Die oorbrug van 'n generasiegaping

Die volwasse jeugboekskrywer in gesprek met die jong leser

Hans du Plessis

1. inleiding

Die skrywer van die jeugboek is in verreweg die meeste gevalle 'n volwassene, terwyl die verteller soms grootmens, soms jongmens is, en die veronderstelde leser per definisie altyd 'n jeugdige. In wese dus 'n paradoks, 'n teelaarde vir 'n kommunikasiegaping. Hoe oorleef die skrywer dié paradoks?

In die titel van hierdie artikel is die een groot probleem van die kinder- en jeugboekskrywer reeds vasgevang, naamlik hoe voer die volwasse skrywer 'n sinvolle, maar veral genotvolle gesprek met 'n leser uit 'n ander generasie? Genotvol en sinvol – vir die leser – is wat ek eintlik bedoel. Dit is daarom die oorbrugging van die generasiegaping deur die skrywer van 'n jeugboek wat die onderwerp van hierdie artikel is.

Sodra die gesprek tussen skrywer en leser ter sprake kom, kan daar meer as net die skrywer se metodes ter sprake kom. Die gesprek veronderstel vertel, en sodra daar vertel word, kan 'n mens jou midde in die narratologie bevind. Maar dit gaan verder ook om die kuns van skryf self. Ek wil in die lig hiervan hierdie artikel se doelstelling drieledig stel: dit gaan vir my uiteindelik om 'n poging om die teoretiese letterkunde, die skryfkunsteorie en die praktyk van skryf by mekaar uit te bring. Met ander woorde: wat bedoel ek literêr-teoreties met die gespreksgaping, wat bedoel die skryfkuns as wetenskap daarmee, en uiteindelik: hoe kom 'n mens as outeur by die oorbrug van die generasiegaping uit?

Die direkte doel van die artikel is om as jeugboekskrywer iets sinvol te probeer sê oor die manier waarop 'n mens as volwassene met jongmense deur middel van die woord as kuns kommunikeer; miskien eerder hoe een skrywer dit doen.

2. Jeug en jeugliteratuur

Elsabe Steenberg (in Cloete, 1992:192, 193) wys op die onhoudbaarheid daarvan om jeugliteratuur sonder meer saam met kinderliteratuur te groepeer. Jeugliteratuur word ook oorgangsliteratuur genoem omdat die tiener uitreik na volwassenheid. "Aanbieding en benadering van stof, omvang, keuse van temas, inkleding en inherente lewensbeskouing maak van jeugliteratuur iets wesenlik anders ..." 'n Mens sou verder kon aanvaar dat die jeugboek kenmerke van die kinderboek en kenmerke van die volwasseboek dra, en verder dat dit ook rekening moet hou met die grondgedagtes van die Opvoedkunde. Rita Ghesquiere (1986:16) se uitspraak sou as vertrekpunt vir verdere bespreking kon dien. Sy merk op dat die beeld wat die volwassene van die jeugdige het, die inhoud van die jeugliteratuur in hoë mate sal bepaal. Dit is natuurlik van enige skryfwerk waar dat die teikenmark 'n invloed op die woordkunswerk het. Dit is moontlik dat die skrywer van die jeugverhaal egter na twee kante toe 'n fout kan maak. In die eerste plek kan die jeugdige as klein volwassene gehanteer word, en verder weer beskou word as kind wat geïsoleerd staan van die volwasse wêreld.

Die skrywer se beskouing van die mens vir wie hy of sy skryf, het inderdaad 'n bepalende invloed op hoe hy of sy vertel. As 'n mens dus oor die skrywer se gesprek met die jeug wil praat, is dit nodig om die jeug te omskryf. Dit is eenvoudig so dat die een wat die storie vertel, dit so vertel dat die teikenmark in gedagte gehou word. Vergun my dan enkele opmerkinge oor die jeugboek, met klem op wat ek dan verder onder jongmens of jeug wil verstaan.

'n Mens sou jeugliteratuur op meer as een manier kon omskryf: as literatuur deur die jeug geskryf; literatuur vir die jeug geskryf en ook as literatuur wat deur die jeug gelees word. In hierdie artikel gaan dit vir my net om literatuur wat vir die jeug geskryf is deur 'n volwassene, sonder om die bestaan van die ander katagorieë te ontken. 'n Mens sou dit in Ghesquiere (1986:10) se terme eng kon definieer as literatuur vir mense tussen 12 en 16 jaar, maar ook in navolging van Ghesquiere wil ek voorsiening maak vir mense in die lewensfase wat aan volwassewording voorafgaan, en waarin die jeugdige meer en meer sy of haar eie weg gaan, en wie se persoonlikheid los van die ouers en die gesin duideliker gestalte kry. "n Kind se chronologiese ouderdom is geen waarborg dat hy by die vereiste ontwikkelings stadium gaan inpas nie," sê Wybenga (1983:52). Dit is dan uiteindelik moontlik om jeug te omskryf sonder om dit binne 'n bepaalde ouderdomsgroep vas te pen. Ek skryf vir 'n leser wat so min of meer in die laaste drie jaar van die sekondêre skool is, en selfs binne hierdie beperkende gegewe is daar kinders wat ver verby die meeste of ver agter die meeste ander kinders is.

Die jongmens waarom dit spesifiek in hierdie artikel gaan, is dus die leser op die drumpel van volwassewording, in hierdie sin dan die senior tiener.

Dit is inderdaad waar wat Ghesquiere (1986:21, 22) beweer, naamlik dat die skrywer van 'n jeugboek eintlik te make het met 'n komplekser kommunikasiemodel as die eenvoudige Jakobson-model, want die skrywer van die jeugboek moet in die vertel van die storie min of meer ambivalent wees.

Die uitgewer en keurder van die werk is 'n volwasse leser, maar die uiteindelijke leser is veronderstel om die jong leser te wees. Dit gebeur daarom maklik dat die verteller in die jeugboek twee here probeer dien. Dit is myns insiens juis een van die Afrikaanse jeugboek se dilemmas: jy skryf vir 'n jong leser, maar jy moet eers jou boek verby die volwasse uitgewer en beoordelaar kry. Dit kan dan gebeur dat die verteller juis in hierdie ambivalensie verval, en die boek uiteindelik nóg jeugboek nóg volwasse boek word.

Daar moet daarom ook iets oor die struktuuronderskeidende van die jeugboek gesê word.

Daar bestaan natuurlik bepaalde onderskeidende kenmerke vir die jeugboek, maar in hierdie artikel word slegs die verteller en dit wat daarmee saamhang as onderskeidende kenmerk betrek. Dit is verder juis my uitgangspunt dat die jeugboek onderskei word van sowel die kinderboek as literatuur vir die volwassene in die manier waarop die verteller vertel.

Die skrywer van 'n kortverhaal, novelle of roman vir die veronderstelde leser wat op die drumpel van volwassewording staan, moet so vertel dat hierdie leser 'n gemaklike hoorder in die gesprek is. Afgesien van die besondere manier van karaktertekening, van die tema, struktuur en taal, is die aard van die verteller van kardinale belang, juis omdat die volwasse outeur by monde van die verteller aan die gesprek deelneem.

Die spreker in hierdie gesprek en die aangesprokene behoort daarom tot twee generasiewêreldes: onderskeidelik dié wat reeds volwasse is en dié wat nog nie deel daarvan is nie. Daarom is die volwasse skrywer in gesprek met die jeug as leser doelbewuste manipuleerder van byvoorbeeld 'n verteller uit 'n ander generasie as hyself. Die generasiesprong is die verantwoordelikheid van die skrywer as spreker en nie dié van die leser as hoorder nie.

En hierdie probleem is relatief nuut, want die begrip *jeug* was nie van altyd af met ons nie. Eers aan die einde van die agtiende eeu word die

jeug as onderskeibare generasie erken, en toe eers kan 'n mens die begin van die jeugliteratuur begin raaksien. Dit is egter eers teen die laat sestigerjare van hierdie eeu dat daar nuwe aandag aan die jeugboek geskenk word en daar 'n duidelike verskuiwing sigbaar is in die temas wat betrek word.

Dit is so dat jeugliteratuur deur sommige ondersoekers gebruik word as sambreelterm vir alle literatuur vir mense jonger as volwasse. Ek wil in navolging van Steenberg (Cloete, 1992:192) die term hier in enger sin gebruik sodat dit vir my in hierdie gesprek kinderliteratuur aan die een kant uitsluit, en volwasse literatuur aan die ander kant.

Dit is nogal belangrik om te onthou dat jeugliteratuur op hoë uitsondering na, deur die volwassene geskryf, uitgegee, geproduseer, bemark, geïnterpreteer, beoordeel en uiteindelik aangekoop en voorgeskryf word.

Vir my is dit dan soveel te meer belangrik dat die skrywer reeds in die skep van die woordkunswerk presies weet met wie hy of sy praat, en hoe hy of sy dan moet praat, en daarmee bedoel ek juis meer as die taalgebruik: die taalatmosfera is natuurlik belangrik, maar dit is die totale atmosfeer wat die gesprek laat slaag of laat misluk.

3. Die skrywer in die literêre teorie

Ek wil ter wille van 'n sistematiese gesprek die begrip *skrywer* literêre teoreties uiteensit, dit dan binne die skryfkuns situeer en daaruit as skrywer sekere afleidings probeer maak en dit aan eie ervaring koppel.

Om te skryf, is om iets te sê te hê, word in die skryfkuns al byna as 'n aksioma aanvaar. Dit kan verder gevoer word na 'n stelling dat 'n roman veronderstel dat hierdie sê waarvan ons praat, impliseer dat daar in 'n roman altyd iets vertel word, en waar 'n storie vertel word, is die verteller volgens Roos (1975:2) aksiomaties. 'n Storie vereis 'n storieverteller. As daar dan gepraat word van die gesprek tussen skrywer en leser, word die skrywer betrek as die een wat vertel. Ek weet dat ek die lewensgevaarlike vertelinstansie sonder respek gebruik het! Juis daarom wil ek myself eers onderbreek met 'n meer teoretiese besinning oor die verhouding tussen skrywer en leser. Of dit nou 'n verhaal vir die klein kind of die volwasse leser is, maak nie saak nie: die dood van die verteller is die dood van die roman, het een of ander groot gees, ek meen dit was Wolfgang Kayser, by geleentheid gesê.

Sodra daar van die skrywer sprake is, kom verteller ook in spel, en dit impliseer op sy beurt 'n visie, 'n bepaalde soort fokalisasie.

Miskien moet ek dit dan maar erken: toe ek die titel van hierdie artikel geformuleer het, het ek nog gedink 'n mens kan ewe onverantwoordelik praat oor die gesprek wat die prosawerk voer, sonder om die teoretiese by te haal. Helaas, as jy die woord *skrywer* sê, moet jy daarmee saam sê wat jy bedoel. Ek begin daarom by 'n meer teoretiese begin, juis in die hoop om by 'n praktiese einde uit te kom.

Iemand moet die teks van die jeugboek tot stand bring, en natuurlik is dit die skrywer, maar dit moet juis as begrip verfyn word, omdat selfs die instansie wat die teks tot stand bring, reeds 'n dubbelheid veronderstel. En hierdie dubbelheid word verder gekompliseer omdat dit nie die dubbele skrywer is wat vertel nie, maar 'n verteller.

Die algemene opvatting is duidelik: 'n skrywer skryf 'n boek. Narratologies beskou, is dit egter glad nie so eenvoudig nie, want daar is 'n verdubbeling van die subjek wat skryf. Ek, mens, ek, skrywer wat op 'n sekere dag gebore is, getroud is met 'n vrou en vier kinders en wat 'n mensbestaan voer, moet by wyse van spreke in Genette se terme 'n fiktiewe afgevaardigde kry wat die teks tot stand moet bring. In die teorie word daar onderskei tussen die werklike of fisieke outeur en die geïmpliseerde of abstrakte outeur.

- **Die werklike konkrete outeur**

Die *werklike, konkrete of fisieke outeur* is die mens buite die boek. Dit is die een wat die idee, of dan inspirasie, kry en wat die skryf van die boek beplan, die werk organiseer en uitwerk hoe dit in dele, soos hoofstukke of afdelings gaan uiteenval. Dit is oor die konkrete skrywer wat die biograaf inligting versamel.

- **Die abstrakte outeur**

Die abstrakte outeur stel in die skep van die teks iemand aan wat vertel wat gebeur, hoe dit gebeur, waar dit gebeur en met wie of deur wie dit gebeur.

Die konkrete skrywer ontwikkel as 't ware 'n ander natuur wanneer daar inderdaad teks geskep word. Dit is nie die konkrete outeur wat die taal in werking stel nie; die konkrete outeur stel 'n verteenwoordiger aan wat die teks skep. Hierdie abstrakte outeur is die skepper van die werk self. Die *abstrakte outeur* is 'n teksinterne instansie omdat hy die teks self tot stand bring, maar hy bly buite die storie. Hierdie outeur bepaal (en manipuleer) die verteller. Dit is die abstrakte outeur wat die verhaal-elemente orden en gebruik.

- **Iemand moet die vertelling verwoord**

In elke prosawerk, dus ook in die jeugverhaal, is daar iemand aanwesig wat vertel. Hierdie verteller is altyd daar. Venter (in Cloete, 1992) wys daarop dat die verteller soms selfs die karakters aan die woord stel, maar of die verteller die woorde van 'n karakter siteer en of hy redigeer, die verteller verdwyn in die epiek nooit uit die vertelling nie.

In 'n prosawerk word die gebeure deur iemand weergegee, iemand verwoord dus, of dit nou feite, fiksie of geskiedenis is, iemand moet dit in 'n vertelling in woorde aan die leser oordra. Die een wat dit doen, is deur die abstrakte outeur aangestel om te vertel. Die ideaal is dat die verteller so objektief moontlik vertel, maar Mieke Bal (1985:108) wys duidelik daarop dat waarneming 'n psigologiese proses is, en juis daarom nooit werklik objektief kan wees nie. Die waarnemer interpreteer terwyl hy waarneem.

Die begrip *verteller* in die prosa het vele fasette, en daar is hieroor al baie geskryf, en redelik baie geargumenteer. Sonder om die fynere onderskeide te tref wat daar wel deur sommige narratoloë getref word, wil ek vir die doel van hierdie artikel net onderskei tussen twee soorte vertellers.

- **Twee soorte vertellers**

In die eerste plek kan die verteller een van die karakters in die werk wees. Dit beteken dan dat die gebeure deur een van die karakters weergegee word. Dit is daarom 'n *interne verteller* in dié sin dat die verteller self deel van die verhaal is. Noem dit ter wille van die verdere argument die karakterverteller.

Dit is egter ook so dat die verteller ekstern kan wees vir sover die verteller nie deel van die verhaal is nie. Dit beteken dat die *eksterne verteller* nie 'n karakter is nie en daarom buite die verhaal self staan.

Barrie Hough gebruik in *Vlerkdans* 'n karakterverteller: Hannes tree as karakter en as die ek-verteller op: "Skielik sien ek Anton se hele lyf en die stoel waarop hy sit." Hierteenoor stel Hough in *My kat word herfs* 'n alomteenwoordige verteller wat nie 'n karakter is nie, aan die woord: "Die dag dat hy en Aletta, sy ma, Neffie gaan haal het, bly hom helder by." Die hy waarvan daar sprake is in *My kat word herfs*, is die hoofkarakter, Danie.

Vir my is dit belangrik dat 'n mens duidelik daarop wys dat die ek-verteller as eerste persoon die gebeure in die verhaal verwoord, terwyl die verteller wat 'n derdepersoonsvoornaamwoord (hy/sy/hulle) gebruik wel self aan die woord is, maar oor iemand anders vertel. Die eksterne

verteller staan uit die aard van die saak daarom verder van die verhaal as die interne verteller. Dit is teen hierdie agtergrond dat Wybenga (1983:7) meen dat die verteller eintlik altyd 'n ek-verteller is. Die verteller in *My kat word herfs* is nie 'n hy-verteller nie, omdat 'n derde persoon nie direk kan vertel nie. Die een wat vertel, is die een wat aan die woord is, dus die spreker, en op geen manier kan die spreker iets anders as die eerste persoon self wees nie. Daarom kan ons in die *My kat word herfs*-geval nie van 'n derdepersoons- of 'n hy-verteller praat nie. 'n Mens kan dus hoogstens onderskei tussen vertellers wat 'n ek-vertelling vertel en vertellers wat 'n hy-vertelling vertel.

• Ek-vertellings en hy-vertellings

Daar is sekere voordele in 'n verteller wat 'n ek-vertelling gebruik, want omdat die verteller intern is, is dit dadelik meer geloofwaardig, juis omdat hy of sy in die verhaal is. Verder kan die jong leser ook sterker met so 'n verteller identifiseer. Myns insiens staan die leser so ver van die verhaal af as wat die verteller staan. Aan die ander kant plaas dit egter juis ook beperkings op die verteller, want die verteller is tydruimtelik net so beweeglik as wat enige van die karakters is. Hierteenoor is die eksterne verteller miskien minder geloofwaardig, maar letterlik en figuurlik baie meer beweeglik. 'n Karakterverteller kan net raai of aflei wat iemand anders dink, voel of waarneem, terwyl die alomteenwoordige verteller eerstehands weet, voel of ervaar.

• Verteller en fokalisator

As 'n mens dit klaar gesê het, moet ons die broodnodige onderskeid tussen verteller en fokalisator maak. Dit wat vertel word, dit wat weer-gegee word, word vanuit 'n bepaalde visie weergegee. Hierdie visie of punt vanwaar waargeneem word, maak objektiwiteit onhaalbaar. Soos Bal (1985:109) dit stel: daar moet eksplisiet onderskei word tussen die identiteit van die instansie wat vertel en die visie van waar die elemente voorgestel word. Kortom: wie sê en wie sien?

As Marita van der Vyver se karakter-verteller in *Eenkantkind* sê dat Dalena in die deur staan met twee tasse “soos doodkiste onder haar arms en 'n begrafniswolk op haar gesig”, is dit Mart as karakter en as verteller wat dit vertel. Dit is vir die karakter-verteller wat die tasse soos doodkiste en die gesig soos 'n begrafniswolk lyk. In hierdie geval sê en sien die verteller. Die ek-verteller is daarom hier ook fokalisator.

As Chris Barnard se verteller in *Moerland* egter sê dat 'n man iets soos 'n boomwortel kou, dan lyk die iets vir die derde persoon, Lukas, soos 'n wortel. Die verteller vertel, maar deur Lukas neem die verteller waar. Lukas is dus in hierdie geval fokalisator.

Ek het probeer om oorsigtelik die skrywerketting van konkrete outeur, abstrakte outeur, verteller en fokalisator uiteen te sit, op die gevaar af dat die vlag nie die teoretiese lading dek nie. Maar ek wil hierdie literêr-teoretiese insigte teen die agtergrond van die skryfkunsteorie plaas.

4. Die skrywer in die skryfkunsteorie

In die meeste literatuur oor die skryfkuns word die hele kwessie van skrywer, verteller, gesigspunt en so meer so ongeraffineerd gebruik dat daar van werklike skryfkunsteorie meestal weinig sprake is. Juis daarom is opmerkings hieroor nie altyd baie bruikbaar vir die skrywer self of vir die student in die skryfkuns nie. Dit is die ongedefinieerde gebruik van iets soos gesigspunt wat uitsprake soos die volgende genereer: "It is safe to say that the most favoured viewpoint method used by writers of teenage novels is the first person viewpoint" (Williams, 1989:59). Deur nie tussen skrywer, verteller of fokalisator te onderskei nie, trap Williams dan juis in die slagkat van vaagheid. Praat hy dus van ek-verteller of ek-fokalisasie?

Die onwetenskaplike verduideliking van iemand soos Card (1988:126) lei verder daartoe dat hy uiteindelik *voice* gelykstel aan fokalisasie, maar dat hy dit andersyds ook gelykstel aan variëteite soos styl en register, wat in die sosiolinguistiek gebruik word. Hy (1988:127) sê: "You have many voices. You have one voice you use with your parents; another you use with your siblings". Card wil uiteindelik daarby uitkom dat elke *voice* sy eie woordeskat en sinstruktuur het, sodat hy (1988:127) kan verklaar dat die ek-verteller jou as skrywer in 'n bepaalde register indwing.

Dit is immers nie die verteller wat die register dikteer nie, maar tog die fokalisator, maar omdat die onderskeid tussen wie vertel en wie sien nie eksplisiet is nie, is dit vir die leser van die skryfkunsteorie onmoontlik om agter te kom wie dan die stem (*voice*) bepaal, en wat dit presies beteken.

Dit is as gevolg van dieselfde gebrek aan duidelike onderskeiding dat Williams stellig verklaar dat daar in die jeugboek net een gesigspunt kan wees. Hy (1989:60) sê: "It is, in other words, a first person story told in the third person singular where the viewpoint does not change at all through the book". Williams se argument is dat hy by die gebruik van meer as een gesigspunt nie behoorlik karakter kan teken nie, en in die jeugverhaal is die tekening van karakter in diepte noodsaaklik, want karakteridentifisering deur die jong leser is belangrik. As Williams hiermee bedoel dat slegs een fokalisator in die jeugverhaal gebruik kan word, is dit onaanvaarbaar, want fokalisasie wissel in enige prosawerk.

Ek is van oordeel dat as 'n mens die verfynde insigte van die narratologie deel maak van die skryfkunsteorie, dan sal jy as skrywer (in die algemene sin van die woord) teen daardie agtergrond heel prakties kan gesels oor 'n onderwerp soos hoe praat die skrywer met die jongmens.

5. Die volwasse skrywer se gesprek met die jeug

Teen hierdie teoretiese agtergrond moet die konsep *skrywer* meer-dimensioneel vertolk word. Ek wil vanuit my eie skryfwerkwinkel hierdie gesprek voer. Dit is vir my nou duidelik dat ek reg van die begin af geïnteresseerd was in die hele kwessie van hoe die volwassene vir 'n kind skryf, sonder om soos 'n volwasse skrywer te klink, juis omdat jy bang is die leser kan nie met die boek en sy mense en dinge identifiseer nie. Ek het toe na my eie jeugromans begin kyk en probeer vasstel hoe ek dan te werk gegaan het om as volwassene met die mens op die drumpel van volwassenheid te kommunikeer, sonder dat die generasiegaping tussen skrywer en leser by verstek die boek onsuksesvol maak. Ek het gemeen dat dit eenvoudig waar is wat Williams (1989:59) sê, en wat ek ook sou sê: "Get inside your characters". Die vraag wat ek egter onmiddellik myself begin afvra het, was: wie moet in die karakter inklim? Die antwoord het vir my aanvanklik maklik gelyk: die verteller moet. Maar wat dan van die skrywer self? En die fokalisator?

Deur die verfyning van die begrip *skrywer* en van begrippe soos *verteller* en *gesigspunt*, het dit vir my al duideliker geword dat die interafhanklikheid tussen *outeur*, *verteller* en *fokalisator* eintlik iets van die antwoord sal kan oplewer.

• 'n Netwerk van kommunikasieaanpassings

Teen die agtergrond van die onderskeiding van konkrete *outeur*, abstrakte *outeur*, *verteller* en *fokalisator*, was dit duidelik dat die antwoord vir die oorbrug van die generasiegaping nie net in een hiervan lê nie! Daar is 'n hele netwerk van kommunikasieaanpassings wat die jeugboekskrywer in sy gesprek met die jong leser moet maak. As 'n mens die begrip *skrywer* as enkel-dimensioneel interpreteer, sal jy kwalik 'n antwoord op jou vraag kry.

As iemand dus aan my as skrywer sou vra: hoe kry jy dit reg om vir kinders te skryf, sou die ongekompliseerde antwoord kon wees: ek dink en praat en voel soos een van hulle. Dit is egter nie 'n antwoord nie, want dit is juis wat gevra word: hoe doen jy as skrywer dit? Die oplossing lê ook nie daarin dat ek sou antwoord dat ek 'n jong verteller, of 'n eerstepersoonsvertelling gebruik nie. Hierdie antwoord moet op soveel vlakke gegee word as waarvoor die teorie voorsiening maak.

- **Die netwerk outeur-verteller-fokalisator**

Om na my eie werk te verwys: 'n roman soos *Disse flippen stukkende wêreld dié, my ou of Bakgat, en wat dan van my?* se ontstaan en se bestaan moet verband hou met die teoretiese moontlikhede wat die begrippe *skrywer* en *gesprek* en *jeug* inhou.

Die twee romans is albei jeugromans, maar *Flippen wêreld ...* is 'n derdepersoonsvertelling, terwyl *Bakgat ...* 'n eerstepersoonsvertelling is. Ek is egter nou agterna daarvan oortuig dat die eerstepersoonsvertelling in die eerste plek makliker was om te skryf as die derdepersoonsvertelling. Hoekom? Bloot omdat die eerste persoon jou meer bind ten opsigte van vertelmoontlikhede en fokalisasiemoontlikhede? Ek glo nie, ek dink dit is die hele netwerk van outeur-verteller-fokalisator wat die verskil maak.

Al sou 'n mens in teorie die onderskeid tussen outeur, verteller en fokalisator kan maak, is dit in die skryfproses regtig interafhanklike dinge. Wat jy as konkrete outeur waarneem, werk in op wat jy as abstrakte outeur skep, en bepaal die aard van die verteller en die keuse en gebruik van fokalisators. Natuurlik moet ander verhaalelemente, soos tyd, ruimte, karakter en gebeure ook 'n rol speel, maar ek rig my in hierdie bespreking net op dit waarom dit in hierdie artikel gaan.

Ek, konkrete skrywer, die een wat Hans Georg Wilhelm du Plessis heet, gebore 1945 te Pretoria en wat op die oomblik in Molenstraat 47, Potchefstroom woon, loop op 'n dag in die straat voor my huis. 'n Seun sit op die sypaadjie en huil. Sy oom het hom geslaan, sy ma ook geslaan. Die konkrete outeur (die fisieke outeur) sien 'n storie op die sypaadjie. Miskien is hier al reeds meer as konkrete outeur aan die werk: die jeugverhaal kom meld homself by die konkrete outeur aan, en nou reeds moet die skrywer na die storie begin luister. Reeds op hierdie stadium kom die moontlikheid: maak hiervan 'n jeugverhaal. Ek wil beweer dat die gesprek met die jeug, die oorbrug van die generasiegaping reeds hier begin. Dit is nou reeds 'n kwessie van inklim in die karakter, lank voor die bestaan van die abstrakte outeur of die verteller.

- **Die werklike outeur moet in jeugterme dink en waarneem**

Die werklike outeur moet al in jeugterme begin waarneem, begin beplan, want die oorgee aan die abstrakte outeur moet reeds die gaping begin oorbrug. Die abstrakte outeur moet reeds die oorbrugging, wat al in die beplanningstadium vorm aangeneem het, skep. Dit lyk vir my dus belangrik dat daar reeds voor die bestaan van die teks aandag aan die aard van die gesprek gegee moet word. As daar reeds in die outeurstadium deur die kind beleef en geskep word, is die verteller se taak

makliker. Of die kind dan as verteller aangestel word, is reeds beïnvloed deur die identifisering met die wêreld van die jeug voordat die verhaal nog bestaan.

Om dan 'n verteller aan te stel wat by die jong leser aanklank gaan vind, is makliker. Met ander woorde die keuse van verteller word nie bloot deur die waarskynlike leser bepaal nie, maar deur 'n wisselwerking van 'n stel faktore, waarvan die identifisering reeds in die voorteks- en voorverhaalfase behoort plaas te vind.

Die outeur en die verteller se samewerking bepaal uiteindelik die keuse van fokalisator. Ek sê weer dat dit nie die enigste bepalende faktor is nie, maar dat daar vir die doel van hierdie artikel daarop gekonsentreer is.

In die skrywer se gesprek met die jeug lyk dit dus vir my belangrik dat die skrywer reeds van die ideestadium af in gesprek moet wees met die jeug. Dit is nie net die verteller of die fokalisator wat met die jong leser kommunikeer nie. Dit is juis die konkrete en abstrakte outeur wat reeds moet deurbreek na die wêreld van die kind.

'n Skrywer wat net teksintern met die jeug wil kommunikeer, sal moeilik die kommunikasiegaping wat bestaan, kan oorbrug. En die jeugboek wat hierdie gaping nie kan oorbrug nie, bly 'n boek wat deur 'n grootmens geskryf, gekeur, geproduseer, bemark en beoordeel is. Die jeug sal waarskynlik 'n ander boek gaan soek om te lees.

6. Slot

Die volwasse skrywer moet die gaping na die jeugdige leser oorbrug, maar dit lyk vir my of die skrywer iets van die teoretiese kompleksiteit van skrywer wees en teks skep moet verstaan.

Aan die ander kant: die meeste skrywers weet min van die teorie. Of weet hy of sy juis intuïtief so baie? Dit is dalk hoekom hulle kunstenaars is?

Bibliografie

- Bal, Mieke. 1985. *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg : Dick Couthino.
 Card, Orson Scott. 1988. *Characters & Viewpoint*. Cincinnati : Writer's Digest Books.
 Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM- Literêr.
 Ghesquiere, Rita. 1986. *Het verschijnsel jeugdliteratuur*. Uuven : Uitgeverij Acco.
 Roos, H.M. 1975. "Ik en Zelf". 'n Ondersoek na die vertellersrol aan die hand van drie ek-vertellings van W.F. Hermans. UNISA : Pretoria. (Proefskrif.)
 Williams, David Silwyn. 1992. *How to Write for Teenagers*. London : Allen.
 Wybenga, D.M. 1983. *Grammatiese tydvergestalt in Afrikaans*. PUCHO : Potchefstroom. (Proefskrif.)

Wybenga Gretel. 1983. Die kind as ek-verteller in drie Afrikaanse jeugverhale.
PUCHO : Potchefstroom. (M.A.-verhandeling.)

Kernbegrippe:

jeugliteratuur
oorbrug van 'n generasiegaping
outeur-verteller-fokalisator; onderlinge verband
volwasse skrywer en jeugleser

Key concepts:

adult writer and youth reader
author-narrator-focalizer; interrelatedness
bridging the gap between generations
youth literature