



Resensies/Reviews

- Leroux-Van der Boon, Marzanne. 2003. **Granate bloei in Jerusalem.** Wellington : Lux Verbi.BM.
(*Gretel Wybenga*) 181
- Crous, Marius. 2003. **Brief uit die kolonies.** Pretoria : Protea Boekhuis.
(*Adéle Nel*) 184
- Aucamp, Hennie. 2003. **Skuinslig. 'n Dagboek (Maart 1996-April 1997).** Pretoria : LAPA Uitgewers.
(*Thys Human*) 186
- Van Niekerk, Dolf. 2003. **Die aarde waarop ek loop.** Pretoria : LAPA Uitgewers.
(*Lucas Malan*) 189
- Carstens, W.A.M. 2003. **Norme vir Afrikaans. Enkele riglyne by die gebruik van Afrikaans.** Pretoria : Van Schaik.
(*A.G. Jenkinson*) 191
- Walters, M.M. 2003. **Shih-Ching Liedereboek.** Pretoria : Protea Boekhuis.
(*A.S. Robinson*) 194
- Moffet, Helen & Mphahlele, Es'kia. 2002. **Seasons Come to Pass: A Poetry Anthology for Southern African Students.** Cape Town : Oxford University Press Southern Africa.
(*J.E. Terblanche*) 197

- Coetzee, Christoffel. 2003. **Toewaaissand**. Pretoria : Protea Boekhuis.
(*Philip John*) 200
- Pretorius, Wessel. 2003. **en kyk na die omowit engele op die rolbalbaan**. Pretoria : Protea Boekhuis.
(*Fanie Olivier*) 203
- Strachan, Alexander. 2003. **Kloof**. Pretoria : Protea Boekhuis.
(*Salomi Louw*) 205
- Van Reybrouck, D. 2003. **Die Plaag, die stil geknaag van skrywers, termiete en Suid-Afrika**. Pretoria : Protea Boekhuis.
(*Wium van Zyl*) 209
- LAPA-redaksie, *samest.* 2003. **Tydskrif 3. 'n Herontmoeting met Afrikaanse kortverhale uit die veertiger- en vyftigerjare**. Pretoria : LAPA Uitgewers.
(*Gretel Wybenga*) 212



Resensies/Reviews

Midde-Oosterse krisis en 'n reis na spirituele wasdom ondersoek

Leroux-Van der Boon, Marzanne. 2003. *Granate bloei in Jerusalem*. Wellington : Lux Verbi.BM. 317 pp. Prys: R94,95. ISBN 0 7963 01212 2.

Resensent: Gretel Wybenga
(Voormalige dosent: Skool vir Tale, Vaaldriehoek-kampus, PU vir CHO)

Granate bloei in Jerusalem is hierdie populêre skryfster se sewentiende roman en die eerste, behalwe vir die verwerking van *Tyd van verkenning* (1984), wat by 'n Christelike uitgewery verskyn.

Leroux-Van der Boon se werk verken herhaaldelik op toeganklike, gevoelige wyse aktuele, dikwels riskante sake van maatskaplike, godsdienstige of politieke belang. Verhoudings oor die kleurgrens en ander sosiopolitieke kwessies (*Aandmis oor Paternoster* (1983) en die jeugroman *Luc en Libertine* – 1998), pedofilie, kinderverkragting en politieke geweld (*Soos honde van die hemel* – 1995), vigs en homoseksualiteit (*Klaprose teen die wind* – 1992) kry aandag in haar werk. Ander prominente temas is die verwerking van verlies en die verhoudings tussen mens en mens, en mens en God. 'n Christelike onderbou is deurgaans kenmerkend.

Hoewel die huidige Midde-Oosterse krisis vooropstaan in *Granate bloei in Jerusalem*, is 'n sterk parallelle tema die groei tot volwassenheid van 'n jong Suid-Afrikaanse kunstenaar. Dit impliseer onder andere dat Marc moet vrede maak met sy verlede – sy pa was gay en sy nooi van losse sedes (p. 60) – en dat hy sy (Joodse) oorspronge moet uitpluis. Dié proses is nie te skei van 'n spirituele reis waarin hy Christus as Verlosser ontdek nie.

Vanuit Marc se perspektief – die skryfster gee dikwels voorkeur aan manlike hoofspelers – maak die leser kennis met verskillende Joodse godsdienstige denominasies: die ultra-ortodokse Rabyse Judaïsme, die Modern-Ortodokses en veral die Messiaanse Jode. Die Modern-Ortodokse groep leer Marc ken by wyse van die uitgebreide verduidelikings van sy nuwe Joodse hartsvriendin, Rivkah, en die leefwyse binne haar gesin. Met die Messiaanse Jode maak hy kennis deur middel van sy nuutontdekte Joodse ouma, Ruwth, en haar seuns.

Marc word betrek by die viering van Paasfees, die Sabbat, 'n Bar Mitzvah en die Hannukkah-fees, waarvan die deurleefde beskrywing van veral die eerste twee geleenthede hoogtepunte in die roman vorm. Deeglike navorsing spreek uit die hele roman. Dit spreek ook uit sy ouma se (té?) uitgebreide verduideliking (Hoofstuk 14) van die simboliese implikasies van die gebedsjaal, die *tallith*. Uiteindelik staan haar relaas nader aan 'n goeie kanselpreek as aan natuurlike dialoog. Dit versterk egter die implikasies van die gebaar waarby Marc 'n *tallith*-sjaal present kry as bevestiging van sy Joodsheid.

Uit Ruwth se gru-ervarings tydens die Tweede Wêreldoorlog leer Marc nog 'n wesenselement van Joodsheid ken, naamlik vervolging en verguising. Maar Joodsheid is ook te verbind aan die stryd tussen die God van Israel en Allah, tussen Isak en Ismael. Insaie in hierdie durende konflik verwerf Marc uit geskrewe bronne en sy ervarings in Jerusalem, maar veral by wyse van Rivkah se uiteensettings – sy is immers 'n Israeliese soldaat.

Die roman skaar hom by die saak van die Jood en probeer byvoorbeeld bewys dat daar geen Palestynse staat of volk bestaan nie (pp. 38, 118); dat die Palestyne nie belangstel in onderhandelings oor grondgebied nie en slegs tevrede sal wees met 'n uitsluitlik Palestynse staat (p. 181); dat Jassar Arafat instrumenteel is in die toenemende breinspoeling van die Palestynse jeug (p. 187 e.v.) wat ook verklaar waarom selfmoordbomaanvalle juis ná die Oslo-verdrag van 1993 kop uitgesteek het en steeds toeneem.

Laasgenoemde feit word veral onderskryf deur 'n lang aangehaalde berig uit die *London Times* waarin die binnewerkinge van die Palestynse Al-Aqsa Selfmoordbrigade (pp. 89-97) blootgelê word. By aktualiteitsliteratuur word die bestaande dokument meermale ingespan om 'n standpunt te staaf. Weens die gebruik van talle bestaande geskrifte, kan *Granate* ook as 'n dokumentêre roman beskou word. Soos met manifestasies van die postmodernisme is

die verskynsel van die dokumentêre roman ook nie meer die prerogatief van die sogenaamde “hoë” literêre werk nie.

Die roman huldig ook die standpunt dat die media, by name die CNN, nuus bevooroordeeld oordra en dat Israel nie die aggressor is nie, maar die verdediger, ook in sy militêre aksies om “terroristene te op te ruim” (p. 186). Israel as uitverkore volk (p. 155) voer dus sy eie Heilige Oorlog (p. 156).

Die roman kan inderdaad beskryf word as een reuseargument ten gunste van die Joodse saak en die bekering tot die Christendom, ’n soort kapstokroman dus waarin die karakters grootliks as pionne fungeer. Maar so eenvoudig is dit ook nie.

Daar is ook ander sake wat ’n roman aantreklik maak, en dié weeg hier swaar. Die belangrikste is die egtheid en gedreweheid van die teks wat die leser as ’t ware meesleur. Ook die byna filmies-konkrete visualiserings van ’n vreemde land en kultuur verhoog die boeikrag.

Hierby is Marc, sy ietwat naïewe opvattinge oor Jesus en sy vir my onoortuigende ommekeer na die Christendom ten spyte, ’n onthoubare karakter. Sy gevoeligheid en kreatiewe gees word treffend gejuksaponneer met die harde wreedheid van die oorlog. Die feit dat hy kuns maak uit ’n nagmerriebestaan werk ook temperend.

Romanmatig word die uiterlike spanning binne ’n oorlogssituasie myns insiens té ononderbroke op té hoë vlak volgehou. Die jukstaponering hiervan met die wisselende en andersoortige innerlike spanning by Marc self – teweeggebring deur sy selfsoeke, geloofskrisis en ontluikende verhouding met Rivkah – hou die roman in ’n mate in hierdie verband staande. Tog werk dit ook akkumulerend sodat die graad van emosionaliteit, met min kans vir die leser om asem te skep, net te hoog loop.

Daar moet ook by die resepsie van ’n teks rekening gehou word met die konteks van die waarskynlike leser. ’n Groot persentasie Afrikaners identifiseer van oudsher af en steeds gemaklik met die lot van die Ou-Testamentiese Jodedom. As ’n Jood hom boonop tot die Christendom bekeer, voeg dit verdere leeswaarde vir die Christelike leser toe. Die geweldsituasie in Suid-Afrika en die toenemende spanning tussen Islam en die Christendom wêreldwyd vergemaklik ook identifikasie met die Jood onder Palestynse aanslag.

Ek kon die roman lukraak aan ’n verskeidenheid lesers sirkuleer omdat dit so blitsig deurgelees is. Al die lesers het die roman baie

boeiend gevind. “Baie insiggewend,” is ook meermale gehoor. ’n Taalgevoelige leser het anglismes en lomp sinne, asook enkele spelfoute aangestip. Die vele ongekursiveerde Engelse woorde, soos byvoorbeeld in die sin: “Ek bedoel nou ons Easter” (15) is meermale as hinderlik aangegee. Sommige van die mededelings oor die Palestyne is naïef gevind (o.a. 38). ’n Ou dame van 82 se enigste voorbehoud was dat Marc darem te veel huil! Maar álmal het die roman onomwonde geniet.

Hierdie publikasie verwerf die ATKV-prosaprys. ’n Goeie keuse!

Die digter as kartograaf

Crous, Marius. 2003. *Brief uit die kolonies*. Pretoria : Protea Boekhuis. 71 pp. Prys: R79,95. ISBN 1-86919-029-7.

Resensent: *Adéle Nel*
(Skool vir Tale, Vaaldriehoekampus, Noordwes-Universiteit)

Met die gelade titel *Brief uit die kolonies* stel Crous ’n (post)koloniale diskoers aan die bod. In die term “brief” is ingebed ’n skrywe aan ’n afwesige leser, die implikasie van ’n verslag van persoonlike beleving (vandaar waarskynlik ook die gebruik van die enkelvoud) en doelbewuste taalhandeling. Die “brief” van die titel word dan inderdaad uitgebrei na die skryf van ’n joernaal of ’n dagboek en die opteken van ’n ganse geskiedenis. Veelseggend is ook die feit dat die brief *uit* die kolonies geskryf word, met ander woorde die perspektief van waaruit geskryf word. Daar is inderdaad ook ’n veelheid van perspektiewe en stemme te onderskei: vanuit die sentrum én die marge, as setlaar én inboorling, as koloniseerder sowel as ge(de)koloniseerde. Vir die ingeligte leser is daar onmiddellik ook ander stemme wat saampraat, naamlik Ashcroft, Griffiths en Tiffin se boek *The Empire writes back*, sowel as Salman Rushdie se uitspraak “the Empire writes back to the Centre”.

Die bundel is in vier afdelings verdeel. Afdeling 1 is titelloos en die treffende voorbladontwerp word herhaal, naamlik die afbeelding van ’n antieke kaart van die kontinent Afrika. Tematies is dit dan ook

onder andere wat die bundel wil ondersoek: die koloniserings en dekoloniserings van 'n kontinent. Afdeling 1 bestaan uit sewe gedigte getitel “kaart 1” tot “kaart 7”, en die belangrikste kodes wat deur die bundel voorkom, word hier poëties karteer.

Die gedig “kaart 5” kan as 'n eerste sleutelgedig gelees word. Die koloniale besetting word in enkele verteenwoordigende hale beskryf: die “oop gebied” word gulsig gekarteer, benoem en geproklameer deur die wapperende vlag. Die religieuse-cum-taalkode van die bundel word ook reeds in die vooruitsig gestel met die verwysing na die “handleiding vir sendelinge”, dus die onderskeie verkondigers van die digterlike/goddelike woord. 'n Tweede sleutelgedig in hierdie afdeling is “kaart 7”. In hierdie gedig word die belangrike reiskode aan die orde gestel.

Daar word verskillende reise in die bundel onderneem. In die eerste plek is daar 'n geografiese reis deur 'n koloniale én 'n postkoloniale geografiese ruimte, asook 'n opskryf van die geskiedenis van besetting én ontsetting. Daar word die verlede in gereis en historiese gegewens word ontgin, maar terselfdertyd word ook die ervarings van 'n postkoloniale, kontemporêre Suider-Afrika verwoord. Die digterlike bemoeienis met en besinning oor Afrika en die worsteling om 'n eie plek, 'n hoort op hierdie kontinent, is nie vreemd in Afrikaans nie (*Monsterverse*, *Lady Anne*, *Kleur kom nooit alleen nie*). Crous sit hierdie tradisie voort met sy reis deur dié kontinent met sy beelde van belofte en 'n paradyslike bestaan, sowel as van verlies, verval en *misère*. Vir digter sowel as vir leser word die reis dus 'n voortdurende (her)definiëring van die verhouding met die bodem en vaderland.

'n Dwingende gegewe in die bundel is die skryfproses as 'n reis. Die skip word 'n metafoor vir die gedig (soos by Opperman en Blum). Hierdie reis word onderneem deur die landskap van die gees, soos in “skedel” waar hy eksplisiet verwys na “'n kopreis deur 'n ongekarteerde gebied”. Die reis voer die leser saam deur die landskap van die taal en van die letterkunde. Vergelyk maar die veelseggende titels soos “interteks”, “taal”, “kom ons bid saam”, “versettaal”, “vergifnis” en “skedel”. Daar is talle “medereisigers” wat direk en indirek saampraat, soos D.J. Opperman (*Komas uit 'n bamboesstok*) en Antjie Krog (*Lady Anne* en *Kleur kom nooit alleen nie*). Talle gedigitels speel direk in op ander titels soos onder andere “aankoms” en “joernaal” (Opperman), “drome is ook wonde” (Breytenbach), “man in frokkie” (Van Wyk Louw), “volmink” (Aucamp) en “rymdwang” (Eybers). Skrywers soos Blixen, Huxley en Cavendish wat eens in Afrika gewoon het, word betrek, asook die

stemme van ander ontdekkingsreisigers en koloniale geskiedskrywers. 'n Laaste reis wat onderneem word, is die verkenning en kartering van die landskap van die erotiek en van die geliefde se liggaam.

Brief uit die kolonies is 'n deurgekomponeerde bundel wat getuig van 'n logiese ordening. Afdeling 2 is getitel "die donker hart" en die titelblad het die afbeelding van 'n seilskip in vaart, omring deur vlieënde visse. Hierdie afdeling handel oor die donker hart van Afrika, maar ook oor die donker hart van imperialisme en koloniserings. Afdeling 3 is weer eens titelloos en het as voorblad die fyn handskrif van 'n dagboek of joernaal, gedateer 23 April 1892. Hierdie afdeling staan in die teken van verwonding, pyn, verlies en veydelde drome. Daar word veral vanuit die hede terugskouend die verlede in geskryf. Die titellose vierde afdeling bestaan slegs uit twee gedigte en word voorafgegaan deur 'n afbeelding van 'n manlike en vroulike "Bosjesman Hottentots" – dalk 'n ikoniese teken van 'n stemlose, onteierende, uitgestorwe boorling?

Hoewel die meeste gedigte in vrye versvorm geskryf is, bind funksionele herhaling op struktuurvlak die bundel tot 'n hegte eenheid. *Brief uit die kolonies* getuig van intellektuele diepgang en is 'n ryk en opwindende leeservaring. Dit vra egter vir 'n ingewyde leser en sal waarskynlik vir die deursneeleser minder toeganklik wees.

Verdubbelde en verdigte tyd

Aucamp, Hennie. 2003. *Skuinslig. 'n Dagboek (Maart 1996-April 1997)*. Pretoria : LAPA Uitgewers. 224 pp.
Prys: R59,95. ISBN 0 7993 3250X.

Resensent: *Thys Human*
(Departement Afrikaans, Randse Afrikaanse
Universiteit)

Met *Skuinslig* (2003), 'n dagboek van die tydperk Maart 1996 tot April 1997, voltooi Hennie Aucamp die dagboekdrieluik wat hy met *Gekaapte tyd* (1996) en *Allersiele* (1997) begin het. In 'n onlangse

onderhoud laat Aucamp hom soos volg oor die skryf van dagboeke uit: “Dagboeke is vir my bievader en psigiater. (...) Van al my genres is dit die een waarna ek wil terugkeer. Ek sien uit na ’n tyd wanneer my skryfaktiwiteit gaan inkrimp tot dagboekinskrywings” (2002:69). Hierdie voorneme laat ’n mens vermoed dat *Skuinslig* waarskynlik nie die laaste Aucamp-dagboek is wat in gepubliseerde vorm gaan verskyn nie.

Anders as die eenheidskeppende fokus van die dagboekinskrywings in *Gekaapte tyd* (waarin Aucamp die sosiale agteruitgang van die Kaapse middestad ná 1994 in oënskou neem) en *Allersiele* (waarin hy die dood van talle geliefdes en vriende betreur), is *Skuinslig* eerder ’n bont versameling indrukke, gedagtes en ervarings wat uiteindelik illustreer dat die dagboekskrywer hom van ’n groot verskeidenheid stof laat bedien. Ons lees van Aucamp se etesafsprake en tafelgesprekke; sy ontmoetings met vriende en kollegas; die voorbereidings wat hy tref vir sy radiopraatjies oor musiek; die boeke wat hy vir publikasie voorberei; sy reise na Robbeneiland, Namibië, Piketberg en Witsand. Met ’n gelyke dosis humor en skeptisisme fokus hy op die briewe wat hy skryf, die drome wat hom teister, die rolprente waarna hy kyk, die musiek waarna hy luister en selfs die liggaamlike skete wat hom kwel. Naas Aucamp se deurdagte beskouings oor die skryfwerk van ander, bied *Skuinslig* ook ’n insiggewende blik op sy eie skryfwerk en kunsopvattinge. In die loop van sy dagboek noem hy byvoorbeeld dat die onthoubare kortverhaal gewoonlik ’n bepaalde intensiteit, gekonsentreerdheid en enkellynigheid vertoon en ’n mate van “skok” vir die leser inhou. Sy raad aan voornemende skrywers is om deeglik beheer oor hul woede en selfbejammering te hê voor hulle die pen optel.

Skuinslig word ingelei deur ’n kort, maar verhelderende essay waarin Aucamp, aan die hand van Patricia de Martelaere se “Het dagboek en de dood”, besin oor die dagboek as literêre verskynsel. Hierin gee hy onder andere aandag aan die wyse waarop skrywers dagboeke gebruik as ’n kartering van hulle persoonlike “wordingsgeskiedenis”; as barometer van hul emosionele behoeftes en as oefenboek vir formulerings- en styleksperimente. Hy verwys ook kortliks na dié skrywers (soos André Gide, Virginia Woolf en Anaïs Nin) wat ’n bepalende invloed op sy hou van dagboeke gehad het en sluit die essay af deur enkele tegniese vrae eie aan die meeste privaatdagboeke bondig te beantwoord. Oor die vraag: “Tot wie rig die dagboekskrywer hom?” kom Aucamp tot die gevolgtrekking dat daar altyd ’n dialogiese situasie in die spel is. In die dagboek gaan

dit om 'n konfrontasie tussen 'n belewende ek en 'n ander, evaluerende en bekritisierende ek. Aucamp (2003:20) verwoord dit soos volg:

Ek haal dié momente uit my dag wat vir my lewensvatbaar lyk en dra hulle oor in 'n boek. Ek selekteer dus, wat op intensivering neerkom; maar verder verdubbel ek myself, wat nog 'n vorm van verhewiging is. Die ek wat ervaar het, word 'n tweede ek wanneer hy gaan sit en skryf: hy interpreteer wat hy ervaar het. En op dié manier leef ek twee maal per dag.

Vir 'n skrywer soos Aucamp, wat hom pynlik bewus is van liggaamlike agteruitgang, verganklikheid en die dood, hou die “sensasie van verdubbelde en verdigte tyd” (2003:20) wat die byhou van dagboeke meebring, nie net 'n mate van vertroosting in nie; dit dien ook as 'n verweer teen die onwrikbare gang van die tyd. Aucamp erken self dat sy byna obsessionele drang om dinge neer te skryf 'n poging is om 'n bolwerk teen die vergetelheid daar te stel.

In Aucamp se kortverhaal “Armed Vision” (1970) kom die verteller tot die gevolgtrekking dat een van die skrywer se belangrikste verdedigingsmeganismes 'n gewapende blik is: “Armed Vision, dis die ding. Met of sonder die kontaklense. Met of sonder bril. Afstand behou. Waarneem, nie waargeneem word nie. Nie weerloos wees nie.” Tog is die algemene beskouing dat 'n skrywer van ego-dokumente – soos memoires, outobiografieë, dagboeke, persoonlike briewe – tot 'n groot mate afstand doen van hierdie skanse en die leser 'n meer openlike (ontwapende) blik op sy (binne)lewe bied. Lesers wat *Skuinslig* lees met die hoop dat Aucamp sy persoonlikste geheime daarin onthul, sal egter teleurgesteld staan. As interpreterende ek kies dié dagboekskrywer sy woorde baie versigtig:

Die waarheid hier, volgens my, is dat 'n dagboekskrywer in 'n baie gunstiger posisie is as 'n briefskrywer. Hy kan teruggaan op sy spoor en sy eie kleinlikhede doodverf; hy kan stilistiese verbeteringe aanbring; hy kan met aanvulling by inligting kom, sy dit onder 'n latere datum. Ek betwyfel dit sterk of daar 'n enkele dagboekskrywer is wat hand op die hart kan sê: Wat ek geskryf het, het ek geskryf (2003:18).

Maar dit is juis hierdie aspek wat *Skuinslig* so 'n boeiende leeservaring maak. Die leser word gekonfronteer met 'n dokument waarin die ek soms opsetlik veel van homself verklap en soms doelbewus agter woorde wegkruip. Méér nog, 'n teks waarin die dagboekskrywer tot 'n groot mate self bepaal hoe hy as tekssubjek bejeën word. Wanneer Aucamp in *Skuinslig* byvoorbeeld na homself

as 'n Europese flâneur verwys, roep dit sekere (romantiese) assosiasies op wat 'n bepalende invloed het op die leser se interpretasie van die dagboekteks, maar ook van Aucamp as dagboekskrywer.

Skuinslig verdien 'n veel groter gehoor as slegs dié lesers wat in egodokumente belangstel. In sy inleidende essay merk Aucamp op dat 'n skrywer dikwels dagboekinskrywings gebruik om algaande 'n storie van sy eie lewe te maak. In sy dagboekdrieluik *Gekaapte tyd, Allersiele* en *Skuinslig* konstrueer Hennie Aucamp 'n lewensverhaal wat die aandag van vele oë verdien.

'n Geskakeerde bydrae tot herinneringsliteratuur

Van Niekerk, Dolf. 2003. *Die aarde waarop ek loop*. Pretoria : LAPA Uitgewers. 128 pp. Prys: R59,95. ISBN 0 7993 3152X.

Resensent: *Lucas Malan*
(Onverbonde; voormalige hoof van Dept. Afrikaans, Johannesburg College of Education, 1986-1997)

Die boekstaving van jeugervarings en herinneringe aan vervloë tye het al tot 'n beduidende tradisie in die Afrikaanse literatuur gegroei. Enersyds is daar talle voorbeelde van kortverhale waarin gesiene skrywers soos Elise Muller, Hennie Aucamp, Pirow Bekker, Henriette Grové, Chris Barnard en Petra Müller spesifiek inisiërende jeugervarings in die modus van die kortverhaal verwerk het.

Dan is daar biografiese herinneringstekste soos *Die aamborstige klok* (1966) van Ernst van Heerden, F.A. Venter se uitgebreide *Kambro-kind* (1979), J.C. Steyn se uitsonderlike *Hoeke Boerseuns ons was* (1991) en Klaas Steytler se vermaaklike *Toe die wêreld nog anders en ek nog jonk was* (1993). Daarby verskyn daar ook kort jeugromans wat klaarblyklik op biografiese ervarings berus, soos Dolf van Niekerk se *Skrik kom huis toe* (1968), Chris Barnard se *Voetpad na Vergelegen* (1987) en Barrie Hough se *Droomwa* (1990).

Hiernaas is daar ook allerlei publikasies wat eksplisiet as kroniek van 'n vergange jeug, of as dokument van 'n ouer volkskultuur opgeteken en meestal deur die outeurs self uitgegee is. Hieronder tel A.A.J. van Niekerk se *Boetie van die Boesmanland* (1993), *Bewaar die knikkertjie* (1998) van Carl Boplaas en, ongedateerd maar al drie in 24 April 2004 se *KultuurKroniek*, Bylae tot *Die Burger*, deur Martiens van Bart bespreek, *Skole van Toeka* deur Loffie de Beer, *So vlak lê die gisters* deur Kerneels Pieterse en J.J.G. Burger se *Jare wat was: Jeugherinneringe*.

In dieselfde trant lewer die bekende en veelsydige Dolf van Niekerk in 2003 hierdie versameling sketse waarin hy naas enkele jeug-ervarings van 'n vormende aard, ook ontmoetings met bekende figure in die Afrikaanse kultuurlewe en bewaarders van die bodem opteken. Die sketse verloop chronologies van die verteller se kinderjare af deur sy studente-en latere beroepslewe as aanbieder by die destydse Landbouradio, tot so rondom die tagtigerjare van die vorige eeu.

In die eerste drie sketse roep die verteller sy herinneringe aan drie bejaarde ooms op: oom Peet met sy lewenslange wrok teen generaal De Wet wat hom in die Anglo-Boereoorlog verneder het; oom Charles, 'n sterwende ou man by wie die verteller 'n paar angsvolle nagte moes gaan slaap, en oom Chris, wat 'n visnet op die stoep van sy dorpshuis sit en vleg en byna verdrink wanneer hy sy vreugde met die eerste vangs in die rivier saam met 'n klomp jonges wil vier. Efemere soos dié ervarings mag voorkom, spreek hulle van die krag wat 'n eerste kennismaking met verskynsels soos 'n gekrenkte ego en die nabyheid van die dood op 'n jong gemoed het.

In "Twee reisigers" word die tipiese heldeverering van 'n tiener weergegee in die herinnering aan onverwagte ontmoetings op 'n klein dorpie met twee sporthelde van weleer: die stoeier Johannes van der Walt en die naelloper Danie Joubert. Later, as volwassene, het Van Niekerk ook ontmoetings gehad met bekende figure wat duidelik bygedra het tot sy lewenslange belangstelling in die skryfkuns, die landbou en die filosofie. In die skets "Tee met Dirk Opperman" word die aspirant-digter se bewondering vir 'n gevierde mentor op ingehoue toon oorgedra, en in "Bonsma" bring hy hulde aan die befaamde kenner van veeteelt, prof. Jan Bonsma, met wie hy 'n lang vriendskap gehad het. Net so duidelik is sy bewondering vir die Vlaamse wysgeer, prof. Herman J. de Vleeschauwer in "Herman die grote".

Tussendeur is daar herinneringe aan ontmoetings met boeiende figure uit die Afrikaanse kultuurlewe van 'n aantal dekades gelede soos die bruisende skrywer W.A. de Klerk met sy passie vir die natuur, die eweneens geesdriftige *grand dame* van die toneel, Anna Neethling-Pohl, die beeldende kunstenaar Anna Vorster, die digter G.A. Watermeyer en sekerlik die vlytigste Afrikaanse skrywer ooit, Chris Kühn, oftewel Mikro.

Onder hierdie groep sketse is dit veral “Kom nader” waarin die verteller en sy onderwerp voelbaar as geesverwante na vore kom. Daarin vertel hy van sy onderhoud as onervare jong radioman met die gevierde MER van Swellendam. Vir albei dié ingetoë gespreksgenote was dit nie literêre sake nie, maar die “magnetiese kragveld” van daardie landstreek wat die gesprek sou rig. Die eerbied vir die aarde wat uit daardie ontmoeting spreek, kom ook telkens in ander stukke voor waar Dolf van Niekerk soms sy digterstem laat hoor: “Johan hou stil. Ons staan in 'n kom van silwer sonlig en bergasem.” (p. 88)

Sonder skyn, sonder ideologiese ondertone, lewer Dolf van Niekerk met hierdie versameling 'n onderhoudende en geskakeerde bydrae tot ons herinneringsliteratuur.

'n Verantwoorde sintese van teorie en toegepaste taalgebruikskunde

Carstens, W.A.M. 2003. *Norme vir Afrikaans. Enkele riglyne by die gebruik van Afrikaans*. Vierde uitgawe. Pretoria : Van Schaik. 503 pp. Prys: R179.95. ISBN 0 627 025 40 4.

Resensent: *A.G. Jenkinson*
(Dept. Afrikaans & Nederlands, Duits & Frans,
Universiteit van die Vrystaat)

Norme vir Afrikaans is 'n taalhandleiding waarin teoretiese taalkunde en toegepaste taalgebruikskunde 'n sinvolle en wetenskaplik verantwoorde sintese vorm. Die boek is geskryf deur prof. Carstens, hoogleraar in Afrikaanse taalkunde in die Skool vir Tale aan die voormalige Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onder-

wys. Die outeur is iemand met jarelange ondervinding in taal-onderrig en kennis van die taalpraktyk. Hy is ook 'n gesaghebbende op die gebied van die tekslinguistiek en outeur van die publikasie *Afrikaanse tekslinguistiek – 'n Inleiding* (1997), sowel as medewerker aan die negende uitgawe van die *Afrikaanse Woordelys en Spelreëls* (2002).

Norme vir Afrikaans se vierde uitgebreide uitgawe spog met 'n pragtige gekleurde ontwerp op die buiteblad. Die boek is gedruk op duursame papier met 'n funksionele tipografie wat dit besonder gebruikersvriendelik maak. Die vierde uitgawe is omvattend hersien en alle taalkundige publikasies oor die Afrikaanse taal sedert 1994 is geraadpleeg en intensief op 'n taalwetenskaplik verantwoorde wyse in *Norme* geïntegreer. Wat die praktiese gebruik van Afrikaans betref, veral waar taalprobleme soos vrae oor die grammatikaliteit/aanvaarbaarheid van sinne sowel as die pragmatiese gepastheid daarvan in sekere kontekste, opduik, bied *Norme* gesaghebbende leiding.

Die taalkundige leiding in die teks word gekomplementeer deur die aanduiding en bewusmaking van die nodige Afrikaanse naslaanbronne. Die bibliografiese besonderhede van hierdie Afrikaanse naslaanbronne sowel as van woordeboeke en woordelyste in *Norme* is klaarblyklik die omvattendste weergawe daarvan in 'n Afrikaanse handleiding oor normatiewe taalgebruikskunde.

Tematies gee die boek leiding oor drie hoofsoorte taalnorme, naamlik *universele*, *interne* en *eksterne* norme.

Universele norme is van toepassing op die gespreksgenote in die kommunikasiesituasie waar spreker/skrywer en hoorder/leser dieselfde onveranderlike taalkundige beginsels moet volg, naamlik om herkenbaar en interpreteerbaar te kommunikeer soos die gegewe konteks en situasie dit vereis.

Interne norme is die inherente taalkundige norme wat geld vir die besondere grammatikastruktuur van die individuele taal. In Hoofstuk 3 word die sintaktiese en morfologiese norme van Afrikaans beskryf en aan die hand van geskikte voorbeeldmateriaal toegelig. Dié hoofstuk is bygewerk en 'n uiters belangrike toevoeging is die skematiese voorstelling van die woordsoorte in Afrikaans. Hoofstuk 4 oor die interne norme van die semantiek het hoofsaaklik ten doel om die betekenis en gebruik van die Afrikaanse woordeskat te benadruk.

Die *eksterne norme* vir Afrikaans behels die volgende: die norm van spelling en interpunksie (Hoofstuk 5); van die standaardtaal (Hoofstuk 6); van taalsuiwerheid (Hoofstuk 7); van styl (Hoofstuk 8); die norm van taalhandboeke en woordeboeke (Hoofstuk 9) en die konvensies by die skryf van korrespondensie (Hoofstuk 10). Die eksterne norme is riglyne wat pragmatiese korrektheid nastreef en dit kan ook as sosiolinguistiese en voorskrywende norme beskou word.

Norme vir Afrikaans is egter nie preskriptief in die eng sin van die woord nie, aangesien die norme wat daarin weergegee word, op beginsels berus wat taalwetenskaplik gefundeer is. Die uitgangspunt in *Norme* is dat Standaardafrikaans uit die standaardvariëteite van Afrikaans bestaan wat deur toonaangewende sprekers gebruik word en dat dit nie streeksgebonde is nie. In Standaardafrikaans kom registers, style en funksies met die gepaardgaande toepaslike woordeskatgebruik en terminologie op die doelmatigste wyse oor die wydste taalgebruikerspektrum tot uitdrukking (Hoofstuk 6).

Gesproke Afrikaans is inbegrepe in die standaardtaalgebruik soos onder andere blyk uit leiding ten opsigte van die standaarduitspraak in *Uitspraakwoordeboek van Afrikaans en Norme* (Hoofstuk 6). Standaardafrikaans is egter as skryftaal die omvattendste en indringendste genormeer. Hoofstuk 5, wat handel oor die norm van spelling en interpunksie, is grondig herskryf om by die strukturele veranderinge in die aanbod van die 9de uitgawe van die *Afrikaanse Woordelys en Spelreëls* (2002) aan te sluit. Naas die *Woordelys en Spelreëls* is hierdie hoofstuk van 135 bladsye die volledige bron oor die spelling en die lees- en skryftekens van geskrewe Standaardafrikaans asook die gesaghebbendste bespreking daarvan ten einde die leser vertrouwd te maak met die inhoud van die AWS. 'n Oorsig oor die beginsels van lees- en skryftekengebruik word aan die einde van Hoofstuk 5 gegee.

Die belangrikheid van taalhandboeke en veral woordeboeke vir die taalgebruiker wat taalprobleme selfstandig wil oplos, word in Hoofstuk 9 beklemtoon. Die skematiese klassifikasie van woordeboeke is verbeter en dosente en studente wat hulself vertrouwd wil maak met die beginsels van die leksikografie, kan hierdie hoofstuk met groot vrug bestudeer.

Hoofstuk 10 handel oor die konvensies by die skryf van korrespondensiestukke in Afrikaans. Met hierdie slothoofstuk het die skrywer daarin geslaag om 'n standaardwerk te skryf wat taalteoreties met universele norme begin en met riglyne vir persoonlike

korrespondensie afsluit. Die insluiting van 'n gedeelte oor elektroniese kommunikasie is beslis 'n aanwinst en maak die kwantsprong van slakkepos na e-pos makliker vir die taalgebruiker.

Norme vir Afrikaans is 'n gesaghebbende handleiding oor Standaardafrikaans. Akademici, opvoedkundiges en studente sal die boek besonder bruikbaar vind. Taalonderwysers, vertalers, taalpraktisyne en joernaliste behoort onder andere baat te vind by die taalfoute wat in die meeste hoofstukke uitgelig is. Vir diegene wat verantwoordelik is vir algemene skriftelike kommunikasie, korrespondensie en elektroniese pos is *Norme vir Afrikaans* 'n selfhelp-handleiding vir die oplos van taalprobleme.

Digterlike transponering van 'n ander-soortige denkwêreld

Walters, M.M. 2003. *Shih-Ching Liedereboek*. Pretoria : Protea Boekhuis. 126 pp. Prys: R89.95. ISBN 1-86919-041-6.

Resensent: A.S. Robinson
(Durbanville)

In sy bundel *Sprekende van God* wat in 1996 verskyn het, skryf M.M. Walters in die laaste strofe van die gedig "Oor die sekerheid" (p. 61) soos volg:

Onseker bly ons soek waar en hoe die siel is –
ons wat skepties geword het en wil sien
maar bly hoop dat die end nie end is nie,

Die leser van Walters se poësie word meegeneem op dié soort intellektuele verkennings wat daarop reken dat die pad verder gaan en verrassende wendings kan neem. Só was die verskyning van die filosofies besinnende bundel *Sprekende van God* na sy vier satiriese bundels (*Cabala* 1967, *Apocrypha* 1969, *Heimdall* 1974 en *Saturae* 1979). Met die publikasie van sy jongste digbundel, *Liedereboek* (2003), bevestig Walters dat die moontlikhede van *terra incognita* vir hom oop bly. Terwyl hy enersyds in sy voorwoord tot die bundel aandui dat dit "'n idee gee van die aard van die Chinese poësie" asook "die betrokke digters se ingesteldheid teenoor hulle werk",

stel hy dit ook onomwonde dat dit as 'n inleidende verkenning gelees moet word. 'n Volledige oorsig van die Chinese poësie moet, volgens Walters, nog geskryf word. Dit sou 'n bedrewe sinoloog verg.

Dié bundel vra dus nie om in die eerste plek beoordeel te word as vertaling nie. Dit is 'n omdigting van die Chinese poësie uit Engelse en Duitse vertalings. In die *Liedereboek* gaan dit om 'n digterlike aanvoeling vir 'n andersoortige denkwêreld en die transponering daarvan in 'n nuwe sleutel en milieu, maar met behoud van iets van die oorspronklike aard daarvan. In 'n insiggewende gesprek met T.T. Cloete (*Gesprekke met skrywers 1*, 1971) het Walters reeds sy aangetrokkenheid tot die Oosterse leefwêreld aangedui.

Spore van Walters se betrokkenheid by die Chinese letterkunde lê ook in die publikasie van *Die lewensweg van Lao Tse* (1988) deur Martin Versfeld. Dié publikasie het verskyn in 'n reeks *Poësie uit verre lande*, wat onder redaksie van Walters gestaan het. Versfeld het, soos Walters, dié bekendstelling in Afrikaans onderneem sonder kennis van Chinees. Walters se Chinese *Liedereboek* is 'n welkome aanvulling tot hierdie publikasie.

Die inleidende aantekeninge laat geen twyfel oor die waarde en betekenis van 'n ontsluiting van hierdie bron van geestesrykdom nie. Alhoewel die Chinese letterkunde nie die oudste in die wêreld is nie, het dit wel die langste geskiedenis van enige letterkunde wat in 'n enkele taal geskryf is. Dit het vir millennia werk van intellektuele en artistieke waarde opgelewer. Soveel poësie is geskryf dat die keiserlike biblioteek in 25 n.C. reeds 11 332 boekdele bevat het. 'n Versameling van gedigte uit die tydperk 618-906 wat in 1707 gemaak is, bevat ongeveer 1 100 kleiner versamelings van omtrent net soveel digters.

Die oorspronklike *Shih-Ching* bestaan uit 311 gedigte wat waarskynlik byeengebring is deur Confucius en bestaan uit vier dele: volksliedere, lofgedigte, liedere ter ere van die voorvaders en offergedigte. Dié beste gedigte is gekies uit 'n Ryksversameling van liriese gedigte wat in die 6de eeu v.C. reeds uit 3 000 gedigte bestaan het. Dit vorm die basis van die Chinese letterkunde en geestelike ontwikkeling.

Die hoë aansien van poësie in die Chinese kultuur hang saam met 'n bepaalde opvatting van die mag van skryf (*writing*). Skriftekens en natuurlike patrone word gesien as parallelle manifestasies van die kosmiese beginsel (*Dao*). Hieruit vloei voort dat indien poësie

deurdrenk is met gevoel, dit invloed kan uitoefen op die sosio-politieke sowel as die kosmiese orde. Dit is om hierdie rede nie vreemd nie dat 'n digter se aansien (en bestaan) in die Chinese samelewing, met uitsondering van enkeles, afhanklik is van 'n amptelike posisie in die staatsdiens.

Walters verwerk 96 gedigte uit die Shih-Ching. Sy indeling van gedigte onder die naam van die verskillende digters met melding van die tydperke waarin hulle geleef het, neem die leser op 'n voëlvlug deur hierdie omvangryke poëtieskat. Gedigte dateer vanaf 'n anonieme drinklied uit ongeveer die 12de eeu v.C. tot die gedigte van eietydse vernuwers wat, veelseggend, bewustelik ook terugreik na primitiewe en durende Chinese emosies. Al word die leser gewys op die beperktheid van dié kennismaking, slaag Walters daarin om opnuut tuis te bring dat die menslike gees 'n soeker is met eindelose horisonne. In die vreemdste tye en plekke gebeur daar egter ook die verrassende en verliggende oomblikke van herkenning. 'n Gedig wat, met gebruikmaking van deursigtige Afrikaans, as voorbeeld hiervan kan dien, is "Ná die geveg" (p. 91), geskryf deur 'n haas onbekende digter, Tai Fu-ku uit die jaar 1167:

Die klein perskeboompies sonder baas blom op hul eie.
Bo die woesteny van rokerige gras, maak rawe nes vir die nag.
Hier en daar omring gebroke mure nog ou waterputte –
eens was dit die woonplek van mense.

Die basiese estetika ten grondslag van hierdie poësie is dat suggestie belangriker is as uitleg, minder verkieslik bo meer. In watter mate Walters hieraan laat reg geskied, blyk by wyse van voorbeeld uit die gedig "Aan: 'Die Fortuinverteller'" (p. 92) van Liu K'o-chuang (1187-1269):

Elke blomblaar is so lig soos 'n skoenlappervlerk,
elke spikkel bloedrooi en fyn.
As jy sê dat God nie omgee vir die blomme nie,
dink dan aan die honderde soorte, duisende variëteite,
almal kunstig gefatsoeneer.

In die môre sien jy die boomtoppe, groen en welig,
in die aand die toppe van die takke, gestroop en kaal.
As jy sê dat God werklik omgee vir die blomme,
dink dan aan die deurdrenking van die reën,
die skroeiwond van die wind.

Met hierdie bundel word 'n venster oopgemaak op 'n omvangryke geesteslandskap wat nie onontgin gelaat kan word nie.

The lasting intoxication of English poetry

Moffet, Helen & Mphahlele, Es'kia. 2002. *Seasons Come to Pass: A Poetry Anthology for Southern African Students.* (2nd ed.) Cape Town : Oxford University Press Southern Africa. 258 pp. Prys: R125.00. ISBN 0 19 578054 X.

Reviewer: *J.E. Terblanche*

(English Department: North-West University,
Potchefstroom Campus)

Unlike its older sister anthology from the same publishing house – Andersen *et al.*'s *New University Anthology* – this one offers a useful introduction to the first-time tertiary student of English poetry. It includes a concise overview of English history and literature which should alleviate, at least to some extent, the lack of an historical sense among most of the current enrolments at universities in the country. (Gone are the days when one could assume that students would know more or less what the Copernican revolution involved.) It is not a bad idea to begin an introductory anthology for Southern African students with a contextualization such as this.

It also allows the editors to make their point, namely that as “twenty-first-century readers, we try to bear in mind how our identity, assumptions, and social values determine and shape our responses to art and entertainment” (p. xxii) – an extremely valid point which evidently reflects itself in the structure and compilation of the entire anthology. Perhaps this point of departure will increase the immediate relevance and potential excitement of the anthology for students, although one dares to say that an enthusiastic and well-read teacher remains indispensable for this to occur.

The introduction further includes equally concise and helpful notes on paraphrasing, analysing and writing about a poem within an academic context. It goes on to present one of the highlights of this anthology: two annotated poems, complete with circles, comments, arrows and questions. I have used these in class to indicate to students what a poem should look like once it has been read actively, and from their responses it was clear that it gave them an instant grasp of the labour involved in reading a poem properly. The introduction even concludes with a brief note on writing exams – intervention in terms of exam skills is often quite necessary in our context, and these notes again underscore that the editors know the

Southern African context at large well, and that they have used this knowledge to benefit the student within the constraints of the anthology to the greatest possible degree. This section of the introduction phrases a useful hint such as the following: "Many good students underperform simply because they reproduce prepared material in the exam, instead of answering the specific questions asked". At the back, a very short, perhaps deliberately non-bewildering glossary of terms is to be found, with a necessary nudge in the direction of the library.

Upon considering the main body of the book, its choice and presentation of a list of poems, I wish to keep in mind, among other things, a comparison with its sister publication. It is most interesting that Oxford Southern Africa continues to produce both volumes of poetry at more or less the same price. As has been mentioned, the sister publication lacks the helpful introduction of *Seasons Come To Pass*, and even within its body the notes that accompany each poem in order to steer its reading by a novice are more concise. In addition, *Seasons Come To Pass* entices the novice into an early sense of comparison by cross-referring several poems in these notes.

Comparing these publications has the further advantage of highlighting an interesting paradox of *Seasons Come To Pass*. It makes a more cosmopolitan and even "universal" impression, precisely because it aims to present a greater range of post-colonial and/or protesting and/or more clearly politicized voices: from the West Indies, Angola or China, for example. A reduction of or even an implicit criticism against "universality" turns into a renewed "universality" of a kind.

Between the two anthologies we may find anything from perhaps predictable inclusions or omissions to less predictable ones. For example, given that *Seasons Come to Pass* might be more overtly socially committed and politicized than *A New University Anthology*, one would expect the former to exclude Margaret Atwood and the latter to include her. Atwood is now something of an Anglo-American literary institution – deservedly so – and because of her novels. This we find to be the case: *Seasons Come To Pass* excludes Atwood, *The New University Anthology* includes her. The former further includes Mao Tse-Tung (is his poetry more than a curiosity?) and Brecht whereas the latter excludes these, and so on. But: perhaps one would not have expected the exclusion of Abdullah Ibrahim from the former and his inclusion in the latter – or are we approaching a truly cosmopolitan or hybrid cross-stitching of the global and the

universal in these instances? Is Ibrahim's poetic music somehow "universal", are we living in an era in which marginalization and the sub-culture has become dominant? These are some of the interesting questions centring in the availability and use of these two anthologies.

In any event, they both contain a serious centre of time-tested and excellent English poetry, framed in various degrees (as has been indicated) by more recent and often more overtly social poetry. The main bodies of both anthologies are strikingly the same. Here we find the poets arranged along an historical trajectory of English poetry, from Chaucer to Eliot. And along the way the stalwarts are all there in various embodiments of their poetry: Shakespeare, the metaphysicals, the Victorians, the moderns and Seamus Heaney. A feast of great poetry. Interestingly, both anthologies include Roy Campbell while excluding one of his remarkable sonnets, "The Serf" with its complex and even somewhat anachronistic view of the political process, despite or because of its Romantic tone.

Finally, a qualification to the usefulness and excellence of *Seasons Come to Pass* needs to be added, albeit in the form of a seemingly minor complaint. Going out from the ideal that great poetry or art has no need slightly or openly to belittle another in the misplaced belief that it can gain ground in this manner, I must mention a sense of uneasiness with some of the statements in the introduction of this anthology. I shall focus on one example: "... many Westerners might find the symphonies of Beethoven and Mozart exquisitely beautiful, and claim that such beauty is universal; yet to a Tibetan monk, whose chants are sung according to an entirely different tonal scale, they might sound like the most hideous and confusing noise".

I recall, growing up as what others may perceive to be a "Westerner" in a small mining town in South Africa, how the patterns of the music of Beethoven and Mozart seemed somewhat flat to me up to my teenage years. They were not resident in our house, having been eclipsed by more popular (and even more Africanized) universalities such as Country and Western music and Rock and Roll (which I continue to love). And I also recall being on the brink of sleep as a teenage choir member alone in a bus parked next to a concert hall one night, and a Mozart piece "opened up" to me in a fluent burst of unexpected threedimensionality across the tiny speakers above my head. I have to say that life has not been the same for me since then: a rich musical and deep experiential dimension was added to it.

Could the same not happen to the Tibetan monk, or to me upon listening to his music with enough discipline or as the result of a fortunate flash from somewhere? More importantly: should we make up the minds of others when it comes to anything, even Tibetan monks and Mozart? Good wine is an acquired taste more or less all over earth, and it comes in many forms – allow this to be as it is. There is no need to drift along a sentence on Mozart to reach the phrase a “hideous noise”, and nothing is gained in the process. The goodness of wine remains enduring even if it takes time to get used to it. And its intoxicating feast of so-called “Western” poetry remains the lasting quality of this useful second edition of *Seasons Come To Pass*.

Woestynruimte en die onkenbaarheid van mens en werklikheid

Coetzee, Christoffel. 2003. *Toewaaissand* (gredigeer en voltooi deur Piet van Rooyen). Pretoria : Protea Boekhuis. 139 pp. Prys: R98.95. ISBN 1-86919-044-0.

Resensent: *Philip John*
(Navorsingsgenoot, Skool vir Tale, Media en Kommunikasie, Universiteit van Port Elizabeth)

Streng gesproke behoort kwessies soos “outeurskap” nie te figureer by ’n lesing van ’n teks soos *Toewaaissand* deur Christoffel Coetzee, “gredigeer en voltooi deur Piet van Rooyen”, nie. Die “dood van die outeur” waarmee die poststrukuralisme ons bekend gemaak het, behoort ons van sulke neigings te genees het. Tog bly ’n ongemaklikheid op die agtergrond saamspeel by ’n lees van tekste soos hierdie met hul ongewone en problematiese herkoms. In Afrikaans is lesers al voorheen gekonfronteer met die publikasie van onvoltooide tekste, byvoorbeeld: Etienne Leroux se *Die suiwerste Hugenoot is Jan Schoeman* en D.J. Opperman se *Sonklong oor Afrika*, asook ’n roman van Klaas Steytler wat na sy dood voltooi is (*Ons oorlog*).

In die geval van *Toewaaissand* bly ’n mens wonder hoe om aspekte van die teks, soos die somtyds kriptiese vertelling, te verstaan: was

dit die “outeursintensie”, of is dit die gevolg van die betrokkenheid van ’n tweede outeur by die voltooiing van die teks? Hoeveel van die “Piet van Rooyen” van *Die olifantjagters*, *Die spoorsnyer*, *Gif* en *Die brandende man* kan ’n mens in die teks herken? Is *Toewaaaisand* herkenbaar ’n teks van die skrywer van *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*?

Aan die ander kant mag dit egter ook weer so wees dat hierdie “ongemaklikheid” ’n mens miskien dwing om op die teks as sodanig te konsentreer, meer as in die geval van ander tekste met ’n minder problematiese herkoms.

Toewaaaisand speel af in ’n ruimte wat sigself leen tot metaforiese ontginning, te wete die Namibwoestyn in die suidweste van Namibië. Dit is ’n ruimte van eenvoud en isolasie waar die kwesbaarheid van die individu ooglopend in reliëf geplaas word deur die ongenaakbaarheid van die woestyn.

Die sentrale karakter is Freddie Chemal wat as jongman opdaag in die afgesonderde dorpie Aib om vir ’n kort tydjie (so het hy gedink) te werk as onderwyser, voordat hy medies gaan studeer met die geld wat hy tydens sy verblyf op Aib sou verdien en spaar. Hy loseer by Wilhelm Heinz, eienaar van omtrent al die bedrywe op Aib: ’n petrolpomp, die slaghuis, die drankwinkel, die winkel, ’n *roadhouse*, oorslaapplek vir moeë reisigers. Hier ontmoet Freddie vir Meisie wat as baba, “dareem al van die tiet af”, deur haar ma agtergelaat is in die hande van Heinz voor sy Aib verlaat het, om nooit weer van gehoor te word nie.

Een van die belangrikste metafore in die teks wat geassosieer word met die ontmoetings tussen mense, is dié van die kruispad. Dit word onder andere geassosieer met die moontlikheid om vasgevang te word op ’n bepaalde plek in die ruimte, soos dan ook met Freddie op Aib gebeur. Hy dink aan homself as “iewers op ’n kruispad en ver van my huis af, alleen, onseker, oop vir indrukke en vertroosting” (p. 63). In sy geval staan die kruispad ook uiteindelik vir die katastrofe wat in die woestyn tydens ’n onwettige jagtog plaasvind.

Dié idee van die kruispad hou egter ook verband met mense se herkoms, met die lot wat hulle toebedeel is, ’n geskiedenis wat hulle voorafgaan. In die geval van Freddie speel die feit dat hy van “gemengde” afkoms is, sy oupa ’n Libanees en sy ouma Afrikaans, ’n beslissende rol in die verhaal. Deur die vooroordele van ander mense word so ’n toevalligheid in die verlede van ’n karakter ’n werklikheid in die hede. In Freddie se geval gebeur dit wanneer sy

ryk neef hom tydens die noodlottige jagekspedisie 'n "fokken baster" noem (p. 95). Die bakleiery wat op grond hiervan ontstaan, sit 'n reeks gebeurtenisse aan die gang wat in die katastrofe eindig.

Die belangrikste rol wat die woestynruimte egter in die teks speel, is as beeld vir die idee dat die mens en die wêreld uiteindelik onkenbaar is. Die woestyn word aangebied as 'n bedrieglike, immer veranderende en verskuiwende werklikheid, soos Heinz se gedagtes:

En tog, al bly die woestyn oor die groter tydperk van jare dieselfde, kan dit oor 'n kleiner tydperk van ure so verander dat die ou terrein onidentifiseerbaar word. Die groot sandstorms kan oornag nuwe duine laat opskuif waar brakbos gister nog gegroei het (p. 14).

Die sersant en die koerantman wat na die ongeluk in die woestyn probeer rekonstrueer wat gebeur het, stuit duidelik teen hierdie verskuiwende werklikheid, waar die "sand alles toewaaï" (p. 123). Freddie besef ook dat individuele pogings om 'n greep op die lewe te behou "uiteindelik teen die duiselingwekkende en verskuiwende definisies van die lewe stuit" (p. 129).

Die vertelstruktuur van die roman ondersteun hierdie uitbeelding op 'n virtuose wyse: verlede en hede loop byna naatloos deurmekaar in die stemme van die verskillende vertellers wat uit 'n agternaperspektief aan die woord kom. Die funksionele eenheid van die teks word verhoog deur die spesifieke modus van die vertelwyse, naamlik dié van 'n spreker wat om 'n kampvuur of op 'n stoep sit, met 'n luisteraar byderhand.

Sonder dat die leser bewus word daarvan, sleep die teks hom of haar ongemerk oor die grense tussen die hede en die verlede. Net op een plek in die teks word dit miskien te ver gedryf, naamlik in die laaste spreekbeurt van Meisie (pp. 124-125).

Toewaaïsand herinner in baie opsigte aan *De Metsiers* van Hugo Claus (1950) – ook 'n kort, kriptiese, maar gelade teks wat handel oor 'n klein groepie mense wat geïsoleer is van hul omringende sosiale omgewing. In *De Metsiers* speel 'n katastrofale jagtog ook 'n sentrale rol. Ofskoon baie lesers sal verskil oor die relatiewe waarde van hierdie twee tekste, bied *Toewaaïsand* 'n boeiende en intense kyk op die wisselwerking tussen natuur en mens uniek aan die Suid-Afrikaanse en Namibiese werklikheid.

Flardes waarneming en die besef van 'n onontkombare toekoms

Pretorius, Wessel. 2003. *en kyk na die omowit engele op die rolbalbaan*. Pretoria : Protea Boekhuis. 64 pp. Prys: R79.95. ISBN 1-86919-045-9.

Resensent: *Fanie Olivier*
(Afdeling Afrikaans: MER Mathivha-sentrum vir Afrikatale, Universiteit van Venda, Thohoyandou)

Die jongste digbundel van Wessel Pretorius, *en kyk na die omowit engele op die rolbalbaan*, verskyn drie-en-dertig jaar na sy debuut met *Maat van die onbekende*. Tussen dié twee lê 'n eiesoortige oeuvre versprei – een wat soos so baie ander in Afrikaans nooit werklik onder die loep geneem word nie.

(In haar “Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie” in *Perspektief en profiel*, noem Helize van Vuuren nie eers Pretorius se naam nie, hoewel hy in minstens twee van haar kategorieë wel deeglik tuisgebring sou kon word.)

Op die titelblad van sy *omowit engele* plaas Pretorius die bundel verder ook as die derde van 'n drieluik, waardeur die leser gedwing behoort te word om hierdie teks ook binne so 'n spesifieke ander konteks (vergelykend) te lees.

Verstegnies is die gedigte in hierdie bundel nie so ver verwyderd van die vroeëre bundels nie: daar is nog steeds die surrealistiese verbande en spronge, en die uiterlike versorging is ongerehabiliteerde vrye vers. Daar word ietwat onnoukeurig en oënskynlik ongemotiveerd omgegaan met hoof- en kleinletters, hoewel dit vandag maklik post-modernisties aangeteken en verdedig kan word.

Die duidelikste verbintenis met die “losbundige” Pretorius van die sestigerjare word egter gelê deur die losstaande openingsgedig “Nou: die oorsprong van alle dinge”. Dié gedig word spesifiek gemerk “Pretoria, 1 Oktober 1967”, waardeur die leser gedwing word om bestek in breër verband te neem.

Die refrein in hierdie vers, “ter wille van die toekoms”, is egter ook in *omowit engele* tekenend van 'n ander perspektief: 'n besef van die eindigheid van alles, verlies van een of ander aard. En die absurditeit daarvan.

So kyk die spreker vanaf sy stoep in “’n Droomvers in episodes” na die onberispelik wit-geklede rolbalspelers, en terwyl die dood onontkombaar nader kruip, word hulle iets anders, neem hulle die gedaantes aan van die “omowit engele” waarvan ons in die bundel-titel gelees het.

In die slotvers van die bundel, “Mense wat naby my was”, word hierdie metamorfose nog duideliker wanneer die dood van vertroues en geliefdes nie tot afstand lei nie, maar tot “nabywees” wat ’n ononderbroke kommunikasie daarstel.

Binne hierdie gegewe is dit dan ook vanselfsprekend dat “lewende” verhoudings ’n ander, mindere kwaliteit gaan hê. Die seksuele, die lyflike, die koestering van die bemindes het nie meer die uitspattige en baldadige gedaante wat in Pretorius se vroeëre bundels opvallend was nie; die oordadigheid waarmee die sprekers in daardie tyd geleef het, het plek gemaak vir dieper vrese en nagmerries.

As ’n mens die bundel wil tipeer, sou dit waarskynlik die geskikste wees om na die gedigte te verwys as flardes waarneming (uiterlik en innerlik, werklik of al dromend), episodes, wat in die teken staan van ’n besef van die onontkombare toekoms. En hierdie besef kry gestalte in nugterder en gestroopte gedigte as vroeër.

Na die openingsgedig, word die ander 45 gedigte (of 52 as mens dit anders beskou) in drie afdelings verdeel.

In die eerste afdeling, “Daar is ’n spleet in my kamer”, is die spreker amper afwesig. Dit is asof hy deur daardie spleet na buite loer en sien hoe ander daar leef. Die afstand beteken egter nie dat hy nie daardeur geraak of beïnvloed word nie: “die dag toe vliegtuie/ vasvlieg in strategiese geboue/ in amerika/ het my drinkpatroon verander”.

“Flippen stukkende wêreld” is die titel van die tweede afdeling, myns insiens met die sterkste gedigte in die bundel. In die 16 gedigte hier tree die spreker uit die relatiewe veiligheid van sy “kamer” en “probeer [...] balans hou” (“Vers padlangs”) terwyl hy deur die landskap (oorheersend Zoeloeland) reis. Die reis staan veral in die teken van die aktiwiteit, of vanuit die perspektief van die siviele ingenieur, maar word ook die besef van die ontdekking van ’n nuwe geliefde, mooi verwoord in “Aan die einde van”.

Die laaste afdeling, “Die veraf geblaf van honde”, is dan veral liefdesgedigte waarin die klein vreugdes van omgee, en die ruimtes van verlang en afwesigheid, geteken word. Maar daardie veraf

geblaf is ook 'n aanduiding van dreigende eindes, ook die dood self. Omdat daar uiteindelik geen verweer is nie, probeer die spreker alles wat so teer gestalte gekry het, banaal besweer met 'n vers soos "Episode in Eshowe".

In sy breed-gesponne gedigte het Wessel Pretorius se vrye vers-inslag ander tegniese steunpunte gehad: die verrassende metafore, 'n stuwende ritme en sterk klankbinding. In *omowit engele* is die gedigte kleiner van omvang en die emosies nugterder. As gevolg daarvan is die gedigte self ook gestroopt en mis 'n mens die sterker formele vormversorging wat daarmee sou moes saamhang.

en kyk na die omowit engele op die rolbalbaan is egter besonder toeganklike gedigte, somtyds skrynend eerlik en roerend. Ek kan my goed voorstel dat die bundel aanklank sal vind by 'n breë spektrum poësielesers, wat hopelik ook na die vroeëre en flambojante werk van Pretorius sal gaan kyk.

“Kloof”: beeld van kommunikasie-hindernisse tussen mense

Strachan, Alexander. 2003. *Kloof*. Pretoria : Protea Boekhuis. 100 pp. Prys: R89,95. ISBN 1-86919-025-4.

Resensent: *Salomi Louw*
(Universiteit van die Noorde, Sovenga, Limpopo)

Hierdie drama van Strachan, verdeel in nege tonele, is in 2000 tydens die Klein Karoo Nasionale Kunstefees in Oudsthoorn opgevoer onder die titel *Hartebees* en het destyds heelwat aandag getrek vanweë die ontkleedanseres wat hierin opgetree het; die gehore het dan ook hoofsaaklik uit mans bestaan.

Die teks is sedertdien verwerk en aangepas, maar groot veranderings is egter nie opvallend nie. Tog is die tema, metafore en simboliek versterk en saamgetrek: vanaf 'n ontkleevertoning het die klem nou verskuif na die “kloof”: hindernisse in kommunikasie tussen mense.

Emma, eienaar van 'n wildplaas, is getroud met Henning wie se grootste ambisie dit is om kaart en transport van 'n deel van die grond te bekom. Emma is egter wederstrewig en wil dit nie toelaat nie. Die egpaar het nie kinders nie. Emma het 'n obsessie met 'n wit hartebees wat nie geskiet mag word nie omdat hy, Mhlophe, as weesvulletjie 'n tyd by die opstal deurgebring het en deur haar versorg is. Die hartebees hou in die ruimte en tyd van die drama in 'n kloof waar daar nie geskiet mag word nie. Emma herbeleef, as "Emmarentia", in diëgetiese oordrag, 'n verlede waarin die wit hartebees sterk figureer en verantwoordelik is vir die dood van haar pa. Mhlophe word ook metafories verbind met die ander karakters.

Bullet, die professionele jagter wat op die plaas werk en klante bring, is Emma se vorige minnaar en verantwoordelik vir haar swangerskap wat op aborsie uitgeloop het. Bullet is nie net vir klante verantwoordelik nie, maar maak ook seker dat hulle – al is hulle swak skuts – 'n teiken "tref", aangesien hy saam met hulle 'n skoot aftrek en die bok sodoende dood. Hy voorsien ook die vroulike bydraes (lees: gewillige dames) tot jagters se naweke in die jagkampe, iets waarvoor Emma hom verkwalik.

Die laaste twee karakters in die drama is Jurgens, 'n regter en eertydse dosent van Henning, en sy vrou, Riana, wat hy "gered" het uit 'n ontkleekklub. Jurgens roem daarop dat hy net een patroon jagveld toe neem, omdat hy so 'n goeie skut is dat hy nie meer as dit nodig het nie. Hy het 'n spesiale trofeekamer. In hierdie vertoonkamer is alles kunsmatig beheer: "Niks kan rek, krimp of verweer nie ... Ek verlos hom in die fleur van sy lewe, van elke spesie een volmaakte eksemplaar" (pp. 66-67). Aanvanklik was die mure versier met foto's van wild, maar telkens voor hy 'n bok jag, word die foto verwyder om plek te maak vir die trofee. Uit die dramatiese handeling lei die leser af dat sy vrou, Riana, vir hom ook net nog 'n trofee is, en ook háár foto verdwyn uit die huis uit (p. 78).

Riana was reeds voorheen op hierdie wildplaas as afleiding vir die jagters. Haar huwelik met Jurgens is nie gelukkig nie: Jurgens bly blykbaar 'n *voyeur* en sy vrou is onvergenoegd. By die vuur die Saterdagmiddag op die plaas kan sy weer wees wat sy voorheen was en doen 'n ontkleedans vir Bullet en Henning. Laasgenoemde beken dan dat hy sy vrou nog net een keer nakend gesien het en dit was 'n skelm afloer. Riana se ontkleedans die aand by die vuur het 'n groot impak op dié getroude man, maar dit is Bullet wat dié nag sy kans waarneem met Riana – wat die gevolg het dat Jurgens in die tronk beland (vergelyk die "tralie-effek" op die siklorama en Emma wat van die "wagte" praat op p. 31). Deur Emmarentia se verbale weergawe

word ons ook gelei om 'n vergelyking te tref tussen die jagter en die hartebees wat deur hom gejag word.

Jurgens skiet uiteindelik nie die bok nie, maar trek die skoot in die veld af, omdat hy ten regte oortuig is die trofeebok is verdoof. Die professionele jagter, wat altyd sorg dat die jagter sy bok kry, besef dit nie, trek 'n skoot af en die bok val neer. Na die nag se gebeure, waarin Riana onder andere 'n ekstra patroon in Jurgens se sak ontdek, wil Jurgens die bok, wat hy glo nie dood is nie, skiet omdat hy wél die ekstra patroon het. Wanneer hy die skoot aftrek, is dit egter nie die bok wat dood neerval nie, maar een van die ander karakters. Dit is ook nie 'n ongeluk nie, want as regter of "hanging judge" (p. 80) is hy geskool daarin: "(o)m te onderskei tussen reg en verkeerd. Om 'n oordeel te vel. Om te besluit of rehabilitasie moontlik is. Om toepaslik te straf volgens die misdaad" (p. 66).

Emmarentia, die alter ego van Emma, verskaf deur middel van analepsis vir ons in tonele 1, 4, 6 en 9 agtergrond-inligting wat die *histoire* van die gebeure bind, veral as sy (op pp. 31-32 en 99) vertel hoe sy Jurgens gaan besoek het na die tyd. Hy was in nagklere aan 'n rolstoel gebonde en daar was wagne in die agtergrond. Hieruit moet die ontvanger dan die gebeure rekonstrueer. Die hele drama-aanbod word hierdeur in perspektief geplaas: alles wat mimeties aangebied word, is in werklikheid psigies-mimeties en word deur Emmarentia gegenereer. Die ontvanger lei af dat sy sommige van die tonele gerekonstrueer het uit gesprekke met die ander karakters aangesien sy nie teenwoordig kon wees by al die handeling wat uit agternaperspektief aangebied word nie; dat sy die naweek, soos Jurgens elders, 'n *voyeur* was; of dat sy vals inligting oordra en dit wat mimeties aangebied word, nie 'n ware weergawe van die gebeure is nie.

Strachan, as ervare skrywer, maak in *Kloof* gebruik van temas en motiewe wat deurgetrek word en binding in die drama veroorsaak. Die "kloof" is as geografiese gegewe die plek waar die wit hartebees hou; die "kloof" is vir Emma soortgelyke ontvlugting as wat die nagklub vir Riana was (p. 53) en die "kloof" – wat ook gesien kan word as verwysend na 'n vroulike liggaamsdeel op grond van die ontkleedanseres, die nag se gebeure, en die interaksie tussen Emma en Bullet (pp. 58-59) – staan hoofsaaklik as metafoor vir die gebrek aan kommunikasie tussen karakters.

Die wit hartebees was verantwoordelik vir die dood van Emma se pa; dié bok word geskiet en Riana sterf, wat 'n parallel daarstel tussen haar en die hartebees; en die twee sterftes ("wit hartebeest")

lei daartoe dat Jurgens, wat vir Emma ook “iets van haar pa” het (p. 32), geestelik sterf. Aan die ander kant is daar ook ’n ooreenkoms tussen Jurgens en die hartebees, Mhlophe, wat dood veroorsaak het. Emmarentia lê immers in haar vertelling (pp. 31-32) implisiet ’n verband tussen die twee. Vir teeldoeleindes “skiet (Mhlophe) nie blanks nie” (p. 48), anders as Jurgens (en ook Henning) wat nie kan “teel” nie. Bullet het verder veel te sê oor die bok en sy “horing”, en in gesprekke tussen Riana en Jurgens is daar talle verwysings na “horing”.

Die storielyn is deurlopend rekonstrueerbaar, maar daar is enkele dinge wat nie heeltemal oortuigend is nie. So het Henning sedert sy troue met Emma, wat die plaas van haar pa geërf het, aan haar getorring dat hy kaart en transport moes kry, maar Emma het dit nog altyd geweier. Op die Sondagoggend egter bied sy dit skielik vir Henning aan. (Miskien by die besef dat Bullet, wat “kaart en transport” van haar liggaam wou hê, dit van Riana gekry het.) Die onmiddellike vriendskap tussen Emma en Riana is ook verdag, aangesien Emmarentia vertel hoe sy dié vrou met haar aankoms herken het (as iemand wat die jagters al voorheen kom vermaak het), terwyl sy vroeër gesê het sy sal alles toelaat totdat ’n hoer haar voete op die plaas sit.

Die mimetiese skeiding tussen Emma en Emmarentia is ’n onnodigheid en die visualisering van laasgenoemde karakter, wat telkens ’n hoër speelruimte as die ander moet beklee, geklee in ’n “wit laken met gate vir die kop en arms” (p. 6), loop uit op belaglikheid. Die intree van ’n vertellerkarakter is tans heel algemeen in drama; vergelyk in hierdie verband byvoorbeeld Athol Fugard se *Valley Song*, waar diëgetiese inligting op totaal oortuigende wyse aangebied word sonder om inbreuk te maak op die ritme van die handeling. In *Kloof* kon Emma ook gewoon as vertellerkarakter sowel as handelende karakter opgetree het.

Tydens die eerste lees skep die drama ’n indruk van moedswilligheid: vuil taal, naaktheid, seks en geweld word rou opgedis. Dit vorm egter integraal deel van die milieu waarin die dramatiese gebeure afspeel. By verdere lees word die metafore tot betekenis-kettings gebind. Miskien is die trope ietwat oorwerk, maar daar is tog veel van waarde in *Kloof*.

'n Speurtog met baie ompaaie, maar sonder 'n werklike konklusie

Van Reybrouck, D. 2003. *Die Plaag, die stil geknaag van skrywers, termiete en Suid-Afrika* (uit Nederlands vertaal deur Daniel Hugo). Pretoria : Protea Boekhuis. 263 pp. Prys: R99.95. ISBN 1-86919-058-0.

Resensent: *Wium van Zyl*
(Departement Afrikaans & Nederlands,
Universiteit van Wes-Kaapland)

“Ek maak collages van afvalmateriaal” (p. 164). Dit is een van die gevolgtrekkings van die worstelende jong Belgiese navorser in *Die Plaag, die stil geknaag van skrywers, termiete en Suid-Afrika*. Hiermee huiwer hy vir die soveelste keer in die boek voor die beperktheid en relatiewiteit van sy navorsingsaktiwiteit. Soos die uitgebreide titel egter al aandui, behels die “stil geknaag” nie slegs die skrywers en die geskiedenis van hul termietnavorsing nie, maar ook die hele Suid-Afrikaanse problematiek.

Dié boek is die verhaal van 'n student wat tydens ander navorsing afkom op die beskuldiging dat sy beroemde landgenoot, Maurice Maeterlinck, in sy *La vie des termites* (1926) Eugène Marais geplagieer het ten opsigte van Marais se termietstudie. Dit sit 'n nuwe newe-studie aan die gang, maar ook 'n literêre spanningsvraag: Is dit waar? Die eindproduk is hierdie roman, 'n teks waarin alle konklusies nie verder kom as “miskien” nie.

'n Mens sou daarvoor kon debatteer of die term “roman” werklik toepaslik is. Die woord word opvallend vermy op die titelblad en elders in die teks. Die boek is immers 'n samevoeging van beskrywings van situasies en ontmoetings, lesings en uitlegte oor wetenskapsgekiedenis, literatuurgeskiedenis en natuurwetenskaplike bevindings. Alles word aanmekaar gebind deur 'n speur- en tegelyk ook reisverhaal. En soos die slotsin van die “Nawoord” dit stel – vóór die skripsie-agtige “Verantwoording”: “Maar soos altyd was die ompad belangriker as die eindpunt”. (p. 256)

Op 'n enkele geval na waar 'n karakter in die roman na “David” (p. 198) verwys, word die verteller nooit geïdentifiseer as die David van Reybrouck van die omslag nie.

Wat hy aanvanklik gedink het 'n eenvoudige stuk navorsing sou wees, lei hom deur stadiums van hoop en mismoedigheid. Die verwagting dat die besoek aan die Maeterlinck-argief in Gent al die geplagiede uitgawes van *Die Huisgenoot* met aantekeninge in die kantlyn sal oplewer, laat hom bedroë. Die speurtog lei hom na Pretoria, Kaapstad, die Waterberge. Tipies van dié genre word die stand van die bewysmateriaal telkens vir die leser aangestip. Wanneer dit lyk of hy die strop om die Nobelpryswenner se nek vastrek, duik daar weer teenstrydige gegewens op. Uiteindelik hang die saak aan die dun draadjie van een woord: “nasicornis” (p. 147).

Die speurverhaal hou egter nie op met die uitgawe van die oorspronklike Nederlandse *De Plag* in 2002 nie. By die Afrikaanse vertaling is 'n “Nawoord” toegevoeg waarin 'n mens uiteindelik wel 'n samevatting kan lees van die konklusie: “My navorsing het getoon dat Maeterlinck Marais se artikels vermoedelik onder oë gekry het in die winter van 1926” (p. 252). Maeterlinck, wat toe al jare lank aan die Asuur-kus (Suid-Frankryk) gewoon het, het België toe besoek met die oog op die uitgawe van sy omstrede boek. Die vraag was egter steeds hoe en waar hy *Die Huisgenoot* onder oë sou kon gekry het. Nou kan die speurder egter vertel hoe “Toeval (...) 'n goeie vriend wat helaas dikwels te laat kom”, vir hom ná die publikasie van sy boek onthul het dat die “misdaad” waarskynlik slegs enkele straatblokke van sy eie woning in Brussel plaasgevind het!

Ondanks deeglike beredenering en hoewel die aanvanklik skeptiese Leon Rousseau van *Die Groot Verlange*-faam uiteindelik oortuig is, bly die konklusies myns insiens maar steek in omstandighedsgetuigenis. Die ontbreek van finaliteit pas egter perfek in by die strekking van die res van die boek.

Telkens neem episodes in die navorsing die gedaante aan van avonture. 'n Belangrike ontwikkeling in die boek is die navorser se toenemend geobsedeerdheid met Marais, iets wat buite sy probleemstelling val. Dit word op sigself boeiend. By Marais se graf in Pretoria vind hy dat hy ten minste aspekte van Marais se persoonlikheid verstaan: “Marais het geweet wat angs is. Het geweet dat dit nutteloos is. Maar het nie geweet hoe om daaraan te ontsnap nie” (p. 241).

Die aangegryp wees gaan egter veel verder as die Marais-figuur. Die student kom Suid-Afrika binne as iemand wat meen dat hy reeds alles weet van die land en sy geskiedenis. Nagenoeg elke ontmoeting met 'n Suid-Afrikaner gaan gepaard met 'n negatiewe en

uiters afstandelike beskrywing. Regse blankes in die Waterberge wat nie huiwer om die een rassistiese uitspraak na die ander te maak nie, bied oënskynlik 'n keerpunt. Dit skep 'n tipiese Europese intellektuele probleem. Vir die roman is dit noodsaaklik en spannend om sulke figure ten tonele te voer, maar die geïmpliseerde outeur moet hom tog wel duidelik voor die leser daarvan distansieer. Die beproefde metode is om die karakters hul uitsprake te laat maak en dan met skerp, maar versweë gedagtes te antwoord.

Juis op hierdie punt bewys die skrywer sy dapperheid. Hy durf dit verder as die grense van politieke korrektheid. Hieruit ontwikkel 'n "gewetenswroeging". Hy besef dat hy in 'n "ingewikkelde politieke situasie" beland het. Wys hy die jong Afrikaners tereg, sou hy waarskynlik slegs "hul opvattinge oor Europa (...) bevestig". Dat hy hul vertrouwe gewen het, laat hom "agterbaks" voel. Dit "knaag" egter nog "dieper". Dit raak sy "persoonlike etiek". Hy moet naamlik toegee dat hy as mens nogal hóú van die jong Waterberger met wie hy die meeste te make het – "[o]ndanks sy veragtelike denkbeelde" (pp. 212-213).

('n Ingeligte leser hoor natuurlik wel die versweë roering van skadu's agter die links-intellektuele *De Morgen*-medewerker: soos Leopold II se destydse eksploitering van die Kongo tot op die rand van volksmoord, of die hedendaagse regse Vlaamse Blok se verkiesingsuksesse as gevolg van openbare weerstand teen swart immigrante.)

Ook ontmoetings met 'n stoet ander Suid-Afrikaners knaag aan sy sekerhede. 'n Aandjie by gekleurdes wat in die Nuwe Suid-Afrika middelklasposisies bereik het en wat as teenmiddel vir sy ervaring met die blanke rassiste moet dien, laat by hom die negatiewe term "nouveau riches" (p. 220) opkom. Uiteindelik is daar Thabo Humphrey Shube: "Iemand sonder werk, sonder huis, sonder hoop, wat homself tog nog vry noem" (p. 239).

Hy erken in die "Epiloog" die land het hom verwar "op 'n manier wat geen enkele vroeëre reis gedoen het nie" (p. 242). Dit word 'n verholde liefdesverklaring tot Suid-Afrika. Deel daarvan is die klimaks van die termiet-metafoor wanneer die verteller homself deur 'n termiet-soldaat laat byt: "Die termiet draai om, loop binnetoe en dra 'n stukkie van my liggaam die duisternis in" (p. 251). Die slotsin van die "Verantwoording" bevat 'n belangrike toevoeging. Dit dra die boek op aan Stefan Bekaert "die ook van Afrika hield" – dus "wat ook lief was vir Afrika" (my kursivering, maar ook my vertaling).

Hier fouteer die Afrikaanse vertaling ten opsigte van sowel die werkwoordtyd as die gevoelswaarde. Dit word naamlik weergegee as “wat ook van Afrika hou” (p. 263). Ongelukkig is dit nie die enigste deel van die vertaling wat nie klop nie. Meer as een keer (o.m. pp. 68, 193) word daar selfs hele sinne van die oorspronklike weggelaat. Andersins lees die Afrikaanse teks baie vlot en klink dit heel selde na vertaalde prosa.

Van Reybrouck bied dus ’n eiesoortige, boeiende wetenskaps- en reisverhaal wat nie slegs ’n “brug” bou tussen Maeterlinck en Marais nie, maar tussen ’n onbetrokke Europa en ’n – ondanks hewige groeipyne – léwende Suid-Afrika. Die Afrikaanse uitgawe voltooi hierdie bouwerk.

Ongekarteerde Afrikaanse literatuur word verken

LAPA-redaksie, *samest.* 2003. *Tydskrif 3*. ’n Herontmoeting met Afrikaanse kortverhale uit die veertiger- en vyftigerjare. Pretoria : LAPA Uitgewers. 96 pp. Prys: R99,95. ISBN 0 7993 3179 1.

Resensent: *Gretel Wybenga*
(Vroeër verbonde aan die Skool vir Tale,
PU vir CHO, Vaaldriehoekcampus)

Soos sy populêre voorgangers *Tydskrif* (2001) en *Tydskrif 2* (2002), bekwaam saamgestel deur Daniel Hugo, ontleen *Tydskrif 3* sy naam aan die groot formaat van die gesinstydskrif. Die opgeneemde verhale, advertensies en grappe kom ook uit huistydskrifte van tussen die jare 1946 en 1957.

Die visuele aanbod van al drie publikasies is só sterk dat dit ook as kunswerk bekyk behoort te word. By die eerste aanblik lê dié volkleurpublikasies op dik glanspapier – ook heerlik om aan te vat – reeds goed op die oog. Die omslagontwerp en die kleurillustrasies van Annette Stork in verkillende mediums en tegnieke is indrukwekkend en verhoog beslis die verkoopswaarde.

Soos tevore pas Stork haar illustrasies aan by die tyd waaruit die verhale kom. By die I.D. du Plessis-verhaal integreer sy selfs die oorspronklike illustrasie van 'n produktiewe illustreerder van dié tyd, Flip. Weer pryk daar 'n keurige dame met die aanvaarde voorkoms uit dié dekade op die voorblad.

Ook die ingeslote vermaaklike advertensies uit dieselfde era spreek die oog aan. Dit sluit in advertensies van Apiekorreltjiesgrondboonbotter, Tromp van Diggelen se gesondheidskursus, Dr. Pierce se “Gulde Mediese Ontdekking” (wat mans sal laat doen wat hulle “jarelaas kon doen!”), stewige Raleigh-fietse en Dr. Williams se Pink Pille. Die relatiewe “onskuldige” aard van die advertensies, die enigsins hoogdrawende taalregister en die suiwer Afrikaans is alles elemente wat leeswaarde toevoeg.

In Hugo se voorwoord tot *Tydskrif 2* sê hy: “'n Letterkunde is altyd ryker en verrassender as wat die amptelike literatuurgeskiedenis laat blyk”. Dieselfde stelling sou ook by die *Tydskrif 3* kon geld, met die fokus op meestal onbekende tydskrifverhale van bekende skrywers uit die dekade ná die Tweede Wêreldoorlog – die jare dus wat die Sestigters voorafgegaan het.

Vroeë vingeroefeninge van bekende Sestigters, soos André P. Brink, Bartho Smit en Jan Rabie, 'n verhaal van die literêre fenomeen, Ina Rousseau, verhale onderskeidelik van Minnie Postma, I.D. du Plessis, 'n jong Henriette Grové en Elise Muller, Sita, Morkel van Tonder, Abraham de Vries en W.A. Hickey is onder andere opgeneem. Ook 'n onbeholpe gedig van Rabie uit 1948 (bron onvermeld), “Simonstad”, verskyn hier.

In teenstelling met die verhale in *Tydskrif*, wat soos sy opvolger ook die eerste helfte van die twintigste eeu betrek, sluit slegs een verhaal uitgesproke aan by die orale tradisie, die treffende Sotho-verhaal van Minnie Postma, “Groot slang van die diep waters” (1952). In *Tydskrif 3* is 'n gevestigde geskrewe tradisie aan die woord, selfs by die verhale met 'n anekdotiese inslag, soos die lig satiriese en reeds bedrewe Grové-verhaal, “Oom Sors en die weduwee” (1952) van Du Plessis en Rabie se “Oom Kaspaas kom terug” (1946).

Laasgenoemde verhaal handel oor die vier ooms wat per afspraak saam na die radioprogram oor Nefie en oom Kaspaas, die beroemde ou grootprater, luister. As sy stem op 'n dag stil word, is dit soos dood in die huis, en een ou makker word afgevaardig om na oom Kaspaas te gaan soek by die “dradelose korporasie” (16). Dis

geskryf deur 'n bloedjong Rabie en val in 'n verteltradisie wat sy toekomstige mylpaalpublikasie, 21 (1956), byna ondenkbaar maak.

Du Plessis, beter bekend as digter, se anekdote, “Oom Sors en die weduwee” (ook opgeneem in sy bloemlesing *Goede dood* van 1953), vertel van hoe die gesogte weduwee “die vuurproef” (p. 54) van kosmaak moes deurstaan voor oom Sors wil vrouvat. Die waarde wat Du Plessis aan “vorm” by die kortverhaal geheg het, spreek ook uit dié vermaaklike verhaal.

Behalwe die “humoristiese vertellings” soos hierbo, maak die samestellers ook voorsiening vir “sterk dramatiese tekste” (voorwoord), soos “Die waterbeurt” (1951) van Morkel van Tonder. Dit is interessant dat hierdie verhale – sommige selfs melodramaties, soos in die geval van Sita se “Hierdie lewe” (1948) en Brink se “Damwal” (1957) – dikwels te make het met 'n persoonlikheidsgebrek by 'n hoofkarakter wat later aanleiding gee tot obsessiewe gedrag en dikwels sy ondergang.

In hierdie verband is een van die uitmuntende verhale, “Die kamer op solder” (1950) van Elise Muller, 'n voorbeeld. Tant Martjie het 'n “onversadigbare drang” (p. 28) om die swak plek in mense se mondering op te spoor en te misbruik. Haar skerp, geslepe oë registreer alles. Maar 'n ruwe potloodtekening van haarself met akuutkykende oë ontwapen hierdie ou strydros sodat die gewig van haar opgegaarde kennis oor ander mense vir haar te veel word. Oë, spieëls en afbeeldings vorm hier belangrike skakelende motiewe.

Dieselfde misplaaste ambisie is ook merkbaar in Brink se “Die damwal”, geskryf toe hy slegs 22 jaar oud was. Helgaard se obsessie met die damwal wat hy bou om sekuriteit aan sy gesin te verskaf, word soos 'n “dier wat verorber en groei” (p. 89) en later alles, ook letterlik vir Helgaard, te pletter loop.

Ook in die reeds bedrewe verhaal van 'n negentienjarige Ina Rousseau, “Moeder en seun” (1946), is daar sprake van selfondermyning by 'n sewentienjarige verliefde meisie vanweë haar blinde selfgesentreerdheid. Hierdie verhaal is “spesiaal” vir dié publikasie hersien – die *aard* daarvan bly onvermeld – kondig die redakteurs aan (p. 5). Of dit iets is om oor te juig, het ek voorbehoude: 'n mens sou juis die verhaal in sy oorspronklike vorm wou behou om Rousseau te kon meet teen haar latere werk, en die verhaal binne 'n groter literêre konteks te kon plaas.

In “Hierdie lewe” van Sita lei ’n getroude vrou se obsessiewe liefde vir die “onweerstaanbare Daantjie” (p. 20) tot ’n fatale oordeelsfout. As Karel Schoeman bewus was van hierdie verhaal toe hy sy roman met dieselfde titel geskryf het, is sy siening van “hierdie lewe” juis die teenoorgestelde van wat hier ter sprake is: dis *nie* resepmatig of voorspelbaar nie; *nie* bolangs moraliserend of versoetlikend nie; *nie* klinkklaar nie. Die enigste verbintenis het moontlik te make met die onverwagte draai wat die noodlot met die alleenfiguur, Boshoff, loop (p. 20) en waaraan Sita ook die titel ontleen.

Bartho Smit ken ons as dramaturg. Tog is die jeugdige Bartho Smit se dramatiese verhaal, “Ek vat my land” (1951) een van die onthoubaarstes in hierdie bloemlesing. Die profetiese inslag en die oorspronklike inkleding boei, maar veral maak die verhaal ’n venster op Sestig oop, en herinner aan Rabie se allegorie uit 21 (1956), *Droogte*. Dit was merkwaardig genoeg ’n wenverhaal in *Die Huisgenoot*, terwyl dit ’n uitgesproke aanklag teen heersende politieke ordes bevat. Onomwonde is die implikasie dat die wit man die swarte van sy land en sy menswaardigheid beroof, terwyl “die kulturele toekoms van hierdie land in die harte van die swart miljoene opgesluit lê en nie in ons nie ...” (p. 39).

Ook twee onbekendes, S. Hendriks en Joachim van Vollenhoven, is opgeneem. Laasgenoemde veral het beïndruk met “Drie gelukkige mense” (1955), ’n stuk streekskuns wat mettertyd ook verhaal word, en waarin die onderspeelde verteller op verrassende wyse aan die slot toetree.

Daniel Hugo het nie verhale opgeneem wat “verlep gebloemlees” is nie (Voorwoord *Tydskrif*). Die LAPA-redaksie het in *Tydskrif 3* wel verhale ingesluit wat al elders gebruik is, hoewel dié bronne opvallend onvermeld bly. Hiervoor wil hulle nie verskoning maak nie, want hulle meen dat dié verhale “’n herbesoek regverdig” (Voorwoord).

Elise Muller se “Die kamer op solder” ken ek uit twee versamelings van Hennie Aucamp, *Elise Muller: versamelde kortverhale en essays* (1993) en *Bolder* (1973). Uit so ’n uitgebreide oeuvre met talle merkwaardige verhale was ’n ander keuse sekerlik moontlik. Die Smit-verhaal is ook in *Bolder* opgeneem. De Vries se vroeë verhaal, “Die rooi vaas” (1956), was aan my oorbekend op grond van voorskrywing op skole en onderwyskolleges.

Dis jammer dat daar tog foute ingesluit het in dié andersins keurige publikasie. Weens foutiewe kursivering lyk dit of *Ballades* en

Vreemde liefde waarvoor Du Plessis in 1937 die Hertzogprys gekry het, één bundel was (p. 8). Sita het nie die *Mienkie*-reeks (p. 8) geskryf nie, maar wel die *Mientjie*-reeks. Henriette Grové se naam word op Duits gespél, sonder deeltéken (pp. 8, 46). Daar is ook 'n voornaamwoordfout in die Postma-verhaal (p. 60) en 'n drukfout in W.A. Hickey se "Lewies word gered" (p. 64).

Hierdie *Tydskrif*-wenresep kan waarskynlik nóg verder verken aan die ongekarteerde Afrikaanse literatuur. Retrospektiewe tematiese aanbiedings mag dalk 'n moontlikheid bied.