

Adrie van Eeden
D.H. Steenberg

Collage in *Volmink*

Abstract

Hennie Aucamp has established himself as an *avant garde* short story-writer in Afrikaans and as such his work is experimental. In this article his shorter prose, more specifically the volume *Volmink*, is analysed from the point of view of 'collage in literature'. A brief explication of the term *collage* and its occurrences in literature is given after which the use of collage in *Volmink* is discussed. The article concludes with a discussion of the function of collage in Aucamp's shorter prose.

1. Collage in die literatuur?

Collage is 'n Franse woord, afgelei van *coller* wat plak beteken en in die visuele kunste het dit beslag gekry in die letterlike opmekaarplak van reeds bestaande voorwerpe op 'n paneel of skilderdoek in kombinasie met verf. Die kunstenaars wat met hierdie tegniek begin het, was Pablo Picasso (1881-1973) en Georges Braque (1882-1963). Braque het 'n koerantmashoof "Gil Blas" op een van sy skilderye geplak en Picasso het sy, in kunskringe bekende stillewe, "Viool en Vrugte" geskilder waarin hy ook gebruik gemaak het van voorwerpe uit die werklikheid aangebring op die skilderdoek.

In die letterkunde is die definiëring en omlining daarvan ietwat moeiliker, hoofsaaklik vanweë die verskeidenheid maniere waarop dit aangewend is en word. Hadermann (1980:271) bevestig hierdie stelling:

In de literatuur is de betekenis van de term minder duidelik omlijn. Het dichtst bij de 'artistieke' betekenis staat de literaire collage als het textueel inlassen in proza of dichtvorm van visueel of auditief materiaal uit de dagelijkse omgeving: onomatopeën, fragmenten van uitdrukkingen van gesprekken, volksliederen, 'schlagers', letters of woorden uit etalages, van uithangborden, kranten, affiches, enz.

Die blote opstapelings van aanhalings in 'n literêre teks moet nie verwar word met collage nie. Collage behels 'n definitiewe werkswyse van abstrahering uit die werklikheid of ander literêre tekste, meng en op 'n multivlakke manier weergee.

Van Gorp en andere verklaar collage in die literatuur verder soos volg:

Een techniek overgenomen van de plastische kunst. In de literaire tekst worden b.v. toespelingen, citaten van andere schrijvers (cento) zinnen in vreemde talen en fragmenten uit andere taalregisters (kranten, reclame) verwerkt. De collage wordt frequent toegepast deur avant garde-kunstenaars (1980: 34).

Hedendaags blyk collage in die letterkunde te kristalliseer in 'n fyn ontwikkelde tegniek van intertekstualiteit en vervlegtheid van strukturelemente om 'n oeuvre van 'opmekaar-geplakte' verhale of poësie te vorm. In die kader van die Afrikaanse literatuur noem ek enkele voorbeelde: Breyten Breytenbach se reeks digbundels van die ongedanste dans; die kortverhaal "Die einde van 'n kluisenaar se lewe" en die drama *Skaak*, albei uit die pen van M.C. Botha wat oor dieselfde karakters en gebeure handel - die drama is eintlik net 'n gedramatiseerde verlengstuk van die kortverhaal; Aucamp self wat in sy verhale byna altyd teruggryp na die anekdote of kortverhaal as kernstruktuur. Daarby bly hy tematies gebonde aan die verkenning van die gekwelde mens - net vanuit verskillende perspektiewe beskou.

Poësie en prosa waarin die tipografiese uitleg of visuele aanbieding die dominante gegewe word, is ook prominent by collage in die literatuur. Dit wil voorkom asof die gebruik van collage in die literatuur die teks en die werklikheid nader aan mekaar bring. Daarby onderstreep dit ook die bevreemdende, spottende of absurde aard van die werklikheid, omdat dit juis is wat klaarblyklik die collage-kunstenaar interesseer (Kyk Hadermann, 1980: 271). Van Aucamp kan met oortuiging gesê word dat hy hom met die bevreemdings- en absurde aspekte van die werklikheid bemoei. Voorbeelde daarvan word deur sy hele oeuvre aangetref, veral ook in sy kabaretnetwerke.

Wat beteken dit om die wêreld in terme van collage te sien? Behalwe 'plak', beteken collage, afgelei van die verlede deelwoord, *collé*, ook nagmaak (*faked*) of voorgegee (*pretended*) (Cassell, 1973). Dit roep dus onmiddellik die moontlikheid op van iets wat vir iets anders staan, en bevat ook implisiet die probleem waarmee Kubistiese kunstenaars geworstel het, naamlik die bevraagtekening van die oordraagbaarheid van die teken. 'n Verdere kenmerk van collage is die aanwending van destruktiewe metodes, die 'bevryding' van iets uit sy logiese geheel. Collagistiese gebruikers van die woord, wat nie noodwendig skrywers hoef te wees nie, aanvaar dat

- * liniêre aanbieding van woorde nie voldoende betekenis kan oordra nie en
- * collagistiese werkswyse of konstruering groter moontlikhede ontsluit.

Poësie as montage is een van hierdie moontlikhede. Die sogenaamde post-moderne prosa, waarin baie gebruik gemaak word van foto-materiaal of subtekste by die hoofteks, is verdere voorbeelde van collagistiese aanwending in die literatuur.

2. Collage in *Volmink*

In 'n poging om aan te dui hoe collage in *Volmink* gemanifesteer word, gaan ek kortliks verwys na:

- * *Struktuur en collage* waaronder titel, karakters, perspektief, collage en die woord, simboliek en motiewe aangeraak sal word.
- * *Tekstuele verwysings as collagetegniek*. Intertekstuele sowel as ekstra-tekstuele verwysings gaan ondersoek word as 'collagetegniek' waardeur meervlakkigheid meegebring word.

- * *Die dubbelverhaal as collage.* In *Enkelvlug* (1978) publiseer Aucamp "'n Storie oor 'n storie" en in *Volmink* (1981) "Twee stories oor sensuur". Albei is verhale óór verhale en is as sodanig te onderskei van verhale in verhale - met ander woorde, te onderskei van verhale wat verskillende vlakke bevat, maar nie verskillende 'rame' nie.
- * *Collage as bindingsmiddel.* Dit wil voorkom asof collage of collagistiese werkwyses bindende funksies vervul in *Volmink*; anders gestel, asof dit die verhale in hierdie bundel 'versamel' en op mekaar laat 'inspeel', meer moontlikhede aan die leser oopstel as wat aanvanklik blyk. Die daarstelling van collage in die titel maan die leser om 'sinteties' te werk te gaan, om die geskeidenhede sowel as die nûwe struktuur raak te lees.

2.1 Struktuur en collage

2.1.1 Titel

Die titel van die bundel, *Volmink*, dui op 'n samevoeging van twee begrippe, naamlik die *volmaakte* en *verminkte*. Dit spreek ook deur die dele van die woorde wat weggelaat is, naamlik ver- en -maak, *vermaak*. Met hierdie samevoeging wil Aucamp die leser waarskynlik instel/gereedmaak vir die blootstelling aan 'n tussentoestand, 'n soort 'grys' gebied of wêreld waarin die karakters in dié bundel hulle gaan uitleef. Verskuil in die titel lê ook die woord *flamink* waarvan die pienk kleur, simbolies gesproke, die kleur van homoseksualiste is (De Vries, 1974:367.) Die volksnaam of geselstaal vir flamink is *follemink* en klankmatig kan dit verbind word met *volmink*. (Kyk WAT deel II, 1956.)

Met die twee aanhalings van onderskeidelik Miller en Nijnski as motto's versterk Aucamp die vervlegtheid van die titel. Uit die aanhaling van Miller moet die leser weet dat bekende leiers op geestelike gebied (mag hulle dan ook wees wie hulle wil) die erotiek in die mens goedgepraat het: "The famous religious leaders always spoke well of whores." Onmiddellik hierna doen Aucamp 'n beroep op die mensdom, by monde van Nijnski, om meer genade te hê met mekaar sodat die lewe langer kan duur: "As mense net meer genade het met mekaar, sal die lewe langer duur." Hierdie meerledigheid van die bundeltitle word litografies op die verhale in die bundel oorgedra - die meerledige moontlikhede van 'n 'verminkte' wêreld wat 'ongenade' blootstel of 'n 'ongenadige' wêreld wat die 'verminkte' blootstel. In hierdie 'verminktheid' kan daar egter ook 'volmaaktheid' wees, al is dit net dat daar 'vermaak' word, 'verminktheid' opgehef kan word in oomblikke van ekstase of vervoering, soos in die ironiese titel "'n Grap is 'n grap" en die 'volmaaktheid' van die Fifi-transvestiet in daardie verhaal.

2.1.2 Karakters

Die blote skep van karakters is al in die diepste sin 'n representasietegniek, 'n metode om die werklikheid weer te gee. Aucamp gaan collagisties te werk in sy karakterisering deur onder andere die oproep van name - intratekstueel en intertekstueel uit sy eie werke, maar ook ekstratekstueel deur bekende name uit die wêreld van die kunste en skrywers te betrek.

In *Volmink* dra die karakters grepe van 'n sekere werklikheidsbeeld oor: La Divina van "La Divina en die cowboy" is, soos dit in die eerste sin van die verhaal gestel word, "geen komedie nie, maar melodrama en 'n heks, skerpsinnig soos 'n kobra" (p. 50).¹ Onmiskenbaar word hier na Danté se *La divina commedia* verwys, maar met die nodige onderskeid: dié Divina is geen komediant nie, sy lei ook nie na die Lig soos Danté se Beatrice nie, maar na die duisternis. Aucamp se karakter tree op in die oortreffende trap, sy is melodrama en 'n heks - sy (hy) verbeeld dus 'n vermenging van die metafisiese en die realistiese realiteite soos wat dit in Danté se gedig aangetref word. Daar is ook verdere ooreenkomste: sy lei ook, want sy het volgelinge, dissipels (hoereerders) en waar Beatrice vir Vergilius tot by die Paradys se poorte gebring het, wil La Divina haar dissipels laat ontwaak tot 'n "Nuwe Era"(p. 51) - die era van seksuele genot en losbandigheid.

In die beskrywing van haar uiterlike voorkoms en optrede word La Divina 'n *prototipe* van Christus: "Die hande kon gespyker gewees het, ..." (p. 50). Ook haar naels word beskryf as bedek onder "*lae en lae lak*" (p. 50); La Divina ledig die bitter kelk in grootse styl (p. 52). Collage word hier op sy beste verwoord in beskrywende woordgebruik: Divina troos *eklekties* sy leen by baie gelowe en kulture" (p. 50), haar groen naels is 'n "subtiele *vermenging* van verpletterende groene", (p. 50) en sy laat haar hande oopwaaier oor "gesuperponeerde omslae van ou Saturday Evening Posts" (p. 50), wat die tyd laat stol. Haar *kunsbroue* hang hoog bokant haar uitgewiste winkbroue (p. 51), sy is "*n advertensie van 'n advertensie*" (p. 52; outeur se kursivering). Ten slotte bevind die Divina haar in die liggaam van 'n man - mens op mens gevoeg.

Die hoofkarakter, Susanna, van die eerste verhaal in *Volmink* "Susanna en die ouderlinge", word as't ware laag vir laag ingevul tot volwaardige karakter: eers genoem as figuur in die apokriewe verhaal, dan bespreek soos wat sy vollyf verskyn op die *skildery* van Rembrandt (p. 6), té verontskuldigend, die *voorstudie* (p. 2-3) wat die gebeure tussen haar en die ouderlinge met groter empatie maar ook groter waarheid aanbied en uiteindelik as geheelbeeld: Aucamp se vervolg op die apokriewe verhaal waarin hy, na aanleiding van die Duitse novelle, *Markies(in) van O*, (*Marquise Von O* van Heinrich von Kleist?) (p. 6) 'n liefdesversoening tussen Susanna en haar man, Daniël voorstel.

'n Hippie en heilige dieselfde persoon? Aucamp skep in "'n Heilige met huisbesoek" 'n karakter wat die twee sfere wat in hierdie bundel blootgestel word, bymekaar bring. Die heilige Franciskus land ná 'n simposium vir heiliges met die onderwerp 'Heiligheid vandag' in die Tenderloinbuurt van San Francisco. Hy, wat die *volmaakte* op aarde verteenwoordig, maak kennis met 'Market Street' waar "verkwansel en gehoereer word, gelieg en bedrieg, en selfs die oggende, wat pril moet wees en vol optimisme, na dwelms ruik en kotsels" (p. 41.) Soos wat die surrealistiese beeldhouer, Max Ernst, die *Hercules-standbeeld* van Thomas Bulfinch verformfaai het tot 'n *collage* wat kommentaar lewer op Freud se siening van die geslagsrolle, vorm Aucamp sy *karakter* rondom die *standbeeld* van Sint Franciskus. Dié beeld kry die vermoë om te leviteer en sodoende visuele kommentaar te lewer oor 'n *skrootwerfsamelewing* terwyl sy dop, die gegote beeld agterbly. 'n *Meerlakkige* karakter word dus hier geskep deur 'n opmekaarplaktegniek en deur die oukatoriële verteller aan die leser bekend gestel: standbeeld-heilige-hippieheilige-standbeeld. Hagiograwe en sensitiewe toeriste kom aan die begin agter dat die standbeeld minder 'besield' is en hulle onderbeligte foto's staaf dit. Franciskus, die heilige, besef weer dat

¹ Die bladsynommers tussen hakies verwys na die gebruikte teks net vooraf genoem.

"huisbesoek in uniform" (p. 41), sy twakbruin py en byderwetse tougordel, niks gaan oplewer nie en hy trek hom aan soos 'n hippie met jeans, 'n rolnektrui, windjekker en sandale. Hierdie *hippie-voorkoms* is egter slegs 'n uiterlike beeld, want hy sien die omgewing en hulpbehoewende mense nog deur die oë van 'n *heilige* wat glo in die *opregtheid* en *goedheid* van die mens, paradoksale optredes ten spyte - volmaaktheid en verminktheid byeengebring in een karakter.

In die slot van die verhaal staan twee toeriste weer by die standbeeld en wanneer die vrou aan die beeld raak, lyk dit vir haar of hy die vorige nag gesweet het (p. 49) - sy sien menslike kwaliteite agter die beeld raak. (Beeld en werklikheid het een geword, een van die kenmerke van collage in kuns.)

In die vierluikverhaal "Vir vier stemme" speel Let van Onselen en Freddy McTavish albei rolle vanweë hulle 'verminktheid': Let se moedervlek het haar gevonnissen tot die rol van dienswillige Martha wat maar lemoenstroop of koffie aandra en haar hunkering na Beimen Botes moet verstill met die stop en heelmaak van sy klere. Freddy voel as Skot nie volkome tuis in die gelede van die Afrikaners nie, totdat hy een aand toelaat dat hy mismaak word en as "Fifi" Beimen Botes se hart steel. Hierna speel Freddy die *dubbele rol* van Fifi en poskantoor-cum-winkelleienaar, wat uiteindelik uitloop op 'n fiasko wanneer hy hom opmaak as Fifi, deur Beimen verneder word, en dan homself permanent *vermink* deur sy kop met 'n pistool weg te blaas. 'n Transvestiet geplaas in die stoere plattelandse Karoo-omgewing. Freddy McTavish word die lyflike vergestaltung van die transvestiet-idee wat alreeds genoem is in "Die swart hings": "Wanneer sy die stiffie neerlê, lyk sy strak en *gemesseld*, soos 'n *transvestiet*" (p. 12; outeur se kursivering). Ook La Divina is volgens haar kleredrag en optrede 'n transvestiet. Hier vind dus intratekstuele verwysing² en ontwikkeling plaas. Bogenoemde is maar twee van die karakters in die vierluikverhaal wat *maskers* dra, wat na buite *presenteer* dit wat die wêreld verlang. Al ses karakters in dié vier verhale speel eintlik dubbele rolle maar die reeds genoemde twee s'n is doelbewus meer uitgebou - dalk om simpatie by die leser te wek sodat ons genade kan hê soos versoek is aan die begin van die bundel? Die beeld van man-vrou opmekaar geplak staan sentraal in hierdie verhaal en as sodanig is dit collage in karakterbeelding. Freddy McTavish as antagoniskarakter is goed gekies en verbeeld: hy is 'n Skot (wat tradisioneel rokkies dra en dus reeds 'n aardigheid in die Suid-Afrikaanse milieu sou wees) van afkoms, is meer belese en 'n genuanseerder figuur as die Boeremense in wie se midde hy geplaas word.

Die moontlikheid van wanaanpassing en gevolglike innerlike konflik is dus van die begin af ingebed in die beelding van sy karakter. As protagonis (want hierdie verhaal het 'n dramatiese inslag) teenoor hom word Beimen Botes gebeeld as 'n tipiese Boerseun met sy breë bors waarvoor geen hemp wil toebly nie. Tog is dit juis hy wat, ook as gevolg van sosiale wanaanpassing vanweë hulle afgesonderdheid en min vroulike geselskap, swig voor Freddy alias Fifi. Uitbeelding van sy sterk uiterlike voorkoms (volmaaktheid) staan in kontras met sy innerlike swakheid as hy swig voor die homoseksuele daad (verminktheid in heteroseksuele sin gesien.)

Toon Lourens wat in "'n Grap is 'n grap" aan die woord is, herinner sterk aan oom Schalk Lourens, die bekende verteller geskep deur die skrywer Herman Charles Bosman (oproep van ekstra-tekstuele verteller). Sy naam kan ook 'n kombinasie wees van Toon Prens,

² Intratekstueel verwys na tekste binne een bundel.

karakter geskep deur Minnie Postma, en Schalk Lourens, die reeds genoemde verteller uit die Suid-Afrikaanse Engelse literatuur. Oom Frik en tant Das verteenwoordig weer die tipiese Suid-Afrikaanse boer en sy vrou van so vyftig jaar gelede. Die vervlegtheid van hierdie vier verhale kom die duidelikste na vore as na die vertellers se rolle gekyk word, en dit sal onder die subhoof *collage en perspektief* bespreek word.

Vaslav van "Vaslav in die sneeu: 'n collage" skryf in sy dagboek: "Ek is God se Nar" (p. 33) en wanneer die werklikheid vir hom te veel word, ontvlug hy na die *dansrol* (vermaak van Petroesjka - die opmekaarplak van karakters uit die werklikheid en die wêreld van ballet. Hannatjie, jare lank vasgevang in die versorging van haar ma, Emily C. Bezuidenhout, in die verhaal "Emily C. Bezuidenhout - vroeër van Warmkaros", wreek haar ná haar moeder se dood op 'n eiesoortige manier: sy klee die outentiek geskilderde Karoolandskappe in met haar eie beelde van frieskoeie en skape en mismak so die nagedagtenis van die naam onder in rooi: Emily C. Bezuidenhout. In die slot van die verhaal gaan Hannatjie selfs so ver om haar eie skildery van 'n vuurtoring by die see in die bloederigste rooi verf te onderteken: Emily C. Bezuidenhout - twee teenstrydige wêreld (en persoonlikhede) van moeder en dogter opmekaar aangebring in 'n skildery. (Aucamp gebruik hier die visuele vlak van 'n skildery om sy karakters se teenstrydige sferes byeen te laat kom.)

"Die ou man op die Sintagmaplein het na Diaghilev gelyk. Of na Somerset Maugham. Of na André Gide. Want hy het iets van elkeen gehad: die gesig van 'n hedonis, maar ook van 'n priester; 'n gesig wat gou finaal word, om met Rilke saam te praat ..." (p. 82.) Hierdie aanhaling is die inleiding van die slotverhaal "Op moederverloer se pleine" en spreek duidelik van collage by die karakterisering van die ou man - 'n man met vele gesigte, vele maskers. Die maskermotief roep intertekstueel die maskers van "Die uitsettingsbevel" die eerste verhaal in 'n vorige bundel (*Enkelvlug*, 1978), van Aucamp op: "Maskers uit hout en velle. Beweeglike maskers. Die Woud-Indiane het geglo dat bosgeeste mag het oor siektes. En daarom het hulle maskers gekerf wat woudwesens voorstel" (*Enkelvlug*: p. 3)

Slegs enkele verhale in *Volmink*, waarin 'collagekarakters' duidelik gebeeld is, is in hierdie subafdeling bespreek. Wat karakterisering betref, blyk dit dat Aucamp byna letterlik soos 'n skilder te werk gaan en laag op laag invul. Sy verf is net die woord en die lewe sy palet.

2.1.3 Perspektief

Van 'n kortverhaalbundel word uiteraard soveel perspektiewe as verhale verwag. *Volmink* is geen uitsondering nie, nie wat verskeidenheid betref nie, en tog is die leser nooit onbewus van die geheel en die nabyperspektief wat met 'n simpatieke oog kyk en die leser tot genadige oordeel maan nie.

Om albei hierdie stellings te probeer staaf, wil ek slegs na twee verhale in besonder verwys, naamlik: "Vaslav in die sneeu: 'n collage" en "Vir vier stemme", die vierluikverhaal. Eersgenoemde verhaal kan as kernverhaal gereken word, want dit is in die middel van die bundel geplaas en tematies word die sintese tussen volmaaktheid en verminktheid hierin die duidelikste vervat. Dié verhaal word oënskynlik vanuit 'n ek-perspektief aangebied as dit begin met: "Ek is God se nar" (p. 33). Onmiddellik daarna word die sin voltooi met "skryf Vaslav in sy dagboek", en die leser word heroriënteer tot 'n oukatoriële derde-persoonsverteller wat die verhaal van Vaslav, 'n Russiese balletdanser, ontvou. Die oukatoriële verteller word hier gebruik as korrektief op Vaslav se innerlike ervarings wat hy

in sy dagboek probeer vergestalt. Wat die verhaal perspektiwies so kompliseer, 'n ware collage daarvan maak, is die *kommentaar* wat die verteller op die *dagboekinskrywings* lewer, asook die byroep van *ekstra-diëgetiese* verwysings om as arbiters vir sy oordeel op te tree. Drie tipes verwysings word as deel van die teks geïntegreer.

Die eerste kommentaar: "Het jy dan nie geweet nie, Vaslav, vorste het eunugs en dwerge nodig om aan eie *volmaaktheid* te ontkom?" (p. 33), wil by implikasie sê: 'Jy is *volmaakte balletdanser* en daarom reik jou gees uit na die *verminkte*, na boggelrûe en ander natuurfratse' - die tema van volmaaktheid en verminktheid word saamgetrek in een karakter. Die diëgese van die fabelverhaal word verdiep met 'n terugskouende gedagtestroom van die 'ek' as Vaslav verlang na die beskerming van sneeu daarbuite en onthou hoe hy die rol van Petroesjka gedans het: "(En die sneeu val uit die plafon, op Petroesjka en die skare...)"(p. 33.) Dié gedagtestroom word na 'n beskrywing voortgesit met 'n verwysing na 'n inskrywing uit Vaslav se dagboek wat voor in die bundel gebruik is: "As mense net meer genade het met mekaar sal die lewe langer duur " (p. 34) - intrateks gebruik as motto. Hierdeur word die titelperspektief van 'n strewe na volmaaktheid in 'n wêreld van verminktes ook opgeroep.

Die verhaal neem nou 'n interessante wending as die raamverhaal onderbreek word deur gedagtestroom van dié alwetende verteller wat verder redeneer rondom Nijinski se uitlating oor genade en lewensduurte. Binne hierdie ingebedde mededeling wat vyf bladsye beslaan, voer die alwetende verteller 'n filosofiese gesprek met die leser, lewer hy kommentaar en betrek *ander literêre tekste* om sy eie stellings te staaf of te weerlê: volgens 'n ensiklopedie moes Vaslav nog dertig jaar leef voordat hy 'verlos' is, Richard Buckle spekuleer oor Vaslav se normaliteit al dan nie en Colin Wilson beweer in *The Outsider* dat Vaslav beslis gevrywaar sou wees teen malheid indien hy bly dans het (kyk pp. 34,35). Deur hierdie mededeling word 'n oorsig gegee van Vaslav se lewe as 'n balletdanser, as choreograaf en ook skrywer van ballette, aangebied in die verlede tyd. Dit dien ook as verheldering van die eerste deel van die verhaal: die sneeu waarna Vaslav gestaar het en wat hy op die punt was om tegemoet te loop, was die sneeu van St. Moritz in die winter van 1918 - dié winter toe Vaslav in sy dagboek geskryf het: hy is God se nar en dat hy hou van boggelrûe en natuurfratse want hy is dan self een, met gevoel en gevoeligheid (kyk p. 37).

Dié agtergrond word, by monde van twee skrywers, afgesluit met 'n *dubbele weergawe* van Vaslav se voorlaaste optrede voor gehore: Richard Buckle beskryf dit sentimenteel, terwyl Arthur Rubinstein minder romanties onthou hoedat Vaslav treuriger gelyk het as in *Petroesjka* omdat sy koffers reeds op pad was na Europa en hy in 'n impromptukostuum moes optree. Bo-op hierdie weergawe word as 't ware nog 'n weergawe geplak, dié van die skrywersvriend van Vaslav, *Sandoz* se *herinneringe* aan sy laaste optrede toe Vaslav kat en muis gespeel het met die gehoor en teen die einde gesê het: "Die perdjie is moeg "(p. 38); die pianis Lionel Bowman se weergawe van 'n plomp, gek Vaslav in die jare 1950 en die verteller se eie *vergekyking* (nou vanuit 'n meer betrokke ek-perspektief) tussen *Noerjev* en *Vaslav* se vertolking van dieselfde rolle, en die raamverhaal word collagisties voltooi.

'n Collage behels egter die uitsoek, rangskik, knip, herrangskik en plak van gegewens om 'n nuwe geheel te vorm. Die uitgesoekte materiaal vir hierdie verhaal was die lewe van Vaslav, homoseksuele balletdanser met 'n passie vir die verminktes, hetsy na liggaam of na gees. Die, vir die skrywer, essensiële gegewens is uitgesoek, herrangskik en aan die leser weergegee deur middel van 'n simpatieke ouktoriële verteller en verskeie inter- en ekstraplestuele verwysings. Tog vorm die nuwe geheel nog nie 'n eenheid nie, en hierfn voorsien

die skrywer deur ná 'n tipografiese wit skeiding siklies terug te gryp na die beeld van Vaslav wat na die sneeu van St. Moritz staan en kyk, dié keer in retrospektief beskryf. Daarby 'n kommentariërende slot: "En dis toe dat hy bloed op die sneeu gesien en dit gevolg het: die bloed van iets wat doodgemaak is maar nog lewe" (p. 39.) (Op sy eie spoor? Geestelik of innerlik dood maar na die vlees nog lewend? A.v.E.)

Die tweede verhaal, "Vir vier stemme", se titel verraaai reeds dat hierdie verhaal deur vier vertellers ontplooi gaan word, elk uit sy eie perspektief, maar soos wanneer 'n kwartetuitvoering gegee word, kan hier ook harmonie of ten minste eenheid tussen die vier stemme verwag word. Die verhaal word tipografies verdeel in vier kleiner verhale, elk met sy eie verteller wat nogtans ondergeskik is, of liever oorkoepelend 'beheer' word deur een implisiete outeur.

Die tipografies eerste geplaaste verhaal, "'n Grap is 'n grap" word vanuit die perspektief van oom Toon Lourens (wat ekstratekstueel Herman Charles Bosman se bekende vertellersfiguur oproep) as derdepersoonsverteller, weergegee. Oom Toon Lourens vertel in retrospektief die verhaal van Freddy McTavish se bisarre einde soos wat dit gebeur het in sy jeugjare toe hy as medepligtige aandaagig was aan die gang van sake. "Aan alles moet 'n einde kom" word uit die perspektief van die slagoffer self, Freddy McTavish, die Skotse winkelier-poskantoorwerker, aangebied met 'n oukatoriële verteller aan die woord. In "En hadde de liefde 1" en "En hadde de liefde 2" openbaar 'n oukatoriële derdepersoonsverteller die hartsversugtinge van onderskeidelik die karakters Beimen Botes en Let van Onselen: hy wat na 'n jong meisie se geselskap gesoek het en sy liefde toe in "Fiff" alias Freddy gevind het en dit nie kon verwerk nie, en Let met haar moedervlek wat gedwee haar rol gespeel het in die hoop dat Beimen haar sou raaksien.

Mardelene Grobbelaar (1987:49-53) onderskei in hierdie 'montageverhaal' soos sy dit noem, twee vertelvlakke met primêre en sekondêre vertellers wat groter insig in die gebeure en karakters toon as die fokalisators:

Daarvoor is daar aan die begin reeds te duidelik blyke van twee vertelvlakke. So word die ekverteller van die eerste gedeelte byvoorbeeld as't ware aan die leser voorgestel deur 'n primêre verteller wat verslag doen oor wat 'n sekondêre verteller vertel: "Die hele affêre het as 'n grap begin (vertel oom Toon Lourens)". Dit is asof die primêre verteller hier 'n spreekbeurt afstaan aan die sekondêre verteller. Vanaf die tweede vertelling is dit egter die primêre verteller self wat aan die woord is.

Grobbelaar dui verder, heeltemal verantwoordbaar, daarop dat die verteller soms op die agtergrond tree en dat die leser dan telkens vir sy interpretasie van die gebeure op die subjektiewe belewenis van een bepaalde hoofkarakter aangewese is, alhoewel daar ook perspektiefwisseling tussen die fokalisators kan voorkom³. "Beimen se hemp is oop oor sy bors. (Géén hemp bly toe oor sy skof en breë spiere nie.)" - Freddy as fokalisator met alwetende perspektief. "En dit lyk of hy nog groter swel met Genevêva wat amper broos voor hom staan. Hy druk haar hand te styf vas, en hou dit lank in syne. 'Welkom', jubel hy, en kyk diep in haar oë, en bedoel: welkom in my lewe; en sy sein dieselfde boodskap na hóm oor" (p. 63). In die tweede aangehaalde gedeelte is daar 'n verskuiwing van Freddy as hoofkarakter na Beimen wat slegs in beperkte mate as fokalisator optree.

³ Kyk Grobbelaar(1987) vir breedvoerige bespreking van hierdie onderwerp. Let ook op haar vergelyking tussen Freddy en die Koki-figuur in Van Wyk Louw se *Raka*, wat ek nie kan onderskryf nie.

Juis hierdie wisseling en opmekaar plak van perspektiewe, aanvullend of teenstellend, maak die verhale in *Volmink* multivlakkig en veral in die vierluikverhaal ironiseer dit gebeure sodat die karakters se dubbele rolspel ontbloot word: aan die een kant word die karakters in hulle desperate soeke na liefde en aanvaarding uitgebeeld en tegelykertyd word hulle ontbloot in al hul liefdeloosheid en genadeloosheid teenoor hulle medekarakters. In hierdie verhaal het die karakters juis nié genade met mekaar soos wat die Nijnski-motto voor in die bundel bepleit nie.

2.1.4 Collage en die woord

Mary Ann Caw vra in haar bydrae tot die gebundelde boek *Collage*, na die verband tussen uiteenlopende elemente van 'n collage en hoe dit geregverdig kan word om verskillende uitdrukkingswyses in verskillende genres dieselfde naam te gee. Dan kom sy (1983:x) tot die slotsom dat daar so iets soos collagistiese struktuur is:

... soliloques by different voices, leitmotifs of colors and shadows, textures and designs, views of consciousness, descriptions of nature, and still lifes form patterns that are framed by the reader who perceives them.

Dit is dus die leser wat die finale regisseur is, die 'knip-en-mengwerk' doen. Die woorde in 'n verhaal, gedig of drama is op 'n sekere manier gestruktureer maar die leser moet verbande kan raaklees, interpreteer, nuwe 'rame' daarstel. In *Volmink* word die leser aktief betrek - Aucamp skryf wel oor die lewe maar hy doen dit nie in alledaagse idioom nie. Sy verhale eis belesenheid, lewenskennis en veral intense léés. Hy hanteer die woord meesterlik, skryf oor wêreldstede, mense en gebeurtenisse maar veral oor die mens se ménswees, sy drange, drome, vreugdes en teleurstellings.

Caw (1983:52) spreek haar soos volg oor 'n suksesvolle literêre collage uit:

... generally distinguished by the way in which elements of another style, period, or substance can be imported into or then imposed upon the already existing matrix, the entire product then exposed and explicated as a two-layered structure. Now, if each of these elements is a fragment of another whole from which it is torn off or detached, the composed object may become, by implication, greater than the sum of its parts. This is, I would maintain, a major source of its aesthetic value ...

Volmink stel 'n groter wêreld bloot as dié van die verminkte of volmaakte, die 'dele' waaraan dit ontleen is en Aucamp skep nie net tweevlakkige verhale nie, maar meer-vlakkiges. Buiten op die reeds genoemde wyses, verkry hy hierdie meervlakkigheid veral ook deur woordgebruik waarmee hy konkreet collage of collagistiese werkwyses oproep.

In die eerste verhaal "Susanna en die ouderlinge: 'n vervolg (nog altyd apokrief)", is die titel van die verhaal reeds 'n aanduiding van 'n byvoeging by 'n bestaande 'matriks', van 'n verhaalraam wat op 'n ander verhaalraam 'gepas' word, naamlik die matriks van die apokriewe verhaal en Aucamp se vervolg daarop in die vorm van 'n verhaal. Die Nederlandse skrywer, Marnix Gijsen se boek, *Joachim van Babylon*, kan ook hier ter sprake wees.

Hierdie tweeledigheid, meerledigheid selfs, word hoofsaaklik verkry deur *woordgebruik* waarmee Aucamp *per se* collage of collagistiese werkwyses oproep. Om sy eksegeese van 'lywe', manslyf of vrouslif mee te begin, beskryf die verteller 'n seuntjie wat buite speel, "... sy eie koppie *gemodelleer* deur die son; *gebruineer*, soos die woordeboek sê, maar tot iets ligters as bruin, want in dié stadium was hy glo blonderig" (p. 2; outeur se kursivering).

"Gemodelleer" en "gebruineer" is albei woorde wat die visuele kunste oproep - eersgenoemde beeldhou en laasgenoemde die skilderkuns, en Aucamp gebruik hulle in karaktertekening. Drie kunstereine word byeengebring in een raam, die literêre, deur middel van spesifieke woordgebruik.

Later in die verhaal beskryf die verteller Susanna se 'lyf' aan die hand van 'n skildery, 'n voorstudie en kryttekening: "So lyk Susanna se lyf op Rembrandt se *skildery* wat in die Staatsmuseum in Berlyn-Dahlem hang: ... In die prentekabinet van dieselfde museum is 'n *voorstudie* van Susanna wat my meer oortuig ... Die waarheid van die *skets*, het ek besef, gaan so dikwels verlore in 'n groots opgesette skildery ... Die senuagtigheid van Rembrandt se *kryttekening* (swart) roep ook 'n *ander moontlikheid* op: dat Rembrandt self die voyeur is; ..." (p. 2,3; outeur se kursivering). In die aangehaalde gedeeltes word drie fases of stappe in die skilder van 'n skildery eksplisiet genoem, ook dat dit 'n ander moontlikheid oproep - woorde wat aanduidings van meervlakkigheid is, en 'n collage werk veral juis met meervlakkigheid.

In dieselfde verhaal beskryf die verteller Rembrandt as iemand wat "die lewe afloer" - *afloer* impliseer 'n verwerking van die werklikheid, 'n representasie daarvan, dit wat die kunstenaars soos Georges Braque en Picasso bepleit het. Ter verduideliking van Rembrandt wat die lewe *afloer*, beskryf die verteller hom as iemand wat ou mans verstaan het, "want as *kunstenaar* was ook hy 'n *slagoffer* van die *schoonheid* (p. 3). Kunstenaar, slagoffer en *schoonheid* is al drie woorde wat òf die kuns as raam òf die bundeltema van verminktheid in volmaaktheid oproep. Daarna volg die abstrahering van een reël in 'n verhaal, in drie tale weergegee: "Een reël in die verhaal moes hom aan die hart gegryp het: 'En alhoewel albei smoorverlief op haar was, het hulle nie hul smart aan mekaar durf openbaar nie'... 'And albeit they both were wounded with her love, yet durst not one show another his grief'. En in 'n Bybel van sy eie tyd sou Rembrandt kon gelees het: 'Ende sy waren alle beyde te ghelijke tegen haar ontsteken. Ende de eene schaemde hem sulx den anderen te openbaren'..." (p. 3-4).

Rembrandt het die ou mans nie belaglik voorgestel nie omdat hulle menslik is "en geregtig op genade" (p. 4), woorde wat aansluit by die Nijinski-motto voor in die bundel wat bepleit dat mense meer *genade* met mekaar moef hê sodat die lewe langer kan duur. Rembrandt en Nijinski word intertekstueel bymekaar gehark deur middel van die woord "genade".

Aucamp gaan in hierdie eerste verhaal in *Volmink* voort met literêre collage as hy Paul Wunderlich beskryf as "'n literêre skilder", 'n "meester-eksegeet" wat "metafoor laat beeld word" (p. 4). Die woordgroep *literêre skilder* is 'n letterlike opmekaar plak van twee kunsforme en as *meester-eksegeet* bly Wunderlich volgens die verteller getrou aan die konkrete wêreld van die Bybel, laat dit *wêrelikheid* word, 'n doel wat die Kubistiese kunstenaars bepleit het. 'n Literêre skryfwyse word opgeroep met die woorde "metafoor laat beeld word".

Hierdie apokriewe verhaal eindig met 'n apokriewe slot waarin die woorde "ontwerp", "onherkenbaar" en "omlysting" beelde van die visuele kunste oproep: "Maar miskien groei daar in die bruin tuin wat Rembrandt *ontwerp* het, hoe *onherkenbaar* ook, 'n mastieboom en 'n steeneik, met hoog, hoog teen elke stam op waar geen menseog dit kan sien nie, net God alleen, fyn uitgekerf in die bas, 'n deurpylde hart, met 'n D en 'n S gevang in die *omlysting*" (p. 6; outeur se kursivering).

In die vertelling "Twee stories oor sensuur" gebruik die verteller spesifieke woorde wat die matriks van sensuur en die mens se beleving daarvan, oproep. "Julle praat nou so van sensuur (sê oom Toon Lourens), maar al sensuur waarvan ek weet, het ek in die bediening leer ken" (p. 7).

Sensuur word hier verbind met 'n ander lewensraam, naamlik die *bediening*, die godsdienstige beleving van die mens, waarin die mens in sy *beperkteid* voor God te staan kom soos wat die verteller laat blyk. "Wat ek van sensuur gesien het, het my baie laat nadink oor die mens en sy beperkteid" (p. 7). Hierdie tweede aanhaling roep weer die matriks van die bundeltitel op, naamlik die mens en sy onvolmaaktheid of verminktheid. Die tema word voortgesit met die verteller se vraag: "Staan ek te lank stil by onwelriekende dinge vir julle fynlakenkêrels? Maar stank is nou eenmaal deel van die lewe; en dis deel van my storie" (p. 7). Daarby kan 'n mens voeg: en die 'storie' is deel van die bundel en die bundel dek die "fynlakenkêrels" (die mooi) en die "stank" (die afstootlike) van die lewe.

Uit Adèle, een van die hoofkarakters in die verhaal "Die swart hings", se mond kom dié woorde: "the glamour of depravity" (p. 15). Hiermee word die twee teenstrydige werklikhede van die bundel saamgevoeg tot 'n collage van een woordgroep. Die woord "kleutergeklodder" (p. 31) in "Sou dalk kon wees", verwys ikonies na 'n collageerwerkswyse in die skilderkuns en die dialoog tussen die verteller en hoofkarakter in die verhaal is 'n woordelike voortsetting van collage: "Wat sien ek hier", het sy verras gevra, "n kop, 'n blom, 'n boom?' en miopies bly tuur, asof die eintlike tekening versteek is ágter die Ingrespapier; en toe het sy die tekening omgedraai, soos 'n borduurstuk wat moet punte kry by 'n tentoonstelling en ook van ágter beoordeel moet word" (p. 31). Hierdie handeling van omdraai om te kyk wat ágter die tekening versteek is, is 'n tipiese collageerwerkswyse soos wat dit in die skilderkuns gebruik is. Collageerwerkswyse het na die werklikheid ágter die materie gesoek en dít probeer vasvang in hulle kunswerke. Die hoofkarakter se tekeninge kan verskeie voorwerpe uitbeeld, 'n collage van vorme wees en dít word deur middel van woordspel aan die leser gebring. As sodanig is die woordspel tussen dié twee figure deel van 'n groter mistieke spel, 'n 'opgeplakte' lewenspel.

"Vaslav in die sneeu - 'n collage" noem dit by die naam en die verhaal bestaan dan ook uit 'n ingewikkelde diëgese waarin aangehaalde gedeeltes uit Vaslav se dagboek, ander literêre werke soos *The Outsider* van Colin Wilson, sitate uit 'n ensiklopedie en ander skrywers se uitsprake saamgevoeg word om die verhaaltjeks te vorm - inderdaad 'n literêre collage. In die sujetverhaal word simbolies van Vaslav as 'n *pop* gepraat wat aanmekaar gelym moes word: "lof ook aan Romola wat so dapper probeer het om die gebreekte pop aanmekaar te lym" (p. 35). *Lym* is 'n essensiële deel van collageerwerkswyse in die beeldende kunste en hier gebruik die implisiete outeur dit in terme van karakterbeelding. Vaslav word verder ook beskryf as 'n "hanswors van God; 'n verskrompelde roos" (p. 39) - die tema van vermaak en vermink saamgevoeg in die woorde "hanswors" en "verskrompelde roos".

Vaslav se lewensverhaal word hier aanmekaar gelym, ook deur die bylas van twee ander rame, naamlik dié van 'n foto en balletchoreografie: "Ek kyk na 'n *foto* van Vaslav en sidder, want ek weet nie of Vaslav Petroesjka speel of vanuit sy eie *gevangenskap* probeer ontsnap nie. En die *ingekluisterdheid* van sy choreografie, liggame wat op hulself *inkeer*, voete na binne, beelde wat nie kan loskom uit die blokke wat hulle is nie, is dit nie tekenend van die introvert nie - die geboë lyn wat wil sluit, *sirkel* word; volledig, tóé, en uiteindelik tuis?" (p. 37; outeur se kursivering). Die sogenaamde postmoderne prosa maak

Hennie Aucamp hier inderdaad ook doen. Spesifieke woordgebruik (soos aangedui deur die kursivering) roep assosiasies met sirkels op en 'n sirkel word tradisioneel beskou as die *volmaakte* vorm. Tog word hierdie volmaaktheid nooit bereik nie, is daar 'n onvermoë daartoe by die hoofkarakter. Vergelyk hier ook die voorbladillustrasie met die halfvoltooide sirkel van die lyfband waarbinne 'n verminkte gesig vasgevang is.

Vaslav en sy suster, Bronislava, het blykbaar so gehoreografeer, albei waarskynlik in navolging van Stravinski: "Of het hulle albei Stravinski gevolg: die *gebroke* werklikheid en *verkapte* ritmes van sy musiek?" (p. 37; outeur se kursivering). In hierdie vraagstelling word die ander sy van die bundeltema, naamlik die *verminkte* eksplisiet uitgelig om die woordcollage te voltooi.

'n Buite-tekstuele stem word in "La Divina en die cowboy" betrek as die hoofkarakter bely sy grond haar lewensfilosofie op Harry Lime se *The third man*. In die eerste verhaal van die vierluik, "'n Grap is 'n grap", is 'n ou volksliedjie, die "Kalfiewals", weer verweef met die verhaaltteks. Albei dien as voorbeelde van literêre collage. La Divina word ook beskryf as "'n *advertensie van 'n advertensie*" (p. 52) - 'n beskrywing wat nie net 'iets' van 'iets' aandui nie, maar ook die latere era van sogenaamde 'popkuns' oproep toe baie van advertensies as collagemateriaal gebruik gemaak is.

Hierdie bespreking was net 'n oorsigtelike aanduiding van spesifieke woordgebruik wat 'n collagistiese werkswyse in *Volmink* aantoon, hetsy in herhaling, assosiasie of simboliese multibetekenisdraendheid. Woordcollage is aanwesig in die bespreking van alle ander tipes literêre collage, omdat die literatuur in wese met die woord werk.

2.1.5 Simboliek en motiewe in *Volmink*

'n Simbool is die teken, of woord, sover dit die letterkunde betref, wat 'n ander werklikheid of sekondêre verwysingsraamwerk daarstel: "(n) Voorwerp wat iets anders (gewoonlik 'n abstrakte saak) verteenwoordig. So is die *kruis*, die *beker*, die *brood* simbole uit die sfeer van die Christendom. In die literatuur (poësie) kan elke saak in prinsipe gedwing word om simboliese betekenis aan te neem ... baie digters bou gaandeweg in hulle werk 'n hele sisteem op met die sogenaamde terugkerende simbool, soos: die *blinddoek*, die *wolk*, die *wyn* by Boutens; die *see*, die *eiland*, die *meeue* by A. Roland Holst ... (Grové, 1982:114). (Outeur se kursivering.)

Woorde wat sekere simboliese waardes oordra, kan as 'motief' in die literatuur figureer en uiteindelik 'tema' word. Motiewe word beskou as: "One of the dominant ideas in a work of literature; a part of the main theme. It may consist of a character, a recurrent image or a verbal pattern" (Cuddon, 1979: 405).

Die waarde van simboliek in terme van collage lê veral in die meerledigheid wat dit meebring. Een woord of begrip kan meer as een saak verteenwoordig en sodoende 'n aantal matrikse op mekaar aanbring of laat inspeel.

Aucamp gebruik in *Volmink* simbole wat veral die erotiese sy van die mens belig: Susanna van "Susanna en die ouderlinge" word gelykgestel aan 'n verbode vrug in die tuin wat Rembrandt geskilder het: "Susanna is die verbode vrug in hierdie eksotiese tuin; 'n vol vrug, haar torso 'n *forelpeer*. En dié *peer* gee lig af wat op die oueres val, en op die ryk

kleed wat so artistiek gedrapeer is oor die bank of trapleuning op regterhand. *Rooi* is verder afwesig ... Die tuin smeul in *omber en verskiete groene*" (p. 2; outeur se kursivering). 'n Peer word tradisioneel simbolies verbind met kuisheid, amper heiligheid, want dit was heilig vir 'n aantal godinne. Dit bring ook milddadigheid op landbougebied en word in die Christendom selfs verbind met Christus se liefde vir die wêreld (vergelyk De Vries, 1974: 360.)

Rooi word by liefde in verband gebring met passie, emosies en toegewydheid (kyk De Vries 1974:383.) In hierdie verhaal val die klem juis op die *afwesigheid* van rooi, behalwe dié van die kleed in die skildery van Rembrandt. Die verteller lewer dus kommentaar wat juis Susanna se gebrek aan toegewydheid kan suggereer. Tog is daar interaksie tussen haar geskilderde torso en die rooi kleed, want dit is haar "peer" wat 'n lig uitstraal, op die kleed val en opgevang word deur die twee muiltjies aan die waterkant en "iets daarvan weergee aan die water" - Susanna se passie wat uitstraal na die omgewing. 'n Karakter se aura word hier oorgedra op die omgewing en dien so as collage van genererende energie.

Die tuin waarin sy haar bevind, dra hierdie passie verder oor, want dit smeul in *omber en verskiete groene*: *omber* is die kleur van keëldraende bome se gom en word verbind met warmte, terwyl groen verskillende betekenis met betrekking tot tuine kan hê: vrugbaarheid, varsheid, hoop - in die verbintenis met lentetyd, maar ook neutraliteit - die teenoorgestelde van aktiewe rooi. In laasgenoemde sin kan 'n tuin 'n neutrale agtergrond wees waarin harmonie heers. (Kyk De Vries, 1974: 227.) Die tuin in Rembrandt se skildery gee, volgens die oukatoriële verteller, die gevoel van mistieke oorheersende groene waarin selfs 'n geskoolde plantkundige moeite sal hê om die mastiekbom en steeneik te vind wat so 'n sleutelrol gespeel het in die hofsak teen Susanna (p. 2).

Hierdie tuin word wegkruipplek vir Susanna, en die mastiekbom en steeneik simbole van die twee ouderlinge se owerspel, word hulle in naamgewing: "Sy vat aan die mastiekbom, en ruik aan die blare van die steeneik. Die mastiekbom noem sy Gedálja, die steeneik Karéag; en sy haat die bome, en bid dat 'n geheime siekte hul weefsel mag aantast" (p. 5). Maar ten spyte van haar banvloek bly die bome groeiende: "Maar die bome bly gesond: groen tente op die middaguur" (p. 5). Hulle bied skuiling soos tente vir die nomade teen die woestynson. Die middaguur is gewoonlik die hittigste tyd van die dag en juis in hierdie tyd staan die bome soos *groen tente* - 'n simboliese heenwysing dat juis die ouderlinge in die hitte van beskuldigings onaangeraak sou bly staan?

Die kruietuin wat *verborge ruimte* vir Susanna en haar man, Jokakim, moes wees, word *tuin van owerspel*: "Hul ou oë het haar besoedel; haar halfpad kaal gesien, of heeltemal, en die kruietuintjie in die koelte wat vir sy oë bedoel is en alleen sy oë, met hul begeertes verskroei en oenteer. En daar kon ander oë gewees het wat haar uit die lower dopgehou het, want sy tuin, weet hy nou, is tóg toeganklik" (p. 6). Simbolies word die ruimte van dié tuin, deur middel van kleurverandering, verbrei na *tuine van geliefdes* waarin bome met harte en pyle daardeur aangetref word: "Maar miskien groei daar in die *bruin* tuin wat Rembrandt ontwerp het ... 'n mastiekbom en 'n steeneik, met hoog, hoog teen elke stam op waar geen menseoog dit kan sien nie, net God alleen, fyn uitgekerf in die bas, 'n deurpylde hart, met 'n D en 'n S gevang in dié *omlysting*" (p. 6; outeur se kursivering). Bruin is tradisioneel simbolies 'n aardse kleur, maar met betrekking tot die liefdespel tussen vrou en man is daar in die literatuur ook verwysings dat die vrou wat met bruin verbind kan word, haar minnaar na die woude sal volg al beteken dit verbanning.

In die Renaissancetyd was 'n perd die simbool vir wellus, en in verskeie literêre werke deur die eeue heen word verwysings na die perd as simbool van die erotiek aangetref. Die kortverhaal "Die swart hings" se tema is die mens se drang na seksuele liefde en dit word veral deur die simboliek van die *perd* verbeeld: "En ook in haar slaap is die *swart perd* aanwesig. Hy runnik tot diep in haar *vogtige drome* (p. 12) ... Twee staldeure op die arena gaan oop; 'n *skimmelmerrie* kom uit, met 'n bietjie aanporring; maar die koolswart *hings*, Prins, sy flanke blink soos *obsidiaan*, storm die *wit* dag tegemoet ... Daar is vrees in die merrie se houding, naas *afwagting*; woede in die hings se'n ... *Omsirkeling*; en dan die *oorgawe*, voor iemand bedag is daarop, selfs nie die hings nie ... Iets kosmies voltrek hom; ruk 'n gat in die dag. Die primitiewe oomblik is gou verby; maar sy beeld sal nâspook, 'n kwellende herinnering word: die steiering op breekdun enkels; die stoot; die golwing van magtige boude" (p. 14-15; outeur se kursivering).

Die *swart* hings storm die *wit* dag tegemoet - twee teenoorgesteldes wat bymekaar gebring word (soos volmaak en vermink). Waar swart gewoonlik met die bese, heksery of die dood verbind word, staan wit tradisioneel vir suiwerheid, adellikheid, maagdelikheid, vreugde: "1. purity, chastity, temperance, virginity ... 5. majesty, nobility, awe, glorification, joy, spiritual ecstasy and energy. 6. white day: reason, consciousness, the visible, time. 7. the unconscious and intuition (purified yellow) ..." (De Vries, 1974:499). Prins, die swart hings, storm vanuit die donker, verborge ruimte van sy stal die suiwer dag tegemoet - breek simbolies die maagdelikheid van die dag deur die *merries* te oorrumpel. Merries kan simbolies verbind word met onder andere die erotiese: "surely above all the (sexual) rage of the mare is unsurpassed" (De Vries, 1974:203).

Aansluitend by hierdie erotiese beelde van die hings en merries, gebruik Aucamp nog beelde en kleure wat op die *seksuele* of *vleeslike* begeertes dui. Adèle sny salm en dink daaraan as 'n *vrug van vlees*: "In die lig van hierdie land wat reeds teen elfuur hard is, kan sy elke besonderheid in die weefsel sien, half *pienk*, half *oranje*, soos 'n vrug van vlees" (p. 12; outeur se kursivering.) *Sonbrille* is nodig om die erotiese oomblikke wanneer die perde paar, te geniet, "maar *afgeskerm*, soos 'n sweiser by sy vlam" (p. 13; outeur se kursivering.) Aucamp se "Armed vision" word intertekstueel in hierdie beeld opgeroep. Die mens wil beskerming hê teen ander se oë tydens intieme oomblikke.

Die arena waarin die paring gaan plaasvind, word ook beskryf as *wit* - 'n suiwer ruimte wat deur die mens se wellus 'besoedel' word. Die tema van volmaakte en verminkte of suiwer en besoedelde word so meervlakkig ook in die simboliek van die verhaal uitgebeeld. Die stal wat skuiling vir die perde is, word ruimte waarin die seksuele drange geprikkel word en die liefdesdaad tussen Marco en Adèle uiteindelik voltrek word: "Dis nou baie donker in die stal; ... Lusern; ammoniak. Dit word die reuke van die donker. Dit prikkel haar ... Die bodeur van die stal word oopgestoot; maanlig, en onmiddellik hierna die fel wit van elektriese lig." (Sonlig nou vervang met elektriese lig, maar dit bly wit.) "Hy is glad nie bang nie; ... sy hemp oop oor sy harige bors. Hy ken sy merries" (p. 17). Adèle word metafories gelyk gestel aan 'n merrie en Marco word die hings wat verower.

'n Liefdespel van 'n ander aard speel hom af in "Fantasie vir 'n howeling": hier is dit die vrou wat verower, wat haar self "suiwer" verklaar en alle liefde "bankrot" (p. 22). Collage in die literatuur vind onder andere plaas deur liniêre 'opstapeling' en jukstaposisionele plasing. Eers was sy "'n ru-diamant" vir haar vorige minnaar - "uitdaging vir sy skeppingsdrang", "n "houer vir sy gedagtes" (p. 18); drie verskillende simbole wat dieselfde gedagte wil oordra, naas mekaar gestel. Die hoofkarakter laai 'n ryloper op wat deur die

son verniel is sodat selfs sy arms *perserig* lyk. Hy het tatoeëermerke op sy arms - 'n swart luiperd en 'n pou: 'n luiperd word beskou as 'n superieure dier, in dieselfde klas as die beer, leeu, perd en takbok en hy is veral buitengewoon vanweë sy spoed. Verdere kenmerke van die luiperd is sy dapperheid, vernietigingsvermoë en 'donker' kragte. De Vries se simboliese verklarings van die luiperd is veelseggend.

Die ryloper in hierdie verhaal skeep die indruk van 'n 'gefrabiseerde' man van die hoofkarakter se verbeelding want hy is so totaal die teenoorgestelde as die man wat haar tot nou toe oorheers het - hy kyk na die pad om hom maar neem nie waar nie en voel ook nie gesteurd omdat hy haar nie kan antwoord op 'n vraag oor wat hy langs die pad gesien het nie: "Ek het nie gekyk nie", gaap Johnie" (p. 20). Iets van Yeats se magiese gebruik van die luiperd kom in hierdie verhaal na vore - die warm Karoo met sy hittegolwe en die vrou wat graag wil ontsnap van haar verstikkende herinneringe aan haar vorige minnaar wat net wou 'opvoed': "(jare gelede het hy dié wip vir haar gestel. "n bossie", het sy ontwykend geantwoord. 'Jy kyk nie!' het hy woedend uitgeroep. 'Die lewe gaan aan jou verby. Daar was 'n slang! 'n Opgekrulde pofadder! 'n Goue Drol!)" (p. 20.) Sy wens vir 'n ander man en 'n ander, vry ervaring van die Karoo, en dan doem hy op ('n droom?) - die ryloper langs die pad met sy sweetreuk wat die herinneringe aan Brut, Chanel en Moustache uitwis. Dié man is ook bewus van sy lyf, beweeg soos 'n vry man, koning in sy eie gebied, lei die vrou tot die finale afsien van haar beklemmende herinnerings, word simbolies die vrypas vir 'n nuwe begin vir die hoofkarakter. Maar op sy arm is ook 'n *pou* getatoeër en 'n pou simboliseer wêreldlike prag, adellikheid, immortaliteit en selfs 'geleende versiering'. Dit wat die karakters in hierdie verhaal met hulle 'saamdra' - tatoeëermerke teenoor 'n sportmotor en klassieke musiek - word simboliese tekens van sekere persoonlikheidsienskappe. Hier gee die omgewingselemente weer aan hulle af, die teenoorgestelde van die verhaal oor Susanna en die ouderlinge waar haar aura aan die tuin afgegee het.

Vaslav van "Vaslav in die sneeu: 'n collage" (die kernverhaal) is 'n uitgediende kunstenaar, 'n man wat die vele fasette van sy verlede soos 'n boggel op sy rug saamdra en verlang na die beskerming van *sneeu*. Die ouktoriële verteller beskryf Vaslav in sy later jare toe hy soos 'n bosgod in die woude geskuil het, as "bosgod, skim van 'n roos; goue slaaf; semelpop" (p. 39) - 'n collage van simboliese voorstellings saamgetrek in een persoon. "Op moedverloor se pleine" se ou man word ook beskryf as 'n man met *vele voorkomste*. "Die ou man op die Sintagmaplein het na Diaghilev gelyk. Of na Somerset Maugham. Of na André Gide. Want hy het iets van elkeen gehad: die gesig van 'n hedonis, maar ook van 'n priester; 'n gesig wat gou finaal word, om met Rilke saam te praat. Want genieting verbruik al jou gesigte, tot net dié een oorbly, 'n ander karakter word" (p. 82).

Vaslav verlang na die beskerming van die sneeu en *sneeu* staan simbolies vir suiwerheid, dood, preservering of impotensie: " 1. blind, white nothingness, death. 2. anti-organic life: composed of geometrical crystals; 3. purity, chastity (or impotence); 4. safe covering, preservation of fertility; c. it preserves and yields the past, like mastodons in Arctic ice;" (De Vries, 1974: 430). Vaslav verlang na die sneeu wat hom kan bedek, wegvoer na 'n ruimte van vergetelheid, 'n groot suiwer niks waarin hy kan dans, sy kreatiwiteit kan 'preserveer': "Hy begeer die sneeu; beskerming en vergetelheid. (En die sneeu val uit die plafon, op Petroesjka en die skare; op die markvrouens en op die ou man met sy bloedrooi sprokiesbaard wat soos 'n varing oor die balkon hang, en die grond raak, tot vermaak van die kwajongens)" (p. 33).

Die verhaal word 'n opmekaarplak van beelde van Vaslav: hy word beskryf as so lomp soos 'n olifant wat in die sneeu en woude wegkruip. Weer 'n tuin wat 'bewaar' soos in die eerste verhaal in hierdie bundel - 'n intratekstuele verwysing.

In "'n Heilige met huisbesoek" skuif twee kontekste oor mekaar en kry die woorde "brood", "weed"(Engels) en "garbage" nuwe simboliese betekenis, omdat Franciskus in 'n gebied en tyd van moderne dekadensie beweeg. In die "Tenderloinbuurt" van San Francisco word die genoemde woorde verbind met dwelms en gemorskos: "'Weed, man, weed?' ... 'Boos', sis die Hoogste Mag, 'dwelms is boos' ... 'Wat van brood?', vra die heilige verskrik. 'Hierso, vriend', sê hy, 'neem en eet, en dink aan die Goeie Gewer.'" 'n Vuil, klouerige hand gryp uit die takke en smyt die brood weg. 'That's for the birds. Now fuck off, grandpa, will you?' ... Die bleek seun tel die note versigtig. 'Mag ek garbage koop?' ... Franciskus weet nie wat 'garbage' is nie, maar knik gelukkig ... Wanneer die seun met 'n glas bier oorkant hom kom sit, sien hy wat afval is: aartappelskyfies en lekkers ... "(p. 44). Die negatiewe en positiewe (volmaak en vermink) word byeengebring in die klank van 'n mishoring wat trompetgeskal word: "Hulle stap in die digte mis na die hotel op 6th Street. 'n Mishoring word trompetstote" (p. 46). 'n Mishoring word gewoonlik verbind met mis, treurigheid, mismoedigheid en selfs gevaar, terwyl 'n trompet die blaasinstrument van veroweraars is, aankondiger van 'n gebeurtenis, meestal positief.

So kan voortgegaan word - 'n interessante invalshoek waaruit Aucamp se verhale nagegaan kan word, maar daar word volstaan by hierdie enkele aanduidings van simboliek en motiewe omdat die omvang van die artikel nie detailontleding toelaat nie.

3. Die dubbelverhaal as collage

Aucamp eksperimenteer (in die bundel onder bespreking) nog nie so met vorm soos onder andere Cortázar in sy boek, *Hopscotch*, nie, maar hy maak wel gebruik van hoofteks en subteks in verskeie vorme. In "'n Storie oor 'n storie" (*Enkelvlug*) vorm 'n verhaal, geskryf in sy jeugjare, die subteks, en die hoofteks is 'n ekstradiëgetiese bespreking van hierdie verhaal. Teen die einde van die verhaal word hoofteks en subteks saam geteleskopeer in 'n vooruitskouende slot. "Twee stories oor sensuur" (Volmink) is weer twee verhale oor sensuur wat opeenvolgend deur dieselfde verteller vertel word, maar nie werklik ander raakpunte, behalwe die tema, het nie.

Soos wat die collage-skilders van die vroeë negentiende eeu die realiteit van die werklikheid en dié van die kunswerk bymekaar wou uitbring, vleg Aucamp in sy dubbelverhale twee of meer verhaalrame deureen. In hierdie verhale gaan dit nie net om verhale *in* en verhale *oor* verhale nie, maar om 'n ekstra dimensie, naamlik die hêrskop van die bestaande. Die ekverteller in die inleidende paragraaf van "'n Storie oor 'n storie" verduidelik hierdie problematiek: "My titel laat my onmiddellik in die steek, want ek bedoel met 'oor' nie net *about* nie, maar ook (superimposed) *upon*. Selfs die 'bo-oor'-ding is ook net gedeeltelik waar, ... Dit gaan vir my om meer as 'n vroeër storie wat *deurskyn* deur die vernis van 'n nuwe weergawe; dit gaan om die begrip *hêr-denking*, óór-dink, soos die óú Italiaanse tekenaars die tema gebruik het: 'n huidige konsepie náás 'n vroeëre, asof die tekenaar die kyker wou nooi om sy beslissings te *beoordeel*" (*Enkelvlug* p. 24; outeur se kursivering).

Die verteller (Aucamp?) sluit met hierdie uitspraak van hom byna woordeliks aan by die skilders van die Futuristiese tydperk wat die interaksie tussen kunstenaar, publiek en

kunswerk vooropgestel het en die waarnemer déél wou maak van die skeppingsproses. Aucamp roep só 'n skets van een van die kunstenaars op in die sujetverhaal: "Daar is byvoorbeeld 'n Botticelli-tekening in die Uffizi wat 'n Pallas met twee koppe toon, die een skuins oor die ander geteken, en ook die kleed om haar lyf is twee, drie maal skrams op mekaar 'afgedruk'. Op die ou end kies jy nie: jy ervaar één bewegende fladderende Pallas" (p. 24). *Botticelli, Pallas* en die *Uffizi* roep die wêreld van die beeldende kunste op en skep so 'n verdere verhaalvlak, ingebed in die reeds bestaande verhaalrame. Ook die woorde *twee, drie maal op mekaar 'afgedruk'* is eksplisiete gebruik van collage terminologie.

Maar Aucamp betwyfel ook of dit moontlik is om dié eenheid by die herskryf van stories te bereik: "Ek weet nie of dié 'eenheid' met die herdink van stories bereik kan word nie. 'n Mens kan 'n storie natuurlik volledig *hershkryf*, maar in 'n sin vee jy die verlede van die storie uit, en dit kom neer op *vervalsing*. Jy ontken die werklikheid van 'n ervaring wat eenmaal vir jou waar was. 'n Eerliker eksperiment sou wees om *twee ervarings* teenoor mekaar te stel" (p. 24; outeur se kursivering). Dit is presies wat Aucamp in sy dubbelverhale doen - hy stel ervarings teenoor mekaar, maar ook naas mekaar en weer eens is dit 'n collageistiese werkswyse, soos ook die woord *vervalsing* collage metodes aandui. (Die kunstenaars van die eerste collages (soos Picasso) het juis hulle collages geskep deur gebruik te maak van reeds bestaande kunswerke as agtergrond en het dan daarop geplek - vervalsing van die oorspronklike skepping.)

In "'n Storie oor 'n storie" betrek Aucamp die leser algaande aktief as beoordelaar by die rekonstruksie van die 'nuwe' verhaal as hy in 'n soort proloog die omstandighede aandui waaronder "Die Kluisenaarkrap" geskryf was, daarna sy destydse ontleding daarvan weergee en uiteindelik die verhaal self te berde bring. Teen die einde loop die nuwe, órgedinkte storie, die eerste verhaal, die skrywer se ekstra-diëgetiese kommentaar en die leser se ervaring van sowel die afsonderlike dele as die geheel, ineen. Die verhaal het dinamies uitgereik na die leser en die leser is betrek by die rekonstruksieproses, al is dit net as beoordelaar van wat geslaagd of minder geslaagd is - 'n collage van interpretasies. Boccioni se droom het in Aucamp se letterkunde gemanifesteer.

Tydruimtelik is "'n Storie oor 'n storie" se diëgese veral verwickeld. Die ingewikkeldheid al dan nie, van die verhaal, maak egter nog nie daarvan 'n literêre collage nie. Wat van hierdie verhaal 'n verhaal wél 'n interessante literêre collage maak, is die deureenspel van die werklikheid buite die verhaal (die dele oor die skryfproses, die skrywer se ontleding van sy vroeëre verhaal en Uys Krige se kommentaar) en die werklikheid van die sujetverhaal. Hierdie laasgenoemde werklikheid bestaan dan ook nog uit meer as een realiteit omdat hierin twee verhaaltakke (met hulle realiteite) wat deureenloop, aangebied word.

Van Gorp beskou collage in die literatuur as 'n tegniek waarin gebruik gemaak word van aanhalings van ander skrywers in vreemde tale, fragmente uit ander taalregisters, byvoorbeeld koerante, en ander toespelings. (Kyk definisie onder *Collage in die literatuur?*) Aucamp open hierdie verhaal deur 'n aanhaling uit John Barth se kortverhaal "Life-Story", wat in 'n Amerikaanse tydskrif gepubliseer is. 'n Ander literêre teks (ekstra-tekstuele stem) en die titel van 'n tydskrif word intertekstueel betrek in hierdie aangehaalde motto, en hierdie werkswyse is literêre collage. Verder sê hy in die inleidende sinne dat hy 'n ander soort "pentimento" in gedagte gehad het as Lillian Hellman. *Pentimento* dui aan dat dit vervolgens in die verhaal sal gaan oor gegewens wat bo-oor ander aangebring is sodat die onderste 'deurskyn'. 'n Verklaring van 'pentimento' lui: "Reappearance of earlier

underlying painting when layer added later becomes transparent, revealing artist's change of mind etc." (Sykes, 1976:818).

Ná hierdie inleidingsinnee maak die implisiete outeur gebruik van wat as 'kantaantekeninge' bestempel kan word om die verhaal te verdig: "Dit het alles begin met die deurblaai van "Contrast", op soek na 'n bepaalde teks" (p. 24). ("Contrast" roep die gegewe van 'n literêre tydskrif uit die Sestigjarige hier op.) "Hier stuit ek toe op my eie naam; begin lees, ná baie jare ... Ta Miem is reg: ouderdom is basies die probleem van die jonges. Ek was bang toe ek "Die Kluisenaarkrap" geskryf het; ... (p. 24). En "By 'n herlees van die vorige sin wou ek hom skrap, want hy is so duidelik vir teatrale effek bygehaal, maar ek het hom laat bly, my tot beskaming en vermaning: wie 'n verhaal uit sy jeug wil óórdink, moet homself eers van adolessensies bevry" (p. 25). Met hierdie laaste aanhaling lewer die verteller (skrywerstem) kommentaar oor sy skrywer-wees, betrek dus die wêreld van die skrywer as mens by die wêreld van die verhaal.

'n Verdere opbouing van die literêre collage vind plaas as die skrywer se vroeëre ontleding van sy verhaal, geskryf op 28-jarige ouderdom (ook pertinent genoem), en kommentaar van Uys Krige oor die verhaal, deel van die verhaalgegewe word: "Uys het vriendelike dinge op sy kaartjie gesê; onder meer gepraat van 'detached irony'" (p. 25). (Engelse terme gebruik in die verhaaltteks is literêre collage.) Die plasing van die eerste verhaal, "Die Kluisenaarkrap" volg en dan vra die skrywer direk, asof van die leser as arbiter: "Hoekom het ek my digter so verneder? Wou ek 'n eie boosheid besweer? Of boete doen uit skuldgevoel?" (p. 33). Daarna doen die skrywer self 'n alternatiewe slot aan die hand vir sy verhaal, maar veroordeel dit ook as vals. Ten slotte word al die werklikhede saamgevoeg in dié erkenning van die skrywerverteller: "Die digter in "Die Kluisenaarkrap" het nou ék geword. En as ék mag hy nie meer aan sy lot ontsnap nie ... Daar is geen uitweê vir my of my verhaal nie. Ons moet geduldig ryp word vir ons slot" (p. 35).

Die leser word as't ware só aktief betrek in hierdie verhaal dat hy in die rol van herskrywer ínbeweeg en so sy oordeel vel. Dit gaan uiteindelik dan nie net oor die blote weergee van 'n verhaal óór 'n verhaal nie, maar oor die evaluering van albei verhale (deur die skrywer en leser) en oor die evaluering van die moontlikhede van die verhaalkuns en die skrywer se vermoë as woordkunstenaar.

"Twee stories oor sensuur", die dubbelverhaal in *Volmink*, is op byna soortgelyke wyse as "'n Storie oor 'n storie" opgebou. Die skrywerstem van die vorige verhaal is in hierdie verhaal net vervang met 'n alwetende ek-verteller, wat die vertellings van 'n ek-verteller (Oom Toon Lourens), weergee. Oom Toon Lourens vertel twee stories oor sensuur en hierdie vertellings word onderbreek deur die alwetende verteller wat kommentaar lewer oor Oom Toon Lourens se narratiewe inhoud, maar ook sy handeling, soos die stop van sy pyp, beskryf: "Niemand durf vra hoeveel smolletjies oom Toon gehad het nie, voor en na.) ... (Oom Toon het sy pyp teen sy skoensool uitgeklop; toe koelbloedig oorgehaal, soos 'n gewoontemisdadiger, en reg in die vieruurtjebos langs die stoep gespoeg. Deur die oop venster het hy in die skemer ingewande van die huis ingeskree: 'Koffie-e-e!')" (p. 8-9).

Hierdie kommentaar word afgewissel met tye wanneer die alwetende ek-verteller se gedagtestrome die vertelling van Oom Toon Lourens verder ruimtelik inkleur: "Ek ken die plek; dis waar. Was eenmaal daar op 'n studietoer. 'n Regte maanligplek. Bedags is dit bar, want die werf is kaal; die lig verblindend op die wit mure van die strak verdieping en die lang rye buitegeboue wat die woonhuis flank ... "(p. 9) en "Ook ek kan die toneel sien: die

lang rye buitegeboue wat die woonhuis flank ... "(p. 9) en "Ook ek kan die toneel sien: die maanlig, die skaduwees agter die ruite. Tussen hulle, soos die ewigheid self, die kaal werf; en albei met die skrik in hulle harte ... " (p. 11).

"Twee stories oor sensuur" verskil van " 'n Storie oor 'n storie" in die sin dat eersgenoemde verhaal nie 'n herkonstruering van 'n bestaande verhaal is nie. Twee aparte vertellings oor dieselfde onderwerp, sensuur, word net deur 'n verteller ná mekaar vertel. Hierdie vertellings is, tesame met die alwetende ek-verteller se kommentaar en gedagtestrome, saamgevoeg in een verhaalraam om die sujetverhaal collagisties te konstrueer.

In albei verhale word ten minste twee realiteite opmekaar aangebied as onderdeel van die sujetverhaal. Aucamp dui in albei verhale ook die bevreemdende en absurde aard van die werklikheid aan - een van die kenmerke van die collagekuns volgens Hadermann (1980:271). "Hofkar" en "Mooi Annie", die twee hoofkarakters in "Twee stories oor sensuur", word albei vervreem van die gemeenskap waarin hulle hulle bevind as gevolg van die mense se absurde verwagtings. Die kerk en gemeenskap verstoot "Hofkar" omdat hulle nie haar woord wil aanvaar dat sy haar oorlede man se kind verwag nie. "Mooi Annie" ly weer onder háár oorlede man se wil soos in sy testament bepaal, naamlik dat sy nie weer mag trou nie. Dit is 'n absurde verwagting omdat sy nog kinders en 'n plaas het om vrou-alleen te versorg.

Hierdie dubbelverhale stel die leser bloot aan die gelyktydige ervaring van verskillende verhale. Die skrywer bewerkstellig tog 'n eenheid, anders as die verwagting wat sy stelling aan die begin van die verhaal, "'n Storie oor 'n storie", skep. Hierdie eenheid word bereik deur die interaksie tussen teks en leser as medekonstrueerder. In die vierluikverhaal "Vir vier stemme", voer Aucamp hierdie eksperimentele soort skryfwyse verder deur verskillende verhale, met hulle onderskeie vertellers en fokalisators, te skep. Met hierdie veelstemmige verhaalsiklus het hy 'n 'eerste' in die korter Afrikaanse prosa geskep en kan daarom tereg as *avant garde*-kunstenaar gereken word. Hierdie laasgenoemde verhaal is belangrik as literêre eksperiment, en word later voortgesit deur die Markiesreeks in sy bundel *Wat bly oor van soene?* (1986).

4. Collage as bindingsmiddel

Soos aangetoon deur die talle aanduidings van *collage* in *Volmink*, het collage 'n bindende funksie in hierdie bundel. Tematies figureer die meerledigheid van die titel in al die verhale, sodat die leser bewus bly van volmaaktheid en verminktheid, maar ook van die sintese daartussen. Die vertellers wissel mekaar virtuos af sodat 'n 'opmekaar geplakte' verhaal soos die vierluikverhaal ontstaan, waarin verskillende perspektiewe die 'rame' saamvoeg tot 'n geheel. Ruimtes in die verhale wissel van 'n Karoedorp tot die Sintagmaplein in Athene en word bymekaar gebring deur die 'groter' menslike ruimte van die karakters. Die karakters verteenwoordig ook verskeie tipes mense, maar hulle het dit in gemeen - hulle ervaar almal volmaaktheid en verminktheid, hulle is oorgelewer aan die realiteite van die wêreld. Aucamp het in *Volmink* grepe uit die werklikheid geneem, dit geskommel en gelas en nuwe realiteite in die verhale geskep wat op mekaar inspeel - 'n collage van verhale saamgevoeg in die 'raam' van 'n bundel.

5. Evaluering

5.1 Collage as literêre eksperiment

Literêre collage manifesteer op verskeie maniere en in die sogenaamde postmoderne literatuur word dit veral eksperimenteel gebruik. Hierdie eksperimentering het die verskyning van literêre werke met 'n totaal nuwe voorkoms en inhoud tot gevolg. Ikoniese poësie;⁴ boeke wat soos 'n blokkiesraaisel aanmekaar gesit is; boeke met foto's en óf illustrasies waarin die teks en die foto's meeding om die leser se aandag; prosa met tekstuele verwysings as motto's en prosa wat ander tekste as subteks binne 'n teks gebruik, is alles voorbeelde van eksperimentele literêre collage, 'n werkswyse wat die literatuur verryk.

Aucamp se gebruik van literêre collage is veral sigbaar in die integrering van ander tekstuele verwysings, as motto's vir sy verhale of ingebed in die verhaalrame. Struktureel eksperimenteer hy veral met tyd: tye wat deureenloop of opmeekaargeplak word en opheffing van tyd, byvoorbeeld in die verhaal oor die heilige Franciskus wat byna tydloos tussen eeue heen beweeg (" 'n Heilige met huisbesoek"). Wat karakterisering betref, neem hy persone uit die werklikheid (soos die talle kunstenaars reeds aangedui), verwerk hulle optredes en persoonlikhede en laat hulle as karakters in sy verhale figureer. Hy skep ook karakters waarin meer as een persoonlikheid saamgetrek is, hermafroditiese en transvestietfigure ("La Divina en die cowboy" en "'n Grap is 'n grap"). Sy karakters word laag vir laag opgebou, soms deur die leser self as medekonstrueerder (en nie net realiseerder nie), soos in die vierluikverhaal waar 'n volledige karakterinkleding eers moontlik is ná die lees van al vier verhale. *Dieselfde tipe karakters* duik in *verskillende bundels* op, soos die ouma-figuur wat aangetoon is. Hulle is reisigers wat al reisende die streke van die menslike gees en die wêreldstreke ontdek en só word verskillende realiteite opmekaar geplak.

Die ruimtes in Aucamp se verhale lyk soos 'n wêreldkaart van plekke saamgevoeg binne die kader van verhaalrame. Hy stel die leser bekend aan wêreldstede en -goedere, aan Westerse kultuurskatte deur sy karakters te laat reis. Dié ruimtes speel op mekaar in, bring wêreldstede en die Suid-Afrikaanse kontrei-omgewing van die Stormberge bymekaar en skep só 'n collage van ruimtes binne die verhaalrame. Maar hy ontbloot ook die ruimtes van die menslike gees, die verborge 'kamers' waarin die mens se erotiese drange skuilhou. Die temas van liefde en die liefdeloosheid van die mens, maak juis die deure van hierdie kamers oop en gee aan die leser 'n kykie in die verskuilde vertrekke van byvoorbeeld die homoseksuele liefde of die transvestisme (soos aangetref in "La Divina en die cowboy" en "Vir vier stemme").

Aucamp se wisselende gebruik van fokalisasie en perspektiewe gee aan sy verhale 'n kollagistiese inslag, soos die vierluikverhaal in *Volmink* getuig.

Deur dubbelverhale ("'n Storie oor 'n storie" en "Twee stories oor sensuur") en verhaalreekse ("Vir vier stemme" en die Markiessiklus) te skryf, gee Aucamp nuwe vorm en betekenis aan die kortverhaal. Hierdie verhale het 'n essayistiese inslag, as Grové (1982:38) se definiëring van *essay* ter omskrywing van die term geneem word.

⁴ Vir voorbeelde van visuele poësie kyk Slagter (1977: 30-50.)

Die essay is 'n korter prosageskrif waarin 'n literêre, godsdienstige, estetiese, politieke of sosiale probleem op persoonlike en pittige wyse behandel word.

Afsonderlik is elk van die vier verhale in "Vir vier stemme" 'n kortverhaal, maar gesamentlik dek hulle twee-en-twintig bladsye waarin die sosiale problematiek van "Die Hoek" en sy mense geparodieer word. Deur 'n grap word 'n einde aan Beimen Botes se alleenheid gebring, maar dié grap beëindig ook Freddy McTavish se lewe.

Aucamp is al bekend as taalvirtuoos wat nie net die kontrei- of streekstaal laat herleef nie, maar ook neologismes tot die Afrikaanse taal byvoeg. Die saamgestelde bundeltitel, *Volmink*, waarin Aucamp ten minste vier woorde en hulle verskillende betekenisse vervat, is 'n goeie voorbeeld van sy nuutskeppinge. Hy gebruik woorde byna soos 'n digter - multibetekenisdraend en met presisie. Hierdeur skep hy meervlakkige verhale met gedronge beelding van onder andere tyd en ruimte.

Sekere simbole en motiewe (die pou, perd, eensaamheid in al sy fasette, ensovoorts) kom herhaaldelik in sy bundels kortverhale voor. Die simboliese verwysings en motiewe kenskets sy verhale al as 'n oeuvre met die mens, sy erotiese drange en eensaamheid as deurlopende tema. Hierdie herhaling van temas vereis nuwe stelwyses om die lesers voortdurend geïnteresseerd te hou, en dít bereik Aucamp deur collagisties te werk te gaan: nuwe verhale te skep deur 'bekende' gegewens opmekaar te plak ("Ma se storie (en myne)", of dele uit vorige verhale te gebruik saam met nuwe gegewens en so 'n nuwe verhaalraam daar te stel ("n Storie oor 'n storie"). Dat Hennie Aucamp collage eksperimenteel as werkswyse gebruik, is reeds vooraf oorvloedig aangedui in die ontledende besprekings van verhale, maar watter funksie vervul dit in sy oeuvre?

5.2 Funksie van collage in Aucamp se kortkuns

Veelfasettigheid, meerledigheid, virtuositeit is woorde wat dadelik opkom as die aard van Aucamp se kortkuns saamgevat moet word in een term. Collage as werkswyse het veral dít meegebring in sy oeuvre: dat hy binne die bestek van een verhaalraam verskeie wêreldes kan betrek, gegewens opmekaar kan plak wat oënskynlik nie saam hoort nie, selfs teenstrydig is - soos in "'n Heilige met huisbesoek", waar 'n heilige uit die Middeleeue in 'n moderne dekadente Amerika sy weg moet vind.

'n Collagistiese werkswyse laat intertekstualiteit hoogty vier in Aucamp se verhale (of is dit andersom?). Hierdie tekstuele verwysings word egter meer as blote verwysings, hulle word déél van die teks waarmee die verhaalraam verdig word.

Die gebruik van collage in sy verhale bring mee dat Aucamp kan eksperimenteer met strukturelemente soos tyd. 'n Enkele ruimte verteenwoordig baie ruimtes as die lesers vanuit collage-kriteria, waarin 'rame' oormekaarskuif, sy verhale bestudeer, soos in "Die hangkas" waar 'n kas ook simbolies baarmoeder en graf word. Collage in fokalisering skep die moontlikhede dat vertellers en fokaliseerders afgewissel en deureengevleg word tot 'n ingewikkelde perspektiwiese patroon. In die vierluikverhaal, "Vir vier stemme" is die vertellers en fokaliseerders wat mekaar afwissel ook deelnemende karakters in die verhale.

Collage vervul 'n bindende funksie in die kortkunsoeuvre van Aucamp deur sy verhale onderling in een bundel, maar ook sy bundels aanmekaar te skakel, veral tema-gewys. Die

tema van die vereensaamde mens wat na liefde en genade uitreik, kan byna in elke kortverhaalbundel van hom gevind word. 'n Collagistiese aanbiedingswyse verhoed dat dit slegs 'nuwe temas op ou deuntjies' word.

Literatuurlys

- Aucamp, H. 1978. *Enkelvlug*. Kaapstad : Tafelberg.
- Aucamp, H. 1981. *Volmink*. Kaapstad : Tafelberg.
- Cassell. 1973. *French/English dictionary*. London : Cassell.
- Caw, M.A. 1983. Framing, centering, and explicating: Virginia Woolf's collage. (In Plottel, J.P. red. *Collage*. New York :C.U.N.Y. p. x, pp. 59-78.)
- Cuddon, J.A., red. 1979. *A dictionary of literary terms*. London : Deutsch.
- De Vries, Ad. 1974. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam : North-Holland.
- Grobbelaar, M. 1987. 'n Interpretasie van die montageverhaal "Vir vier stemme" in Hennie Aucamp se kortverhaalbundel *Volmink*. *Tydskrif vir letterkunde* 25(1): 49-59, Mei.
- Grové, A.P. 1982. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Elsiesrivier : Nasou.
- Hadermann, P. 1980. Collage. (In: *Moderne Eyclopedie van de wereldliteratuur*, 2: 271.) Haarlem : De Haan.
- Slagter, E. 1977. *Visuele poëzie: een bloemlezing konkrete en visuele gedichten*. Brussel : Manteau.
- Spykes, J.B. red. 1979. *The concise Oxford dictionary*. Oxford : Clarendon.
- WAT
kyk
Woordeboek van die Afrikaanse Taal.
Woordeboek van die Afrikaanse Taal. 1950-1985. 7dle. Pretoria : Staatsdrukker.

Potchefstroomse Universiteit vir CHO.