

G.A. Jooste

## Taaltoer in die woestyn: Marais se *Dwaalstories*

### Abstract

This article analyses the functions of the authorial and narrative instances in Marais's *Dwaalstories*. It concentrates on the use of language, for example style and idiom, in order to examine the relationship between the distinctly Afrikaans register and the San world in which these stories are situated.

The language of the narrator to a marked extent predisposes the reception of the narrative. In this case, aspects like the high frequency of diminutives, the colloquial style and the effortless integration of the typically Afrikaans idiom complement fantasy to create charming African desert stories with a unique flavour. Furthermore, these stories are orchestrated to such a level of artistic coherence that the author's own remarks in the foreword about vagueness and looseness cannot possibly be taken at face value.

### 1. Inleiding

Hierdie artikel oor Marais se *Dwaalstories* sluit gedeeltelik aan by 'n vorige oor die tekstuele gesag in genoemde bundel (Jooste, 1991:1-10). Daarin is gekonsentreer op die vernuwende hantering van outeursinstansies.

In hierdie artikel word, soos bostaande titel aandui, veral die taalaspek van die *Dwaalstories* ondersoek. Hierdie beskouing steun op die onderskeid wat getref is tussen die rolle en funksies van die verskillende outeursinstansies (kyk Jooste, 1991:1-10). Aangesien die werklike outeur Marais sonder twyfel pa staan vir die gedrukte *Dwaalstories*, soos hulle in 1959 gebundel verskyn het, konsentreer hierdie artikel op die teks as taalmaaksel van 'n Afrikaanse mens.

Soos in die vorige artikel word in hierdie ondersoek op die prosagedeeltes van die stories gefokus aangesien die sogenaamde Boesmangedigte en die verbande daarvan met die stories reeds in 'n mate oopgeskryf is (vgl. M. Nienaber-Luitingh, 1978, veral die eerste twee artikels in die bundel). Hierin noem die skryfster dat sy Marais se "Boesmangedigte" as die beste poësie in sy oeuvre beskou (1978:18). Hierdie opinie sluit aan by die beskouing in hierdie twee artikels oor Marais se prosa, naamlik dat die spookverteller (die "Boesman" Hendrik) iets te doen kan hê met die gees van die vertelling, maar dat die taalgebruik, die vormgewing en orkestrasie van gegewens die hand van 'n Westerse kunstenaar vertoon. Die rol van die werklike outeur Marais kan op geen wyse betwyfel word nie, veral in die lig van die feit dat die liedjies en gedigte wat in die *Dwaalstories* geïnkorporeer is, elders as poësie van E.N. Marais verskyn het. Twee voorbeelde kan genoem word: *Gedigte* van 1943 en *Versamelde gedigte* (eerste uitgawe 1933, tweede uitgawe 1965).

Die woordvoerder in die *Dwaalstories* eksplisiteer homself op geen direkte wyse nie. Die optrede van die konkrete outeur in die inleiding is reeds genoem en bespreek, synde 'n aspek wat 'n nuwe lesing sou kon beïnvloed. As personasiervrye stem kan hierdie verteller gesien word as 'n instansie wat op die konvensionele manier die tekstuele gesag in stand hou. Synde anoniem en op 'n vlak bokant die storie is hy in volle beheer. So ondermyn die aanbod die gesag van die outeur wat in die inleiding na vaagheid en losheid verwys, sekerlik met die doel om 'n sekere soort lees van die verhale te predisponeer, naamlik 'n kinderlike.

Die woordvoerder se vertelhouding kan redelik maklik uit die teks afgelees word. Dit is 'n houding van simpatie teenoor die mens: die personasies word voorgestel as weerlose wesens deurdat deerniswekkende aspekte soos byvoorbeeld kleinheid (Klein Riet, Joggom Konterdans en Nampti) en hulpeloosheid (Nampti se ouma) ter inleiding op die voorgrond gebring word en deurgaans 'n rol te speel het. Hierdie simpatieke houding kry taalmatig gestalte in die gebruik van verkleiningsvorme wat frekwent voorkom. Twee voorbeelde uit "Die vaal koestertjie": "En Nampti kry op die vlakke 'n vaal koesternessie, en sy keer die bokke weg en sy sing vir die mammie..." (*Dwaalstories*: 20); "En sy rol haar klein karossie oor die een arm ..." (*Dwaalstories*: 21).

Die verhale inkorporeer almal as storiegegewe 'n dreigende probleem wat van die inset af die bestaan van die mense en die gang van die gebeure direk beïnvloed: die "groot gevaar" bedreig Gammadokies ("Klein Riet-alleen-in-die-roerkuil"), Jakob Makding roep homself uit as heerser ("Die lied van die reën), klein Nampti en haar ouma staan ondergang in die gesig ("Die vaal koestertjie") en Nampti en Valkvlerk word deur hul ouma die berge uit gesleep ("Die reënbul"). Die simpatie met die personasies in hul stryd word min of meer verseker terwyl die onsekerheid oor hul vermoë om te oorwin 'n mate van spanning skep. Hulle is almal klein van gestalte of in 'n swak posisie.

Die verteller sinjaleer aan die leser dat die personasies darem nie heeltemal aan 'n wrede noodlot oorgelaat word nie; daar is hoop vir hulle. Hierdie sinjaal werk diskursief deur middel van die trant. Die verteltrant is soms nugter en saaklik, soos byvoorbeeld die slotmededeling van "Klein Riet-alleen-in-die-roerkuil": "En daar het hulle die vuurtjie doodgemaak van Riet-alleen-in-die-roerkuil", waarmee die tragiese afloop van die storie verhol word in die vuur-metafoor. Die trant is soms lig en speels, en dan direk in teenspraak met die gruwelike gebeure wat verhaal word, soos die spottende tipering van die bang mans in die eerste verhaal: "En die mans is so bang dat hulle toonnaels kletter en die sweet drup van hulle lyf in haelkorrels" (*Dwaalstories*: 8). Die fokus op toonnaels en sweetdruppels trivialiseer die aangeleentheid.

Hierby pas 'n vinnige verteltempo: gebeure word kompak en ekonomies meegedeel; slegs die essensie is ter sake. In die inleidende sin van "Die lied van die reën" (*Dwaalstories*: 12) word die twee deelnemers aan die komende magstryd bondig en direk in dieselfde tydsgewrig teenoor mekaar gestel, tesame met die vernaamste attribute wat hulle na die stryd toe bring, respektiewelik die viool en die outokratiese optrede by die Bessiebome. Dit is tipies van die fantasieverhaal (waaronder die sprokie) dat die aanbieding nie in sy eie swaarwichtigheid wil vasval nie, maar ondanks die deursigtige aanbieding wil tref. Dit is 'n skeppende teenstelling: die ligte trant van die aanbieding, teenoor die (ietwat bedekte) trefkrag van die verhaal.

Die skynbaar ongekompliseerde teksvlak beteken nie dat hierdie verhale 'n ongesofistikeerde ontvanger impliseer nie. 'n Kinderlike leser sal wel geakkommodeer word, waarskynlik deur die elemente van speelsheid en fantasie, asook die feit dat die orkestrasie en organisasie van die verhale skynbaar geen direkte appèl tot die intellek rig nie. In hierdie opsig sou 'n mens seker 'n saak kon uitmaak dat die geïntendeerde leser (vgl. Malan, 1983:xxvi) tot wie hierdie verhale hul rig, 'n taamlik naïewe persoon kan wees. Die toeganklikheidsdrumpel is skynbaar baie laag, maar dit verg 'n redelik gesofistikeerde lesing om verby die vanselfsprekende te kyk en selfs net van die opvallendste spelmoontlikhede bewus te word. Verderaan word daar na die taalgestalte van die spel gekyk.

## 2. Taal as dwaling

### 2.1 Die bundelitel gestand gedoen en teengesprek

Die titel dien gewoonlik as wegwyser oor die drumpel van die teks. "Omdat dit gewoonlik op buiteblad en titelblad saam met die outeursnaam aangegee word, word dit gemaklik as deel van die 'outeursruimte' beskou" (Brink, 1987:124). Saam met aspekte soos die outeursnota, motto's en outeurswaarskuwing, word die titel as 'n taalhandeling van die werklike outeur beskou.

Veral die eerste deel van die titel vra om ondersoek te word. Volgens die WAT (deel II, p. 398) het die werkwoord *dwaal* nie minder nie as sewe betekenisse: (1) om die regte pad byster te raak, (2) om sonder doel of koers te beweeg, (3) om ongemerk af te wyk of verplaas te word (soos gedagtes dwaal), (4) om af te wyk van wat deugsam is en 'n sondige lewe te lei, (5) om jou te vergis en in 'n waan te verkeer, (6) om buite jouself te wees van opwinding of aandoening en (7) om te spook. Met die uitsondering van die laaste moontlikheid bevat al die betekenisse van *dwaal* 'n element van afwyking van 'n norm of van die verwagte. Die spookmoontlikheid is vir die meeste lesers waarskynlik die minste toepaslik op die *Dwaalstories*.

'n Mens vra jou af op watter aspek van die verhale die *dwaal*-deel van die titel die meeste betrekking het: op die storie of die aanbod. Daar is verskeie moontlikhede en die een hoof nie ten koste van die ander voorkeur te geniet nie; meer as een moontlikheid kan getylik in die spel bly.

Jy kan op die storie self konsentreer en besluit dat die gegewe wat deur die stories gekommunikeer word 'n dwaaltoestand of -gebeure uitdruk, en dan gee jy voorkeur aan die eerste en vyfde betekenis (naamlik om die pad byster te raak en in 'n soort waan te verkeer; veral Klein Riet van die eerste verhaal en Jakob Makding van die tweede het hierdie soort dwaling begaan). In die lig hiervan lees 'n mens die *Dwaalstories* dan as 'n tipe verslag van 'n dwaling deur 'n dwaler wat sy regmatige straf ontvang het. As jy oorweeg of die vertelling self 'n uitvoering is van 'n soort dwaalbeweging, synde los van die gewone wette van waarskynlikheid en voorspelbaarheid, kom dit voor asof die tweede en moontlik ook die derde betekenis van *dwaal* op die voorgrond gebring word. Dit is die koerslose spelbeweging en die wegraak in die gedagtedwaling. Die bekorende spel met die leser word deur hierdie siening op die voorgrond gebring. Die sesde betekenis van *dwaal* (buite sigself wees van vreugde of aandoening, dus moontlik 'n soort ekstase) sluit aan by wat 'n mens die *gees* (*'decorum'*) van hierdie tekste sou wou noem: die stories vertel van fantastiese gebeure van gevaar en ondergang maar ook van redding, gebeure wat weier om

te strook met normale opvattinge van wat moontlik en waarskynlik is, maar waardeur die teks op opwindende wyse in staat gestel word om los te raak van 'normale' opvattinge oor dimensie en gewone waarskynlikheid. Die spel word 'n verbeeldingsvlug, en die 'afstand' tussen die verhaal se wêreld en die gewone werklikheid van die verstedelike Westerse leser hoef nie die vlug te verhinder nie, maar kan dit selfs aanmoedig.

Die titel rig by voorbaat 'n waarskuwing aan die leser: moenie verwag dat hierdie stories jou taak gaan verlig deur ondubbelsinnige wegwysers nie. Hierin skuil die moontlikheid dat 'n leser vervreem kan word. Todorov (1973:157) meld dat die literatuur van die fantasie veral gebaseer is op die onsekerheid van die leser oor sommige gebeure. Hierdie opvatting kan in Marais se geval na die titel uitgebrei word. Dit is al 'n waagstuk om te probeer besluit wat presies deur die titel gesuggereer word, indien presiesheid 'n mens interesseer. Om Lord Sudden (in *Magersfontein*) vryelik te parafraseer: presiesheid lei slegs tot verkalking van die verbeelding (Leroux, 1976:59), 'n opvatting waarmee Marais waarskynlik simpatie sou gehad het. Die enigste element wat moontlik aanspraak kan maak op 'n sentrale posisie as gemene aspek van al die dwaal-opvattinge is 'n suggestie van afwyking van 'n geïmpliseerde doelwit of van 'n 'regte' opvatting.

Hierdie aspek werk op die semantiese en tematiese vlakke; van strukturele toevalligheid of onbepaaldheid is min teken. Dit is wel aantoonbaar dat hierdie verhale besonder vernuftig gekonstrueer is, 'n feit wat op sy beurt die mate van ondefinieerbaarheid van die titel teensprek. Daar kan aangetoon word dat hierdie verhale 'n stel makroproposisies in die onderbou gemeen het (vgl. Jooste, 1983:78), veral ten opsigte van die handeling, en verder dat die vertellende transformasie hiervan in die vier verhale 'n merkwaardige ooreenkoms vertoon.

Hierdie aspek word hier slegs heel kortliks aangeroei ten einde die teenspraak met die titel te belig. Ten spyte van die titel asook die losheid wat deur die namaak van die mondelinge verteltrant gesuggereer word, is daar in die *Dwaalstories* se aanbod 'n klassieke driefasestruktuur te bespeur, respektiewelik oorsaak, verloop en einde. Eerstens word die verhaal tydruimtelik gesitueer, en in drie van die vier is hierdie gegewens van sentrale belang (die uitsondering is "Die vaal koestertjie"). Die hooffigure word kortliks bekend gestel, en omtrent die funksie en status van elkeen word iets meegedeel of gesuggereer. In hierdie bekendstelling is 'n motoriese moment ingebou, hyvoorbeld in die naam van die figuur, 'n eienskap wat genoem word of 'n omstandigheid wat met die inset heers. In die bekendstelling ingebou of direk daarop volg die probleem, 'n saak wat met die motoriese moment skakel, omdat dit 'n dringende probleem is wat die soek en vind van 'n oplossing predestineer. In die tweede instansie spring die protagonis aan die werk en die aksie neem 'n aanvang. As gevolg hiervan vind daar ondanks komplikasies 'n vinnige ontwikkeling plaas terwyl die aspekte van die stryd teen mekaar opgeweeg en uitgespeel word. Hierdie handeling lei tot 'n krisis en die probleem word na 'n kant toe besleg. Die eindresultaat (derdens) word kompak vertel: sukses of ondergang. Die probleem is oorwin en die strydende magte kom tot rus in 'n nuwe ewewig.

Hierdie werkwyse klop met die optrede van 'n Afrikaanse kunstenaar wat in die Westerse tradisie geskool is en die epiese middele anders gebruik as die (veronderstelde) primitiewe natuurkind wat (vermoedelik) meer op voordrag en direkte kontak met 'n ontvanger sou vertrou vir die werking van sy kunsgeheel. Deurdat die stories ook tot die vaardiger en meer ontwikkelde leser spreek, word 'n dubbelvlak-leesmoontlikheid tot stand gebring.

Hierdie verhale vervreem nie die leser met tekstuele of strukturele kompleksiteit nie maar knoop deur middel van die taalspel en fantasie 'n intrigerende spel met hom aan. Die simpatieke behandeling van die personasies midde-in hul krisis, die vanselfsprekendheid waarmee elemente van fantasie meegedeel word (sonder voorbereiding of verklaring, soos byvoorbeeld die magte waarmee Nagali bedeel word of die effek wat Joggom Konterdans se vioolmusiek op die mense het) asook die skynbaar naïewe vanselfsprekendheid waarmee die stories toegelaat word om hul loop te neem, verseker die leser se gewilligheid om die gees van die teks te aanvaar.

Die stewige onderbou wat buite direkte sig is, verseker die belangstelling van die gesofistikeerde leser, terwyl die naïewe oppervlak so sjarmant meegedeel word dat dit nie aanstoot gee nie. Die vernuftige wisselwerking tussen oppervlak en gesuggereerde onderbou verseker vir die nuuskierige leser 'n uiters boeiende ondersoekveld. Hierdie verhale van Marais vorm, histories en sinchroon gesien, 'n unikum in die Afrikaanse prosatradisie vanweë die uiters geraffineerde kontakspel wat tegelyk op verskillende vlakke met naïewe sowel as gesofistikeerde lesers gespeel word.

## 2.2 Die taalvlak

Deur sy gebruik van taal manifesteer die verteller sigself as 'n woordvoerder. Dit is vanselfsprekend. Narratiewe taalgebruik is nooit neutraal nie en die stempel wat 'n verteller se taalgebruik dra, kan as 'n aspek van sy karakter beskou word.

### 2.2.1 Die trant

Die verteltrant kan as lig en speels beskryf word. Kort sinne, 'n ongekompliseerde sinskonstruksie en die handhawing van 'n praattrant (let op die gebruik van *en* en *toe*) verseker dat hierdie tekste op die taalvlak uiters toeganklik is.

Die verteller verklap sy narratiewe standpunt deur onder andere die trant van sy taalgebruik. Soos reeds genoem, word die *Dwaalstories* gekenmerk deur 'n eie trant: nooit formeel of swaarwigtig nie, ryk aan klankspel en suggestie maar gestroop van pretensie; geskakeerd genoeg vir 'n komplekse klein wêreld maar in staat om in alle eenvoud direk op essensiële sake af te stuur.

Hierdie trant predisponer die dimensies van die gebeure. Die strewe en ondergang van Gammadoekies se kranige klein boodskapper word taalmatig 'n spel van klank en kleur en ritme wat die gruwelike gebeure weerspreek. As voorbeeld kan kortliks verwys word na die beskrywings van die konfrontasies tussen Riet-alleen en die teenspelers. Wanneer hy besef dat die danseressie hom terugswaai na Gammadoekies, wil hy skree, "maar sy asem is te klein, en sy dans so vinnig dat sy die woorde voor sy mond wegwaai" (*Dwaalstories*, 9). Nadat Nagali se krokodil hom op die sandwal uitgooi het: "Toe gewaar hy dit is Nagali se krokodil; en toe hy hom weer kry, lê hy hoog op die sandwal waar hy vandaan gekom het; maar hy weet dit nie" (*Dwaalstories*, 11).

"Die lied van die reën" vertel van hongersnood wat die mense getref het as gevolg van Jakob Makding se outokratiese optrede by die water (nogal profeties, as 'n mens die latere ontwikkelinge in die Afrika-politiek vanuit 'n Westerse posisie in oënskou neem). Die

manier waarop hierdie kwessie, immers 'n saak van lewe en dood, inleidend bekend gestel word, predisponeer egter 'n speelse opvatting. Makding se "kleingood" (let op: nie kinders nie) spot die arme ouens wat buite is en dus van die veld af moet leef terwyl die reën wegbly: "... die grys Bobbejane grou wortels in die harde grond, en voordag suig hulle die ogendwater van die grasblare" (*Dwaalstories*, 13).

### 2.2.2 Taalgebruik

Personasies word met spraak bedeel. So word die individu gekarakteriseer terwyl sodanige taalgebruik deel word van die 'ouditiewe' tafereel van die verhaal. Die toespraak van Nasi-Tgam ("Lied van die reën", p. 14) is, om die minste daarvan te sê, skilderagtig en tog die eenvoud self, direk en treffend. So demonstreer sy een van die grondslae van Konterdans se uiteindelijke sukses: die beheer oor die woord. "Ai! ons jagters! As pylstert hoës, dan stoei hulle met die dassies by die klipskeure om wegkruipplek te soek. En die dooies wat in die nag onder die wind loop, sê dat as die man kom, die beste liedmaker, sal Jakob Makding slap word sonder één slag. Die winter sal oor hom trek; sy blare sal afval" (*Dwaalstories*, 14). Dit is 'n beeld wat die manne se gebrek aan moed genadeloos oopplek: hulle kompeteer met die dassies om skuilplek. En niemand kan twyfel oor die uiteinde van Makding se lot as sy blare eenmaal afgeval het nie.

Die verteller se eie taalgebruik word gekenmerk deur 'n voorliefde vir 'n sterk dramatiese herhaling van sekere formules, soos die begin van sinne en paragrawe met *en*. Hiermee sluit hy aan by die verteltradisie soos 'n mens jou kan voorstel dit deur een van Marais se "fameuse storievertellers" beoefen kon gewees het. Hierdie herhaling van *en* sluit aan by 'n byna inkantatiewe taalgebruik: "En die reën bly weg, en die reën bly weg" (*Dwaalstories*, 13). 'n Mens kan hier stellig van 'n musikale taalgebruik praat, 'n element van die aanbod wat saam met pertinente aspekte van die orkestrasie werk om 'n buitengewone en ongetwyfeld eiesoortige aard aan hierdie verhale te verleen, 'n besonderere en unieke '*decorum*' wat ander teksvlakke kan beïnvloed.

In die *Dwaalstories* word die taalgebruik gekenmerk deur 'n Afrikaanse en Westerse afkoms, en in hierdie opsig is daar 'n teenspraak tussen die taal en die fiktiewe wêreld. Die verhale bestendig in die tydruimtelike sin 'n woestynagtige storiewêreld, 'n opset wat in breë trekke strook met die tipiese Boesmanomgewing van sê maar die Kalahari. Daar is in "Klein Riet-alleen-in-die-roerkuil" sprake van stof en vuur, strooihuise asook miershope in die veld. Tegelyk spring woorde wat hierdie sfeer versteur in die oog: die verteller noem dat die mense van Gammadoekies *kajuitraad* hou en dat Riet-alleen in die *wapad* hardloop, waardeur aspekte van 'n Westerse vervoerstelsel en -tradisie bygebring word. In "Die lied van die reën" word Joggom Konterdans se superieure musiekinstrument 'n viool genoem. Dit is ernstig te betwyfel of hierdie viersnaarviool as ouentiek aanvaar kan word, hoewel die bestaan van sekere primitiewe musiekinstrumente, ook snaarinstrumente, sekerlik in daardie wêreld veronderstel kan word.

'n Taalsaak wat die eerste verhaal oteenseglik in die Afrikaanse taalsfeer tuisbring, is die openlike en bedekte gebruik van Afrikaanse spreekwoorde. Op hierdie saak het Du Randt (1969:23 e. v.) reeds gewys. Dit raak veral uitdrukkings wat met vuur, stof en water te doen het, elemente wat nie slegs in die Afrikaanse spreekwoordeskat nie maar ook in die fiktiewe woestynomgewing volkome tuis is. Ingeburgerde uitdrukkings in 'n taal ontleen juis hul seggingskrag aan hul lang tradisie, selfs al het hulle reeds verslete metafore geword.

Idiomatiese uitdrukkings bedien die gebruiker van 'n gevestigde kortpad na 'n tiperende naam vir 'n tipiese situasie. Die al te bekende en gevestigde uitdrukking is geyk en afgeslyt, maar tegelyk 'n uiters bondige en akkurate segging van die tipiese. Hoewel frisheid en oorspronklikheid ingeboet word, is die voordeel hier dat die ingeburgerde kodes op 'n uiters kompakte wyse geaktiveer word.

Tegelyk moet 'n mens in gedagte hou dat die aanwending van Afrikaanse spreekwoorde en geekte uitdrukkings nie op 'n klakkelose herhaling neerkom nie. Deur die integrasie met 'n unieke metaforiek word die oue met nuwe frisheid bedeel. Die aanbod steun gedeeltelik op die geektheid, werk egter tegelyk vernuwend deur die reeds genoemde integrasie maar wel ook deur 'n verbeeldingryke aanwending.

Die vuurmaakplek aan die bokant word nie in die verteller se woorde of deur die Gammadoekiesgroep met Riet-alleen se gedugte taak in verband gebring nie. Die indruk kan bestaan dat die bereiking van daardie besondere vuurmaakplek daar bo die teken sal wees vir die suksesvolle voltooiing van hierdie opdrag. Tydens die ontmoeting met die vaal Boesman, wat na die spits klip "onder in die leegte" terugwys, kan die indruk ontstaan dat Riet-alleen tot daar opdraand gehardloop het en dat hy dus na 'n hoër vuurmaakplek op pad is. Dit is egter opmerklik dat dit die danseressie van die Nagali-kamp is wat hierdie verwysing na die vuurmaakplek die eerste gebruik, dat Riet-alleen die formulering oorneem (met 'n belangrike verandering wat sy strewre suggereer, naamlik "na die bokant" pleks van "aan die bokant", *Dwaalstories*, 10) en verder dat dit deur "ou Nagali se Narrakierie" herhaal word tydens die konfrontasie by die drif. Hierdeur word die ver en hoër vuurmaakplek as deel van die Nagali-groep se verwysingsveld uitgewys. Dit staan dus te betwyfel of Rooi Joggom se plek en hierdie vuurmaakplek in dieselfde omgewing kan wees.

In en deur die gebruik van hierdie uitdrukking word Riet-alleen se mislukking reeds vroeg in die storie gesuggereer. In hierdie spreekwoord skuil daar die implikasie van mislukking: as 'n taak binne iemand se vermoë is, word daar immers nooit van hierdie uitdrukking gebruik gemaak nie; dit sou heeltemal onidiomaties voorkom as iemand sê: hierdie of daardie werk is 'onderkant sy vuurmaakplek' of iets dergelyk.

Die opvatting dat strewre goed is en dat die goeie en 'n beweging na bo met mekaar saamhang, is in die blanke Westerling se kodesistiem en kultuurteks vasgelê. (Vgl. hier Lakoff & Johnson, 1980:14 en verder.) Riet-alleen kan gesien word as 'n slagoffer van hierdie strewre: omdat die stam se eie vuurmaakplek klaarblyklik ontoereikend beskerming teen die gevaar bied, hoogstens dien as vergaderplek van die kajuitraad, as vertrekpunt en bedreigde tuiste, is die bereiking van daardie ver plek die onmoonlike ideaal waarna hy en sy mense vergeefs streef. Dit is selfs moontlik dat die dreigende gevaar juis geleë is in die feit dat die plaaslike vuur ontoereikend geword het en dat Riet-alleen uitgestuur word om elders beter vuur te gaan haal.

Hierdie spreekwoord is diskursief ingebed. Die vuur is 'n deurlopende motief wat aspekte van lewe (Riet-alleen se vuurtjie word ten slotte gedoof) en kultuur van die veronderstelde groepie veldmense (die vuur as sentrum, gekombineer met 'n vervlegting van die kleure geel en rooi) integreer. Die boonste vuurmaakplek as teenstelling van die vuur by Gammadoekies vorm deel van 'n patroon van kontraste wat diskursief werk, soos byvoorbeeld die verwysing na die "warrelwindjies" onder Riet-alleen se voete teenoor die "warrelwind uit die groot woestyn".

By hierdie spreekwoord kan 'n mens 'n groepie ander spreekwoordelike uitdrukkinge voeg wat in verskuilde vorm voorkom. Wat die stof betref, dink 'n mens aan 'n uitdrukking soos "hy hardloop dat die stof staan" in verband met Riet-alleen se hardloopvermoë, en wanneer hy deur die vaal Boesman in die skadu gestel word: "hy word uitgestof", want Riet-alleen word letterlik deur die danseresse en die hardloper uitgestof. In dieselfde trant doen ander uitdrukkinge hul voor: Riet-alleen is uit sy element wanneer hy deur die drif moet kom en hy gaan deur diep water wanneer hy in die roerkuil beland. Lakoff en Johnson se onderskeid tussen die waardes wat respektiewelik met bo en onder geassosieer word, werp interessante lig op Riet-alleen se blootstelling aan die water in die drif: "Rational is up; emotional is down" (1980:17). Hieruit blyk dat die outeur se Afrikaanse taalregister en sy aanwending van hierin ingebedde Westerse sosio-kulturele kodes sigself manifesteer op narratiewe sowel as diskursiewe vlak.

Die gebruik van taal word in die storie self ingebed deurdat die boodskap wat Riet-alleen oordra, in taal geformuleer word. Klipdas-Eenoog het immers die groot woord uitgedink. Nou is dit interessant dat die boodskap self nie weergegee word nie, hoewel van die personasies se taalgebruik rondom hierdie boodskap 'n byna poëtiese aard vertoon. Heitsi-eibib sê: "As jy verkeerd maak, word jou lyf so styf gespan as die snaar van die groot ramkie", en Klipdas-Eenoog sê iets wat soos 'n tuisgemaakte spreekwoord klink: "Die vonke sit in die wolf se stert". Die suggestie van: "die knoop sit aan die einde van die tou" is daar, en dan klop hierdie uiting as voorspelling in 'n mate met die waarskuwing wat Heitsi-Eibib vir Klein Riet saamgee. Waarom, wonder 'n mens onwillekeurig, word die eintlike gevaarelement van die wolf, naamlik sy tande, heeltemal genegeer? Dit is maklik om te glo dat hierdie boodskap aan Rooi Joggom ook in sulke raaiselagtige taal kon wees, terwyl Riet-alleen se handeling (hy slaan met sy vuus teen sy voorkop om die boodskap te onthou) die ritmiese aard daarvan suggereer. 'n Aspek van die taalvlak wat nie links gelaat kan word nie, is die rol wat die verteller se taalgebruik speel in die suggestie of vestiging van die fantasie. Jackson (1981:40) noem in hierdie verband die spel met naamlose dinge en dinglose name. Heeltemal so ver word die saak in die *Dwaalstories* nie gevoer nie, maar aspekte van die taal lig die vertelling uit bo die direk referensiële.

In die eerste verhaal lees ons van die ding wat Riet-alleen in die hand het wanneer hy die reis na Rooi Joggom aanpak: "'n beste uitspeelstel". Hierdie voorwerp word vir die leser taalmatig opvallend gemaak deur die ongewone sintagmatiese patroon waarin dit verskyn: normaalweg word die onbepaalde lidwoord nie saam met 'n adjektief in die oortreffende trap ingespan nie, maar wel die bepaalde lidwoord. Verder is dit natuurlik onmoontlik om vas te stel wat 'n uitspeelstel presies is: 'n soort instrument waarop 'n ritme uitgespel kan word ter begeleiding van sang of inkantasie is een moontlikheid, terwyl De Vries (1989:21) aan die hand doen dat dit as 'n "beskerm-ding" opgevat kan word. 'n Mens dink ook aan 'n derde moontlikheid, naamlik dat dit iets kan wees soos die uitdoks-spykertjies in *Die kremetartekspedisie* (Stockenström 1981:108), waardeur Riet-alleen se poging opnuut in die lig van 'n spel met die noodlot verskyn. Die vraag bly staan waarom Riet-alleen die ding saamgekry het, want nadat dit by hom afgeneem is, sit hy sy reis voort, waaruit afgelei kan word dat hierdie uitspeelstel nie 'n onontbeerlike stuk toerusting vir die reis óf die boodskap kon gewees het nie. Die feit dat hy sy boodskap opseë deur ritmies met sy vuus teen sy kop te slaan, maak 'n musiekinstrument as begeleiding ietwat oorbodig.

Nog op die taalvlak kan die volgende aspekte ook vermeld word. Die verbeeldingryke en bekorende spel met name van personasies en plekke in die *Dwaalstories* ondersteun die speelse aard van die aanbod. Die afstand, ruimtelik veronderstel, waarmee die stories uit



die sê maar normale samelewing van die implisiete en veronderstelde leser verskuif word, is net groot genoeg dat 'n vergesogte keuse van 'n pleknaam sonder veel weerstand aanvaar sal word. Plekname soos Jakkalsdraai en Das-se-Kant doen nie vreemd aan nie. 'n Enkele verwysing na die Grootrivier (*Dwaalstories*: 13) dien selfs daartoe om die ruimtelike situering outentiek te laat voorkom. Party van hierdie name suggereer egter die fiksionaliteit van die aanbod, die nie-referensiële aard van die wêreld wat daardeur opgeroep word, en ondersteun so die werking van die fantasie (vgl. Todorov 1973:60: "The fantastic implies fiction"). Voorbeelde hiervan is Wienslig en die Skuinswater (in "Die lied van die reën").

Putkuil het 'n amper realistiese klank, terwyl Gammadoekies baie soos *grammadoelas* klink, wat 'n uiters afgeleë plek is (vgl. HAT, p. 315), terwyl die *doekies*-deel (in assosiasie met Riet-alleen se kleinheid en die verwysing na hom in die dravel) weer 'n konnotasie van kleinheid kan verleen. Doekies word immers nie met groot, sterk en fors mense geassosieer nie en pas verder in die patroon van verkleining wat deurgaans gevolg word. Die element van fantasie word gesuggereer deur die klankooreenkoms tussen die *gamma*-deel van die naam en *kamma* (nie werklik nie, vgl. HAT, p. 514).

Dit is egter opvallend dat 'n mens *doekies* kwalik met 'n primitiewe woestynomgewing kan assosieer, aangesien 'n doek 'n geweefde stuk materiaal is. Net soos *wapad* en *kajuitraad* (wat aanduidings is van 'n ontwikkelde vervoerstelsel, in laasgenoemde geval selfs van die seevaart) is in die woord *doek* 'n hele beskawingsagtergrond opgesluit. Dit laat 'n mens oor die eerste deel van die naam wonder, aangesien *gamma* die derde letter van die Griekse alfabet is. Dit word ook dikwels in wetenskaptaal as 'n soort rangtelwoord gebruik om die derde deel in 'n reeks te benoem (WAT, deel III, p. 21). Die syfer drie speel egter nie so 'n beduidende rol in die titelverhaal dat 'n mens die *gamma* in die titel as 'n vooruitduiding hiervan kan beskou nie. Die dubbelsinnige gebruik van *eerste* in die openingsin, naamlik eerste as *eerste in 'n reeks* wat mekaar in die tyd opvolg óf as *beste* (in die sin van nommer een, vernaamste in die rangorde van 'n span boodskapdraers by Gammadoekies, gelyktydig aanwesig), kan 'n leser op 'n moontlike syferspel attent maak. Die enigste ooreenstemming met die syfer drie in die verhaal is egter 'n storiegewe, naamlik die feit dat Riet-alleen te doen kry met drie agente van Nagali.

Om terug te kom op *kamma*. Dit is 'n woord van Hottentotoorsprong (WAT, deel V, p. 210), en dit laat 'n mens oor die tweede deel van die samestelling wonder. Daar is 'n gewestelike Hottentotwoord *doeka* (drek, vgl. WAT, deel II, p. 219), wat nie in hierdie konteks betekenisontsluitende moontlikhede inhou nie. In Afrikaans word die woord *doekies* as kindertaal gebruik vir *slaap* (WAT, deel II, p. 219), in hierdie geval 'n oorweegbare moontlikheid aangesien dit kan suggereer dat Klein Riet se veronderstelde dood (toe hulle sy vuurtjie doodgemaak het) 'n kammasslaap was, nie werklik nie, en dat hy verderaan nogmaals aan ekspedisies na Rooi Joggom gaan deelneem, weliswaar moontlik in 'n ander gedaante. Hierdie moontlikheid sluit aan by een van die betekenis van *eerste* in die inleidingsin: hy was die eerste boodskapdraer, wat impliseer dat sy poging die eerste was van 'n reeks, diachronies gesien.

Konterdans se naam roep *kontradans* op, volgens die HAT (601) 'n dans "uitgevoer deur teenoormekaarstaande deelnemers". Hierdie dans is van Europese oorsprong, die kadriel (WAT, deel VII, p. 254), wat natuurlik 'n heel ander soort dans as tradisionele woestynanse veronderstel. Hiermee word taalmatig twee aspekte van Konterdans se optrede in die vooruitsig gestel: die feit dat hy hom teenoor 'n teenspeler gaan opstel

asook die rol van die musiek en die musikale beweging. Net soos Klein Riet-alleen-in-die-roerkuil se naam profeties werk, dien Konterdans se naam as vooruitskouing van die handeling, terwyl Makding se naam sy uiteindelijke kapitulasie voorspel.

### 3. Samevatting

Hierdie artikel toon aan dat 'n mens die *Dwaalstories* ook vanuit die taalhoek kan benader, en steeds word twee kenmerke bevestig. Die eerste is die spel met die verdubbeling, deur die outeur self ingelei deur sy verwysing in die voorwoord na die status van die oorspronklike 'skepper' van die verhale. Hoewel 'n leser mislei sou kon word om hierdie verhale se sogenaamde Boesmankarakter voorop te stel, wys ondersoek ontseenslik uit dat die skrywer met 'n Afrikaanse en baie idiomatiese hand geskryf het. Die tweede kenmerk is die fynheid en grasia van die trant en styl wat uit die taal van hierdie verteller blyk.

### Bibliografie

- Brink, A.P. 1987. *Verelkunde*. Pretoria en Kaapstad : Academica.
- De Vries, A.H. 1989. *Kortom*. Kaapstad en Pretoria : Human & Rousseau.
- Du Randt, W.S.H. 1969. *Eugène N. Marais as prosais*. Kaapstad : Nasou Beperk.
- Jackson, R. 1981. *Fantasy: the literature of subversion*. Londen en New York : Methuen.
- Jooste, G.A. 1983. E.N. Marais : *Dwaalstories*, verhale met 'n eie logika en stewige struktuur. *Tydskrif vir Letterkunde*. Nuwe reeks xxi(2) :78 - 88, Mei.
- Jooste, G.A. 1991. Die tekstuele gesag in Marais se *Dwaalstories*. *Literator*, 12(1):1-10. April.
- Lakoff, G. & Johnson, M. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago en Londen : The University of Chicago Press.
- Leroux, E. 1976. *Magersfontein, O Magersfontein!* Kaapstad : Human & Rousseau.
- Malan, C. 1983. *Letterkunde en leser*. Durban/Pretoria : Butterworth.
- Marais, E.N. 1943. *Gedigte*. Kaapstad, Bloemfontein en Port Elizabeth : Nasionale Pers Beperk.
- Marais, E.N. 1965. *Versamelde gedigte*. Pretoria : J.L. van Schaik (Edms) Beperk.
- Marais, E.N. 1959. *Dwaalstories*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Nienaber-Luitingh, M. 1978. *Uit twee letterkundes*. Kaapstad : Tafelberg.
- Odendaal, F.F. e.a. 1979. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg : Perskor.
- Schoonees, P.C. (red.) 1951-61 ; Snijman, F.J. (red.) 1968-76; Hauptfleisch, D.C. (red.) 1984. *Woordeboek van die Afrikaanse taal*, dele I-VII. Pretoria : Staatsdrukker.
- Stockenström, W. 1981. *Die kremetartekspedisie*. Kaapstad/Pretoria/Johannesburg : Human & Rousseau.
- Todorov, T. 1973. *The fantastic*. Cleveland/Londen : The Press of Case Western University.

Universiteit Vista  
Port Elizabeth