die verskrikkinge van die tyd.

5.3

'n Derde tendens noem ek, by gebrek aan 'n beter formulering, "die tuiskoms van die oorlog". Die relatief veilige posisie van waaruit die Sestigers, in N.P. van Wyk Louw se woorde, met "die probleem van die baie volke se saamwoon binne een kunsmatige staatsverband begin worstel" het (Louw 1964b, Inleiding), het inmiddels verander. Die verskil is illustreerbaar as Elsa Joubert se "Agterplaas" (*Melk* 1980) vergelyk word met "Telefoon" (*Dansmaat*, 1993).

Die basiese gegewe in albei verhale is die verhouding tussen 'n gegoede blanke stadsgesin en die swart huishulpe in die buitekamer agter die huis. "Agterplaas" is egter ook die verhaal van 'n geïsoleerde en vereensaamde blanke vrou ("My lewe beweeg op die periferie van 'n bestaansvlak wat ek nie ken nie," sê sy in die eerste alinea) wat deur 'n viertal episodes, elk met 'n openbarende moment, ontwikkel tot betrokkenheid, tot sy nie meer téenoor hulle, die swart agterplasmense, staan nie, maar saam met hulle teen die polisie, die burokratie, die uitvoerders van wette. Van die kind wat die huishulp se tydelike bloedjong plaasvervanger verwag, sê sy: "Ons sal die kind wegsteek as hulle kom. Ons sal die kind stilmaak met melk as hy skree. Ons sal hom klere aantrek as hy koud kry en ons sal hom was as hy vuil is."

Hierdie heilsperspektief van "helderte in hierdie donker" is gedoem; die agterplasmense het "een nag hulle goed gepak en met die bondels en koffer op die kop geloop." Die ontwikkeling in "Agterplaas" is vanaf die verduur van die swartes se onbegryplike bestaanswyse en hul byna dreigende kommunikasienet wat strek van huis tot plakkerstad, tot erkenning van hul bestaan, iets wat om agting vra, hoe onbegryplik hul optrede ook mag wees.

Die sosiaal-politieke konteks waarin Elsa Joubert se *Melk* geskryf is (ongeveer dieselfde as *Die swerffare van Poppie Nongena*, 1978), word deur die oueur self soos volg verwoord: "Dit was nog die tyd toe almal gevra het: hoe kan ons help? Hoe kan ons iets doen? Wat kan 'n mens doen? Ons was nog in die posisie om die soort vrae te kon stel."

In "Telefoon" is die huishulp se kamer in die agtertuin leeg en versteek. Van die soort kommunikasienetwerk in "Agterplaas" is daar nie meer sprake nie. Die kamer is agter 'n heining versteek om onwelkomme intrekkers uit te hou. Want die basiese konflik in die verhaal is nie tussen afsydigheid en betrokkenheid nie, maar tussen betrokkenheid en eie veiligheid. Die agtertuin wat in "Agterplaas" toeganklik was vir 'n hele aantal kuergaste, is nou beveilig met 'n veiligheidsketting, later met 'n nuwe skuifslot. Wat die blanke gesin waarneem op televisiebeeld uit die township, ongeveer 20 km daarvandaan, is 'n oorlogssituasie van huise wat afgebrand word en waarin halssnoermoorde gepleeg word. En – dit is belangrik – dit is 'n werklikheid waarin "die Boere", aanvanklik die skeldnaam vir die polisie, later vir alle blankes, die vyand is. Selfs 'n gesprek van die swart huishulp met haar eertydse werkgewer is genoeg rede

om te vrees vir haar lewe. Die konflik tussen die verteller en haar man oor die vraag of hulle die gewese huishulp se seuns Herbert en Johnny (laasgenoemde gebore in die agterkamer) onderdak en wegkruipplek moet gee, bring die geweld huis toe as die man sy vrou te lyf gaan. Die geweld waarvan die man kort tevore nog gesê het: "Die geweld wil ek nie op my werf hê nie, jy weet mos, ek kan nie die geweld in my huis laat kom nie."

In 2007 word die "tuiskoms van die oorlog" en die tendens van "ontmaskering" verder gevoer in Helena Gunter se *Op 'n plaas in Afrika*. Op die plaas, tradisioneel die "Boereparadys", plek van romantiese ontvlugting, van hunkering vanuit 'n verstedelikte bestaan, is geweld nou variasies van seksuele – ook homoseksuele – magsmisbruik teenoor vrouens, teenoor anderskleuriges en teenoor kinders. Die perverte gesagsfigure het verskuif na ander plekke van gewaande veiligheid: dis boere, onderwysers en 'n hoogheilige maatskaplike werkster. In die plek van plaasromantiek het plaasmoorde gekom, bloedskande en vermingking, betasting en liefdesverraad oor kleur- en geslagsgrense. Duitse toeriste wat in die titelverhaal die plaas besoek agter die *Ultimate African Experience* aan, vind 'n plek van vermingking, bloedige geweld, moord, met (as naklank van die moordkampe?) klassieke musiek op die agtergrond. Gunter se verhale "ontmasker" die plaas binne die breër tendens van ontgogeling.

5.4

Ten slotte, 'n vierde tendens wat nie slegs by vroueskrywers voorkom nie: oor Afrika, en ook Suid-Afrika, is daar deur al die eeu geskryf met bewondering vir die wrede prag van die land en angs om die geheimsinnigheid, die vermoedens van duister magte. En telkens is daar sprake van die ontuisheid van die Europeaan op hierdie vasteland, die "onbehuisdheid", soos Jakes Gerwel dit noem, van die Westerling in Afrika, wat in Antjie Krog se "visioen van 'n nasie" gestrand het "teen hierdie geil vasteland / sonder om ooit in Afrika onloënbaar aan te land" en "na drie eeu nog niks anders [is] as 'n stukkie curiosum westers" (Antjie Krog, 1981: 25).

Juis daarom is 'n laaste tendens wat laat in die negentigerjare te voorskyn kom, opvallend. In Izak de Vries se kortverhaal "Ons moet vir jou 'n bees slag" (*Kom slag 'n bees*, 1998) het die soldaat teruggekom van die oorlog af, maar die onderdrukkte afgryse in wat hulle as soldate gedoen het, laat hom in intieme oomblikke angsaanvalle kry. Hiervan word hy in die verhaal net verlos deur die mistieke magte en rituele van Afrika waarin, anders as by die Westerling, daar 'n kollektiewe aanvaarding is van skuld. In Riana Scheepers se verhaal "Heks" uit die bundel *Feeks* (1999) word die Afrika-magte destruktief ingespan deur die blanke vrou, as sy die vloek met 'n Afrika-ritueel teruggooi op iemand wat haar gevloek het.

Die onbegryplike van hierdie vasteland – toordery, voorspellings, heksery – is op die wyse van die verhaal goed gedokumenteer: In 1996 nog verskyn Ina le Roux se "Jack May Ramarumo" (in *So lief as wat daardie hoender vir 'n skoot is*), 'n herskepping van die Venda-vertelling van Piet Mavhutha oor 'n Sotho-man en sy familie wat met harde werk die bygelowe oor die vahlooi (towenaar) en matukwane (zombies) wakker maak by die inwoners van Folovhodwe in Venda en sodoende die verskrikking van

hekseverbranding oor hom bring.

In De Vries en Scheepers se nuwe verhale is daar egter sprake van Westerlinge se versoening met, deelwoord van, die onbegryplike, die mistieke Afrika, die Afrika van voorvadergeeste en voorvaderaanbidding, van duistere magte en van toordery.

6. Opsommend

In hierdie artikel is aandag geskenk aan die belangrikste tendense in drie dekades van die Afrikaanse kortverhaal: Verskillende aspekte van die grensliteratuur van die sewentigerjare, wat voortgesit word in die volgende twee dekades, het eers aan bod gekom. In die tagtigerjare was daar, benewens die postmodernistiese vertelstrategieë en die opkoms van die kort-kortverhaal (wat die Amerikaners benoem met *short-short* en *sudden fiction*) ook die opkoms van vroueskrywers wat vanuit 'n feministiese perspektief skryf, die bevryding van gay-skrywers en die publikasie van persoonlike geskiedenisdeur skrywers uit die voorheen agtergestelde gemeenskappe. Daar is gevind dat die negentigerjare die dekade was van vroueskrywers, met drie belangrike tendense: die herdefiniëring van vrou-wees, die nuwe hantering van kulturele verskille en die "tuiskoms van die oorlog".

Op die vraag waarom soveel aandag in die sestigerjare bestee is aan vormvernuwing en nie aan belangrike tematiese vernuwing nie, is gevind dat hierdie aandag gedeeltelik 'n ontwykingsmaneuver was wat ontstaan het in kommentaar deur die skrywers self. Binne die opkomende Afrikanernasionalisme en verhardende apartheid beleid was skrywers polities onder verdenking van "staatsgevaarlike" optrede. Soos ook later sou blyk, was in die werk van Rabie, Breytenbach en Grové reeds tematies belangrike vernuwende tendense aanwesig.

Aan die bekende tendense van die sewentigerjare is die spesifieke politiese marginalisering van individue en groepe toegevoeg. Ten slotte is gevind dat in die laaste paar jaar van die vorige eeu daar in die verhouding tot Afrika 'n belangrike verskuiwing plaasgevind het: In werke van Scheepers en Izak de Vries word die irrasionele, rituele elemente van Afrika nie meer uitgebeeld as angswakkende bedreigings nie, maar as hulp teen bedreigings.

Universiteit van Wes-Kaapland

Bronnels

- Antonissen, R. s.j.** *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*. Kaapstad: Nasou Bpk.
- Antonissen, R.** 1963. *Kern en Tooi*. Kaapstad: Nasou Beperk.
- Antonissen, R.** 1967. *Spitsberaad*. Kaapstad: Nasou Beperk.
- Aucamp, H.** 1967. *Spitsuur*. Kaapstad: John Malherbe.
- Aucamp, H.** 1978. *Kort voor lank*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Aucamp, H.** 1988. *Die bruid en ander verhale, ingelei deur Hennie Aucamp*. Pretoria:

HAUM-Literêr.

- Aucamp, H.** 1996. *Gekaapte tyd*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Aucamp, H.** 1998. *Wys my waar is Timboektoe*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Aucamp, H.** 2000. Inleiding. In: Van Heerden, Etienne (red.). *Brieve deur die lug*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Botha, E. (samest.)**. 1979. *In een kraal, 'n keuse uit die prosa van Hennie Aucamp*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Botha, E.** 1989. *Oor die Afrikaanse prosa en ander opstelle*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Breytenbach, B.** 1964. *Katastrofes*. Johannesburg: Afrikaanse Pers.
- Breytenbach, B.** 1964. *Die ysterkoei moet sweet*. Johannesburg: Afrikaanse Pers.
- Brink, A.P.** 1963. *Die ambassadeur*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- Brink, A.P.** 1965. *Orgie*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- Cloete, T.T. (red.)**. 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- De Vries, A. H.** 1989. *Kortom 2*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A. H. (red.)**. 1995. *Eeu*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, A. H.** 1998. *Kort vertel, aspekte van die Afrikaanse kortverhaal*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut.
- De Vries, A. H.** 2003. *Tot verhaal kom*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Vries, I.** 1998. *Kom slag 'n bees*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Fourie, C. (red.)**. 1992. *Vrou:mens*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Fourie, C.** 1994. *Sê*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Gilfillan, J.M.** 1989. *Van stiltes en stemme*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Gilfillan, J.M.** 1993. *Die vransk smaak van frambose*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Greeff, R. (red.)**. 1994. *Lyfspell/Body Play*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Greeff, R.** 1990. *Die rugkant van die bruid*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Greeff, R.** 2007. *Palazzo van die laaste dans*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Grové, H.** 1966. *Jaarringe*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Gunter, H.** 2007. *Op 'n plaas in Afrika*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Haasbroek, P.J.** 1974. *Heupvuur*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Haasbroek, P.J.** 1982. *Vóornagvlug*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Huismans, E.** 1990. *Berigte van weerstand*. Johannesburg: Taurus.
- Joubert, E.** 1980. *Melk*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Joubert, E.** 1985. Voorlopige verkenning van nuwe Afrikaanse Oorlogsliteratuur. *Die Suid-Afrikaan*. Herfs-nommer.
- Joubert, E.** 1993. *Dansmaat*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Le Roux, A.** 1987. *Sleep vir jou 'n stoel nader*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Leroux, E.** 1962. *Seve dae by die Silbersteins*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- Leroux, E.** 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- Leroux, E.** 1966. *Die derde oog*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- Leroux, E.** 1964. 'n Dag in Berg-en-Dal. *Windroos*. Johannesburg: Afrikaanse Pers.
- Le Roux, I.** 1996. *So lief as wat daardie hoender vir 'n skoot is*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Louw, N.P. van Wyk.** 1964. *Vernuwing in die Prosa*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Louw N. P. van Wyk.** 1964b. By ons jongste prosa. *Windroos*. Johannesburg: Afrikaanse Pers.
- Michaux, H. s.j.** *The space within*, selected writings translated with an introduction by Richard Ellmann. New York: James Laughlin.
- Rabie, J.** 1956. *Een-en-twintig*. Kaapstad: A.A. Balkema.
- Rabie, J.** 1958. *Ons, die afgod*. Kaapstad: A.A. Balkema.
- Rimmon-Kenan, S.** 1983. *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londen: Methuen.
- Scheepers, R.** 1990. *Die ding in die vuur*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Scheepers, R.** 1991. *Dulle Griet*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Scheepers, R.** 1994. 'n Huis met drie en 'n half stories. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Schoeman, K.** 1972. *Na die geliefde land*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schoeman, K.** 1973. Die hotel. *Izwi*. Kaapstad: Onderwysunie.
- Small, A.** 1964. Klein Kytie. *Windroos*. Johannesburg: Afrikaanse Pers.
- Smit, B.** 1933. Ter inleiding. *Sestiger*. Pretoria: Unie-Boekhandel.
- Smuts, J.** 1988. Tendense in die jongste Afrikaanse prosa. In: Wiehahn en Raadt. *Teks en tendens*. Johannesburg: Owen Burgess-uitgewers.
- Snyman, D.** 2005. *Uit die binneland*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Snyman, D.** 2006. *Anderkant die scrap*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Steyn, J.C.** 1976. *Op pad na die grens*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Stoffberg, P.** 1998. *Kruispunt*. Kaapstad: Quellierie.
- Van Heerden, E.** 1997. *Postmodernisme en Prosa, vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. de Vries*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, A. (red.).** 1994. *Vrouevertellers 1843-1993*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Weideman, G.** 1994a. Hoe raak oorgangspolitiek die Afrikaanse skrywer? In: Renders, Luc. (red.). *Kruispunt*, jaargang 35, nommer 157.
- Weideman, G.** 1994b. *Die donker melk van daeraad*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Weideman, G.** 2007. *Newelig*. Pretoria: Litera Publikasies.

Note

¹ Hierdie artikel is 'n verwerking en aanvulling van 'n lesing wat voor 'n AFRExtraM-kongres (2000) in Leipzig gehou is.

² Tydens die Jaarvergadering van Die Afrikaanse Skrywersgilde in Junie 1985 bevraagteken Gerrit Olivier die term "grensliteratuur" omdat dit 'n verwagting skep wat die werlike betekenis van die verhale kan verdonkermaan, 'n standpunt wat ook Hennie Aucamp onderskryf (Aucamp 1987: Verantwoording).

De Afrikaanse connectie van meester Huizing. Over een veenkoloniaal taalkundige

Jan Noordegraaf

The year 1890 saw the publication of a brief Transvaal-Dutch dictionary and a concise Dutch-written grammar of the Transvaal language. It is argued that these anonymous publications were composed in the 1880s by an amateur dialectologist from the peat district in the province of Groningen, Leenardus Huizing (1851-1907), who published under the pseudonym of L. van Ankum. In this article it is pointed out how this Dutch teacher, a prolific author of textbooks, came to the study of Afrikaans. In the 1890s Huizing also contributed to the Afrikaans section of a well-known reference work which was edited by his linguistic mentor, the Amsterdam publicist Taco H. de Beer.

1. Een balkonscène

Het is een bekende foto: de oude Paul Kruger, president van het verslagen Transvaal, op het balkon van Hotel des Indes in Den Haag. Met z'n zwarte hoge hoed zwaait hij naar de mensen op het Lange Voorhout die hem eerbiedig groeten. Deze balkonscène zal zich in 1900 of 1901 hebben afgespeeld. Ze markeert het voorlopig einde van de politieke gebeurtenissen die het Nederlandse volk in de laatste decennia van de negentiende eeuw zo geestdriftig hadden doen meelevens met het wel en wee van de "stamgenooten" in Zuid-Afrika. De hernieuwde onafhankelijkheid van de republiek Transvaal na de eerste Anglo-Boerenoorlog (1880-1881) en de moed waarmee de Transvalers zich tegen het almachtige Britse *Empire* hadden verdedigd, hadden in brede kring belangstelling gewekt voor een gebied dat daarvoor zelden veel aandacht had gekregen. Maar oorlogsreportages, romantische reisverhalen en opgewonden berichten over de vondst van goud en diamanten lieten de Nederlandse harten nu sneller slaan voor het lot van hun verre verwant.

Dat er ook belangstelling ontstond voor de opmerkelijke taal die door de Afrikaanse "neven" gesproken werd, dat spreekt haast vanzelf. Het was immers een tijd waarin het onderzoek van talen en dialecten zoveel beter georganiseerd werd dan in de periode daarvoor. Het is evenwel onopgemerkt gebleven dat de eerste Nederlandse spraakkunst van het Afrikaans geschreven is door een onderwijzer uit de Groninger veenkoloniën. Dat was Leenardus Huizing (1851-1907), die werkte aan een openbare lagere school en publiceerde onder de schrijversnaam L. van Ankum. Voorzover ik weet, heeft hij nooit een voet in Zuid-Afrika gezet, maar dat doet niets af aan zijn kwaliteiten als taalbeschrijver.

In deze bijdrage zal ik eerst een beknopte schets geven van het leven en het werk van deze wel zeer bedrijvige onderwijzer. Vervolgens zal ik stapsgewijs laten zien hoe hij ertoe kwam om zich te verdiepen in wat hij het "Transvaalsch" noemde.¹

2. De onderwijzer

Wat weten we van leven en werk van Leenardus Huizing? Ik noteer eerst maar kort een aantal biografische feiten. Huizing werd geboren op 12 maart 1851 te Haren als tweede zoon van Jantje Harms Udema (Veendam 1818 – Wildervank 1875) en Marisse Harms Huizing (Wildervank 1813 – Assen 1894); zijn ouders waren op 11 maart 1844 in Veendam getrouwd. Per 1 juli 1869 werd Huizing benoemd als tweede hulponderwijzer aan de Noorderschool te Wildervank, waar hij kwekeling was; een niet ongebruikelijke carrièrestop. Zijn jaarsalaris bedroeg f250,00. Van 1 november 1873 tot 15 juli 1875 werkte hij aan de Zuiderschool in dezelfde plaats. Die school is wel eens een “doorgangshuis” genoemd vanwege het lage salaris dat toenertijd aan (hulp)onderwijzers betaald werd. Op 1 januari 1878 verhuisde Huizing vanuit de gemeente Veendam naar Wildervank. We vinden hem weer in de archieven terug als hij in februari 1884 een aanstelling krijgt aan de nieuwe openbare lagere school te Oosterhoogebrug, een plaats gelegen tussen Noorddijk, dat tot 1969 een zelfstandige gemeente is geweest, en de stad Groningen. Huizing ontving nu een jaarsalaris van zevenhonderd gulden, met daarbij het gebruik van woning en tuin. In de beginjaren was die school een éénmansschool; zo gaf Huizing in zijn eerste jaar aan 27 kinderen tegelijk les. In 1889 waren er 55 leerlingen ingeschreven, over wie schoolopziener J. Wijn zeer tevreden bleek. Huizing was blijkens de beschikbare klasfoto's een betrekkelijk klein uitgevalle man; hij overleed in april 1907 en werd begraven bij de Hervormde Kerk in Noorddijk, waar hij tot zijn dood toe organist was geweest.²

Nu liet Huizing niet alleen een vrouw en zes kinderen na, maar ook een uitgebreid oeuvre aan schoolboeken, didactische artikelen en publicaties op het gebied van de taalkunde. Onder het pseudoniem L. van Ankum had hij gepubliceerd in tijdschriften als *Noord en Zuid*, *Onze Volkstaal* en *Eigen Haard*. Aan *Noord en Zuid*, een blad voor studerende onderwijzers, heeft hij in de jaren tachtig een aantal taalkundige artikelen bijgedragen. Zijn laatste stuk in dat tijdschrift was “Drie Examen-opgaven” uit 1888. Uit die titel blijkt dat “Van Ankum” onder meer actief was op het gebied van het (taal)onderwijs. Hij publiceerde een tiental schoolboekjes voor taal- en rekenlessen voor de lagere scholen, die diverse herdrukken kenden. Op de omslag van verscheidene van die boekjes staat vermeld dat ze zijn geschreven “door L. van Ankum, hoofd eener school”. Zijn schoolboekjes verschijnen vanaf 1883 tot ongeveer 1910. Wie de belangrijkste bibliotheekcatalogi via het internet doorneemt, moet wel concluderen dat Van Ankum vooral vanaf de jaren negentig een productief scribe is geweest. “Een bekend schrijver van schoolboekjes”, zo wordt hij anno 1898 in *Noord en Zuid* getypeerd. Verscheidene van die boekjes komen ter sprake in het overzichtswerk van Van Tichelen uit 1928.

In het voorbericht van zijn *Voor hoofd en hart. Leesboek voor de middelste klassen der lagere school* (1883) heeft Huizing vooral criteria voor een goed leesboek voor de lagere school gegeven. “Het moet spreken tot het verstand als tot het gemoed der leerlingen. En ook hunne zedelijke vorming behoort het niet te verwaelzen” en ook moet het “eene grote verscheidenheid van leeslessen bevatten. Vooreerst om den smaak der leerlingen alzijdig te ontwikkelen, en in de tweede plaats om hen aan een goeden leestoon te gewennen.” Huizing alias Van Ankum wist dus heel goed wat hij wilde; hij

had een uitgesproken visie op het leesonderwijs. Hij probeerde nieuwe manieren van onderwijs in te voeren.

Is het overigens zeker dat Huizing en Van Ankum een en dezelfde persoon zijn? Er is namelijk wel geopperd dat “L. van Ankum” een pseudoniem zou zijn van Sjoukje Bokma de Boer (1860-1939), de echtgenote van de politicus Pieter Jelles Troelstra en beter bekend als de kinderboekenschrijfster Nienke van Hichtum.³ Het lijkt me dat we Leenardus Huizing gerust met L. van Ankum mogen identificeren. Een van de bewijzen die we daarvoor hebben, is het feit dat in 1888 in Groningen een boek verscheen onder de titel *Voor Neerlands jeugd. Leesboek voor de lagere school*. Het was samengesteld door L. van Ankum en de indertijd zeer bekende Amsterdamse docent en tijdschrift redacteur Taco H. de Beer. In het archief van de uitgever Hugo Suringar uit Leeuwarden vond ik een paar brieven uit het jaar 1888 waarin onder andere mede namens De Beer toestemming wordt gevraagd om in *Voor Neerlands jeugd* gedichten van H. Tollens over te nemen uit een eerder bij Suringar verschenen editie.⁴ Een brief van 27 mei 1888 aan deze uitgever over deze kwestie is ondertekend met “L. Huizing, hoofd der school te Oosterhoogebrug, (bij Groningen)”. Waarom Huizing speciaal het pseudoniem “L. Van Ankum” koos, is me nog niet duidelijk. Kwam zijn voorgeslacht soms uit het dorp Ankum in Overijssel?

Het was trouwens niet de eerste keer dat Huizing en De Beer contact hadden. Omstreeks 1880 had Huizing een artikel over “Het dialect der Groninger Veenkoloniën” opgestuurd naar Amsterdam. En daarmee, met Taco de Beer als publicistische *godfather*, beginnen Huizings activiteiten op het gebied van het taalkundig onderzoek.

3. Veenkoloniale woorden

Dat Huizing zich in het veenkoloniale dialect heeft verdiept, past goed bij de taalkundige interesses van zijn tijd: het dialectonderzoek kwam nogal in de mode. In 1879 bijvoorbeeld schreef het Aardrijkskundig Genootschap een landelijke dialectenquête uit op initiatief van professor H. Kern – we komen deze Leidse hoogleraar straks weer tegen in verband met het Transvaals. Er werden veel hoofdonderwijzers ingeschakeld om de vragenlijst te beantwoorden. Zo probeerde men te komen tot “eene linguistische kaart van Nederland” (cf. Noordegraaf, 1979).

Ook meester Huizing had, zo schrijft hij in 1880, “gedurende de laatste jaren” vooral in Veendam een aantal woorden en uitdrukkingen verzameld “uit den mond van ‘t volk”. Die werden in de vorm van een woordenlijst onder de schrijversnaam L. van Ankum gepubliceerd in de derde jaargang van het tijdschrift *Noord en Zuid. Tijdschrift ten dienste van onderwijzers bij de studie der Nederlandsche taal- en letterkunde*. Dat was een blad dat onder redactie stond van de al eerder genoemde Taco Hajo de Beer (1838-1923), een HBS-leraar die op dat moment niet alleen al vele jaren in het onderwijs werkzaam was geweest, maar zich ook als een enthousiast en onvermoeibaar publicist en organisator had leren kennen.⁵ Huizings artikel over “Het dialect der Groninger Veenkoloniën” bevat een lijst van zo’n vierhonderd woorden. Ter informatie laat ik hier het eerste gedeelte van de inleiding volgen. Huizing alias Van Ankum vertelt daarin onder meer:

In den Zuidoosthoek der provincie Groningen liggen een aantal uitgestrekte en welvarende dorpen. 't Zijn de Veenkoloniën: Hoogezaan, Sappemeer, Zuidbroek, Veendam, Wildervank, Oude-Pekela, Nieuwe-Pekela en Stadskanaal. De afgraving van het hoogveen heeft ze 't aanzijn geschonken; landbouw en scheepvaart hebben ze snel tot ontwikkeling en bloei gebracht. Deze dorpen zijn slechts twee à drie eeuwen oud. Het jongste – Stadskanaal – is eerst in deze eeuw ontstaan en neemt telken jare in groote en welvaart toe.

't Ligt in den aard der zaak, dat deze Veenkoloniën vooral uit de naaste omgeving werden bevolkt. Het dialect zal dus grootendeels overeenkomen met de taal, die in 't overige deel der provincie wordt gesproken. Doch ook uit andere oorden en vooral uit Oost- Friesland, kwamen vele mensen zich metterwoon vestigen in deze dorpen, waar landontginding, scheepsbouw en scheepvaart, ruimschoots de gelegenheid aanboden om te werken en geld te verdienen. De invloed van deze mensen op het dialect kon niet uitblijven.

Voor zoover mij bekend is, bestaat er nog geene lijst van woorden en uitdrukkingen, die aan het dialect der Groninger Veenkoloniën ontleend zijn.

Gedurende de laatste jaren heb ik daarom een aantal woorden en uitdrukkingen verzameld, die eigen zijn aan de taal der bevolking van deze dorpen. Ik heb ze vooral te Veendam – het middelpunt der Groninger Veenkoloniën – uit den mond van 't volk opgeteekend. 't Is mogelijk dat enkele woorden van mijne lijst alleen te Veendam gebruikelijk zijn; verreweg de meeste zijn echter in alle Veenkoloniën in zwang. Het drukke onderlinge verkeer tusschen deze dorpen is oorzaak, dat hun dialect weinig of niets verschilt.

Tot zover Van Ankum. Zijn artikel wordt het jaar daarop door een andere scribent in *Noord en Zuid* geprezen als een “zeer verdienstelijke bijdrage voor de studie onzer dialecten”.

Door met z'n notitieboekje in Veendam en omgeving rond te gaan wist de schoolmeester-dialectonderzoeker genoeg stof te verzamelen voor nog een tweede lijst, zoals blijkt uit het volgende. In 1882 verscheen het eerste nummer van *Onze Volkstaal. Tijdschrift gewijd aan de studie der Nederlandsche tongvallen*, dat ook onder redactie stond van De Beer. In het eerste nummer vinden we in de “voorloopige lijst van medewerkers” ook de naam van L. Huizing, “onderwijzer te Wildervank”. Hij zou bijdragen leveren over de “Gron. Veenkoloniën”. En dus stuurde Huizing aan De Beer een vervolg op zijn eerdere artikel uit *Noord en Zuid*. Het heette eenvoudigweg “Het dialect der Groninger Veenkoloniën (Tweede lijst)”. Maar dit artikel bleef ongedrukt liggen, waarschijnlijk in verband met de financiële problemen waarin het tijdschrift permanent verkeerde – na jaargang 3 (1890) werd de uitgave gestaakt. Het stuk bevindt zich nu in het archief van Onze Volkstaal, dat sinds mei 1894 in de Leidse Universiteitsbibliotheek bewaard wordt.⁶ Je vindt er Van Ankums tweede lijst van Groningse woorden, “Aalbeere” tot en met “Zwat”, met paars-blauwe inkt keurig genoteerd in een viertal schoolschriften, waarvan alleen de rechterpagina's beschreven zijn. In totaal zijn er zo'n zeshonderd woorden in opgenomen. De laatste rechterbladzijde in cahier nummer vier, pagina 74, is ondertekend met “L. van Ankum”. Op de omslag van het eerste cahier staat achter de gedrukte woorden “*Schrijfboek van*” in handschrift genoteerd: “L. Huizing [,] De Ooster Hoogebrug bij Groningen”. Dat houdt in dat hij de kopij na de verhuizing naar zijn nieuwe standplaats, dus na februari 1884, perskaar heeft gemaakt. De lijst is

inmiddels in digitale vorm gepubliceerd.

4. Over het Bargoens

In de derde en laatste jaargang van *Onze Volkstaal* uit 1890 vinden we dus niet de tweede lijst van veenkoloniale woorden. Wel vinden we er een “Alphabetische woordenlijst van het Bargoensch” (pp. 194-199). Die lijst geeft zo’n vierhonderd woorden uit de geheimtaal van dieven, landlopers en rondtrekkende kooplieden. De opsteller ervan wordt niet met name genoemd; redacteur De Beer laat hem in de inhoudsopgave schuilgaan achter de letters “n.N.”. Maar het is niet onmogelijk om te achterhalen wie zich achter die letters verbergt. Op de binnenzijde van de omslag van de tweede aflevering van *Onze Volkstaal* in 1883 staat een overzicht van de kopij die toen klaar lag voor de volgende afleveringen.⁷ Een van de handschriften die “voor volgende afleveringen gereed liggen”, staat beschreven als een “Alph. Woordenlijst van het Bargoensch, van wege de Red. samengesteld door L. van Ankum”.

Nadere bestudering van deze lijst bracht een latere onderzoeker, dr. J.G.M. Moermann, in 1932 tot de conclusie dat de lijst slechts “een waardeloze compilatie” was. Om precies te zijn: de lijst uit 1890 bleek enerzijds gebaseerd te zijn op eerdere uitgaven, en wel op een boek uit 1731, *Cartouche, of de Gestrafte Booswigt uyt het Fransch in Nederduitsche Vaerzen nagevolgt*; het betreft woorden die te vinden zijn in een aanhangsel op deze Cartouche. Anderzijds waren er ook woorden overgenomen uit een tweede bron, namelijk uit een “Brief van A. en Z.”, die in 1844 al gepubliceerd was in de *Algemeene Konst- en Letterbode*. De auteur had dus gewoon oud materiaal opnieuw gebruikt.

Bij nader inzien moest Moermann zijn negatieve oordeel over de “Alphabetische woordenlijst” echter herzien – “geheel waardeloos is ze echter niet”, stelde hij een paar jaar later vast. Want als we de woorden uit de beide bronnen eruit lichten, dan houden we nog een aantal woorden over “die oorspronkelijk kunnen zijn”. Het gaat om ongeveer 150 woorden, opgesomd in Moermann, 2002: 431-433, en dat wil zeggen dat meer dan een derde van de lijst origineel kan zijn. Zo’n gegeven werpt toch weer ander licht op de activiteiten van Van Ankum. Heeft hij zelf die “oorspronkelijke” woorden opgetekend uit de mond van in de Veenkoloniën rondtrekkende handelaren en landlopers? Dat is een interessant perspectief.

Conclusie: De Beer heeft omstreeks 1882 aan de schoolmeester uit Wildervank gevraagd om een lijst van Bargoense woorden samen te stellen, mede op basis van bestaand materiaal; die lijst is pas in 1890 in *Onze Volkstaal* verschenen. En wie boven genoemde kopijlijst doorleest, ziet dat De Beer aan Van Ankum nog meer heeft gevraagd.

5. De pionier: het “Transvaalsch woordenboek”

In de kopijlijst uit 1883 die ik zojuist noemde, staan ook enkele stukken aangekondigd over het “Transvaalsch”.⁸ Een ervan, als nummer 46 het laatste in de lijst, wordt beschreven als “Transvaalsch woordenboek van wege de Red. bewerkt, door L. van

Ankum". Nu staat er in de derde jaargang van *Onze Volkstaal* (1890) een anonieme "Woordenlijst van het Transvaalsch taaleigen" (pp. 135-144) en ik heb goede redenen om aan te nemen dat we het aangekondigde "Transvaalsch woordenboek" mogen identificeren met deze in 1890 verschenen woordenlijst.⁹ Dat betekent dat Huizing/Van Ankum ook over het Transvaals heeft geschreven, hoewel hij bij mijn weten nooit een voet op Transvaalse bodem heeft gezet. Maar waarom zou een onderwijzer uit Wildervank een woordenlijst van het Transvaals samenstellen? Het was opnieuw Taco de Beer die hier de hand in heeft gehad.

Het eerste nummer van *Onze Volkstaal* was eind 1881/begin 1882 verschenen. Ook in Paarl had men met belangstelling van de inhoud van het blad kennis genomen. Een "levendige briefwisseling" (De Beer) met enkele bewoners van die plaats volgde. In het vroege voorjaar van 1882 kreeg Taco de Beer een pakketje uit Paarl. De drukker-uitgever D.F. du Toit, een van de oprichters van het zo bekend geworden *Genootskap van Regte Afrikaners*, stelde in een brief aan De Beer een tijdschriftenruil voor: *Onze Volkstaal* tegen het door hem uitgegeven blad *Die Afrikaanse Patriot*. Tevens was hij zo attent om aan De Beer "alle boeken en verslagen te zenden, die betrekking hebben op de Zuid-Afrikaansche Taalbeweging". De Beer bestudeerde het ontvangen materiaal aandachtig en rapporteerde uitvoerig en positief over zijn bevindingen in *Noord en Zuid*. In zijn artikel "Het Nederlandsch in Zuid-Afrika", gedagtekend 31 juli 1882, drukte De Beer ter illustratie ook een "proeve van Transvaalsch" af. Het was een korte, amusante impressie door een jonge Afrikaner, Georg geheten, van een bezoek aan Londen – "Die hoofdstad van England, die Hoofdstad van di Britse Ryk, die Hoofdstad van byna di hele wereld! Wie sal hom beskrywe?" Het kan haast niet anders of dit (fictieve?) reisverhaal, gedateerd "Maart 29, 1882", heeft in een pakket uit Paarl gezeten, dat Du Toit naar Amsterdam had gestuurd.

Er was in 1882 nog maar weinig over het Afrikaans gepubliceerd. Er bestond nog maar één beknopte spraakkunst (1876) en ook woordenlijsten waren schaars. Daarom zal De Beer – hij had het zelf vast te druk met het redigeren van z'n zeven tijdschriften – het materiaal uit Paarl doorgestuurd hebben naar Wildervank, met het verzoek aan Huizing om op basis daarvan een woordenlijst op te stellen. Die woordenlijst verscheen, zoals gezegd, pas in 1890 in druk, maar stamt dus waarschijnlijk uit de jaren 1882-1885. Ik kan erbij zeggen dat Van Ankums pionierswerk niet onopgemerkt is gebleven. Het is bijvoorbeeld een van de bronnen geweest van het in 2003 gepubliceerde *Etimologiewoordenboek van Afrikaans* (EWA).

Dat de woordenlijst anoniem is verschenen, heeft aanleiding gegeven tot verwarring. Toen de lijst in de jaren zeventig van de vorige eeuw herdrukt werd, kwam natuurlijk de vraag op naar het auteurschap. H.J.J.M. Van der Merwe, die Van Ankums lijst in 1971 opnam in zijn verzameling van *Vroeë Afrikaanse woordelyste*, schrijft in zijn inleiding over de "Woordenlijst van het Transvaalsch taaleigen" onder meer het volgende: "Wie die lys saamgestel het en waaruit dit gehaal is, is my nie bekend nie." De lijst duidt hij verder gemakshalve maar aan als "Kern 1890", naar de Leidse hoogleraar die namens de subsidiegever van *Onze Volkstaal*, de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde, "toezicht" hield op het blad.¹⁰ Ook latere geleerden zullen de lijst zonder meer aan prof. Kern toeschrijven.

Waarom Van der Merwe de woordenlijst naar Henri Kern (1833-1917) heeft vernoemd, wordt door hem niet verantwoord. Kern was zeker niet de samensteller van de lijst; in zijn bibliografie komt deze publicatie niet voor. “De Beer 1890” of “Anoniem 1890” had dus meer voor de hand gelegen. Maar ik kan me voorstellen dat de naam van een internationaal befaamde taalkundige als H. Kern een grotere aantrekkingskracht had. Hoe dit ook zij, “Kern 1890” is in de twintigste-eeuwse literatuur over het Afrikaans de roepnaam geworden van de Transvaalse woordenlijst van Van Ankum.

Er is natuurlijk een belangrijk methodisch verschil te signaleren tussen de lijst van Van Ankum en andere, contemporaine woordenlijsten van in Zuid-Afrika werkzame Nederlandse taalkundigen als Nicolaas Mansveld (1852-1933) en Arnoldus Pannevis (1838-1884), met wie De Beer, een fervent briefschrijver, ook contacten onderhield. Hun verzamelingen konden mede op basis van mondelinge gegevens worden opgesteld, terwijl Huizing het moest doen met schriftelijk materiaal alleen.

6. Een “Transvaalsche spraakkunst”

Bij een woordenlijst hoort normaliter ook een spraakkunst. En wie deel drie van *Onze Volkstaal* openslaat om de woordenlijst te bestuderen, ziet dat aan de Transvaalse woordenlijst (pp. 135-144) inderdaad een “Transvaalsche Spraakkunst” voorafgaat (pp. 106-134). De auteur van deze anonieme spraakkunst, dat is op grond van de tekst wel zeker, is een Nederlander – “onze taal” zegt hij van het Nederlands; hij werkte op basis van een hoeveelheid van geschreven materiaal (“ik vond”, niet: “ik hoorde”). Dat we met een Nederlander te maken hebben laten ook deze zinnen zien: “Voor onze *z* schrijven zij steeds eene *s*, terwijl onze *ij* door eene *y* wordt voorgesteld. Voorbeelden: *So, zoo. [...]*” (p. 110) en “In het woord *Gristen*, christen, verandert ook onze *ch* in eene *g*” (p. 111).

Die (beknopte) spraakkunst en die woordenlijst horen bij elkaar. Niet alleen heeft redacteur De Beer er altijd naar gestreefd om van elk dialect zowel een spraakkunst als een woordenlijst te laten vervaardigen,¹¹ maar wie de spraakkunst en de woordenlijst doorneemt, zal het zeker opvallen dat er tientallen woorden uit de “Woordenlijst” ook in de “Transvaalsche Spraakkunst” voorkomen, zoals *aans*, *baing*, *bankrotschap* en *karmentatjie*, om er maar een paar te noemen. Zinnen die men in beide werken vindt, zijn bijvoorbeeld: *hoekom was hull' toen stil?*, *Prys of laak jou selwers niet, glad nie dom, hy tel al aande syn geld, in die kerk kom Oom Jan oek mar min*. Dat alles doet het vermoeden rijzen dat de beide teksten van één en dezelfde hand zijn, en dat is in de literatuur dan ook wel aangenomen.¹² Gelet op het feit dat de woordenlijst door Huizing alias Van Ankum moet zijn samengesteld, veronderstel ik dat hij op verzoek van De Beer deze Transvaalse spraakkunst heeft bijgeleverd. In de jaren 1884-1885 publiceerde Van Ankum juist allerlei “Aanteekeningen bij de studie der Grammatica”, dus hij zat goed in de stof.

De “Transvaalsche Spraakkunst” telt maar 27 bladzijden. Het is dan ook niet een artikel dat de complete grammatica van die taal beschrijft, maar een contrastief-vergelijkend stuk werk: het geeft slechts aan waar het Transvaals afwijkt van het Nederlands. Ik zal daar een voorbeeld van geven:

Woorden en letters, die in onze taal eene t tot slotletter hebben, hebben die in het Transvaalsch niet.
Voorbeelden:

<i>Bors</i> , borst	<i>Vees</i> , feest
<i>Gars</i> , gerst	<i>Lus</i> , lust
[...]	

In de woorden *koorts*, *plaas*, e.d. wordt de *t* ook weggelaten. *Laatst* wordt dan *laas* (p. 106-107).

Soms kan de auteur de grammaticale regel niet achterhalen: bij de verbuiging van de bijvoeglijke naamwoorden bijvoorbeeld noteert hij dat die verbuiging “zonder orde of regel” plaatsvindt. Het is ‘n *Goei man*, maar *op ’n goeje dag* (p. 121); maar waarom, dat weet Van Ankum niet.

Nu zal de lezer zich wellicht afvragen waarom er in *een tijdschrift gewijd aan de studie der Nederlandsche tongvallen*, zoals de ondertitel van *Onze Volksstaal* luidt, een artikel over een taal uit Zuid-Afrika moet staan. De auteur is evenwel van mening dat we hier gewoon te maken hebben met een Nederlands dialect, niet met een afzonderlijke taal. “Het Transvaalsch is een dialect der Nederlandsche taal, een dialect echter, dat onder invloed van eene andere natuur en door aanraking met andere talen en tongvallen, meer van de moedertaal is afgeweken dan één onzer dialecten” (Van Ankum, 1890a: 106). De “regte Afrikaners” mochten dan wel van mening zijn dat het Afrikaans (vroeger: Afrikaans-Hollands) inmiddels een eigen, zelfstandige taal was geworden, maar in Transvaal, formeel de Zuid-Afrikaansche Republiek (ZAR) geheten, was het Nederlands nog steeds de officiële taal. Vanaf 1893 zou deze republiek het Vlaams-Nederlandse *Woordenboek der Nederlandsche Taal* gaan steunen met een subsidie van 250 pond sterling per jaar en dat was voor die tijd een aanzienlijk bedrag. De lang gekoesterde gedachte dat men er toen allemaal al Afrikaans praatte, wordt door recent onderzoek tegengesproken: het Nederlands is in de periode 1875-1925 door de Afrikaner taalpolitiek geleidelijk aan verdreven.¹³

In 1875 was in Paarl de eerste spraakkunst van het Afrikaans gepubliceerd onder de titel *Eerste beginsels van die Afrikaanse Taal*. Het was een bescheiden werkje van 29 bladzijden, *uitgegee deur die Genootskap van Regte Afrikaanders* en opent met een lofdicht op “die Afrikaanse Taal”. Het eerste vers luidt als volgt:

Gen Hollans, Duits of Frans,

Gen Engels, of Javaans,

Gen Kaffers, of Boesmans,

Al goi jy almal in die skaal,

Ver ons kan sulle nooit ophaal,

Die ware Afrikaanse Taal.

“Die Afrikaanse taal” is trouwens niets anders dan een variatie op een lofdicht van de Nederlandse schrijver Jacob van Lennep over “de Nederlandsche taal”.¹⁴ Hoe dit ook zijn moge, Van Ankums “Transvaalsche Spraakkunst” is dus de tweede grammatica

van wat men wel het Afrikaans-Hollands heeft genoemd, maar het artikel in *Onze Vólkstaal* is aanzienlijk gedetailleerder dan het eerdere boekje uit de Kaapkolonie. Ook hier opereert Huizing dus in de voorhoede, al heeft zijn grammatica minder aandacht getrokken dan zijn woordenlijst.¹⁵

Blijkens zijn publicatielijst is Huizing zich vanaf het midden van de jaren tachtig, en zeker in de jaren negentig, meer en meer gaan bezighouden met het schrijven van schoolboeken. Zijn taalkundige periode lijkt dan voorbij, maar zijn Afrikaanse connectie is daarmee nog niet onzichtbaar geworden. Tot het eind van de negentiende eeuw valt zijn taalkundig spoor gemakkelijk te volgen. Dankzij de alomtegenwoordige Taco de Beer.

7. De “Woordenschat” van Taco de Beer

Vanaf 1893 verschenen er afleveringen van het grote naslagwerk *Woordenschat. Verklaring van woorden en uitdrukkingen*. Dat stond onder redactie van Taco de Beer en de bekende Amsterdamse predikant dr. E. Laurillard (1830-1908) en werd samengesteld “met medewerking van vele mannen van wetenschap”. In de zomer van 1899 was het hele werk voltooid; het telde bijna 1300 pagina's. Over de geschiedenis en de aard van dit opmerkelijke geschrift is al een en ander geschreven, onder meer door Ewoud Sanders in zijn inleiding op de fraai verzorgde herdruk van de *Woordenschat* uit 1993. Het boek zit vol met curieuze verrassingen, maar voor ons is het vooral interessant om te zien dat onder de medewerkers L. van Ankum als eerste genoemd wordt, en misschien niet om alfabetische redenen alleen.

In de *Woordenschat* zijn ook allerlei Bargoense woorden opgenomen. De Beer vertelt in zijn naschrift dat door bepaalde omstandigheden onder meer de afdeling Bargoens “grooter uitbreidung” heeft moeten krijgen dan de redactie oorspronkelijk “wenschelijk voorkwam”. Hoe is het Bargoense deel van *Woordenschat* tot stand gekomen? We kunnen een tipje van de sluier oplichten, want wie in de *Woordenschat* zoekt naar woorden die als “barg.” zijn gekenmerkt, die vindt talrijke voorbeelden die wijzen op een (gedeeltelijke) recycling van de lijst van Van Ankum. Steekproeven wijzen uit dat De Beer voor de *Woordenschat* de door Van Ankum opgestelde “Alphabetische woordenlijst van het Bargoens” uit de eerste helft van de jaren tachtig op een handige manier opnieuw gebruikt heeft.

In verband met de Afrikaanse connectie van meester Huizing wijs ik erop dat in de *Woordenschat* meer dan vierhonderd Afrikaanse woorden te vinden zijn. Heeft De Beer ook hiervoor weer teruggegrepen op het werk van z'n toegewijde medewerker?

Voor zijn *Woordenschat*-project had De Beer in eerste instantie de medewerking weten te verkrijgen van Willem Jacobus Viljoen (1869-1929), later hoogleraar te Stellenbosch en auteur van onder meer een 58 pagina's tellende studie getiteld *Beiträge zur Geschichte der Cap-Holländischen Sprache* (1896). De Afrikaner Viljoen kwam in de eerste helft van 1891 naar Nederland, studeerde in Amsterdam en Leiden en promoveerde in Duitsland; zijn Straatsburgse dissertatie was het eerste proefschrift over het Afrikaans. In 1891 al had hij over “De taal in Zuid-Afrika” gepubliceerd. De samenwerking met De Beer is echter niet naar wens verlopen. In zijn naschrift schrijft De Beer wat

korzelig dat Viljoen, die hem “belangrijke medewerking voor de taal van Zuid-Afrika” had beloofd en “ons bewoog daartoe ons programma voor dat onderdeel te wijzigen”, “na de 3e afl. zonder eenig teeken van leven naar Zuid-Afrika verdween en nooit meer iets van zich liet horen”.

Gelukkig stond De Beer niet met lege handen, zoals we inmiddels begrijpen. Wie de lemma's uit Van Ankums “Woordenlijst van het Transvaalsch taaleigen” naloopt, ziet dat ze voor een groot deel terugkeren in de *Woordenschat*. Van Ankums lijst uit het tijdschrift is dan ook een belangrijke bron voor het Afrikaans in het latere boek geweest. Ik geef één voorbeeld waaruit blijkt dat materiaal uit de lijst in *Onze Volkstaal* gebruikt is ten behoeve van de *Woordenschat*. In Van Ankums woordenlijst van 1890 staat het woord *loksai*. Dat wordt verklaard als “omtrek, buitenwijk”. Maar *loksai* is gewoon een drukfout voor *lokasi*, zoals Boshoff (1926: 311) al eens heeft opgemerkt. In de *Woordenschat* is dit gewoon overgenomen: men zie bladzij 651, waar te lezen staat: “*Loksai, (afr.), omtrek, buitenwijk*”. De Beer (of Van Ankum) heeft deze drukfout bij de correctie gewoon over het hoofd gezien, terwijl Van der Merwe die in zijn heruitgave van 1971 stilzwijgend verbeterd heeft. Het is mogelijk dat Van Ankum in de jaren negentig de rubriek Afrikaans in de *Woordenschat* ook verder voor z'n rekening heeft genomen.

Is Van Ankum nog op een andere manier actief betrokken geweest bij het totstandkomen van de *Woordenschat*? Dat is niet duidelijk. Het is jammer dat van de briefwisseling tussen De Beer en Huizing niets bewaard schijnt te zijn.

8. Een standbeeld voor meester Huizing?

Voordat hij zich ging toeleggen op het schrijven van schoolboeken was Leenardus Huizing alias L. van Ankum vooral geïnteresseerd in het dialect van de Veenkoloniën. Het is de verdienste van de Amsterdamse tijdschriftredacteur Taco H. de Beer geweest dat hij het talent en de werkkracht van de onderwijzer uit Wildervank heeft onderkend. De Beer bracht Huizing ertoe om in de jaren 1882-1885 ook serieus studie te maken van het Afrikaans (“Transvaalsch”) en daarover lexicografische en grammaticale bijdragen te leveren aan het tijdschrift *Onze Volkstaal*. In de jaren negentig deed De Beer nogmaals een beroep op hem ten behoeve van de Afrikaanse woorden in de *Woordenschat* (1899).

Merk op dat de eerste lexicografische beschrijving van het Afrikaans in 1844 verschenen was (Changuion) en dat de tweede pas in 1884 het licht zag (Mansvelt), ongeveer tezelfder tijd dat Van Ankum aan zijn eigen lijst werkte. En zijn spraakkunst is niet zo heel veel later opgesteld dan de *Eerste Beginsels van die Afrikaanse Taal*. De Transvaalse woordenlijst is niet alleen gebruikt voor de diverse malen herdrukte *Woordenschat* van De Beer en Laurillard, maar ook in 1971 opnieuw uitgegeven in Zuid-Afrika. De lijst is, ten slotte, een van de bronnen geweest van het in 2003 verschenen *Etimologiewoordenboek van Afrikaans (EWA)*.

We kunnen zeggen dat Van Ankum met zijn anonieme bijdragen over het “Transvaalsch” zich een eigen plaats verworven heeft in de canon van Afrikaanse taalstudie en daarvoor mag hij van mij meer waardering krijgen dan hem tot nu toe ten deel gevallen is, al lijkt me een borstbeeld zoals J.H. van Dale dat gekregen heeft in het

Zeeuws-Vlaamse Sluis me weer te veel van het goede. Maar misschien wil iemand wel eens een thesis over hem schrijven.

In 1899 tenslotte, het jaar dat de *Woordenschat* wordt afgerond, verschijnt van de Leidse professor D.C. Hesseling het bekende boek *Het Afrikaansch Bijdrage tot de geschiedenis der Nederlandsche taal in Zuid-Afrika*. Het onderzoek en de beschrijving komt nu in handen van professionele taalkundigen en er ontstaat een meer wetenschappelijke benadering van het Afrikaans. De tijd van meester Huizing lijkt dan definitief voorbij.

Vrije Universiteit Amsterdam

Bibliografie

Trefwoord, tijdschrift voor lexicografie is te vinden op <http://www.fryske-akademy.nl/trefwoord>

- Boshoff, S.P.E.** 1926. 'n Standaardwoordeboek van Afrikaans. In: *Gedenkboek ter ere van die Genootskap van regte Afrikaners* (1875-1925). Onder redactie van P.J. de Klerk e.a. Potchefstroom: Afrikaanse Studentebond, 307-328.
- Botha, W.J.** 2002. Die Afrikanerprotipe. In: *Pinguïns en pikkewyne. Opstellen over Afrikaanse en Nederlandse taal- en letterkunde*. Onder redactie van Eep Francken & Ariane van Santen. Leiden: SNL, 77-95.
- Brugmans, L.J. (red.)**. 1961. *Honderd vijfentwintig jaren arbeid op het onderwijsterrein 1836-1961*. Groningen: Wolters.
- De Beer, T. H.** 1882. Het Nederlandsch in Zuid-Afrika. *Noord en Zuid* 5, 229-239.
- De Beer, T. H. en E. Laurillard.** 1899. *Woordenschat, verklaring van woorden en uitdrukkingen*. 's-Gravenhage: Haagsche boekhandel- en uitgeversmaatschappij (Herdruk 1993, Hoevelaken).
- De Klerk, P.J. e.a. (red.)**. 1926. *Gedenkboek ter ere van die Genootskap van regte Afrikaners* (1875-1925). Potchefstroom: Afrikaanse Studentebond.
- Deumert, A.** 2004. *Language standardization and language change. The dynamics of Cape Dutch*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- De Vos, H.J.** 1939. *Moedertaalonderwijs in de Nederlanden*. Turnhout: Van Mierlo Proost.
- Groothuis, J.C.** 2002. *Proeve einer Nederbetuwsche Spraakkunst* [1885]. Kesteren: Arend Datema Instituut. Met een inleiding door J.B. Berns.
- Huigen, S.** 2007. De contouren van een Nederlandse schrijftaaltraditie in Zuid Afrika tussen 1652 en 1925. *Neerlandica Extra Muros* 45, 23-32.
- Lassche, J. en Noordegraaf, J.** 2004. "Een waardeloze compilatie." Over een Bargoense woordenlijst uit 1890. *Trefwoord*, mei 2004.
- Moormann, J.G.M.** 1932. *De geheimtalen. Een studie over de geheimtalen in Nederland*,

- Vlaamsch-België, Breyell en Mettingen.* Met een inleiding door Jac. van Ginneken. Zutphen: Thieme.
- Moermann, J.G.M.** 1934. *De geheimtalen.* Bronnenboek. Zutphen: Thieme.
- Moermann, J.G.M.** 2002. *De geheimtalen. Het Bargoense standaardwerk, met een nieuw, nagelaten deel.* Bezorgd door Nicoline van der Sijs, met een inleiding van Enno Endt Amsterdam & Antwerpen: Veen.
- Noordegraaf, J.** 1979. "Eene linguistische kaart van Nederland." Rondom de dialektenquête van 1879. In: *Taalverandering in Nederlandse dialekten. Honderd jaar dialekvragerlijsten 1879-1979.* Onder redactie van Marinus Gerritsen. Muiderberg: Coutinho 1979, 36-51. (Herdrukt in Jan Noordegraaf, Een kwestie van tijd. Vakhistorische studies. Münster: Nodus 2005, 100-115).
- Noordegraaf, J.** 1985. *Norm, geest en geschiedenis. Nederlandse taalkunde in de negentiende eeuw.* Dordrecht & Cinnaminson: Foris.
- Noordegraaf, J.** 2004a. De Afrikaanse connectie van Taco H. de Beer. I. Nicolaas Mansvelt en zijn "Proeve van een Hollandsch Idioticon" (1882). *Trefwoord*, Maart 2004.
- Noordegraaf, J.** 2004b. De Afrikaanse connectie van Taco H. de Beer. II. De "verlore bladsye" van Arnoldus Pannevis. *Trefwoord*, April 2004.
- Noordegraaf, J.** 2004c. De Afrikaanse connectie van Taco H. de Beer. III. Een Transvaalsch woordenboek uit 1884. *Trefwoord*, Oktober 2004.
- Noordegraaf, J.** 2004d. Van "Kaapsch Hollandsch" naar "Afrikaans". Visies op verandering. In: *Taal in verandering. Artikelen aangeboden aan Arjan van Leuvenstein bij zijn afscheid van de opleiding Nederlandse Taal en Cultuur aan de Vrije Universiteit Amsterdam.* Onder redactie van Theo Janssen, Saskia Daalder & Jan Noordegraaf. Amsterdam: Stichting Neerlandistiek VU & Münster: Nodus, 169-184.
- Noordegraaf, J.** 2005. Lachende derden. Ernst en humor in negentiende-eeuwse grammatica's. In: "Daer omme lachen die liede". *Opstellen over humor in literatuur en taal voor Fred de Bree.* Onder redactie van Ton van Strien & Roel Zemel. Amsterdam: Stichting Neerlandistiek VU & Münster: Nodus, 83-92.
- Noordegraaf, J.** 2006. De "Tweede Lijst" van L. van Ankum. Nog eens over het dialect der Groninger Veenkoloniën. *Trefwoord*, November 2006.
- Ponelis, F.** 1999. Hesselink: 'n eeu later. *Literotor* 20, 1-13.
- Van Ankum, L. [= L. Huizing].** 1880. Het dialect der Groninger Veenkoloniën Noord en Zuid 3, 369-384.
- Van Ankum, L.** 1884. Aanteekeningen bij de studie der Grammatica. *Bladen voor opvoeding en onderwijs* 3, 375-379.
- Van Ankum, L.** 1885. Aanteekeningen bij de studie der Grammatica. *Bladen voor opvoeding en onderwijs.* 4, 129-135.
- Van Ankum, L.** 1890a. Transvaalsche Spraakkunst. *Onze Volkstaal* 3, 106-134.
- Van Ankum, L.** 1890b. Woordenlijst van het Transvaalsch taaleigen. *Onze Volkstaal* 3, 135-144. (Herdrukt in Van der Merwe 1971, 39-50).
- Van Ankum, L.** 1890c. Alphabetische woordenlijst van het Bargoensche. *Onze Volkstaal* 3, 194-199. (Herdrukt in Lassche & Noordegraaf 2004).
- Van Ankum, L.** 2006. Het dialect der Groninger Veenkoloniën (Tweede lijst

Afgedrukt in Noordegraaf 2006

Van der Merwe, H.J.J.M. (red.). 1971. *Vroeë Afrikaanse woordelyste*. Pretoria: J.L. van Schaik Bpk.

Van Tichelen, H. 1928. *Over boeken voor kinderen. Studie ten gerieve van leerkrachten, ouders, bibliothekarissen: omvattende tevens omstandige lijsten van aan te bevelen werken, naar de verschillende genres en naar den leeftijd der kinderen ingedeeld*. Groningen: Wolters.

Wollerich, B.W. en A. Dijk (red.). 1985. *100 jaar openbaar onderwijs in Oosterhoogebrug*. Bedum: Profiel.

Note

- ¹ Dit artikel, oorspronkelijk geschreven voor Nederlandse niet-vakgenoten, is mede gebaseerd op mijn eerdere publicaties over dit onderwerp; die zijn opgenomen in de bibliografie. Met dank aan Dr. Eep Francken te Leiden voor enkele nuttige aanwijzingen.
- ² De biografische gegevens zijn grotendeels afkomstig uit Wollerich & Dijk, 1985. Met dank aan mw. J. Jansen van de gemeente Veendam en de heer J.J. Groenbroek van het Grunneger Cultuurcentrum te Scheemda voor de plezierige manier waarop ze een aantal biografische gegevens hebben willen verstrekken.
- ³ Cf. *Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland* 3 (1988), 19-23. Een bijgewerkte elektronische versie (2002) van het betreffende lemma is te vinden onder <http://www.iisg.nl/bwsa/bios/bokma-de-boer/html>.
- ⁴ Universiteitsbibliotheek Amsterdam, signatuur KVB BSu 22-84 en 22-85.
- ⁵ Taco de Beer legde “een ongemeene bedrijvigheid aan den dag [...] als oprichter van en medewerker aan tijdschriften. Eenmaal werkte hij aan zeven verschillende tijdschriften, waarom hij in de wandeling wel ‘de Plejade’ genoemd werd” (De Vos, 1939: 115). In verband daarmee onderhield hij een uitgebreid netwerk, in binnen- en buitenland; de correspondentie die hij voerde, moet enorm geweest zijn. Slechts een fractie ervan is bewaard gebleven.
- ⁶ De signatuur is Ltk 1229 A.
- ⁷ Dezelfde informatie vinden we in een wervende prospectus die de uitgever van *Onze Volkstaal*, Blom & Olivierse uit Kuilenburg, in februari 1884 liet uitgaan. Het overzicht bevat 46 manuscripten. Nummer 28 is getiteld “*Bijdragen uit de Groninger Veen-Kolonien* door L. van Ankum te Wildervank”.
- ⁸ Voor het Afrikaans waren indertijd “wisselende benoemings” in omloop zoals Kaaps-Hollands, Afrikaans-Hollands, Afrikaander-Taal, Boeren-Kaaps, Transvaals enz. Zie onder meer Botha, 2002, p. 87.
- ⁹ Van de later nog resterende kopij is ook een overzicht beschikbaar. Toen de uitgave van *Onze Volkstaal* gestaakt was, gaf De Beer in mei 1894 de 28 nog niet gepubliceerde bijdragen “in bruikleen” aan de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden. Een (niet geheel nauwkeurig) overzicht van die bijdragen staat afgedrukt in de *Handelingen* 1893-1894, p. 54; de kopij van het Transvaals woordenboek staat er niet in vermeld en in het Leidse *Volkstaal*-archief blijkt inderdaad geen manuscript aanwezig. Andere, ongepubliceerde kopij zoals die van de hand van Nicolaas Mansvelt en Arnoldus Pannevis is er wel te vinden, zoals ik eerder heb laten zien (Noordegraaf, 2004a, 2004b). Het stuk van Van Ankum zal dus wél door De Beer gebruikt zijn.

- ¹⁰ De Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden had financiële steun verleend ten behoeve van de tweede en derde jaargang. Vandaar ook dat het blad in die jaren “onder toezicht” stond van J.H.C. Kern, de vermaarde oriëntalist die, zoals al gezegd, in 1879 voor het Aardrijkskundig Genootschap een dialectenquête had georganiseerd.
- ¹¹ Een parallel. De Maurikse hoofdonderwijzer Johannes Cornelis Groothuis (geboren 1845 en overleden na 1910) publiceerde een “Woordenlijst van het Neder-Betuwsche Dialect” in *Onze Volkstaal* 2 (1885), 73–116; hij stuurde op 23 augustus 1885 een “Proeve einer Nederbetuwsche spraakkunst” op naar De Beer, maar dat stuk is nooit in het blad verschenen, Zijn bijdrage werd pas in 2002 gepubliceerd, samen met de woordenlijst en ander werk van Groothuis. “Uit alles blijkt dat de Spraakkunst samen met de wel gepubliceerde woordenlijst een eenheid vormt,” schrijft J.B. Berns in zijn inleiding op de uitgave van het werk van Groothuis.
- ¹² Zie Ponelis, 1999: 3.
- ¹³ Men zie de uitvoerige studie van Deumert, 2002.
- ¹⁴ Dit gedicht heeft alles te maken met een bekende taalkundige discussie rond 1860, waarbij de vooruitstrevende Nederlandse linguïst T. Roorda de hoofdrol speelde (cf. Noordgraaf, 1985: 339–368). S.J. du Toit heeft het “kostelike boek” van Taco Roorda, *Over het onderscheid en de behoorlijke overeenstemming tusschen spreektaal en schrijftaal* (1858), tot uitgangspunt genomen voor zijn theoretische, sterk apologetisch gekleurde verhandeling *Afrikaans ons Volkstaal* uit 1891 (cf. Noordgraaf, 2005). Ook Arnoldus Pannevis blijkt in zijn Nederlandse jaren werk van Roorda te kennen.
- ¹⁵ Een heruitgave van deze spraakkunst is inmiddels in voorbereiding.

Kanoniseringsindikasies in die bestaande resepsietekste aan- gaande ses Afrikaanse digdebutte (1999-2000)

Elbie Adendorff

In this article the reception of six débüt volumes of Afrikaans poetry at the end of the twentieth century is discussed by means of an examination of thirty-five reception documents, such as press releases, reviews, articles, interviews, and letters to the press. The analyses are undertaken by implementing theories of – amongst others – Dijkstra (1989), De Moor (1993) and Mooij (1973). The article focusses on the qualitative results of my study, attention being given to the argumentative structures of the reviews in particular. Different types of argumentation and other rhetorical strategies are identified. The mentioning of celebrated authors as a basis for the comparison of the six poets is pointed out as an example of qualitative indicators of canonisation.

1. Inleiding

In 'n gedig uit Zandra Bezuidenhout se debuutdigbundel *Dansmusieke*, "Uitnodiging", word die versugting teenoor lesers uitgespreek: "Maar trap versigtig". Is dit die taak van die leser, ook en veral die resensent, om versigtig te trap waar dit by die resensie van debuutwerke kom?

Binne die literêre polisisteem speel resensies 'n belangrike rol, veral omdat dit as kanoniseringsmeganismes funksioneer. Resensies skep 'n bepaalde beeld van die outeur en die teks en dra dit so aan die leser oor. Resensies is egter tydgebonden (Pieterse, 1992: 134) en het daarom slegs tydelike geldigheid, maar gee tog 'n beeld van die literêre sisteem op 'n spesifieke tydstip. 'n Empiriese studie na resepsiedokumente soos resensies stel die onderzoeker in staat om bepaalde afleidings te maak oor die kanoniseringsmoontlikhede en -status van outeurs en hulle tekste; bepaalde tendense in die literêre sisteem vas te stel; die samehang van interverhoudinge in die literêre polisisteem te karteer; en die wisselwerking tussen die literêre en ander (poli)sisteme na te gaan.

Die teoretiese uitgangspunte wat benut is by die empiriese ondersoek na die 35 mediatekste oor die debuutdigbundels wat in die jare 1999-2000 in Afrikaans verskyn het, is Katinka Dijkstra (1989) oor kwantitatiewe en kwalitatiewe kanonaanduiders, Susanne Janssen (1994) oor die rol van die resensent in die literêre sisteem en beeldvorming in die literatuur; asook Wim de Moor (1993) oor die strategieë by die skryf van resensies en die kriteria vir die beoordeling daarvan. Die bundels (in alfabetiese volgorde volgens die outeur) is:

- Dimensie* – Christine Barkhuizen le Roux – Suider Kollege Uitgewers (2000)
- Dansmusieke* – Zandra Bezuidenhout – Suider Kollege Uitgewers (2000)
- Spoorsny* – René Bohnen – Gnomic Press (2000)
- Transverse* – Elza Lorenz – Gnomic Press (2000)
- Verskillende vensters* – Wilna Meyer – Tintinkie Uitgewers (2000)
- Vuurong* – Cas Vos – Benedic Boeke (1999)

Kwantitatiewe kanonaanduiders in die resepsies is nagegaan¹, byvoorbeeld die aantal bekendstellings, resensies, artikels, profiele en perspektiewe wat oor 'n bundel en oueur verskyn het; die totale lengte van die mediatekste oor elke bundel; die generiese verskeidenheid van die mediatekste; die aantal resepsies per koerant of tydskrif; die aantal resepsies per mediateksskrywer; die status van die kritikus; die geslag van die kritikus; en die chronologiese volgorde van die individuele mediatekste per bundel.

In hierdie artikel word verslag gedoen van die kwalitatiewe kanonondersoek wat na die 35 mediatekste² onderneem is. Die argumentasiestruktuur van die resepsies en die oordele wat oor hulle geveld is, word nagegaan aan die hand van resensiekundige beginsels en konvensies soos uiteengesit in W.A.M. de Moor se *De kunst van het recenseren van kunst* (1993)³. De Moor (1993: 41-69) se beoordelingsmodel vir die geslaagdheid al dan nie van 'n resensie word nie benut nie. Geen waardeoordele word dus oor die "kwaliteit" of "meriete" van spesifieke resensies geveld nie, omdat die doel is om historiografies en beskrywend te werk te gaan, eerder as normatief en evaluerend. Bondige oueursprofiële word verskaf op grond van die digters se reaksie op 'n vraelys wat aan hulle besorg is. By die nagaan van die argumente word Mooij (1973) se argumentipologie benut (vergelyk ook De Moor, 1993: 46), naamlik realistiese (mimetiese), emosionele, morele, strukturele, intensionele en vernuwings- of tradisieargumente.

2. Strategieë by die skryf van resensies

By die kwalitatiewe ondersoek wat ek gedoen het na die 35 resepsiedokumente wat oor die ses digdebute verskyn het, in die besonder die resensies, het ek gebruik gemaak van De Moor (1993) se handleiding vir die resensiekunde. De Moor verskaf enkele kriteria wat 'n rol speel by die skryf en lees van resensies; hy bied ook 'n aantal moontlikhede van resensering aan, identifiseer enkele basisvaardighede en ondersoek die attribute van resensering.

Ten einde die geslaagdheid van 'n resensie vas te stel, kan dit volgens De Moor (1993: 65-67) aan die hand van die volgende agt kriteria gemeet word: opbou, styl, inhoud, relevansie, oordeel, stawing, artikulasie en identifikasie.

Ten opsigte van die *bou* van 'n resensie moet daar 'n samehangende struktuur wees. Op makroskaal het dit betrekking op die tradisionele vorm van kop-rompslert van die resensie, met ander woorde die introduksie, die kern en die afronding. Die openingsparagraaf kan volgens De Moor (1993: 57) onder meer die volgende stelwyses aanneem: 'n inhoudelike introduksie wat inligting oor die uitgewer of boekinhoud verskaf; 'n boeiende sitaat uit die betrokke boek, uit 'n ander werk of deur die kunstenaar; 'n filosofiese uitspraak oor die bestaan van kuns; of 'n anekdote soos byvoorbeeld 'n verwysing na 'n bepaalde gebeurtenis uit die lewe van die betrokke oueur. Die inleiding kan reeds 'n oordeel bevat wat die res van die resensie beïnvloed en 'n deduktiewe opbou bewerkstellig. Daar kan ook in die eerste paragraaf 'n situering van die betrokke kunstenaar binne die bepaalde genre of die kunstenaar se oeuvre plaasvind. 'n Ander moontlikheid is dat 'n deel uit die geheel gegee word, soos die

dominante tema.

Wat die *styl* betref, kan dit alledaags, neutraal, kleurloos, saai, suiwer joernalisties of, soos van 'n geslaagde resensie verwag word, lewendig, pittig en persoonlik wees. Die *inhoud* moet die leser boci. *Relevansie* hang daarmee saam of die resensent eensydig is in wat hy of sy beoordeel. Laat die resensie die wese van die kunsobjek tot sy reg kom of word wesenlike sake geïgnoreer? Vir baie kritici is die *oordeel* die belangrikste element van 'n resensie. Is die oordeel duidelik, vaag of afwesig? Elke oordeel moet gestaaf wees met goeie argumente. *Stawing* gaan dus om die helderheid en suiwerheid by die gebruik van argumente. Die *artikulasie* van die oordeel word benadeel deur teenargumente, en laasgenoemde moet dus beperk word, meen De Moor (1993: 67). Wat die laaste kriterium, naamlik *identifikasie*, betref, is die vraag of die leser hom of haar met die resensie kan vereenselwig. Sou die leser die resensie self so geskryf het of heeltemal anders?

Vir De Moor (1993: 45) lê die spesifieke aard van die resensie in die drieslag: oordeel, stawing en artikulasie. As 'n kritikus nie 'n oordeel uitspreek nie, skryf hy of sy nie 'n resensie nie, maar 'n toelighting. Stawing (of adstruksie) het te doen met die argumente waarop die oordeel gegronde is, terwyl artikulasie daarvan afhang of die argumente logies by mekaar aansluit en mekaar ondersteun.

Wat die stawing of adstruksie betref, bied De Moor (1993: 46) 'n uiteensetting van verskillende soorte argumente aan, alhoewel dit nie altyd moontlik is om tussen die soorte te onderskei nie. De Moor steun hier op 'n artikel deur Mooij (1973)⁴ waarin ses argumente onderskei word. Hierdie argumente word vervolgens aangebied, aangevul met kriptiese kommentaar oor die wyses waarop hulle geproblematiseer kan word.

By *realistiese argumente* (ook bekend as *mimetiese argumente*) word die verband tussen die literêre teks en die werklikheid as grondslag vir die evaluering gebruik. Die implikasie is dat die literatuur 'n weerspieëeling van die werklikheid is of behoort te wees. Mooij (1973: 462) voer aan dat die kritikus sekere beskrywings, mededelings of vasstellings in die teks verbind met feite, omstandighede en gebeurtenisse in die werklikheid. Die verbandlegging tussen die fiktiewe en die feitelike kan egter binne 'n postmodernistiese raamwerk bevraagteken word, betoog Hambidge (1992: 63) en Foster en Viljoen (1997: xxiv), terwyl Van der Merwe en Viljoen (1998: 46) Hassan se konsep van die onvoorstelbare gebruik om die postmodernistiese verset teen mimesis aan te toon.

In die geval van *emosionele argumente* baseer die kritikus sy of haar oordeel op die vraag of die literêre teks die leser die geleenthed bied tot vereenselwiging daarmee al dan nie. Dit gaan dus hier om die gevoelsmatige uitwerking van 'n literêre werk. Hierdie tipe argumente gebruik positiewe formuleringe soos *aangrypend*, *meesleurend*, *fassinerend* of negatiewe terme soos *weinigseggend*, *vlak* en *koud* (Mooij, 1973: 462). Hierdie argumentsoort herinner aan die teoretisering oor die sogenaamde *affective fallacy*, wat die gevare kan meebring van subjektivisme en impressionistiese kritiek (Van Luxemburg et al., 1992: 67). Emosionele argumente laat blyk dat kritiek nooit objektief is nie, maar subjektief getint, anders as wat meestal die geval is in die wetenskapsbeoefening. Die New Critics het huis die standpunt gehuldig dat dit by die bestudering van literêre

tekste nie behoort te gaan om dit wat die literêre werk *doen* (met ander woorde om die emosionele effek daarvan) nie, maar om dit wat die teks *is* (Cloete *et al.*, 1985: 37). Omdat lesergerigte benaderings en teorieë nie rekening hou met die kompleksiteit van postmodernistiese tekste nie, kan argumentering wat op emotiewe response berus, bevraagteken word.

By *morele argumente* weeg morele waardes (dié van die kritikus of die instansie wat hy of sy verteenwoordig) die swaarste, met ander woorde die kritikus beoordeel die literêre werk as goed of minder goed na gelang van bepaalde morele kodes. Hier word op die inhoud eerder as die vorm gefokus. Van Luxemburg *et al.* (1992: 123) meen morele waardes geniet voorrang wanneer 'n mens die funksie van literatuur as opvoedkundig of emmansiperend beskou of wanneer 'n mens betrokke literatuur verwag. Oordele soos "Die boek is goed omdat dit 'n Christelike/nasionalistiese/Kommunistiese blik op die werklikheid gee", kom by morele argumente voor (Boonstra, 1979: 247). De Moor (1993: 47) self verwys na die polemiek rondom Salmon Rushdie se *Satanic Verses* as voorbeeld van hoedanig dergelyke argumentering die beoordeling van 'n kunswerk kan domineer. 'n Plaaslike voorbeeld is die gesprekvoering in die pers en op *LitNet* in 2003 oor Koos Kombuis se boek *The Secret Diary of God*.

By strukturele argumente is die eenheid van die teks of die wyse waarop die eenheid verkry word die belangrikste. Dit het volgens Mooij (1973: 462) betrekking op die opbou of konstruksie van die teks. Vrae wat gevra word, is of die teks 'n eenheid vorm en 'n sterk samehang vertoon. Wat is die kwaliteit van die vorm? By postmodernistiese tekste is hierdie tipe argument problematies aangesien dié tipe teks dikwels 'n fragmentariese struktuur het, met 'n oop slot of selfs veelvuldige slotte; gapings kom voor en die teks vertoon 'n algemene onbepaaldheid (Van der Merwe en Viljoen, 1998: 45). Postmodernistiese tekste maak dikwels van desentrerings- en dekonstrueringstegnieke gebruik, waardeur die modernistiese ideale van 'n vaste struktuur, eenheid, heelheid, koherensie, kohesie en integrasie ondermyn word.

Die intensies of bedoelings van die outeur is die norm by *intensionele argumente*. Hier word gekyk of die outeur sy of haar bedoelings genoegsaam verwesenlik. Sleutelwoorde wat volgens De Moor (1993: 48) by hierdie soort argumentasie voorkom, is *opregtheid, betroubaarheid, spontaneiteit, ontentisiteit, relevansie* en *integriteit*. Die probleme rondom die begrip *intentional fallacy* speel by dié argument 'n groot rol. Die *intentional fallacy* het daarop betrekking dat kennis van wat die skrywer bedoel of beoog het toe hy of sy die werk geskryf het, by die interpretasie en beoordeling daarvan betrek word (Cloete *et al.*, 1985: 387). Die New Critics stel egter nie belang in die bedoeling van die skrywer nie, maar in die teks as sodanig. Mooij (1973: 463) noem self dat hierdie argumenttipe omstrede is aangesien dit moeilik is om te bepaal hoe noukeurig aan die intensie voldoen is. Hambidge (1992: 65) meen selfs dat die teks juis teen die skrywer se intensie gelees moet word.

Oorspronklikheid word dikwels, volgens Mooij (1973: 463), as maatstaf beskou by die evaluering van 'n teks. *Vernuwings- of tradisieargumente* fokus enersyds daarop of die outeur 'n vernuwende werk lewer en andersyds of die outeur aansluit by bestaande tradisies. In albei gevalle kan dit, afhangende van die resensent se perspektief

en oordeel, as positief of negatief gesien word. Daar word ook soms gekyk of die outeur daarin slaag om hom of haar los te maak van die vaderfiguur, soos Bloom in sy *Anxiety of Influence* beweer. Hierdie soort argument hang gewoonlik saam met strukturele argumente, wat ook problematies is ten opsigte van postmodernistiese tekste. Laasgenoemde bevraagteken die normale, die realistiese, die alledaagse, en 'n doelbewuste grensoorskryding en bastergenres kom voor (Van der Merwe en Viljoen, 1998: 47). 'n Soort gelyktydige wisselwerking tussen verlede en hede ontwikkel, en die teks is dikwels 'n nabootsing van 'n teks op 'n teks op 'n teks – met ander woorde, die idee van oorspronklikheid verdwyn (Van der Merwe en Viljoen, 1998: 47). Foster en Viljoen (1997: xxxii) beweer selfs dat dit lyk asof daar in die postmoderne era 'n "doelbewuste hersirkulering van ouer digvorme" en 'n eksperimentering met nuwe vorme plaasvind.

3. Kwalitatiewe kanonondersoek

Inligting oor die 35 resepstekste van die ondersoek is opgeneem in Tabel 1.

Digter	Verskynings-datum	Publikasie	Mediateks-skrywers	Genre	Hoofopskrif
Christine Barkhuizen le Roux	27 Oktober 2000	<i>Die Burger</i>	Annette Slabber	Artikel	Debuutbundel van Barrydaler verskyn
	13 November 2000	<i>Die Volksblad</i>	Bernard Odendaal en Sulette Bruwer	Resensie	Meer as een dimensie van dié mensie
	12 Maart 2001	<i>Die Burger</i>	Joan Hambidge	Resensie	Soetheid is die woord
	20 Maart 2001	<i>Die Burger</i>	Lucas Malan	Brief	Hambidge self deel van parodie
	23 Maart 2001	<i>Die Burger</i>	Danie Venter	Brief	Hambidge skep nuwe apartheid
	27 Maart 2001	<i>Die Burger</i>	Joan Hambidge	Brief	Hambidge "g'n pretbederwer"
	28 Mei 2001	<i>Beeld</i>	Fanie Olivier	Resensie	Brokke van 'n geleefde lewe
	26 Junie 2001	<i>Beeld</i>	Joan Hambidge	Brief	Ope brief aan 'n Nederlandse skrywer
Zandra Bezuidenhout	Maart 2000	<i>Insig</i>	Louise Viljoen	Artikel	'n Batige saldo vir Afrikaanse digkuns
	20 November 2000	<i>Die Volksblad</i>	Bernard Odendaal	Resensie	Digdebutant flankeer met die lasso van liefde
	21 November	<i>Beeld</i>	Joan Hambidge	Resensie	Dans vergaan, maar

Digter	Verskynings-datum	Publikasie	Mediateks-skrywers	Genre	Hoofopskrif
Zandra Bezuidenhout	2000 6 Desember 2000	<i>Die Burger</i>	Francois Smith	Resensie	digkuns bly staan Bekoring nog te selde in dié musiek aangetreft
	April 2001	<i>De Kat</i>	Aampie Coetzee	Resensie	Dansmusieke deur Zandra Bezuidenhout
	1 Mei 2001	<i>Die Burger</i>	Boekeredakteur	Berig	Bezuidenhout wen Jonkerprys
	6 Mei 2001	<i>Meander</i>	Joop Leibbrand	Resensie	Zandra Bezuidenhout - Dansmusieke
	Mei 2001	<i>Zuid-Afrika</i>	Hans Ester	Resensie	Verrassende gedichten van Zandra Bezuiden- hout
	19 Mei 2001	<i>Die Burger</i>	Ronel de Goede en MM Walters	Com- menda- tio	Zandra Bezuidenhout - Dansmusieke
	11 Julie 2001	<i>Sarie</i>	Elize Parker	Onder- houd	Boekvrae aan Zandra Bezuidenhout
	11 Augustus 2001	<i>Beeld</i>	Joan Hambidge	Rubriek	Die mond is nie geheim
	13 Augustus 2001	<i>Rapport</i>	AP Grové	Resensie	Volwasse bundel met baie brille op die werk- likheid
	27 Augustus 2001	<i>Beeld</i>	TT Cloete	Resensie	Dansmusiek – deur Zandra Bezuidenhout (gedigte)
	30 Augustus 2001	<i>LitNet</i>	Jac Kritzinger	Onder- houd	'n Vis kry 'n ekstra paar vinne
René Bohnen	20 Desember 2000	<i>Die Burger</i>	Joan Hambidge	Resensie	Swak digbundels peul nou orals uit
	26 Februarie 2001	<i>Die Volksblad</i>	Bernard Odendaal	Resensie	Op die spoor van digterskap
	28 Februarie 2001	<i>Beeld</i>	Stephanie Nieu- woudt	Artikel	Daar is 'n weg uit die labirint
	26 Maart 2001	<i>Beeld</i>	AP Grové	Resensie	René Bohnen se 'Spoorsny' 'n belang- wekkende debüt
Elza Lorenz	20 Desember 2000	<i>Die Burger</i>	Joan Hambidge	Resensie	Swak digbundels peul

Digter	Verskynings-datum	Publikasie	Mediateks-skrywers	Genre	Hoofopskrif
	26 Februarie 2001 7 Januarie 2002	<i>Die Volksblad</i> <i>Beeld</i>	Bernard Odendaal Jo Nel	Resensie Resensie	nou orals uit Op die spoor van digterskap Leser kan aan dié spel meedoен
Wilna Meyer	16 Desember 2000	<i>Die Burger</i>	Cynthia Zietsman	Artikel	Dwangskryfster gee op 66 eerste digbundel uit
Cas Vos	23 April 1999 15 Mei 1999 5 Julie 1999 12 Julie 1999 16 Julie 1999	<i>Beeld</i> <i>Die Volksblad</i> <i>Beeld</i> <i>Beeld</i> <i>Beeld</i>	Neels Jackson Mariëtte Cloete-Hofer AP Grové Poësieliefhebber Joan Hambidge	Onderhoud-resensie Artikel Resensie Brief Brief	Cas Vos 'dig wyer as ander dominee-digters' Digter-ds wen skryf-prys Ryk gedagte-inhoud, maar te veel taaldwang Dood van digkuns sal só kom Hoef nie eendagvliegie te prys

Daar word in die besprekings hieronder begin by die bundel wat die minste mediatekste ontvang het, en voortgegaan tot by die een met die meeste.

3.1 Verskillende vensters – Wilna Meyer

Die enigste mediateks oor die debuutbundel van Meyer is in wese 'n bekendstelling van die digter en die bundel deur Cynthia Zietsman (2000: 10) in *Die Burger* van 16 Desember 2000; dit is getitel "Dwangskryfster gee op 66 eerste digbundel uit". Die artikel verrig 'n operatiewe funksie (Van Gorp *et al.*, 1998: 243) aangesien dit as bemiddelaar tussen die skrywer en die leser optree.

Hierdie bekendstellingsartikel is bloot inligting van aard. Dit handel in hoofsaak oor die outeur, en slegs een paragraaf word aan 'n literêre bespreking gewy. Daar word gefokus op die selfontwerpde buiteblad wat volgens die digter "n sketsie van tant Lenie se huisie in die Gamkaskloof is" (eintlik 'n foto met illustrasies daarop gesuperponeer). Meyer verklaar die titel: dat 'n mens by vensters uitkyk, maar baikeer ook inkyk. Sy sê dat die bundel "baie persoonlik" is en "nie regtig 'n literêre werk nie" en dat die verskyning daarvan 'n "lank gekoesterde" begeerte was. Die feit dat van haar kinders in die buitenland is, het aanleiding gegee tot die skryf van die bundel. Die digter wil net hê

mense moet verstaan wat sy skryf en vreugde daaruit put. Uit hierdie woorde blyk die oueursintensie (De Moor, 1993: 46). Meyer het besluit om haar bundel self te publiseer nadat sy by die Potchefstroomse slypskool gehoor het dat publikasiemoontlikhede vir digbundels skaars is. Tinktinkie Uitgewers is haar eie uitgewery.

Om geloofwaardigheid aan die bespreking van die bundel te gee, maak Zietsman van uitsprake gebruik wat as kwalitatiewe kanonaanduiders funksioneer, spesifiek van die metode van *vermeldings* (*mentions* – Dijkstra, 1989)⁵. In hierdie geval is die vermeldings almal informatief van aard en nie interpreterend of evaluerend nie (Dijkstra, 1989: 163-164). Die eerste vermelding is dié van Barnard Gilliland, Meyer se broer en 'n digter wat op 'n jong ouderdom dood is: "As digteres volg sy in die spore van haar broer, Barnard Gilliland, wat op 23 jaar verongeluk het." Meyer haal 'n gedig van hom in haar bundel aan, naamlik "Winter en wind" uit sy enigste digbundel, *Veelhoek*. 'n Tweede vermelding is van Antjie Krog. Meyer sê dat sy drie jaar lank 'n slypskool vir digters saam "met Antjie Krogh" [sic] bygewoon het. Uit die formulering is dit nie duidelik of Krog die slypskool aangebied het nie. Petra Müller (erde vermelding), het Meyer glo aangemoedig om te publiseer en die bundel is aan haar opgedra. Daar word ook genoem dat van die gedigte in *Tydskrif vir Letterkunde* opgeneem is.

Wat Meyer se oueursprofiel betref, wil dit voorkom asof sy redelik aktief is in die regionale literêre sisteem (dié van Stilbaai en Mosselbaai). Hoewel sodanige betrokkenheid volgens Janssen (1994: 79) 'n bydrae kan lewer tot die bekendheid en erkenning van 'n digter, wil dit voorkom of Meyer slegs in plaaslike kringe bekend sal bly.

In die lig van die enkele bespreking deur Zietsman en die lengte en argumentasiestruktuur daarvan, lyk dit onwaarskynlik dat Meyer se debuutbundel ooit kanoniseringstatus en kanonstatus⁶ sal verkry.

3.2 Transverse – Elza Lorenz

Hierdie bundel bevat Afrikaanse en Engelse verse wat óf vertalings óf verwerkings van mekaar is en wat in drie groepe verdeel is volgens hulle vorm, naamlik haikoes, oor-en-weer-verbalings en gedigte in hul oorspronklike taal. Die bundel het slegs drie resensies ontvang. Twee resensente, Joan Hambidge en Bernard Odendaal, oordeel hoofsaaklik negatief, terwyl Jo Nel neutraal voorkom.

Hambidge (2000b: 20) neem drie digbundels onder die loep in haar resensie "Swak digbundels peul nou orals uit" (*Die Burger*, 20 Desember 2000): *Djy's bakgat afgepleiste* deur Analisé Carstens (nie 'n debuut nie), *Spoorsny* van René Bohnen en *Transverse* van Lorenz. Sy ag laasgenoemde bundel waardeverkleinend ten opsigte van die kanon: "Om 'n goeie digter te wees, beteken dat jy goeie verse moet ken. En ook jou plek in die kanon." Sy is een van die min resensente wat eksplisiet na die kanon verwys. Die resensent gebruik indirek 'n vernuwingsargument as sy beweer dat die bundel geen bewyse lewer van kennisname van die Afrikaanse poësie en dus geen vernuwende bydrae lewer nie.

Odendaal (2001: 6) resenseer twee bundels in *Die Volksblad* van 26 Februarie 2001. Die titel van sy resensie is "Op die spoor van digterskap" met as subtitel "Nuweling

lewer belofteryke bundel”, wat na Bohnen se bundel verwys. Ná ’n bespreking van Bohnen se *Spoorsny*, lei Odendaal sy besonder kort resensie oor *Transverse* (die kortste van al die resensies oor die debuutbundels van 1999-2000, naamlik 73 woorde) soos volg in: “*Transverse* wek nie dieselfde entoesiasme by ’n mens op nie”. Die oordeel is dus waardeverkleinend. Odendaal bespreek nie eers die titel en temas van die bundel nie; hy gee wel krediet aan Lorenz vir haar taalhantering.

Ongeveer ’n jaar ná Odendaal se resensie en twee jaar ná Hambidge se resensie verskyn daar een deur Jo Nel (2002: 9), medeprofessor in Engels aan die Universiteit van die Noorde. Hy of sy resenseer twee bundels in *Beeld* (7 Januarie 2002), dié van Lorenz en Sue Clark se (*untitled*) *summer haiku & new poems*. Geen duidelike oordeel word gevind nie en die resensent se houding teenoor die bundel is oorwegend neutraal. Soos wat die titel van die resensie te kenne gee, “Leser kan aan dié spel meedoen”, lê Nel klem op die rol van die leser by die aflei en generering van betekenis, veral wat betrekking het tot vertalings. Ter illustrasie hiervan bespreek Nel op ietwat akademiese wyse bepaalde struktuuraspekte van “Sydelings/Aside” (strukturele argumentasiesoort).

In reaksie op ’n vraelys bevestig Lorenz (2002) dat sy besluit het om self by Gnomic Press te publiseer bloot op grond van haar eie waarnemings dat daar nie veel publikasiemoontlikhede vir digbundels is nie. Volgens inligting op die agterblad van haar bundel het sy al in onder meer *Carapace*, *Atio* en *Mud Rain* gepubliseer. In Desember 2002 verskyn ’n gedig van Lorenz in Fanie Olivier se geleentheidsbundel *As die son kom oogknip*. Verder het van haar gedigte al verskyn in die Nederlandse publikasie *Honderd dichters* en op *LitNet*.

Of *Transverse* enigsins die kanondrumpel sal oorsteek, is onwaarskynlik. Buiten die drie kort resensies het die bundel nie enige ander reaksie uitgelok nie. Die resensies funksioneer bloot operatief en is slegs inligtend van aard.

3.3 *Spoorsny – René Bohnen*

In reaksie op die vraelys skryf Bohnen (2002: 1) dat die doel met die bundel was om toe te tree tot die digterswêreld en haar werk te meet aan kriteria van buite. Sy vervolg: “Dit is met groot realiteitsbesef gedoen (seker ook redelike mate van naïwiteit) en was ’n ontentieke daad wat nikus terugverwag het nie.” Sy publiseer haar debuutbundel by Gnomic Press – net voor Lorenz.

Van die drie resensies en een artikel wat oor hierdie bundel verskyn het, is Hambidge (2000b: 20) se resensie (“Swak digbundels peul nou orals uit”) op 20 Desember 2000 in *Die Burger* meer negatief as die ander, wat positief ingestel is. Sy verwys in haar resensie na die “konvensies” van die digkuns en meen dat die digbundel nie huis die konvensies nakom nie. Deurdat sy hierdie oordeel staaf met ’n sitaat uit Bohnen se gedig “Kleuterstem”, gebruik sy die sogenaamde tradisieargument. Die twee vermeldings na Ingrid Jonker en Ted Hughes direk ná die sitaat fungeer dus hier nie as waardevergrotend nie, maar eerder as waardeverkleinend. Daar is net een onthoubare gedig, meen Hambidge, naamlik “I Ching”. Sy handhaaf ’n skerp en ironiese toon deur die gebruik van terme soos “kakelaar” en “digteres” – laasgenoemde tussen aanhalingstekens. Hoewel daar “potensiaal” in die verse is, mis Hambidge die hand

van 'n redakteur.

In sy resensie, "Op die spoor van digterskap" op 26 Februarie 2001 in *Die Volksblad*, kom Odendaal (2001: 6) tot die gevolg trekking dat "René Bohnen 'n eie plek in die eietydse Afrikaanse digkuns kan oopskryf"; sy oordeel is dus waardevergrotend. Hy praat selfs in die slotparagraaf van "'n belofteryke debuut"; hierdie oordeel verskyn reeds in die subtitel van die resensie, naamlik "Nuweling lewer belofteryke bundel". Odendaal fokus op die "spore" in die bundel en veral dié van digterskap en digkuns; die metapoëtiese word dus betrek. Sy argumente kan as strukturele argumente beskou word aangesien hy op die samehang van die bundel fokus. Odendaal gebruik begrippe soos "'n heg samehangende bundelgeheel" en verwys na "die samehang [wat] bewerkstellig" word deur die netwerk van "spore" in die bundel. Die resensent wys motiewe uit waarmee die leser kan identifiseer: die trauma van huweliksverraad, besinnings oor selfmoord en oor kreatiwiteit. Met die interpreterende vermelding (Dijkstra, 1989: 163-164) van Ingrid Jonker en Sylvia Plath word 'n intertekstualiteitsdimensie tot die resensie toegevoeg (De Moor, 1993: 52), aangesien die tema van selfmoord betrek word. Kritiek word gestaaf met sitate. Volgens Odendaal bevat *Spoorsny* "opsetlikhede" en selfs "gesogthede" en daar is 'n sekere "versletenheid" in die bundel. Hierdie kritiek kan beskou word as 'n versugting na ontyking en vernuwing (vernuwingsargument). Odendaal se resensie bevat 'n sterk ontwikkelde argument, 'n relevante inhoud en 'n identifikasie met die moontlike leser van die bundel – sake wat De Moor (1993: 65-67) as belangrik beskou vir 'n geslaagde resensie.

Aangesien Stephanie Nieuwoudt (2001: 11) geen oordeel oor *Spoorsny* uitspreek in haar artikel van 28 Februarie 2001 in *Beeld* nie en dit bloot inligting van aard blyk te wees, word dit nie as 'n resensie geklassifiseer nie. Die artikel, getitel "Daar is 'n weg uit die labirint", is eerder 'n bekendstelling van die digter. Daar word – interessant genoeg – uit Odendaal (2001: 6) se resensie aangehaal, naamlik die uitspraak dat Bohnen wel 'n eie plek in die eietydse Afrikaanse digkuns kan oopskryf. 'n Informatiewe vermelding kom voor in die verwysing na Marié Opperman, wat Bohnen aangemoedig het om te publiseer. Deurdat Bohnen self in die artikel die doel van die bundel verwoord, kan daar beweer word dat Nieuwoudt van intensionele argumente gebruik maak. Bohnen verwys naamlik na die soek- en vindproses as temas en beweer dat sy deur haar gedigte "die donker met die ligkant [probeer] integreer" en sin maak van haar "verwarring". Die artikel van Nieuwoudt speel 'n belangrike rol ten opsigte van die bekendstelling en profilering van die digter.

Grové (2001a: 15) se positiewe oordeel op 26 Maart 2001 in *Beeld* word reeds in die hoofopskrif verwoord: "René Bohnen se 'Spoorsny' 'n belangwekkende debuut". Hierdie oordeel stem ooreen met Odendaal (2001: 6) s'n van 'n "belofteryke debuut". In sy adstruksie (De Moor, 1993: 47) maak Grové gebruik van strukturele argumente: hy bestee aandag aan die wyse waarop die sentrale tema van reise en soeke eenheid bewerkstellig: dis verbeeldingsreise, herinneringsreise en landskapsreise. Hierdie reise gaan nie in wese oor landskappe nie, maar om 'n metapoëtiese reis of spoorsny. Aangesien die resensent veral in paragrawe 6-12 'n verband tussen teks en werklikheid lê, kan afgelei word dat hy van realistiese (mimetiese) argumente gebruik maak. Hy verwys daarna dat die werklikheid "opgaan in die nuwe poëtiese gedaante" en dat daar

“nie slegs verplasing of vervanging van die werklikheid [is] nie, maar transmutasie”. Dalk word dit die beste saamgevat in die volgende woorde: “Die landskap is veeleer die beginpunt van die eintlike spoorsnysoeke na die poëtiese moontlikhede wat in daardie ontdekte en herontdekte stuk werklikheid skuil.”

Hierdie soort realistiese argumente word nie deur Odendaal (2001) of Hambidge (2000b: 20) in hul resensies gebruik nie, maar net soos hulle maak Grové ook gebruik van informatiewe vermeldings. Grové (2001a: 15) sinspeel op Ingrid Jonker as hy ‘n sitaat uit die gedig “selfmoord” aanhaal en Opperman as hy praat van die “kopspelende pegasus [...]”, die gevleuelde hings wat die poësie versinnebeeld”. Die vernaamste literêre interteks is te vind in die verwysing na Eugène Marais se “Die dans van die reën” wat in Bohnen se bundel getransformeer word tot “Die mars van die reën”. Waar Marais se gedig die reën as ‘n spelende, skugter vrou voorstel, is dit in Bohnen se gedig manlik, modern en brutaal, meen Grové. Tenoor die ander resensente praat Grové van ‘n temagedig wat die bundel inlei. Hy oordeel selfs eksplisiet oor die gedig “Sandloper” as “[e]en van die beste gedigte” – hier tree Grové op as meningsvormer (Dijkstra, 1989: 161). Naas die oorwegend positiewe trant, spreek Grové ook kritiek uit deur die aandag te vestig op oorgange wat “te bewus, te beredeneerd” aandoen en “resepmatig” is, wat hy dan staaf met die gedig “Ek lees die bundel soos ‘n brief”. Hy praat selfs eksplisiet van “meer as een minder geslaagde gedig” en van geforseerde dhede. Grové gebruik telkens sitate om sy oordeel te regverdig.

Bohnen is redelik aktief in die literêre sisteem bedrywig aangesien sy vanaf 2001 deelneem aan Bekgevegte en in dieselfde jaar by die Woordfees optree. Punt Geselsradio het ‘n onderhou met haar gevoer en een volle program van *Vers en klank* op Radiosondergrense is deur Daniel Hugo aan die voorlees van *Spoorsny* gewy. Die gedig “lenspen” is opgeneem in Fanie Olivier se geleentheidsbundel *As die son kom oogknip*.

Spoorsny lok meer positiewe kommentaar uit as die vorige bundels. As daar na die kwantitatiewe en kwalitatiewe kanonaanduiders van dié drie resensies gekyk word en na die positiewe oordele van Odendaal en Grové, asook na Bohnen se aktiewe rol in die Afrikaanse literêre sisteem, kan daar beweer word dat daar wel kanoniseringsmoontlikhede vir Bohnen voorlê.

3.4 *Vuurton* – Cas Vos

Die debuutbundel van Vos ontvang ‘n beduidende bespreking in die pers. Jackson (1999: 13) se artikel in *Beeld* (23 April 1999) funksioneer deur die lengte daarvan as kwantitatiewe kanonaanduiding; dit verskaf ook ‘n profiel van die outeur. Die titel, “Cas Vos ‘dig wyer as ander dominee-digters’”, bevat ‘n aanhaling van die digter self, terwyl die lang subopskrif verwys na die feit dat Afrikaanse digbundels so “skaars soos hoendertande” is. Hiermee word die tendens van verminderde debuutdigbundels teen die millenniumwending na die voortgrond geskuif. Alhoewel Jackson daarna verwys, noem hy geensins in sy artikel dat Vos self by ‘n randuitgewery, Benedic Boeke, gepubliseer het nie. In sy reaksie op die vraelys skryf Vos (2003b) dat hy *Vuurton* aan Tafelberg voorgelê het vir publikasie, maar besluit het om dit self uit te gee.

Jackson bespreek nie die bundel in diepte nie, maar verwys slegs na enkele temas

soos erotiek, siekte, dood en godsdiens, wat hy telkens met sitate uit gedigte motiveer. Verskillende waardetoekennende vermeldings kom voor. Jackson bestempel Vos as 'n "dominee-digter" – maar nie "n dominee-digter op die patroon van die Gereformeerde Totius, die NG dominee I.L. de Villiers of die Katolieke priester Bonaventure Hinwood alias Hewitt Visser nie". Volgens Jackson het Henning Pieterse, 'n gekanoniseerde digter en Hertzogpryswennner, by die bekendstelling van *Vuurong* vir Vos geëtitketteer as die "coolste dominee wat ek ken". Daar word ook vermeld dat Vos die Andrew Murray-prys vir teologiese werk ontvang het. Vos verwys self in die onderhoud na die gekanoniseerde digters wat hom beïnvloed het, naamlik Breytenbach, Cloete, Opperman, Eybers en Van Wyk Louw.

Uitsprake deur Meyer en Vos toon 'n interessante ooreenkoms: Meyer (Zietsman, 2000: 10) sien die verskyning van *Verskillende vensters* as 'n "lank gekoesterde begeerte", maar dié blydskap is nie vergelykbaar met die blydskap oor die geboorte van 'n kind nie. Vos (Jackson, 1999: 13) beskryf sy debuutwerk as sy "kleintjie" en sy gedigte as sy "kinders". Hy voeg by dat hy nou weet hoe dit voel om geboorte te skenken [sic].

Net soos in die geval van Jackson se artikel, word dié van Cloete-Hofer (1999: 9) gebruik om 'n bydrae te lever tot die profiel van die digter. Cloete-Hofer se artikel, "Digter-ds wen skryfprys" (*Die Volksblad*, 15 Mei 1999), is inligtend van aard en handel oor sowel Vos se pryswennende teologiese studie, *Die volheid daarvan*, as sy digbundel. Die artikel neem die vorm van 'n vraag-en-antwoord-onderhoud aan, met slegs twee vrae oor *Vuurong*. Vos noem sy intensies met sy digkuns:

'n Digter dig om rekenskap van die lewe te gee. Só kyk ek na myself en die lewe. Die lewe met al sy raaisels, pyn en plesier. En in die kyk, maak ek dalk 'n paar loergaatjies vir ander mense oop.

Naas die benutting van intensionele argumente maak Cloete-Hofer ook gebruik van strukturele argumente as sy verwys na die "bundelsiklus" en die motiewe soos dié van skepping en herskepping; die religie; en die dood. Frases soos "[i]n 'n volgende afdeling", "[i]n die voorlaaste afdeling" en die "laaste afdeling" gee blyke van 'n strukturele benadering. Vos gee self die betekenis van die titel aan as 'n "tong van vuur", wat tegelykertyd 'n simbool van seëning en een van vernietiging is. Die enigste ander debutante wat self hul bundeltitels verklaar, is Meyer (Zietsman, 2000: 10) en Bezuidenhout (Parker, 2001: 17).

Die enigste volwaardige resensie oor *Vuurong* is dié van Grové (1999: 12), wat reeds in die titel sy oordeel te kenne gee: "Ryk gedagte-inhoud, maar te veel taaldwang" (*Beeld*, 5 Julie 1999). In hierdie hoofopskrif en in die resensie self word positiewe en negatiewe oordiele afgewissel – 'n werkwyse wat De Moor (1993: 67) as nadelig vir 'n resensie beskou, terwyl Van Coller (1995: 3) juis weer die weegskaalmodel voorstaan ter wille van 'n meer genuanseerde bespreking. In die slotparagraaf kom Grové tot die volgende gevolgtrekking:

Daar sit sinvolle beplanning in die bundelopset. Die bundel bevat 'n ryk gedagte-inhoud en idees met moontlikhede, maar daar is te min taaldissipline en te veel taaldwang om die bundel te maak wat hy kon wees.

Die positiewe aspekte van die bundel wat Grové noem, is dat die vierde afdeling se toon meer persoonlik en elegies is en die verse minder gedwonge; daar is "n mooi stijging" in die gedig "reis na binne"; "iets besonders [word] bereik" deur die invoer van Psalm 23 as oerteeks in hierdie gedig; en daar is "treffende woordspel" in die gedig "Boksgeveg" – wat Grové "die beste gedig" noem; dus tree hy hier as meningsvormer op. As voorbeeld van die negatiewe oordeel word die volgende genoem: "struikelende verse"; "oordrewe, retoriiese taal"; "maar weer 'n reeks wat in retoriek verloop"; "geforseerde beelde"; "[d]ie ander gedigte in dié afdeling bereik nie hierdie peil nie"; "sy kwota hinderlike beelde en onpresiese taalgebruik"; en "maar daar is te min taaldissipline en te veel taaldwang om die bundel te maak wat hy kon wees". Hierdie kritiek op geykhede hang saam met Mooij (1973: 463) se kategorie van tradisie- en vernuwingssargumente.

Grové (1999: 12) maak onder meer gebruik van strukturele argumente, want hy beskryf die verloop van die bundel (chronologies) waar die afdelings "skerp van mekaar [verskil]" maar tog verwant is "deurdat hulle elk op sy eie manier 'n aardse-boaardse spanning na vore bring". Intertekstuele verwantskappe met veral die Bybel word deur Grové genoem; hy gebruik selfs in die tweede paragraaf die woord "intertekste". Die intertekstualiteit in die bundel hou verband met die mimetiese argumente as Grové onder meer beweer dat Vos uit die Bybel "probeer om 'n hoë, edeler dimensie aan die aardse werklikhede en belewenisse toe te voeg" en dat Vos poog om in die derde bundelafdeling "iets van die spanning tussen God en wêrelde na vore te bring" deur middel van bepaalde Bybelgedeeltes. 'n Interessante "gesprek" tussen Grové se resensie en Cloete-Hofer se artikel vind plaas ten opsigte van die verwysing na 'n "preek". Grové beweer dat die slotreël van die gedig "Die saaier" 'n soort "prekie" word, dat Vos hier didakties optree en dat die gedig nie vir sigself spreek nie. Cloete-Hofer (1999: 9) vra Vos uit oor wat die belangrikste van 'n preek is. Hy antwoord soos volg:

Die belangrikste van 'n preek is dat dit soos 'n ploeg die grond oopskeur sodat hoorders die reuk van die evangelie in die neus kan kry. En dat hulle verwonderd kan staan oor al die lewe wat daarin wemel.

Die preek moet mense se lewens raak en verander. Preke moet moed en hoop aan mense gee.

Die resensie van Grové het sterk kommentaar in die brieweblad van *Beeld* uitgelok. Onder die opskrif "Dood van digkuns sal só kom" (12 Julie 1999) bestempel Poësieliefhebber van Gauteng (1999: 8) onder meer Grové se negatiewe oordeel as "oppervlakkig" en "argaïes". Hierdie anonieme briefskrywer gebruik Roland Barthes se "die dood van die ouerturbegrip" en Harold Bloom se konsep van "misreading" om sy of haar mening te staaf. Poësieliefhebber beweer dat die resensent sy eie siening in tekste inlees. Uit die taalgebruik van die brief wil dit voorkom of die briefskrywer 'n akademikus is of ten minste 'n sekere kennis van literêre terme het.

Poësieliefhebber se brief lok vier dae later reaksie uit van Hambidge (1999: 10), wat Grové se gesaghebbendheid as kritikus verdedig in 'n brief met die titel "Hoef nie eendagyliegie te prys": "Prof. Grové is 'n gesiene kritikus wat in sy vele sobere resensies beslis nie outyds of uit voeling met moderne strominge in die digkuns is nie." Hierdie korrespondensie tussen die anonieme briefskrywer en Hambidge hang saam met die

metakritiese funksie van die literêre kritiek (Van Gorp *et al.*, 1998: 243): Die resensie as sodanig word gekritiseer en Hambidge raak as kritikus by 'n polemiek betrokke. Sy noem 'n interessante aspek van resensies: As die resensent verkeerd geoordeel het oor 'n bundel, sal dit steeds nie die bundel beïnvloed nie en die gedigte sal bly staan.

Uit die outeursprofiel van Vos, wat saamgestel kon word uit die artikels van Jackson en Cloete-Hofer en 'n elektroniese onderhoud (Vos, 2003b), blyk dit dat hy 'n beduidende rol binne die kerklik-teologiese sisteem speel. In terme van aspekte van die polisisteemteorie wil dit voorkom asof Vos nie uit die literêre sisteem sal verdwyn nie, aangesien sisteme mekaar beïnvloed. Hy is ook die enigste van die ses debutante wat reeds twee verdere digbundels uitgegee het, naamlik *Gode van papier* in 2001 en *Enkeldiep* in 2003, albei by Protea Boekhuis.

Van die bundel *Vuurong* se gedigte is deur Johann Nel op Radiosondergrense se program *Vers en klank* voorgelees, terwyl Daniel Hugo 'n radio-onderhoud met die digter voer. In die lig van Vos se status binne die kerklik-teologiese sisteem as deel van die polisisteem; van die feit dat hy reeds drie bundels gepubliseer het; van die oorwegend positiewe ontvangs van sy bundels; en van die gevolgtrekkings uit die kwantitatiewe kanonondersoek, kan die afleiding gemaak word dat Vos moontlike kanoniseringstatus geniet.

3.5 Dimensie – Christine Barkhuizen le Roux

Hierdie bundel ontvang 'n beduidende aantal mediatekste – agt. Die digter wou blybaar onder haar naam debuteer, naamlik Christine le Roux, maar het daarteen besluit omdat die skrywer Eleanor Baker ook onder hierdie naam gepubliseer het – vandaar die dubbelvan van hierdie debutant.

Die eerste mediateks is 'n bekendstellingsartikel (-berig) deur Annette Slabber (2000: 10): "Debuutbundel van Barrydaler verskyn" (*Die Burger*, 27 Oktober 2000). Die artikel posisioneer die digter binne die literêre sisteem deur 'n outeursprofiel te verskaf. Sy het in 1994 en 1999 die ATKV se skryfskole bygewoon, waar sy in 1999 deur Breyten Breytenbach, die kursusaanbieder, aangemoedig is deur die uitspraak dat hy agterkom sy "begin haar eie stem hoor". In April 2000 tree sy by 'n voorleesaand in Stellenbosch op, waarna sy deur die digter Ronnie Belcher, uitgewer van Suider Kollege Uitgewers, genader is om gedigte voor te lê met die oog op publikasie. Die feit dat van haar gedigte in Literator opgeneem is en die gedig "Roudiens" in die Nederlandse bundel *Een honderd dichters 3*, versterk Barkhuizen le Roux se posisie binne die poësiesisteem. Voorts het sy voor en ná haar debuut etlike poësiewerkwinkels by die Departement Afrikaans en Nederlands van die Universiteit van Stellenbosch bygewoon. Barkhuizen le Roux het in 2005 haar MA-tesis oor Judith Herzberg voltooi en het in 2004 die tweede prys verower in die Woordfees se kortverhaalkompetisie.

Die resensie van Bernard Odendaal en Sulette Bruwer (2000: 6), "Meer as een dimensie van dié mensie", volg die tradisionele kop-romp-stert-opbou wat De Moor (1993: 65) voorstel vir 'n geslaagde resensie. Die subtitel lui: "Debuutdigter lewer bydrae tot plaasliteratuur" (*Die Volksblad*, 13 November 2000). In die eerste paragraaf bied die resensente biografiese inligting oor die digter, terwyl hulle in die tweede paragraaf

meen dat "sy met haar debuutbundel 'n belangrike bydrae lewer tot die plaasliteratuur in Afrikaans". Deur hierdie situering verrig die resensie 'n postulatiewe funksie (Van Gorp *et al.* 1998: 243) aangesien die resensente fokus op die genre waartoe die teks behoort. Omdat plaasdigtbundels 'n skaars item is, kan die resensente se redenasie as vernuwingssargument beskou word.

Vanaf die derde paragraaf word die volgende sake agtereenvolgens behandel: die onderwerp van die "boervroubestaan"; verdere biografiese inligting; die kompleksiteit van die selfontwerp voorblad; die "betekenisryke" bundeltitel; die onderwerpe van "eggenote-wees", "vrouwees" (insluitend kunstenaarskap), "kindwees" en "universele menswees"; metapoëtiese tekste; die temas; die samestelling en vormgewing; en die slotoordeel:

Sonder mankemente (hier en daar 'n gesogtheid of 'n versierseltjie wat nie so funksioneel is nie) is die bundel nie. En al die gedigte bereik nie ruimer dimensies nie. Tog is *dimensie* onses insiens 'n goeie debuut wat van aansienlike digterlike ryphheid en geslyptheid getuig.

Slegs een kort gedig word gesiteer, naamlik "gee my vandag". Volgens De Moor (1993: 46, 130) kan 'n gebrek aan sitate as 'n moontlike swak punt van 'n resensie gesien word. Die resensente kombineer 'n induktiewe en deduktiewe aanbiedingswyse aangesien hulle 'n aantal waarnemings gebruik om die aanvanklike oordeel te bevestig. Van die oordele wat Odendaal en Bruwer noem, is "Dit sou egter 'n verskraling van die bundelgegewe wees om dit te reduiseer tot die verwoording van die plaaslewe", en "Onder die aspekte van menswees wat belig word – naas boervrouwees – ook eggenote-wees (in dikwels pragtige liefdesgedigte)". Verder maak hulle van 'n verskeidenheid argumentsoorte gebruik, veral strukturele argumente. Die bundel is nie in afdelings verdeel nie, maar al die temas "staan verstrengel in die bundel", "die gedigte [staan] dus as 'n eenheid langs mekaar" en "Die eenheid-in-verskeidenheid-gedagte is ook op die vlak van individuele gedigte te bemerk." Ook kom realistiese (mimetiese) argumente in die resensie voor – die digterskap is maar een van die fasette van die digters se persoon, terwyl dit instrumenteel is om die "veelkantigheid van die lewe" te ontdenk. Verder word daar verwys na die "verganklikheid en die wonderbaarlike van die lewe" en na die "ander kante" van die werklikheid" wat weer in 'n aantal religieuze verse ontgin word. Die oueursintensie blyk uit die woorde van die digter soos aangehaal op die agterblad van die bundel en in paragraaf 5 van die resensie, naamlik dat dit "die gestrooptheid van die Klein Karoo [is] wat die woorde na my toe bring".

Odendaal en Bruwer verwys glad nie na die feit dat die bundel by 'n randuitgewery verskyn het nie, anders as Hambidge (2001a: 9) en Olivier (2001: 4).

In haar resensie, "Soetheid is die woord" (*Die Burger*, 12 Maart 2001), bestee Hambidge (2001a: 9) meer as die helfte van die ruimte aan 'n bespreking van "alternatiewe uitgewers" soos Gnomic, Ancor en Suider Kollege Uitgewers (*Dimensie* het by laasgenoemde verskyn) wat "afgekeurde digters" se werk publiseer. Hoewel die bundel "keurig uitgegee" is, vra Hambidge: "Waarom is hierdie bundel gepubliseer?" Sy voel dat daar "geen blyke van enige kennis van die (huidige) poëtikale diskors" in die bundel is nie; dit bevat die "sewentigerjare se vrye verspogings op sy ergste";

daar is 'n "pretensie van ek-is-'n-digter" aanwesig in die bundel, asook "studentikose" samestellings soos "bloekomboomgroengrys" (tradies- en vernuwingsargumente). Die resensent se oordeel blyk uit 'n uitspraak soos "Ja, hoor my kritiese lied! Want soetheid is die woord om hierdie bundel te beskryf." Haar "gunsteling" is die "duwe wat troer". Sy voeg by: "En vaderland: 'die dag staan tepelroos'. Vir lekker lag: 'die welsand met ons voete toets'!" Hambidge se slotoordeel is dat hierdie alternatiewe bundels die Afrikaanse digkuns ernstige skade berokken: "Kan daar nie asseblief van ingeligte keurders gebruik gemaak word nie?"

Hierdie resensie lok reaksie uit in die briewekolom van *Die Burger*. Digter Lucas Malan ("Hambidge self deel van parodie", 20 Maart) meen dat Hambidge se "metafisiese vraag" of *Dimensie* hoëgenaamd gepubliseer moes word, ook op haar eie bundels toegepas kan word. Volgens hom bied "ons voorste 'parodis'" haarself nou aan as "onderwerp van 'n groteske parodie". Hy sluit af: "Is daar enige figuur in ons literatuurgeskiedenis wat met groter pretensie as Hambidge die 'ek-is-'n-digter'-persona paradeer?" Danie Venter ("Hambidge skep nuwe apartheid", 23 Maart) van Port Elizabeth kritiseer Hambidge se "hoë vereistes vir die digkuns". Hy beskuldig haar van elitisme nadat hy verwys het na die verkoopsyfers van Afrikaanse digbundels. Voorts verwys hy na die postmodernisme, waarin "uitsprake oor die waarheid en die waarde van kunswerke riskant is". Koerantlesers sou die afleiding kon maak dat Venter 'n kenner van die letterkunde is, of dat hy 'n sekere mate van literêre kundigheid besit. Hambidge reageer op 27 Maart in *Die Burger* op albei briewe (haar brief is getitel "Hambidge 'g'n pretbederwer"). Sy kritiseer Malan oor "sy parodiese resensie van Lina Spies" en verwys na die "skrywer van daardie ambisieuse hongerige e-pos wat soos 'n kaartehuis voor die tydspoort van die kritiek ingetuimel het". Lesers wat nie bekend is met hierdie sake nie, sal 'n binnegeveg vermoed. Vir Venter sê sy dat daar "steeds hiërargiese uitsprake" bestaan, "al wil ons dit wegwüns". Hierdie korrespondensie oor Hambidge se resensie vervul dus 'n metakritiese funksie, aangesien dit kritiek op die resensie of kritiek in die algemeen lewer. Sodoende hou dit – ironies genoeg – die spesifieke bundel langer in die literêre oog.

Olivier (2001: 4) se resensie, "Brokke van 'n geleefde lewe", is die langste van die mediatekste oor *Dimensie* en het op 28 Mei 2001 in *Beeld* verskyn, omtrent twee maande ná Hambidge se resensie en sowat 'n week nadat die Ingrid Jonker-prys toegeken is. (Dit is interessant dat Olivier nie die bundel van die wenner van die prys, Bezuidenhout, geresenseer het nie.) Die resensie volg die tradisionele kop-romp-stert-model van De Moor. Die inleiding en slot bewerkstellig 'n sikliese bou aangesien die Afrikaanse sisteem daarin aan bod kom – dié bespreking van die poësie-sisteem neem bykans 'n derde van die resensie in beslag.

In die inleiding word 'n positiewe oordeel oor publikasies by randuitgewers gelewer: "Niks is beter vir 'n letterkunde nie!" Hierna kom die volgende sake aan bod: die voorblad en die visuele motief; die eerste gedig, "deelversameling"; die vormgewing; die onderwerpe (liefde, geloof, kinder- en jeugjare, die rol van die ouers, die natuur); voorbeeld van religieuze en liefdesgedigte; die slotoordeel; en die poësie-sisteem.

Die sentrale argument in die resensie is dat die "nuwe stemme" (paragraaf een) 'n kans moet kry wat publikasie en blootstelling betref, want – soos in hierdie geval – kan

dit verdienstelike werk bevat. Olivier stel nie sy oordeel oor die bundel aan die begin van die resensie baie sterk nie en wissel in die loop daarvan sy positiewe en negatiewe kritiek af (weegskaalmodel). Die resensent meen dat die bundel te veel gedigte bevat en dat die gevaar bestaan dat die sterker verse hul waarde kan verloor. Met verwysing na die bundeltitel beskou Olivier die metafoor van die kaleidoskopiese proses in spesifiek die gedig “portret in loodglas” as minder geslaagd. Wat vormgewing betref, “sorg die gebroke en verspreide eindryme dat die gedigte tog knap gebind word”. Oor die landskaps- en ouerskapsgedigte skryf Olivier dat “n aantal uit hierdie groep nie aan ‘n soort moraliserende slot of ‘gawe’ gevolgtrekking ontkom nie, waardeur die skerp raakgesiene en verwoerde indrukke hulle effek prysgee”.

Die religieuze gedigte is nie vromerig nie, en geykte uitdrukkings word vermy (hier verskil Olivier sterk van Hambidge, 2001a: 9). ’n “Besonderse” gedig binne hierdie groep is “nagmaal”, “waarin die nagmaalsformulier, Psalm 23 en die skryfdaad in ’n roerende eenheid saamgebring word”. Grové (1999: 12) wys in sy resensie oor Vos se bundel ook na die feit dat Vos Psalm 23 as interteks gebruik in die gedig “reis na binne”. Die liefdesgedigte in *Dimensie* is volgens Olivier (2001: 4) nie sentimenteel nie. Die “grootste bekoring” daarvan lê daarin dat “die digter nie in die eerste plek die geliefde of die liefde besing nie, maar ontdek watter betekenis die liefde, liefdesverhoudings, en die huwelik, op die spreker het”.

Hoewel *Dimensie* nie een van daardie debuutbundels is wat die “wêreld aan die praat gaan kry nie”, omdat die individuele gedigte oor die algemeen net nie dig of sterk genoeg is nie, meen Olivier dat dit “jammer” sal wees indien die gedigte nie die blootstelling kry wat hulle verdien nie. Hier is verse “wat vir sekere lesers baie sal kan beteken en wat bowendien die sê-krag van Afrikaans bevestig”. In die slotparagraaf word ’n beroep op groot uitgewers gedoen om in hul boekwinkels ’n spesiale uitstalplek in te rig vir die “kleiner ‘kompetisie’ wat nie groot bemarking kan bekostig nie”.

Ter stawing van sy oordeel gebruik Olivier onder meer strukturele argumente met sy bespreking van die uiterlike versorging en vorm van die gedigte. Die benutting van realistiese (mimetiese) argumente blyk uit byvoorbeeld die uitspraak dat die gedigte “die brokke van ’n geleefde (en verbeelde) werklikheid vasvang”. In die opmerking oor die visuele neerslag, naamlik dat “enkele gedigte teruggryp na die visuele poësie wat in die tweede helfte van die vorige eeu ’n opbloeい (en afsterwe) beleef het”, maak Olivier van die tradisie-argument gebruik.

Olivier (2001: 4) gebruik etlike sitate om oortuigingskrag aan sy argumente te verleen. Sy styl is gemakliker en informatiever as dié van die ander resensies, wat dit toegankliker vir lesers maak. Die informele toon word gevind in uitdrukkings soos “groot kanonne” en “hierdie raaisel is nie sommer vir die optel nie”. Enkele vakterme kom voor – iets waarteen De Moor (1993: 25) waarsku – maar dit is eenvoudige, verstaanbare begrippe: “metafoor”, “visuele poësie”, “verspreide eindryme” en “vormgewing”.

Die laaste reaksie oor *Dimensie* verskyn bykans ’n maand ná Olivier se resensie en wel op 26 Junie 2001 in *Beeld*. Hambidge (2001c: 4) lewer in “Ope brief aan ’n Nederlandse skrywer” kommentaar op ’n ope brief van die Nederlands-Persiese skrywer Kader Abdolah⁷ oor haar vrocäre resensie (Hambidge, 2001a: 9) en ’n “sug” wat sy blykbaar tydens ’n voorlesing van gedigte deur Barkhuizen le Roux gegee het. Soos vele van haar

ander mediatekste is haar toon uitdagend; sy gebruik woorde soos "narre-optrede" om 'n lesing deur Abdolah in die Huis der Nederlanden mee te beskryf en beweer dat hy nieks weet van die Afrikaanse letterkunde nie. Sy noem hier 'n belangrike aspek van resensies, naamlik dat dit nie op die persoon gemik moet wees nie, maar die bundel. Op Abdolah se aantyging dat sy jaloers is op Barkhuizen le Roux, antwoord sy deur die opnoem van gekanoniseerde digters op wie sy wel "jaloers" is: W.H. Auden, Wallace Stevens, Robert Pinsky, Mark Strand, Eybers, Opperman en Breytenbach, met ander woorde Hambidge gebruik hier waardeverkleinende vermeldings ten opsigte van Barkhuizen le Roux.

In die lig van die twee lang en oorwegend positiewe resensies kan afgelei word dat Barkhuizen le Roux waarskynlik nie uit die literêre sisteem sal verdwyn nie; haar tweede bundel, *roset*, verskyn in 2006. Of haar bundel wel in die kanon opgeneem sal word⁸, is moeilik om te bepaal, aangesien dit nie wyd in die Afrikaanse sisteem bespreek is nie.

3.6 Dansmusieke – Zandra Bezuidenhout

Hierdie bundel het die Ingrid Jonker-prys vir die tydvak 1999-2000 ontvang en lok die meeste mediatekste uit, naamlik 14 (5 voor en 8 ná die aankondiging op 1 Mei 2001). Indien daar nie 'n beduidende getal resensies oor 'n werk verskyn nie, kan dit maklik uit die literêre gesigsveld verdwyn, meen Janssen (1994: 76). Dit lyk asof die onderhawige bundel nie sal verdwyn nie, aangesien dit 'n beduidende ontvangs geniet het.

Ná Viljoen (2000: 67) se baie kort aankondiging van die bundel in Maart 2000 in 'n artikel in *Insig* ("n Batige saldo vir Afrikaanse digkuns"), verskyn die eerste resensie op 20 November in *Die Volksblad* – dié van Odendaal (2000: 8), getitel "Digdebutant flankeer met die lasso van liefde" (ontleen aan die gedig "Tango"). Waar hierdie titel 'n positiewe oordeel suggereer, gebruik Hambidge (2000a) dieselfde sitaat as 'n voorbeeld van wat 'n keurder sou aangekeur het. 'n Eerste resensie oor 'n werk is baie belangrik aangesien dit kan bepaal of daar verdere resensies gaan verskyn. In hierdie resensie kom Odendaal op 'n induktiewe wyse tot sy oordeel wanneer hy dit in die slotparagraaf stel dat die bundel 'n "debuit [is] wat genoeg bevat wat digterlik uitstaande is vir Bezuidenhout om toekomstige digwerk met selfvertroue aan te pak".

Die resensie volg die tradisionele kop-romp-stert-opbou. In die eerste sin situeer Odendaal die bundel in die Afrikaanse poësieysteem: "Een van die bitter min Afrikaanse digdebutte wat in hierdie millenniumjaar die lig gesien het, is die Stellenbosse digteres Zandra Bezuidenhout se 'dansmusieke'. Bloot dié feit maak dit reeds 'n kosbaarheid." In die rompgedeelte van die resensie ontleed Odendaal die bundeltitel en -afdelings en in die slot word die gevolg trekking (oordeel) gegee.

Wat die titel betref, beweer Odendaal dat dit nie 'n tematiese aanduiding is nie, aangesien *dans* en *musiek* nie opvallende motiewe in die bundel is nie. Hy gebruik 'n strukturele argument as hy beweer dat die titels van die vier opeenvolgende bundelaafdelings op die meervoudigheid van beleweniskomplekse wys. In paragraaf drie sonder hy een gedig uit wat wel met die onderwerp van die titel skakel, naamlik "Tango". Die interpretasie van die gedig word geillustreer met 'n sitaat. Die eerste

negatiewe kritiek word in die volgende paragraaf gevind as Odendaal beweer dat die eerste afdeling van die bundel ("paringsdans") gekenmerk word deur "styloordaad en seggingsoortolligheid". Die gedig "Indeks" is volgens hom 'n "hoogtepunt" in die tweede afdeling ("tongdans") – "n gedig waarin die digterlike vermoëns in die lig van die Goddelike almag treffend verironiseer en gerelativeer word". In die aanwys van die gedig as 'n hoogtepunt tree Odendaal hier op as meningsvormer as hy beweer dat die beste gedigte van afdeling drie ("bloeddans") dié is "waarin 'n soberder sin vir die betreklike oorheers", soos "Geslagsregister". Odendaal se eerlikheid (wat deur onder andere Van Zyl, 2002 beskou word as 'n vereiste vir 'n geslaagde resensie) spreek uit sy onsekerheid oor die betekenis van die titel van die slotafdeling, naamlik "ringdans". Die vier slotgedigte het 'n "sterk religieuse inslag", met "Nagtuin" as 'n "praggedig".

Wat artikulasie betref, sluit die argumente logies by mekaar aan (veegelyk De Moor, 1993: 25). Odendaal lewer dus 'n oorwegend positiewe oordeel en gee te kenne dat die digter aan die begin van haar digtersloopbaan staan en dat daar vir haar kanoniseringsmoontlikhede is.

'n Dag ná Odendaal se resensie verskyn Hambidge (2000a: 4) se "bespreking" van die bundel in die rubriek "Kopstukke" in *Beeld* (21 November 2001). Omdat dit 'n rubriek is, is dit nie nodig dat dit aan die tradisionele resensieformaat voldoen nie. Hambidge wy 28 van die 58 reëls aan die situering van die bundel binne die literêre sisteem. Dié situering het grootliks te make met die debat rondom kleiner uitgewershuise – 'n saak wat sy aanraak in die meeste van haar besprekings wat in die empiriese ondersoek betrek is. Hierdie lang inleiding en die oorvoelende sitate lei daartoe dat Hambidge min ruimte het vir 'n breedvoerige bespreking van die bundel, wat gevvolglik haar opbou en stawingsmetode beïnvloed. Sy maak verder gebruik van lang sitate uit gedigte om haar oordeel te bevestig, met die gevolg dat die werklike bespreking slegs 20 van die 58 reëls beslaan.

Hambidge gee 'n uiteensetting van die "winde van verandering" wat aan die waai is in die poësiëwêreld, soos goeie bundelverkope, die toename in voorlesings, die gewildheid van Bekgevegte en die opkoms van kleiner uitgewerye. Sy voer alle aspekte van die bundel na hierdie saak terug. Postiewe aspekte is die feit dat van Bezuidenhout se gedigte in *Groot verseboek 2000* opgeneem is, terwyl negatiewe aspekte die "lawwe titel" en die "studentiko[se]" afdelingstitels is. Die styl van die resensie is uitdagend en satiriserend; hiervan getuig die volgende: "Sy moes die 'ol' dancing shoes' nog 'n bietjie opgehang het, wat" en "Ja-nee, hierdie Klarady wil dans". Hambidge se emosionele argumentvoering kontrasteer sterk met dié van die resensies van Grové (2001) en Cloete (2001), wat meer sober en informatief is.

Deur 'n vergelyking te tref tussen Bezuidenhout se *Dansmusieke* en Henning Pieterse se *Die burg van hertog Bloubaard* (Hertzogpryswenner in 2002), oordeel Hambidge waardeverkleinend. Dit herinner aan Bourdieu se teorie van die literêre veld wat gestructureer is deur die verspreiding van beskikbare posisies (Van Coller, 2002: 70): dié van 'n gevestigde outeur versus dié van 'n opkomende outeur. Met Hambidge se situering van die bundel binne die Afrikaanse poësiësisteem betrek sy die Bekgevegte en die Woordfees. Sy verwys spesifiek na Ronnie Belcher en sê dat sy Suider Kollege Uitgewers na 'n "knap idee" lyk. Verder verwys sy na Bent Uitgewers wat 'n bundel

van Wessel Pretorius uitgegee het. Die name van gerekende uitgewers (Charles Fryer en Hettie Scholtz) word voorgehou as voorbeeld van uitgewers wat die bundel baie noukeuriger sou geredigeer het. Hambidge meen dat die publikasie "voortydig" was en dat dit die digter sou gebaat het "om bietjie te wag met 'n debuut by 'n gerekende uitgewershuis". (Bezuidenhout se tweede bundel is in 2005 deur Protea aanvaar.) Sheila Cussons se *Plektrum* word as "n volmaakte debuut" beskou.

Smith (2000: 15) verwys in sy resensie van 6 Desember 2000 in *Die Burger* onder meer na gekanoniseerde digters en noem net soos Jackson (1999: 13) en Odendaal (2000: 8) die min digdebutte. Sy negatiewe oordeel spreek egter reeds uit die hoofopskrif, "Bekoring nog te selde in dié musiek aangetref", wat in die inleidingsparagraaf bevestig word as hy beweer dat Bezuidenhout se bundel nie die "groteres" sal bedreig nie. Hy erken wel dat daar "belofte" in die bundel is – net soos wat Hambidge (2000a: 4) beweer dat daar "talent" is. In 'n poging om 'n aanduiding te gee van "die drumpel wat nog betree moet word", tref die resensent 'n vergelyking met bundels van Krog en Pieterse.

Dat Bezuidenhout self na haar gedigte as "versies" verwys (outeursintensie), beskou Smith as 'n "effens geaffekteerde geringskatting". Die "verweer teen kritiek" in die gedigte "Aan die lede van die stam" en "Uitnodiging" bestempel hy as hinderlik, terwyl die verse oor die digter se Nederlandse verblyf "niks meer as klein sentimente" is nie. Tog erken Smith dat daar "skerp waarnemings" is en dat Bezuidenhout 'n bepaalde stemming vasvang; ter stawing noem hy "Binnegordyn" en "In Julie". Teen die strak ritme, die skaars rym en die feit dat die bundeltitel slegs 'n sambrelterm is vir die bundelafdelings, bring hy beswaar in. Daarteenoor besit die gedig "Finale" 'n "kragtige liriese sleur" – 'n opmerking wat in ooreenstemming is met Cloete (2001) se uitwys van die liriese elemente in die bundel. Wanneer Smith die gedig "Die middag van die ooms" (wat in *Groot verseeboek 2000* opgeneem is) as die "bekoorlikste vers" tipeer, tree hy as meningsvormer op. Hier gebruik hy vir die eerste keer 'n sitaat om sy bewering oor die tema van die gedig te staaf, naamlik: In die onderskeid tussen dorp en plaas word die spanning tussen onskuld en ryheid ervaar. Smith kritiseer die spel- en redigeringsfoute wat in die bundel voorkom. Hy kom tot die gevolgtrekking dat die versteigniese elemente van die gedigte nie goed benut word nie; dit vorm 'n teenstelling met Cloete (2001) se mening. In die slotparagraaf beweer Smith dat daar "te min tekens van 'n vaardige en vars aanwending van die formele elemente in die poësie is" (tradisieargument).

Die kort resensie deur A.C. (Aampie Coetze) (2001: 86) van April 2001 in *De Kat* verskyn saam met 'n nog korter een oor *Die mooiste Afrikaanse gedigte*, saamgestel deur Fanie Olivier. A.C. lewer reeds in die inleidingsparagraaf 'n positiewe oordeel: "'n Nuwe digbundel van 'n nuwe digter, mooi uitgegee, met heelwat mooi verse is 'n plesier om te ervaar." Die titel, onderwerpe, tematiek en bundelafdelings word kortliks bespreek; die danstema maak die gedigte "lig", "rymend" en "ritmies". Waardetoekennende vermeldings kom voor deur verwysings na onder andere N.P. van Wyk Louw en Breytenbach (wat Bezuidenhout in 'n onderhou met Kritzinger 2001 albei as invloede uitwys) en Leipoldt (na wie ook Cloete, 2001, verwys). Sitate van die "digterlike talent" word gegee. "Dogter" word beskryf as "Hooglied-agtig" en "Die middag van die ooms" as 'n "effens siniese beskrywing", terwyl "Huis" bestempel

word as "poëtiese wysheid". Die bundel eindig "op 'n roerende noot van onmag" met die boodskap aan die Here in 'n liefdesbrief. A.C. kom ook in die slotsin tot dieselfde gevolgtrekking as Odendaal (2000: 8): dat die digter aan die begin van 'n digterlike loopbaan staan – met ander woorde dat die moontlikheid tot kanonisering bestaan.

Die resensie deur Hans Ester (2001), senior dosent aan die Radboud Universiteit, Nijmegen, in die Mei-uitgawe van *Zuid-Afrika* is een van twee resensies deur 'n buitelandse resensent. (*Dansmusieke* is die enigste van die ses digdebute wat buitelandse resensies ontvang het.) Die oordeel blyk reeds uit die titel: "Verrassende gedichten van Zandra Bezuidenhout". Ester noem dit egter nie 'n resensie nie, maar 'n "impressie". Terwyl die resensie geskryf is, is die Ingrid Jonker-prys aan Bezuidenhout toegeken – 'n feit wat in die slotparagraaf onthul word. Ester gee sy oordeel te kenne deur sy goedkeuring van die toekenning aan Bezuidenhout, maar vind dit in die inleidingsparagraaf jammer dat die bundel onaantreklik lyk en ontsier word deur "storende tikfouten". 'n Informatiewe vermelding vind plaas in die vergelyking tussen Bezuidenhout en Eybers: Daar is "een intertekstueel verband" en "een dialoogsituatie" tussen hulle. Ook Cloete (2001) wys op hierdie verwantskap. Vir 'n studie oor die literêre polisisteem is dit van belang dat die digter haar MA-tesis oor Eybers onder die studieleiding van prof. Lina Spies⁹ geskryf het. Ester (2001) wys ook op die verwantskap met die werk van Spies in die gedig "Soetgoed".

Waar Smith (2000: 15) in sy resensie van *Dansmusieke* beweer dat die vormgewing "verrassend onmusikaal" is, beklemtoon Ester in die tematiek die danssimboliek van die titel: "dans as simbool van die lewe". Ester is die enigste resensent wat die simboliek van die dans binne die literêre tradisie bespreek (tradisieargument). Die dansmusiek van die titel vorm vir hom die begeleiding van die "geritualiseerde bewegingspatronen van het menselijk bestaan". Die gedig "Boodskap" word as "[e]en prachtig religieus gedicht" bestempel en in die geheel aangehaal.

Die tweede buitelandse resensie is deur Joop Leibbrand (2002) geskryf vir die Nederlandse internettydskrif *Meander* (6 Mei 2002). 'n Oorwegend positiewe oordeel word ingelei in die introduksie, wat die bundel aanbeveel as 'n gesikte een om mee kennis te neem van die hedendaagse Afrikaanse digkuns – die resensie is tog geskryf vir Nederlandse lesers. Die bundel is goed saamgestel, ryk aan persoonlike en bopersoonlike motiewe en toon 'n wye verskeidenheid wat die inhoud betref, meen Leibbrand. Die resensie is inhoudsgewys baie skraal, aangesien baie ruimte afgestaan word aan sitate: 52 van die 82 reëls.

Op 1 Mei verskyn die aankondiging oor die Ingrid Jonker-prys in *Die Burger* (Boekeredakteur 2001) – die enigste prys vir digters wat deur digters toegeken word (die prys word gekoördineer deur Daniel Hugo). Daar word uit die beoordelaarsverslag aangehaal, en biografiese inligting oor die digter se skool- en universiteitsloopbaan word verskaf. Naas *Groot verseboek 2000* bevat die Nederlandse versameling *Tegen beter weten* en die Vlaamse publikasie *Deus ex Machina* ook van Bezuidenhout se gedigte.

Die prys word op 19 Mei in Stellenbosch oorhandig en by hierdie geleentheid lewer die beoordelaars, Ronel de Goede en M.M. Walters (2001), hul commendatio. Daar word melding gemaak van die feit dat die ses voorgelegde bundels nie by hoofstroomuitgewers verskyn het nie. Die opvallende meervoudstittel *Dansmusieke* bevat suggesties van die

werking van 'n "meervoudigheidsbeginsel" in die bundel, lui die verslag. Dit gaan nie om 'n enkele musieksoort wat die pas en tempo aangee nie, selfs nie eens om die benutting van dans en musiek as onderwerpe nie, maar eerder om 'n "komplekse en polifoniese verskeidenheid van agtergronde en toonaarde, van oerritmes en herhalende patronen, van invalle en invloede, van prikkels en die afwesigheid daarvan, van stemme uit die hede en die verlede". Die afdelings en motiewe word bespreek en moontlikhede vir groei uitgewys in die "gestroopte seggingskrag" van "Groet"; in die verkenning van ruimte en identiteit in "Meisie van La Rochelle" en in die oopskryf en herskryf van die verlede in "Die middag van die ooms". Die beoordelaars het waardering vir die afgerondheid van Bezuidenhout se verse en die netjiese strukturering van die bundel; dit is 'n debuutbundel wat getuig van "ryheid, belesenheid en 'n ondersoekende gees". Uit die verslag blyk dat die beoordelaars wel aan Bezuidenhout 'n moontlike kanoniseringstatus toedig en dat sy nie uit die Afrikaanse letterkunde sal verdwyn nie. Die verslag word met 'n knipoog na Breytenbach afgesluit:

Mag die dansmusieke steeds vir Zandra Bezuidenhout bly opklink sodat sy nuwe passies en interessante variasies sal toevoeg tot die ongedane dans van die Afrikaanse letterkunde.

Die onderhoude op 11 Julie in *Sarie* (Parker, 2001: 17) en op *LitNet* (Kritzinger, 2001)¹⁰ gee hoofsaaklik biografiese inligting oor die digter en bevat die intensies van die digter met die digbundel. Die vraag-en-antwoord-tegniek word by albei ingespan om 'n outeursprofiel saam te stel.

Net soos Hambidge (2001: 4) se vorige bespreking oor 'n debuutbundel is die een van 11 Augustus 2001 met die titel "Die mond is nie geheim" (dit verwys na die rubriktitel op *LitNet* "Die mond is nie geheim nie") in haar rubriek "Kopstukke" opgeneem (2001e). Die rubriek debatteer die problematiek rondom die onderhoud as bemarkingstrategie. Hambidge het dit veral teen die onderhoud wat Jac Kritzinger met Bezuidenhout op *LitNet* gevoer het (met die titel "n Vis kry 'n ekstra paar vinne") en meer spesifiek teen sy vraag rondom die rol van kritici. Ander vrae wat Kritzinger vra, is oor die Ingrid Jonker-prys, resensering, literêre invloede, vertalingsmoontlikhede en biografiese besonderhede.

Die toekenning van die Ingrid Jonker-prys in Mei 2001 aan Bezuidenhout was waarskynlik die motivering vir die resensies van Grové (2001b) in *Rapport* en Cloete (2001) in *Beeld*, veral as in ag geneem word dat Hambidge (2001e) beweer dat die prys "nou besig [is] om die term dalende lyn enigsins 'n nuwe betekenis te gee". Hierdie afleiding word versterk deur die feit dat daar reeds 9 maande vantevore 'n resensie oor die bundel in *Beeld* verskyn het, naamlik dié van Hambidge (2001a: 4), waarin sy die bundel negatief beoordeel. Anders as Grové, verwys Cloete ook spesifiek na die prys. Sowel Grové as Cloete gee die bundeltitel verkeerdelik aan as Dansmusiek (ongekursiveerd en in die enkelvoud). Onderaan die resensies word die affiliasies van die resensente verstrek: Grové is "emeritusprofessor van die Universiteit van Pretoria" en Cloete "buitengewone professor in die departement Afrikaans en Nederlands, Potchefstroomse Universiteit". So 'n spesifikasie dra by tot die status van die resensent binne die poësiesisteem; die leser kan ook moontlik 'n meer akademies ingestelde

resensie verwag.

Die titel van Grové (2001b: 13) se resensie, "Volwasse bundel met baie brille op die werklikheid" (*Rapport*, 12 Augustus 2001), sinspeel op 'n reël in die gedig "Die middag van die ooms": "Ons luister met ons brille en ons vlegsels". Die resensie word oorheers deur strukturele argumentvoering en is in totaliteit aan die bundel gewy. In die inset word daar op die komposisie en tematiek gefokus: Grové meen dat die bundel bewustelik rondom die dans gebou is. Die titel suggereer vir hom dat die verskillende ervarings "poëties, ritmies en met variërende gevoelsintensiteit" beleef moet word. Hierna gee hy 'n bondige oorsig van elk van die vier afdelings: liefde en erotiek; digterskap; bloedverwantskap, familiebande, geboorte en dood; en religieus-filosofiese sake. Dié voëlvlugvoorsig word saamgevat met die stelling dat die bundelopset rekening hou met tema- en stemmingsverskeidenheid.

Hierna volg 'n bespreking van die afdelings. Positiwe en negatieweoordele word afgewissel. Hoeewel die eerste afdeling die "mees ambisieuse" is, kom daar 'n sekere "taaldwang" daarin voor ('n bewering wat Grové, 1999: 12, ook ten opsigte van Vos se *Vuurong* maak). Grové staaf dit met die gedig "Voorspel". Van die gedigte toon "slegs enkele fyn momente", terwyl die blomstudies "heel suggestief en oortuigend" is. Die argumente word telkens met voorbeeld en sitate gestaaf. "Tango" beeld "die drif van bewegings liggaamlik, hartstogtelik" uit en "In Julie" is 'n "gevoelige uitbeelding" van die verouderingsproses. In die tweede afdeling word twee gedigte uitgesonder weens hul geestige satire op die digterskap: "Aan die lede van die stam" en "Uitnodiging". Wat die derde afdeling betref, word daar beweer dat daar 'n kwota "mooi verse" is; herinneringsgedigte soos "In memoriam matris", "Herdenking" en "Groet" word uitgesonder. Die gedig "Die middag van die ooms" word in meer besonderhede bespreek as die ander. Waar Grové se styl gewoonlik sober en neutraal is, verras hy hier met 'n eensinparagraaf met 'n uitroepsteken: "Die kuns van die onverwagse en onthullende kontraste!"

Opvallend is dat die vierde afdeling nie bespreek word nie. 'n Moontlike afleiding is dat die resensie gesny moes word as gevolg van ruimteprobleme (uit die kwantitatiewe ondersoek het geblyk dat Grové gewoonlik lang resensies skryf). 'n Verdere bevestiging is dat die tweede laaste paragraaf begin met "So bring *elke* afdeling sy verrassende vindinge en oortuigende gedigte" (my kursivering).

Die resensie eindig met 'n positiewe oordeel in die laaste twee paragrawe en het 'n sikliese gang deurdat daar terugverwys na die woord "dans", waarmee dit begin het. Grové beklemtoon twee maal in die samevatting die "objektiveringsideaal" van die digter om afstand te verkry. Wat die resensie nie sê nie, is dat Opperman die tegniek van objektivering as ideaal voorgehou het aan die studente van sy Letterkundige Laboratorium – van wie Bezuidenhout een was. In 'n onderhoud vertel sy (Bezuidenhout, 2002) dat sy deur hom geïnspireer is en dat sy "oorstelp" was ná elke klas.

T.T. Cloete se resensie, met slegs die bundeltitel en die digtersnaam as opskrif, verskyn op 27 Augustus in *Beeld*. *Dansmusieke* is die enigste van die ses digdebute wat deur Cloete geresenseer is. Dit is die langste van al die resensies oor die digdebit (874 woorde). Hambidge (2001d) en Kritzinger (2001) se resepsies is wel langer, maar Hambidge skryf 'n rubriek en Kritzinger voer 'n onderhoud met Bezuidenhout.

Cloete se oorwegend positiewe oordeel word versterk deur die waardetoekennende vermeldings van Eybers (vergelyk Ester, 2001), Leipoldt, Cussons en Bloem. Opvallend in die resensie is die klem wat op die liriese geplaas word: "vol liriese elemente", "die eg liriese gedig", "die liriese karakter van die verse", "n aantreklike liriese egtheid" en "n lirikus met 'n gawe vir dansmusiek".

Die eerste sin van die resensie situeer die bundel binne die Afrikaanse poësiesisteem – een van die stelwyses wat deur De Moor (1993: 65-67) voorgestel word vir die introduksie van 'n resensie. Cloete sien die titel as "ritmies, dansend" en verwys na die "kenmerkend musiese gedigte". Die tweede paragraaf, wat deel vorm van die inleiding, noem die bundelafdelings en beweer dat die deurlopende motiewe tog in elke afdeling verskil. In die rompgedeelte van die resensie bespreek Cloete (2001) die afdelings chronologies deur gebruik te maak vanveral strukturele argumente om die hoofsaaklik positiewe oordeel te staaf.

Die eerste afdeling van die bundel kry die meeste aandag (sowat 38 van die 88 reëls) – dit bevat volgens Cloete "van die beste gedigte". Hy beklemtoon die poëtiese, musikale kwaliteite van die gedigte wat hy, net soos Ester (2001), as positiefervaar. Opvallende motiewe soos dié van somer en droom is inveral "Voël en blom" en "Hortus botanicus" aanwesig. 'n Strukturele argument word gebruik in die verwysing na die "verbindende beelde" van voëls, blomme, plante en so meer. In die volgende paragrawe word verwys na die motiewe van dans en musiek, ook in die plantgedigte; die rol van die sintuie; die erotiek ("Klokkespel"); en die dood ("Skans" en "Bloeiend in Maart"); en metamorfose ("Klokkespel"). Daar is "n ryk versameling gedigte" in hierdie afdeling, met "Binnegordyn" en "Openbaring" as voorbeeld.

Slegs 7 reëls word gewy aan afdeling twee, wat die digkuns as tema het. Cloete meen dat die gedigte "minder goed" en "minder helder en vlot" is as dié in afdeling een.

Hoewel die gedigte van die derde afdeling "nie oral op dieselfde peil" is as wat die geval is met gedigte uit die eerste nie, bevat dit volgens Cloete wel "sensitiewe" en "pragtige gedigte", veral oor die familie en geliefdes, soos "Groet" en "Die middag van die ooms" (laasgenoemde word bestempel as 'n "beminlike herinneringsgedig"). Die resensent tree as meningsvormer op waar hy die gedigte oor die ma as "van die beste" beskou. Paragraaf veertien gee die onderwerpe van die afdeling, naamlik blomme, son, dans en droom.

Afdeling vier is, net soos die eerste, 'n "hoogtepunt". Onderwerpe wat voorkom, is son, lig, kleure, donker, dood, blomme, sang en droom. Hy staaf sy bewering dat die drome in dié afdeling 'n skakeling bewerkstellig met dié van die eerste afdeling, deur die gedig "Derde oog". 'n (Moontlik) positiewe oordeel word gevind as Cloete beweer dat daar "baie soet" in die verse is – vergelyk dit met Hambidge (2001a: 9) se negatiewe oordeel dat Barkhuizen le Roux se bundel "soet" is. Hy noem die gedig "Soetgoed" 'n kerngedig vanweë "sy versklankrykheid, sy sintuiglike belewenis"; dit is 'n "mooi voorbeeld van die beweeglikheid en groei van hierdie verse". Daarteenoor beweer Smith (2000: 15) in sy resensie dat die gedigte oor die Nederlandse verblyf, waaronder "Soetgoed", bloot sentimenteel is. 'n Verdere verskil tussen die twee resensente is dat Smith (2000: 15) die bundel as onmusikaal sien, terwyl Cloete dit as ritmies en metries dansend ervaar. In paragraaf agtien oordeel Cloete (2001) dat die religieuse gedigte 'n

“merkwaardige direktheid en openheid” toon – iets waarna Bernard Odendaal (2000: 8) in sy resensie ook verwys: “die Goddelike nabyheid en die liefderyke verband van die dinge [word] in die lig teken hiervan”.

In die slotparagraaf bevestig Cloete sy oordeel deur die gebruik van “mooi gedigte”, “gedigte van eenvoud” en ’n “mooi verskeidenheid”; net soos Coetzee (2001: 88), wat die bundel oordeel as “mooi uitgegee” met “mooi verse”. Cloete se negatiewe kritiek is dat daar te veel herhaling van sekere beeld en motiewe is; net soos wat Odendaal (2000: 8) die “beeldweelde” en “seggingsoortolligheid” kritiseer.

Deur middel van hierdie kwalitatiewe ondersoek na die resepsiedokumente is getoon dat die bundel *Dansmusieke* oorwegend positief ontvang is. Veral die feit dat ’n gekanoniseerde digter (Cloete) die bundel positief beoordeel, versterk die moontlikheid dat Bezuidenhout se werk beskou kan word as sou dit kanoniseringsmoontlikhede hê.

Wat Bezuidenhout se oueursprofiel betref, is sy redelik aktief in die literêre veld. Van haar werke is in enkele nasionale antologieë (soos *Groot verseboek 2000*) en tydskrifte (soos *Tydskrif vir Letterkunde*, *Karapaks* en *Insig*) en op *Poësienet* opgeneem. Bezuidenhout publiseer ook in internasionale antologieë en tydskrifte – in *Meander*, *Tegen beter weten* en *Deus ex Machina* – ’n verdere aanduiding van kanoniseringsmoontlikhede. Gedigte uit die bundel is voorgelees op die radioprogram *Versalbum* op radiosondergrense. Radio-onderhoude met Daniel Hugo is gevoer op radiosondergrense se programme *Forum* en *Leeskring*. Fine Music Radio het twee onderhoude uitgesaai en Jan van Tonder ook twee radio-onderhoude vir Radio Suid-Kaap. ’n Televisie-onderhoud deur Susan Booyens is vir *Kwêla* opgeneem. Bezuidenhout (2002) noem verder dat sy deur NALN genooi is na ’n boekeweek en dat sy by dié geleentheid 40 eksemplare van haar bundel aan boekwinkels en individue verkoop het. Sy het vir onder meer *Sarie* geskryf en het die rubriek “Taalskatkis” van *Die Burger* gehanteer. Haar gedig “Eklips” is opgeneem in Fanie Olivier se bundel *As die son kom oogknip*. Bezuidenhout was op akademiese gebied betrokke as tutor vir Afrikaanse studente verbonde aan die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Stellenbosch en het in 2005 haar doktorale proefskrif oor eietydse vrouedigtters in Afrikaans en Nederlands voltooi¹¹. Haar tweede bundel *Aardling* verskyn in 2006 by Protea Boekhuis.

Uit die kwantitatiewe en kwalitatiewe ondersoeke en oueursprofiële kan die afleiding gemaak word dat Bezuidenhout wel die kanon binnegedring het. Die feit dat sy spoedig ná haar debuut in *Groot verseboek 2000* opgeneem is, kan as bevestiging van die afleiding gesien word, aangesien hierdie antologie as kanonbevestigend beskou kan word.

4. Slotsom

’n Resepsiestudie is noodsaaklik om die resepsies van en oordele oor ’n werk te sien. Deur ’n resepsiestudie te onderneem, kan afleidings en voorspellings gemaak word van watter van ’n groep bundels wel moontlik die kanon sal binnedring. Uit die kwantitatiewe kanonondersoek blyk dit dat Bezuidenhout se bundel meer mediatekste ontvang het as die ander debute en in meer publikasies bespreek is. Deur middel van die resepsiestudies in hierdie artikel is getoon dat die bundel oorwegend positief

ontvang is. Veral die gekanoniseerde digters soos De Goede (2001), Walters (2001) en Cloete (2001) se positiewe ontvangs versterk die moontlikheid dat Bezuidenhout se werk beskou kan word as sou dit die kanon binnegedring het. Die Nederlandse resensies van Ester (2001) en Leibbrand (2001) dui op 'n positiewe internasionale ontvangs, al is dit op geringe skaal. Ten slotte toon die resepsiestudie dat Bezuidenhout waarskynlik die beste kans op kanoniseringsmoontlikhede geniet.

Resensente en kritici se resepsies kan sterk van mekaar verskil, soos uit die ondersoek blyk. Bourdieu lê in sy veldteorie (Van Coller, 2002: 70) onder meer klem op die stryd wat in die literêre veld plaasvind aangesien daar 'n gedurige stryd om posisie-inname in die literêre veld is. Aangesien die literêre sisteem in 'n gedurige proses van verandering is, is resepsies tydgebonden en mag toekomstige resepsies van die ses debuutdigbundels van 1999-2000 van dié verskil wat in hierdie ondersoek gebruik is.

Universiteit van Stellenbosch

Bibliografie

- A.C.** 2001. Dansmusieke deur Zandra Bezuidenhout. *De Kat*. April.
- Adendorff, E.M.** 2003. *Digdebut teen die millenniumwending. 'n Polistemiese ondersoek*. Ongepubliseerde M-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Barkhuizen le Roux, C.** 2000. *Dimensie*. Stellenbosch: Suider Kollege.
- Barkhuizen le Roux, C.** 2003. Persoonlike korrespondensie. Barrydale. 12 Maart.
- Barkhuizen le Roux, C.** 2006. *roset*. Pretoria: LAPA.
- Bezuidenhout, Z.** 2000. *Dansmusieke*. Stellenbosch: Suider Kollege.
- Bezuidenhout, Z.** 2002. Persoonlike korrespondensie. Stellenbosch. 19 September.
- Bezuidenhout, Z.** 2006. *Aardling*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Boekeredakteur.** 2001. Bezuidenhout wen Jonkerprys. *Die Burger*, 1 Mei.
- Bohnen, R.** 2000. *Spoorsny*. Northcliff: Gnomic.
- Bohnen, R.** 2002. Persoonlike korrespondensie. Pretoria. 16 Augustus.
- Boonstra, H.T.** 1979. Van waardeoordeel tot literatuuropvatting. *De Gids* 142(2): 243-253.
- Brink, A.P. (samest.).** 2000. *Groot verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T., E. Botha en C. Malan (reds.).** 1985. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cloete, T.T.** 2001. Dansmusiek – deur Zandra Bezuidenhout (gedigte). *Beeld*, 27 Augustus.
- Cloete-Hofer, M.** 1999. Digter-ds wen skryfprys. *Die Volksblad*, 15 Mei.
- De Goede, R. en M.M. Walters.** 2001. *Ingrid Jonker-prys 1999-2000 (commendatio)*. 19 Mei.
- De Moor, WAM.** 1993. *De kunst van het recenseren van kunst*. Bassum: Dick Coutinho.
- Dijkstra, K.** 1989. Canonvorming in de literaire communicatie. *Spectator* 18(3): 159-168.
- Ester, H.** 2001. Verrassende gedichten van Zandra Bezuidenhout. *Zuid-Afrika*, Mei.
- Foster, R. en L. Viljoen (samest.).** 1997. *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie*

- sedert 1960.* Kaapstad: Tafelberg en Human & Rousseau.
- Grové, A.P.** 1999. Ryk gedagte-inhoud, maar te veel taaldwang. *Beeld*, 5 Julie.
- Grové, A.P.** 2001a. René Bohnen se "Spoorsny" 'n belangwekkende debuut. *Beeld*, 26 Maart.
- Grové, A.P.** 2001b. Volwasse bundel met baie brille op die werklikheid. *Rapport*, 12 Augustus.
- Hambidge, J.** 1992. Post-modernisme (Deel 1). *Tydskrif vir Letterkunde* 30(2): 62-68.
- Hambidge, J.** 1999. Hoef nie eendagvliegie te prys. *Beeld*, 16 Julie.
- Hambidge, J.** 2000a. Dans vergaan, maar digkuns bly staan. *Beeld*, 21 November.
- Hambidge, J.** 2000b. Swak digbundels peul nou orals uit. *Die Burger*, 20 Desember.
- Hambidge, J.** 2001a. Soetheid is die woord. *Die Burger*, 12 Maart.
- Hambidge, J.** 2001b. Hambidge "g'n pretbederwer". *Die Burger*, 27 Maart.
- Hambidge, J.** 2001c. Ope brief aan 'n Nederlandse skrywer. *Beeld*, 26 Junie.
- Hambidge, J.** 2001d. Die mond is nie geheim. *Beeld*, 11 Augustus.
- Jackson, N.** 1999. Cas Vos "dig wyer as ander dominee-digters". *Beeld*, 23 April.
- Janssen, S.** 1994. *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum: Uitgewerij Verloren.
- Kritzinger, J.** 2001. 'n Vis kry 'n ekstra paar vinne. Onderhoud: Zandra Bezuidenhout. *LitNet*. *Die mond is nie geheim nie*. 30 Augustus.
- Leibbrand, J.** 2001. Zandra Bezuidenhout – dansmusieke. *Meander*, 6 Mei.
- Lorenz, E.** 2000. *Transverse*. Northcliff: Gnomic.
- Lorenz, E.** 2002. Persoonlike korrespondensie. Banbury Cross. 5 September.
- Lourens, A.** 1997. *Polemiek en kanon. Kanonisering van die vroulike oueur in die Afrikaanse prosa van die dertiger- tot die negentigerjare*. Ongepubliseerde D. Litt.-proefschrift. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Malan, L.** 2001. Hambidge self deel van parodie. *Die Burger*, 20 Maart.
- Meyer, W.** 2000. *Verskillende vensters*. Mosselbaai: Tintinkie.
- Meyer, W.** 2002. Persoonlike korrespondensie. Mosselbaai. 10 Oktober.
- Mooij, J.J.A.** 1973. Problemen rondom literaire waardeoordeelen. *De Gids* 136: 461-473.
- Nel, J.** 2002. Leser kan aan dié spel meedoен. *Beeld*, 7 Januarie.
- Nieuwoudt, S.** 2001. Daar ís 'n weg uit die labirint. *Beeld*, 28 Februarie.
- Odendaal, B.** 2000. Digdebutant flankeer met die lasso van liefde. *Die Volksblad*, 20 November.
- Odendaal, B.** 2001. Op die spoor van digterskap. *Die Volksblad*, 26 Februarie.
- Odendaal, B. en S. Bruwer.** 2000. Meer as een dimensie van dié mensie. *Die Volksblad*, 13 November.
- Ohlhoff, H.** 1993. Kanon en kanonvorming. *Tydskrif vir Letterkunde* 31(4): 58-65.
- Olivier, F.** 2001. Brokke van 'n geleefde lewe. *Beeld*, 28 Mei.
- Parker, E.** 2001. Boekvrae aan Zandra Bezuidenhout. *Sarie*, 11 Julie.
- Pieterse, H.** 1992. 'n Pot vol winter. Resepsieverslag. *Tydskrif vir Letterkunde* 30(2): 133-146.
- Poësieliefhebber.** 1999. Dood van digkuns sal só kom. *Beeld*, 12 Julie.
- Slabber, A.** 2000. Debuutbundel van Barrydaler verskyn. *Die Burger*, 27 Oktober.
- Smith, F.** 2000. Bekoring nog te selde in dié musiek aangetref. *Die Burger*, 6 Desember.

- Van der Merwe, C. N. en H. Viljoen.** 1998. *Alkant olifant. 'n Inleiding tot die literatuurverenskap*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van Coller, H.P.** 2002. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling. Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(1): 66-78.
- Van Coller, H.** 1995. Marita se rooi pakkie is steeds nie vergete. *Boekewêreld*, 19 April.
- Van Gorp, H.R., R. Ghesquiere, D. Delabastita en J. Flamend (reds.).** 1998. *Lexicon van literaire termen*. Gronigen: Walters-Noordhoff.
- Van Luxemburg, J. M. Bal en W. G. Weststeijn.** 1992. *Inleiding in de literatuurwetenskap*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Zyl, H.** 2002. Só lyk 'n goeie resensent. *Rapport*, 7 April.
- Venter, D.** 2001. Hambidge skep nuwe apartheid. *Die Burger*, 23 Maart.
- Viljoen, L.** 2000. 'n Batige saldo vir Afrikaanse digkuns. *Insig*, Maart: 66-67.
- Vos, C.** 1999. *Viurtong*. Clubview: Benedic Boeke.
- Vos, C.** 2001. *Gode van papier*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Vos, C.** 2003a. *Enkeldiep*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Vos, C.** 2003b. Persoonlike korrespondensie. Pretoria. 27 Januarie.
- Zietsman, C.** 2000. Dwangskryfster gee op 66 eerste digbundel uit. *Die Burger*, 16 Desember.

Note

- ¹ Dit het in 'n vorige uitgawe van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* verskyn, naamlik *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 2005 12(1): 1-24.
- ² Omdat die lezers van hierdie artikel nie die mediatekste onder oë het nie, het die artikelskrywer geprobeer om die besprekings so toeganklik moontlik te maak.
- ³ Ter wille van ruimteoorwegings kom De Moor se kriteria van opbou, styl, inhoud, relevansie, oordeel, stawing, artikulasie en identifikasie, anders as in die geval van Adendorff (2003), nie noodwendig almal en in hierdie volgorde in die besprekings voor nie.
- ⁴ Mooij se indeling word deur verskillende navorsers benut, byvoorbeeld Boonstra (1979: 244) en Van Luxemburg et al. (1992: 123-124). Lourens (1997: 39-40) gebruik ook Mooij se indeling in haar navorsing oor die vroulike outeur in die Afrikaanse prosa. Boonstra (1979: 244) lewer sterk kritiek op Mooij se model.
- ⁵ Die woord *vermeldings* vir die woord *mentions*, wat deur Dijkstra (1989: 162) gebruik is, word deur navorsers soos Ohlhoff (1993: 64) en Lourens (1997: 40) gebruik. Vermeldings is die verbandlegging tussen die bespreekte outeur en ander outeurs.
- ⁶ Met "kanoniseringstatus" word bedoel die status wat 'n outeur/teks het as kandidaat vir opname in die kanon en met "kanonstatus" die status wat 'n outeur/teks reeds binne die kanon het (Lourens 1997: 4).
- ⁷ Abdolah haal in sy roman *Portretten en een oude droom* (2003) herhaldelik enkele gedigte uit *Dimensie aan – uiteraard 'n voorbeeld van resepsie buite die Afrikaanse literêre sisteem*.
- ⁸ Barkhuizen le Roux se kortverhaalbundel *Waar koek en wyn ontbreek* verskyn in 2006. Sy was in 2005 met haar kortverhaal *Persiese sprokie* wenner van die LitNet-kortverhaalkompetisie.

- ⁹ Die titel is: *Die digter as lewensvertolker. Die ryfheidspoësie van Elisabeth Eybers in Respyt en Nuweling*.
- ¹⁰ Die artikel is op 30 Augustus van *LitNet* afgelaai.
- ¹¹ Die titel is: *Sosio-literêre perspektiewe op die eietydse digkuns van vroue in die Afrikaanse en Nederlandse taalgebiede*.

Wat is poësie?: die misterie van 'n ondefinieerbare genre

Lina Spies

In this article I focus on what I believe to be the essential features of poetry, as theorised in the literary poetics of writers within the Afrikaans, Dutch and English literary traditions. In my view these utterances remain authoritative as they derive from an intimate acquaintance with poetic practice. While a poem comprises a composite of different elements, its most distinctive feature, according to the Dutch writer J.C. Bloem, is the word, and it is the poet's duty to reinvigorate the word, rescuing it from its jaded everyday use. The experience (content) conveyed by the writer is entirely dependent on the expression it achieves through the word (form). Both Bloem and the American poet Robert Frost emphasise that the creative process requires a synthesis of "form" and "content". Frost articulates his view as follows: "A poem begins with a lump in the throat; a home-sickness or a love-sickness. It is a reaching-out towards expression; an effort to find fulfilment. A complete poem is one where an emotion has found its thought and the thought has found the words [...]"

In the course of my observations I give much attention to free verse. Both the Afrikaans writer Uys Krige and the Dutch writer Simon Vestdijk identify the American Walt Whitman as pioneer of the French verslibriste, which found its foremost exponent in Baudelaire. I argue that the great writers of free verse did not allow their inspiration to simply follow the spontaneous flow of natural speech unchecked, and draw attention to the poetic line in particular as formative element in the writing of poetry. The poet thinks in terms of the poetic line, and the poetic line governs also the necessary discipline of the writer of free verse. In my view contemporary Afrikaans poetry has become so unstructured as to degenerate into formlessness. Opportunities granted poets to declaim their poetry in public has led to the valorisation of the so-called "performance poets", while the printed text, on the whole, fails entirely, as poetry, to satisfy and convince me.

1. Inleiding

Op 16 April 1862 ontvang Thomas Wentworth Higginson 'n brief as reaksie op sy artikel in die *Atlantic Monthly* waarin hy jong skrywers raad gegee en aangeremoedig het. Higginson was min of meer verbyster deur die aard van die brief en die vier ingeslotte gedigte. Hy was 'n Unitariese predikant en self 'n skrywer, en watter woordmens sou nie as 't ware 'n elektriese skokervaar het by die lees van die aanhef en eerste sin van die brief nie?:

"Mr. Higginson, – Are you too deeply occupied to say if my verse is alive?"

Die raaiselagtige korrespondent – wat nie haar naam aan die einde van haar brief verstrek het nie maar dit in potlood op 'n ingeslotte kaartjie geteken het – het vervolg:

"Should you think it breathed, and had you the leisure to tell me, I should feel quick gratitude" (Higginson, 1959: 5).

Die naam op die kaartjie was "Emily Dickinson", vandag 'n digter wat vereer word nie net in die Engelstalige nie, maar in die ganse literêre wêreld, 'n ikoon vir alle liefhebbers van die poësie. In haar leeftyd is slegs tien van haar gedigte gepubliseer. Haar geniale oorspronlikheid het Higginson kennelik gefassineer maar terselfdertyd verwar sodat hy nie vir haar publikasiemoontlikhede geskep het nie. Sy self was ook bewus van die andersheid van haar verse in vergelyking met die konvensionele natuurverse

en godsdienstige verse van haar tyd en om dié rede was die versoeking om te publiseer, soos Christopher Benfey tereg sê, vir haar nooit baie groot nie: "She knew that her own poems, if they were beautiful, had a new kind of beauty" (1999: 40). Eers ná haar dood het Mabel Loomis Todd, 'n sangeres en minnares van Emily se broer, Austin, hom beweeg om in samewerking met haar 'n keuse uit Emily se verse te publiseer. Loomis Todd het oor die oor beskik om die subtiele musiek van Emily se verse te hoor. Wat die ontvangs van dié postume versamelbundel was, is geskiedenis. Wil 'n mens Higginson omrede van sy konvensionaliteit veroordeel, moet 'n mens maar onthou hoeveel jou self by die eerste lees van Dickinson se verse ontglip.

Higginson kon nie in die ware sin van die woord vir Emily Dickinson 'n mentor wees nie, maar hy was 'n leeftyd lank vir haar 'n klankbord, en ons het aan hom van haar mooiste brieue te danke en daarbenewens ook sy weergawe van 'n besoek van hom aan haar, wat haar oproep as die enigmatiese persoon wat sy was. In haar wit rok en blou sjaal het sy 'n vreemde indruk gemaak en tussen haar gewone opmerkings deur het sy duidelik genot geput uit haar moedwillige oordrywings. Een daarvan noem Higginson 'n "crowning extravaganza": "If I read a book and it makes my whole body so cold no fire can ever warm me, I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only ways I know it. Is there any other way?" (Higginson, 1959: 19, 20). Dickinson se beskrywing van die herkenning van die poësie in terme van 'n erotiese ervaring, beklemtoon een waarheid: Poësie moet iets aan die leser doen; dit moet ontroer en verruk; dit moet op een of ander wyse die binneste van die leser in beroering bring. As dit die leser volkome koud laat – mits sy of hy natuurlik 'n sintuig vir die poësie het – is dit nie poësie nie.

2. Poësie as kuns van die woord

Hoe word dié ontoering bewerkstellig? Deur die woord. Daar bestaan geen definisie van die poësie wat absolut houbaar is nie, maar wat met sekerheid gesê kan word, is dat poësie die kuns van die woord is. Dit is by digters, en nie by literatore en kritici nie, wat ek elke keer te rade gaan as ek gedreve voel om opnuut te besin oor die aard van die poësie. Teorieë kom en teorieë gaan, maar 'n digter se intieme kennis van die poësie lei tot beskouings wat stand hou teen die tyd.

Oor wat hy glo poësie is, het die digter J.C. Bloem besonder helder geskryf. Hy begin sy opstel "Over poësie¹" deur daarop te wys dat definisies oor die poësie minder of meer geslaagd is, maar dat, al is hulle nie bepaald onjuis nie, hulle telkens maar 'n klein deeltjie van die onderwerp omskryf (1969: 13). Dit is nie verbasend nie, sê Bloem, want poësie is "een samengesteld iets; zij bestaat uit verschillende elementen, die wel te onderscheiden, maar niet te scheiden zijn en die elk op zichzelf onmisbaar zijn voor het tot stand komen van een werkelijk gedicht" (1969: 13). Die element waarop Bloem dan sy aandag toespits, is dié een wat die onmisbaarste is: die woord, die taal.

Die woord, die taal, is die materiaal waarop die digter aangewese is. Die poësie onderskei hom van die ander kunsvorms deur die aard van die materiaal wat die digter gebruik. Die musikus bedien hom vir die vervulling van sy daagliks lewensbehoeftes nie van die musiek nie – hy doen nie sy transaksies in note nie – en dieselfde geld

vir die skilder. "De dichter echter werkt met dezelfde taal, dezelfde woorden, die hij en iedereen dagelijks gebruikt voor een totaal ander doel as dat, waarvoor zij in het gedicht dienen" (1969: 13). Bloem relativeer hierdie uitspraak deur te sê dat soos in die alledaagse taalgebruik die gedig ook "iets" aan die hoorder wil oordra. Deur te onderskei tussen die taal van daagliks gebruik en die taal van die poësie raak Bloem egter aan die kern van wat poësie is.

Woorde raak deur die gebruik van elke dag geyk, verloor hulle emosionele waarde, wil die oordrag van betekenis bewerkstellig sonder om treffend te probeer wees. As kommunikasiemiddel word die woord in sy mees algemene betekenis gebruik en word verskillende betekenisnuanses nie geaktiveer nie. Die digter se taak is om die woord in die gedig opnuut tot lewe te wek, dit te vernieu. Ek weet van geen ware digter wat nie 'n hartstog vir die woord het nie, wat nie hipersensitief is vir wat hy met die woord doen as hy 'n gedig skryf nie. Dit alles sê Elisabeth Eybers by wyse van die poësie in haar gedig "Woorde" (*Einder*: 1977):

Op vyftien maande kon ek praat,
so het my ouers vertel,
lang sinne selfs. Vir woorde laat
ek alles op die spel.

Woorde – 'n goedkoop grabbelsak
of 'n diamantbedryf.
Aladdinslamp om met gemak
onbering weg te vryf.

Woorde verbeur hul oggendblos
ook in my moedertaal,
laat staan die star sintaksisbos
waar ek nog voel-voel dwaal.

En op my klungeltong verkleur
woordtinte in gesprek,
alleen, alléén kan ek hulle weer
met potloodhale wek.

Ek sou 'n hele lesing oor wat die poësie is, kon hou deur net hierdie gedig te analiseer. In die eerste strofe bely die digter haar aangebore talent en liefde vir die woord en suggereer terselfdertyd dat om te dig 'n waagstuk en 'n spel is. Die woorde wat tot die digter se beskikking staan by die skryf van 'n gedig is óf "juwele" (en met so 'n oorspronklike samestelling soos "diamantbedryf" herakteer en vernieu Eybers 'n cliché soos dat iets "skitter soos diamante") óf goedkoop snuisterye wat mens kan bekom deur met jou hand in 'n "grabbelsak" ("lucky dip") rond te tas. Die moedertaal bied aan die digter 'n groot woordeskaf, maar dit sluit woorde in wat geyk raak, wat hul "oggendblos" "verbeur". "Oggendblos" skakel met "woordtinte" ('n metafoor vir die verskillende

betekenisnuanses van 'n woord) in die vierde strofe, waar "woordtinte" in gewone gesprekke "verkleur" op die "klungeltong" van die spreker. Die twee werkwoorde "verbeur" en "verkleur" – verbind deur die v-alliterasie – het albei die betekenis van iets "verloor", iets kwytraak. Die *HAT* verklaar "verkleur" as "verbleik, kleur verloor". Kleurrykheid gaan verlore in die taal van elke dag. In die alledaagse gesprek word die tong van die digter 'n "klungel", 'n "sukkelaar", 'n "nikswerd voorwerp". Slegs in die eensame afsondering waarom die kreatiewe proses vra, kan die digter in die gedig die woord tot volle lewe "wek".

3. Vorm en inhoud

Maar die digter gee natuurlik deur die woord uitdrukking aan die "persoonlike ervaring" wat daarom vra; die gedagte, die emosie of wat ook al. Die kommunikasie van dié ervaring aan die leser is volkome afhanklik van die uitdrukking wat dit kry deur die woord. En dit bring my by die verhouding tussen "vorm" en "inhoud", wat nie net 'n kernprobleem van die poësie is nie, maar van elke kunsvorm. Daar bestaan 'n algemene neiging om aan vorm en inhoud te dink as twee dinge wat min of meer los van mekaar staan. Dié neiging bestaan nie net by "belangstellende leke" soos Bloem sê nie, maar ook by aspirantdigters en swak digters.

Dit was veral die verset teen dié pseudopoësie van die Nederlandse predikante-digters wat die beweging van Tagtig in die Nederlandse poësie van die negentiende eeu geïnisieer het. Godsdienstige en huishoudelike sentimente is deur hulle kunsmatig en willekeurig in die keurslyf van die poësie gedwing. Wat beskou kan word as die "manifes" van die Tagtigers is deur Willem Kloos geformuleer in sy inleiding tot die gedigte van Jacques Perk. Daarin het hy dan ook veral die eenheid tussen vorm en inhoud beklemtoon: "Vorm en inhoud bij poëzie zijn één, in zoo-verre iedere verandering in de woorden een gelijk-loopende wijziging geeft in het beeld of de gedachte, en iedere wijziging in deze ene overeenkomstige nuanceering van de stemming aanduidt" (Kloos, 1963: 28).

Die opvatting wat nou nog wyd verbreed is, is dat die inhoud van 'n gedig primêr is en dat wanneer die digter dit eenmaal het, hy 'n bepaalde vorm kies om dit as 'ware in te "giet". Bloem wys die ongeldigheid van dié aanname nog skerper uit as Kloos. Hy beweer tereg: "Vorm en inhoud van een gedicht ontstaan tegelijkertijd, zijn volstrekt onscheidbaar", en vervolg: "Ik zou eigenlijk verder willen gaan en zeggen: zij zijn gelijk, zij zijn hetzelfde. Vorm is inhoud en omgekeerd" (1969: 17). 'n Mens sou kon sê dat wat Kloos gesê het Bloem deur 'n klemverskuwing opnuut geformuleer het tot 'n onbetwistbare waarheid: Die vorm van die gedig is sy inhoud.

Die interafhanklikheid van vorm en inhoud kom veral duidelik aan die lig as die vraag gestel word na hoe die kreatiewe proses hom voltrek vanaf die eerste impuls tot die artefak, die voltooide teks op papier. Die antwoorde hierop kan slegs gegee word deur digters self, en uiteraard sal die antwoorde verskil. Talent impliseer individualisme, maar die poësie sal niemand ontroer as dit nie ook aan die algemeen menslike uitdrukking gee nie, dus is daar ook gemeenskaplike elemente in die wyse waarop die kreatiewe proses hom by verskillende digters voltrek. In Robert Frost ('n "New Englander" soos Dickinson) se omskrywing van hoe 'n gedig ontstaan, kom

die verhouding tussen "vorm" en "inhoud" noodwendig weer te sprake. Ook waar hulle van hom verskil, behoort sy omskrywing van die kreatiewe proses vir alle digters herkenbaar te wees. Verder sal die verrassende ooreenkoms blyk waarop twee digters uit twee verskillende taalgebiede, J.C. Bloem en Robert Frost, oor die aard, die inhoud en die ontstaanswyse van die poësie dink.

Laurence Thompson (1962: 16) skryf indringend en omvattend oor Frost se poësieteorie in sy artikel "Robert Frost's theory of poetry". As motto haal hy Frost se definisie van poësie aan, 'n definisie wat die digter in terme van die kreatiewe proses formuleer, welwetend dat die poësie in laaste instansie nie gedefinieer kan word nie: "A poem begins with a lump in the throat; a home-sickness or a love-sickness. It is a reaching-out towards expression; an effort to find fulfilment. A complete poem is one where an emotion has found its thought and the thought has found the words [...] My definition of poetry (if I were forced to give one) would be this: words that have become deeds."

Hoe moet 'n mens die impuls waaruit die gedig ontspring, verstaan volgens Frost se beskrywing daarvan as 'n knop in die keel, heimwee (verlange huis toe) en verliefdheid? Die onvertaalbaarheid van "home-sickness" (waar die woord "home" die intieme konnotasie van 'n tuiste het, wat "huis" in Afrikaans nie het nie) en "love-sickness" (waar die koorsagtige intensiteit van verliefdheid inderdaad daaraan die aard van 'n siektetoestand verleen) impliseer dat die impuls vir die gedig emosie is en as sodanig nie 'n vlugtige gemoedsaandoening nie, maar 'n hewige bewoënheid. Dié intense impuls dwing die digter om daaraan uitdrukking te gee, maar emosionele uitdrukking as sodanig is nog lank nie 'n gedig nie: "How dangerous it might be to suppose that the response to the desire for expression should inevitably produce an artistic utterance" (Thompson, 1962: 19).

Om 'n gedig te word, sê Frost, moet die emosie in sy uitreik na vervulling die gedagte vind en die gedagte die woorde. Die kompleksiteit van die kreatiewe proses lê daarin dat alles wat daarby betrokke is, min of meer gelykydig gebeur. Frost het nie met net een weergawe van dié proses volstaan nie, maar dit ook meer gedetailleerd soos volg verwoord: "It begins in delight, it assumes direction with the first line laid down, it runs a course of lucky events, and ends in a clarification of life – not necessarily a great clarification, such as sects and cults are founded on, but in a momentary stay against confusion" (Thompson, 1962: 21).

Die emosionele impuls (die knop in die keel) is terselfdertyd sowel 'n moment van herkenning as 'n oomblik van inspirasie. Frost het dit ook beskryf as 'n oomblik van herkenning wat onthou word: "For me the initial delight is in the surprise of remembering something I didn't know I knew." (Thompson, 1962: 21). Die impuls is 'n onmiddellike ervaring van iets konkretes of van iets abstraks; dit is in die woorde van Thompson "that immediate experience which happens to the poet in the physical world or which is happened upon by the poet in the nonphysical world of his own reverie" (1962: 22). Die woord "reverie" het my op die spoor gebring van 'n vers van Emily Dickinson waaraan Frost se verstaan van die impuls vir die gedig pragtig gedemonstreer kan word:

To make a prairie it takes a clover and one bee,
 One clover, and a bee,
 And revery.
 The revery alone will do
 If bees are few.

Wat die Dickinson-vers nog meer geskik maak om as illustrasie te gebruik, is dat dit met seldsame perfeksie deur Opperman in Afrikaans vertaal is:

Om 'n Karoo te skep het jy 'n vygie nodig en een by,
 een vygie en 'n by
 en mymery;
 is bye skaars
 dan net die mymery.¹

Die impuls vir dié kort vers – die klawer en die by – ongeag of die digter dit in die werklikheid waargeneem het of nie, laat haar iets onthou wat sy nie geweet het sy weet nie, nl. hoe kreatief mymering (herinnering, verbeelding, droom) is. Die gedig kan op dié manier as digterskapsgedig gelees word, maar ook as die uitspraak van die digter se plesier aan visuele indrukke en oorpeinsing. Die leser hoef die gedig dus nie op metaforiese vlak te lees nie, maar kan dit lees as 'n onmiddellike visuele en ouditiewe aanbod van die digter se ervaring. Thompson (1962: 23) sê hieroor: "If a reader is satisfied to settle for the specific as satisfactory in itself, there is nothing to hinder him from doing so." Maar die voorwaarde om so te lees, lyk vir my voor die hand liggend: Die vers moet jou op grond van die betowering wat daar van die woorde uitgaan, bevredig. En dat Dickinson se vers en Opperman se vertaling poësie as die kuns van die woord op manjifieke wyse demonstreer, sal geen sensitiewe poësieleser betwiss nie.

Thompson lees Robert Frost se bekendste gedig "Stopping by woods on a snowy evening" op tweélei wyse: as die ommiddellike aanbod van 'n spesifieke ervaring in die fisiese werklikheid en op die metaforiese verwysingsvlak:

Whose woods these are I think I know.
 His house is in the village, though;
 He will not see me stopping here
 To watch his woods fill up with snow.

My little horse must think it queer
 To stop without a farmhouse near
 Between the woods and frozen lake
 The darkest evening of the year.

He gives his harness bells a shake
 To ask if there is some mistake.
 The only other sound's the sweep
 Of easy wind and downy flake.

The woods are lovely, dark, and deep,
 But I have promises to keep,
 And miles to go before I sleep,
 And miles to go before I sleep.

Die gedig herskep die belewenis van 'n reisiger tydens 'n sneeuval: Daar is redes waarom hy nie behoort te stop tussen bosse en 'n bevore meer op die donkerste aand van die jaar, ver van die bewoonde wêreld nie. Maar ondanks donkerte en koue word hy betower deur die neerdalende sneeuvallokke wat langsamerhand die bosse vul. Die betowering word 'n oomblik van stille en stilstand wat teen die sin van die reisiger verbygaan as hy besef dat hy pligte het om te vervul en beloftes om na te kom. Die herhaling van die derde reël van strofe vier as die slotreël van die gedig verskuif die betekenis na die metaforiese vlak: Sielsbevredigende oomblikke van geopenbaarde natuurskoon word voortdurend verdring op die mens se veeleisende lewensreis tot waar dit eindig in die dood.

I.L. de Villiers se gedig "Op die berg" (*Jerusalem tot Johannesburg*, 2005) gee met dieselfde sublieme eenvoud as Frost se vers uitdrukking aan 'n natuurbelewenis wat eweneens aan die slot deur die herhaling van woorde metaforiese implikasies verkry:

Ek was weer in die Kaap en op teen die berg
 in 'n hokkie van glas wat hoog hang aan 'n draad
 oor rotsige punte waar bokke met draaihorings staan,
 en gekyk oor die baai en gesien hoe stil kom die aand,

hoe 'n mistigheid styg oor die see, 'n waas in die bog
 van die berg waar liggies in strepe aangaan,
 oranje soos huise wat brand teen die skuinste,
 en ek het gewens dit bly aand, net aand, net aand,
 net die bruinblou aand, en nooit nag nie.

4. Van impuls tot teks: die ontstaansproses self

Hoe neem die gedig op papier vorm aan vanaf die eerste reël tot die slotreël? Daardie eerste woorde wat die digter neerskryf, is die vonds waarmee die gedig begin; dikwels 'n geïnspireerde reël wat as 't ware aan die ruit van die digter se bewussyn kom klop. Dit is daarop Frost wys as hy sê 'n gedig "begins in delight". Dié embrionale begin moet mens onderskei van die emosionele impuls, want die "knop in die keel" inspireer nie noodwendig 'n gedig nie. Die reël of reëls wat die aanvang van die gedig verteenwoordig, staan ook nie altyd aan die begin van die gedig nie. Die gedig kan op so 'n wyse sy loop neem dat die aanvanklike vonds die slot van die gedig word.

Vir die vonds, die vreugdevolle inval, kan ons nog maar altyd die begrip "inspirasie" gebruik. Inspirasie is nodig maar nie genoeg nie – behalwe in hoogs uitsonderlike gevalle – om die gedig kant en klaar af te lewer. Van die digter as geïnspireerde word geëis dat

hy by die skryf van die gedig sy verbeelding, sy kritiese sin en sy denke sal inspan. Met die neerskryf van die eerste reël beweeg die gedig in 'n rigting wat die digter eerder veronderstel as presies voorsien. Die koers wat die gedig volg, is een van "lucky events", sê Frost. Dit verras my keer op keer hoe digters se sienings van die ontstaansproses van 'n gedig ooreenstem. Bloem se poëтика sê presies hoe 'n mens Frost se "lucky events" kan verstaan: "Om de 'geïnspireerde' regels groeperen zich andere, daarom weer andere, er wordt in het vers geschrapt en verandert, totdat de schrijver voelt, dat het klaar is, d.w.z. dat het is zoals het moet zijn (in het gelukkigste geval) of anders, dat het zo goed mogelijk is geworden, dat hij aan het eind is gekomen van het in dit bijzondere gedicht bereikbare" (1969: 20). Bloem kwalificeer hierdie uitspraak daarop te wys dat hy bewustelik sê dat ander reëls "hulle" om die geïnspireerde reëls groepeer en nie dat die digter dit doen nie. Op hierdie manier wil hy aangee dat die inspirasie ook in die tweede stadium van digterlike werkzaamheid kan intree, en hy voeg tereg by: "Hoe meer dit het geval is, hoe geslaagder het gedicht als geheel zal worden" (1969: 20). Die digter laat in die kreatiewe proses die gedig toe om die leiding te neem; die gedig dwing hom in 'n bepaalde rigting, nie hy die gedig nie. Hieroor handel Opperman se poëtikale gedig "Paars poëtica":

Woord wek woord
en wederwoord,
en die gedig
ontstaan dan,
ensovoort.

Maar ensovoort
is bloot dat ek
as tussenganger
onverstoord
dit laat voltrek:

geen verbrouer
maar die doel
van die gedig
binne homself
ontdek:

ek: handlanger,
hy: sy eie bouer
en argitek.

Ek wil ook 'n ander betekenis aan "lucky events" heg en dit verstaan as die gawes wat die "landskap van die taal" – waarbinne die koerant 'n belangrike plek inneem – onverdiend aan die digter skenk. Die digter moet natuurlik ontvanklik wees vir dié gawes en dit kan hy alleen wees deur met 'n oopgesteldheid teenoor die hele omringende werklikheid te lewe. Die berig "Verkluim in die veld" in *Die Burger* van 31 Julie 1950 (vgl. Grové, s.j.:

10) het die ontroerende verhaal vertel van 'n agtjarige swart dogtertjie wat haar blinde vader gaan soek, verdwaal en verkluim het. Wat aan Opperman geskenk is om van dié gedig een van die mooiste elegiese verse in Afrikaans te maak, is die musikale naam van die kind, nl. Klara Majola, en die feit dat sy in 'n deel van die Ceres-distrik wat bekend is as die Koue Bokkeveld – gedurende 'n nag toe die "kapok dik gelê het" – haar dood gevind het. "Bokkeveld" het die digter vanself gelei na die idioom "bokveld toe" vir "dood wees", waaraan hy in die slotstrofe nuwe betekenis kon gee deur dit van sy speelsheid te ontdoen:

Klara Majola, die koue geweld
sif stadiger oor my uit die ruim,
maar nooit sal ek in die Bokkeveld
so warm, Klara Majola, soos jy verkluim.

Met sy gebruik van die oksimoron "warm verkluim" skryf Opperman daardie soort slotreël waarvan Frost sê dat dit 'n "momentary stay against confusion" is. 'n Sensitiewe elegiese vers van 'n jong hedendaagse digter Christine Barkhuizen le Roux "in die Tradouw" in haar bundel *roset* (2006) het ook sy oorsprong by die koerant en die Suid-Afrikaanse landskap. Dat die moord op die jong blonde Nederlandse toeris Marleen Konings huis in die Tradouwspas – waar die Khoi-woord "Tradouw" beteken "voetpad van die mooi vroue" – met sy spesifieke plantegroei plaasgevind het, het dit vir die digter moontlik gemaak om die gedig te skryf: "waar vroue oor 'n duisend jaar / 'n voetpad oor die berg kon trap" het Marleen, "glimlaggend, jonk en blond" – soos mens haar van haar foto's geken het – 'n "opgeskorte loop gekry". En tussen "speldekussings en aalwyn" het 'n Hollandse "tulp" "roerend inheems geraak".

5. Die misterie van die poësie

Die poësie kan nie in enkele formules vasgevang word nie. Ek steun sterk op Robert Frost se teorie oor die poësie omdat hy soveel aspekte daarvan belig. Die misterie en die wonder van die poësie het vir hom gelê in die vereniging van al die heterogene poëtiese elemente in 'n outonome geheel: "To him the mystery, the wonder, the virtue, the magic of poetry is its heterogeneity of elements somehow blended to a single autonomous unit" (1962: 18).

Die essensiële element in die poësie van Sheila Cussons is die visuele wat sy op ongeëwenaarde wyse in Afrikaans transponeer tot die woord. Aan die grond van haar digterskap lê haar religiositeit, maar in haar sterkste religieuse verse gee sy die mens se strewe na eenwording met die goddelike ook in visuele beeldte weergegee soos in "Kleur van amandel" (*Verwikkeld lyn*, 1983): Die lig uit 'n wolk wat van buite af na binne val, is soos die "haastige wit" van amandelbloeisels wat nog "kluitbeklam streef na witheid deur terracotta heen". Ina Rousseau is in haar religieuse soeke meer Bybels en rasioneel georiënteerd. Reeds in haar debuut *Die verlate tuin* (1954) is daar 'n interafhanglikheid tussen die erotiese liefde en 'n bewustheid van God se teenwoordigheid binne die herwonne paradys:

Ek weet wanneer ek in jou arms skuil
 die wind het buite opgehou met huil;
 die wolf en lam wei rustig bymekaar
 en kinders soek die basilisk se kuil.

Rousseau en Cussons begin publiseer albei in die middel veertigerjare: Cussons in die tydskrif *Standpunte* en beide in die bloemlesing van D.J. Opperman en F.J. le Roux, *Stiebeuel* (1946). Wanneer Cussons in 1970 debuteer met die bundel *Plektrum*, verskyn Rousseau se tweede bundel *Taxa*. Albei lewer daarna met meerdere bundels 'n belangrike bydrae tot die poësie van Sewentig. Rousseau se liefdesgedigte stel deur die subtiliteit daarvan 'n navolgenswaardige voorbeeld. Waar die liefde dikwels besing word in die banaalste liedjies en die mees retoriiese taal denkbaar, staan die digter voor die uitdaging om dit nuut en oortuigend te verwoord. Dis 'n toets wat Rousseau uitnemend slaag, onder meer in die gedig "Beswering" in *Taxa*:

Voor die groot venster
 teen growwe stormwolke
 wat die voorbodes kan wees
 van orkane en vloedwaters,
 sit die man wat ek bemin
 en met toegewyde vaardigheid
 herbind hy die boek
 wat uitmekaar geval het,
 hanteer hy die gutsbeitel,
 afskuinsmes en veerpasser,
 rek die marokynleer
 marmerglad oor strooikarton,
 verwerk tot 'n wonder
 van saamgebondenheid
 dit wat as vier-honderd-en-sewe
 blaaias in vier rigtings
 uiteengejaag sou word –
 in vuurpanne sou verbrand,
 in vuil water sou drywe,
 op die westewind sou swewe –
 versier met letterwerk
 van bladgoud in leer gedrewe,
 vrywe oplaas met yster
 die band tot porselein,
 sy hande feilloos en bedrewe –

Waar is jou angel, Lewe?

Die boek wat hier herbind word tot 'n "wonder / van saamgebondenheid" is ekwivalent aan die gedig self wat heterogene elemente eweneens saamvoeg tot 'n magiese geheel. Maar die gedig illustreer ook hoe emosie in die gedig uitdrukking kan vind op 'n wyse wat dikwels die grootste poëtiese trefkrag het. Simon Vestdijk, die Nederlandse romansier en letterkundige, het hierdie uitdrukkingswyse bestempel as die procédé van niefikasie. Die emosies wat behoort tot die grenservaringe van die menselewe, soos die verlies van 'n geliefde deur die dood of die liefde vir 'n ander mens of vir God as 'n diepe bewoënheid, verset hulle teen uitdrukking in woorde. 'n Emosie van dié aard is soos 'n swak liggewende ster wat die digter die skerpste in sy visier kan kry deur na die helder ster daarnaas te kyk (Vestdijk, 1956: 231). Dit kom daarop neer dat die digter op die konkrete konsentreer om aan die abstrakte – dít waarom dit eintlik vir hom gaan – uitdrukking te gee.

Die spreker in Rousseau se gedig wy vier van die vyf-en-twintig reëls van die eerste strofe aan die storm wat bedreigend opsteek, en van die oorblywende een-en-twintig reëls gaan twintig in die fynste besonderhede oor die wyse waarop die man 'n boek herbind. Slegs in een enkele reël spreek sy haar liefde vir hom uit as sy hom die man noem "wat ek bemin". 'n Omkering van 'n uitspraak van Paulus (1 Kor. 15:55: "Dood, waar is jou angel?") as losstaande slotreël sê direk wat die werksaamheid van die man indirek sê oor wat hy vir haar beteken: Deur sy vermoë om gevare af te weer en hom en sy geliefde saam te bind tot 'n eenheid, haal hy die angel uit die lewe.

Die groot waarheid i.v.m. die poësie wat aan die grond van hierdie werkwyse lê, het Elisabeth Eybers (1978: 107) op ongeëwenaarde wyse geformuleer: "Ek vermoed dat een van die redes waarom iemand verse skryf, is omdat daar vir hom dinge is, te intiem, of te aangrypend, of te onvatbaar-op-eerste-sig, of te ongerymd om in die openbaar mee te deel. Hulle moet gesing of gesuggereer of oorgesein word. Vir hierdie doel het ons verre voorouers die poësie uitgevind, daardie eue-oue altyd-nuwe, vreemde, vertroude ompad en kortpad tussen mens en mens.

6. Voorkeure, die vrye vers en die versritme

Uit die verse wat ek gekies het om my oortuigings oor die poësie te illustreer, kan sekere van my voorkeure en voorliefdes sekerlik afgelui word. Die digters uit wie se werk ek aangehaal het, behoort inderdaad tot dié digters vir wie ek 'n besondere waardering het, maar daar is ander wat as gevolg van my betoog – wat soos 'n gedig sy eie loop geneem het – nie ter sprake gekom het nie. My keuse van gedigte was nie willekeurig nie, maar ek sou ook ander gedigte kon gekies het. Waaroor daar geen meningsverskil hoef te bestaan nie, is dat ek willens en wetens gestructureerde gedigte gekies het. Voorin sy kort handleiding oor die poësie *Woord en wonder* – wat 'n soort literêre bybel was vir studente in die vyftiger- en sestigerjare – haal A.P. Grové as motto 'n uitspraak van Jan Greshoff aan: "Wie geen belang stelt in de structuur van een gedicht, houdt niet van poëzie." Ek hou van poësie, dus stel ek belang in die struktuur van 'n gedig. As die struktuur van 'n gedig so los word dat jy daaroor geen sinvolle woord meer kan sê nie, is dit 'n swak gedig en 'n "swak gedig" is 'n selfeenstrydigheid; 'n "swak gedig" is in der waarheid geen gedig nie.

Daarmee ontken ek allermens die bestaan van die vrye vers. As ek dit sou doen, sou ek immers die bestaansreg van die meeste van my eie werk ontken. Van ons belangrikste digters soos Antjie Krog en Breyten Breytenbach beoefen die vrye vers. Uys Krige het met die vrye vers aangesluit by sy Franse voorgangers uit die tagtigerjare van die negentiende eeu en daardeur sy eie besondere bydrae gelewer tot die vernuwing van Dertig in die Afrikaanse poësie. Ek weet ook van geen belangriker teoretikus oor die vrye vers in Afrikaans as Krige nie. Sy radiopraatjie van 1963 daaroor maak nou deel uit van sy versamelde opstelle wat deur Kannemeyer byeengebring en in 2002 by Protea verskyn het onder die titel *Die naamlose muse*.

Die uitsprake van Krige oor die vrye vers is so geldig soos toe hy dit op skrif gestel het. Van die invloede wat uitgegaan het op die verslibriste noem hy eerstens dié van Baudelaire wat met sy prosagedigte nader beweeg het aan die “gesproke taal” met sy “besondere ritmes, stroombewegings en toonwaardes” (2002: 114). ’n Ander belangrike voorganger van die Franse vryeversskrywers was Walt Whitman, die Amerikaanse digter, wie se *Leaves of grass* kort ná sy verskynning in 1855 in Frans vertaal is, en daarbenewens is hulle beïnvloed deur die taal van die Bybel. Krige konstateer: “Ja, iets so nuuts as die *vers libre* of vrye vers het gekom uit iets so ouds (maar altyd weer fris en nuut) soos die Ou Testament” (2002: 114). As kenner van die poësie het Vestdijk dieselfde invloede as Krige uitgewys en die “vers libre” pertinent verbind aan “de naam van de grote Amerikaanse dichter Walt Whitman” wie se “sterk hymnisch gekleurde half psalmodiërende – en stellig mede op de Bijbel geïnspireerde – ‘vrye’ gedichten een geweldige invloed op die Franse poëzie hebben uitgeoefend [...]” (1956: 62).

Die taal van die poëtiese boeke van die Ou Testament – die Psalms, Spreuke, Prediker en Hooglied – kan ook nie anders nie as om na te klink in die werk van Afrikaanse digters uit generasies wat noodwendig Bybels gevorm is, gesien die allesoorheersende Protestantse tradisie van kerk en skool waarbinne hulle opgevoed is. Een van Breyten se mooiste liefdesverse is hiervan ’n pragvoorbbeeld. Behalwe die een reël wat ’n pertinente retroversie na Prediker 1:5 is, adem die hele gedig deur beeld en ritme die sfeer van die Prediker se taal: “Die een geslag gaan, en die ander geslag kom, en die aarde bly vir ewig staan. En die son gaan op, en die son gaan onder, en hy hyg na die plek waar hy opgaan. Die wind gaan na die suide en slaan om na die noorde, gaan altyddeur rond, en die wind keer na sy kringloop terug” (Pred. 1:1-6). So klink Breyten:

Allerliefste, ek stuur vir jou ’n rooiborsduif
want niemand sal ’n boodskap wat rooi is skiet nie.
Ek gooi my rooiborsduif hoog in die lug en ek
weet al die jagters sal dink dis die son.
Kyk my duif kom op en my duif gaan onder
en waar hy vlieg daar skitter oseane
en bome word groen
en hy kleur my boodskap so bruin oor jou vel

Want my liefde reis met jou mee,
 my liefde moet soos 'n engel by jou bly,
 soos vlerke, wit soos 'n engel.
 Jy moet van my liefde bly weet
 soos van vlerke waarmee jy nie kan vlieg nie

Hierdie gedig demonstreer hoe die vrye vers sy eie unieke vorm vind, terwyl dit die spontane stroombeweging van die digter se ontroering volg. Die vrye vers het die dissipline van die versreël nodig. Die digter dink in versreëls, dus ook die digter van die vrye vers, en dit lê aan hom die nodige dissipline op. Die versreël is 'n essensiële vormgewende element in die skryf van 'n gedig; die lengte van die versreël is onlosmaaklik deel van die vorm. Hierin lê vir Stephen Minot die enigste absolute verskil tussen prosa en poësie. Prosa "loop deur"; dit is "continuous"; die lengte van reëls wissel volgens die drukwerk. Vir 'n drukker is dit egter volkome ongeoorloof om aan die lengte van 'n digter se reëls te verander. Minot (1971: 51) besluit: "This is more than a technical distinction. The poet tends to think in lines [...]"

Die onderskeid tussen die prosa en die poësie kom noodwendig altyd weer te sprake by die teoretisering oor die aard en wese van die poësie. Minot het volkome gelyk as hy die onderskeid verklaar op grond van die digter se handhawing van die versreël en dan wel die versreël nie as 'n uiterlike ortografiese konvensie nie, maar as die basis van die klank en die ritme van die gedig. Om die verskil tussen prosa en poësie presies te begryp, moet mens onderskei tussen ritme en metrum in 'n gedig, waarby jy metrum heel eenvoudig kan omskryf as die eksakte afwisseling van geaksentueerde en niegeaksentueerde lettergrepe binne 'n versreël. Vaste versvorms soos die sonnet en die kватрн handhaaf 'n streng metriese patroon, maar in vryer en vrye versvorms wat die naam "poësie" werd is, word die metriese beginsel nooit verwaarloo nie. Die metriese beginsel bewaar die poësie daarvan om prosa te word: "Het metrische beginsel berust op herhaling en zonder herhaling, kan de poëzie niet leven. Zo zien wij dan in het geslaagde 'vers libre', dat zich net voldoende van proza onderscheidt om de naam poëzie te blijven verdienen, grotere, pseudo-metrische eenheden de kop, opsteken [...]" (Vestdijk, 1956: 63). Vestdijk noem in dié verband: ooreenkoms in sinskonstruksie, herhaling van woorde en sinsdele, en 'n meer of minder reëlmatige afwisseling van langer en korter reëls.

Die slotsom waartoe Vestdijk kom in sy vergelyking van die poësie met die prosa is nog altyd vir my een van die insiggewendste uitsprake oor wat die poësie is. Die poësie, verklaar hy, is 'n tussengebied tussen musiek (en hy bedoel uiteraard die streng metriese geordende musiek van onder andere 'n Mozart of 'n Haydn) en prosa; tussen uiterste eksaktheid en konkreetheid en die vrye strominge van die natuurlike taal. Van die prosa het die poësie die meeste te vrees, maar dring hy die domein van die musiek te diep binne, word hy weggestoot met dieselfde krag as sy aandrang om tot die verhewe sfeer toegelaat te word: "een slingerbeweging van de muziek naar het proza, en van het proza naar de muziek, vice versa, – en een compromis ergens op een punt van de slingerbaan: dit is het lot van de poëzie, deze meest gekwelde aller kunsten" (Vestdijk, 1956: 67).

7. Die poësie: Die gekwelde kuns van die enkeling

Die eerste brief wat Higginson van Emily Dickinson ontvang het, moes hom twee dinge laat besef het: dat hy nie 'n brief in die gewone sin van die woord onder oë gehad het nie, maar 'n voorbeeld van woordkuns-in-die-kleine en dat sy korrespondent geweet het wat die kenmerk van ware poësie is. Hoe weet 'n mens dat 'n vers lewe, dat dit *asemhaal*? Jy weet dit op dieselfde manier as wat jy op verhewigde momente van jou eie bestaan weet dat jy leef, oomblikke wat jy soos Dickinson as 'n opwelling van warmte of 'n rilling van koue kan beskryf en wat veroorsaak word deur die magiese krag van die digterlike woord: "The body is poetry's door, the sound of words – throbbing in legs and arms – let us into the house" (Donald Hall: *The unsayable said*). Paglia (1990: 18) stel dit soos volg: "Poetry is the connecting link between body and mind. Every idea in poetry is grounded in emotion. Every word is palpation of the body." Wat met hierdie uitsprake geimpliseer word, is dat die gedagte in die gedig om beeldende uitdrukking vra; dat abstrakte, bewerende taal nie die taal van die poësie is nie. Die digter moet sintuiglik dink. In sy sintuiglikheid setel ook sy metaforiese vermoë, en veral deur die metafoor – ook waar dit net in kleiner onderdele van die vers aanwesig is – lewe die vers.

Die vermoë om te kan dig, is in laaste instansie 'n gawe. Juis omdat die materiaal van die digter algemeen menslike besit is, nl. die taal, kan elke mens onder dwang of deur blote wilskrag soms 'n "gedig" maak, maar hy sal nie daarin slaag om sy maaksel asem in te blaas nie. Soos die geval is met 'n talent vir die musiek en vir die skilderkuns, is die ontvanger van die gawe van die woord hom of haar reeds vroeg daarvan bewus. Die skrywe van gedigte kan nie aangeleer word nie, maar die digter moet ook sy vak leer, al kry hy/sy nie soos die komponis en die skilder formele opleiding van 'n meester nie. In haar tweede brief aan Higginson het Emily Dickinson die jong digter se behoefté aan die leiding van 'n mentor uitgespreek: "I would like to learn. Could you tell me how to grow, or is it unconveyed, like melody or witchcraft?" (Higginson, 1959: 7). Dickinson het haar nie onderwerp aan die reëls en tradisies waarheen Higginson haar wou lei nie, maar haar biograaf Richard Sewall waarsku tereg: "She can no longer be regarded, for all her withdrawn ways, as working in grand isolation, all uniqueness and originality. She saw herself as a poet in company of the Poets – and, functioning as she did mostly on her own, read them (among other reasons) for company" (1974: 669, 670).

'n Digter sonder waardering vir sy groot voorgangers binne sy eie en ander tradisies – al hoef hy hulle nie almal ewe hoog te skat nie – is onvoorstelbaar. Die "hommage"-gedig waarin 'n digter 'n ander digter huldig, is bekend in die poësie. Daarnaas is die liefde van die kunstenaar vir sy instrument en sy bewondering vir diegene wat dit meesterlik bespeel, ook meermale die aanleiding vir 'n gedig soos die volgende vers van Emily Dickinson (ek siteer net die twee aanvangstrofes):

I reckon – when I count at all –
First – Poets – Then the Sun –
Then Summer – Then the Heaven of God –
And then – the List is done –

But, looking back – the First so seems
 To comprehend the Whole –
 The Others look a needless Show –
 So I write – Poets – All –

By die Nederlandse Tagtigers het die verering van die poësie en die digter 'n skoonheidsaanbidding met 'n daarmee gepaardgaande selfverheerliking geword. Jacques Perk gebruik die patroon van die Onse Vader as hy die skoonheid aanroept:

Schoonheid, o Gij, wier naam geheiligd zij,
 Uw wil geschiede, kome uw heerschappij;
 Naast U aanbidde d' aard geen ander God!

Willem Kloos het homself tot 'n god verhef in sy alombekende sonnet: "Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten, / En zit in 't binneste van mijn ziel ten troon". En Albert Verwey huldig Kloos as die "Man van Smarte met de doornenkroon" en noem hom in dieselfde sonnet 'n "Vlam van Passie in dit koud heelal". Hierdie religieuze verheerliking van die digter en die gedig het daar toe geleid dat die Tagtigerpoësie al hoe meer 'n eng stemmingskuns geword het. Uit verset teen die vlak sentimente van die predikantepoësie het die Tagtigers hulle in hul skoonheidsaanbidding vervaar van die volle lewe. En juis aan die werklike lewe wat in sy gewoonheid nie so gewoon is nie, wou die Franse vryeversdigters uitdrukking gee. Uys Krige gee hulle gelyk: "Want as poësie wonder en geheim is, dan lê die wonderbaarlike en die geheimsinnige oral om ons, van ons eerste tot ons laaste dag" (2002: 121).

Die waarheid wat aan die grond van Krige se uitspraak lê, is dat geen onderwerp prinsipeel ongeskik is vir die poësie nie, maar dat die talent groot genoeg moet wees om ook aan die gewone die glans van die ongewone te verleen. En dit is nou eenmal so dat die poësie altyd weer neig tot uitdrukking van die gemeenskaplike elemente van ons menswees. Camille Paglia (2005: xiv) sê dat 'n goeie gedig die "human universals" vanuit verskillende hoeke belig, en vervolg: "Among those looming universals are time and mortality, to which we all are subject." Die gedig is gegronde in die sienlike, die liggaaamlike, die konkrete, maar dit sny in op die onsienlike, die transiente. In dié sin is alle goede poësie religieus. Paglia (2005: xiv) stel dit soos volg: "Poetry's persistent theme of the sublime – the awesome vastness of the universe – is a religious perspective, even in atheists like Shelley." Dit is 'n perspektief wat as 't ware "flikker om die grense" van die "woorde" van 'n liefdesgedig of 'n elegiese vers of 'n natuurgedig of hoe 'n mens 'n gedig ook al kan spesifiseer.

Die religiositeit van 'n digter setel in een eienskap waarvan J.C. Bloem hom skerp bewus was en wat die titel van sy eerste bundel geword het: *Het verlangen*. Dit is nie die verlange wat ontstaan uit 'n gemis waaraan gemaklik voldoen kan word nie, maar dit is die "goddelike onvervuldheid" wat die digter met alle digters en ander digterlike mense deel (1969: 7). Dit is die verlange om een te word met iets buite ons; *met die "ander"/"Ander"* in die wydste sin van die woord. As sodanig is dit ten diepste religieus sonder dat dit afhanklik is van 'n digter se persoonlike geloof of ongeloof.

Dit vind vervulling in die maak van die gedig en eis om dié rede van die digter die bereidheid om alleen te wees. Die eensaamheid wat daardeur geïmpliseer word, is net soos die verlange self nie die ervaring van ongelukkigheid nie, maar van 'n vreemde geluksgevoel. Daarvan getuig die vroegmiddeljarige spreker in Eybers se gedig "Op die kruin" (*Die helder halfjaar*). Vrouwees en moederskap het hulle knellende greep losgelaat en die digter kan weer die "edel spel" van gedigte skryf hervat: "wanneer 'n mens van dag tot dag / niks soeter vra as eensaamheid / ontwaak jy weer eens tot die droom, / [...] kan jy jou onderbroke spel / opnuut hervat in son en wind".

Oënskynlik beleef die Afrikaanse poësie 'n ongekende bloeityd gesien al die literêre geleenthede waartydens digters in die kollig staan, hulle verse voorlees en geapplaudisseer word. Tog is ek dikwels ontnugter as ek met die gedrukte teks in die stilte van my studeerkamer gekonfronteer word. Gedigte wat strek oor twintig, dertig, veertig, vyftig reëls bly steek in die anekdotiese; word verhalend en prosaïes; wek die indruk van poësie te wees deur kunsmatig gevormde versreëls sonder ritmiese noodsaak. Eerlik gesê, lees ek liewer dan 'n kortverhaal of 'n roman of verse wat nog altyd hoogtepunte is in die Afrikaanse, Nederlandse en Engelse literatuur. Oor die meerderheid hedendaagse Afrikaanse digters kan ek presies sê wat Paglia beweer oor tydgenoootlike Amerikaanse digters in haar resente boek *Break, Blow, Burn*, waarin sy drie-en-veertig Engelse gedigte stipules: "They ceased long ago on production of the powerful, distinctive, self-contained poem [...] Elevating process over form, they treat their poems like meandering diary entries and craft them for effect in live readings rather than on the page" (2005: xii).

Die digter kan 'n "performing poet" wees, hy kan 'n dig-ster wees op 'n kunstefees of "laat waai" op 'n "versindaba" – om Martie Retief Meiring oor verlede jaar se "Versindaba" aan te haal (*Die Burger*, 14 Julie 2006) – hy kan 'n introvert wees soos Emily Dickinson of 'n ekstrovert soos Walt Whitman, maar op die ou end is hy aangewese op die stilte om 'n gedig te skrywe. Musiek wat nie uitgevoer word nie, is 'n *contradictio in terminis*, maar dit geld nie vir die poësie nie. Die domein van die poësie is nie die verhoog nie, maar die private ruimte van 'n eie kamer. Ek het as student Uys Krige sy gedigte pragtig hoor voorlees – hy was 'n "performing poet" lank voor die resente begrip geskep is – maar vandag beskik ek slegs oor die teks van sy verse waarmee hy bygedra het tot die vernuwing van Dertig en die Afrikaanse poësie verryk het. Die gedig wat die toets van die tyd kan deurstaan, is die gedrukte teks op papier, tussen die buiteblaale van 'n boek, in die koesterende hande van die toegwyde leser.

Bronnelys

- Barkhuizen le Roux, C.** 2006. *roset*. Pretoria: Lapa Uitgewers Bpk.
- Benfey, C.** The mystery of Emily Dickinson. In: *The New York Review of Books*, 8 April 1999.
- Bloem, J.C.** 1969. *Poëтика*. Amsterdam: Polak en Van Gennep.
- Breytenbach, B.** 1970. *Lotus*. Kaapstad: Buren.
- Cussons, S.** 1983. *Verwikkeld lyn*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Villiers, I.L.** 2005. *Jerusalem tot Johannesburg*. Kaapstad: Tafelberg.
- Eybers, E.** 1977. *Einder*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Eybers, E.** 1978. *Voetpad van verkenning* (ingelei deur J.C. Kannemeyer). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Frost, R.** 1973. *Selected poems*. Londen: Penguin Books.
- Grové, A.P. s.j.** *Woord en wonder*. Kaapstad: Nasou.
- Higginson, T. W.** 1959. Emily Dickinson. In: Robert N. Linscott. *Selected poems and letters of Emily Dickinson*. New York: Doubleday.
- Johnson, T. H.** 1961. *Final Harvest: Emily Dickinson's poems*. Boston: Little, Brown.
- Kloos, W.** 1963. Over de dichtkunst (1982). In: Gerard Knuvelder. *Nederlandse letterkunde bloemlesing 2*. 's-Hertogenbosch: L.C. G. Malmberg.
- Krige, U.** 2002. *Die naamlose muse*, geredigeer en ingelei deur J.C. Kannemeyer. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Minot, S.** 1971. *Three genres*. New Jersey: Prentice Hall.
- Opperman, D.J. en Le Roux, F.J.** 1946. *Stiebeuel*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Opperman, D.J.** 1987. *Versamelde poësie*. Kaapstad: Human & Rousseau en Tafelberg.
- Perk, J.** 1942. *Gedichten*. Pretoria: Van Schaik.
- Paglia, C.** 1990. *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Londen/New Haven: Yale University Press.
- Paglia, C.** 2005. *Break, Blow, Burn*. New York: Pantheon Books.
- Rousseau, I.** 1984. *Versamelde gedigte 1954-1984*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Sewall, R. B.** 1974. *The life of Emily Dickinson*. Volume 1, 2. Londen: Faber&Faber.
- Spies, L.** 1995. *Die merkwaardige verwantskap tussen Elisabeth Eybers en Emily Dickinson*. Kaapstad: Quellierie.
- Thompson, L.** 1962. Robert Frost's theory of poetry. In: James M. Cox: *Robert Frost*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall.
- Vestdijk, S.** 1956. *De glanzende kiemcel*. Amsterdam: De Driehoek.

Noot

¹ Opgeneem in Spies 1995.

“Zij slapen. Eeuwen diep in mij”. De familiegeschiedenis afgebakend als een nieuw literair genre

Karin Ratering Arntz en Ena Jansen

Merely by comparison and opposition is it possible to define the limits of a literary genre. Mentioning a genre on the cover of a book gives the reader an indication of what to expect. The last ten years many books labelled “family history” or dealing with histories of families (without label) were published in the Netherlands. Formerly the family history was a private concern, readership was limited to family members and a selected group of people. Nowadays histories dealing with unknown great-grandparents, grandparents and parents are conquering a wider public. In my article I discuss the precarious business of designing a formula for a new literary genre: the “family history”. After comparing the family history with the text types autobiography, biography and (family) novel, and after analysing referential en narratological questions in books by Judith Koelemeijer, Nelleke Noordervliet and Dorinde van Oort dealing with their families, I conclude that the family history can indeed be defined as a literary genre. My definition accommodates substantive and formal literary conventions which indicate the specific status of a genre for its production and also for its reception. I suggest that the present popularity of the genre is on the one side caused by the need of readers for recognizable, harmonious stories as a reaction to postmodern literature full of heterogeneous elements. On the other hand the popularity of the genre can be perceived as an expression of the growing interest in Dutch culture and history due to a society that is becoming a multicultural melting pot. Family histories form part of the Dutch cultural memory and have cultural implications. The past creates the foundation for the present and the future. Family histories offer possibilities for identification, and affirm identity.

1. Inleiding

De voorouders

Ik kan niet van hen spreken,
stel hen niet in gebreke;
ik werd achter mijn tanden stom.

Hun liefde en hun veten
gaan niet meer in mij om.
Er bleef alleen het teken:
brandmerk en adeldom.
Als een fossiel in zwarte lei.

Zij slapen. Eeuwen diep in mij.

(Ida Gerhardt, 1999: 474)

“Zij slapen. Eeuwen diep in mij.” Zij slapen.

In 1999 schelt de wekker hard en schudt lezend Nederland wakker. Geert Mak verovert stormenderhand de Nederlandse lezersmarkt met *De eeuw van mijn vader*. Hij beschrijft de geschiedenis van Nederland in de twintigste eeuw in de vorm van de geschiedenis van zijn ouders. Honderdduizenden exemplaren worden verkocht. Twee

jaar later wekt Judith Koelemeijer met *Het zwijgen van Maria Zachea* het grote publiek. Deze "ware familiegeschiedenis", zoals de ondertitel luidt, vertelt de verhalen van haar vader en zijn broers en zussen die acht jaar lang de verzorging van hun zieke zwijgende moeder op zich namen. De recensies zijn net als over *De eeuw van mijn vader* juichend. Daarna verschijnt een hausse aan boeken waarin auteurs hun familie tot leven wekken. In 2002 komt *100% chemie: Een familieverhaal* uit van Doeschka Meijsing, een relaas over de historie van haar uit Duitsland afkomstige familie. En twee jaar later gaat Hanneke Wijgh in *Het Kaïnsteken: Mijn eigen kleine oorlog* op zoek naar de geschiedenis van haar vader die zich tijdens de tweede wereldoorlog bij de Waffen-SS aansloot. In 2005 verschijnt *Altijd roomboter* van Nelleke Noordervliet, waarin zij het leven van haar overgrootmoeder reconstrueert. En in 2006 volgen Dorinde van Oort in *Vrouw in de schaduw: Een familiegeschiedenis* en Gerarda Mak in *Alleen met velen: Het verhaal van mijn moeder de sporen van hun familie*. De lezersmarkt lijkt rijp voor familiegeschiedenissen.

Was de familiegeschiedenis voorheen voornamelijk een particuliere aangelegenheid, waarbij de lezersgroep zich beperkte tot de eigen familie en een select lezersgezelschap, nu veroveren deze geschiedenissen waarin onbekende overgrootouders, grootouders en ouders worden geportretteerd het publieke terrein. De laatste tien jaar genieten deze geschiedenissen belangstelling van vele literatuurconsumenten. Is hier sprake van een nieuw literair genre? En waarom zijn deze geschiedenissen op dit moment zo populair?

In dit artikel bespreek ik mijn onderzoek¹ naar een nieuw literair genre op basis van een vergelijking van de tekstdtypen autobiografie, biografie, (familie)roman met geschiedenissen van families en een narratologische en referentiële analyse van drie recente publicaties: *Het zwijgen van Maria Zachea: Een ware familiegeschiedenis* van Judith Koelemeijer (2001), *Altijd roomboter* van Nelleke Noordervliet (2005) en *Vrouw in de schaduw: Een familiegeschiedenis* van Dorinde van Oort (2006).

Als uitgangspunt voor mijn onderzoek gebruik ik een voorlopige definitie, geformuleerd op basis van de betekenissen die het *Van Dale* woordenboek (2005) toekent aan de lemma's familie en geschiedenis, namelijk: een verdicht, geloofwaardig en geordend verhaal over historische gebeurtenissen in het leven van een of meer geslachten van een familie. Vanuit deze eerste definitie onderscheid ik twee soorten representaties van familiegeschiedenissen: de familiegeschiedenis geschreven door een buitenstaander die geen deel uitmaakt van de familie, en de familiegeschiedenis geschreven door een insider, een bloedverwant. Om het onderzoeksgebied af te bakenen, richt ik mijn onderzoek op familiegeschiedenissen geschreven door een insider. De auteur kan zich niet "loszingen" van de familie, van zijn of haar oorsprong. Hij of zij is "subject" in het familieverhaal en maakt deel uit van de complexiteit van familieverhoudingen.

2. Op zoek naar echtheid

Autobiografieën, biografieën en familiegeschiedenissen maken de historische en actuele werkelijkheid tot thema. Het zijn "waargebeurde" verhalen. Ze zijn geschreven met inzet van literaire middelen en vullen het gat tussen journalistiek, geschiedschrijving en

romans. Honderdduizenden lezers zijn op zoek naar dat herkenbare, naar dat “echte”. Els Andringa (2006), literatuurwetenschapper aan de Universiteit van Utrecht, doet onderzoek naar de psychologie van het lezen. Zij concludeerde dat lezers vaak méér identificatiemogelijkheden in non-fictie dan in fictie vinden, omdat biografieën en autobiografieën toegang geven tot een context in relatie tot het eigen leven. Bij jonge lezers gaat het om identificatie met de held in spannende verhalen. Bij tieners en adolescenten is er meer sprake van een rolmodel, bij meisjes vooral om herkenning (“similariteitsidentificatie”). Bij oudere mensen, de vijftigplussers, gaat het om een nostalgische wensidentificatie; zij gaan op dat moment in hun leven meer terugkijken dan vooruitkijken, aldus Andringa (zie Dijkgraaf, 2006).

Non-fictionele teksten, zoals de autobiografie, de biografie en teksten over de familie van de auteur, kunnen niet alleen gelezen worden als een waarheidsgetrouw verhaal, maar ook als een literair, dat wil zeggen fictioneel, werk. Het gaat zowel om het historische als om het betekenisvolle. Iedere betekenis die de auteur aan de werkelijkheid geeft is een geconstrueerde andere werkelijkheid. Ik volg Bart Vervaeck (2000: 5) in het onderscheid dat hij maakt tussen waarheid en werkelijkheid: “Werkelijkheid is dat wat ‘echt’ gebeurd is; waarheid daarentegen is de essentie van die gebeurtenis, de betekenis die ze heeft voor de schrijver. Die betekenis is altijd een interpretatie, een transformatie en dus een afwijking van de werkelijkheid. Zo’n waarheid is niet objectief [...].” Ook Linda Hutcheon refereert in *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (2000: 89) aan de betekenisvolle verbindingen die auteurs aanbrengen in geschiedenis. Zij vergelijkt het discours geschiedenis met het discours literatuur en benadrukt dat het in beide gevallen niet om de gebeurtenissen, maar om de constructie van de verbindingen gaat, die tot stand komt door middel van de narratologie. Zij formuleert dat als volgt: “What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past (‘exertions of the shaping, ordering imagination’). In other words, the meaning and shape are not *in the events*, but *in the systems* which make those past ‘events’ into present historical ‘facts’. This is not a ‘dishonest refuge from truth’ but an acknowledgement of the meaningmaking function of human constructs.”

Elke bewering over de sociale werkelijkheid is een constructie, de neerslag van een onderhandelingsproces tussen verschillende betekenissen. Auteurs moeten het leven van de ge(auto)biografeerden ordenen, en elke ordening waarin causale verbanden worden gelegd tussen gebeurtenissen in het leven van een of meerdere individuen vraagt om samenvatting en interpretatie. Lezers op hun beurt interpreteren die teksten. Zij zoeken naar de betekenis van die beschreven werkelijkheid voor de “inrichting” van hun eigen leven. Enerzijds kunnen levensbeschrijvingen lezers identificatiemogelijkheden bieden, zoals Andringa in haar onderzoek aantoonde, zij kunnen zich vereenzelvigen met de beschreven levens. Anderzijds wil ik benadrukken dat levensbeschrijvingen ook de mogelijkheid aan lezers bieden tot “afzetten tegen”.

3. Een genre-aanduiding schept verwachtingen

Literature is a paradoxical institution because to create literature is to write according to existing formulas – to produce something that looks like a sonnet or that follows the conventions of the novel – but it is also to flout those conventions, to go beyond them. Literature is an institution that lives by exposing and criticizing its own limits, by testing what will happen and by testing what will happen if one writes differently (Jonathan Culler, 1997: 41).

Wanneer op boeken genre-aanduidingen staan, dan schept dat verwachtingen bij de lezer. Het schept een normatief kader. Onder het begrip genre versta ik²: een door een bepaalde gemeenschap erkend systeem van inhoudelijke en formele literaire conventies, die bij de productie en de receptie van een tekst de genrespecifieke status aanduiden. De vorm waarin genres worden gegoten is tijd- en cultuurgebonden. Auteurs schrijven vanuit een bepaalde traditie in een bepaald tijdsgericht. Zij zijn zelf ook lezers van (literaire) teksten waarop zij in hun werk reageren. In de loop van de geschiedenis hebben schrijvers geëxperimenteerd met de grenzen van genres. Zo zijn genres in hun verschijningsvorm naar elkaar toegegroeid: auteurs van autobiografieën en biografieën maken gebruik van literaire middelen die ook in fictie worden gehanteerd en omgekeerd gebruiken romanciers non-fictie elementen in hun romans.

Ondanks die veranderingen – dat testen en oprokken van de grenzen van genres, zoals Culler dat noemt – blijft het pact tussen auteur en publiek in de loop van de geschiedenis gelijk: Staat er autobiografie op het omslag dan verwacht de lezer dat de auteur de verteller en hoofdpersoon is van het boek; bij een biografie verwacht de lezer een levensbeschrijving van een andere persoon dan de auteur, meestal van een historische figuur.³ En wanneer een boek de ondertitel “familiegeschiedenis” draagt verwacht de lezer een tekst over de geschiedenis van een of meer generaties van een familie. Deze teksttypes, de autobiografie, de biografie en de familiegeschiedenis, zijn alledrie referentieel. Ze verwijzen pertinent naar een controleerbare werkelijkheid.

Ook (familie)romans kunnen naar de werkelijkheid verwijzen, maar de lezer gaat ervan uit dat het in een roman om fictie gaat, hij verwacht geen “feiten”. De werkelijkheid kan in een roman worden gemystificeerd, verschoven, verhuld en verdraaid, schrijft Joost Zwagerman in *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen* (2005: 8). Milan Kundera drukt zich in *De kunst van de roman* nog expliciter uit: Een roman laat alle elementaire bestaansbegrippen van betekenis veranderen. “De geest van de roman is de geest van de complexiteit: elke roman zegt tot zijn lezer: ‘De zaken zijn gecompliceerder dan je wel denkt’. Een roman kan een doolhof van betekenissen in zich dragen. Het kan een bron zijn vol suggestiviteit.” (1987: 20-21)

4. Drie onbekende vrouwen

De populariteit van het autobiografisch genre en van familiegeschiedenis lijkt erop te wijzen dat lezers niet op zoek zijn naar complexiteit, niet willen dwalen in een doolhof, maar zich liever bezig houden met herkenbare onderwerpen gevatt in ondubbelzinnige termen.

Als we ervan uitgaan dat lezers identificatiemogelijkheden zoeken, dat wil zeggen

een antwoord zoeken op de cultuurfilosofische vraag wie zij zijn (zie paragraaf 2), dan is dat antwoord onder meer te vinden in familiegeschiedenissen. De herinnering is bemiddelaar tussen het verleden en onze identiteit. De familie is de eerste leerschool waar maatschappelijke waarden worden geïnternaliseerd en als zodanig reflecteren familielevens de dynamiek van een bepaalde tijd. Afhankelijk van de leeftijd van de lezer herkent hij of zij het tijdperk dat beschreven wordt in een familiegeschiedenis en valt zijn of haar geschiedenis samen met een punt in de tijd waarover de auteur schrijft.

Judith Koelemeijer, Nelleke Noordervliet en Dorinde van Oort kozen een vertelpunt in de tijd, uit het verleden van hun familie, als startpunt. Op enig moment vallen hun levens samen met de geschiedenis van de familieleden. Alledrie de schrijfsters portretteerden voor het grote publiek onbekende vrouwen. Dit in tegenstelling tot de biografieën van vijf bekende vrouwen, geportretteerd door hun dochters, die Rosemarie Buikema bestudeerde in haar dissertatie *De Loden Vénus, Biografieën van vijf beroemde vrouwen door hun dochter* (1995): Milena Jesenská, Anzia Yezierska, Vanessa Bell, Margaret Mead en Alva Myrdal. Ik haal haar proefschrift aan, omdat Buikema overtuigend aantoonde dat biografieën autobiografisch gekleurd zijn.⁴ Dit maakt zij onder andere duidelijk aan de hand van een vergelijking van twee biografieën over Alva Myrdal, een van haar dochter en een van haar zoon: Dezelfde gebeurtenissen worden vanuit verschillende vertellersposities van een andere “eigen” betekenis voorzien. Buikema (1995: 12) schrijft: “In het verhaal van de ander schrijft men onvermijdelijk ook dat van zichzelf.” Die conclusie geldt mijns inziens evenzeer voor schrijvers van familiegeschiedenissen. Ik schreef al dat de auteur van een familiegeschiedenis zich niet kan “loszingen” van zijn of haar familie. Iedere auteur geeft “eigen” betekenis aan de gebeurtenissen in het leven van de gebiografeerde, zeker wanneer het om familieleden gaat.

Judith Koelemeijer is de jongste van de drie schrijfsters. Zij was vierendertig toen *Het zwijgen van Maria Zachea: Een ware familiegeschiedenis* verscheen. Hoewel de titel verwijst naar haar grootmoeder, portretteerde Koelemeijer niet zozeer haar oma, de vrouw van een tuinder in Noord-Holland die na een hersenbloeding verviel in stilzwijgen, als wel de kinderen van haar oma, onder wie haar vader. De kinderen van Maria Zachea werden geboren tussen 1934 en 1953. Koelemeijer beschrijft niet alleen de persoonlijke, familiale ontwikkelingen maar ook de maatschappelijke veranderingen in die periode: “In de jaren vijftig en zestig veranderden de tijden razendsnel. Je kon, als je het rijtje afging, bij elke volgende broer of zus de maatschappelijke omwentelingen het gezin zien binnendenderen” (2001: 9). Koelemeijer is geboren in 1967. Zij staat van de drie auteurs het dichtst in tijd en plaats bij haar onderwerp. Zij kon de verhalen uit de mond van de familieleden optekenen en hoeft weinig archivalische research te doen. De twee andere auteurs portretteerden familieleden uit een verder verleden. De auteurs zijn beide rond de zestig bij verschijning van hun familiegeschiedenissen. Zij baseerden zich voornamelijk op teksten.

Nelleke Noordervliet portretteerde in *Altijd roomboter* haar overgrootmoeder Engelbertha Wiggelaar geboren in 1856 en gestorven in 1953. Engelbertha komt uit een arbeidersgezin, gaat werken als dienstbode, raakt twee maal ongehuwd zwanger

van haar broodheer, trouwt in 1879 met Abraham Teljeur en krijgt nog tien kinderen met hem. Haar leven is exemplarisch voor het leven van een gewone vrouw geboren in de tweede helft van de negentiende eeuw. Noordervliet wilde enerzijds haar overgrootmoeder “uit de massa tillen” (2005: 23) als een krachtige vrouw, die hoe arm ze ook was, nooit margarine op haar brood wilde smeren, maar altijd roomboter. Anderzijds wilde Noordervliet haar “eigen leven en heden uitbreiden” (zie Speet, 2005). De schrijfster, geboren in 1945, heeft haar overgrootmoeder slechts acht jaar meegeemaakt. In tegenstelling tot Judith Koelemeijer kon zij de familie rondom haar overgrootmoeder niet raadplegen. Zij benadrukt in haar boek dat zij de geschiedenis moest reconstrueren op basis van familieverhalen, gegevens uit archieven, kranten, toespraken van tijdgenoten, geschiedkundig materiaal én, met klem, met behulp van haar fantasie. Zij moet haar grootmoeder “ontwerpen”.

De derde auteur, Dorinde van Oort, reconstrueert in *Vrouw in de schaduw: Een familiegeschiedenis* het leven van haar stiefoma Annetje Mansborg-Beets, geboren in 1888 en gestorven in 1988. Hoewel Van Oort, geboren in 1946, haar stiefoma tweeënveertig jaar heeft gekend, beschrijft zij het leven van haar stiefoma amper aan de hand van eigen herinneringen, maar vooral op basis van documenten en foto's. Zij stuitte op een geboortebewijs van een onwettig kind, vond aanwijzingen voor financiële malversaties en roept het beeld van een moordaanslag op. Van Oort wil de familiegeheimen bezweren, omdat zij weet dat de geschiedenis zich herhaalt “immer in andere gedaanten” (2006: 264). Zij wil het leed een plaats geven anders “ga je eraan kapot” (2006: 225).

5. “Feit” en “fictie”

Uitgaande van de premissie dat bij non-fictie, waartoe ik de familiegeschiedenis reken, feitelijkheid de norm is, is het interessant stil te staan bij de manier waarop de drie auteurs omgaan met “feit” en “fictie”. Daaraan voorafgaand wil ik de discussie rondom “feit” en “fictie” in de zevendelige cyclus *Het Bureau* (1996-2000) van J.J. Voskuil in herinnering roepen en de recente discussie rond het zesde boek van Connie Palmen *Lucifer* (2007) te berde brengen. Voskuil beschreef in *Het bureau* via zijn hoofdpersonage Maarten Koning tot in de kleinste details het reilen en zeilen op een wetenschappelijk instituut. Dat instituut werd door de lezers herkend als het Bureau voor Dialectologie, Volkskunde en Naamkunde van het Meertensinstituut in Amsterdam. Collega's van Voskuil herkenden zich in de personages en trokken getergd, in de media, tegen de auteur van leer. De uitgeverij zette de klagers juridisch buiten spel door op het boek de genre-aanduiding roman te plaatsen, terwijl de auteur in *NRC Handelsblad* op 1 maart 1996 vertelde dat niet één scène verzonnen was (Vullings, 2003: 121). Een soortgelijke discussie deed *Lucifer* van Connie Palmen oplairen. De hoofdpersoon in deze roman is componist Lucas Loos. Palmen maakt in de verantwoording van de roman duidelijk dat ze zich heeft laten inspireren door leven en werk van componist Peter Schat (1937-2003). De roman werd door velen als sleutelroman gelezen en Palmen kreeg menigmaal te horen dat zij karaktermoord heeft gepleegd. Zij verdedigde zich op 3 april 2007 in De Balie in Amsterdam en in *NRC Handelsblad* van 6 april 2007: “De roman gaat over

verwarring, over de vermenging van fictie en werkelijkheid, over de onmogelijkheid van een zuivere staat, over het noodlottige verbond tussen taal en moraal en over het scheppen. De hybride is niet alleen mijn vorm, ze is ook mijn thema [...] De roman doet niet aan waarheidsvinding en hij beschrijft geen bestaande personages; de roman schept een romaneske waarheid en hij schept personages." Zowel *Het Bureau* als *Lucifer* werden geafficheerd als roman, als fictie.

De drie schrijfsters van de door mij onderzochte teksten laten er geen onduidelijkheid over bestaan dat de teksten direct handelen over de werkelijkheid. De ondertitel van twee van de drie boeken luidt "familiegeschiedenis". Bij het boek van Koelemeijer is daar zelfs het adjetief "ware" aan toegevoegd, "een ware familiegeschiedenis". De geschiedenis die Noordervliet beschrijft kreeg geen ondertitel mee. Zij schrijft in haar "Woord vooraf" dat zij de afbakening van genres van "twijfelachtig nut" (2005: 9) vindt. Alledrie de auteurs leggen in hun teksten verantwoording af hoe ze met "feiten" omgaan, uitgangspunt is dus non-fictie. Koelemeijer stelt dat niets verzonden is, maar dat de waarheid rekkelijk is. Zij vulde de hiaten in de persoonlijke geschiedenissen van het ene kind aan met de versie van een ander kind om zo de werkelijkheid te benaderen. Noordervliet, die in een artikel in *NRC Handelsblad* (2 april 2006) zegt dat *Altijd roomboter* zowel fictie als non-fictie is, maakt in de tekst steeds duidelijk wanneer zij gebruik maakt van feiten en wanneer van haar verbeelding. Daardoor maakt ook zij de feitelijkheid tot norm. Die feiten hebben een getekstualiseerde dimensie, ze zijn geënt op teksten. Net als in *Lucifer* van Conny Palmen is het stoeien met "feit" en "fictie" een van de thema's van Noordervliets boek: "Ik tast naar mijn weg" (2005: 118). Exemplarisch voor de manier waarop Noordervliet gebruik maakt van haar fantasie is de passage waarin zij op ingenieuze wijze beschrijft hoe haar overgrootmoeder gaat solliciteren bij koningin Emma. Als lezer blijf je tot het eind toe in het ongewisse of dit bezoek op waarheid berust.

Ik zou wel willen dat ze zo dapper had gesproken, gesteld dat deze hele scène zich in werkelijkheid had afgespeeld [...] Mijn verbeelding heeft mijn overgrootmoeder een kort ogenblik geplaatst in het centrum van de regering, heeft haar even doen ruiken aan het landsbelang (Noordervliet, 2005: 84).

In haar artikel in *NRC Handelsblad* bekritiseert zij de familiegeschiedenis. Zij vindt het "historografische buitenkant, hoe aantrekkelijk misschien verwoord [...] voor mij te afstandelijk. Ik had behoefte mezelf met het verhaal te vervlechten, het hok van de fictie in en uit te vliegen". Zij lijkt zich daarmee af te zetten tegen een familiegeschiedenis zoals die van Judith Koelemeijer. Het spel met "feit" en "fictie" dat Noordervliet speelt is niet alleen herkenbaar als thema, maar ook in de vorm. Die bestaat uit een mengeling van memoire, geschiedschrijving, fictie en essay.

Zowel in het boek van Koelemeijer als in dat van Noordervliet wordt de macrogeschiedenis weerspiegeld in de familiale microgeschiedenis; de ooms en tantes van Koelemeijer putten direct uit hun eigen geschiedenis, terwijl Noordervliet haar verbeelding inzet om de geschiedenis van haar overgrootmoeder in beeld te brengen. Noordervliet kijkt vanuit de eenentwintigste eeuw, met de blik van een gestudeerde geëmancipeerde vrouw naar de algemene geschiedenis van de emancipatie van de

(arbeiders)vrouw. *Altijd roomboter* wordt gedragen door deze hedendaagse topso. Het is het discours van de auteur dat de inhoud bepaalt.

Dat is ook het geval in de familiegeschiedenis van Dorinde van Oort *Vrouw in de schaduw*. Dit boek ontleent haar urgentie aan het gegeven dat Dorinde van Oort in de familie-archieven aanwijzingen heeft gevonden dat haar stiefoma een onwettig kind heeft gebaard van PJ. Oud, VVD-leider en oud-burgemeester van Rotterdam. De geschiedenis van haar stiefoma heeft dus een directe link met de macrogeschiedenis. Toch komen de politieke, sociale en culturele ontwikkelingen tijdens het leven van Annetje Beets slechts mondjesmaat aan bod. Alleen in de korte beschrijvingen van het leven van PJ. Oud en in een enkele brief die Van Oort in haar tekst opneemt krijgt de lezer iets te horen over de eerste en tweede wereldoorlog. De schrijfster focust op de geheimen binnen de familie. Om haar familieleden te beschermen heeft zij een aantal namen van bestaande personages gefingeerd. Bovendien voert ze een aantal gefingeerde figuren op, zegt zij in haar verantwoording. Daardoor is het moeilijk voor de lezer te onderscheiden waar de “feiten” ophouden en waar “fictie” begint. Dik van der Meulen vraagt zich in *Biografie Bulletin* (2007: 27) terecht af of *Vrouw in de schaduw* niet eerder een *vie romancée* is dan een familiegeschiedenis. In de *vie romancée* wordt veel van het feitenmateriaal door de auteur op eigen wijze en vaak ten bate van de held geïnterpreteerd en veel van eigen vinding aan het historisch materiaal toegevoegd. De eigenlijke “held” in *Vrouw in de schaduw* is niet Annetje Beets, maar de auteur zelf die haar zoektocht centraal stelt. Van Oort schrijft in haar verantwoording “naspeuringen en citaten zijn grotendeels gebaseerd op autentieke bronnen en documenten: de conclusies zijn echter geheel voor rekening van de auteur” (2006: 270).

6. Narratologische aspecten

Analyseer ik de drie boeken met behulp van de begrippengeschiedenis, verhaal, focalisator en chronotoop uit de narratologie⁵ dan zijn er zowel verschillen als overeenkomsten aan te wijzen. In alledrie de familiegeschiedenissen wisselen de verhaallijnen uit het heden en het verleden elkaar af. In de structuur van *Het zwijgen van Maria Zachea* kiest Koelemeijer voor chronologie, zowel in de indeling die bestaat uit twaalf hoofdstukken waarin ieder kind van Maria Zachea aan het woord komt en die gerangschikt zijn naar leeftijd, als in de manier waarop ze haar verhaal heel subtiel opbouwt. Zij laat het oudste kind alleen over de maatschappelijke ontwikkelingen in de jaren vijftig vertellen en de jongste alleen over de ontwikkelingen in de jaren zeventig. Koelemeijer koos voor een derde persoonsverteller. Zij houdt op die manier distante. Net als Koelemeijer heeft Noordervliet *Altijd roomboter* wat betreft hoofdstukindeling chronologisch opgebouwd. Afhankelijk van haar positie ten opzichte van het onderwerp kiest Noordervliet voor een heterodiëgetische verteller, een verteller die boven het verhaal staat (bijvoorbeeld in de essayistische passages), of voor een homodiëgetisch verteller, een ik-verteller die aanwezig is in het verhaal (bijvoorbeeld als zij haar schrijfsproces onder woorden brengt). Ook Dorinde van Oort kiest voor verschillende vertellersposities. In de gereconstrueerde passages maakt zij gebruik van een heterodiëgetische verteller, vaker echter wordt de lezer gestuurd door de waarneming van een homodiëgetische verteller.

Die ik-verteller is ook bepalend voor de hoofdstukindeling die niet chronologisch is opgebouwd, maar wordt ingegeven door de ontdekkingen die de schrijfster doet tijdens haar zoektocht naar de geschiedenis van haar stiefoma.

Tijd en ruimte worden in alledrie de geschiedenis expliciet gemaakt. In *Het zwijgen van Maria Zachea* omvat de chronos totaal 63 jaar. De topos is het dorp Wormer in de Zaanstreek in Noord-Holland, waar de kinderen Koelemeijer tussen de landerijen opgroeien. In *Altijd roomboter* schrijft Noordervliet over de jeugd van Engelbertha Wiggelaar in Arnhem en over haar huwelijkjeven met Bram Teljeur in de arbeiderswijken van Leiden. Zij plaatst het geboortejaar van Engelbertha, 1856, in een grotere tijdscontext: In hetzelfde jaar werd Sigmund Freud geboren, werd Eduard Douwes Dekker assistent-resident in Lebak en werd de Vrede van Parijs⁶ getekend (2005: 23). Vanuit dat tijdsbeeld, waarin meisjes uit arbeidersgezinnen dienstbode werden en het verschil tussen arm en rijk groot was, waarin de arbeidersbeweging opkomt voor betere arbeidsomstandigheden en politieke invloed, en de emancipatie van de vrouw heel voorzichtig een thema wordt, schetst Noordervliet het leven van haar overgrootmoeder. Met een contemporaine blik op de sociaal-culturele context van de negentiende eeuw geeft Noordervliet in de tekst vorm aan haar mens- en een wereldbeeld. Daardoor is de tekst ideologisch geladen: Het is de eeuw waarin arbeiders "slaven" (2005: 86) waren en werken in de huishouding "een vorm van slavernij" (2005: 37) was in de ogen van Noordervliet. Het adagium van Van Oort is: "de data vertellen de waarheid". Deze zinsnede staat op talloze plaatsen in *De vrouw in de schaduw* (onder andere op pagina 15, 36, 63 en 102). De data staan in dienst van het onderzoek naar de familiegeheimen: "De vraag was niet óf er gezondigd was. De vraag was wanneer" (2006: 137). Ondanks alle jaartallen krijgen mens- en wereldbeeld van de protagonist Annetje Beets geen vorm. Ook de plaatsen waar haar stiefoma woonde en werkte worden niet ingekleurd. Het hadden willekeurig andere plaatsen kunnen zijn. Mens- en wereldbeeld worden eerder zichtbaar in de beschrijvingen van de andere personages, bijvoorbeeld aan de hand van data uit het leven van P.J. Oud, die meedoet aan de Kamerverkiezingen en burgemeester van Rotterdam wordt (2006: 65-66). Hoe dichter de schrijfster bij haar eigen tijd komt, hoe meer stiefoma "gezicht" krijgt in de tijd. Dan herleven de jaren zestig in een passage over Dolle Mina's, waarin Van Oort een aanvaring met haar stiefoma beschrijft naar aanleiding van een foto in de krant met daarop vrouwen die op hun ontblote buiken de leus "baas in eigen buik"⁷ hebben geschilderd. De schrijfster bewondert de strijdlustige vrouwen, terwijl stiefoma Annetje de acties verafschuw (2006: 34).

7. Tekstuele archeologie

Foto's, dagboeken, memoires, trouwaktes, overlijdensberichten, krantenartikelen en brieven, het zijn de "tekstuele" scherven en munten uit de "oudheid" die als basis dienen voor familiegeschiedenis. De inhoud van al deze brokstukken geeft aan dat iets er tegelijkertijd niet meer is en wel is geweest. Familiegeschiedenissen zijn gebaseerd op intertekstualiteit.⁸ Geschreven en vertelde teksten zijn echo's uit het verleden. Ook foto's, die soms afgedrukt, soms beschreven worden in de tekst, reken

ik tot de intertekstualiteit. Ik voel mij hierin ondersteund door hetgeen Roland Barthes in *Camera Lucida* (1980) schreef: foto's kunnen gelezen worden. Dat "lezen" van foto's is een proces van herkenning, van zelfontdekking, van ontdekking van een zelf in relatie tot anderen, aldus Barthes. Terecht wijst hij erop dat foto's naast het oproepen van herinneringen ook de plaats van een herinnering kunnen innemen: Een foto kan verdere exploratie van een herinnering blokkeren (Hirsch, 2002: 209). Ditzelfde geldt mijns inziens voor teksten en verhalen; ook die kunnen herinneringen blokkeren, vervormen en een eigen leven gaan leiden. Linda Hutcheon (2000: 93) schrijft over de "letterlijke" betekenis van het vastleggen van het verleden het volgende: "The 'real' referent of their [fiction or history] language once existed; but it is only accessible to us today in textual form: documents, eye-witness accounts, archives. The past is 'archaeologized' but its reservoir of available materials is always acknowledged as a textualized one."

Koelemeijers' boek is vooral een *oral history*. Op basis van interviews met haar familieleden haalt zij herinneringen naar boven, o.a. aan de hand van foto's. Het volgende fragment is afkomstig uit het eerste hoofdstuk, waarin Jo, de oudste dochter van Maria Zachea aan het woord is:

Het was een van de weinige foto's waar ze allemaal op stonden. Alleen haar oudste broer Jos ontbrak, die was er toen al niet meer. Zelf zat ze vooraan. Haar armen kordaat over elkaar. Alsof ze wilde zeggen: zo, dit is mijn familie. Hier hoor ik bij. Ze was een jaar of 23 en had zwart, kort krullend haar, ze droeg een koltrui en een nette lange rok. De oudere jongens waren in pak, hadden hun haar netjes gekamd en keken ernstig. De jongsten lachten verlegen. Haar vader had de kleine Lucie bij zich, ze leunde tegen zijn knie en had een grote, witte strik in haar haar. Pa zag er streng uit. Hij was een knappe man. Lang, donkere ogen, een scherpe neus. Moe hield de peuter Guus op schoot. Ze glimlachte en had een vriendelijk, rond gezicht, zachte wangen en bruine krullen. Er was nog geen spoor te zien van de onmin waarin het gezin later zou leven (Koelemeijer, 2001: 13-14).

Die laatste zin schept spanning door het achterafperspectief. Wie is hier aan het woord? Is het Jo die naar de foto kijkt met de wetenschap van nu of spreekt de schrijfster hier met haar inmiddels verzamelde kennis van de familie? De schrijfster was vier jaar bezig met de familiegeschiedenis en allengs brokkeld de beeld van de hechte familieclan af en verschoof het naar het beeld van een gezin dat verdeeld is. Koelemeijer zag een andere werkelijkheid dan vóór haar project. De auteur raadpleegde weinig schriftelijk materiaal: een enkel krantenartikel, het logboek van de verzorging en wat historische boeken om de macrogeschiedenis in te kleuren. Zij geeft hiervan een overzicht in de "verantwoording" (2001: 251-253).

Noordervliet en Van Oort baseren zich daarentegen hoofdzakelijk op geschreven teksten. Met name Noordervliet maakt naast de enkele persoonlijke documenten, die haars inziens bewaard zijn "als handreiking [...] naar de toekomst" (Noordervliet, 2005: 148) en die zij nu als handreiking naar het verleden inzet, gebruik van historische teksten om het leven van haar overgrootmoeder in te kleuren. Een enkele keer verwijst Noordervliet naar de oertekst, bijvoorbeeld in de passage waarin Domela Nieuwenhuis een toespraak houdt (2005: 94). Meestal laat ze de verwijzingen

achterwege. Net als Koelemeijer beschrijft Noordervliet foto's in haar tekst. Om de "trekken" van haar jonge overgrootmoeder te beschrijven gebruikt zij een foto van haar moeder op tweeëntwintigjarige leeftijd. Zij "leest" de foto als een archeoloog, op zoek naar gelijkenissen in de ogen, de blik, de neus en het haar. Zij ziet op de foto haar familietrekken. In haar illustratieve boek over de rol van fotografie *Family Frames* (2002) schrijft Marianne Hirsch, die zich liet inspireren door de theorieën van Roland Barthes, dat je jezelf kunt construeren door het bekijken van familiefoto's: "Through this familial look I define a boundary between inside and outside, claiming these women as a part of the story through which I construct myself [...] It is fundamentally an interpretive and a narrative gesture [...]" (2002: 83). En dat is wat Noordervliet letterlijk doet in de beschrijving van het portret van haar moeder. De intertekstuele dimensie in *Altijd roomboter* is duidelijk aantoonbaar in de passages die verwijzen naar Multatuli: "Het pakje van Oom Nol" leidt direct naar "het Pak van Sjaalman" in de *Max Havelaar* (2005: 201), bovendien verwijst Noordervliet naar de geboortedatum van Eduard Douwes Dekker en naar zijn *Idee 451* (2005: 23, 108-111).

De derde schrijfster, Dorinde van Oort, verdronk bijna in het persoonlijke materiaal dat Annetje Beets had bewaard. De auteur lardeert haar tekst met fragmenten uit persoonlijke brieven van Annetje en neemt vierentwintig foto's op als bijlage. Zij lijkt daarmee de "echtheid" van haar verhaal te onderstrepen. Aan de hand van de beschrijving van een strandfoto, die ook op het omslag is afgedrukt, maakt zij duidelijk hoe de interpretatie van een foto in de loop van de tijd met behulp van nieuwe informatie verandert. Lijkt de foto op het eerste gezicht een gezellig familieportret op het strand van Scheveningen in 1920, voor Van Oort krijgt het, gevoed door haar onderzoek, de volgende betekenis:

Ik bekeek die strandfoto nog eens nader. Hij moest door Jacob zijn genomen, die ontbreekt in het gezelschap. Piets ogen zijn zwarte gaten onder de schaduw van zijn zonnehoed. Zijn schouders hangen af, zijn handen liggen gelaten op zijn knieën. Als ik een woord moet vinden voor zijn lichaamstaal, dan zou het "verslagenheid" zijn.

Defeat. Hij is inmiddels Kamerlid. Zijn ex-geliefde is nu de partner van zijn vader. Hun kleine Piet zit op schoot bij zijn vrouw. De ironie van de situatie is compleet (Van Oort, 2006: 111).

Van Oort noemt als enige van de drie schrijfsters haar bronnen binnen de tekst: naast persoonlijke documenten zijn dat krantenberichten, advertenties, gedenkboeken, maandbladen voor verpleegsters, landkaarten en ansichten.

Zowel Noordervliet als Van Oort wandelen op locatie om zich een voorstelling van het verleden te maken.⁹ Zoals de steden en dorpen zich in de loop van de geschiedenis laag op laag als een palimpsest hebben gevormd, zo is de familiegeschiedenis laag op laag opgebouwd uit teksten uit het verleden.

8. Familiegeschiedenissen in het begin van de eenentwintigste eeuw

Waarom reconstrueren auteurs de laatste tien jaar met zoveel enthousiasme hun familiegeschiedenis en waarom is er bij de lezer zo'n hang naar verhalen over families?

Tienduizenden exemplaren (Noordervliet en Van Oort) en zelfs honderduizenden exemplaren (Koelemeijer) gingen over de toonbank van de boekhandel. In hoeverre zijn deze familieverhalen een reactie op de postmoderne literatuur en/of vertonen zij nog postmoderne kenmerken en in hoeverre zijn maatschappelijke ontwikkelingen van invloed op de populariteit van dit teksttype?

Het postmodernisme, grofweg geplaatst in de periode 1960-1990, wordt gekenmerkt door heterogeniteit, diversiteit, inconsistentie en veelheid. Grenzen tussen literaire genres werden overschreden en literatuur en journalistiek groeiden naar elkaar toe.¹⁰ De non-fictie roman, ook wel "faction" genoemd, deed haar intrede.¹¹ Hutcheon (2000: 106) gebruikt voor deze vermenging van genres de term "confrontatie": "It is part of the postmodernist stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past. And this confrontation is itself contradictory, for it refuses to recuperate or dissolve either side of the dichotomy, yet it is more than willing to exploit both." Fictieve en historische representatie, het bijzondere en het algemene, heden en verleden, al deze termen zijn van toepassing op familiegeschiedenis. En de familiegeschiedenis balanceert ook op de grens van journalistiek en literatuur. Vanuit deze optiek lijken familiegeschiedenissen postmodernistische kenmerken te vertonen. Maar de fragmentatie, die zo pregnant werd geëtaleerd in de postmoderne literatuur, ontbreekt ten ene male. De onsaamhangendheid in postmodernistische teksten heeft plaatsgemaakt voor teksten over eenduidige onderwerpen, beschreven in een homogeen consistent verhaal. Elrud Ibsch sprak in haar bijdrage aan *De achtervolging voortgezet: Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld* (1989: 346-373) al het vermoeden uit dat het postmodernisme opgevolgd zou worden door het autobiografisme. En dat is mijns inziens met de huidige hausse aan autobiografieën en familiegeschiedenissen bewaarheid.

Wat als "literatuur" beschouwd wordt is tijd-, cultuur én lezersgebonden. "Waargebeurde" verhalen zoals autobiografieën en familiegeschiedenissen worden heden ten dage volop gelezen, ondanks alle kritische geluiden van recensenten die veel van het autobiografische werk veroordelen in termen van "schaamteloos etaleren" en "versimpeling" van de literatuur. Die kritische geluiden houden de lezer niet tegen.

De debatten van een bepaalde periode resoneren in teksten. Historici en literatuurwetenschappers duidden de opkomst van (auto)biografieën in bepaalde periodes: Volgens Catherine Parke (2002: 13), die de Engelse situatie beschreef, nam de belangstelling voor biografieën toe in de zeventiende en achttiende eeuw door de grote veranderingen die plaatsvonden. Het was een periode van commerciële, technologische en culturele bloei waarin nieuwe concepten voor persoonlijke en culturele identiteit ontstonden. Arianne Baggerman (2002: 163) schrijft het ontstaan van egodocumenten en familie-archieven in Nederland in de negentiende eeuw toe aan de opkomst van de individualiteit en het tot wasdom komen van de bourgeoisie. Elke Brems (2005: 300) noemt als mogelijke factor van de hausse aan genealogisch proza in Vlaanderen sinds 1970 de veranderde politieke situatie, waardoor de Vlamingen zelfbewuster werden, meer overtuigd van hun eigenheid en bestaansrecht ten opzichte van de Walen.

In navolging van deze wetenschappers formuleer ik een hypothese voor de

populariteit van familiegeschiedenis in het begin van de eenentwintigste eeuw. Door de maatschappelijke ontwikkelingen in Nederland, met name de vorming van een multiculturele samenleving, ontstaat mijns inziens opnieuw belangstelling voor de eigen cultuur en geschiedenis. Een van de uitingen daarvan is de samenstelling van een canon voor de Nederlandse geschiedenis in 2006 onder leiding van Frits van Oostrom: “als verhaal van het land waarin wij wonen”, “geen praalgraf, maar levend erfgoed”. Ook familiegeschiedenissen zijn stukjes erfgoed. Het zijn microgeschiedenissen die deel uitmaken van de macrogeschiedenis. Zij vormen een deel van het Nederlands cultureel geheugen. Door middel van verhalen leren wij onze geschiedenis kennen. Familiegeschiedenissen hebben daardoor ook cultureel effect: Het verleden creëert het fundament voor het heden en voor de toekomst. Familiegeschiedenissen bieden identificatiemogelijkheden en bevestigen identiteit. Ze kunnen als “voertuig” van emancipatie dienen.

9. Conclusie

Familiegeschiedenissen behoren tot de non-fictie. Het zijn “waargebeurde” verhalen die de historische en actuele werkelijkheid tot thema maken en ze zijn geschreven met inzet van literaire middelen. Deze teksten zijn af te bakenen van de (familie)roman. De roman kan weliswaar op de werkelijkheid gebaseerd zijn, maar de personages zijn door de auteur geschapen en de waarheid is romanesk, dat wil zeggen fictief. Ook kunnen familiegeschiedenissen afgegrensd worden van de autobiografie en de biografie. In een autobiografie staat de auteur centraal en is de familie daarvan een afgeleide. In een biografie staat een ander, meestal historisch, personage dan de auteur centraal en evenals in de autobiografie zoomt de auteur van een biografie slechts in op het gezin van herkomst in relatie tot de protagonist. Daarentegen staan in een familiegeschiedenis een of meer generaties van de familie van de auteur centraal.¹²

De referentiële en narratologische analyse van drie recente teksten over families *Het zwijgen van Maria Zachea* van Judith Koelemeijer (2001), *Altijd roomboter* van Nelleke Noordervliet (2005) en *Vrouw in de schadij* van Dorinde van Oort (2006) geeft inzicht in de wijze waarop de auteurs vorm geven aan hun familiegeschiedenis en op welke manier zij onderdeel zijn van hun genealogie. Ieder van deze familiegeschiedenissen weerspiegelt in meer of mindere mate de algemene geschiedenis.

Naar aanleiding van mijn onderzoek concludeer ik dat de “familiegeschiedenis” inderdaad als een apart literair genre gewaardeerd moet worden. Het etiket “familiegeschiedenis” geeft heuselijk richting aan wat de lezer kan verwachten en laat zich vangen in de volgende definitie¹³: Een familiegeschiedenis is een verhaal geschreven in retrospectief met de focus gericht op de geschiedenis van een of meer generaties van de familie van de auteur, waarin ook de macrogeschiedenis weerspiegeld wordt.

Vrije Universiteit

Universiteit van Amsterdam

Navorsingsgenoot: Universiteit van die Witwatersrand, Johannesburg

Bibliografie

- Baggerman, A.** 2002. Autobiography and Family Memory in the Nineteenth Century. In: *Egodocuments and History. Autobiographical Writing in its Social Context since the Middle Ages*. ed. Rudolf Dekker. Hilversum: Verloren, 161-173.
- Breedt Bruyn, M.** 2002. *Het zwijgen van Maria Zachea: een ware familiegeschiedenis*. Vrij Nederland, 31 augustus.
- Brems, E.** 2004. Het protocol van de literaire kritiek. Over de receptie van Vlaams genealogisch proza. In: *Kijk op kritiek. Essays voor Kees Fens*. Amsterdam: Querido, 260-270.
- Brems, E.** 2005. De ruimte in Vlaams genealogisch proza. In: *Nederlandse Letterkunde*. jrg. 10, nr. 4, december, 299-312.
- Buikema, R.** 1995. *De Loden Venus, Biografieën van vijf beroemde vrouwen door hun dochters*. Kampen: Kok Agora.
- Ceelen, H. en J. van Bergeijk.** 2007. *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Culler, J.** 1997. What is Literature and Does it Matter? In: *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 18-42.
- Dijkgraaf, M.** 2006. Terug naar de feiten. Wie jong is, wordt gevormd door romans – maar is er ook nog fictie na de vijftig? In: *NRC Handelsblad*, 29 december.
- Gerhardt, I.** 1999. De voorouders. In: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep.
- Giliomee, H.** 2003. *The Afrikaners. Biography of a People*. Kaapstad: Tafelberg.
- Herman, L. en B. Vervaect.** 2002. *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, Antwerpen/Brussel: Vantilt/VBPRESS.
- Hirsch, M.** 2002. *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge/Massachusetts/Londen: Harvard University Press.
- Hutcheon, L.** 2000. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Oxon/New York: Routledge.
- Ibsch, E.** 1989. Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur. In: *De achtervolging voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld*. red. W.F.G. Breekveldt, J.D.F. van Halsema, E. Ibsch e.a. Amsterdam: Bert Bakker, 346-373.
- Koelemeijer, J.** 2002 (1ste dr. 2001). *Het zwijgen van Maria Zachea: Een ware familiegeschiedenis*. Zutphen: Plataan.
- Kundera, M.** 1987. *De kunst van de roman*. Baarn: Ambo.
- Mak, G.** 2005 (1ste dr. 1999). *De eeuw van mijn vader*. Amsterdam: Olympus.
- Mak, G.** 2006. *Alleen met velen, Het verhaal van mijn moeder*. Amsterdam: Forum.
- Meijising, D.** 2002. *100% chemie: Een familieverhaal*. Amsterdam: Querido.
- Noordervliet, N.** 2006 (1ste dr. 2005). *Altijd roomboter*. Amsterdam/Antwerpen: augustus.
- Noordervliet, N.** 2006. Kunst hoeft niet herkenbaar te zijn. In: *NRC Handelsblad*, 2 april.
- Palmen, C.** 2007. Sympathie voor de duivel. Palmen over haar roman: schatplichtig

- aan Vondel, schatplichtig aan Schat. In: *NRC Handelsblad*, 6 oktober.
- Parke, C. N.** 2002. *Biography: Writing lives*. New York/Londen: Routledge.
- Schoeman, K.** 2004. *Merksteen: een dubbelbiografie*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Speet, F.** 2005. Geschiedenis is bijna altijd fantasie. In: *Het Financiële Dagblad*, 4 maart.
- Van der Meulen, D.** 2007. Twee vrouwen in de schaduw. Familiegeschiedenis als roman. In: *Biografie Bulletin*, jrg. 17, nr. 1, 25-28.
- Van Gorp, H. e.a.** 1998. *Lexicon van literaire termen*, Groningen/Deurne België: Nijhoff/Wolters Plantijn, 181-183.
- Van Oort, D.** 2006. *Vrouw in de schaduw: Een familiegeschiedenis*. Amsterdam: Cossee.
- Vervaeck, B.** 2000. De autobiograaf als obscene aap. In: *Bzzletin*, nr. 271, 3-13.
- Vullings, J.** 2003. *Meegelokt naar een drassig veldje: Literatuur in verandering*. Amsterdam/Antwerpen: augustus.
- Wijgh, H.** 2004. *Het Kainsteken: Mijn eigen kleine oorlog*. Amsterdam: Mets & Schilt.
- Zwagerman, J.** 2005. Inleiding. In: *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen*, Amsterdam: Prometheus 5-14.

Noten

- ¹ Het verslag van dit onderzoek is in uitgebreide vorm te lezen in “Zij slapen. Eeuwen diep in mij”. De familiegeschiedenis: een literair genre?”, masterscriptie van Karin Ratering Arntz, Vrije Universiteit, Amsterdam, juni 2007 (begeleider prof.dr. E. Jansen).
- ² De betekenis van het begrip genre heb ik geformuleerd op basis van de uitleg van het lemma door Van Gorp in het *Lexicon van literaire termen* (1998: 181-183).
- ³ Meestal richt een biograaf zich op één individu. Toch zijn er ook biografieën waarin meerdere personen worden geportretteerd. Drie voorbeelden: de dubbelbiografie *Marie & Irène Curie; De eerste vrouwelijke Nobelprijswinnaars* (2003) geschreven door Greta Noordenbos; de dubbelbiografie *De Ware Vrijheid: De Levens van Johan en Cornelis de Witt* (2005) door Luc Panhuysen; en de dubbelbiografie van zijn grootouders door de Zuid-Afrikaanse auteur Karel Schoeman getiteld *Merksteen: een dubbelbiografie* (1998). In deze dubbelbiografie schildert hij ook de geschiedenis van zijn overgrootouders en is de auteur zelf als personage aanwezig. Schoeman vraagt zich in *Merksteen* af of hij een biografie of een roman aan het schrijven is. Op de achterflap wordt het omschreven als “het verhaal van een familie” dat is “uitgegroeid tot de biografie van de eeuw”. Dit is dezelfde kwalificatie die *De eeuw van mijn vader* van Geert Mak in 1999 in recensies kreeg. In 2003 verscheen zelfs een biografie van een heel volk. In *The Afrikaners, biography of a people* beschrijft Hermann Giliomee 350 jaar Zuid-Afrikaanse geschiedenis. Hij vlecht in bijna 700 pagina's geschiedenis en persoonlijke verhalen dooreen.
- ⁴ Buikema toonde in haar proefschrift *De Loden Venus: Biografieën van vijf beroemde vrouwen door hun dochters* (1995) niet alleen aan dat de biografische teksten autobiografisch gekleurd zijn, maar ook dat de verhalen iets zeggen over de plaats die de representatie van een genealogie van vrouwen en vrouwelijkheid binnen een bepaalde culturele context inneemt.
- ⁵ De begrippen “geschiedenis” en “verhaal” zijn vertalingen van de begrippen *story* en *plot* die E.M. Forster introduceerde in 1927 in *Aspects of the Novel*. Herman & Vervaeck omschrijven in *Vertelduivels* (2002) beide begrippen als volgt: de geschiedenis, de *story*, is de chronologische opeenvolging van gebeurtenissen en het verhaal, de *plot*, is het causale verband tussen die gebeurtenissen. Zowel de auteur als de lezer brengen verbanden aan tussen het temporele en het causale. Met het begrip focalisator

wordt de instantie bedoeld door wiens ogen het vertelde gezien wordt en die daardoor bepaalt wat de lezer aangeboden krijgt. In de verhouding tussen het gefocaliseerde en de focalisator gaat het om een “object” dat wordt waargenomen en een “subject” dat waarneemt. De term chronotoop, dat wil zeggen de tekstuele combinatie van tijd (chronos) en ruimte (topos), werd geïntroduceerd door de Russische literatuurwetenschapper Michail Bachtin (1895-1975). De chronotoop of *setting* vormt het narratieve en ideologische centrum van een tekst. Abstracte thema’s, zoals het mens- en wereldbeeld krijgen vorm dankzij de inbedding van de personages en de gebeurtenissen in tijd en ruimte (Herman en Vervaeck, 2002: 17, 62, 77).

⁶ Met het tekenen van de Vrede van Parijs kwam een einde aan de Krimoorlog (1854-1856) tussen Rusland en het Osmaanse rijk.

⁷ Dolle Mina was een linkse, radicale feministische actiegroep, ontstaan in 1969. Zij streefde onder andere voor gelijk loon, goede anticonceptie en voor zelfbeslissingsrecht voor de vrouw op abortus (“Baas in eigen buik”).

⁸ Ik gebruik als theoretisch kader de betekenis die semiotica Julia Kristeva in 1969 aan het begrip intertekstualiteit koppelde, namelijk dat elke tekst bestaat uit een mozaïek van citaten. Elke tekst absorbeert en transformeert andere teksten. Een tekst is dus meerstemmig, dat wil zeggen dat binnen een tekst één of meer dialogen voorkomen met andere (gesproken of geschreven) teksten.

⁹ Voor de stad als bron van informatie verwijst ik naar het werk van de Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892-1940), onder andere *Das Passagenwerk* (geschreven in 1939, gepubliceerd in 1982) en *Einbahnstraße* (1928).

¹⁰ Zoals de literatuur naar de journalistiek groeide, zo groeide ook de journalistiek naar de literatuur. In de geschreven media deed zo’n twintig/dertig jaar geleden *narrative journalism* zijn intrede: verhalende journalistiek, waarbij journalisten gebruik maakten van verteltechnieken en stilistische middelen van fictieschrijvers. In de Verenigde Staten is het uitgegroeid tot een volwassen genre en worden cursussen *personal journalism*, *creative nonfiction* en *dramatic nonfiction* gegeven (Ceeelen & Van Bergeijk, 2007: 15).

¹¹ Voorbeelden van non-fictie romans in Nederland zijn *De tuinen van Bomarzo* (1968) van Hella Haasse en *De chauffeur verveelt zich* (1973) van Gerrit Krol. Het beroemdste voorbeeld van een non-fiction novel is *Cold Blood* (1966) van de Amerikaanse auteur Truman Capote.

¹² Wanneer een auteur niet de geschiedenis van zijn eigen familie beschrijft, maar die van een andere familie, zou ik die geschiedenis willen typeren als familiebiografie.

¹³ De geformuleerde definitie doet mijns inziens ook recht aan de eerdergenoemde teksten *De eeuw van mijn vader* (1999) van Geert Mak en *Merksteen: een dubbelbiografie* (2004) van Karel Schoeman

T.N&A

Intekenvorm

Titel: Prof. Dr. Ds. Mn. Mev. Me.

Voorletters en van:

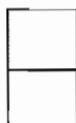
Adres:

..... Kode:

Tel. (W): (H): (Faks):

Sel: E-pos:

Betaling: Suid-Afrikaanse Intekenaars: R 100
 Buitelandse Intekenaars: R 175



per tjek / posorder uitgemaak aan die SAVN

per direkte deposito aan SAVN, Rekening no. 1190154676
ABSA, Kode: 630125
Pietermaritzburg
Suid-Afrika

Geteken: Datum:

Pos of faks asseblief die depositostrokie en rekening as bewys van betaling.

Adres: Me. Renée Marais
E A G
Universiteit van Pretoria
0002 Pretoria
Suid-Afrika

E-pos: renee.marais@up.ac.za

Tel.: +27 12 420-4592

Faks: +27 12 420-3682

Kansellasies geskied op skriftelike versoek. Kwitansies word op versoek gestuur.

Riglyne vir auteurs:

Manuskrip vir T.N&A bestaan uit die volgende onderdele:

- U naam, adres, telefoonnummer, faksnommer en e-pos adres op 'n afsonderlike bladsy.
- 'n Uitdruk van die artikel (in drievoud).
- Genommerde illustrasies, indien benodig, met duidelike aanduiding van waar hulle in die teks geplaas moet word.

Aanwyssings vir die artikel self:

- Bydraes kan in Afrikaans, Nederlands, Duits of Engels geskryf word.
- Gebruik die geldende spelling van hierdie tale.
- Ná die titel van die artikel volg 'n samevatting van maksimaal 150 woorde. Die samevatting behoort in Afrikaans of Nederlands te wees indien die artikel in Duits of Engels geskryf is.
- Moenie afkortings gebruik nie (skryf "onder meer", nie "o.m." nie).
- Laat die eerste reël van 'n paragraaf inspring, behalwe ná 'n opskrif.
- Laat langer aanhalings inspring, en onderskei hulle deur middel van witreëls van die res van die teks.
- Verwys na notas met behulp van syfers in boskrif.
- Gebruik by aanhalings dubbele aanhalingstekens (" ") behalwe by aanhalings binne aanhalings (" ' ").
- By aanhalings val die leesteken slegs binne die aanhalingstekens wanneer dit deel vorm van die aanhaling.
- Die publikasie waarna in die artikel verwys word, verskyn agteraan in 'n bibliografie.
- Gebruik by voorkeur die Harvard-sisteem van titelbeskrywing en verwysing.
- Verwysings in die teks word aangedui deur die name van outeur(s), jaar van publikasie en bladsynoniem(s) tussen hakies te plaas. Byvoorbeeld: (Lijphart-Bezuidenhout, 1984: 40-42).
- Titelbeskrywing in die bibliografie aan die einde van die artikel (titels in alfabetiese en kronologiese volgorde):

Groeneboer, Kees. 1993. *Weg tot het Westen: het Nederlands voor Indië: een taalpolitiese geschiedenis.* Leiden: kitlv Uitgeverij.

Lijphart-Bezuidenhout, Tr. 1984. Thomas François Burgers - Toneelen, *Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans*, 2 (1): 38-56.

Disket:

- Lewer 'n disket in met die definitiewe teks van die artikels; dit wil sê, nadat enige kritiek verwerk is.
- Skryf die naam van die gebruikte woordverwerkingspakket op die disket. T.N&A gee voorkeur aan die Richtext (rtf) -formaat. Ander formate sal sover moontlik konverteer word.
- Hou 'n oorspronklike kopie.

Redaksionele beleid:

Alle bydraes word anoniem op gesiktheid van publikasie beoordeel deur ten minste twee beoordelaars, onafhanklik van die redaksie van die T.N&A. Die kopiereg van artikels gepubliseer in T.N&A berus by die redaksie. Menings wat in T.N&A uitgespreek word, hoef nie noodwendig deur die redaksie gedeel te word nie.



Redaksioneel	1
Abraham H. de Vries as kanoniseerde van die Afrikaanse kortverhaal J.C. Kannemeyer	3
"Ek en my bruin vriend": politieke en kleurkwessies in kortverhale van Abraham H. de Vries Steward van Wyk	12
"Die doel van 'n storie is om dit te herskryf". Abraham de Vries se eksperimentering met intertekstualiteit en die herskrywing van eie kortverhale Dorothea van Zyl	24
Drie dekades kort Abraham H. de Vries	37
De Afrikaanse connectie van meester Huizing. Over een veenkolonial taalkundige Jan Noordegraaf	50
Kanoniseringsindikasies in die bestaande resepstekste aangaande ses Afrikaanse digdebutte (1999-2000) Elbie Adendorff	64
Wat is poësie?: die misterie van 'n ondefinieerbare genre Lina Spies	93
"Zijslapen. Eeuwendiep in mij". Defamiliegeschiedenis afgebakend als een nieuw literair genre Karin Ratering Arntz en Ena Jansen	110

Jan Vermeiren, *Die clown met die kind*, olie op linne (50 x 68 cm) 1997. Skildery in versameling van Abraham de Vries.