

n Onderzoek na
AFRIKAANSE BESKOUINGS
oor die
KORTVERHAAL

met besondere verwysing na enkele
nuwer Afrikaanse verhale.

P. A. du Toit

Verhandeling aangebied ter voldoening aan
die vereistes van die graad Magistra Artium
in Afrikaans/Nederlands aan die
Universiteit Rhodes, Grahamstad,
Januarie 1974.

My dank

aan my promotor, mnr. A. P. Brink vir sy voortreflike, steeds vraagstellende leiding — dat ek sóveel van hom kon leer;

aan die nagedagtenis van prof. R. K. J. E. Antonissen, wat in die beginstadium van hierdie studie die medepromotor was, vir waardevolle besprekings;

aan die Suid-Afrikaanse Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing en die Departement van Onderwys (Kaap) vir finansiële steun;

aan die biblioteke van die Universiteite Rhodes, Suid-Afrika, Stellenbosch en die Opleidingskollege Paarl, aan tydskrifte en nuusblaaie vir die opspoor van soms moeilik bekombare bronne;

aan skrywers vir vriendelike beantwoording van navrae;

aan kollegas en ander vriende vir belangstelling, wenke en hulp;

aan my vrou Christine vir die moeitevolle tik van die verhandeling.

Vyf-en-twintig jaar lank lees
ek reeds kritiek oor my verhale,
en ek kan my nie n enkele waarde-
volle opmerking of wenk herinner
nie.

— Anton Tsjechow

I N H O U D

Bladsy

<u>HOOFSTUK I</u> :	INLEIDING	
1.	Opset	1
2.	Afgrensing van prosavorme	3
<u>HOOFSTUK II</u> :	BEGINSTANDPUNTE ... DOGMA- TISME ... VERNUWING	
1.	Beklemtoning van enkel- voudigheid van komponente, en „dramatiese" bou	8
2.	Verset teen die programma- tiese en oorbeklemtoning van „plot"	13
3.	Die Kurzgeschichte	22
4.	Die eiesoortige benadering van Jorge Luis Borges ...	28
5.	Samevatting	32
<u>HOOFSTUK III</u> :	AFRIKAANSE BESKOUINGS OOR DIE KORTVERHAAL/KORT PROSA- KUNS	
1.	Vroeër teorieë, 1929-1956 Kommentaar	34 56
2.	Vernuwing in die Afrikaan- se kortprosa-kritiek	60
	Samevatting	88
3.	Resensies	92
	Samevatting	122
<u>HOOFSTUK IV</u> :	PERSPEKTIEF: HERKENBARE GROOTSTE GEMENE DELERS	
1.	Outeur en vertelperspek- tief	127
2.	Prekkupasie met enkel- voudigheid	129

3.	Tipes; volgens bou of organisasie	135
4.	Verwikkeldheid en digtheid	138
5.	Geheelbeeld	142
6.	„Verhaal en leser“	143
<u>HOOFSTUK V</u>	: ENKELE NUWER AFRIKAANSE VERHALE — AARD EN VERDIENSTE	150
①	„Die man met die swaar been“ — Rabie	151
2.	„Dood van n maagd“ — Grové	161
③	„Armed vision“ — Aucamp	176
4.	„Hoogsomernag“ — Barnard	193
5.	„Stamme vir die ruimte“ — De Vries	210
6.	„Huisbesoek van n grasjas“ — De Vries	230
	Samevatting	244
<u>HOOFSTUK VI</u>	: SLOTSOM	249
BRONNELYS	253

HOOFSTUK I: INLEIDING

It is not a question of whether or not a creation is a story, but a question of whether it is at all ...¹

— William Saroyan

1. Dit is reeds deur andere gesê: dat die „vernuwing van Sestig“ in die Afrikaanse prosa die Afrikaanse prosa-kritiek tot bestekname gedwing het soos die vernuwing in die poësie van Dertig die kritiek van daardie tyd.² En waar die vernuwing in die prosa ook op die gebied van die kort prosakuns so duidelik op die voorgrond was,³ kan daar wel gevra word: hoe geldig is die teorieë wat in Afrikaans so eksplisiet oor „die kortverhaal“ opgestel is vir die nuwer Afrikaanse verhaalkuns? en daarby: hoe geldig is die nuwer, meer teksgerigte beskouings in Afrikaans? Dié vraag is die kern van die huidige studie.

Reeds in die beginstadium van hierdie ondersoek het dit geblyk dat die meer „deduktiewe“ Afrikaanse benaderings van „die kortverhaal“ (waar „die vorm“ die vertrekpunt is en nie die verhaalkuns self nie) oorwegend aansluit by Engelse teorieë wat nog op die lees van die 1820-1920-kritiek geskoei is — aanhalings uit nuwer bronne ten spyt. Derhalwe word hier in hoofstuk II enigsins wyd aangevoer: eerstens om die oumodiese verwantskap van die meer „tradisionele“ Afrikaanse teorieë ten opsigte van kernstandpunte aan te toon, en tweedens om te wys hoe die vernuwing in

-
- 1 „What is a story?“, Saturday review of literature 11, 5.1.35, p. 409; aangehaal Eugene Current-García en Walton R. Patrick: What is the short story? Case studies in the development of a literary form (1961), p. 95. (Die lg. studie word hier verder aangehaal as Current-García.)
- 2 Vgl. bv. die naasmekaarstelling van N. P. v. W. Louw se Vernuwing in die prosa (1961) en André P. Brink se Aspekte van die nuwe prosa (1967) deur P. D. v. d. Walt: „Poolshoogte: Prosa 1968“, Standpunte 77, Junie 1968, p. 8.
- 3 Hennie Aucamp: „... want die jare sestig was so ryk aan kortkuns dat n opstel oor dié ruim onderwerp maklik n katalogus van skrywernaam en titels kan word“. „Staalkaart“, Standpunte 103, Okt. 1972, p. 1.

die kritiek van die twintigste eeu by die ouer Afrikaanse teorieë, tot die middel-vyftigerjare, skynbaar onopgemerk verbygegaan het.

In hoofstuk III word die geskiedenis van Afrikaanse beskouings oor die korter prosakuns geskets. Hierby word ook ingesluit 'n ondersoek na meer implisiete teorieë; met ander woorde na beskouings in historiese, literêr-kritiese besprekings en resensies, oor die nuwer Afrikaanse kort prosakuns. As ondersoekveld is by hierdie meer implisiete teorieë gekies die kommentaar op elf prosabundels en een bloemlesing wat in geheel of grotendeels tot die „vernuwing van Sestig“ gereken kan word, naamlik (in volgorde van verskyning): Een-en-twintig, 1956 (Jan S. Rabie); Vetkers en neonlig,¹ 1960 en Dubbeldoor, 1963 (Abraham H. de Vries); Katastrofes, 1964 (Breyten Breytenbach)²; Windroos; verhale deur tien Sestig, 1964; Vliegoog, 1965 (Abraham H. de Vries); Jaarringe, 1966 (Henriette Grové); Spitsuur, 1967 (Hennie Aucamp); Duiwel-in-die-bos, 1968 (Chris Barnard); Twee maal om die son, 1969 (Abraham H. de Vries); 'n Bruidsbed vir tant Nonnie, 1970 (Hennie Aucamp); en Liefs nie op straat nie, 1970 (John Miles).

Na die samevatting van gevolgtrekkings in hoofstuk IV, volg in hoofstuk V 'n bespreking van die volgende verhale, waarin die ontoereikendheid of toepaslikheid van die ter sprake teorieë nader belig word (hier genoem in volgorde van bespreking):

- „Die man met die swaar been“, Een-en-twintig (Rabie);
- „Dood van 'n maagd“, Jaarringe (Grové);
- „Armed vision“, 'n Bruidsbed vir tant Nonnie (Aucamp);

-
- 1 Dié bundel pas miskien veel minder as die ander binne die vernuwingstydperk. Dit is nietemin, ondanks die aantal „tradisionele“ verhale, ingesluit op grond daarvan dat dit as een van die vroegste bundels wat tot die Vernuwing gereken kan word, van literêr-historiese betekenis is. Vgl. Rob Antonissen se kommentaar dat De Vries se plattelandse verhale hier alle „gemoedelikheid“ laat vaar het, e.s.m.. Spitsberaad; kroniek van die Afr. lettere, 1961-1965, (1966), p. 196.
 - 2 Hoewel die tekste in dié bundel miskien oorwegend „prosas“ is, word dit bygehaal ter wille van die tekste daarin wat wel verhale is.

„Hoogsomernag", Duiwel-in-die-bos (Barnard);
„Stamme vir die ruimte", Dubbeldoor (De Vries);
„Huisbesoek van n grapjas", Vliegoog (De Vries).

2. Dit is miskien wenslik om vooraf te sê dat dit in hierdie studie nie gaan om die afgrensing van die verskillende korter prosavorme soos „kortverhaal", „kort kortverhaal", „skets", „essay", „prosa", „prosagedig", ens., nie. Die onderskeiding van hierdie aanleunvorme sou meebring dat die eiendomlike van elke vorm gepeil en beskryf moet word ten einde te kan vergelyk. n Sodanige onderneming kan eintlik n heel afsonderlike ondersoek word. Daarom word hier slegs ter inleiding enkele gesigspunte in hierdie verband opgehaal.

Een van die vernaamste probleme wat afgrensing in die prosa bemoeilik, is die bonte verskeidenheid internasionale terme vir die kort vorme. Uit mededelings van F. V. Lategan, wat reeds nagegaan het hoe benaminge vir kort prosavorme met verloop van tyd in die verskillende taalgebiede verander het,¹ en menings van andere wat hier later aangehaal word, is dit duidelik hoe moeilik vertaalbaar sekere prosaterme kan wees.

So word die benaming novelle oor die algemeen in die Romaanse taalgebiede en in Nederland vir alle korter verhale gebruik; onderskei van die roman, soos in die Engelse taalgebiede short story n omvattende begrip is.² Waar die novelle soms in Engels en Afrikaans as n tussenvorm beskou word, êrens tussen die roman en die kortverhaal,³ word dit deur verskeie hedendaagse Duitse kritici benader as n wesenlik verskillende, oer en selfs mindere vorm van die

1 Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans (1956), p. 28, 29.

2 Vgl. Warren S. Walker: Twentieth century short story explication; interpretations, 1900-1966, of short fiction since 1800, tweede, hersiene druk 1967, p. V. „Short story" word hierin beskryf as „a brief narrative of not more than 150 average-size pages".

3 Vgl. Richard P. Blackmur in die inleiding tot The art of the novel; critical prefaces van Henry James (1962), (eerste druk 1934), p. xxvi; en A. P. Grové en Elize Botha: Handleiding by die studie van die letterkunde, tweede druk 1968, p. 113.

Kurzgeschichte; n ontwikkeling van die laaste twee tot drie dekades¹. n Ouer Duitse teoretikus, Robert Petsch, praat weer van die novelle en anekdote as variasies van die Kurzgeschichte.² Verder stem die Afrikaanse benaming vertelling³ nie ooreen met die Engelse tale nie; laasgenoemde word gewoonlik as n mindere voorvorm van die „short story” beskou⁴. Ook is „vertelling” nie noodwendig sinoniem met die Erzählung nie, wat Wolfgang Kayser as versamelnaam vir Novellen, Märchen, en andere gebruik⁵.

In die jongste tyd is daar in Afrikaans n toenemende gebruik van die breër benaming kortkuns,⁶ wat deur sy oorkoepelende aard nie werke in die keurslyf van n „tradisionele” vorm dwing nie. Dié benaming is egter ook nie heeltemal bevredigend nie. Hiermee word n benaming wat vir alle korter literêre genres sou kon geld, vir die prosa toegeëien. Miskien is kort of korter prosakuns meer toepaslike terme.

Maar die verwarring wat deur die ongelyksoortige internasionale terminologie ontstaan, is miskien nie die belangrikste probleem van die navorser wat in genre-studie geïnteresseerd is nie. Dit is veral die groot aantal tussenvorms wat dikwels elke poging tot indeling fnuik. Robert Petsch stel dus voor dat slegs literêre vormsoorte „wat reeds tot selfstandigheid ontwikkel het”, as hoofipes onderskei word.⁷ Maar dié stelling is hoogs relatief, want wie moet nou bepaal in watter stadium n vorm „tot selfstandigheid ontwikkel het”? Al sou daar met n redelike mate van sekerheid gesê kan word dat vorme soos „die kortverhaal”, met al sy variasies, en „die skets” in Afrikaans reeds

1 Vgl. hfst. II.

2 Wesen und Formen der Erzählkunst, tweede, vermeerderde en verbeterde druk, 1942, p. 418.

3 Vgl. M.E.R.: Drie vertellings (1944) en Henriette Grové: Winterreis; drie vertellings (1971).

4 Vgl. J. Berg Esenwein: Writing the short-story: A practical handbook on the rise, structure, writing, and sale of the modern short-story (1909), p. 26, 27; aangehaal deur Current-García, p. 54.

5 Das sprachliche Kunstwerk; eine Einführung in die Literaturwissenschaft, elfde druk 1965, p. 367.

6 Vgl. o.m. Hennie Aucamp: Standpunte 85, Aug. 1969, p. 15, 22; en Abraham H. de Vries, Die Burger, 27.6.71.

7 A.w., p. 414.

„gestabiliseer" is, sou dit ons dan die reg gee om die (tans) „sporadiese" verskyning van „prosas" en „prosagedigte" verby te gaan; dit by implikasie gelyk te stel met ander aanleunvorme? So, terloops, het Lategan en Malherbe byvoorbeeld nie tussen kortverhaal en novelle probeer onderskei nie.

Dat daar n mate van praktiese nut is in die onderskeiding van genres en subgenres, sal seker geredelik toegegee word. Die hiper-nieklassifikasie van die jonger Duitse skrywers wat hulle werk tekste noem, ontken eintlik dat juis die andersheid van verskillende genres fassinerend kan wees.¹

Maar prinsipiëel bly Saroyan se afwysende gebaar van die jare dertig nog waar. (Vgl. die motto op bl. 1). In die eerste en laaste instansie bly die enkel-kunswerk die vertrekpunt; die klassifikasie moet altyd sekondêr bly. Dit kom, soos Roman Ingarden die wyd aanvaarde beginsel neerlê, daarop aan watter lae („Schichten") in die taalkunswerk onontbeerlik is; „wenn seine innere Einheit noch bewahrt und sein Grundcharakter aufrechterhalten werden soll"².

Dat daar werke is wat hulle nie maklik sal laat indeel nie, wat selfs meer as een benaming sou kon dra, kan oorvloediglik ook uit die jonger Afrikaanse prosa geïllustreer word. Uit die nuwer prosa van Rabie, De Vries en Miles is daar heelwat stukke wat dalk gelyktydig verhaal en essay genoem sou kon word; met as sprekende voorbeeld, „Armed vision"³ van Aucamp. „Drie kaalkoppe eet tesame"⁴ van Rabie is, soos Uys Krige in die voorwoord van die bundel aandui, dalk n goeie illustrasie van die prosagedig; wat deur Heinz Piontek gekarakteriseer word as n verdigte Kurzgeschichte, waar die liriek immanent versterk is⁵. En is

1 Vgl. Hennie Aucamp se aanhaling van Hans Bender en sy kommentaar daarop. „Staalkaart", Standpunte 103, Okt. 1972, p. 1, 2.

2 Das literarische Kunstwerk, derde, hersiene druk 1965, p. 26.

3 Uit n Bruidsbed vir tant Nonnie.

4 Uit Een-en-twintig.

5 Aangehaal deur Ruth Kilchenmann: Die Kurzgeschichte; Formen und Entwicklung (1967), p. 194.

„Portret van n ouma“¹ (Aucamp) nou n skets of n kortverhaal?² Moet Breytenbach se „Kersverhaal“ en „Kersverhaal (2)“³ prosas, prosagedigte, sketse, verhale, of essays⁴ genoem word? In Afrikaans het veral Breytenbach, in Duits Reinhard Lettau in sy „Schwierigkeiten beim Häuserbauen“ en „Auftritt Manigs“⁵ en in Spaans Jorge L. Borges (Ficciones)⁶ getoon hoe „tweeslagtig“ kortvorme kan wees, terwyl dit as teks in eie reg kan oortuig. Dit is miskien juis die eksperimenteergees, sê N. P. van Wyk Louw, wat n genre lewendig hou, tot nuwe subgenres ómbuig, of selfs tot nuwe sóorte.⁷

Afgrensing van genres, soos Hennie Aucamp dit spesifiek by die kortkuns stel, kan natuurlik nooit evaluerend georiënteer wees nie; slegs deskriptief⁸ — hoewel dié deskriptiewe oriëntasie wel belangrike implikasies kan hê. In n hoofstuk oor „generic identity“ wys Maurice Z. Shroder daarop dat tradisionele benamings soos „novel“ (Eng.) en „roman“ (Frans) nog in gebruik kan wees, terwyl die vorm reeds verder, selfs tot n nuwe vorm, ontwikkel het en om n nuwe benadering vra.⁹ „Sambreelsterme“, waaronder werke

1 Uit Spitsuur.

2 Robert Scholes en Robert Kellogg sê: „To call a narrative work 'a portrait' is to warn the reader at once not to expect much action, to look for resolution in the completion of an artistic pattern rather than in a stasis achieved in the lives of the characters". The nature of narrative (1966), p. 237.

3 Uit Katastrofes.

4 Hy kenskets sy essay (of is dit n novelle?) Om te vlieg (1971) as n Opstel in vyf ledemate en n ode.

5 Vgl. met die Engelse vertaling, Obstacles (1966) deur Ursule Molinaro en Ellen Sutton.

6 Vgl. Labyrinths; selected stories and other writings, geredigeer deur Donald A. Yates en James E. Irby, agste druk 1964.

7 Vernuwing in die prosa, tweede uitgawe 1963, p. 147.

8 „Die belydenis van n kortkunsbeoefenaar“, Standpunte 85, Aug. 1969, p. 22. Daar is bv. die subjektiewe aanprysing van Truman Capote dat die kortverhaal „die mees gedissiplineerde“ prosavorm is; aangehaal deur Horst Ruthrof: Death situations in the short story; a study in structure, (proefskrif), U. Rhodes 1968, p. 12.

9 Aangehaal deur Philip Stevick (red.): The theory of the novel, tweede druk 1968, p. 28, 29. Vgl. ook Northrop Frye, aangehaal deur Stevick, a.w., p. 33, 34.

wat in organisasie en struktuur¹ verskil, gelykluidend tuisgebring word, kan verwarrend wees — n beswaar wat byvoorbeeld deur H. C. T. Müller ingebring is teen A. P. Grové se bloemlesing Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns (1971).²

Maar aan die ander kant is daar Northrop Frye se vergelyking: „The forms of prose fiction are mixed, like racial strains in human beings, not separable like the sexes”³. Selfs die genre-onderskeiding van Aucamp — skrywer en kenner van die kort prosakuns by uitnemendheid — verloop in die relativerende dit-kan-so-wees of dit-is-gewoonlik-so-maar-dit-kan-ook-anders.⁴

Vir die huidige studie het die keuse geval op nuwer, korter Afrikaanse verhale, wat al deur sommige kritici kortverhale genoem is en waarin „n verhaal vertel word”⁵; maar waarby ewe goed in sommige gevalle benamings soos skets, essay, prosa of prosagedig nie misplaas sou gewees het nie. Die onderskeidings wat wel gemaak word, hou verband met variasies van „die kortverhaal”; byvoorbeeld die „dramatiese” struktuurtype, soos by Poe en De Maupassant, die „snit”-verhaal, byvoorbeeld by Tsjechow, die momentverhaal soos die Kurzgeschichte, en die, sê maar, situasieverhaal van Borges. n Sodanige onderskeiding word ook gesugereer in die volgorde waarin Robert Scholes⁶ n drietal verhale bespreek: eers De Maupassant, dan Joyce en dan Borges.

-
- 1 Vgl. René Wellek en Austin Warren: Theory of literature Penguin-uitgawe 1966, (eerste druk 1949), p. 226.
 - 2 Rapport, 9.3.72. Hy het dit daarteen dat Grové die benaming kortverhaal gebruik vir n aantal heterogene werke. Ook T. T. Cloete maak gewag van n „terminologiese verwarring” by dié bloemlesing. Die Burger, 16.5.72.
 - 3 Aangehaal deur Stevick, a.w., p. 33. In n brief gedateer 8.7.70 sê Chris Barnard: „Dwaal se dinge is nie regtig kortverhale nie — of is hulle dalk tóg? Waar hou die een op en waar begin die ander”. En n.a.v. Hongerblom skryf Hennie Aucamp: „Die eerste ‚verhaal’, ‚Voor die winter kom’, bied ‚interessante’ probleme: is dit n verhaal; is dit prosa ...? ens.!” (Persoonlike brief, nie-gedateer, 1972)
 - 4 Vgl. Standpunte 103, Okt. 1972, p. 3, 4.
 - 5 D.w.s. waarin die „epiese elemente” ruimte, figuur en gebeure in n verwickelingsverband voorkom. Vgl. Kayser, a.w., p. 352-355.
 - 6 Elements of fiction, derde druk 1971.

HOOFSTUK II

BEGINSTANDPUNTE ... DOGMATISME ... VERNUWING

1. Die beklemtoning van enkelvoudigheid van komponente, en van n „dramatiese” bouvorm in die kortverhaal

The doctrine is apt to be so much less inspired than the work, the work is often so much more intelligent than the doctrine.¹

Theories are like omnibuses, useful when you want to go in the same direction as they, not otherwise.²

— Henry James

— Orlo Williams

Die „literêre” posisie van „die kortverhaal” was van die begin af anders as dié van die meeste ander literêre genres. Waar byvoorbeeld die roman eers laat in die neëntiende eeu, ná die werk van James en Flaubert, as kunsvorm beskou is,³ is die kortverhaal sedert die sogenaamde eerste „bewuste beoefening”⁴ in die jare twintig van die vorige eeu, begelei deur teorieë, wat soos Horst Ruthrof daarop wys, daarop gemik was om die vorm te definieer en die toekoms daarvan te bepaal⁵.

Washington Irving, een van die eerste beoefenaars, skryf in 1824: „I consider a story merely as a frame on

1 Leon Edel (red.): The house of fiction; essays on the novel by Henry James (1957), p. 139.

2 Aangehaal deur W. J. Harvey: Character and the novel (1965), p. 29.

3 Vgl. André P. Brink: Aspekte van die nuwe prosa (1967), p. 101.

4 Daar is n tradisionele eenstemmigheid dat die kortverhaal sedert die vroeg 19e eeu „bewustelik” beoefen is. Vgl. Lategan, a.w., p. 7; H. S. Canby: The short story in English (1909), p. 349; en Brander Matthews: The philosophy of the Short-story (1901), p. 75, 77; aangehaal deur Current-García, p. 41.

Die Arabiese Duisend en een nagte is veel ouer (8e of 9e eeu n.C.), en die Decamerone (1353) van Boccaccio was reeds: „a new kind of short story, well adapted to fill the place left vacant by the decadence of the medieval varieties”. Vgl. Canby, a.w., p. 104.

5 A.w., p. 12.

which to stretch my materials"¹. En ná Irving was dit EDGAR A. POE wat in sy beskouings (1842/46) die eiendomme van die vorm van daardie tyd probeer vaslê het.²

Sedert die eerste teorie van Poe sou enkelheid van opset steeds weer as wesenskenmerk aangehaal word: die enkele effek wat gekies word, die lengte wat kort genoeg moet wees vir een deurlopende lesing („sitting”), en n geheelindruk, n sekere totaliteit, wat dan buite bereik van die roman sou wees.³ n Enkele (hoof)karakter, (hoof)gebeurtenis en situasie word gewoonlik beklemtoon.⁴ En ook die enkele idee wat in die verhaal beliggam word.⁵

Gaandeweg is al meer klem gelê op die enkelvoudigheid en eenvoud waarbinne alles in die kortverhaal voltrek word: „Thus, in its singleness of effect, in its more minute scope, and in its simplicity of structure, the short story proves itself to be something quite different from a mere condensed novel”⁶. Hierdie samevatting illustreer twee van die opvallendste beklemtonings van die ouer teorieë oor „die kortverhaal”: „simplicity of structure” en „something quite different”⁷.

Poe was skynbaar in minstens nog twee opsigte die grondlegger van die beskouings waarmee die eeu afgesluit is, en wat nog n dekade lank in die huidige eeu gepropageer is:

- 1 Pierre M. Irving (red.): The life and letters of Washington Irving II (1869), p. 64; aangehaal deur Current-García, p. 2.
- 2 O.m. in Graham's Magazine (Mei 1842); aangehaal deur Current-García, p. 4, 5.
- 3 Poe: Graham's Magazine, Mei 1942, p. 106-108; aangehaal deur Current-García, p. 4, 5.
- 4 Vgl. Brander Matthews, a.w., p. 16 en Esenwein, a.w., p. 30; aangehaal deur Current-García, p. 52 (voetnoot) en 56.
- 5 Robert W. Neal: Short stories in the making; a writers' and students' introduction of short stories, including an adaptation of the principles of the stage plot to short story writing (1914), p. 26. Dié vooropstelling van n „filosofiese element” is volgens Canby herleibaar tot invloed van die Duitse Romantiek. Canby, a.w., p. 224, 228, 230-231, 241.
- 6 Esenwein, a.w., p. 22 e.v.; aangehaal deur Current-García, p. 52.
- 7 In hoofstuk III word aangetoon hoe daar in die ouer Afrikaanse teorieë beklemtoon is dat „die kortverhaal” n „ongekompliseerde”, eksklusiewe genre is.

(a) Sy beklemtoning van n vooraf beplande dénouement waarop afgestuur moet word, as bindingsfaktor en logiese konsekwensie van die „plot”,¹ (intrige of verwickelingsplan²) was waarskynlik die begin van die preokkupasie met die sogenaamde dramatiese bouplan wat sou volg.

Met die soort „lyn“-verhaal van Poe en later De Maupassant as voorbeeld, waarin oploop en afloop duidelik onderskei kan word, is die grondliggende aard van die kortverhaal van die neëntiende eeu al meer gesoek in ooreenkomste met die drama.³ Die beheptheid met „dramatiese struktuur” is die verste gevoer deur Robert Neal vir wie die kortverhaal eenvoudig n drama in verhaalvorm was.⁴ Hoewel hy nie Aristoteles aanhaal nie, is sy vertrekpunt die „begin/middel/einde“-teorie⁵: „Plot before everything else is the essential element of the short story (conte)”⁶.

Neal onderskei n eksposisie, oploop, klimaks en

-
- 1 „The philosophy of composition”, Graham's Magazine, Apr. 1846, p. 193; aangehaal deur Current-García, p. 8.
 - 2 Vgl. Koos Meij e.a.: Verhaal en student, tweede her-siene druk 1966, p. 59, 60, 109, 178. Intrige word in die glossarium omskryf as „die funksionele struktuur van die handelingsmomente; simplisties gestel: die opeenvolging van gebeurtenisse in die verhaal”. Lategan gebruik die term „verwickelingsplan”. Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans, p. 55.
 - 3 Volgens Walter Höllerer is Poe se beskrywing van „totaliteit van effek” ontleen aan lesings van Schlegel oor die drama. „Die kurze Form der Prosa”, Akzente 3, Junie 1962, p. 241.
 - 4 Vgl. voetnoot 5 op p. 9. Current-García en Patrick het in hulle seleksie van belangrike kortverhaalteorieë van 1824 - 1959, Neal heeltemal weggelaat, terwyl Lategan in sy beklemtoning van dramatiese struktuur, telkens by hom aansluit. Vgl. Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans, p. 31, 54, 57-59, 62, 64, 68-71, 78. Ook in die vroeër Afrikaanse teorieë, dié van Malherbe, Hattingh en veral W. P. L. van Zyl, is die invloed van Neal se teorie en soortgelyke beskouings opvallend. (Vgl. hoofstuk III)
 - 5 Neal, a.w., p. 72. Vgl. S. H. Butcher: Aristotle's theory of poetry and fine art, vierde uitgawe 1951, p. 279-282.
 - 6 Neal, a.w., p. 16. Vgl. ook Matthews: dat die kortverhaal „niks is nie” as dit nie n „plot” (n „plan”) het nie. A.w., p. 32; aangehaal deur Current-García, p. 39.

afloop in die bou van die kortverhaal, en beklemtoon veral die klimaks. 'n Kortverhaal kan volgens hom nie 'n sterk geheelindruk nalaat as daar nie 'n „klimaksale situasie” is nie.¹

'n Verdere „dramatiese” aspek wat telkens in die ouer teorieë as kenmerk van die kortverhaal genoem word, is snelle voortgang of „snelle intrige”; 'n opvatting wat volgens Esenwein saamhang met die teorie van strenge seleksie. Die epiese voortgang moet nie gestrem word nie: „All its mechanism is simplified and divested of clogging parts”².

(b) Die stelligheid waarmee Poe sy opvattinge geponeer het, was die eerste stap in die rigting van 'n dogmatiek wat al gou buite die literêre dissipline sou beweeg, en wat teen die einde van die eeu sou kulmineer in reëls en vereistes. Alfred C. Ward maak die stelling dat die meeste werke wat tot 1924 oor die kortverhaal verskyn het, eerder handleidings vir die beoefening daarvan was as literêre studies.³ Na 1900 het dié genre in toenemende mate 'n voorwerp van studie en reglementering geword. Volgens Fred L. Pattee het handleidings vanaf 1898 begin verskyn en was die kortverhaal teen 1910 reeds 'n studievak aan die meeste Amerikaanse kolleges en universiteite: „Everywhere the emphasis was upon the mechanistic, upon manner, upon a technique that one might learn from books”⁴.

In Neal se handleiding word onder meer 'n krisis en 'n klimaks as vereistes gestel. Wat hy byvoorbeeld oor eksposisie sê, verloop in 'n soort dubbelpraterij wat later in die ouer Afrikaanse teorieë herhaaldelik sou voorkom. (By Malherbe en veral by Lategan) Naas die heel sinvolle opmerking dat eksposisie in elke verhaal 'n heel spesifieke funksie vervul, is daar weer aan die aspirant-skrywer die

1 A.w., p. 18, 169.

2 A.w., p. 22; aangehaal deur Current-García, p. 52.

3 Aspects of the modern short story: English and American (1924), p. 7.

4 The development of the American short story; an historical survey, tweede druk 1966, (eerste druk 1923), p. 364, 365; vgl. ook Sean O' Faolain: The short story (1948), p. 34.

wenk om die eksposisie so kort moontlik te maak.¹

In watter mate Poe teen die begin van die huidige eeu nog nagevolg is, met allerlei aanpassings, blyk uit voorskrifte wat Pattee uit die handleidings aanhaal²:

- ① kortheid, gemeet aan „een sitting”, of geskik vir ’n tydskrif; ② eenheid wat op ’n sonderlinge effek berus, wat Pattee interpreteer as enkelvoudigheid ten opsigte van ③ „karakter, handeling, situasie, indruk en atmosfeer”; ④ „n onmiddellike begin (die eksposisie so kort as moontlik) waar reeds die eerste sin tot die „effek” moet bydra; „deurlopende” beweging „soos in ’n ballade”, sonder onderbreking, wat as „momentum” aangedui word.

Die napatery van Poe, oor sewe dekades of meer heen (tot ongeveer 1910) is natuurlik wel in ooreenstemming met die soort verhaal wat deur Poe en andere geskryf is, en later deur Guy de Maupassant³ verder verfyn is. Die „snit”-boupatroon het in die Weste waarskynlik eers met die koms van die Naturalisme⁴ duideliker op die voorgrond gekom.

Poe het ook onder die vroeër Afrikaanse teoretici sy aanhang. Volgens Lategan geld Poe se beginsels nog steeds - veral die „doelgerigte eenheidstrewes van die moderne (sic!) kortverhaal”⁵.

1 A.w., p. 30, 169, 252.

2 A.w., p. 365, 366.

3 Vgl. Verhale van Guy de Maupassant, vert. deur G. Dekker, tweede druk 1955.

4 Vgl. Wilbur S. Scott: Five approaches of literary criticism, Collier-uitgawe, vyfde druk 1970, p. 24, 69.

5 A.w., p. 27, 30.

2. Verset teen die programmatiese, en teen die oorbe-
klemtoning van „plot“

A definition is a dangerous thing. The more vital and growing and resilient a thing is, the more difficult to fence it about, to fix its limitations by statute.¹

— J. Berg Esenwein

Die reaksie teen die dogmatisme ten opsigte van die kortverhaal het reeds teen ongeveer 1909 begin. Canby en Esenwein se werke, wat in dié jaar verskyn,² is eintlik oorgangswerke waarin reeds n nuwe benadering waarneembaar is. Canby waarsku teen tegniek-om-die-tegniek: „The specific word, the rapid introduction, the stressed climax, the careful focus, and the studied tone ...“³. In n later publikasie (1915) wys hy op die andersheid van Tsjechow se verhale; dat n klimaks nie altyd n voorvereiste vir n kortverhaal is nie en dat daar verhale is wat deur n kragtige klimaks geskaad kan word, byvoorbeeld Tsjechow se „Die nag voor Paasfees“.⁴ Reeds in sy vroeër standpunte, toe hy ook nog die klimaks as „die bewuste doel van die verhaal“ gesien het,⁵ het hy op n betekenisvolle verskil tussen twee variasies van die klimaks gewys. Hy sê dit is soms „an incident which collects all the electric charge of emotion, thought, or vivid impression to be drawn from the story“⁶. En heel dikwels is dit die finale openbaring van n situasie wat reeds aan die begin van die verhaal n eerste waarneming was.⁷

In teenstelling met die opvatting van snelle voortgang, wys ook Herbert Cory (1917) op die onwerklikheid wat daar

1 A.w., p. 17; aangehaal deur Current-García, p. 51.

2 Vgl. voetnoot 4 op p. 4 en 4 op p. 8.

3 A.w., p. 349, 350.

4 Atlantic Monthly 116, Julie 1915, p. 63; aangehaal deur Current-García, p. 64, 65.

5 The short story in English (1909), p. 303.

6 Ibid.

7 Ibid.

in vinnige handeling kan wees.¹

Maar die eintlike vernuwing sou eers n dekade of wat later kom. Nagenoeg al die studies in Warren S. Walker se omvangryke indeks, Twentieth century short story explanation, is later as 1920 gedateer; die meerderheid na 1936.²

Die vernuwing in beskouings oor die kortverhaal teen die twintigerjare was deel van die breër vernuwing in die kritiek; n aanloop tot die New Criticism. Die pogings om die poësiekritiek meer struktuurgerig te maak,³ sou ook mettertyd na die prosakritiek deurwerk. Volgens Robert M. Davis het die deurbraak vir die prosakritiek eers teen 1948 gekom; nadat James, Conrad en Ford vroeër die weg gebaan het.⁴

Die nuwer kritiek het ten opsigte van die kortkuns veral n tweërlei frontverandering gebring: n verset teen vereistes, en n reaksie teen die oorbeklemtoneing van „dramatiese struktuur“. I. A. Richards sê: „But no general prescription that in great poetry there must be this or that, ... is more than a piece of ignorant dogmatism“⁵. En spesifiek oor die kortverhaal skryf L. A. G. Strong n paar jaar later: „We not only do not know what a short story ought to be, but we do not want to know. The only safe thing is to allow each writer to call his work what

-
- 1 „The sensibility of the short-story“, Dial 62, 3 Mei 1917, p. 380; aangehaal deur Current-García, p. 72. Later sou o.m. Herschel Brickell voorbeelde van vertraagde tempo noem (vgl. Current-García, p. 118).
 - 2 (Vgl. voetnoot 2 op p. 3)
 - 3 As reaksie teen die steriele biografiese literatuurstudie wat aan die einde van die eeu aan die orde was. Victor Erlich: Russian Formalism; history/doctrine (1955), p. 35.
 - 4 The novel: modern essays in criticism, tiende druk 1969, p. ix, x. Davis noem die volgende werke, wat sedert 1948 verskyn het, as die deurbraak: Die bydraes van Mark Schorer in die Hudson Review wat later deur William Van O'Connor gebundel is; John W. Aldridge se Critiques and essays on modern fiction (1920-51); en verskeie akademiese tydskrifte uitsluitlik oor die verhaalkuns, bv. Modern fiction studies (1955), Critique (1956), Studies in short fiction (1963), ens.
 - 5 Principles of literary criticism, vyftiende druk 1959, (eerste druk 1924), p. 130.

he likes and to judge it severely, and without favour, by its own standards".¹

Victor Erlich verwys na die meer omvattende interpretasie wat die Russiese kritikus Victor Shklovskij aan die begrip „plot" gegee het. Teenoor die tradisionele Aristoteliaanse opvatting van rangskikking van gebeurtenisse, is die „sjuzet" vir Shklovskij al die procédés wat in die organisasie van die verhaal in werking is.² So gesien is „plot" nie sinoniem met intrige nie, maar met verhaalstruktuur.

Oor die benadering van die kortverhaal in hierdie verband, sê H. E. Bates: „For years the gospel-cry of the short story had been plot, which no one had ever exactly defined ..."³. Die klem word nou van „plot" verlê na „vorm" en Sherwood Anderson praat selfs van „The Poison Plot"⁴. Die verset is nie net teen onbuigsame formules nie, maar ook teen kunsmatigheid: „The contemporary short story was still the complacent slave of ideas, of so-called masculinity of action, of carefully engineered dilemmas and crisis affecting largely, the lives of unreal people"⁵.

-
- 1 „Concerning short stories", Bookman 75, Nov. 1932, p. 712; aangehaal deur Current-García, p. 87. Ring Lardner gee spottend n paar wenke vir die skryf van n kortverhaal: Hy kies eers n treffende titel, probeer om met n stukkie dialoog te begin en dui aan waar die klimaks geplaas moet word. How to write short stories (with samples) (1924, p. v-x; aangehaal deur Current-García, p. 83.
 - 2 Erlich, a.w., tweede druk 1965, p. 240, 242.
 - 3 The modern short story; a critical survey, vierde druk 1945, (eerste druk 1941), p. 204. Vgl. ook Warren Beck se verontwaardiging oor onbuigbare afgrensing: „Such a notion of literary forms as unique immutable absolutes, forever separate from each other, is of course a superstitious pseudo-classicism". „Art and formula in the short story", College English 5 (2), Nov. 1943, p. 56.
 - 4 „Form not plot", A story teller's story (1924), p. 352, 360; aangehaal deur Current-García, p. 78, 80. Later sou Warren Beck weer moes waarsku dat n verhaal nie „literêr word" deur „plot" uit te skakel nie. Vgl. voetnoot 3.
 - 5 Bates, a.w., p. 156. In die Argentyns-Spaanse poësiekritiek het Jorge L. Borges in 1921, met sy debuut as kritikus, bepleit dat die poësie bevry moet word van versiering en n „logiese" of deskriptiewe raamwerk. Vgl. Ronald J. Christ: The narrow act; Borges' art of allusion (1969), p. 5.

Dit kan natuurlik ook verkeerd wees om te beweer dat die eintlike vernuwing in die kritiek ten opsigte van die kortverhaal in die jare twintig/dertig of later gekom het. Die grondslae vir die nuwe kritiek is reeds rondom die begin van die eeu gelê, maar die betekenis van die beskouings van byvoorbeeld Anton Tsjechow en Henry James het eers veel later tot die wêreldkritiek deurgedring.

Die sienswyses van TSJECHOW het waarskynlik eers na die eerste dekade van die huidige eeu, na die vertaling van sy werke, in die Engelse taalgebiede die aandag begin trek.¹

Waar Poe en andere die enkelheid van gegewe in die kortverhaal beklemtoon, vestig Tsjechow regstreeks of onregstreeks die aandag op digtheid en op procédé's waardeur dit tot stand kom. Deur objektiewe distansiëring van die skrywer en deur suggestie² kan die digtheid van 'n verhaal verhoog word. Die leser word dan „medespeler”³ wat moet „invul” wat verswyg word. Tsjechow se verwysing na 'n „episentrum” of swaartepunt⁴ (Eng. vertaling: „centre of gravity”) kom neer op 'n polêre spanningsverhouding tussen twee karakters. Soos Poe, noem hy ook die weglating van alles wat oorbodig is,⁵ maar hy wys teweens daarop dat detail meer sinvol kan wees as veralgemening.⁶

Volgens Horst Ruthrof is dit waarskynlik Tsjechow se benadering van strenge seleksie, suggestie en objektiwiteit wat sy siening gemotiveer het dat inleiding en slot

-
- 1 Ruthrof verwys na die vertalings van Constance Garnett sedert ongeveer 1909. A.w., p. 29. Lategan sê teen ongeveer 1890, wat waarskynlik op Franse vertalings dui. A.w., p. 13. Volgens die Encyclopedia Britannica, het die vertalings van sy verhale deur Garnett 1916-22 verskyn, en het sy invloed buite Rusland 'n toppunt bereik teen 1927. (E.B., 1962, Vol. 5, p. 338).
 - 2 Tsjechow in 'n brief aan I. L. Shcheglov, 22 Jan. 1888; aangehaal deur Current-García, p. 21.
 - 3 Aan A. S. Souvorin, 1 Apr. 1890; aangehaal deur Current-García, p. 23, 24.
 - 4 Aan Alexander P. Tsjechow, 10 Mei 1886; aangehaal deur Current-García, p. 21.
 - 5 Aan E. M. Sh., Nov. 1895: „Dit ontbreek jou werke aan die bondigheid wat klein dinge verlewendig”; aangehaal deur Current-García, p. 24.
 - 6 Vgl. voetnoot 2 hier bo.

nie n noodsaaklike deel van die struktuur van die kortverhaal is nie.¹

HENRY JAMES het reeds in 1907-1909 in sy „Prefaces” aangedui dat hy besin oor die skep van n beheerpunt („centre”, „focus”) vir sy verhale.² Ná die interpretasie van James se beskouings deur Beach in 1918, was dit veral Percy Lubbock wat in 1921 James se teorie oor die gesigspunt bekendgestel het.³

Soos ook Tsjechow, het James se beskouing eerder die digtheid van die kortverhaal as die enkelheid belig (hoewel sy teorie miskien nie in die eerste plek of uitsluitlik op die kortverhaal gerig was nie). Die opvatting van n enkele waarnemer, n „central intelligence”⁴, wat gerig is op die uitskakeling van die „alwetende skrywer”, kan, soos Friedman aantoon, vir die kortverhaal belangrike implikasies hê — „the story gains in intensity, vividness and coherence”⁵.

Maar die nuwer kritiek was waarskynlik in die eerste plek die natuurlike gevolg van n ontwikkeling in die kunste self.⁶ Die geleidelike wegbeweeg van die tradisionele „plot” (waaraan Aristoteles soveel waarde geheg het) is

1 A.w., p. 28.

2 Norman Friedman: „Point of view in fiction. The development of a critical concept”, Publications of the modern language association of America, Vol. 70 (1955), p. 1163.

3 Ibid.

4 Vgl. Richard P. Blackmur in die inleiding tot The art of the novel; critical prefaces van Henry James (1962), eerste druk 1934, p. x, xvi.

5 Friedman, a.w., p. 1163. In 1949-50 het vier handleidings oor die kortverhaal verskyn wat by James se beskouings aangesluit het: Ray B. West jr. en Robert W. Stallman: The art of modern fiction, N.Y. 1949; Caroline Gordon en Allen Tate: The house of fiction; an anthology of the short story with commentary, N.Y. 1950; Mark Schorer: The story; a critical anthology, N.Y. 1950; Robert B. Heilman (red.): Modern short stories; a critical anthology, N.Y. 1950.

James se beskouinge is klaarblyklik nie deur F. V. Lategan ter sake geag nie. By die „vertellingshoek”, wat oënskynlik as n nagedagte vir die eerste keer op p. 80 van sy studie verskyn, word nie na James verwys nie.

6 Brink, a.w., p. 99.

soos Scholes en Kellogg dit sien, een van die groot ontwikkelingsprosesse in die geskiedenis van die verhaalkuns.¹

In 1951 wys Herschel Brickell terugskouend daarop dat dit Anton Tsjechow, Katherine Mansfield en Sherwood Anderson was wat deur hulle verhaalkuns die kortverhaal weer bevry het van die meeste reëls wat by Poe begin het.² Anders as die ontwikkelingsverhaal van Poe en De Maupassant (die sg. „highly structured stories”³) het Tsjechow se „snit”-verhale nie meer getrou gebly aan die gestandaardiseerde opvattinge van die aard van die kortverhaal nie. So ook die verhale van Mansfield en Anderson.⁴ Die naam van James Joyce, wie se Dubliners reeds in 1914 verskyn het, kan dalk hier bygevoeg word.

nuwe reël-g → Die „snit”-verhale wat in heelwat gevalle ewe goed momentverhale genoem kan word, word gekenmerk deur skerper toespitsing op kleiner eenhede van tyd en handeling, met n digter geweefde gedagte-netwerk. Bates wys daarop dat die nuwer kortverhaal deur tegniese van suggestie, kort episodes, kort flitse, onregstreekse vertelling en simboliek ooreenkoms met die film toon.⁵ In die verhale van Tsjechow en Mansfield is daar dikwels die „oop” of onmiddellike begin en n „oop” of onbepaalde slot: daar is geen „aan-” of „afloop” soos in die tradisionele verhaal nie; soos n dieplood wat skielik in die water verdwyn en slegs die uitgolwing agterlaat.⁶ Swat dertig jaar later, teen 1949, is dit Herschel Brickell se bevinding dat die invloed of gees van Tsjechow en Mansfield steeds onmiskenbaar vaardig is.⁷

1 Scholes en Kellogg, a.w., p. 12.

2 „What happened to the short story?”, Atlantic Monthly 188, p. 74; aangehaal deur Current-Garcia, p. 117.

3 Barbara Pannwitt: The art of short fiction (1964), p. 20.

4 Warren Beck, a.w., p. 55.

5 A.w., p. 207. Vgl. ook Caroline Gordon en Allen Tate: „The scene (wat James teenoor „panorama” stel) represents the individual moment — a moment in time which can never be repeated”. The house of fiction, tweede uitgawe 1960, p. 446.

6 Ward, a.w., p. 276, 286.

7 „The contemporary short story”, The University of Kansas City review, Vol. 15, summer 1949, p. 268.

Waar die kortverhaalkritiek van die jare twintig en dertig eerder 'n aanval op dogmatisme en eensydigheid was, het die veertigerjare die vestiging van 'n meer volwaardige nuwe kritiek gebring.

Bonaro Overstreet antwoord in 1941 op kritiek dat daar in die moderne kortverhaal „niks gebeur nie“, dat dit vormloos is (geen „plot“ het nie), en in die abnormale spesialiseer.¹ Sy praat van „volcanic changes in mind and mood“². By die twintigste eeuse storieverteller is daar 'n besef dat die lewe nie uit „netjies verpakte insidente“ saamgestel is nie³: „And if they work to mature a form that is true to the intricate logic of their psychological materials, we would do ill to complain that their stories do not have a traditional array of incidents woven into a close-knit plot“⁴. En as die skrywer die leser met die onaangename konfronteer, is dit sekerlik geen groter aanspraak nie as wat die lewe self maak.⁵

Op bedenkinge dat die kortverhaal al meer intrigeloos, staties, fragmentaries, amorf word, eerder 'n skets of iets anders aan die word is, en sy identiteit aan die verloor is, antwoord A. L. Bader dat die sogenaamde struktuurloosheid heel dikwels neerkom op 'n verskil in tegniek in die nuwer verhaal. Dit is dikwels tot 'n simboliese patroon georden deur 'n metode van indireksie, suggestie of implikasie. Soos reeds by Tsjechow, is daar ontbrekende skakels wat die leser in die struktuur moet vind.⁶ Bader wys daarop dat by die ouer verhaal wat langs 'n duidelike lyn beweeg, die eenheidstoets eenvoudiger is as by die

1 „Little story, what now?“. Saturday review of literature 24, 22 Nov. 1941, p. 4; aangehaal deur Current-García, p. 99.

2 Overstreet, a.w., p. 5.

3 Overstreet, a.w., p. 4.

4 Overstreet, a.w., p. 25, 26.

5 Overstreet, a.w., p. 25.

6 „The structure of the modern short story“, College English, Vol. 7 (2), Nov. 1945, p. 86-92; aangehaal deur Kumar en McKean: Critical approaches to fiction (1968), p. 67, 68, 75. („To suggest, to hint, to imply, but not to state directly or openly — this is a favored contemporary technique“. Bader, a.w., p. 70.)

nuwer verhaal.¹

Die analitiese kritiek wat in die veertigerjare deur die aanhangers van die New Criticism beoefen is, het waarskynlik, wat omvattende publikasies betref, begin by Cleanth Brooks en Robert Penn Warren se bekende struktuurontledings, Understanding fiction (N.Y. 1943).²

Die benadering van die kunswerk word in dié publikasie omskryf as induktief³; dit wil sê met die verhaal as uitgangspunt en nie standaardvorme of -norme nie. Die student moet eers leer om behoorlik te lees voordat belesenheid n bate kan wees.⁴ Teenoor die tradisionele beheptheid met bouvorm-karakteristiek, beklemtoon die Nuwe Kritici die organiese verband tussen die elemente⁵: „The early⁶ concern with questions of exposition, complication, climax, and so on, tends to encourage the student in the all too ordinary view that the composition of fiction is primarily a mechanical activity, that to write fiction he has only to get the hang of a bag of tricks”⁷.

Brooks en Warren beklemtoon dat die interpretasies eerder deskriptief en analities is as evaluerend, aangesien die relatiewe „plasing” van verhale eerder laat as vroeg, in die kritiek ter sprake moet kom.⁸

In die nuwer beskouings oor die kortkuns sedert die veertigerjare val die soeklig meer dikwels op die „snit”- of

1 A.w., p. 68.

2 Vgl. Falcon O. Baker: „Short stories for the millions”, Saturday Review 36, 19 Des. 1953, p. 7, 8; aangehaal deur Current-García, p. 127. (Vgl. ook die voetnoot deur Current-García, p. 127). Van die vroeër Afrikaanse teoretici oor die kortverhaal, van Malherbe tot Lategan, is dit net Malherbe (1962) wat enigszins bewys gelewer het van kennisname van die vernuwing in die prosakritiek. Vgl. hoofstuk III.

3 Tweede druk 1959, p. xiv. Die inleiding, „Letter to the teacher” in die 1959-uitgawe (p. ix-xx) is op enkele voorbeelde na dieselfde as in die 1943-uitgawe.

4 A.w., xi.

5 A.w., p. xii, xiii, xv.

6 Wanneer n teorie aan die verhaal voorafgaan.

7 A.w., p. xv.

8 A.w., p. xvi. Vgl. Davis oor Wayne C. Booth: „... by stressing the distinction between description and evaluation, Booth has forced others to examine their premises more carefully”. A.w., p. 189.

moment-verhaal. Volgens Bader is dit n groter werklikheidsin wat die „moderne skrywer“ (?) beweeg om handeling tot n enkele greep uit tyd en ruimte te beperk — om só die wese daarvan te ontdek.¹ Die sogenaamde „greep uit die lewe“ („a slice of life“), het in die nuwer verhaal eerder n greep uit die bewussyn geword,² dikwels ter openbaring van n betekenisvolle karaktereienskap³.

Waar daar vroeër soveel waarde geheg is aan „snelle intrige“, wat onbelemmerd op die klimaks moet afstuur, word gaandeweg meer dikwels op die funksie van n vertraagde tempo gewys. Lang periodes kan deur terugflitse in een situasie ingeweeft word. Die chronologie word versplinter. Subjektiewe tyd staan teenoor horlosie- en kalendertyd.⁴ Ruthrof reken dat die tempo stadiger is in kortverhale waarin innerlike handeling n belangriker element is as uiterlike handelingsgebeure.⁵

Die bewuswording in die kritiek van die belangrikheid van die medium in die taalkunswerk, sedert ongeveer die twintigerjare, het vir beskouings oor die kort prosavorme net soveel of groter voordele gebring as vir die roman-kritiek. Ruthrof wys op die skynbaar gewone spreektaal waarin „die moderne kortverhaal“ geskryf is, en die spanning tussen dié (ekonomiese) woordgebruik en n werklikheidslaag daaragter. Hy sien dit as waarskynlik die vernaamste verskil tussen die „nuwer“ en „ouer“ verhaal, „waar die spanning aan die „plot“ (intrige) ontspring.“⁶

n Gepaste samevatting van die benadering van die Nuwe Kritici is soos Theodore A. Stroud dit oënskynlik sien: om die geheelpatroon te ontdek waaruit dit duidelik sal word wat die sin daarvan is dat n verhaal begin waar dit

1 A.w., p. 70.

2 Herschel Brickell, a.w. (1951), p. 74; aangehaal deur Current García, p. 118.

3 Ruthrof, a.w., p. 61.

4 Ruthrof, a.w., p. 51, 63. Vgl. ook Brickell, a.w. (1951), p. 75; aangehaal deur Current-García, p. 118.

5 A.w., p. 63.

6 A.w., p. 66.

begin, dat dit insluit wat dit insluit, en dat dit eindig
waar dit eindig.¹

3. Die Duitse Kurzgeschichte

Dit wil voorkom asof die Duitse kortprosa-teorieë van die afgelope paar dekades n verdere ontwikkeling in die herwaardering van die sogenaamde „snit“-verhaal verteenwoordig.

Die Duitse kritici, wat heftig gekant is teen doktrinêre definisies², handhaaf die beskouing dat die Duitse en Italiaanse kortverhaal sedert die Tweede Wêreldoorlog sodanig verander het dat dit n heeltemal nuwe genre verteenwoordig — die Kurzgeschichte, n soort momentverhaal, afgegrens van die cuer Duitse kortverhaal wat as Novelle getipeer word en waaruit dit ontwikkel het.³ Die nuwe vorm word nie sinoniem met die Engelse „short story“ beskou nie, aangesien laasgenoemde n verskeidenheid vorme insluit,⁴ maar eerder as verdere ontwikkeling van die „short story“⁵. Uit die Engelse literatuur word talle verhale aangehaal wat Kurzgeschichten is, en nie Novellen of „short stories“ nie, byvoorbeeld verhale van Katherine Mansfield.⁶

Grondliggend aan hierdie beskouings is die argument

-
- 1 Samevattende kommentaar deur Kumar en McKean, a.w., p. 113; verwysend na Stroud se opstel „A critical approach to the short story“, The journal of general education, Vol. 9 (2), Jan. 1956, p. 91-100.
 - 2 Vgl. Kilchenmann, a.w. (vgl. voetnoot 5 op p. 5), p. 12, 13; Höllerer, a.w. (vgl. voetnoot 3 op p. 10), p. 226; en Marlian Summerton: Die moderne Kurzgeschichte als Ausdruck in ihrem Grundgefüge erschütterter Wirklichkeit, (verhandeling), U. Pretoria 1967, p. 24.
 - 3 Summerton, a.w., p. 11, 17, 88; Kilchenmann, a.w., p. 172. In Summerton se studie word nagenoeg net na publikasies verwys wat sedert 1955 oor die Duitse kortverhaal verskyn het. Vgl. bv. die verhale van Borchert, Böll, Aichinger, Musil, Grass, ens. in Deutschland erzählt (1962), (red.: Benno von Wiese); en in Italiaans Dino Buzzati: Catastrophe (1965), (Eng. vertaling deur Judith Landry en Cynthia Jolly).
 - 4 Kilchenmann, a.w., p. 14; Höllerer, a.w., p. 226.
 - 5 Wolfdietrich Schnurre: „Kritiek und Waffe. Zur Problematik der Kurzgeschichte“, Deutsche Rundschau 87, Jan. 1961, p. 61.
 - 6 Vgl. Hans Bender: „Ortsbestimmung der Kurzgeschichte“, Akzente 5 (9), 1952, p. 210.

dat die meer planmatige konstruksie van die ouer Novelle uitgedien geraak het.¹ Daar word aangevoer dat die unieke, sinvol afgeslote gebeurtenis, die „unerhörte Begebenheit" waarna Goethe ten opsigte van die Novelle verwys het², nie meer vir die Kurzgeschichte geld nie³. Gebeure, so sê die Duitse teoretici, is slegs nog belangrik in soverre dit menslike verhoudings belig.⁴

Ook word die sogenaamde dramatiese bouplan as geykte patroon verwerp: die inleidende begin, lineêre handeling (d.w.s. n chronologiese volgorde van kousaal verbonde gebeurtenisse⁵, ooreenkomstig horlosie- en kalendertyd) wat op n „Wendepunkt"⁶ afstuur, en n slotontknoping. In plaas van n lineêre spanningslyn, word die meervlakkige struktuur of geweeftde netwerk wat in „ein Stück herausgerissenes Leben"⁷ vergestalt word, genoem as een van die vernaamste kenmerke van die Kurzgeschichte. Hierteenoor handhaaf Hans Bender die vryer beskouing dat die handeling in die kortverhaal òf lineêr òf konsentries georganiseer kan wees.⁸ Höllerer sien die handeling as n aantal aangrensende kompartemente (hy praat van „Kabinen", kajuite) eerder as n

1 Kilchenmann, a.w., p. 138, 142, 143, 186; Summerton, a.w., p. 11, 20.

2 Vgl. ook oor die novelle Kayser, a.w., p. 355; A. P. Grové: Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans, tweede uitgawe 1965, p. 66; C. P. van der Merwe e.a.: Ons moedertaal; n volledige kursus vir Afr. as eerste taal, sts. 9 en 10 (1969), p. 300; P. C. Schoonees en J. R. L. van Bruggen: Inleiding tot die studie van die letterkunde, vierde, hersiene druk 1942, p. 222.

Vgl. teenoor die voorafgaande bronne M. Nienaber-Luitingh en C. J. M. Nienaber se standpunt: „Deurdat in die moderne tyd die psigologiese uitbeelding van die karakter(s) van net soveel belang geword het as die beskrywing van dramatiese gebeure, is dit dikwels moeilik om n duidelike onderskeid te maak tussen die novelle en die kortverhaal". Woordkuns; inleiding tot die literatuurstudie, derde uitgawe, derde druk 1971, p. 175.

3 Kilchenmann, a.w., p. 14, 15; Summerton, a.w., p. 25.

4 Kilchenmann, a.w., p. 18, 19, 154, 168.

5 Höllerer, a.w., p. 234; Kilchenmann, a.w., p. 17.

6 Höllerer, a.w., p. 227.

7 Kilchenmann, a.w., p. 17; Schnurre, a.w., p. 61.

8 A.w., p. 207.

geometriese lyn.¹

Beide Kilchenmann en Summerton beweer dat daar by die Novelle gewoonlik in 'n krisismoment, as hoogtepunt, 'n skielike deurbraak kom, terwyl daar in die Kurzgeschichte 'n meer geleidelike ontwikkeling is wat op 'n onvermydelike beslissing dui.²

Dit wil voorkom asof hierdie beskouing aansluit by die „epiphany“-teorie van James Joyce. Dit kom neer op 'n onthullingsmoment waarin 'n karakter (of die leser) tot 'n sekere insig kom; waarin die „wonder“, die sin of die patroon van 'n werklikheid ervaar word. Die openbaring kan die gevolg wees van die inwerking van „fisiese korrelate“; die assosiasies wat deur voorwerpe tydruimtelik opgeroep word. Dit kan ook, soos in die slotsuggestie van A portrait of the artist ... in die labirint van die taalwerklikheid skuilgaan.³ In die uiteindelijke onthulling is daar dan nie alleen die logiese konsekwensie van die handeling nie, maar ook die sinvolle voltooiing van die patroon wat van die begin van die verhaal af geskep is.⁴

Die „oep“ begin en „oep“ einde waaroor Ward reeds in 1924 geskryf het (vgl. p. 18) word eksklusief as kenmerk van die Kurzgeschichte beskou.⁵ Ruth Lorbe sê oor die begrippe begin en einde: „Diese Termini werden entlarvt als Setzungen der menschlichen Zeit, die einer anderen Zeit gegenüber nicht standhalten. Alles Dargestellte ist Ausschnitt, eine Konstellation im Augenblick“⁶. Summerton sê dat dié begrippe illusies word in die groot omsluitende kosmiese tyd.⁷ Lorbe wys daarop dat 'n moment nie enkelvoudig geopenbaar word nie, en dat verskeie gebeurtenisse

1 A.w., p. 233.

2 Kilchenmann, a.w., p. 19; Summerton, a.w., p. 29.

3 Vgl. Dorothy van Ghent: The English novel; form and function 1961 (oorspr. 1953), p. 268, 269, 275, 276.

4 Vgl. bv. Joyce se verhale in Dubliners (1914), Penguin-druk (1968).

5 Bender, a.w., p. 210; Kilchenmann, a.w., p. 11; Schnurre, a.w., p. 61.

6 „Die deutsche Kurzgeschichte der Jahrhundertmitte“, Deutschunterricht (1957); aangehaal deur Bender, a.w., p. 225. (Bender verstrek nie die p. nie.)

7 Summerton, a.w., p. 27.

naas mekaar binne n omvattende oomblik kan bestaan.¹ Ver-
al die „oop" of onbepaalde slot word in die Duitse beskou-
ings as wesenskenmerk van die Kurzgeschichte beskryf —
waar die verhaal nie met die oplossing van n probleemsit-
tuasie nie, maar met n onbeantwoorde vraag eindig.²

Bender sê: „Die Lösung is unwichtig. Die Frage allein
wird zum erregenden Moment" ... „Die verblüffende Schluss
ist nicht ... ein Effekt. Der Schluss ist offen; das
heisst, er hinterlässt eine schwebende, afunktionelle Dis-
sonanz, die noch lange nachklingt"³.

Die verskil tussen die Novelle en die Kurzgeschichte
word verder belig deur die teenstelling van verskillende
werklikhede. Waar die spanning by die Novelle en die Er-
zählung aan uiterlike gebeure-werklikheid ontspring, ont-
staan dit in die Kurzgeschichte uit die teenoor mekaar stel-
van n alledaagse uiterlike werklikheid en n daaragter be-
staande eintlike werklikheid. Summerton stel dit so:

„Das Ziel des Kurzgeschichtenautors ist nicht das Erzählen,
nicht die Erschütterung des Lesers durch die Stärke der
Handlung, sondern die Zurschaustellung und die Blosslegung
einer tieferen Seinsschicht"⁴; waaruit dus weer die oor-
eenkoms met die „epiphany"-teorie blyk.

(Dat die skrywer van die Kurzgeschichte nie „vertel"
nie, is eintlik op een lyn met die modewoord beelding in
die ouer Afrikaanse kortverhaalteorieë. Vgl. hfst. III)

In die nuwer Duitse beskouings word veel klem gelê
* op die medium, die taal. Summerton sê dat digtheid en
intensiteit in die taalgestalte die wese van die Kurzge-
schichte is, en dat innerlike handeling deur beelde, sim-
bole en hooftemas geopenbaar kan word. Sy wys ook op die
suggestie en implikasie, die onderbeklemtoneing en die ver-
swyging as kenmerke van die Kurzgeschichte.⁵ (Vgl. p. 19)

1 Aangehaal deur Bender, a.w., p. 225.

2 Summerton, a.w., p. 28; Bender, a.w., p. 205;
Kilchenmann, a.w., p. 19.

Vgl. ook Lategan se verwysing na probleemverhale.
Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans,
p. 78, 79.

3 A.w., p. 205, 206.

4 A.w., p. 37, 38; Vgl. ook Kilchenmann, a.w., p. 130.

5 A.w., p. 29, 34, 35.

Volgens Kilchenmann is die verskil tussen verteltyd en vertelde tyd by die Kurzgeschichte en die roman groter as by die Novelle; meer subjektief, weg van horlosie- en kalendertyd. Die tydverloop word opgehef in 'n transparante werklikheid.¹

'n Verdere eienskap van die Kurzgeschichte, waarop Kilchenmann sowel as Höllerer wys, is dat die afstand tussen subjek en objek kleiner word. Voorwerpe word uit hulle starheid verlos en word medespelers wat soms grotesk en oorheersend optree, terwyl die mens nie meer die volle beheer het nie — by wyse van spreke „tot voorwerp word“.²

Höllerer noem sewe kenmerke („Grundbedingungen“) van die Kurzgeschichte³:

1. Oombliksfiksering waarin die enkelwoord, die enkelgebaar 'n rol speel.
2. Relativering van die belangrike en die onbelangrike in die verhaal. Eenmalige gebeurtenisse word 'n „skaduspel“, en skynbaar onbelangrike situasies tree op as impulse.
3. Gebeure is meerduidelig, labirintagtig, en word teenstellend („dementsprekend“) daargestel.
4. Subjek en objek, personasie en voorwerp, nader mekaar in momentsituasies.
5. Die opbou van die handeling in atmosferiese „kajuite“, wat mekaar kan belig of in jukstaposisie kan verkeer.⁴
6. Die verteller probeer nie verbloem dat hy vertel nie.
7. Die „oop“ begin⁵ en „oop“ slot; sonder 'n berekende grafiese ooploop en afloop

1 A.w., p. 18, 114. Dit moet dalk eerder lees: in 'n gesubjektiveerde nuwe werklikheid.

2 Höllerer, a.w., p. 233; Kilchenmann, a.w., p. 135.

3 Höllerer, a.w., p. 233.

4 Dit is nie altyd maklik om Höllerer se argumente te volg nie. Die 5e „Grundbedingung“ lui bv. woorde-likes so: „Die Handlung baut sich oft auf einzelne, unverwechselbar festgehaltene, atmosphärisch genau bezeichnete Abschnitte auf, auf Kabinen des Erzählens, die in sich zusammenhalten, die sich gegenseitig stützen oder sich Widerpart geben.“ A.w., p. 233.

5 Kilchenmann aanvaar nie die „oop“ of onmiddellike begin as kenmerk van die Kurzgeschichte nie, aangesien dit ook by ander vorme, selfs die roman, voorkom. A.w., p. 12, 182.

grafiese oploop en afloop.

Hoewel die Duitse teoretici in beginsel die oorvleueling van genres erken,¹ is daar tog 'n neiging om die Kurzgeschichte kategorie af te grens, veral ten opsigte van die ouer Duitse Novelle. Uit die groot aantal voorbeelde van Kurzgeschichten in Engels en Italiaans en verwysings na Tsjechow, blyk dit dat die benaming Kurzgeschichte bedoel is om 'n kort prosavorm aan te dui wat nie beperk is tot Duits nie. Hierdie soort klassifikasie bring dan mee dat 'n sekere soort korter verhaal, waarskynlik die momentverhaal, beskou word as „die kortverhaal”.² Wat oorbly, sou dan enigiets anders kon wees, maar nie Kurzgeschichten nie. Uit Kilchenmann se stelling dat die Kurzgeschichte en die „short story” in die huidige eeu in die Germaanse taalgebiede „die rol van die Novelle” oorgeneem het, word dit duidelik dat daar ook verwarring met die nuwe „afbakening” sou kon kom — te meer nog as sy sommige verhale van Faulkner as Kurzgeschichten beskou, ongeag die lineêre handeling; op grond daarvan dat dié verhale nie op 'n bepaalde hoogtepunt gerig is nie.³

Maar ten spyte van die moontlikheid van terminologiese verwarring as gevolg van inkonsekwente „klassifikasie”, is die standpunte van die Duitse teoretici 'n waardevolle bydrae tot beskouings oor die kort prosakuns en taalkunswerke in die algemeen. Dit vestig die aandag op wat so dikwels uit die oog verloor word: dat die ontstaan van nuwe genres of subgenres ongevolg moet word met aanpassings in die metodes van kritiese ondersoek. En die belangrikste teoretiese bydrae van dié groep is waarskynlik dat hulle soveel meer as in vroeër kortkunsbeskouings die

1 Bender aanvaar dat daar anekdotiese en novellematige Kurzgeschichten kan wees. A.w., p. 207. Vgl. ook Kilchenmann, a.w., p. 143-145, 193.

2 Vgl. Ruthrof se bevinding dat die soort kortverhaal waarin daar nie die „tradisionele” opeenvolging van probleem, verwikkeling, klimaks en oplossing voorkom nie, „die tipiese kortverhaal van ons tyd” is — die verhaal wat eerder met 'n onbeantwoorde, onbeantwoordbare vraag eindig, en wat 'n nuwe soort leser impliseer. A.w., p. 28, 61.

3 A.w., p. 154, 189.

aandag vestig op die implikasies van die tydsfaktor in die kortverhaal — in ooreenstemming met die rol wat dié faktor in die twintigste eeuse verhaalkuns speel.

4. Die eiesoortige benadering van Jorge Luis Borges

Soos Reinhard Lettau in die korter prosakuns in Duits, oorskry die Spaans-Argentynse skrywer Borges die konvensionele genre-grense ingrypend. Borges se benadering van die korter verhaal as kunsvorm lê moontlikhede bloot waaraan in eksplisiete kortverhaalteorieë tot sover nog min aandag gegee is.¹

Borges voer sy „eksperiment“ nog veel verder as Lettau. Waar Lettau vanuit die liries-fantastiese konsepieer, en die skryfaksie nog enigermate „op tweede vlak“ gedemonstreer word, begin Borges by die ironies-feitelike van die vormgewing self; by ironiese afstemming van byna elke teks op die letterkundige praktyk met sy verskillende vertakkinge.

Die Eerste gevolg van Borges se benadering is dat hy op die enkelheid afstuur wat nie selektief gerig is nie (die soort enkelvoudigheid wat gewoonlik in die teorieë gepropageer word) maar eerder etimologies en veral ontologies; met ander woorde dat hy in die verlede in, téén die verlede van die medium self in, tas na die onverwaterde primordiale Syn van ons kollektiewe literatuurbesit. Die enkele karakter en die enkele inval of idee („conceit“²) is nog

1 Borges het reeds in die dertigerjare sy beroemde „metafisiese prosas“ begin skryf, maar eers teen die vyftigerjare na buite bekendheid verwerf, nadat sy werk in Frans vertaal is. In die Engelse taalgebiede is sy belangrikheid waarskynlik maar eers in die jare sestig erken, na die verskyning van sy Ficciones in Engels (1963) en veral na die indringende studie van Ronald Christ, The narrow act; Borges' art of allusion (1969). Vgl. ook Labyrinths (reds., Donald A. Yates en James E. Irby, agste druk 1964, New Directions Publishing Corp.), p. xvi; The Aleph and other stories 1933-1969 (red.: Norman Thomas di Giovanni), 1971, p. 254; en ook die onderhoud van Ronald Christ in Julie 1966 met Borges, The Paris review 40, 1967.

2 Vgl. The narrow act, p. 15-17, 215 en Borges, The Paris review 40, p. 160.

daar, maar dit wek eerder die indruk van bykomstighede as kernbelangrikhede. Die onmiddellikheid wat Borges nastreef, is van die soort wat as „bedrieglike eenvoud” beskryf kan word. Sy latere wegkeer van ekspressie en metaforisme is meer as die konvensionele aandrang op wegdoen met alles wat oorbodig is, en meer as die „geprogrammeerde” vernuwing van die ultraïste.¹ Ronald Christ dui aan dat Borges se eenvoud van n ander aard is as die verbale eenvoud („primitivisme”) van byvoorbeeld Gertrude Stein, Sherwood Anderson en Ernest Hemingway. Die weglating van lidwoorde, koppelende sinne en adjektiewe wat slegs tot pousering of beklemtoning dien (in plaas van verryking en variasie), die aanduiding van betekenis e eerder as onthulling, die klem op die skynbaar triviale naas die gewoonbelangrike, die soms deurlopende praesens, het as motivering n strewe na die essensiële en die universele.² Die ultraïstiese beginsel van redusering van die liriese tot sy primordiale element, is dus wel n sleutelbeginsel in Borges se beskouing.

Die ontologiese oriëntasie sowel as die sterk essayistiese element in Borges se verhale spruit waarskynlik uit sy metafisiese uitreik na die wonder wat daar in die gewone, algemeenkenbare werklikheid skuilgaan — „naturaliza fantástica”³. Die gebruik van ensiklopedieë, kaarte, woordeboeke, atlasse, ens., is vir hom „opsommings” van die wêreld of die heelal.⁴ Vir hom, anders as vir die skool van die Magiese Realisme, is fantasie nie die bestaan van n ander wêreld nie, maar die essensie van die kenbare.

-
- 1 Vgl. Borges, The Paris review 40, p. 121, 129, 147 en Christ, The narrow act, p. 3.
- 2 Vgl. The narrow act, p. 1, 8, 11, 12, 195 en Borges, The Paris review 40, p. 163. Daar is n interessante ooreenkoms tussen die grondtrekke van Borges se kuns, soos dit deur Christ opgesom word, en die kenmerke wat Walter Höllerer by die Kurzgeschichte noem. Die kenmerk wat Christ beskryf as „the direction or import of the story is obscure”, herinner aan die „oop” begin by die „snit”- en momentverhaal.
- 3 Aangehaal deur Christ, The narrow act, p. 105. Vgl. ook The Paris review 40, p. 164.
- 4 The narrow act, p. 11.

Daarom benader hy dit bespieëlend, spekulatief, tentatief, en nie soos Chesterton deklamerend en dogmaties nie.¹ Hy lei derhalwe ook nie sy karakters tot onthulling of tot 'n finale visie nie, maar konsentreer op die aanloop tot 'n eventuele onthulling.²

'n Tweede gevolg van Borges se ontologiese instelling is die besondere digtheid waartoe sy verhale kom deurdat hy die tegniek van verwysing tot paradigmitiese uiterstes voer. Sy onderbeklemtoning, dat dié tegniek maar private spel is,³ kan nie ernstig opgeneem word nie — soos Christ in sy omvangryke studie bewys het. Dié spel is hoogs intellektueel, en soms, soos in „The Immortal”, die grootste gemene deler en draer van 'n metafisiese idee. Die verwysing neem in Borges se werk die plek in van retoriese metaforisme; dit skakel, vergelyk, verdig, verryk en orden twee of meer werke tot komponente van 'n geheel.⁴

Maar die vernaamste implikasie van Borges se benadering, sy styl, is klaarblyklik die aandag wat dit vestig op — meer nog, die herwaardering wat dit vra ten opsigte van — konvensionele literêre opvattinge; onder meer wat betref die relevansie van skryf- en leesaksie. Waarmee dan insgelyks aspekte soos geslotenheid van bou, en die relatiewe verhouding van skrywer tot verteller en van leser tot teks ter sprake kom.

By Borges is dikwels nie slegs die aanvang en die afloop „oop” nie. Die hele verhaal is eintlik daarop ingestel om in materiaal en struktuur (as dié onderskeiding vir 'n oomblik gemaak kan word om die kyk na die verhaal te illustreer) nie-geslote te wees. In plaas van dat die verhaal by figuur of gebeure uit die realiteit begin, is die aanknopingspunt gewoonlik 'n situasie wat heenwys na

1 The narrow act, p. 100, 101, 102-105; vgl. ook The Paris review 40, p. 144.

2 The narrow act, p. 202. Die verhaal „The Immortal” is hier 'n uitsondering.

3 Vgl. The Paris review 40, p. 151 en Christ, The narrow act, p. 211.

4 Vgl. met wat Christ bv. oor „The approach to al-Mu'tasim” sê. The narrow act, p. 109. Christ haal ook op hoeveel hegter Borges se verwysings, bv. naskrifte, geïntegreer is as dié van bv. T. S. Eliot. The narrow act, p. 210.

die moontlikheid van 'n konvensionele verhaal wat op die situasie gebaseer is of kan wees¹ — terwyl die voltooide teks nietemin reeds afgeronde verhaal is, byvoorbeeld „Pierre Menard, author of the Quixote“, „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ en „The circular ruins“. Waar 'n idee be- liggaam word, is dit ook nie soseer stelling of bevestiging nie, maar eerder 'n weerklank, 'n suggestie daarvan, die spel met moontlikhede en onmoontlikhede² wat vergestalt word.

Die sonderlinge aard van Borges se prosa skakel selfs argumente oor die wisselende afstand tussen „die mens agter die boek“ en sy werk, en die rol van die leser wat „mede- speler“ is en moet „invul“, grotendeels uit. Omdat die skrywer en leser by 'n Borges-verhaal as 't ware mekaar binne die teks kontrapuntaal konfronteer — selfs relati- veer. Die werklike situasie bly nog bestaan: dat die mens Borges skryf/geskryf het, en dat sy teks die ont- moetingspunt met die leser is, maar die grense het vervaag; omdat nie net Borges (soos Langenhoven of Uys Krige) nou in die teks as skrywer meepraat nie, maar omdat Borges en „Borges“, „Homerus“ en almal na hom („Homer is all men now“³) almal meepraat: „I shall remain in Borges, not in myself (if it is so that I am someone), but I recognize myself less in his books than in those of others or than in the laborious tuning of a guitar ... Which of us is writing this page I don't know“.⁴ Hiermee het die vertel- perspektief so meerdimensioneel geword dat „dramatiese ironie“ nie meer 'n toereikende beskrywing is nie. Hier- deur word dus nie slegs maar die digtheid van die verhaal verhoog nie, maar word 'n veelduidigheid bewerkstellig wat terugwerkend die aandag op die digtheid vestig — en so word die skryfdaad in die voortdurende siklus van verskyning en verdwyning, van herinnering en vergetelheid in die lite- ratuur van-aanvang-tot-hede, waarin die primordiale Syn

1 The narrow act, p. 101. Vgl. ook The Paris review 40, p. 139.

2 James E. Irby, Labyrinths, p. xvi.

3 Christ, The narrow act, p. 195.

4 „Borges and myself“, The Aleph, p. 151. Vgl. met Abraham H. de Vries se „Terug na die natuur“, Twee maal om die son.

steeds meer vervaag,¹ weer in 'n durende droom, in 'n nuwe Tlön herbevestig.

✓ Samevatting

Uit die voorgaande is dit duidelik dat die invloed van Poe se beskouings byna 'n eeu lank aansienlik was.² Uit sy aanduiding van leesduur ("een sitting") het waarskynlik later die opvatting gespruit dat alles in die kortverhaal enkelvoudig is.

Verder het Poe en andere na hom met die oorplanting van veral Aristoteliese begrippe uit die drama na die "tales", die aandag gevestig op 'n patroon van oploop en afloop. In Poe se "een sitting" is daar al klaar iets van die beperkte speelduur van die drama. Dat hierdie sogenaamde dramatiese verwikkelingsstruktuur die algemene patroon van die neëntiende eeuse kortverhaal was (voor die Naturalisme) het, soos reeds gesê, ongetwyfeld bygedra tot die eensydige benadering in die teorieë.

Neëntiende eeuse beskouings soos Tsjechow se opvattinge van objektiwiteit³ en van die leser as medespeler, en James se siening van die "central intelligence" het die vernuwings van omstreeks 1920 en later geantisipeer.

-
- 1 The narrow act, p. 31, 199, 210, 226. Vgl. ook Borges, The Aleph, p. 243, en Irby, Labyrinths, p. xv. In een van Borges se meer konvensionele verhale "Emma Zunz" (Labyrinths, p. 132) ervaar die verteller 'n versteuring van die werklikheidsillusie ("One attribute of a hellish experience is unreality") en in "The Aleph" is daar die wanhoop oor hoe om dié klein mikro-kosmos te beskryf met 'n medium van gemeenskaplike simbole. The Aleph, p. 26.
 - 2 Ray B. West reken dat die vernaamste swakheid in Poe se teorie die implikasie is dat die kortverhaal 'n bewuste, meganiese proses is. "The American short story at mid century" uit The short story in America (1952), p. 3-27; aangehaal deur Kumar en McKean, a.w., p. 28.
 - 3 Vgl. later James Joyce en Thomas Mann se kunsbeskouings van afstand en objektiwiteit. Vgl. David Daiches: "James Joyce: The artist as exile"; aangehaal deur William Van O'Connor (red.): Forms of modern fiction, vyfde druk 1964, p. 65; en Thomas Mann, aangehaal deur D. C. Muecke: Irony (1970), p. 39, 40.

Die twintigerjare, gekenmerk deur n afkeer van vereistes en die beheptheid met „plot“, het met die klem op „vorm“ al meer aandag begin gee aan die soort verhaal wat byvoorbeeld Tsjechow en later Mansfield geskryf het. Ook Joyce se verhale, met die onthullingsmoment aan die einde, was al n meer verfynde tegniek as die tradisionele klimaks/dénouement-slot. In die „nuwer“ verhaal was daar onder meer minder tydsverloop, minder ontwikkeling, en meer dieptepeiling van n „greep uit die lewe“ — dikwels n greep uit die bewussyn.

Die New Criticism-beweging het in die twee dekades van twintig af die meer strukturele benadering van die enkel-teks as voorwerp van beskouing en van grondig lees bevestig.¹

Sommige van die argumente van die jonger Duitse teoretici is nie so nuut as wat dit voorgee nie, maar hulle beskouings kom wel neer op n herwaardering van die „snit“-kortverhaal en wat hulle aan bestaande beskouings oor hierdie soort verhaal toevoeg, laat die vermoede ontstaan dat daar dalk nog tussen „snit“- en momentverhale onderskei kan word. Ook laat hulle beskouings die lig val op die rol wat elemente soos tyd en detail (veral voorwerpe) in die nuwer naoorlogse verhaalkuns speel, en op die relatiewe belangrikheid van elemente in n verhaal.

Borges, wat soos Tsjechow eers n dekade of meer na sy vernuwende vormgewing en insigte buite sy taalgebied bekend geword het, dwing met sy unieke versoening van enkelheid en digtheid, deur n etimologies-ontologiese deurdelf na n ongerepte begin, sy funksionele verwysingsprocédé's en die ironiese osmose van die skryf-, teks- en leeswerklikhede, nog eens tot herbesinning op die moontlikhede van die korter kunsprosa.

1 Dit is nietemin selfs in die huidige tyd ook in Engelse kortkunsbeskouings skynbaar nog nodig om te waarsku dat daar vir die kortverhaal nie n vaste vorm is nie. Vgl. Hugh Kenner: Studies in change; a book of the short story (1965), p. vii; Christina Stead: The Kenyon review 30 (121), 1968, p. 449; Don MacLennan: „The South African short story“, English studies in Africa (1970), p. 107.

In hoeverre Afrikaanse beskouings met die meer of minder bekende internasionale beskouings tred gehou het, word in die volgende hoofstuk bespreek.

HOOFSTUK III

AFRIKAANSE BESKOUINGS OOR DIE KORTVERHAAL/DIE KORT PROSAKUNS

1. Die vroeër teorieë, 1929-1956

The unpardonable sin in literary criticism is committed when a critic persuades himself that he has achieved finality.¹

— Alfred C. Ward

Ons Afrikaanse literatuurwetenskap ...? As ons alles daarin wat psigologisties is, skrap, dan bly daar miskien bitter weinig oor.²

— N. P. van Wyk Louw,
6 Februarie 1953

Met die verskyning van F. E. J. MALHERBE se handleiding Die kort-verhaal as kunsvorm (1929) was daar ook in Afrikaans, soos in die tyd van Poe, van meet af aan 'n begeleidende teorie. Teen hierdie tyd was die Afrikaanse vorm nog maar pas gevestig.³

Malherbe se handleiding vir veral leerlinge en aspirant-skrywers⁴ sit die Amerikaanse tradisie van drie dekades vroeër voort: om beskouings oor die kortverhaal as genre tot 'n bepaalde soort leser te rig — die oningewyde.

1 A.w., p. 9.

2 N. P. v. W. Louw: Die „mens" agter die boek (1956), p. 20.

3 Hoewel Leon Cachet se verhale (Die sewe duiwels ...) reeds aan die begin van die eeu verskyn het, het die vorm maar eers in die twintiger- en dertigerjare tot kunsuiting ontwikkel. Lategan bespreek die vroeë ontwikkeling by Van Bruggen, Preller, Langenhoven, Leipoldt en Eugène Marais, en reken dat die Afr. kortverhaal „tot volwaardige kunsvorm in die letterkunde kom" met C. M. v. d. Heever se bundel Simson (1932). Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans (1956), p. 116, 144.

4 A.w., p. i, iii.

Dit verklaar miskien die lang besprekings oor die prosa in die algemeen wat sommer as deel van die teorie aangebied word.¹ Die meganiese toon van die teorie is duidelik tot Poe en Neal herleibaar.

Die implikasie van hierdie voorligting is dat daar ten opsigte van die vorm bepaalde tegniek(e) vermeld word wat reduseerbaar is tot n aantal grootste gemene delers; tegnieke wat aangeleer kan word. Malherbe wil „talentvolle kortverhaal-beoefenaars" wat „die tegniese sy verwaarloos" aan n skema help om n oorspronklike (!) bouvorm vir hulle verhale te vind.² Dit kom dus neer op die soort praktyk wat rondom 1900 in die Engelse taalgebiede aan die orde was. (Vgl. p. 11)

Reeds by hierdie eerste Afrikaanse teorie is daar die teenstrydigheid dat daar met nadruk gesê word dat by elke verhaal „die bepaalde tegniek as vorm van n bepaalde inhoud beskou moet word", dat elke verhaal dus sy eie struktuur het, terwyl die hele teorie na dié versekering egter preskriptief ingeklee word.

Soos later nog veel meer by Lategan, word die kortverhaal deur Malherbe voorgestel as n kort vorm wat sodanig n eie karakteristiek ontwikkel het, dat hy n eie strewe het³ en sy eie eise stel. So word die vorm dan vir die eise verantwoordelik gehou — die kritikus is ontdaan van alle verantwoordelikheid. Die gevolg is n deurlopende dubbelpraterij: „Ons wil geen skoonheid onder formules bring nie ... Ons kan die wonder nie definieer nie" (p. iii), maar: „... bepaalde vereistes vir n goeie kortverhaal" (p. 1).⁴ Die kortverhaal word voorgestel as n „aparte genre, met n eie materiaal (geskik vir plan, bou, k

1 A.w., p. 66.

2 A.w., p. 59.

3 A.w., p. 51. Hy haal Poe aan. Die strewe is: „a certain unique or single preconceived effect (to be wrought out)". n Enkelvoudige indruk word gekies, en alle beskrywing en uitbeelding is daarop gerig. A.w., p. 51, 63. (Malherbe toon heel selde aan water bronne hy aanhaal.)

4 Die soort weerspreking wat ook by Lategan voorkom, soos later in hierdie hoofstuk getoon sal word.

indruk, ens.), plan, bou en indruk"¹ (sic!).

Die (oor)beklemtoneing van die dramatiese inslag van die kortverhaal in Malherbe se teorie kom veral met die teorie van Neal ooreen.

Intensiteit van indruk, sê Malherbe, kan alleen verkry word deur doeltreffende bou. Deur botsing ontstaan n verwickeling. n Motief voer die spanning op na n klimaks,² waarop van die begin af doelbewus afgestuur word, en wat nooit uit die oog verloor word nie³. Die verhaal kan met n klimakslot eindig of met n suggestiewe afloop van die spanning.⁴ n Klimaks is dus vanselfsprekend.

n Formule van Michael West word as tiperend van die bou van die kortverhaal aangehaal⁵ (met die voorbehoud dat dit vir leerlinge bedoel is, en met die versekering dat vasstaande formules nie denkbaar is nie):

- (i) (a) begin (wat reeds die begin van die spanning kan wees), (b) voorstelling/kennismaking;
- (ii) (a) begin van spanning, (b) vermeerdering van spanning, (c) klimaks;
- (iii) oplossing van spanning — „relief“, „in soverre dit nodig is“.

Ten opsigte van die begin van die verhaal stel Malherbe (in aansluiting by Poe) die eis dat dit onmiddellik „die regte toon van die hoofindruk moet tref“.⁶ Die beskouing dat n kort algemene indruk of selfs n kort essay die inleiding kan vorm, mits dit nie die „eenheid van indruk“ of gang van die verhaal belemmer nie, en mits dit die nodige (?) suggestie of atmosfeer bevat,⁷ klink belangrik. Dit staan teenoor die beskouing van Neal en andere dat dit so kort moontlik moet wees. (Vgl. p. 12 hiervoor).

1 A.w., p. 44.

2 A.w., p. 56.

3 A.w., p. 49, 50, 60. Vgl. Schoonees en Van Bruggen: „Eers word die klimaks bepaal, alles lei daarheen en word daaraan ondergeskik gemaak“ (A.w., p. 216). n Enkele keer vind Malherbe die woord „klimaks“ darem n „te harde meganiese woord“; by die verhaal „Kerstgeschenk“ van Top Naeff. A.w., p. 194.

4 A.w., p. 56.

5 Malherbe, a.w., p. 57, 58, 113, 173, 179.

6 A.w., p. 186.

7 A.w., p. 66.

Soos in die ouer en meer konvensionele teorieë van byvoorbeeld Poe, Esenwein en die handleidings voor die jare twintig (vgl. p. 9, 10 en 12 hier voor), gaan die „eenheid van indruk” (wat naas konsentrasie op die essensiële, vir Malherbe die tweede hoofvereiste is) gepaard met n sekere enkelvoudigheid: die enkelvoudige indruk wat gekies word, „die enkele fundamentele kwaliteit van die lewe wat gebeeld word”, met uitskakeling van alles wat nie onmiddellik die doel dien nie.¹ n Hoë prys word op „ongekompliseerdheid” gestel. Die begrip „gekompliseerd” word verduidelik met n verwysing na die roman: „As omvangrykheid beteken gekompliseerdheid van indruk, ontstaan deur gekompliseerdheid van motief, handeling, doel, dan is die verskil tussen die kortverhaal en die roman duidelik”.² Solank die „eenheid van indruk” egter behoue bly, kan die kortverhaal „baie bladsye karakterontvouing en -ontleding, handeling, stemming, ens. (sic) bevat”.³ So gesien, is ongekompliseerdheid gewoon sinoniem met enkelvoudigheid.

Saam met die standpunt oor mindere of meerdere gekompliseerdheid, is daar die verwysing na n „losser” of „meer geslote” bou (een moment of n langer tydperk) wat volgens Malherbe aanvaarbaar is solank die „eenheid van indruk” behou word.⁴ Hierby is daar egter n mate van teenstrydigheid. Teenoor die stelling dat die verhaal „ons op natuurlike wyse en sonder enige dwang geheel bevredig (moet) laat”⁵, aanvaar Malherbe dat suggestie meer as vertelling die leser tot gevolgtrekking kan dwing of hom kan laat invul wat in die stilte tussen die sinne onuitgesproke is.⁶ Hy sê trouens dat die suggestiewe afloop van die spanning, die dénouement, geen „gelukkige einde” is nie, waar die leser geen vrae meer hoef te vra nie.⁷

1 A.w., p. 48, 49, 53.

2 A.w., p. 51. Vgl. ook a.w., p. 45.

3 A.w., p. 60. By die langer kortverhale sê Malherbe, is dit wel moontlik om een karakter „volledig te beeld” en die „nodige kompensasie dan deur vereenvoudiging elders te soek”. A.w., p. 71.

4 A.w., p. 53.

5 A.w., p. 67.

6 A.w., p. 48.

7 A.w., p. 53.

Soos Poe het Malherbe dit ook oor die skryfproses: die kies van 'n effek; en die wenk dat die moment waarmee die verhaal begin, met sorg gekies moet word „en in alle opsigte die natuurlikste (moet) skyn”¹.

Dat dit, soos Malherbe dit sien, in die kortverhaal op hoëre styleenheid² aankom, sou miskien 'n belangriker argument in sy teorie kon word as hy dié begrip duideliker omlin het. Hy sê dit veronderstel nie woordkunstigheid in die engere sin van die woord nie. Op p. 70 is hy egter weer van mening dat „die liefde vir die so gewone werklikheid van elke dag ... die beskrywing sier en dit bo die fotografiese weergawe, wat alledaags is, verhef” (sonder opgaaf van voorbeelde). Dit wil voorkom asof dit enersyds op uitingsvermoë neerkom en andersyds op woordekonomie. Op p. 96 word na „die sielsatmosfeer om die voorwerp heen” verwys; die „vergeesteliking” van die „materie” deur die individualiteit van die kunstenaar — deur die woorde, sowel as die stiltes tussen woorde.

Ten slotte kan darem tot verdienste van Malherbe se vroeë teorie gereken word die standpunt dat die geheel die verhouding van die dele bepaal; dat die beoordeling van onderdele alleen kan geskied in oorweging van „die hele plan”³.

Die eerste akademies georiënteerde studie in Afrikaans oor die kortverhaal is waarskynlik die M.A.-verhandeling van W. P. L. VAN ZYL, Oor die kortverhaal, wat in 1934 aan die Universiteit Kaapstad voltooi is.⁴

Die studie toon drie tradisionele kenmerke van die ouer kortverhaalteorieë: die behepthed met dramatiese aard (veral die klimaks, as die belangrikste moment in die verhaal); die beklemtoning van „eenheid van indruk” as „essensiële vereiste”⁵; en die beskouing dat die kortverhaal sy eise stel.

1 A.w., p. 49, 50, 63.

2 A.w., p. 96, 105-107.

3 A.w., p. 93, 95.

4 Dié bron word glad nie deur Lategan in sy gepubliseerde proefskrif genoem nie.

5 A.w., p. 56.

Ten opsigte van die dramatiese aard sluit Van Zyl aan by Malherbe en Neal se beskouings: Die klimaks moet so na as moontlik aan die einde van die verhaal wees en so kort as moontlik. Die leser moet daardeur 'n bepaalde emosionele skok ondergaan.¹

Soos by Malherbe is daar die erkenning dat dit onmoontlik is om vasstaande wette en formules neer te lê vir die skryf van kortverhale, „maar daar is tog algemene wette wat in alle goeie kortverhale gevind sal word“².

Hoewel S. C. HATTINGH se studie, Die ontwikkeling van die Afrikaanse kortverhaal tot kunsvorm, miskien eerder bedoel is as geskiedenis van die Afrikaanse kortverhaal tot 1939,³ is dit van belang in die mate waarin veral Lategan sekere standpunte daaraan ontleen en herbevestig het. Die grondargumente van Lategan se teorie is tot Hattingh herleibaar, naamlik: die hoofgedagte (kernidee) wat 'n algemene lewenswaarheid bevat⁴; lewenskonsentrasie in een treffende moment, in een beslissende krisis, wat „die wese van die kortverhaal“ is⁵; en die „sielsgestemdheid“ waarin die skrywer „by die geboorte van sy idee (verkeer) ... wat die hele verhaal deurweek“⁶. (My onderstreping)

Enkelvoudigheid of eenvoud word weer as deug aangeprys. Hattingh haal C. M. van den Heever aan wat 'n uitstalling van kultuurkennis, „van Italiaanse skilders (tot porselein“, veroordeel het.⁷

Standpunte wat by Poe en Neal aansluit, is dat die

1 A.w., p. 55, 61, 62.

2 A.w., p. 53.

3 U. Witwatersrand (1939). Van die 319 bladsye is maar sowat 14 regstreeks aan teorie gewy.

4 Hattingh, a.w., p. 79, 80. Hattingh haal P. J. Nienaber, Die Afr. roman-tematologie (1938) aan: Dat 'n tema verskillende motiewe kan insluit, en dat idee weer 'n wyer, meer abstrakte begrip is as tema. Die kortverhaal is volgens Hattingh beperk tot een, hoogstens twee motiewe. A.w., p. 78.

5 A.w., p. 79. Vgl. ook A. Coetzee en S. C. Hattingh: Letterkundige begrippe (1951), p. 54.

6 Hattingh, a.w., p. 80.

7 A.w., p. 85.

skrywer heel aan die begin moet toon watter element (handeling, karakteruitbeelding of agtergrond) oorheersend gaan wees in die verhaal, en dat die begin van die verhaal die funksie het dat dit dadelik die grondtoon van die verhaal aantoon.¹

Soos Malherbe is Hattingh teen „matematiese indeling” in die handeling gekant. Die bou van die kortverhaal word nietemin in ’n vereenvoudigde skema aangetoon as: begin (voorstelling), handeling (eerste stadium), handeling (tweede stadium), klimaks en oplossing.² Dit kom dus ooreen met die sogenaamde dramatiese struktuur.

’n Stelling soos die volgende lyk betekenisvol: Dat daar soms ’n onverwagte wending in die handeling is, wat ’n belangrike fase in die idee openbaar en baie keer aan die verhaal ’n nuwe oriëntasie gee.³ Wat ook al die aard van die „wending” sou wees, is die siening van ’n (ontwikkelende?) fase in die verwerking van die idee, en die ontstaan van ’n nuwe perspektief, miskien onbedoeld ’n teenargument teen die oorbeklemtoning van enkelvoudigheid of ongekompliceerdheid in die kortverhaal.

’n Klimaks word weer as vanselfsprekend aanvaar: Daar is ’n gebeurtenis wat die absolute grondslag (sic!) of kern van die verhaal duidelik laat blyk.⁴ In ’n oomblik van spanning word ’n lewensidee (sic!) geopenbaar — die klimaks. Om dit te bewerkstellig, moet die kortverhaal ’n geslote eenheid „en die lewensmoment ’n oomblik van intensiewe gespannenheid wees”. So bereik die kortverhaalskrywer intensiteit van indruk. By die klimaks moet die leser ’n „soort van emosionele skok (voel); veroorsaak deur verrassing, tevredenheid (sic!), afsku, verbasing of ontroering”.⁵

Die slot is van net soveel belang as die begin omdat alles (spanning, verklaring, mededeling) hier finaal

1 A.w., p. 79, 82, 83. Dwarsdeur die teorie is daar weer die eise, en die voorstelling van die kortverhaal of die skryf daarvan, as ’n meganiese proses.

2 A.w., p. 82.

3 A.w., p. 81.

4 Ibid.

5 A.w., p. 80, 81, 83. Vgl. par. 1 op p. 39 en ook Coetzee en Hattingh, a.w., p. 54.

afgesluit word. Die dénouement word, anders as by die roman, as van groot belang beskou.¹

Naas die veralgemening dat daar in die kortverhaal eerder karakteropenbaring as -ontleding deur beskrywing voorkom, is die stelling dat karakters deur beskrywing, suggestie, dialoog, handeling en selfs deur swye geopenbaar kan word,² nie slegs minder dogmaties nie, maar verrassend nuut vir die ouer Afrikaanse kortkunsbeskouings. Al sou onderskeidings soos beskrywing en handeling, dialoog en handeling, swye en suggestie, swye en handeling dan nou ook soms oorvleuel.

Die verwysing na die populariteit van die kortverhaal, wat natuurlik geen literêre oorweging is nie, sou later ook weer deur Lategan opgehaal word. Vir Hattingh is die kortverhaal n ontvlugtingsoord, verwant aan die drama, waardeur „die teleurstellings en dwalinge van die werklike lewe vergeet kan word“³.

As die volgende paragraaf die stand van die Afrikaanse prosakritiek teen 1939 verteenwoordig, kan daar geen sprake van n peil wees nie: „Deurdad die kortverhaal, weens sy beperktheid, nie veel inspanning en konsentrasie van die leser verg nie, kan die skrywer sekere aspekte van die lewe in n vorm behandel wat in die breedopgesette roman nie mag voorkom nie (sic!). Die kortverhaalskrywer kan gebruik maak van onskuldige didaktiek, of hy kan probleme op die voorgrond bring sonder om hulle breedvoerig te behandel of te beantwoord. Ook kan hy sekere stellings eiemagtig (sic!) behandel, onaantreklike besonderhede weglaat of, in teenstelling, skoonheid skep uit die afskuwelike“⁴.

Na Malherbe het F. V. LATEGAN se proefskrif⁵ die aangewese „standaardwerk“ oor die kortverhaal in Afrikaans

1 A.w., p. 84.

2 A.w., p. 86.

3 A.w., p. 61.

4 A.w., p. 60.

5 Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans (1956).

Deur die loop van die bespreking van Lategan se teorie word hier na dié werk verwys as a.w.. Die titels van ander publikasies deur Lategan word elke keer verkort weergegee.

geword — as die enigste jonger, meer omvattende studie wat oor die genre in Afrikaans gepubliseer is. In dié teorie is daar van meet af aan sekere (fundamentele) gesigspunte wat eerder sosiologies of psigologies as literêr georiënteer is.

Die kortverhaal is vir Lategan steeds middel tot n doel. Naas ontvlugting vir die massa „voldoen dit ook in (sic!) die behoefte van die enkeling wat na gekonsentreerde lewensbeelding" soek.¹ Nog in 1973 is die motivering vir een van sy bloemlesings dat die uitgewer en samesteller „groter publikasiegeleentheid vir gekonsentreerde lewensbeelding (wil) voorsien"². Wat is nou hier die uitgangspunt — die genre of die behoefte?

Die wese van die kortverhaal is gekonsentreerde lewensbeelding, sê Lategan. Hy beklemtoon dat dit nie sinoniem is met werklikheidsweergawe nie, maar n interpretasie van die lewe, vanuit die bepaalde standpunt van die kunstenaarspersoonlikheid.³ Dié argument, wat in die teorie vooropstaan, lei nie tot veel nie. Telkens is daar verklarings wat die versekering dat kopiëring van die werklikheid nie bedoel word nie, weer ophef; byvoorbeeld dat die hoofaksent gelê kan word op „die sfeer waarin die mens leef"⁴, en dat „die realis sy leser wil laat glo dat hy mense uitbeeld soos die leser hulle self in die werklike lewe teëkom, wat handel en optree soos gewone mense elke dag doen"⁵. Tegelykertyd word Lou Lichtveld aangehaal oor die transposisie van „natuurlike werklikheid tot verbeelde werklikheid"⁶. Die teorie verloop dus weer in n dubbelpraterij. In elk geval, as die begrip konsentrasie

1 A.w., p. 5.

2 Dekade; resente Afrikaanse kortverhale (voorwoord)(3e druk).

3 A.w., p. 8, 30, 48, 50, 55. n Ander variasie is „pit-tige lewensvertolking". Vgl. Kernbeeld van die Afr. kortverhaal, vyfde druk 1971, p. 2..

4 A.w., p. 75.

5 A.w., p. 87. Vgl. ook F. V. Lategan e.a.: Afrikaans short stories, tweede druk 1966, (inleiding): „It (the Afrikaans short story) holds up a natural manner, an effective mirror to South African life in general and to the Afrikaner's way of life in particular".

6 A.w., p. 88.

op seleksie en verdigting dui, en beelding, vormgewing beteken, kan dit tog ewe goed vir die roman geld.¹

Met die tweede sleutelargument, dat die funksie van die kortverhaal die vertolking en belydenis van 'n persoonlike lewensiening of -aanvoeling is,² beland Lategan in die psigologisme: Die kunswerk is altyd „die openbaring van 'n persoonlikheid“³. Oor Jochem van Bruggen se Op veld en rande sê hy: „Deur hierdie milde gemoedelikhumoristiese siening van die „onbestendigheid van die mens“ openbaar Van Bruggen sy persoonlike gesigspunt van die lewe“. En C. M. van den Heever „besig (sic!) die kortverhaal om uiting te gee aan sy persoonlike, pessimistiesromantiese lewensgevoel“⁴.

Indien die vroeër teoretici meer dikwels die naasbestaan van verskillende moontlikhede in die kortkuns aanvaar het, sou daar minder dubbelpraterij gewees het. In plaas daarvan dat Lategan rekening hou met die moontlikhede van wisselende afstand tussen skrywer en verhaal, word 'n eensydige dogma daargestel: „Hierdie vergeesteliking van 'n lewensgegeewe tot persoonlike, ideële lewensekspressie, doelbewus as eenheidsindruk gerig op die leser ... is dus die eerste wesenseis van die moderne kortverhaal“⁵. Die skrywer en die leser is hier die uitgangspunt. Met dié eis is die deur nou vir ander moontlikhede gesluit; wat oorbly, kan nou hoogstens uitsonderings wees, byvoorbeeld dat die skrywer die skyn van algehele objektiwiteit kan bewaar deur slegs sekere geselekteerde elemente, sonder onmiddellike interpretasie, hulle eie atmosfeer te laat skep.⁶

1 Vgl. C. P. v. d. Merwe e.a.: Die kortverhaal net soos die roman „wil 'n stuk lewe verbeeld“. A.w., p. 298.

2 'n Beskouing van Friedrich Schlegel, een van die eerste kritici wat oor die Duitse Novelle geskryf het. Lategan, a.w., p. 34.

3 A.w., p. 85. Vgl. ook Frank O' Connor: The lonely voice, tweede druk 1965, waarin deur die hele werk heen beklemtoon word dat openbaring van die skrywer se persoonlikheid by die kortverhaal een van die belangrikste kriteria is.

4 A.w., p. 119, 147.

5 A.w., p. 36.

6 A.w., p. 77.

Voordat aanvaar kan word dat in elke verhaal die persoonlikheid van die skrywer „indirek” geprojekteer word,¹ sal „persoonlikheid” eers nader omskryf moet word. En selfs dan nog het dit myns insiens weinig verband met die onderskeiding van ’n genre; (te meer omdat dit presies die „eis” is wat romantici een-en-n-half eeue gelede aan die poësie gestel het!²).

Die vooringenomenheid met die persoonlikheid van die skrywer bring mee dat Lategan steeds die werkwyse van die skrywer, wat hy „die tegniek van die kortverhaal”³ noem, as uitgangspunt neem, en nie verhaalstruktuur nie — die toegewing dat dit ’n dinamiese en nie ’n meganiese werksaamheid is nie⁴ ten spyt. Hy wys op die buigsaamheid van die genre en sê dat daar nie vereistes is nie,⁵ maar dat die kortverhaal tog nietemin sy eie eise stel⁶.

’n Skrywer toon dat hy die tegniek bemeester het of nie: „Tegnies beantwoord die verhale van Boerneef en G. J. Joubert nie altyd aan die eise ... nie, ...”⁷; Uys Krige „onderwerp hom nie altyd aan die strenge dissipline ... nie” (p. 167). Moontlik het Fagan uit die Duitse letterkunde „iets van die tegniek van die verhaalkuns geleer”⁸ (p. 113). I. D. du Plessis beheers die tegniek beter as Leipoldt (p. 140). In die dertigerjare „vind die Afrikaanse kortverhaal verdieping deur bewuste beoefening, met groter kennis van die tegniek van die kortverhaal as kunsvorm” (p. 144).

Daar is diegene wat slaag: Sowel De Maupassant as Tsjechow het „die essensie van die kortverhaal gevat” (p. 16). Net soos C. M. van den Heever het Abr. H. Jonker „die wese van die kortverhaal volkome gevat” (p. 152);

1 A.w., p. 50.

2 Vgl. bv. die lesings van John Keble (1832-41).
M. H. Abrams: The mirror and the lamp, Norton
Library-uitgawe (1958), p. 259.

3 A.w., p. 51, 52.

4 Ibid.

5 A.w., p. 26, 27.

6 A.w., p. 51, 52, 63.

7 A.w., p. 161.

8 Blykbaar is daar nou vir die verhaalkuns ook ’n bepaalde tegniek.

maar in Leiers (1948) het hy „op enkele uitsonderinge na selfs die mees essensiële vereistes ... veronagsaam" (p. 154). Die verhaal van die verlore seun is „een van die grootste kortverhale van alle tye, getoets selfs aan die eise wat hierdie verhaalsoort stel" (p. 4). (By lg. voorbeeld is daar seker nou 'n ander stel eise wat aan die selfs voorafgaan!)

n Eerste, onontbeerlike vereiste vir die kunskortverhaal is volgens Lategan die diepere sin (lewenskern, ideekern) wat „uit die vertolking van 'n persoonlike lewensiening spreek"¹. Maar wanneer Lategan dan beken dat die kortverhaal hierdeur slegs van „mindere" vorms soos die anekdote, die „tale" en die vlakkere ontspanningsverhaal van die tydskrif onderskei word, en nie van langer vorme soos die roman nie,² word dit 'n erg oppervlakkige argument. Wat sou dan nou die eerste vereiste wees wat die groot roman van die „kafee"roman onderskei?

Die idee word omskryf as „die diepere sin of geabstraheerde inhoudskern" van die verhaal, onderskei van tema (stofgegewe) en motief ('n kleinere gedeelte van die stofgegewe).³ In „Die hol krans" van M.E.R. is die idee volgens Lategan die bevryding van die moeder „uit haar geestelike engte", nadat sy ure lank vasgekeer was.⁴ Hy haal uit vele bronne aan om te toon wie almal al die idee as kenmerk van die kortverhaal uitgewys het⁵; maar verloor skynbaar uit die oog dat 'n lewenswaarheid wat in die struktuur beliggaam word, tog vir 'n hoë persentasie werke uit elke denkbare genre sou kon geld. Wel seker is daar in die meeste kortverhale, nouvelles, romans, ens., 'n idee beliggaam.

Die siening van die idee as „innerlike rigtingsbeginsel"

1 A.w., p. 32, 52, 101, 104, 116, 119, 122, 133, 141, 163, 172. Dié eis skakel dus werke uit wat nie in die eerste plek wil „sê"/„meedeel" nie; soos bv. Dwaalstories van Eugène Marais en „Jy moet jou by kry voor die kanon skiet" (Vliegoog, Abr. H. de Vries). Vgl. met wat Dorothy Sayers sê oor The poetry of search and the poetry of statement (1963).

2 A.w., p. 30, 32, 37.

3 A.w., p. 54.

4 A.w., p. 33.

5 A.w., p. 34-39.

in die „seleksie van verbeeldingselemente“¹ klink meer relevant. Só gesien, is die idee n bindingselement in die verhaal wat ander elemente in ewewig hou en daardeur tot die eenheid kan bydra. Ook die opmerking dat die idee nie n gedagte hoef te wees nie, maar „n geestelike waarde, soos n lewensgevoel of -stemming“,² sou sinvolle teorie kon word as Lategan dié gevoel of stemming nader omskryf het. Teenoor Hawthorne, Poe en Kipling wat nog die idee „uitgespreek“ het, stel Lategan „die moderne kortverhaal“, waarin die idee eerder deur die „lewensbeeld“ van die verhaal geïmpliseer of geobjektiveer word as die gedagte of gevoel van een van die karakters.³

Die bespiegeling oor hoe die skrywer aangegryp word deur waarheid of skoonheid en sy idee dan beliggaam,⁴ n meganiese eers-en-daarna soos by Poe se keuse van n effek, het natuurlik weer met die skryfproses te maak. Hierby sou gevra kon word: Met hoeveel van die idee het die skrywer uitgevaar, en hoeveel daarvan het deur die loop van die skryf ontstaan? As die werk in sy voltooide vorm die uitgangspunt is, word bespiegeling oor wat N. P. v. W. Louw „skaduvorms“ of „variante“ noem, heel irrelevant. Louw sê: „Waarheid is dat die momente van bewuste en onbewuste vormgewing nie — behalwe dan teoreties — van mekaar geskei kan word nie“.⁵ Hy praat van n „onontwarsbare verstrengeldheid van wat gegee is en wat bereken is“⁶. In n sekere sin is die werk die idee.

Wanneer Lategan dan by die begrippe enkelheid, kortheid en konsentrasie kom, wat wel ter sake is by die kortkuns, word die begrippe verstrengel in n kategoriese skeiding van inhoud en vorm: „Kortheid is n innerlike eenheidsbeginsel in sowel inhoud as vorm“.⁷ In die inhoud kom die

1 A.w., p. 52.

2 A.w., p. 53, 54.

3 Ibid.

4 A.w., p. 31, 53.

5 „Die digter as intellektueel“ (1950), Beskouings oor poësie (1957), p. 72, 73.

6 Ibid., p. 73.

7 A.w., p. 37. Die enkele, beplande effek van Poe word beklemtoon. A.w., p. 9. Ruthrof wys tereg daarop dat benamings soos inhoud, vorm en struktuur meer te make het met hoe die kritikus na die kunswerk kyk as met die werk self. A.w., p. 7.

kortheid tot uiting in die enkele idee of indruk, en in die konsentrasie waarmee dié indruk voorgestel word, soos blyk uit die ongekompliseerde stofgegewe.¹ Die „konsentrasie waarmee dié indruk voorgestel word“, word dus inderdaad as inhoud geklassifiseer. In die vorm kom die „kortheid“ (Lategan se aanhaling) tot uiting in die strenge eenheid daarvan: (a) deur die geslote plan waarvolgens die verhaal opgebou is, òf met n strakke spanningslyn in die dramatiese struktuur òf met n eenheidspatroon in n situasievoorstelling; en (b) deur ekspressie in spaarsame, suggestiewe woordgebruik en n een-tonigheid.² Dit is veral die begrippe geslote, eenheidspatroon en een-tonigheid wat deur allerhande inkonsekwensies in die teorie vertroebel word, soos hier later aangetoon sal word.

Die „eenheidsintensie“ van die kortverhaal stel volgens Lategan „beperkingseise“. Daar is slegs plek vir één lewensindruk of grondidee,³ slegs één lewensmoment, gesien uit slegs één hoek.⁴ Daar is ook vir slegs één (grond)toon plek. Die een-tonigheid is een van die sterkste middele waardeur die verskillende dele van die kortverhaal verenig en die eenheidsindruk daar versterk word.⁵ (Die argument word hier later weer opgehaal.)

n Nader omskrywing van die „verwikkingsplan of plot“ teenoor ontwikkelingsplan, en die aanvaarding van twee struktuurtypes, soos onderskeidelik in die verhale van De Maupassant en Tsjechow aangetref word,⁶ is wel tot op sekere hoogte n verdienste in Lategan se teorie.

Die verwikkingsplan omskryf hy as die plan waarvolgens die doen en late van die karakters en wat met hulle gebeur in die fisieke en geestelike wêreld, in die gang van die verhaal ingebou word. Dit is „een van die belangrikste middele“ waardeur n „eenheidsindruk“ bereik word.⁷ „Die ontwikkeling, dit wil sê voortgang of progressie is

1 A.w., p. 37, 38, 55.

2 A.w., p. 38.

3 A.w., p. 46.

4 A.w., p. 39.

5 A.w., p. 39-40, 46.

6 Waarop Bates reeds in 1941 gewys het. Bates, a.w., p. 207. (Vgl. p. 18 hier voor.)

7 A.w., p. 55, 56.

n vereiste vir die verwickelingsplan."¹ In die „dieper“, herleesbare kortverhaal dien die verwickelingsplan die veraanskouliking van n idee, waar dit in mindere verhale hoofsaaklik neerkom op n chronologiese rangskikking van uiterlike gebeurtenisse.²

Met inagneming van Malherbe se waarskuwing teen skemas in die kuns wat as voorskrifte geld, word die „gespanne ontwikkelingslyn³ van die dramatiese kortverhaal“ deur Lategan aangegee as begin, vermeerdering en styging van die spanning tot n hoogtepunt, en oplossing van die spanning⁴. Die handelingsmomente beweeg „feitlik met spronge oor slegs enkele hoogtepunte“; daar is nie n lang reeks handelingsmomente wat geleidelik tot n krisistoneel groei nie, en die gang van die verhaal is snel.⁵ Waar die verwickelingsplan uit die krisissituasie self bestaan, en die verhaal dan so na as moontlik aan die klimaks van die krisis begin, word die voorafgaande gebeure en agtergrondgewens deur terugflitsing en suggestie in die verloop van die krisisgebeure gegee.⁶ Die vraag is nou of by hierdie laaste soort plan nog sprake kan wees van n lynstruktuur. Uiteenlopende standpunte wat mekaar kanselleer, word soms deur Lategan aangehaal, byvoorbeeld H. E. Bates en R. G. Moulton dat elke goeie kortverhaal sy eie verwickelingsplan het, teenoor n veralgemening van Herschel Brickell oor „die kortverhaal“: „There is a straight line from opening to closing sentence“⁷.

Dit wil voorkom asof Lategan die „dramatiese verhaalplan“⁸ as dié plan vir die kortverhaal beskou. Dit bied „n voor die hand liggende ontwikkelingsplan vir die enkele

1 A.w., p. 57.

2 A.w., p. 57, 60.

3 A.w., p. 59, 111, 117, 121. Soms praat Lategan van n strakke spanningslyn. A.w., p. 9, 164.

4 A.w., p. 59. In navolging van Neal, wat aangehaal word, glo Lategan dat die dramaties-geboude kortverhaal net „in voorstellingsmetode“ van die eenbedryf verskil. A.w., p. 43.

5 A.w., p. 59, 137, 176.

6 A.w., p. 59.

7 Vgl. bv. a.w., p. 45, 65, 66.

8 Hy verwys na Aristoteles se teorie van „komplikasie, krisis en oplossing“.

lewensituasie wat n krisismoment is"¹. Hy beskryf dié plan as „struktureel“, „aangesien elke geselekteerde verhaalelement as n onmisbare deel van die geheelstruktuur van die verhaal ingebou word"². Hierdie plan „gee dan aan die kortverhaal n strengere, meer geslote bouvorm as wat enige ander epiese vorm besit"³.

Die „sketskortverhaal“, soos deur Tsjechow beoefen, het volgens Lategan deur n sterker eenheidsbegrip „die tegniek van die kortverhaal verfyn“, tot n spaarsamer, suggestiewer gebruik van epiese middele. En deur die nadruk te verlê van uiterlike gebeureverwikkeling na die innerlike van die mens, soos geopenbaar deur n skynbaar toevallige opeenvolging van nietige insidente, het dit n sterker werklikheidsillusie geskep. In plaas van n „afgeronde storie wat dramaties ontwikkel tot n hoogtepunt“ maak Tsjechow eerder n deursnit van die lewe op n kritieke moment.⁴ Lategan sê dat die verskil tussen die twee soorte verhale op grond van verwikkelingsplan berus,⁵ maar veel nader kom die verduideliking nie — selfs nie eens ten opsigte van dié eensydige intrige-verskil nie.

Die onsekerheid oor hierdie soort verhaal blyk veral uit die verduideliking dat alles hier skynbaar sus en so is: „n brok werklikheid of brokstukke lewe“ word skynbaar planloos in n skynbaar losse struktuur gegee.⁶ Maar by die aard van die plan en die hegte struktuur wat daar in werklikheid is, kom hy nie uit nie. Dit bly by terloopse verwysings na die funksie van werklikheidsillusie, en „on gevormde brokkies lewe“ wat „simbool word van die hele lewe“⁷.

Dit is veral die onderskeiding tussen die „lossere stemmingsgelaaide“ sketskortverhaal en die „strenger, meer

1 A.w., p. 58, 59.

2 A.w., p. 58.

3 A.w., p. 59.

4 A.w., p. 15, 16.

5 A.w., p. 61.

6 A.w., p. 44, 61.

7 A.w., p. 61. Vgl. ook Kernbeeld ..., vyfde druk 1971, p. 11.

dramaties geboude" gebeure- en karakterkortverhaal,¹ wat die terminologie onontwarbaar verstrengel. (Vgl. p. 37). Nou is die struktuur nie meer skynbaar los nie, maar inderdaad lossier as die „strenger" tipe. Dit onderskryf Lategan se argument van „verskillende grade van diepte" in die kortverhaal: dat die moderne kortverhaal „selfs in sy mees realistiese vorm", soos by Saroyan,² daarna strewe om die sin van die lewe te ontdek. Die implikasie is dan dat dié soort verhaal wat lossier en „vlakker" as die „dramatiese" soort is, nog „diep" genoeg is om aanvaarbaar te wees. Hierdie verwarrende argumentasie lei tot die gevolgtrekking dat Lategan se teorie nie eers aan die begin van die eeu geskik sou gewees het vir struktuur-analise nie.

Naas die ekonomiese woordgebruik en sterk(er) werklikheidsillusie is die enigste ander verdienste van die skets-kortverhaal skynbaar dat dit n sekere stemming vertolk en n sekere atmosfeer dra: soos by verhale van G. J. Joubert, Boerneef, Uys Krige en Van Melle.³ Ook by dié argument is daar n terminologiese probleem. Aanvanklik sê Lategan dat die bouwvorm van die kortverhaal geslote is, by beide die „dramatiese" en die „skets"-tipe. (Vgl. p. 46-47). Wanneer hy dan later die sketsverhale van Boerneef, Joubert en Krige bespreek, sê hy dat dié verhale meer hulle eenheid vind in die „persoonlike lewenstemming wat hulle dra, as in n geslote dramatiese ontwikkelingstruktuur"⁴. Nou het die stemmingsverhaal oënskynlik weer nié n geslote plan nie.

Soos ander teoretici sê Lategan oor die begin van die kortverhaal dat dit reeds in die eerste sin die leser op die sleuteltoon moet instem, en dadelik moet aandui op watter epiese element die klem gaan val.⁵ Daar is weer die preskriptiewe moet, naas die toegeefliker (onlogiese)

1 A.w., p. 79, 185. Dié onderskeiding van „lossier" of „meer geslote" kom nietemin ook voor by internasionale literatoure van naam, soos Wellek en Warren.

A.w., p. 233.

2 A.w., p. 35.

3 A.w., p. 156-160.

4 A.w., p. 159, 167, 168.

5 A.w., p. 16, 17.

kan-ook: Die kortverhaal moet die leser onmiddellik in die gebeure plaas. Maar terselfdertyd bestaan die moontlikheid dat 'n stemmingsinleiding „die toon van lewensaanvoeling“ kan aangee: dat die verhaal met „betekenisvolle agtergronduitbeelding kan begin as die natuuragtergrond as motief in die verhaal werk“ byvoorbeeld in „Die hol krans“ van M.E.R.¹

Wat Lategan oor die slot van die kortverhaal sê, toon duidelik sy voorkeur vir die verhaal met die lynstruktuur en hoe hy die sogenaamde sketskortverhaal as 'n soort uitsondering op die reël beskou: Die „finaal-oplossende posisie van die slot, wat die spanning ná sy snelle ontwikkeling tot 'n hoogtepunt langs 'n strakke lyn, geheel moet aflos (in 'n afloop wat geen twyfel ten opsigte van die betekenis van die uitgebeelde gebeure of situasie laat nie)² maak dit eintlik van nog groter tegniese betekenis vir die bou van die verhaal as die begin“³. (My onderstreping.) Die lynstruktuur, die snelle verhaalgang, die „aflossing“ van die spanning en 'n afloop wat alles verklaar (of hoe moet dié stelling geïnterpreteer word?), is dus vanselfsprekend.

Lategan haal F. C. Green aan ter ondersteuning van sy standpunt dat die slot van die „gegroeide“ (sic!) kortverhaal, wat enig en noodwendig is, 'n wesensverskil ten opsigte van die roman belig; dat die roman „op meer as een manier kan eindig, sonder dat die hele betekenis daarvan verander“⁴. Elke kortverhaal kan dus op net een manier eindig; so nie, verander „die betekenis“. Die slot van die roman kan maar weer verander: „die betekenis“ sal nie verander nie.

Wanneer Lategan die eise wat die vorm sou oplê en daarmee ook die skools-preskriptiewe moet-wees 'n keer links laat, is die teorie veel suiwerder; wanneer hy sê dat die volle betekenis van die verhaal dikwels eers duidelik word uit die lig wat die slot van agter af oor die verhaal heen

1 A.w., p. 63.

2 Kernbeeld . . ., (1971), p. 12.

3 A.w., p. 64.

4 Ibid.

werp. En verder die siening dat die verhelderende, sinverdiepende funksie van die slot daarop dui dat die kortverhaal eerder deur suggestie as deur volledige uitbeelding openbaar.¹ Hy dui aan dat daar ruimte is vir beide die klimakslot en die ontknoping.² Eers het hy voorgeskryf hoe die slot moet wees (vgl. die onderstrepings op p. 51, par. 2); dan weer aanvaar hy die suksesvolle bestaan van die soort slot wat by onder meer Tsjechow se verhale voorkom, waar die afloop „aan die leser oorgelaat word“, soos ook by die probleemverhaal.³

Die beperkende eise van kortheid, konsentrasie en strenge eenheid, sê Lategan, noop die kortverhaalskrywer dikwels om sy eenheidseffek deur beklemtoning van net een van die verhaalelemente te bereik: òf op gebeureverwikkeling, òf op karakterbeelding, òf op die agtergrondskildering en -skepping. Die verskillende elemente sluit in elk geval onafskeidelik saam, en elke element mag nie ter wille van homself bestaan nie: dit is altyd middels wat bydra tot die „eenheidsindruk“ en dit dien om „die lewensindruk van die skrywer te vertolk of te veraanskoulik“⁴. Ook kan die skrywer klem lê „op n inhoudsaspek soos die diepere sin of idee van die verhaal“⁵. Hierdie klassifikasie beskou Lategan as „gerieflik, prakties, hoewel enigszins oppervlakkig“⁶. Die drie elemente kan ook ewewigtig in die struktuur van die verhaal ingebou word om n bepaalde idee te dra en n eenheidseffek te bereik.⁷

Naas gemeenplase oor karaktertekening⁸ is die volgende stelling oor hierdie aspek sinvol: dat karakteropenbaring

1 A.w., p. 64, 65.

2 A.w., p. 65.

3 A.w., p. 65, 79. De Maupassant weer „gee alles wat nodig is om die indruk te vestig, maar ook niks meer nie“. A.w., p. 17.

4 A.w., p. 68, 70, 71, 77, 79. Vgl. ook a.w., p. 36-38.

5 A.w., p. 68.

6 Ibid.

7 A.w., p. 79.

8 Dat die skrywer, gebind deur die eise van kortheid en strenge bouvorm, sy aantal karakters moet beperk (soms tree hulle as n groep op); en dat daar eerder karakteropenbaring as -ontwikkeling voorkom. A.w., p. 71, 72.

deur handeling en dialoog, „hoewel dit die doeltreffendste tegniek is", afgewissel kan word deur kommentaar deur die skrywer/verteller oor karakters. Hierdie tegniek bespaar ruimte en is veral „by oorgange" nuttig.¹ Dié standpunt kom by implikasie neer op 'n aanvaarding van die funksionele samehang van vertelling, beskrywing, kommentaar en dramatisering. Hattingh het ook vroeër in hierdie rigting gedink. (Vgl. p. 41)

Om die aard van die skynbaar belangrike een-tonigheid, waarna Lategan verwys, te probeer bepaal, moet minstens drie fragmentariese besprekings saamgelees word.²

Volgens wat hy van F. Baur aanhaal, is daar drie grondstemminge (= grondtoon), naamlik komiek, tragiek en humor.³ In die kortverhaal is daar plek vir slegs een grondtoon,⁴ met die moontlikheid van vermenging van die hoofstemminge⁵. Hoe dit nou moontlik is om „alles in die kortverhaal — elke deel van die ekspressie", in te stem op een grondtoon wat 'n „vermenging van hoofstemminge" omvat,⁶ is nie duidelik nie. Wanneer die derde fragment bygebring word, is dit nog moeiliker om die bedoeling te ontwar: „'n Hooffunksie van die agtergrondbeelding (is) ... om deur middel daarvan die atmosfeer te help skep wat die hele verhaal deurdring, waarin die karakters adem, en wat aan die verhaal sy besondere toon of emosionele kleur gee waarop die skrywer se lewensidee ingestem is"⁷. Die atmosfeer „wat die hele verhaal deurdring", bestaan dus afsonderlik as voorstadium van die toon!

By die onderskeiding van die „hoofstylsoorte", realisme en romantiek of idealisme (sic!) is daar vir beide die

1 A.w., p. 73.

2 A.w., p. 46, 77, 91, 92.

3 A.w., p. 91.

4 A.w., p. 46.

5 A.w., p. 92. Op p. 77 noem hy die kontraswerking in 'n verhaal van De Maupassant; waar „die sterwe van die ou boer in die plaashuis benadruk word deur die polsende lewe buite".

6 A.w., p. 46.

7 A.w., p. 77. Die stelling dat atmosfeer een van die tegnieke is wat bydra tot 'n gepaste toon, kom ook in sommige Engelse teorieë voor. Vgl. West, aangehaal deur Kumar en McKean, a.w., p. 39.

roman en die kortverhaal n vereiste: dat „die verteller ... binne sy styltoon moet bly”¹. Die verhaal moet n „konsekwente lewensbeeld gee, sy dit realisties ... realisties-romanties ...”². Soos hier bo by die grondtoon aangetoon is, is hier weer n eienaardige eis om enkelvoudigheid, wat tegelykertyd met meer moontlikhede opgehef word.

Dit skyn asof die onderskeiding skrywer/verteller in Lategan se teorie as n nagedagte gekom het. Tot bladsy 79 gebruik hy die twee terme ongeveer sinoniem. Dan eers word „die standpunt wat die skrywer as verteller ... teenoor sy stof en ook teenoor die leser inneem”, bespreek as een van „die probleme van die tegniek van die kortverhaal”.³ Die „vertellerstandpunt” hang volgens Lategan ten nouste saam met die persoonlikheid van die skrywer — sy kunstenaarsaard.⁴ So gestel, is dit nog steeds identifikasie — nie onderskeiding nie.

Wat hy oor die vertelhouding sê, is grotendeels algemeen van aard, en nie vir die bepaalde genre van soveel belang nie. Anders as in die grootste deel van die teorie, hou hy hom hier eerder besig met moontlikhede as met voorskrifte.⁵

By die eerstepersoonsvertelling noem hy die intieme kontak met die leser, onmiddellikheid, oortuigingskrag, n liriese inslag en die geleentheid tot geestige en humoristiese kommentaar, as voordele wat die ek-standpunt „n besonder geskikte tegniek vir die moderne kortverhaal maak”,⁶ Maar die bewussynstroom „met sy veelheid van ordelose flitse” is volgens hom vir „die gekonsentreerde kortverhaalvorm” n besonder moeilike taak (sic!); waar die strenge seleksie en ordening van „slegs betekenisvolle

1 A.w., p. 90.

2 Ibid.

3 A.w., p. 80. Selfs wanneer Lategan dan die vertelhouding bespreek, word die terme soms verwarrend sinoniem gebruik. Vgl. a.w., p. 82, par. 3, waar die verteller (skrywer) die rol van die verteller dramatiseer.

4 A.w., p. 80.

5 A.w., p. 80-84. Hy reken wel dat die „bewuste eenheidsiening en eensydige beligting van die kortverhaalvorm” vereis dat die „standpunt ... enkel en konsekwent” moet bly. A.w., p. 84.

6 A.w., p. 82, 83.

elemente" n nog groter rol speel as in die roman.¹ Moet daar dan altyd n „veelheid" flitse wees? En kan dié flitse dan nie ook betekenisvolle elemente wees nie? Trouens, orden die roman dan nou struktureel betekenislose elemente? n Meer dinamiese openbaring van die innerlike van n karakter word verkry deur „n soort gedagtespraak of monoloog", soos by Katherine Mansfield.²

n Belangrike standpunt is die siening dat dialog (wat Lategan nie by die vertelhouding nie, maar by karakterisering ter sprake bring) in die kortverhaal oor die algemeen beperk is tot hoogtepunte of krisismomente; en soms ter afwisseling van die „epiese stroom"³. Hy noem voorbeelde van verhale van Heyermans, Hemingway en Saroyan wat byna uitsluitlik uit dialoog bestaan.⁴

By die vernuwing van die kortverhaal in die twintigste eeu, staan Lategan kortliks by die Engelse kortverhaal stil. Hy wys op die wegkeer van kunsmatige „plot"-konstruksie en die toekeer tot n meer „fundamentele realisme"; wat die kortverhaal ten goede gekom het deur dit „na die aarde terug te bring".⁵ In hierdie vernuwing sien hy nietemin die gevare van blote werklikheidsweergawe, „die neiging om alleen die donker kant van die lewe uit te beeld", en van duisterheid, „net soos in die moderne poësie" (sic!). Die gevaar van duisterheid is veral daar as die kortverhaal te veel aan die leser se verbeelding oorlaat.⁶ In aansluiting by n argument van F. C. Green⁷ dring Lategan daarop aan dat die kortverhaal „in sy strewe

1 A.w., p. 73. As uitsondering word genoem „Death of a travelling salesman" van Eudora Welty.

2 A.w., p. 74.

3 A.w., p. 75.

4 A.w., p. 81.

5 A.w., p. 13, 14, 24, 25, 44.

6 A.w., p. 25, 26. As voorbeelde van „verhale wat aan duisterheid grens", noem hy Boerneef se „Huis teen die koppie alleen"; wat „aan die werk van Hemingway laat dink", en „The Burning" van Eudora Welty. Die voorbeelde kom egter verdwaald elders in die studie voor (a.w., p. 46 en 171), en nie by die noem van dié gevaar op p. 26 nie.

7 Inleiding tot French short stories of the 19th and 20th Centuries, Everymans library, no. 896 (1933-51).

na pittige, beknopte segging" nie die eienskap van helderheid mag mis nie.¹

Later in hierdie studie word aangetoon hoe een van Lategan se bloemlesings teen 1965 nog volhou dat die Afrikaanse kortverhaal tradisioneel gebly het.

Kommentaar

Die invloed van die 1820-1920-teorieë op die vroeër Afrikaanse kortverhaal-beskouings (1929-1956), is onmiskenbaar.

Eerstens is daar die gemoeidheid met die ontstaansproses. Hoe die skrywer te werk gaan, soos Poe beduie het, is vir Lategan „die tegniek van die kortverhaal”. En waar daar so ’n standaardtegniek bestaan, is daar eise. Maar eise vir die kuns moet noodwendig op die logika strand, miskien selfs op die gewete, en dan word gesê die vorm stel sy eie eise. Dit kom blykbaar daarop neer dat ’n soort eendersheid in ’n aantal „kunskortverhale”² die grondwet van die genre word. Eintlik is dit deursigtige diplomatie, en niks anders nie as ’n rookskerm van waaragter die instrukteur-kritikus sy eise kan stel.³ Vir die handleidings het vereistes of kenmerke die voordeel dat dit die voorligting vergemaklik. T. S. Eliot sê van die verskraling van die soort kritiek wat deur instruktiewe oogmerke gemotiveer is: „the narrowness of the aim makes easier

1 A.w., p. 93.

2 In hoeverre daar in die Afrikaanse kritiek invloed uitgegaan het van publikasies oor die „tegniese vereistes” van die kortverhaal „as produk van die rolpers, en nie as genre van die letterkunde nie”, is moeilik bepaalbaar. ’n Voorbeeld van hierdie soort handleiding is S. Ign. Mocke: Dienaar van die geskrewe woord; ’n handleiding vir studente en aspirant-beoefenaars van die skryfkuns (1941). Vgl. die voorwoord.

3 Dié soort kamouflering het al by Schoonees en Van Bruggen voorgekom, a.w., p. 217; en in ’n resente skool-handleiding, wat hoog aangeskryf staan, word dit ook aan die senior hoërskoolleerlinge so voorgehou: C. P. v. d. Merwe e.a., a.w., p. 299.

the detection of the merit or feebleness of the work"¹.

Daar is tweedens by die ouer Afrikaanse beskouings dieselfde behepthed met bou, en veral met „dramatiese struktuur“, wat teen 1914 deur Neal so op die spits gedryf is en wat reeds ten dele by Poe begin het. Vir Lategan is hierdie soort „geslote“ bouplan eintlik 'n voorkeur. Sy mening dat die Afrikaanse kortverhaal (tot omstreeks 1956?) oorwegend beperk gebly het tot hierdie soort verhaal, is miskien nie sover verkeerd nie; veral as aangenem word dat Een-en-twintig te laat gekom het vir inagneming in Lategan se 1956-publikasie. Maar veralgemening is ook meestal halwe waarhede. As byvoorbeeld Marais se Dwaalstories (1927) en sommige van Van Melle se verhale, byvoorbeeld „Die Tuiskoms“ en „Drusse“ saam met sekere literêre tydskrifverhale uit die vroeg vyftigerjare wel uitsonderings was, was die uitsonderings dalk soms belangriker as die reël.

En om in 'n bloemlesing soos Kernbeeld van die Afrikaanse kortverhaal, wat jaar na jaar voorgeskryf word, nog so laat as 1971² te maak asof die Afrikaanse kortverhaal tradisioneel en tot die dramatiese struktuurtipe beperk gebly het, is eenvoudig net nie waar nie. As die jonger kort prosakuns van Sestig hier so algeheel buite rekening gelaat word, is die Kernbeeld geen kernbeeld nie — nie eens behoorlik beeld nie.

Titels kan soms verraderlik wees. As die onderwerp Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans is, maak dit eerstens aanspraak op kennisname van so veel variasies van die genre as moontlik, en in die tweede plek op die ontwikkeling soos aangegee. Dan wil 'n mens vra: Waarom is daar dan so min aandag gegee aan die sogenaamde sketskortverhaal, en as dit dan, soos Lategan sê, veral in ontwikkelingsplan van die „dramatiese“ tipe verskil, wat is dan die aard van die plan of patroon by die „sketskortverhaal“? Soos reeds vroeër aangetoon, sê Lategan dat die

1 The sacred wood; essays on poetry and criticism (1964), p. 12, (eerste druk 1920).

2 Vyfde druk. Tafelberg deel mee dat 'n sesde druk binnekort verskyn.

sketskortverhaal die tegniek van die kortverhaal verfyn het, maar sy bespreking van dié verfyning bly beperk tot ekonomiese woordgebruik, sterk werklikheidsillusie en 'n besondere stemming.

Die oorwegings om te vereenvoudig, by Poe (geskik vir „een sitting") en by die tydskrifte (kort genoeg), wat deur die teoretici rondom die begin van die eeu vooropgestel is, loop ook dwarsdeur die ouer Afrikaanse kortverhaalteorieë; tot binne-in die skoolhandleidings: die kortverhaal is „ongekompliseerd", het gewoonlik net een „hoofgedagte" of kernidee, een „beslissende krisis", ens.. Die meeste van dié argumente is heeltemal waar ten opsigte van baie kortverhale en sommige ander kort prosavorme, maar die „nuwer" kort prosakuns het al 'n halfeeue of langer gelede getoon dat die uitwys van wat enkelvoudig, of selfs enkel is, eintlik nog baie min sê. As klaar opgenoem is wat alles in hierdie of daardie teks enkelvoudig is, het die bespreking maar nog net begin.

Hoewel Poe miskien onregstreeks verantwoordelik is vir die gemoeidheid met die ontstaansproses van die kortverhaal, die „fabrieksgeheime", kan die psigologies georiënteerde, eensydige beklemtoning van die uitdrukking van die persoonlikheid van die skrywer as wesenskenmerk van die kortverhaal, hom seker nie ten laste gelê word nie. Soos reeds aangedui, is die „sielsgestemdheid van die skrywer by die geboorte van sy idee" (Hattingh) in alle gevalle nouliks agterhaalbaar, en dat dit één van die „kenmerke" van die kortverhaal sou wees, is tog klaarblyklik onsin.

Daar is ook in hierdie hoofstuk daarop gewys dat die hooggeroemde „lewenskonsentrasie" eintlik maar, soos die ouer teorieë dit aanbied, neerkom op strenger seleksie as by die langer vorme.

Een van die vernaamste beperkinge van die ouer teorieë is dat daarin nog baie min begrip van die belangrikheid van vertelhouding, van vertelperspektief en van die verhouding tussen vertelling, beskrywing, kommentaar en dramatisering weerspieël word; min begrip van die verskillende aspekte

van die „rhetoric of fiction”,¹ soos die rol van die „skrywer” („the implied author”), en die geïmpliseerde „dialoog” en afstand tussen „skrywer”, verteller, ander karakters, en die leser. (Toegegee dat dit in die ouer Afrikaanse verhaalkuns dalk meestal minder ter sake was.) Dialoog word gewoonlik met karakterisering in verband gebring. Dis eintlik eienaardig dat terwyl die kortverhaalbeskouings al sedert Poe so swaar leun op teorieë oor die drama (Schlegel en Aristoteles) daar tog so eensydig van die drama geleer is; dat byvoorbeeld nie ingesien is dat dialoog ’n breë spektrum van funksies kan hê nie.

Dit wil dus voorkom asof Afrikaanse studies oor die kortverhaal, op enkele uitsonderinge na tot in die vroeg vyftigerjare, teruggewys het na internasionale, veral Engelse beskouings wat vóór 1920 die mode was. Die aanhalings uit nuwer bronne dien gewoonlik maar net om die ouer beskouings aan te vul en te illustreer — so byvoorbeeld word die lyn deurgetrek tot in nuwer studies om aan te toon wie nou al almal gesê het dat daar ’n „sentrale idee” in die kortverhaal is.

Wat Brink in 1971 oor die ouer Afrikaanse letterkunde, tot omstreeks 1920, gesê het, geld byna woordeliks vir die meeste van die ouer kortverhaalteorieë tot die middelvyftigerjare: „The great movements of European literature in the twenties had very little immediate influence on Afrikaans, which was still struggling to liberate itself from the colonial mentality”².

1 Vgl. Wayne C. Booth: The rhetoric of fiction, vyfde druk 1965: o.m. oor „the implied author” p. 71, 73, 75, 200; oor die leser p. 109, 293; oor gedramatiseerde en nie-gedramatiseerde vertellers p. 151, 155, 369; oor kommentaar en „swye” („authorial silence”) p. 271, 272, 308, 309.

2 André P. Brink: „A century of Afrikaans literature”, The Cape Argus, 19.5.71, p. 6.

2. Vernuwing in die Afrikaanse kortprosa-kritiek sedert ongeveer 1960

The critic must begin where the scholar and the theorist end. He must be both scholar and theorist, unaided by the perspective of centuries or decades; he must judge the new in terms of the old, and vice versa; and he must be interesting as well as accurate, for art must evoke a vital response from its audience, which the critic both represents and helps to create.¹

— Robert M. Davis

To criticize is to appreciate, to appropriate, to take intellectual possession, to establish in fine a relation with the criticized thing and make it one's own.²

— Henry James

Lategan se studie het in dieselfde jaar verskyn as Jan S. Rabie se Een-en-twintig, wat die vernuwing van „Sestig” ingelui het.³ In sy slotbeskouing kom Lategan tot die gevolgtrekking dat die Afrikaanse kortverhaal „wat sy vorm betref”, tradisioneel gebly het — beperk tot die dramatiese struktuurtype soos by De Maupassant, „hoewel ons soms, soos by Krige, die losser sketskortverhaaltipe (Tsjechow) aantref”⁴. En verder is daar volgens hom „van die buitensporige styleksperimente soos in die naoorlogse tyd in Nederland en elders, weinig spore in die Afrikaanse kortverhaal”⁵. Sedertdien het Lategan nog nie bewys gelewer dat hy sy teorie aan die nuwer kortkuns getoets het nie. Die teoretiese inleiding in die vyfde druk van Kernbeeld van die Afrikaanse kortverhaal (1971) is prinsipiël n précis van sy vroeër publikasie. Die implikasies is dus tweërlei: òf dat aangeneem moet word dat die

1 A.w., p. 323-324.

2 Leon Edel (red.): The house of fiction; essays on the novel by Henry James (1957); p. 13.

3 C. J. M. Nienaber se Keerweer (1946) was wel n vroeër voorloper.

4 Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans, p. 185.

5 Ibid.

bestaande teorie ook vir die nuwer verhale geld, òf dat die nuwer verhale „as buitensporige styleksperimente" nie n herwaardering regverdig nie.

Die ontwikkeling van die organistiese literatuurkritiek in Afrikaans vanaf die vyftigerjare¹ en die reaksie teen die psigologisme² het skynbaar eers in die jare sestig op die terrein van die korter prosa daadwerklik begin geld. Daar was wel n paar voorlopers wat nog voor die verskyning van Lategan se proefskrif die aandag daarop gevestig het dat die verhaal die uitgangspunt moet wees.

In die voorwoord tot Goede dood (1953), n bundel verhale van I. D. du Plessis, wys die samesteller, L. C. BRUWER, daarop dat sy teoretiese inleiding „aan die verhale self vasgeknoop is". Bruwer se studievoorigting is opvallend vry van dogmatiese eise, die lomp formuleringe en dubbelpraterij wat so eie is aan die vroeër Afrikaanse teorieë.

Hy praat wel n keer of wat van vorm-eise waaraan die kortverhaalskrywer, soos die sonnetdigter, moet voldoen,³ en neig ook hier en daar psigologisties. Hy beklemtoon die enkelvoudigheid van komponente in die kortverhaal (wat hier as voorligting vir leerlinge bedoel is), n spanningslyn en snelheid van verhaalgang,⁴ soos andere voor en na hom.

Maar wat uit sy essay as betekenisvol opval, is die ooreenkoms van die beskrywing van n onthullende oomblik, en die aanloop daartoe, met Joyce se „epiphany"-teorie.⁵ Hoewel hy soos in die tradisionele beskouings „die deurlopendheid van een stylaard" noem, is daar verder sy suiwerder en bondiger verwysing na „die toon van die vertelling

1 J. C. Kannemeyer: Die stem in die literêre kunswerk (1965), p. 10. (Kannemeyer verwys na „die stilistiek op linguïstiese grondslag", onder aanvoering van H. v. d. M. Scholtz.)

2 Vgl. N. P. v. W. Louw: Die „mens" agter die boek (1956), (16.1.53 - 24.4.53).

3 A.w., p. 5, 17.

4 Bruwer, a.w., p. 11, 12, 16.

5 Bruwer, a.w., p. 3, 4. Sy insigte kom ooreen met dié van Elizabeth Bowen, n skryfster wat dikwels deur Hennie Aucamp by beskouings oor die kortverhaal aangehaal word. Vgl. Aucamp, Klasgids 5 (4), Mei 1970, p. 40.

of die atmosfeer van die verhaal of die stemming van die stuk"¹. So gestel, word die toon en stemming deur die relativerende „of" nie so kategories afgebaken nie, maar by implikasie eerder gesien as komponente van moontlike stylvariasies.²

In 1954 waarsku A. P. GROVÉ in 'n resensie oor Lategan se bloemlesing Kortpad teen „vereistes". Hy wys daarop dat die vereiste „krisismoment" ewe goed tot feitlik alle genres kan behoort. Eise word soms vanuit teenoorgestelde standpunte gestel: So byvoorbeeld eise om die geslotenheid van die kortverhaal, teenoor aandrang dat die verhaal juis die gevoel wil laat „dat die lewe voortgaan"³.

In die jare sestig word nog steeds bloemlesings uit die „ouer" Afrikaanse verhale saamgestel. J. P. Smuts en R. van Rensburg sê in die voorwoord tot Mosaïek; jonger Afrikaanse kortverhale (1965) dat die versameling 'n poging is om 'n keuse van „die beste kortverhale van ongeveer die afgelope tien jaar byeen te bring" (dus ongeveer 1955-65); maar in dié bloemlesing is „Die man met die swaar been" (Rabie) waarskynlik die enigste verhaal wat tot die vernuwing van „Sestig" gereken kan word. Koos Meij e.a. stel in Verhaal en student (1965) in die voorwoord 'n verdere „bundel" van „meer moderne verhale" in die vooruitsig. (‘n Struktuuranalise van die „Die Gedaanteverwisseling" van Kafka word wel opgeneem.) Om die een of ander rede het die plan nog nie werklikheid geword nie. Nietemin, die samestellers begin in hulle toeligting in hierdie tyd weg-beweeg van 'n standaardteorie. Die klem val al meer op die

1 A.w., p. 12.

2 Op p. 38 en 53 is reeds gewys op Malherbe se vae verwysings na styl en Lategan se onderskeiding van toon en atmosfeer (binne sy grondtoon-argument). Booth wys op die ontoereikendheid van terme soos styl, toon (en ook tegniek) by inagneming van die funksie van die „implied author". A.w., p. 74.

3 Ons eie boek, 20 (2), 1954, p. 101, 102.

struktuur van afsonderlike verhale, eerder as op die kenmerke van die genre.¹

Die vernuwing in die rigting van die enkelverhaal as uitgangspunt in plaas van die genre, het in die bloemlesings waarskynlik by F. E. J. MALHERBE begin. Na sy vroeër 1929-studie is daar in sy „gesigspunte” by die bloemlesing Moderne Afrikaanse verhaalkuns (1962)² ’n verhoogde belangstelling vir die „snit”-verhaal. Malherbe val nou die eensydige aanhang van Poe se teorie en van die „dramaties-afgeronde” tipe verhaal, soos by De Maupassant, aan. Hy wys daarop dat dié teorie gerieflikheidshalwe vergeet word by verhale wat nie daaraan voldoen nie, byvoorbeeld „Die tuiskoms” van Van Melle.³

Daar is wel nog die naklank van sy ouer teorie, wat twyfel laat: veelvuldige verwysing na ’n spanningslyn, met klimaks en dénouement (selfs ten dele by „Die Tuiskoms”)⁴; beklemtoning van die deug van ongekompliseerdheid⁵; en die verwysings na die skrywer⁶. Daar het nog ongekwalfiseerde of lomp formulerings oorgebly soos „lewensvoorstelling”; verhale „in die eerste persoon gedoen”; en „stille opregtheid” wat „kunstig verdoesel (is) om nie na moralisasie te klink nie” („Tant Nelie se veerpluime”).⁷

1 Naas Malherbe, Smuts en Van Rensburg, Meij e.a., is daar in die jare sestig/sewentig tot dusver heelwat herwaardering vir ouer Afrikaanse verhale. A. P. Grové se Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns is reeds genoem. Verder is daar bv. van Koos Meij, in medewerking met J. C. Combrink, Leendert Dekker en Jan Spies struktuurontledings van 4 verhale (V. Bruggen, C. M. v. d. Heever, W. A. de Klerk, Dolf v. Niekerk) in Deursnit (1967), tweede uitgawe (1972). H. du Randt versamel verhale van Eugène Marais in Die stem van die storieverteller (1970) en A. P. Grové publiseer Sewentien verhale van C. M. van den Heever (1971).

2 Na hierdie bron word vervolgens in die bespreking hier verwys as a.w.

3 A.w., p. 1.

4 A.w., p. 119, 125-127.

5 A.w., p. 137, 142. Vgl. bv. die opmerking dat „die vorm van die kortverhaal wat telkens een gedagte uitbeeld, hom (V. Melle) by die eenvoud en direktheid van sy aard besonder geleë (is)”. A.w., p. 124.

6 A.w., p. 122, 125.

7 A.w., p. 137, 119, 121.

Die gesigspunte wat Malherbe hier op die lees van Brooks en Warren se Understanding fiction¹ geskoei het, toon nietemin aansluiting by die Nuwe Kritiek. Malherbe voer nou aan dat lengte bepaal word deur wat struktureel en funksioneel nodig is vir die bepaalde verhaal, en dat die „intensiteit van totaalindruk“, waarop soveel klem gelê word, ook by die langer kortverhaal en die roman kan voorkom.²

Daar word beklemtoon dat daar geen vaste vorm of norm is nie, en dat elke verhaal n aparte ondersoek vra.³

Die funksionaliteit van die eerste- of derdepersoonsverteller in bepaalde kortverhale word telkens bespreek in die gesigspunte,⁴ byvoorbeeld die derdepersoonsverteller in „Oom Karel neem sy geweer saam“ (V. Melle) en in „Die dag van die roos“ (Rabie).

Ook die terminologie toon vernuwing: Elke verhaal het n patroon waarin elke insident betekenis kry, n sleutelmoment wat alle vorige momente in hom saamtrek.⁵ By „Lied oor niemandsland“ word gepraat van n impuls wat op die sleutelmoment (die koms van die meisie, gevolg deur die lied) gerig is.⁶

Die bespreking van „Die swart haan“ (Henriette Grové) illustreer veral die wegbreek van die vereiste- of kenmerkgeoriënteerde kortverhaalbeskouings. Malherbe wys op die karakterkontras wat twee wêrelde verteenwoordig. Hy dui aan hoe die man voorgestel word: deur die aweregse (sic!) voorstelling van sy vrou, deur n paragraaf beskrywing van sy uiterlike, deur die enkele keer dat hy handelend optree, en veral deur die betowerende agtergrond waarin hy opgaan. Deur die ek-vertelling ondergaan die verteller en die leser die betowering waarin die man opgeneem word — sonder om dit deur n gesprek te ontluister. Daar vind geen openlike botsing tussen die twee karakters plaas nie; wel tussen hulle simbole: die haan, aan reëlmaat gebonde, teenoor

1 A.w. Vgl. die voorwoord.

2 A.w., p. 138.

3 A.w., p. 1.

4 A.w., p. 125, 139, 140, 144, 145.

5 A.w., p. 133, 127, 39.

6 A.w., p. 141.

die mistieke skoonheid van die Oosterse dans, waarby alle besef van die tyd en reëlmaat opgehef is.¹

Waar hy vroeër soveel klem gelê het op die ongekompliseerdheid van die kortverhaal, is daar nou selfs die aanvaarding van meer as een moontlike interpretasie.²

Wat by Malherbe, sowel as by Smuts en Van Rensburg, erg hinder, is die aanspraak op die moderniteit van hulle bloemlesings. (Vgl. p. 62) In die sewende druk van Moderne Afrikaanse verhaalkuns (1972) verskyn nog dieselfde verhale as in 1962. Terwyl die vernuwing van 'n hele dekade links gelaat word, duur die aanspraak op moderniteit voort. (Vgl. ook met wat oor Lategan gesê word, p. 57, 87.)

Daar word in elk geval in kortverhaalteorieë oor die algemeen taamlik losweg na die moderne kortverhaal verwys. H. S. Canby gebruik dié benaming vir kortverhale sedert Edgar Allen Poe (1809-1849),³ en in 'n resente studie, dié van Horst Ruthrof, word twintigste eeuse verhale wat nie die eienskappe van die neëntiende eeuse "action-and-plot story" vertoon nie, as modern getipeer.⁴

Teenoor dié meer of minder arbitrêre klassifikasies is daar die meer betekenisvolle uitspraak van Elizabeth Frenzel: "Wenn man von moderner Dichtung spricht, ist damit nicht unbedingt eine avantgardistische gemeint, sondern eine, die durch Elemente wie Sprache, Struktur, Thema, Tendenz, Lebensgefühl, Weltbild und andere Wesensmerkmale wie das Abbrechen der Tradition, die Auflösung eines festen Menschenbildes, die Suche nach neuer Ganzheit und Wirklichkeit, besonders gegenwartsbezogen wird".⁵ So gesien, is die moderniteit nie in die eerste plek 'n historiese omskrywing wat later sy geldigheid verloor nie, maar eerder 'n tematiese en veral strukturele onderskeiding.

Naas die oorbeklemtoning in die ouer teorieë van die enkelvoudigheid van alle elemente in die kortverhaal, wys J. P. SMUTS en R. VAN RENSBURG in die bloemlesing

-
- 1 A.w., p. 118, 119.
 - 2 A.w., p. 119.
 - 3 Canby, a.w., p. 235.
 - 4 Ruthrof, a.w., p. 47.
 - 5 Summerton, a.w., p. 7, 8.

① Mosaïek, jonger Afrikaanse verhale (1965) daarop dat daar van finale interpretasies geen sprake kan wees nie.¹

Die kenmerke van die kortverhaal word in dié bloemlesing tot een bladsy beperk. Die inleiding word gewy aan n bespreking van elemente van die epiese wêreld. Die belangrikheid van die taal as medium word benadruk.²

Die beskouing dat stemming geen strukturelement is nie, dat „wanneer die atmosfeer in n verhaal slaag, die eenheid gewoonlik reeds deur die gewone struktuurmiddele bereik (is)”,³ staan teenoor die opvatting van één stemming as wesenskenmerk van die kortverhaal. n Insig wat oënskynlik na Brooks en Warren herleibaar is.⁴ Stemming of atmosfeer word hier dus nie gesien as die milieu waarin die karakters leef nie, of as die skrywer se instelling teenoor die verhaalwerklikheid nie („toon”; vgl. Lategan, p. 53). Die stemming is dan eerder n komponent van die geheelbeeld van die verhaalwêreld.

Maar in dié teorie is daar ook heelwat clichés: „slegs ruimte” vir een sentrale motief; „die ideaal om n verhaal so vinnig moontlik te laat vorder” (n variasie op die aandrang op snelle gang?); en dat n verhaal „noodwendig” is wanneer die leser aan die einde voel „dat dit nie anders kon verloop het nie”.⁵ Wat sou „verloop” hier presies behels?

Die besprekings in hierdie bloemlesing is, terwyl dit onder meer deur die titel vernuwing suggereer, grotendeels teleurstellend naïef. (Maar nie onpopulêr nie! n Agste prinsipieel onveranderde uitgawe het so pas verskyn.)

Daar is soms interpretasies wat bygedink voorkom en kontekstueel moeilik verantwoordbaar is. Die banaalste voorbeeld is seker die konklusie oor „Die vaal koester-tjie”⁶: „Die primitiewe gemeenskap is ook nie sonder sy etiese kodes nie, want in hierdie verhaal seëvier die swak

1 Mosaïek, p. 7.

2 Mosaïek, p. 18, 78.

3 A.w., p. 17.

4 Brooks en Warren, a.w., p. 650.

5 A.w., p. 11, 18.

6 Eugène Marais: Dwaalstories (1927).

en veronregte en word lojaliteit en getrouheid beloon"¹. Met so 'n gedwonge moralisasie word hierdie „moderne“ sprokie teruggedwing na die boodskapslot van Esopus se fabels. In plaas van die „message hunting“² kon die samestellers liever 'n bietjie meer „close reading“ gedoen het. Daar is byvoorbeeld die balladeske refrein van Nampti se lag wat miskien 'n belangrike strukturele motief in die verhaal is: „En Nampti lag“ / „En Nampti lag hard“ / „En Nampti lag maar net“ / „En Nampti lag maar net“ (ii) /; („maar die kind se hare bewe“) / „En Nampti lag toe sy weer werf toe loop“ / „En Nampti lag“.

Selfs die bespreking van „Die man met die swaar been“ (Rabie) is maar skraal. Behalwe dat die simboliek van die verhaal verduidelik word (redelik goed) is daar weinig meer as wat Krige reeds in die inleiding tot Een-en-twintig gesê het. Daar word nie eers oorweeg of dié „prosa“ nie ook 'n kortverhaal of 'n „kort kortverhaal“ kan wees nie.³

Die bewuste skerper omlýning van begrippe en terme is een van die opvallende kenmerke van die bloemlesing Verhaal en Student (1965) van KOOS MEIJ, C. F. RUDOLPH en GERHARD KEMP, wat in dieselfde jaar as Mosaïek verskyn. 'n Glossarium (soos in Understanding fiction) omskryf die vernaamste sleutelbegrippe.

Tema word onderskei van die „grondstof“ of „onderwerp“ van 'n verhaal en ook van „toevallige filosofiese gedagtes, as 'n „interpretasie van die lewe soos dit spreek uit die verhaal as geheel“⁴. In die goeie verhaal, so dui Meij e.a. aan, het dit betrekking op universele waardes, en dit is waarskynlik die sterkste saambindende faktor in enige

-
- 1 Smuts en Van Rensburg, a.w., p. 165. Vgl. ook D. F. Spangenberg se beswaar teen H. du Randt se wye interpretasies van twee ander „dwaalstories“ van Marais. Klasgids 5 (4) Mei 1970, p. 60. T. S. Eliot se waarskuwing lyk hier ter sake: „The moment you try to put the impressions into words, you either begin to analyse and construct, ... or you begin to create something else“. A.w., p. 5.
- 2 Vgl. I. A. Richards, a.w., p. 229.
- 3 Vgl. Smuts en Van Rensburg, a.w., p. 157-159.
- 4 A.w., p. 52. Hier word deurgaans na die tweede, her-siene druk (1966) verwys.

verhaal.¹ Tot sover is dié argument tot op sekere hoogte aanvaarbaar (wat van Marais se „Dwaalstories“?), maar die beskouing dat daar verskillende formulerings van die tema kan wees wat almal in die kern dieselfde begrip dra,² oortuig nie. Dit kom daarop neer dat daar altyd net een finale interpretasie is, waarby daar net formuleringsverskille sal wees. Dit is blykbaar hierdie opvatting wat Meij-hulle by „Die vaal koestertjie“ in dieselfde soort moralisasie laat beland as Smuts en Van Rensburg — dat hoe ook al geformuleer, die tema is: dat deur liefdesdiens die slegte oorwin word.³

n Terloopse opmerking dat die term „milieu“ eerder vermy moet word, en dat daar liefs na die periode waarin die verhaal afspeel (indien funksioneel), na die uitbeelding van die natuur, styl, ens., gekyk moet word,⁴ klink belangrik. Dié argument word ongelukkig nie gemotiveer nie.

Die term intrige word omskryf as die „funksionele struktuur van handelingsmomente“⁵. Of dié term egter soveel voordeel inhou bo verwikkingsplan (vgl. hier voor by Lategan, p. 47) is te betwyfel.

Die term verhaal word hier gebruik as omvattende benaming wat ook die langer vorme soos romans en nouvelles insluit.⁶

Elke verhaal word as uniek beskou, en korrek lees word belangriker geag as die manipulasie van letterkundige begrippe. Daar word doelbewus wegbeweeg van die „skoolse kyk op sake“ en selfs gewaarsku dat nuwe terme in die bloemlesing tot verbalisme kan lei. Daar is n afkeer van die handige reseppies waarmee die kortverhaal via onderwyser en handboek „gemeet“ word en onder die hoofde kortverhaal en skets geklassifiseer word.⁷

Soos Grové reeds in 1954 (vgl. p. 62), wys die samestellers daarop dat dit wat so ligtelik as vereistes vir

1 A.w., p. 52, 180.

2 A.w., p. 52, 53.

3 A.w., p. 53.

4 Ibid.

5 A.w., p. 59.

6 A.w., p. 180.

7 A.w., p. 7-10, 23, 24.

die kortverhaal beskou word, elemente kan wees wat ook in ander genres, byvoorbeeld die gedig, funksioneer: onder meer konsentrasie as hoofkenmerk, 'n enkelvoudige kernidee „saamgetrek in 'n enkele dramatiese situasie“, 'n krisismoment en innerlike onthulling, en dramatiese konstruksie.¹

Heelwat aandag word aan die funksionaliteit van verskillende vertellingshoeke gegee.² Die verduideliking oor die verskil tussen die sogenaamde vol en die vlak karakter (vir leerling en student) kom, soos gewoonlik in kortverhaalteorieë, weer uit by die relatiewe gemeenplaas dat dit by die kortverhaal nie dikwels op vol karakteruitbeelding aankom nie.³ Dit is boonop 'n aansluiting by die verouderde dogmatisme wat E. M. Forster ten opsigte van die roman vasgelê het.⁴

3) Nederlandse verhale van ons eie tyd van A. P. GROVÉ, Wilfried de Pauw en J. L. Steyn (1967),⁵ 'n vierde bloemlesing uit die jare sestig wat vir leerlinge en/of studente saamgestel is, is ooglopend vry van die reeks etikette van die ouer teorieë; van die uitwys van bestanddele en standaard-bouplanne. Dit illustreer deeglik-lees om die kernbetekenis van elke verhaal te ontdek. Daar word onder meer verwys na: vele interpretasiemoontlikhede in „Wat gebeurde er met sergeant Massuro?“ (Mulisch), waar alles vir die verslaggewer-verteller self 'n raaisel bly⁶; na die handskoene (voorwerpe) wat die spil word waarom die kentering in „De leren handschoenen“ (De Bruyn) voltrek word⁷; na die satiriese funksie van die subtitel „een surrealistisch verhaal“ in „De terechtwijzing“ (d' Haese)⁸;

1 A.w., p. 24, 25.

2 A.w., p. 106-109.

3 A.w., p. 37-39.

4 W. Blok wys op die subjektiewe kriterium, die relatiewe geldigheid van Forster se indeling; en meen dat hy in tydsbelywing een van die belangrikste prinsipes van die oorgang van „vlak“ na „rond“ gevind het. Vgl. Verhaal en lezer (1960), p. 214, 217, 218, 219, 224. Vgl. ook Harvey, a.w., p. 56, 58 en Scholes en Kellogg, a.w., p. 206 oor die wisselende graad van individualisering.

5 Hier word verder na die tweede druk van 1969 verwys.

6 Grové, a.w., p. 122, 123.

7 A.w., p. 113.

8 A.w., p. 115.

en na die briëfskrywery in „De briëfschryver“ (Morriën), n masker wat n kunsgreep van die skrywer is, en waardeur eerder gesuggereer as direk meegedeel word.¹

Daar word dus onregstreeks op minstens een belangrike element of tegniek wat bydra tot die digtheid van die verhaal, gewys. Dié metode het natuurlik ook die beperking dat die samehang van elemente hierdeur vervaag. Origens is daar ook veel rekapitulاسie van die storie uit elke verhaal. Wat Joaco en Massuro ervaar, en hoe Arie Wildegans ouer en eensamer word,² kan tog in die verhaal self gelees word. Kan die leerlinge/studente/onderwysers/dosente dit dan nie?³

Teenoor die vóórtdurende praktyk van bloemlesings uit die meer tradisionele korter prosawerke met toeligende aantekeninge, wat in die eerste plek op die massa-voorskryfmark ingestel is (met uitsonderings soos Windroos 1964, en Rooi 1965) stel Hennie Aucamp in 1972 in n reeks radio-aanbiedings tentatief n ontwerpversameling uit die jonger verhaalkuns voor.⁴

Aucamp ken in dié bloemlesing (18 skrywers, 19 verhale; slegs by Abr. H. de Vries word twee verhale opgeneem) veel groter verteenwoordiging toe aan skrywers van „Sestig“ en later as byvoorbeeld A. P. Grové in Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns (1971). Sy besinning op die oes is ook veel meer sinvol as P. D. van der Walt se „pools-hoogte“ van 1968. (Dis terloops nie duidelik hoe ver Van der Walt in die jongste verlede wou terugkyk nie. Sy opstel handel oor jongste publikasies, maar telkens is daar

1 A.w., p. 119, 120.

2 „Het verhaal van Joaco“ (Michiels), „Wat gebeurde er met sergeant Massuro?“ (Mulisch), „De briëfschryver“ (Morriën). T. S. Eliot het al in 1920 teen dié praktyk gewaarsku. A.w., p. 4.

3 T. T. Cloete se aanprysing vir die aantekeninge in dié bloemlesing as „n goeie demonstrasie van hoe die kortverhaal benader moet word“ kan al klaar weer n verenging van die nuwer benadering tot die kort prosakuns meebring. Tydskrif vir geesteswetenskappe 8 (1), Maart 1968, p. 117.

4 Later gepubliseer in Standpunte 26 (1), Okt. 1972, p. 1-25, onder die titel „Staalkaart“.

verwysings na werke so ver terug soos Een-en-twintig van Rabie. Die jonger, korter prosakuns, Spitsuur, Dubbel-door, Vliegoog, Jaarringe — laasgenoemde met hoogste lof — en Katastrofes word sterk aangeprys, en Om te vlieg (manuskrip?) selfs genoem, maar aan hierdie werke word slegs sowat n veertiende deel van die ruimte van die terugblik gewy — en die mening dat Breytenbach as een van die sterkste talente in die nuwe letterkunde beskou word, deel Van der Walt „slegs ten dele en met baie voorbehoude”.¹) Later in hierdie studie word nader aangedui wat Aucamp by sy ontwerp-versameling, met die ironiese opskrif „Staalkaart”, betoog.

So pas het ook van Aucamp verskyn: Bolder (1973), n versameling „verspreide prosatekste” (van hoofsaaklik nie-kortprosaskrywers in Afrikaans) wat hy van vergetelheid wil „red”. Van die mees betekenisvolle aspekte wat Aucamp hier ophaal (wat grotendeels reeds in „Staalkaart” bespreek is), is: die organiese verweefdheid van die allegoriese „onderbou” in André P. Brink se verhaal „Dertien”, die meerduidige posisie van die verteller in Breytenbach se „Strafbare onskuld” en die groot verwysingsveld van die verteller in „Kaartjie vir n oortreding” van Etienne Leroux.²

⑤ Sedert die laat sestigerjare word al minder eksplisiet oor die kortverhaal as genre geteoretiseer. Kritiese besprekings en studies buite-om die bloemlesings word meer dikwels aan afsonderlike verhale gewy.

Met die oog op die begripsvermoë van die leerling in die middelbare skool, het A. P. Grové en ELIZE BOTHA die verhaal „Tant Nelie se veerpluime” (Henriette Grové) gekies

1 „Poolshoogte: Prosa 1968”, Standpunte 21 (5), Junie 1968, p. 12.

2 A.w., p. 5-9.

om n benaderingswyse by die kortverhaal voor te stel.¹

Daar is n bewuste afkeer van vereistes: „As jy reken dat jy uit al jou bestaande kennis van kortverhale ... n patroon gevind het vir die kortverhaal, kan daar m^ore, oorm^ore weer n verhaal verskyn wat die patroon stukkend slaan — en n^og n kortverhaal bly ...”². Daar moet dus na „sekere grondtrekke” gesoek word, wat nie wette is nie, maar „bestendige verskynsels”.³

Die funksie van sekere newekarakters en feite oor die omgewing, om die verhoudings tussen hoofkarakters te belig, word aangetoon. Die vraag is of al die feite wat in die verhaal aangebied word, „inpas in die breë grondpatroon”⁴. Die verwysing na „raaisels” wat sinoniem is met „temas”, wat dan weer die leser tot „die tema van die verhaal” lei,⁵ is egter terminologies verwarrend.

In teenstelling met die gebruikelike eis van ongekompliseerdheid, praat Botha van n verwickelde opset in die verhaal. Die gebeurtenisse volg nie op een lyn in die tyd nie; daar is n heen-en-weer-gaan in die tyd van die verhaal. Daar is nie net één reeks gebeurtenisse nie. Die verklarings wat dikwels vir die verloop van sake gevind moet word, moet, ter wille van die verstaanbaarheid van verskillende stadiums van die verhaal, uit „ander verledes” gehaal word.⁶ Deur gelyktydige mededeling (waar die verteller terwyl hy oor een saak praat, informasie oor n ander gee) verkry die verhaal sy digtheid van betekenis.⁷

1 Handleiding by die studie van die letterkunde, tweede druk 1968, (eerste uitgawe 1966). Of dié „wêreld van basaartafels” uit n ouderwetse tyd, nou die enigste sprekende voorbeeld was om die vorm aan die leerlinge bekend te stel, is n ander vraag. (Botha het die prosagenres in hierdie studie behartig. Vgl. H. v. d. M. Scholtz, Klasgids 2 (2), Nov. 1966, p. 58, 59.)

2 Grové en Botha, a.w., p. 57.

3 Ibid.

4 A.w., p. 73, 76, 86.

5 A.w., p. 84, 85.

6 A.w., p. 88, 89. Grové en Botha omskryf ironie in die literatuur as „dié proses” waardeur dubbelbetekenisse binne n mededeling kan bestaan, wat meewerk tot die uiteindelijke sin van die werk. A.w., p. 87. (Sal dié swaarwigtige omskrywing nou die begrip vir die leerlinge verhelder?)

7 A.w., p. 86.

In plaas van beklemtoning van snelle voortgang word gewys op die verhouding tussen besinning en beweging, wat veral deur die gesigspunt bepaal word. Ná die eerste drie bladsye oorheers die „beweeglike” element in die verhaal en derhalwe beweeg die verhaal vinniger na die einde toe.¹

n Opmerking van besondere belang in verband met die perspektief, is die verwysing na n „spreekstem” in die verhaal (wat die heen-en-weer gaan in die vertelling motiveer); dat die styl nie skryfstyl is nie. Daar is dus nie n reglynige vertelling nie.²

Ten opsigte van die „bindende prinsipes” in die organisasie van die verhaal onderskei die samestellers hoofsaaklik vier soorte bindinge: die verbreking van die lyn van die vertelling, gemotiveer deur n poging tot verheldering van die gebeure; eenheid van omgewing (om n beeld van n bepaalde gemeenskap te skep); eenheid van spreker (deurgaans vanuit een standpunt); en die voorkoms van sekere „temas” wat „bepaalde mededelings na hulle toe trek”.³ n Verdere onderskeiding is dié tussen bindende prinsipes wat vooraf by n verhaal verwag kan word, en bindinge wat net vir een verhaal, vir een geval, kan geld. Die aangeleentheid van tyd, plek en verteller kan ondersoek word as „moontlike plekke” waar bindinge in die verhaal sal blyk.⁴

Van M. G. SCHOLTZ verskyn n struktuurontleding van die verhaal „Douw en Fransiena” deur Henriette Grové. Scholtz praat van die nuwe werklikheid wat deur die „wêreld in woorde” tot stand kom; van die integrasieproses wat in die verhaal voltrek word. Hy vestig die aandag op die bewussynstroom waarin al die uiterlike handeling van die verhaal herbeleef word, met een van die karakters, die verteller, as oriënteringsentrum. Deur die laasgenoemde tegniek, sê Scholtz, word alle afstand wat normaalweg deur die verledetydsvorm en die derdepersoon veronderstel word, uitgeskakel. Hy wys op die subjektivering van objekte

1 A.w., p. 79, 80.

2 A.w., p. 81, 85.

3 A.w., p. 88, 89.

4 A.w., p. 89, 90.

in die verhaal. En verder daarop dat die enigste funksie van die dialoog hier is om die verlede van die gebeure kortliks tot en met die huidige krisismoment saam te vat.¹

By n bespreking van „Kom herwaarts getroues" (uit Jaarringe van Henriette Grové) verkies HENNIE AUCAMP om van n benaderingswyse te praat; aangesien ontleding „so klink asof dit moontlik is om alles omtrent n kunswerk te sê"².

Aucamp vind dit onmoontlik om by n verwickelde verhaal soos hierdie te sê wat die tema is. Wel kan n paar perspektiewe genoem word wat onderling skakel. Die titel is n belangrike leidraad tot minstens een perspektief. Hy noem vyf verwante perspektiewe en trek dit dan „gerieflikheidshalwe" saam in die veralgemening: Die verhaal is n protes teen die uitbuiting van waardes soos godsdiens en skoonheid.³ Waar Lategan nog tegniek beskou as die werkwyse van die skrywer (vgl. p. 44), sê Aucamp dat tegniek ter sprake kom by die inkleding van die idee in die verhaal.⁴ Die klem val dus op die verhaal en nie op sy ontstaansgeskiedenis nie. In „Kom herwaarts getroues" lyk dit asof die manipuleerder (skryfster) n naïewe verteller laat praat; iemand wat nie so betrokke by die saak is dat die verhaal skeefgetrek gaan word deur sy persoonlike vooroordele nie. Was die verteller te slim, kon hy sy gevolgtrekkings opgedwing het. Maar die verteller kon strenger gedirigeer gewees het. Daar is woorde en beelde wat soms „geleerd", „bedag", verliteratuurd is.⁵ Aucamp sit verder uiteen hoe die verteller hier die bindmiddel in die skynbaar losse bou is; dat alles vanuit sy bewussyn beleef word. Die omslagtigheid van die verteller aan die begin is funksioneel in die sin dat dit hom tipeer: Juis deur hom lank van die storie weg te hou, besef ons dat hy lank nie al die implikasies van sy verhaal snap nie.⁶

1 „n Artistieke geheel", Standpunte 21 (3), Febr. 1968, p. 7-9.

2 Klasgids 5 (4), Mei 1970, p. 41.

3 A.w., p. 42. Vgl. Koos Meij e.a., hier voor p. 67 par. 4.

4 A.w., p. 43.

5 A.w., p. 44, 45.

6 A.w., p. 46.

Wat Aucamp hier oor die vertelhouding sê, veral die gedagte van wisselende afstand tussen skrywer en verhaal, is veel meer sinvol as Lategan se eensydige teorie dat die kortverhaal ipso facto uitdrukking van die skrywer se persoonlikheid is. (Vgl. p. 44) Vir Lategan is die skrywer die uitgangspunt — vir Aucamp die struktuur van die verhaal.

Die struktuuranalise van ELIZE BOTHA, „Aspekte van die vormgewing in Dood van n maagd”¹ (Henriette Grové) is vir die Afrikaanse kortprosa-kritiek van besondere betekenis. Dit is n illustrasie van hoe hoofsaaklik vier hoofsimbole of motiewe in die verhaal optree: pad, bloed, vuur en wit. Sy wys op die kontras en die vervlegting van betekenis; dat bloed kan wees: lewe, dood en lewe in die dood.²

Botha wys daarop dat daar in dié verhaal naas die tema van vervlegting van betekenis „in die werklikheid en in die metafisika van Frieda Martyn”, getuigenis is van allerlei „pogings tot skeiding van inhoud”; in die woorde van die ginekoloog: „Geboorte en dood en die lewe tussenin”³. Daar sou dus hier sprake kon wees van n dubbele tema. Die kompleksiteit van dié verhaal blyk verder uit wat Botha oor die nugterbetogende gedeelte na Sonny se laaste opwekkingspreek sê: Dié gedeelte kan deur Frieda of deur n onpersoonlike verteller gesê word; waarskynlik deur n verteller omdat daar van die hulp wat n sielkundige kon verleen het, gepraat word. „Maar dis bloot n ironiese bespiegeling — ons weet ... hoe futiel die poging tot nog toe was tot skeiding en die uitmekaarhaal van betekenis.”⁴

Die verhaal sowel as Botha se analise toon hoe misplaas eise kan wees dat alles in die kortverhaal enkelvoudig moet wees.

Die vernuwing in die Afrikaanse kortkuns-kritiek in die jare sestig is ook waarneembaar in die literatuurgeskiedenis en

1 Uit Jaarringe.

2 Standpunte 21 (6), Aug. 1968, p. 25.

3 A.w., p. 26.

4 A.w., p. 31.

oorsigtelike besprekings in literêre tydskrifte of kromnieke; naas die besprekings van afsonderlike verhale waarna tot dusver verwys is.

Enkele opmerkings oor die „bepervinge“ van die kortkuns (Ernst v. Heerden)¹ en die „innerlike ‚wette‘ “ van die kortverhaal, teenoor die „eie, onvervreembare aard“ van die roman (Hennie Aucamp)² is hier en daar nog water op die meul van die ouer teorieë.

Die weinige pogings in die jare sestig en later om nog oor die kortverhaal te teoretiseer, verloop gewoonlik maar in ’n herhaling van oorbekende gemeenplase: dat die kortverhaal met sy streng strewe na ’n eenheidseffek, groot konsentrasie verg; dat die kortkunsbeoefenaar (à la Lategan) soos die tekenaar „kortpad kies“, wat soms neerkom op die „eerbiediging“ van eenheid van tyd en plek³; dat die kortverhaal om ’n enkele kern sluit en net een motief as kern het, terwyl die roman verskeie bymotiewe kan hê; dat die snelle verloop ’n kortpadtegniek van die kortverhaal is; dat ’n keerpunt die kortverhaal van die skets onderskei; dat die hoogtepunt van die krisis ook die hoogtepunt of klimaks van die verhaal is, ens.⁴.

Origens is daar in Aucamp en Van Heerden se beskouings ’n afkeer van die tradisionele geheul met vereistes — en van die skoolvosserigheid van literatore wat die „klassieke“ kortverhaal ten koste van sogenaamde eksperimentele verhale loof: „Wat sê ‚klassiek‘ nou ook as kritiese term? Dat ’n verhaal aan sekere aanvaarde formules voldoen? Maar

1 Die ander werklikheid (1969), p. 76.

2 „Die belydenis van ’n kortkunsbeoefenaar“, Standpunte 23 (1), Aug. 1969, p. 17.

3 Aucamp: Standpunte, Aug. 1969, p. 17, 18, 21.

4 Aucamp oor „Kom herwaarts getroues“ (Henriette Grové), Klasgids, Mei 1970, p. 39, 40. Die teoretisering in die Standpunte-artikel en die inleiding by die Klasgids-bespreking vertoon flou teenoor die grondige bespreking van die verhaal, „Kom herwaarts ...“. En hoekom Elizabeth Bowen (1962) aanhaal om die keerpunt as onderskeidende eienskap te noem, as L. C. Bruwer al in 1953 daarvoor in ’n Afrikaanse kortverhaalteorie geskryf het? (Vgl. I. D. du Plessis: Goede dood, p. 6.) Ook sy „Staalkaart“-besinning wat hier verder terug genoem is, sluit nog sommige van dié gemeenplase in. Standpunte, Okt. 1972, p. 4.

deur wie is dié formules aanvaar?"¹

In N. P. v. W. Louw se bespreking van Een-en-twintig van Rabie, is genre-onderskeidings nie die uitgangspunt nie, maar die deurslaggewende verdienste of leemte van elke stuk.² Hy kritiseer die te deursigtige simboliek in „Simbool“, dat „Droogte“ „te maklike allegorie“ is³ en dat Rabie in „Baie“ eerder meedeel as weergee. Daarteenoor is daar „die geslaagde net-onder-die-satire“ by „La promenade en chien“. Hy wys deurgaans op die taalgebruik: die Engelse „ribbeentjies“ in „La promenade ...“, die swak poëtiese prosa in „Gondeldeuntjie“, die swak taal en styl in „Skelle modder“, byvoorbeeld „Die son suig sweet van die straat skelkleurige modder“.⁴

Waar in die ouer teorieë daar steeds n beklemtoning is van die enkelvoudigheid, die ongekompliseerdheid, kom in die nuwer beskouings al meer n aanvaarding na vore dat verwikkeldheid nie noodwendig vreemd is aan die aard van die kort prosakuns nie.

Reeds by Vetkers en neonlig van Abraham H. de Vries wys Rob Antonissen daarop dat De Vries se plattelandse verhale alle „gemoedelikheid“ laat vaar het; al hoe meer met n „demonies-gelaaide geheimsinnigheid deurdrenk geraak het“⁵. Beide die dialoog en die verhalende element in die bundel vervul n dubbele funksie: om af te skerm en om te onthul deur suggestie.⁶

By Dubbeldoor verwys Antonissen na die titel wat (ook) op die dubbelbeteken van menige verhaal sinspeel: „Die ironiese inslag het vanweë die ‚dubbel‘-aspekte byna

1 Aucamp, Standpunte, Aug. 1969, p. 20, 21.

2 Vgl. ook n later opmerking van Koos Meij dat n klassifikasie van roman/nie-roman min helderheid bring. „Enkele werke uit die verhaalkuns van 1966“, Tydskrif vir letterkunde 5 (1), Febr. 1967, p. 63.

3 Louw sien slegs n tematiese ooreenkoms met die Blom-en-baaiervisioene waarvan G. Dekker praat. Vgl. Afrikaanse literatuurgeskiedenis, elfde druk 1970, p. 300.

4 Vernuwing in die prosa, tweede uitgawe 1963, p. 118, 119, 121.

5 Spitsberaad; kroniek van die Afrikaanse lettere, 1961-1965 (1966), p. 196.

6 Ibid.

21 *

vanselfsprekend skerper geword ... die gebeure is gelaai met 'n moeilik definieerbare en vir velerlei interpretasies vatbare simboliek"¹. In plaas van na 'n bepaalde kernidee te verwys, praat Antonissen van „'n geheel indirekte en juis daardeur ... onthutsende kommentaar op die kondisie van die moderne wêreld"².

In Dubbeldoor en Vliegoog word „waan en werklikheid" dimensies van mekaar.³ Twee van die verhale wat deur Antonissen as die beste in Vliegoog beskou word, is volgens hom ook twee van die mees gekompliseerdes: „Huisbesoek van 'n grapjas" en „In die huis van my vader" werk met ingewikkelde tydsverhoudinge en psigiese assosiasies.⁴ 'n Opmerking oor die laasgenoemde verhaal toon hoe sinloos die teorie van „uitdrukking van die skrywer se persoonlikheid" soms kan wees: „Ek ken geen prosa wat só pakkend die sadisme in beeld bring nie ... sadisme ... as allereffisiëntste kranksinnigheid"⁵.

Teenoor 'n beklemtoning van historiese tyd in die ouer teorieë, die „milieu" waarin die karakters leef, wys Antonissen by Een-en-twintig op die ontaktualisering van die verhale — 'n gebeure wat aan die reële tyd onthef is.⁶

Ook André P. Brink en Anita Moodie bespreek die groter kompleksiteit in De Vries se nuwer kortkuns. Brink wys op 'n soort collage-tegniek in Dubbeldoor en Vliegoog. Die verhouding tussen vlakke, die wederkerige dinamiese beweging, word van meer belang as die vlakke self — dit word 'n struktuurmag.⁷ Anita Moodie wys by Vetkers en neonlig op die „geleidelike ontwikkeling in die rigting van die

1 Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, derde, hersiene uitgawe 1965, p. 337.

2 Ibid.

3 Spitsberaad, p. 197. Vgl. ook Rob Antonissen: „Facets of contemporary Afrikaans literature", English studies in Africa (1970), p. 201.

4 Spitsberaad, p. 198. Vgl. ook die opmerking dat elke verhaal 'n unieke „oog" is. „Elk, met sy meersinnighede, tyd- en ruimtevlakke, bewussynslae, verwysingskomplekse, is Vliegoog." Spitsberaad, p. 197.

5 Spitsberaad, p. 199.

6 Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, p. 333. Vgl. ook Standpunte 11 (5-6), Mei-Des. 1957, p. 100.

7 Aspekte van die nuwe prosa (1967), p. 50, 61.

fantasie en die vae simbool"¹. Die skaal is hier wyer as in die vorige twee bundels; met die „neonlig" nie meer as die negatiewe nie, maar as aanduiding van n groter, kompleksere werklikheid.² In Dubbeldoor en Vliegoog is daar die groter kompleksiteit van karakter en situasie, hegte struktuur en groter konsentrasie.³ Moodie se verwysing na n toenemende intellektuele kwaliteit in hierdie bundels is ook nie te versoen met die ou aandrang op ongekompliseerdheid nie. n Groter kompleksiteit ontstaan dikwels deur verwysingstegnieke.⁴ (Vgl. met wat in Hfst. II oor Borges se verhale gesê is.)

Hennie Aucamp stel twee soorte verhaalstruktuur teenoormekaar: „helder enkellynige" verhaalkuns teenoor meer verwickelde struktuur, „waarop die kritiek vandag n besondere premie plaas": Kuns kan „eenvoudig" wees en nog altyd goéd, maar eenvoud is nie n absolute deug nie. n Verhaal hoef nie enkellynig te wees om te oortuig nie.⁵ Ook ten opsigte van taalgebruik, sê Aucamp, kan daar nie sonder meer eenvoud en soberheid van die skrywer geëis word nie — eerder dat hy so eenvoudig moet skryf as wat die verhaalsituasie toelaat.⁶

Jan Spies betwyfel die „enkel"heid van „die potensiële stemming(e) of siening(e)" wat in Een-en-twintig van Rabie „deur n fyn spel" versigbaar word. By „Drie kaalkoppe ..." praat hy van n toename in intensiteit waarmee die ontwikkeling van die verhaal gepaard gaan.⁷

Die groter verwickeldheid in die nuwer Afrikaanse verhale bring ook telkens die aspek van „ontbrekende skakels" of „invulling" deur die leser, wat al minstens sedert Tsjechow vir die kortkuns aktueel is, ter sprake. Wat hieroor in die nuwer Afrikaanse kortkunsbeskouings opval, is dat daar soms uit dieselfde bundel uiteenlopende voorbeelde gehaal

1 P. J. Nienaber (red.): Perspektief en profiel, derde uitgawe 1969, p. 501.

2 Ibid.

3 Moodie, a.w., p. 594, 595.

4 Ibid.

5 Standpunte, Aug. 1969, p. 15.

6 Standpunte, Aug. 1969, p. 20.

7 Perspektief en profiel, derde uitgawe, p. 490.

word om die funksie of funksieloosheid van „ontbrekende skakels” te bespreek.

Van Heerden Kritiseer die ontbreking van „logiese skakels” in die „simboliese”¹ verhale, „Met ’n uitsig oor die see” en „Die aankoms” in Spitsuur van Aucamp; waar die „vertelsel swaar (dra) aan onwaarskynlikhede, vaaghede en tydspronge, en die karakters skaars tot figurante uitstyg”. Hy noem egter die moontlikheid dat dit dalk die bedoeling van die skrywer was.² Dié „apologie” oortuig darem nie. Van Heerden noem dan die vermeende gebreke eksplisiet. Is hieruit dan nou ’n positiewe funksie te haal? W. E. G. Louw daarenteen, maak in sy resensie oor dié bundel beswaar teen ontbrekende skakels in „Portret van ’n Ouma” en „Tennis om drie”. (Dié argument word hier later weer opgehaal.)

Ook die begrip losheid wat by Lategan soms negatief in verband met die eenheid van ’n verhaal gebruik word, en soms positief as kenmerk van die „skets”-kortverhaal (vgl. p. 49, 50), word deur Van Heerden as beswaar geopper: „Tennis om drie” is „brokkelrig en lossier van bou, en nie so enkelvoudig soos „Portret” nie.³

Waar W. E. G. Louw dus in „Portret ...” skakels vermis, is dit vir Van Heerden enkelvoudig. Van Heerden sê dat dié stuk dalk ’n „prosa” (sy aanhaling) is waarin intrige en ontwikkeling ontbreek; eerder ’n soort selfopenbaring verwant aan die monologue intérieur.⁴ Teenoor die bedenkinge oor dié verhaal in sekere resensies (vgl. p. 102, 106), werp Van Heerden se kritiek lig op die aard van die bindinge: die „vonds om die paradoksale liefde-enhaat-verhouding tussen ouma en kleinkind te skakel met die broeis hen se oog — ’n element wat unheimlich en besonders ’n hele wêreld van bygeloof en simbool oproep”. Die skokkende ervaring waar die seun sy ouma onverhoeds betrap, word so fyn geïntegreer met die seun se eie seksuele geëwewording dat die verhaal eintlik meer van hom vertel

1 Die twee aanhalings „logiese skakels” en „simboliese” is van V. Heerden.

2 Van Heerden, a.w., p. 77.

3 Ibid.

4 Ibid.

as van die ou vrou. „Die hele beeld van die ouma: haar heldersiensheid, haar lyding, haar eensaamheid, haar boere-mens-, ‚mistiek‘ is net n ander dimensie van die seun self, sy tastende soeke na sy eie identiteit.”¹

In die bundel Jaarringe (Henriette Grové) is die verhaal „Gebed om n wonderwerk” volgens A. J. Coetzee stilisties verwarrend in die weergawe van die vrou se gedagtegang wat soms sonder oorgangskakels tussen hede en verlede beweeg.²

Ten opsigte van die weglaat van „skakels” sê Hennie Aucamp dat dit dikwels gemotiveer word deur die nastrewing van steeds groter direktheid, onmiddellikheid van effek.³ Hy gee toe dat die soepelheid ooreis kan word, waar die segging te kripties raak en die vorm derhalwe desintegreer.⁴ (In n meer onlangse standpunt hou Aucamp daarmee rekening dat daar gevra sou kon word: kripties vir wie? „n Skrywer vir skrywers. Hoekom nie?”⁵) Die kortverhaal moet n storie vertel, sê Aucamp; of die verhaal nou n prosa, n kortverhaal of n kort-kortverhaal heet, of dit nou meerduidig wil wees, of enkellynig. Hy kwalifiseer „storie” as nie n ingewikkelde storie-plan nie, maar in die woorde van Derek Hudson „that it should sustain the illusion of suspense”. As dit geïgnoreer word, kan dit

-
- 1 Van Heerden, a.w., p. 77. A. J. Coetzee gaan nog breedvoeriger in op die parallelle in dié oogsimbool. Opgeneem in Aucamp se „Staalkaart”, Standpunte, Okt. 1972, p. 15.
 - 2 Perspektief en profiel, derde uitgawe, p. 634.
 - 3 Vgl. Koos Meij se bespreking van „So vroeg-vroeg in die môre” uit Jaarringe (Henriette Grové): Die leser gewaar aan die begin nouliks dat die verhaal reeds aan die ontwikkel is. Eers later ontdek hy dat die verhaal reeds sy loop geneem het. n Verhaal „waar n mens fyn moet kyk om die verhaalelement raak te sien”. Die skryfster laat die leser „die verhaal kreatief meemaak” deurdat hy van subtielgeplaasde leidrade self moet aflei dat daar spanninge in die karakters aanwesig is. Tydskrif vir letterkunde 5 (1), Febr. 1967, p. 71, 72.
 - 4 Standpunte, Aug. 1969, p. 21. Aucamp toon aan dat hy hom hier met insigte van A. L. Bader vereenselwig. (Vgl. p. 19, par. 3).
 - 5 Standpunte, Okt. 1972, p. 17.

lei tot die „ou sonde" van l'art pour l'art.¹

Onder die vraag „Wat wil die verhaal sê?" dui Aucamp aan dat die „verderliggende implikasies" wel met n idee kan skakel, maar ook met n stemming. (n Beskouing wat enigermate ooreenkom met Lategan se beskouing oor die „skets"-kortverhaal.) Maar is dit nou altyd, selfs meestal, n geval van of die een of die ander? Wat van die verhale van Poe, Tsjechow, Mansfield, Lettau, Buzzati, Borges, Barnard en Aucamp self? — waar idee en stemming dermate vervloei dat kategoriese skeiding misplaas sou kon wees. Aucamp beklemtoon dat die waarde van n verhaal nie in n abstrakte idee lê nie, maar in die verwesenliking („die vlees-en-bloed-wording") van n idee. Eers as alle elemente in die verhaal sluit, is die tema organies in die verhaal opgeneem en kan die verhaal „n suiwerende uitwerking" hê.²

Koos Meij noem „Die klipblom" (Rabie)³ as voorbeeld van n verhaal wat in geheel die boodskap dra,⁴ hoewel hy dan tog probeer om die boodskap in n enkele sin saam te vat: „kortom: kuns gee sin aan die lewe"⁵. Meij noem verder „Die middelboom" (Henriette Grové)⁶ as illustrasie van hoe simbool en intrige saam kan funksioneer om n sterk verhaal daar te stel.⁷

Die opstel „Verhaaltegniek in Jaarringe van Henriette Grové" van D. F. Spangenberg⁸ bevestig opnuut die meerdere aandag vir die vertelhouding in die nuwer Afrikaanse kritiek.⁹

Hy noem as opvallendste kenmerk van die bundel „die poging" om die tegnieke van vertelling, kommentaar en

-
- 1 Standpunte, Aug. 1969, p. 21, 22. Aucamp wys daarop dat selfs die essay van die skrywer „distansiëring tot sy stof" verg: dat selfs hier nie sprake kan wees van prosa om die prosa nie.
 - 2 Klasgids, Mei 1970, p. 41, 42.
 - 3 Uit Die roos aan die pels (1966).
 - 4 Tydskrif vir letterkunde 5 (1), Febr. 1967, p. 71.
 - 5 Ibid.
 - 6 Uit Jaarringe.
 - 7 Tydskrif vir letterkunde, Febr. 1967, p. 71.
 - 8 Tydskrif vir letterkunde 8 (2), Mei 1970.
 - 9 J. C. Kannemeyer se studie, Die stem in die literêre kunswerk, verskyn in 1965.

beskrywing, waarsonder die kortverhaal beswaarlik kan klaarkom, te temper, te verdoesel met allerhande vorme van dramatisering, objektiewe, indirekte uitbeelding (bv. suggestie) en simbolisering. Waar Hemingway deur dialoog dramatiseer („The killers") en Chris Barnard deur die bewussynstroomtegniek („Vrydag") is daar by Henriette Grové „die subtieler tegniek" van die verteller wat nie die volle implikasies van sy vertelling besef nie. Die indruk van onmiddellikheid word nog verhoog deur die treffende taal- en beeldgebruik van byvoorbeeld kinder- en naëwe vertellers. In „Die Middelboom" en „Die Bethlehemster" is die vertellers se beperkte insig in hulle situasies ironies, en die vertelwyse werp die ware situasie des te skerper in reliëf.¹

Spangenberg vestig die aandag daarop dat gegewens of episodes uit die verhale self (nie die verteller nie) op die hooftema kommentaar lewer, hetsy by wyse van ironiese kontrastering, hetsy deurdat hulle met dieper, simboliese betekenis gelaai word, byvoorbeeld die kinderspel van verlief, verloof, verlore in „Liesbeth slaap uit". Hierdeur verkry etlike verhale konsentrasie en hegtheid van bou. In „Die middelboom" word die onvrugbare boom simbool van die later so onsigbare stamboom van die Greyvensteins.² Maar dié argument het myns insiens ook 'n teenkant. In dié kinderspel, net soos die prent met die twee hande wat mekaar vashou, in „Liesbeth slaap uit", is die simboliek ook taamlik bedag, opsetlik. Dit herinner aan wat N. P. v. W. Louw by „Simbool" uit Een-en-twintig opgemerk het: dat Jung seker sal saamstem dat 'n simbool nie „te deursigtig moet wees nie: hoe sou die waarheid dit anders kon waag om daardie masker te dra?"³

Hennie Aucamp toon aan dat die jongste jare miskien 'n groter besef van die moontlikhede van 'n bepaalde vertellershoek gebring het, en dat veral die ek-verhaal meer perspektiewe het as die skep van 'n sfeer van intimiteit tussen verteller en leser. Aucamp reken dat die ek-vertelling

1 A.w., p. 36, 38, 39.

2 Tydskrif vir letterkunde, Mei 1970, p. 37, 38.

3 Vernuwing in die prosa, tweede uitgawe 1963, p. 119.

by De Vries, Barnard, Grové, Miles en by homself eerder die skep van distansie ten doel het. Die ek word die „koel“ oog van die kamera. Dit kan dien om „literatuur te weer“; van versierings ontslae te raak. Dit is daarom ook n „blootgestelde“ verhaal, waarin n boekerige woord of n literêre sinswending makliker opval as in die derdepersoonsvertelling. Die ek-vertelling dra ook by tot bondigheid: Deur die „hy sê/sy sê“ en lang beskrywende paragrawe, ens., uit te skakel, word vertel-„struikelblokke“ uit die weg geruim. Die motivering vir die ek-vertelling moet uit die betrokke verhaal self afgelei word: n intiemer atmosfeer, of n beknopter verhaal, of omdat die skrywer, paradoksaal genoeg, van homself wil loskom.¹ Terwyl daar gewoonlik by die kortverhaal n eenvoudige vertelhouding beklemtoon word, toon Aucamp aan hoe ook in dié genre n wisselende perspektief n noodwendige funksie kan vervul, soos in die verhaal „Dertien“ van André P. Brink.²

Die ontwikkeling wat daar in die prosakritiek, en veral ten opsigte van die korter genres, rondom „Sestig“ gekom het, blyk ook uit klemverskuiwings in die skoolvoorligting.³ Hiervan is J. P. SMUTS se besprekings van voorgeskrewe prosabloemlesings in die onderwysblad Die Unie in 1961-62 n beduidende voorbeeld.⁴

In die eerste van vier aflewerings sê Smuts ter aanvang dat die leerlinge „moet sorg dra dat hulle die belangrikste vereistes van die kortverhaal ken en op die betrokke

1 Standpunte, Aug. 1969, p. 18, 19; Standpunte, Okt. 1972, p. 23.

2 Standpunte, Okt. 1972, p. 12.

3 Vgl. bv. die handleiding vir st. 6, Die helder woord deur J. A. de Coning en F. I. J. van Rensburg (1972?), waarin daarop gewys word dat die kortverhaal ook „meervoudig“ kan wees, soos „alle literêre soorte“, p. 130.

4 Ander mindere voorbeelde is P. J. Rossouw e.a.: Die lewende taal; Afrikaans as moedertaal vir die senior sekondêre kursus, tweede, hersiene uitgawe (1968), p. 255; S. J. B. Potgieter en Jan Spies in die inleiding tot Vandag. Nederlandse verhale uit hierdie tyd: noord en suid (red. W. K. du Plessis), tweede uitgawe 1969.

verhale kan toepas"¹. Dit word opgevolg met 'n waarskuwing dat „sulke vereistes" nie feilloose maatstawwe is nie en dat die vereistes „wat gewoonlik genoem word" slegs gemeenskaplike kenmerke is; dat 'n stuk dikwels treffend is sonder om aan „al dié vereistes" te voldoen.² Dié teorie kom dus weer neer op die tradisionele dubbelpraterij.

In die oorblywende gedeelte van die inleidende opmerkinge volg daar dan die argument dat as elke stukkie materiaal in die struktuur funksioneel is, die woordspaaarsaamheid en toespitsing op 'n enkelvoudige motief „feitlik outomaties 'n voldoening (meebring) aan tegniese eise soos 'n oombliklike begin, snelle ontwikkeling langs 'n steeds stygende spanningslyn na die hoogtepunt met 'n plotselinge, noodwendige (en dikwels suggestiewe) slot"³. So gestel, is gehoorsaamheid aan die eis van 'n lynstruktuur in die bou van die verhaal sinoniem met funksionele integrasie van onderdele!

Enkele maande later bespreek Smuts die bloemlesing Moderne Hollandse kortverhale, saamgestel deur

F. E. J. Malherbe. Hy bevind dat enkele van die verhale „van 'n seldsame suiwerheid is", hoewel Malherbe in sommige van sy ander bundels (?) daarin geslaag het om „nog mooier verhale" te versamel.⁴ 'n Mens sou kon vra: Wat is dit wat suiwer is en mooi vir wie?

Na aanleiding van Malherbe se aanspraak dat die verhale in hierdie bloemlesing meesterlike voorbeelde van die kortverhaal as kunsvorm is, wil Smuts nou weet aan watter vereistes 'n verhaal dan moet voldoen om sodanig te kwalifiseer. Hy wonder of die vereistes wat Malherbe noem, onderskeidend is van die kortverhaal as genre. Hy sê dat die enkele motief en „uiterste ekonomie van taalmiddele" vir hom die belangrikste onderskeidende kenmerke van die kortverhaal is.⁵ Nou hoef die leerling blykbaar nie meer die vereistes te ken en te kan toepas nie, en hy moet op

1 'n Bespreking van Kwartet van M.E.R. e.a., Die Unie 57 (7), 1.1.61, p. 375.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Die Unie 58 (1), 1.7.61, p.34.

5 Ibid.

die enkele motief en woordekonomie konsentreer. Smuts reken selfs dat die „prosagedigte“ (wat hy as Malherbe se term beskou) „Bellen blazen“ en „De Krekel“, slegs met skade aan die gebruiklike vereistes onderwerp kan word.¹

Maar in die paragraaf wat volg, „kan dit nie anders nie: die gebruiklike prinsipiële aangeleenthede omtrent die kortverhaal sal by die lees van die bundel in gedagte gehou moet word“ en — „aangesien hierdie kenmerke maklik bekombaar is, word daar nie hier verdere aandag aan gegee nie“.² In hierdie stadium van die betoog voeg Smuts dan tussen hakies by dat dit wenslik is om sy vroeëre Januariebespreking van Kwartet na te gaan waar „enkele aspekte i.v.m. (sic!) die strukturele metode van literatuuronderzoek uiteengesit is ...“³ — dieselfde bespreking waarin nog oor die toepassing van vereistes geskryf is.

Smuts se twee opeenvolgende besprekings van F. E. J. Malherbe se versameling Blou en Grys in 1962 verskil wat algemene benadering betref ingrypend van die genoemde twee vroeëres. Die uitgangspunt is nou dat die leerlinge daarop gewys moet word hoe elke skrywer te werk gaan om te bereik wat hy bereik.⁴ Dit kom dus by implikasie daarop neer dat die verhaal bestudeer moet word. Dis net nie duidelik wat hy bedoel met „die tegniek van die skrywer en die struktuur van die verhaal“⁵ nie. Dit lyk na ’n „kruising“ tussen Lategan se teorie en die benadering van die New Criticism. Hy wys op die tegniese verskeidenheid in die bundel waarop Malherbe volgens hom nie genoeg klem gelê het nie.⁶ Hy vestig onder meer die aandag op: die verhouding tussen vertelling en dramatisering deur dialoog in „De Bruidsnacht“ en „De wedergeboorte van Pan“; die verwisseling van die instellingspunt (vertellingshoek) in „Pastorale“; die rol van die verteller in „Maneschijn“ (waar ook ’n „tweede spreker“ optree); die

1 A.w., p. 35.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Die Unie 59 (3), 1.9.62, p.145.

5 Ibid.

6 A.w., p.145.

funksie van die lang inleiding in „Karel Kerstmis”¹; (in die opvolg-bespreking) die funksie van die lang inleiding in „Najaar”; en ten slotte die konstante ek-vertelling in „Intermezzo” (waar die verteller as interpreteerder n karakterverskeidenheid blootlê), en die funksionele wisseling van die vorm van die werkwoord, die tye, in hierdie verhaal.²

Maar by al dié opstelle word net twee bronne genoem: die Encyclopedia Britannica 17, om te verduidelik wie Pan is; en van Lategan Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans, om te bewys dat die kortverhaal „soms in Nederlands met die naam novelle aangedui word”³.

Maar die vernuwing in die skoolvoorligting is ook maar nog ten dele aantoonbaar; veral as na die aanbevelings van die betrokke komitee van die Suid-Afrikaanse Onderwysersunie gekyk word. Die matrikulante van 1974 word verplig om kennis te maak met die bloemlesing van P. C. Schoonees: Uit de Nederlandse verhaalkunst — met die eerste uitgawe van 1954, onveranderd (herdruk, 1972).⁴ Vir sover vooruit as 1977 word heel „uitwaarts” vir matriek n kennismaking met Karel Schoeman se Na die geliefde land en Hennie Aucamp se Hongerblom in die vooruitsig gestel (vir die hoër sowel as die standaardgraad-eksamens). Maar vir st. 9 is daar die keuse tussen Uys Krige se Die ryk weduwee of F. V. Lategan se Kernbeeld van die Afrikaanse kortverhaal.⁵ Sou Lategan, indien n nuwe oplaag benodig word, uiteindelik die skoliere — en die onderwysers — van die dogmatiese inleiding in dié bloemlesing verlos?⁶

1 A.w., p. 147, 148.

2 Die Unie 59 (4), 1.10.62, p. 198, 199.

3 Die Unie, 1.10.62, p. 199.

4 Vgl. met wat G. A. Obermeyer oor dié keuse sê; oor die samesteller se aanspraak op die „springlewendige moderne Nederlands”, wat dit nie eens in 1954 was nie. Nog maar n paar van die skrywers in dié bloemlesing leef nog; met Daisne, gebore 1912, as die jongste. Die Unie 70 (5), Nov. 1973, p. 204.

5 Die Unie 70 (2), Aug. 1973, p. 56.

6 Soos reeds op p. 57 aangedui, deel Tafelberg mee dat n sesde herdruk vir 1973/74 ophande is.

Samevatting

Aan die begin van die vernuwing in die Afrikaanse prosa, sedert die middel-vyftigerjare, was daar nog enkele vervelende naklanke¹ en soms twyfelagtige nuwe variasies van die oumodiese teorieë van vroeër. Een van die neweprodukte van die kernidee-slagspreuk, byvoorbeeld, is die boodskapgrawery of inlegkunde by Marais se verhale (Smuts en Van Rensburg, Meij e.a., Du Randt).

Maar dogmatisme so verregaande soos Lategan se raad aan Abraham H. de Vries dat hy „aan sy mooi talent“ verksuldig is „deeglike studie en toepassing van die tegniek van die kortverhaal“ is eintlik in die nuwer kritiek n groteske uitsondering op die reël. Hier probeer die kritikus nie eers verbloem dat hý eis nie. Duideliker kon hy dit nie gestel het nie. Die skrywer moet n tegniek aanleer en toepas! Hy moet n soort „massaproduksie“ lewer, waarin die verbeelding op gebaande weë langs moet hou. Soos dié eis geformuleer is, word dit n aanmatiging wat veel verder strek as leentes in die taalgebruik in die bundel. Lategan pleeg hierdie dogmatisme ondanks sy vroeër versekeringe oor die buigsaamheid van die genre.

Die nuwer besprekings toon oor die algemeen n wegkeer van die geykte terminologie, vereistes, en aanhang van die sogenaamde tradisionele of „klassieke“ bo die jonger eksperimentele. Die algemene neiging in die nuwer kritiek om eerder die moontlikhede van die kortkuns te betrag as die beperkinge te benadruk, om afsonderlike verhale grondiger te ondersoek, vollediger te „beskryf“ en volgens n wyer skaal te evalueer, het n gunstiger klimaat geskep vir sinvolle teorie. Die beperkinge wat daar wel vir taalkunswerke bestaan, is bowendien eerder beperkinge van die medium² as van die vorm. Die nuwer benadering dui

1 Een van die beste voorbeelde van n wanklankige napraat van die ouer teorieë, wat van 1965 af in die een herdruk na die ander herleef, is die inleiding deur Tj. Buning en S. Strydom in Keurverhale uit moderne Nederland (sic!), (red., W. K. du Plessis). Vgl. derde uitgawe, tweede druk 1968, p. 5, 6.

2 Vgl. Brink: Aspekte van die nuwe prosa, p. 114.

op n aansluiting by die Nuwe Kritiek van die jare twintig tot veertig; en hoewel minder bewustelik, miskien ook by die Russiese Formaliste wie se medium-georiënteerde sienings parallel loop met die Nuwe Kritiek.

Een van die vernaamste kenmerke van die nuwer beskouings is die meer vindingryke benadering van verhale waar nie n duidelike „dramatiese” bouplan voorkom nie. Daar is, in ooreenstemming met byvoorbeeld Joyce se beskouing (dalk onbewustelik) die siening van die onthullingsoomblik, n magnetiese sleutelmoment; herbesinning oor lynstruktuur, waar gebeurtenisse nie op een lyn in die tyd volg nie; op die veelbesproke „geslotenheid”; en op „die verhouding tussen besinning en beweging”.

Teenoor die tradisionele beklemtoning van alles wat in die kortverhaal enkelvoudig sou wees, word daar nou vanuit n veelheid gesigspunte kommentaar gelewer op wat alles in afsonderlike verhale, en bundels wat n eenheid suggereer, meewerk tot n komplekse, oortuigende epiese werklikheid. Malherbe se stelling van 1962, dat die lengte van n verhaal bepaal word deur wat struktureel en funksioneel nodig is vir die bepaalde verhaal, adem die gees van die nuwer benaderings.

Die soeklig val onder meer op die veelheid van moontlikhede wat uit die vertelhouding kan voortspruit: die „subjektiewe, dikwels oningeligte of insiglose, verteller wat n situasie ironies belig (wat wel streng geredigeer moet word); „objektiewe” afstand wat deur n veelheid procédés ontstaan, byvoorbeeld deur onbetrokke waarneming van gebeure, voorwerpe of simbole wat by implikasie registreer „kommentaar lewer”.

Die aandag word gevestig op die balans tussen vertelling, beskrywing, kommentaar en dramatisering en op verskillende metodes van dramatisering, byvoorbeeld deur dialoog (wat afskerm en onthul), deur n sentrale „oriënteringsentrum” waarin deur die bewussynstroom uiterlike handeling herbeleef word, en deur die optrede van „naïewe vertellers.

Verder word aangetoon hoe digtheid ontstaan deur suggestie, simboliek, ingewikkelde tydsverhoudinge en psigiese

assosiasies, deur die wederkerige dinamiese beweging tussen vlakke, en deur verwysing.

Die groter kompleksiteit van die nuwer verhaalkuns bring dan ook mee dat „betekenis” met veel minder stelligheid tot n enkelinterpretasie herlei kan word. Daarom is daar ook in verskeie van die nuwer beskouings n beklemtoning van moontlike parallelle perspektiewe of betekenis.

Maar nêrens word kompleksiteit normatief aangeprys nie. Die algemene benadering skyn te wees soos Hennie Aucamp dit formuleer: dat die skrywer so eenvoudig skryf/moet skryf „as wat die verhaalsituasie toelaat”.

In sommige beskouings is daar meer aandag vir die funksie van detail, en meer bepaald voorwerpe, waar dit belangrike elemente in die struktuur van n verhaal is. Dit herinner aan Höllerer se „Grundbedingungen” vir die Kurzgeschichte.

Die beklemtoning van funksionele eenheid, wat soos dit dikwels gestel word, daarop neerkom dat daar „nie een woord te veel moet wees nie” (in ouer sowel as nuwer beskouings) sê natuurlik nie veel nie, aangesien dit vir alle kunswerke geld; en bowendien moet daar by elke teks afsonderlik bepaal word wat binne die geheel funksioneel werk en wat nie.

In die nuwer beskouings kom die funksie en versorging van die medium telkens in samehang met ander gesigspunte ter sprake, soos ook in die resensies wat hierna bespreek word. In hoofstuk IV word hierop breedvoeriger kommentaar gelewer.

Dit wil dan ten slotte voorkom asof dit in die nuwer bloemlesings, nie soseer n geval is van verouderde teorie by nuwer verhale nie, maar andersom — eerder „nuwer” insigte by „ouer” verhale. Dit bly nog altyd n rare uitsondering dat „Die Gedaanteverwisseling” van Kafka n plek gevind het in die „nuwer” bloemlesings (Verhaal en student). Algemeen gesproke, was die vernuwing in die meer implisiete beskouings in historiese, kronieke, en opstelle oor afsonderlike „nuwer” Afrikaanse verhale van groter belang as die bloemlesings.

Gemeet aan die verteenwoordiging in bloemlesings is die erkenning vir die nuwer Afrikaanse kortkuns van die afgelope dekade maar nog skraal. Selfs in A. P. Grové se Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns (1971), wat die voorkoms het van 'n „Groot verseboek“ vir die prosa, is daar so wyd aangevoer dat verhale van die Sestigerperiode eers na byna 200 bladsye aan die beurt kom in minder as 'n derde van die bloemlesing. (Die periode tussen Cachet en Van Bruggen beslaan ook een derde.) Ook die twee bloemlesings met vertaalde kortverhale van Lategan e.a., Afrikaans short stories, tweede druk 1966, en More Afrikaans short stories (1969), wat seker bedoel is om 'n beeld van die Afrikaanse kortkuns buite die taalgebied te dra, bied maar karige erkenning aan die vernuwing in die Afrikaanse prosa.¹

Die vernaamste rede vir die miskennis van die nuwer kort prosakuns in die bloemlesings is blykbaar dat nagenoeg alle bloemlesings vir die voorskryfmark bedoel is, veral vir die skoolmark. Vir hierdie doel moet die verhale blykbaar deursigtig genoeg wees sodat dit landwyd toeganklik is; en die „betekenis“ tot 'n standaardinterpretasie gekondisioneer kan word. Die afwesigheid van skrywers se werk in 'n versameling kan ook as rede hê dat jonger skrywers nie met ouer kritici wil saamwerk nie.²

Van die belangrike nuwer kortkunsbeoefenaars het Abraham H. de Vries, wat seker een van die vernaamstes is, tot so ver die minste erkenning gekry, in ag geneem die merkwaardige ontwikkeling wat van Hoog teen die heuningkrans (1957) deurloop tot by Twee maal om die son (1969) —

1 'n Verskynsel wat Stephen Gray as „samestellersverlamming“ beskryf (na sy bevindinge t.o.v. Engels-Suid-Afrikaanse bloemlesings). Rapport, 30.9.73, p. 13.

2 Vgl. bv. Abr. H. de Vries se mededeling dat hy vir A. P. Grové kopiereg geweier het. Rapport, 23.4.72. Om vanselfsprekende redes dien bloemlesings by die onderrig van groot groepe leerlinge/studente 'n praktiese doel. Uit die skrywer se oogpunt gesien, is dit logies dat hy 'n sê sal wil hê in die keuses uit sy werk en 'n aandeel in die verwagte geldelike wins. Vgl. bv. André P. Brink se artikel, „Skrywers in opstand teen geldmakers“ (subhoof), Rapport, 12.3.72.

6 bundels¹. Een-en-twintig is indertyd, soos uit die resensies blyk, baie gunstig ontvang,² maar oor Katastrofes was daar min kommentaar. Die meer „verhaalmatige“ kortkuns van Henriette Grové, Barnard en Aucamp vind nog steeds oor die algemeen meer byval.

3. Resensies

Here I bring the personal part of my narrative to a close. The rest is in the memory of all my readers.³

— Jorge Luis Borges

En nou kan ek nie verstaan
waarom mense my vra of dié
of daardie verhaal wat ek geskryf
het wáár is nie. Natuurlik is
hulle almal waar. Ek het geen
verbeelding nie en ek hou nie
van mense met verbeelding nie.
Hulle weet nie dat n
pomp n pomp is en n
vuurhoutjie n vuurhoutjie nie.⁴

— Abraham H. de Vries

Gelukkig kan het boek niet
vertellen, welke indruk het
van de lezer heeft ontvangen:
ik vrees, dat die veelal
zeer beschamend voor ons
zou zijn.⁵

— Jan Schouten

-
- 1 Selfs F. I. J. van Rensburg, wat oor Vliegoog (Die Volksblad 4.11.65) n gunstige resensie geskryf het, noem De Vries nouliks as Sestiger-skrywer in Die smal baan, tweede om- en bygewerkte uitgawe, 1971, p. 174-187.
 - 2 Ook die veteraan-kortverhaalkritikus van die Afrikaanse letterkunde, F. E. J. Malherbe, het in 1956 met die verskyning van 21, dié werk met groot geesdrif en oorwegend positiewe kritiek aan sy studente bekendgestel.
 - 3 „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, Labyrinths, p. 17.
 - 4 „Op pad Sjina toe“, Volmoed se gasie (1972), p. 13.
 - 5 „Persoonlike ontmoeting met het werk en de auteur“; aangehaal deur J. H. Waszink e.a.: Benaderingen van het literaire werk (1961), p. 121.

In elk van die motto's wat hier voor verskyn, blyk daar iets van die houding van die skrywer teenoor sy leser: by Borges n vertrouwe op n sinvolle vennootskap, selfs verwantskap, by De Vries die tong-in-die-kies-waarskuwing dat daar nie staan wat daar staan nie, en tóg wèl, en by Schouten die verwyf wat herinner aan die vergelyking met wanneer n aap in die spieël kyk. Resensering is n wondbare praktyk. Wat die resensent van n werk dink, daarin gesien het of nie gesien het nie, staan opgeteken.

Die mate waarin resensies van literêre werke minder of meer literêr georiënteer is, hang waarskynlik saam met die gemiddelde soort leser vir wie dit geskryf is. As in elk geval aanvaar kan word dat alle resensies naas bekendstelling van die nuwe ook êrens by evaluering uitkom, is dit duidelik dat ook die resensie, soos die literêre opstel, onvermydelik op breë grondbeginsels aangewys is.

Vir hierdie studie, wat vra na die geldigheid van Afrikaanse beskouings vir die nuwer Afrikaanse kort prosakuns, is resensies ter sake in soverre dit teorieë onderskryf, repudieer of negeer. Terwyl die nuwer verhaal (ongeveer 1956-1970) hier die uitgangspunt is, is die ondersoekveld beperk tot elf bundels en een bloemlesing wat in geheel of grotendeels tot die vernuwing van Sestig in die prosa gereken kan word. (Vgl. p. 2). Daar is n poging aangewend om sover moontlik alle resensies oor dié bundels na te spoor. By koerantresensies was daar die probleem dat dit nie soos in die geval van tydskrifte in n register¹ opgeteken is nie, en derhalwe moes op die samewerking van die betrokke nuusblaaie staatgemaak word. (Koerantresensies word sedert 1970 in Bronnegids by die studie van die Afrikaanse taal en letterkunde² opgeteken, maar radiobesprekings nog nie.)

Die volgende Afrikaanse³ resensies is opgespoor:

-
- 1 Vgl. die Bronnegids van P. J. Nienaber (1947-1969).
 - 2 Die jongste tot op datum. Oor wanneer die 1971-Bronnegids sal verskyn, is daar volgens Tafelberg nog nie sekerheid nie.
 - 3 Engelse resensies (of resensies wat moontlik ook in ander tale kon verskyn het) is buite rekening gelaat, aangesien dit in hierdie afdeling van die studie om Afrikaanse beskouings gaan.

(Die titel van die bundel of bloemlesing wat bespreek word, verskyn bo-aan, in volgorde van publikasie. Vollediger besonderhede oor hierdie bronne word in die bronne-lys aan die einde van hierdie studie aangegee.)

✓ Een-en-twintig¹ (1956) — Rabie

Antonissen, Rob, Standpunte, Mei - Des. 1957.
Brink, André P., Tydskrif vir letterkunde, Sept. 1957.
Krige, Uys, inleiding tot Een-en-twintig.
McArdell, G., Die Staatsamptenaar, Okt. 1956.
I.R. (vermoedelik Ina Rousseau), Die Huisgenoot, 20.8.56.
Solz, M., Tydskrif vir letterkunde, Sept. 1956.
Sonnekus, Pieter, Helikon, Des. 1956.
Tredoux, Elizabeth, Sarie Marais, 17.10.56.

Vetkers en neonlig (1960) — De Vries

S.C., Die Volksblad, 17.3.61.
Lategan, F. V., Die Huisgenoot, 30.6.61.
Malherbe, F. E. J., Die Stellenbosse student, 1960.

Dubbeldoor (1963) — De Vries

Antonissen, Rob, Standpunte, Aug. 1966.
Behrens, Louise, Die Staatsamptenaar, Febr. 1964.
Blignault, Audrey, Sarie Marais, 8.7.64.
Brink, André P., Sestiger, Aug. 1964.
Eksteen, L. C., Kriterium, Julie 1964.
Kannemeyer, J. C., Standpunte, Junie 1964. Vgl. die antwoord van Abr. H. de Vries, Standpunte, Okt. 1964.
Louw, W. E. G., Die Burger, 20.12.63.
Schutte, R., Tydskrif vir geesteswetenskappe, Sept. 1964.
Van der Walt, P. D., Die Taalgenoot, Junie 1964.
Visser, A. J. J., Die Unie, 1.3.64.

Katastrofes (1964) — Breytenbach

Antonissen, Rob, Standpunte, April 1965.
Brink, André P., Kriterium, Apr. 1965.
Brink, André P., Standpunte, Des. 1967.
Van Zyl, A., Die Volksblad, 10.12.64.

Windroos; verhale deur tien Sestigers (1964)

Nienaber-Luitingh, M., Kriterium, Jan. 1965.
Van der Walt, P. D., Tydskrif vir geesteswetenskappe, Sept. 1964.

1 Die volgende resensie wat in P. J. Nienaber se Bronnegids gemeld word, kon glad nie opgespoor word nie: Bespreek deur S.M. Byv.:6 Jul. 21, 1956. Ook Die Burger kon nie in dié uitgawe van Die Byvoegsel dit vind nie.

Vliegoog (1965) — De Vries

- Antonissen, Rob, Standpunte, Aug. 1966.
Louw, W. E. G., Die Burger, 26.11.65.
Van Rensburg, F. I. J., Die Volksblad, 4.11.65.

Jaarringe (1966) — Grové

- Coetzee, A. J., Die Nataller, 20.1.67.
Meij, Koos, Klasgids, Mei 1967.
Nepgen, Rosa, Die Burger, 15.12.66.
Strydom, S., Standpunte, Aug. 1967.
Van der Walt, P. D., Die Taalgenoot, Apr. 1967.
Van Zyl, A., Die Volksblad, 11.5.67.

Spitsuur (1967) — Aucamp

- Barnard, Chris, Die Beeld, 25.2.68.
Behrens, Louise, Die Vaderland, 12.1.68.
Coetzee, A. J., Die Nataller, 19.1.68.
Du Plessis, P. G., „Oor skrywers en boeke“, S.A.U.K.,
22.2.68.
Joubert, Elsa, Sarie Marais, 17.7.68.
Lamprecht, Chris, Die Taalgenoot, 4.10.68.
Louw, George, Die Huisgenoot, 19.4.68.
Louw, W. E. G., Die Burger, 1.12.67.
Van Heerden, Ernst, Standpunte, Junie 1968.
Van Zyl, A., Die Volksblad, 8.8.67.

✓ Duiwel-in-die-bos (1968) — Barnard

- Aucamp, Hennie, Die Burger, 20.12.68.
Blignault, Audrey, Die Huisgenoot (Boekebylaag), 14.11.69.
Joubert, Elsa, Sarie Marais, 26.3.69.
Kromhout, Jan, „Oor skrywers en boeke“, S.A.U.K., 25.2.69.
Nepgen, Rosa, Die Huisgenoot, 22.8.69.
Van der Walt, P. D., Die Transvaler, 24.2.69.
V. d. Walt, P. D., Standpunte, Apr. 1969.
V. d. Walt, P. D., Die Taalgenoot, Julie 1969.
Van Rensburg, F. I. J., Die Beeld, 26.1.69.
Van Zyl, A., Die Volksblad, 20.3.69.
Van Zyl, S. E., Die Suidwester, 24.2.69.

Twee maal om die son¹ (1969) — De Vries

- Aucamp, Hennie, Die Burger, 28.11.69.
Grant, J. Archie, Die Nataller, 9.1.70.
Van der Walt, P. D., Die Transvaler, 9.3.70.

1 Op verskeie skrywes aan Hoofstad om 'n resensie wat in Bronnegids soos volg aangedui word, te bekom, is tot op datum nie antwoord ontvang nie: T.M., Hoofstad 2 (238): 14 20.1.70.

- n Bruidsbed vir tant Nonnie¹ (1970) — Aucamp
Boekanier (Stephan Bouwer), Die Staatsamptenaar, Julie 1970.
Bouwer, Alba, Sarie Marais, 21.10.70.
Cloete, T. T., Standpunte, Des. 1970.
Coetzee, A. J., Die Beeld, 14.6.70.
Kromhout, Jan, „Oor skrywers en boeke“, S.A.U.K., 4.2.71.
Nepgen, Rosa, Die Huisgenoot, 4.9.70.
Van der Walt, P. D., Die Transvaler, 15.6.70. (Dieselfde resensie het ook in Die Taalgenoot, Maart 1971, verskyn.)
Verster, J. R., Die Volksblad, 30.7.70.

- ✓ Liefs nie op straat nie (1970) — Miles
Aucamp, Hennie, Rapport, 13.12.70.
Brink, André P., Die Huisgenoot, 9.4.71.
Van Zyl, A., Die Volksblad, 25.2.71.
Van Zyl, S. E., Die Suidwester, 14.12.70.

n Eerste kenmerk van die sewentigtal boekbesprekings is dat verreweg die meerderheid resensente die terminologie van die „ouer“ teorieë doelbewus of onbewus vermy of ignoreer. Dogmatiese eise kom slegs nog in uitsonderinge voor. Lategan se wenk aan De Vries by Vetkers en neonlig² is reeds genoem. (Vgl. p. 88) By Een-en-twintig wonder Pieter Sonnekus oor die genre: „Kortverhale is hulle nie, hoewel sommige wel in n groot mate aan die vereistes van n moderne kortverhaal voldoen“³. Ten slotte kwel hy hom nie meer oor die genre nie, „tref n kompromis“ en aanvaar die benaming prosagedigte, „soos Uys Krige hulle noem“. Ook P. D. van der Walt praat nog n enkele keer van hoe Hennie Aucamp „met sy sensitiewe lewensaanvoeling, sy soepelheid van taalhantering ..., die tegniek van die kortkuns ... beheers“⁴.

Malherbe verwys nog steeds na spanning, klimaks en afronding⁵; die tradisionele prekkupasie met „bou“.

Hier en daar is daar nog n aanprysing van

-
- 1 Op verskeie skrywes aan Die Nataller om n resensie wat in Bronnegids soos volg aangedui word, te bekom, is tot op datum nie antwoord ontvang nie: A.G., Die Nataller (Mini), 25 M.22, 1970.
2 Die Huisgenoot, 3.6.61, p. 73.
3 Helikon, Des. 1956, p. 42.
4 Oor n Bruidsbed ..., Die Transvaler, 15.6.70.
5 Oor Vetkers en neonlig, Die Stellenbosse student (1960), p. 153.

enkeltvoudigheid en eenvoud, en 'n aandrang op „ongekompliseerdheid“: Die „kortkuns“ in n Bruidsbed vir tant Nonnie“ wat so ongekunsteld aandoen, teenoor „van ons ander hedendaagse ... verhale wat vol, diep en ryk wil wees“¹; 'n „tipiese jeugfout“ by De Vries („Die turksvyrand“, Vetkers ...) „om die motief te gekompliseerd te wil maak“²; in Een-en-twintig die eenvoud „wat die strewe van die groot kunstenaar is“, met „in die beste sketse die deurlopende idee van die verantwoordelikheid van lede van die mensdom teenoor mekaar“³.

As W. E. G. Louw twyfel of daar in „Die meisie met die bra-pistool“ (Vliegog) „selfs 'n kern-idee is“⁴, is dit bra moeilik om te bepaal of hy nou die teorie van 'n kernidee aanvaar of verwerp.

Hierteenoor is daar beskouings met 'n aanvaarding van 'n buigsamer terminologie en 'n ruimer opvatting by genreindelingen: T. T. Cloete se aanvaarding dat Aucamp n Bruidsbed ... karakteriseer as „kortkuns“ omdat die term „kortverhaal“ waarskynlik die verhaalelement te sterk sou beklemtoon het; en Uys Krige se opmerking dat die eintlike prosavorm in Een-en-twintig moeilik bepaalbaar is, en dat benamings soos „prosa“, „skets“, „prosagedig“ en „kortverhaal“ ter sake kan wees⁵.

Dit is eintlik ironies dat Aucamp ná die geroep om enkeltvoudigheid en eenvoud in die kortverhaal, nou by 'n bundel soos Twee maal om die son van eenvoud praat — die eenvoud „wat nie gekweek is nie“ maar van „niemand wat presies weet wat hy wil sê“⁶. So gestel, is dit helderheid

1 T. T. Cloete, Standpunte, Des. 1970, p. 43.

2 F. E. J. Malherbe, Die Stellenbosse student (1960), p. 153.

3 M. Solz, Tydskrif vir letterkunde, Sept. 1956, p. 77, 78.

4 Die Burger, 26.11.65.

5 Inleiding tot Een-en-twintig (1956), p. 9. Hierdie inleiding, soos ook F. E. J. Malherbe se resensie oor die manuskrip van Vetkers en neonlig (voor die bundel verskyn het), is nie resensies in die gewone sin nie, maar kom daarmee ooreen en word dus gerieflikheidshalwe hier bygehaal.

6 Hennie Aucamp oor Twee maal om die son, Die Burger, 28.11.69.

van uitdrukking wat as eenvoud kwalifiseer, en nie „ongekompliseerdheid” van gegewe nie.

Dit skyn asof die „joernalistieke” resensies van die dag- en weekblad, soms selfs by erkende resensente, in informele veralgemenings, flagrante oppervlakkigheid of vae en lomp formulerings verval.

Wat is byvoorbeeld „n rasegte kortverhaal” en „n tegniese prestasie”? En wat sê dit nou eintlik as „nog n kenmerk van n tipiese De Vries-bundel menslikheid (is)”¹. Maar daar is baie beter, erger voorbeelde.

Teenoor verhale waarin skakels weggelaat is, („Portret van n ouma” en „Tennis om drie” uit Spitsuur) is daar ander („When the saints ...” en „My tante ...”) wat volgens W. E. G. Louw „op n stewige tradisie in die letterkunde (berus)”². Wat is nou die aard van dié stewige tradisie, en het „ontbrekende skakels” dan nie al sedert Tsjechow en Katherine Mansfield n „tradisie” geword nie? Ook in Louw se besprekings oor die kortkuns van De Vries is daar vae opmerkings en formulerings. In Dubbeldoor is „Die moeder”³ „goed begrepe en rustig gestel”, en by Vliegoog is daar die twyfel of De Vries „werklik veel te sê het”. By „Die meisie met die bra-pistool” wil hy weet: „Kortom, wat daarvan?” Dieselfde negatiewe reaksie, so sê hy, het hy gehad by verskeie „ander stukke”: „Vlieë soek nie”, „Jy moet jou by kry ...”, „Huisbesoek van n grapjas”, „e.s.m.”⁴. Dié soort subjektivisme wat nie verder kom as die apatie van die kritikus nie, bewys geen diens aan die literatuurkritiek nie.

Dieselfde soort vir-my-gevoel-voorkeur kom ook voor in besprekings van Rosa Nepgen. Sy vind die verhale in Jaarringe, „voortreflik soos (hulle is), sonder

1 Hennie Aucamp oor Twee maal om die son, Die Burger, 28.11.69.

2 Die Burger, 1.12.67.

3 Die Burger, 20.12.63.

4 Die Burger, 26.11.65. Stel hierteenoer Anita Moodie se siening van „Passenger ...”, „In die huis ...” of „Huisbesoek ...” as ironiese kommentaar op die moderne situasie (sic!) en die menslike samestelling. P. J. Nienaber (red.): Perspektief en profiel, derde uitgawe 1969, p. 594.

uitsondering ongenadig in die openbaring van menslike swakheid en onbeholpenheid". In „Die familietrek" bly alles ewe bitter, sonder selfs 'n titteltjie heuning".¹ By „Die dood van Julika van Schwabe" (Duiwel-in-die-bos) „waar die menslike gees deur afgryslike dieptes gaan" wil sy weet of dit by Barnard „'n nood is om so iets te móét vertel".²

Selfs N. P. v. W. Louw se inleiding kon die verontwaardiging oor die tematiese gewaagdheid van Windroos, verhale deur 10 Sestigers nie temper nie. In een van die twee resensies wat oor die bloemlesing opgespoor kon word,³ vra P. D. v. d. Walt hom af of 'n nuwe lewenskyk, 'n nuwe tematiek, styl of struktuur werklik so broodnodig is vir 'n grondige vernuwing van ons prosa. Al wat nodig is, is „maar net 'n skrywer wat iets besonders verhaalmatig goed te sê het". Na dese word die onderwerp van 'n paar verhale op siniese wyse min of meer in die volgende trant opgesom: oor Barnard se „Vrydag": die rapporteer van 'n arbeider se gewaarwordinge en herinneringsgedagtes gedurende die kort tydjie voor donker (as die enigste kommentaar). Aan die verhale self word sowat 'n derde van die resensie afgestaan.

Die „literêre vraag" vir Van der Walt is: „Watter skoonheid en lewenswaarde die verhale kry deur die bepaalde vormgewing en die losmaak van die tema uit die onderwerp?" (sic!). By die hooffigure van Brink en Venter vind hy die besoek „aan die hoer net so onbeduidend en verwerplik asof ek dit in 'n koerantberig of 'n verhaalopsomming of die werklikheid teenkom". (So ingestel, sal mens seker ook Gysbrecht Edelhart se besoeke aan die kafee

-
- 1 Die Burger, 15.12.66. S. Strydom sê van hierdie selfde verhale: „deernis en begrip maak dat die verhale nooit 'n neerdrukkende effek het nie. Daar is iets bevrydends in die wyse aanvaarding van die menslike lot ...". Standpunte, Aug. 1967, p. 66, 67.
 - 2 Die Huisgenoot, 22.8.69, p. 61. P. D. van der Walt noem dieselfde verhaal en „Die lang kat" as verhale wat van 'n beeldende dramatiese en suggestiekrag getuig wat Chris Barnard as 'n skrywer van betekenis stempel. Die Transvaler, 24.2.69.
 - 3 Tydskrif vir geesteswetenskappe, Sept. 1964, p. 228-230.

en die hoer Tessy „literêr“ verwerp.)

Literêre maatstawwe is hier feitlik geheel en al afwesig. Leroux se „verdienstelike woordgebruik“ word darem genoem. Dié skrywers het „literêr weinig van so n ondervinding gemaak — soos te verwagte — ...“. Die slotopmerking van die resensie, n ironiese illustrasie van die psigologisme, is dat diegene wat belang stel in die mens agter die boek „agter op die stofjas“ van Windroos kan kyk na „fotografiese konterfeitsels van al tien“ — „net die pleitbesorger s'n ontbreek“.

Die resensie van M. Nienaber-Luitingh is meer positief.¹ Naas die leemtes wat sy aantoon, vestig sy die aandag op die taalgebruik wat eerder suggereer as meedeel; die terugflitstegniek by Barnard, Aucamp en Brink waardeur hede en verlede ... gedurig oor mekaar heenskuif en mekaar wedersyds belig; die funksie van kursivering en taalontbinding in die verhaal van Brink; die benadrukking deur hoofletters en die enjambering van die paragrawe by Leroux wat die voortgang van die handeling van een persoon na n ander en die verbygaan van die tyd suggereer. In „Vrydag“ lees sy darem (in wat Van der Walt noem die arbeider se „gewaarwordinge en gedagtes“) ook die man se skuldbesef teenoor sy vrou, sy vrees dat sy hom kan verlaat en sy ang's vir n opstand van die nie-blankes; en in „Stasie“ (De Vries) die suggestie van geestelike leegheid wat gedra word in herhaalde opmerkings oor alledaagse voorwerpe soos n muurprop en n lampskerm.

By n verwickelde verhaal soos „Die Muise“ (Dubbel-door) is Louise Behrens se enigste kommentaar: „n Geslagtelike afwyking laat die hooffiguur sy liefde uitstort op n winkelpop Sy aberrasie eindig in moord“².

Van die drie resensies wat destyds oor Vetkers en neonlig verskyn het, het twee, dié van Lategan (vgl. p. 96) en van S.C.³ n swakker indruk gemaak as die taalgebreke wat dié bundel ontsier. S.C. laat hom soos volg uit:

1 Kriterium, Jan. 1965, p. 21-22.

2 Die Staatsamptenaar, Febr. 1964.

3 Die Volksblad, 17.3.61. (Die Volksblad kon nie lig werp op wie dié resensent is nie. Brief van die bibliotekaresse, 10.2.72)

„n Afrikaanse skrywer wat vir Afrikaners oor Afrikaners wil skrywe, maar wat met sy skrywery die Afrikaanse taal soms n onreg aandoen ... wat — dankie! — betreklik vry is van die invloed van ander skrywers ... (wat) klaarblyklik eerlik is met sy bedoelinge". Hy sê voorts dat De Vries wel iets te sê het, maar dit nog nie „op die regte manier" kan sê nie: as hy sy taalgebruik „nog n keer wil opknap, die pretensieuse vermy en die eenheid van die kortverhaal as kunsvorm meer eerbiedig, kan hy nog n waardevolle bydrae tot die Afrikaanse prosa oor die platteland lewer".¹

Antonissen wys daarenteen daarop dat De Vries se plattelandse verhale in hierdie bundel die „gemoedelikheid" laat vaar het. (Vgl. p. 77). Wou De Vries wel vir Afrikaners oor Afrikaners geskryf het? En is dit dan n noodsaak dat daar oor die platteland geskryf moet word? Die nuwer prosa het juis die Afrikaanse letterkunde verbreed en verdiep deur n minder lokale gebondenheid. Wat die „invloed" en „eerlikheid" betref, sou ewe gemeenplasing gevra kon word: Watter skrywer is dan nou vry van invloed? En was daar dan in 1961 ander skrywers van naam wat nie eerlik was met hulle bedoelinge nie? Dit wil voorkom asof ook S.C. destyds iets te sê gehad het, maar dit nog nie „op die regte manier" kon sê nie.

Ander voorbeelde wat dié soort oppervlakkige kritiek illustreer, is die volgende:

Oor „Kom herwaarts getroues" (Jaarringe): „n Skreeusnaakse verhaal ... onverbloemde satire ... wat mens elke Kersfees kan lees"². Oor „n Bietjie pyn" (Dubbeldoor) (wat waarskynlik een van die verwickeldste en beste verhale in die bundel is) n enkele opmerking dat dit n „onverwag diep indringende weergawe (is) van die leed ná die dood van n kind in die gesin ..."³. Oor Een-en-twintig: „Die byna ondraaglike teerheid en vreugde" van sommige „sketsies", waarvan Rabie volgens die resensent gerus meer

1 Die Volksblad, 17.3.61.

2 A. J. Coetsee, Die Nataller, 20.1.67. Teenoor sy meer positiewe kritiek, later in Perspektief en profiel, derde uitgawe, p. 634.

3 W. E. G. Louw, Die Burger, 20.12.63.

kan skryf. Die meeste „is egter amper skrikwekkend”. McArdell probeer selfs dele van vermeende prosagedigte in versvorm oorskryf.¹ Oor „Portret van ’n ouma” (Spitsuur): ’n beswaar daarteen dat „ons skrywers darem nou te danig met die ‚ongekende ongenoemde’ te kere gaan”; en in dieselfde asem ’n aanprysing van Aucamp se styl as „onverbeterlik” — dat hy toon dat hy „nog sy merk op ons taalgebruik gaan nalaat”.² In dieselfde trant reken Pieter Sonnekus dat Rabie in Een-en-twintig „op gevaarlike terrein beweeg”: „Sy taal staan op die punt om na die ru skokkende, die pornografiese, oor te hel, maar met inagneming van die vorm waarin dit geskryf is en die beeld wat hy wil vertolk, is dit ’n geslaagde skildering, en betreklik vry van slordige taalgebruik („omstaanders pleks van ‚omstanders’ ”).³ Origens is die verhaal „Droogte” vir Sonnekus „heg en bonkig gebou”, terwyl „Dag van die roos” „spreek van ’n stil geloof in die ingebore goedheid van die mens ...”⁴

S. E. van Zyl reken dat daar in Duiwel-in-die-bos invloed van Een-en-twintig waarneembaar is, maar die ooreenkomste is so oppervlakkig dat dit nouliks vergelyking regverdig: By Rabie ’n meisie met ’n mandolien, by Barnard een met ’n tuba; ’n eettoneel in „Na aanleiding van ’n bietjie teëspoed” (Duiwel ...) wat aan „Drie kaalkoppe” (Een-en-twintig) herinner; en wat by Rabie hoofsaaklik episodes gebly het, is by Barnard tot volledige verhale uitgewerk.⁵

Die vinnige opeenvolging van herhalings in „Skreeu” (Duiwel ...), naamlik die „draadraambriil”, „die lang vrou”, „die swanger vrou”, lyk vir Rosa Nepgen na ’n goeie „vyfvingeroefening vir ’n letterkundige (op een stadium)”. Maar „dáárvoor skryf Chris Barnard nou te goed”.⁶

P. D. van der Walt het ten opsigte van die elf bundels wat hier ter sprake is, die meeste resensies op die

1 Die Staatsamptenaar, Okt. 1956.

2 Louise Behrens, Die Vaderland, 12.1.68. Ook Elsa Joubert (Sarie Marais, 17.7.68) en A. van Zyl (Die Volksblad, 8.8.67) vind dié verhaal te kru, maar beklemtoon ook die verdienstes.

3 Helikon, Des. 1956, p. 44.

4 Ibid, p. 45.

5 Die Suidwester, 24.2.69.

6 Die Huisgenoot, 22.8.69.

kerfstok. Oor Duiwel ... het hy vir drie tydskrifte geskryf.¹ Die laaste twee resensies wat woordeliks ooreenkom, toon dat hy by die eerste hier en daar n sin of enkele voorbeelde bygevoeg het.

Van der Walt hou vol met die aanhef dat die bundel „nie heeltemal so n klip in die bos van die Afrikaanse kortverhaal is" as wat die titel suggereer nie. Hoewel hy ook gunstige kritiek lewer, is hy steeds van mening dat sommige verhale hinderlik mank gaan aan n sekere ylheid, n sekere gebrek aan substansie, byvoorbeeld „Vrydag", „Bos", „N.a.v. n bietjie teëspoed" en „Hoogsomernag" — n ylheid „ondanks n strewe na diepte". Hierdie „opsetlikheid" noem hy „gerieflikheidshalwe" simboliek; veral by „Vrydag" en „Bos".² Later in hierdie bespreking sal na meer positiewe kritiek op dié bundel verwys word.

n Ander resensie wat, soos dié van P. D. van der Walt, gedeeltelik hoogs aanvegbaar en gedeeltelik aanvaarbaar is, is dié van A. v. Zyl oor Katastrofes. Die oordeel dat n mens so min met jou saamneem as jy die boek klaar gelees het, getuig ook van persoonlike smaak as maatstaf (soos by Van der Walt, W.E.G.L. en Nepgen). Maar oor die twee „Kersverhale" merk sy op: „Hoe glashelder die mens se inherente aakligheid, sy liefdeloosheid, minagting van die lewe, hier ook al uitgebeeld is, bly dit nie hierby nie. Universele waardes spreek duidelik saam"³. Nou word dit n probleem: As die uitbeelding „glashelder" is en universele waardes „saamspreek", hoe is dit dan nou dat „n mens so min met jou saamneem" as jy die boek klaar gelees het?

In sommige besprekings is die formulering so vaag, lomp of dubbelsinnig, dat die bedoeling moeilik agterhaalbaar is. Daar is die volgende voorbeelde:

In „Portret ..." en „Tennis om drie" (Spitsuur) „gaan dit om verlangens en passie, met n sterk tendens tot die aardse: maar die verwerking van die motiewe wissel

1 Die Transvaler, 24.2.69, Standpunte, Apr. 1969 en Die Taalgenoot, Julie 1969.

2 Standpunte, Apr. 1969, p. 43; Die Taalgenoot, Julie 1969, p. 19.

3 Die Volksblad, 10.12.64.

volgens die karakters" (A. J. Coetzee).¹ Die „kleur-probleem" word op heel besondere wyse in twee verhale in Spitsuur „behandel" (George Louw).² By „Die swaar vrou" (Duiwel-in-die-bos) kan Nepgen „nie juis glo dat Barnard dit gesien het nie".³ Dié soort „lewensbeelding" wat byna sinoniem word aan gelykstelling van die realiteit en die boekwêreld kom ook voor in haar resensie oor n Bruidsbed vir tant Nonnie: Die meisie in „Op n Dinsdag as dit reën" is „ook deel van óns samelewing, en hoewel n mens haar miskien onsmaklik, selfs vulgêr, mag vind, sou sy werklik práát soos in dié verhaal. Hy (Aucamp) moes fyn geluister het na dié vrou — of ten minste háár soort — om dit presies só te skryf". By „Die dassie" is daar dieselfde mens-agter-die-boek-vermoede.⁴ (n Jong man wou per geleentheid ook van Jorge Louis Borges weet of hy die gebeure in „Streetcorner man" werklik gesien het.⁵)

In die heel oppervlakkige en verwarrende betoog van Elizabeth Tredoux oor Een-en-twintig⁶ is daar n ophemeling van „die ysingwekkende gawe van pertinente detail, en die fyn geskakeerde gebruik van Afrikaans". Maar sy het dit meer oor Rabie as oor sy werk: Rabie behoort „skynbaar tot die skool wat glo dat mens n wond kan heel deur dit met n mes skoon te krap". Dan wil dit voorkom of sy dié proses aanprys.

Ná n Bruidsbed ... wil Rosa Nepgen sien dat Hennie Aucamp nou ook langafstand-atleet (haar beeldspraak) word en n roman aandurf. Haar bedenking oor sy voorafgaande werk formuleer sy soos volg: „Hoe lank kan n skrywer dit volhou om as waarnemer slegs aan die rand te bly staan? Sou hy nie tog nóg beter en veral inniger kan skryf as hy — hoe dan ook — sêlf meer betrokke raak nie?"⁷ Dié argument is te vaag geformuleer om daarop te probeer

-
- 1 Die Nataller, 19.1.68.
 - 2 Die Huisgenoot, 19.4.68, p. 79.
 - 3 Die Huisgenoot, 22.8.69.
 - 4 Die Huisgenoot, 4.9.70, p. 79.
 - 5 The Aleph, p. 265.
 - 6 Sarie Marais, 17.10.56, p. 21, 27.
 - 7 Die Huisgenoot, 4.9.70, p. 80.

kommentaar lewer. Moet hierdie betrokkenheid tematies of vormlik wees „om beter en inniger" te kan skryf! By die bespreking van Aucamp se „Armed Vision" in hoofstuk V word aangedui hoe hy (soos hy dit self stel) waardering het vir die oënskynlike onbetrokkenheid in die styl (,detached style') van Etienne Leroux.

Soms is daar bedenkinge oor sogenaamde eksperimentering of duisterheid:

Dat eksperimentering in Vetkers en neonlig minstens „Skoenemaker, diepe water" en die twee stadsverhale laat misluk het; en dat eksperimentering met streektaal die vernaamste beswaar bring.¹

Vir Louise Behrens wil dit by Spitsuur voorkom „asof ons skrywers deesdae net vir mekaar en vir die ingeligtes oor die duisternis (sic!) van die simboliek skrywe". „Waar ons gewone lesers na smag ... (is) goeie lewensgetroue karakterisering en omstandighede, maar wat mens se verbeelding darem aangryp en jou die genot van 'n goedbeplande intrige gee."² Die meeste van Aucamp se karakters (wat dan glo aan Kafka herinner) is op soek na iets of op reis of het 'n bestemming bereik wat vir hulle net so verwarrend en duister is as vir die gewone leser.³ Haar konklusie is: dat ofskoon hierdie werke „seker van die allergrootste letterkundige betekenis is, ons hoi polloi maar (sal) erken dat dit bo ons vuurmaakplek is en die oordeel daaroor aan die kritici uit ons agterkleinkinders se dae moet oorlaat"⁴. Hierop word hier later kommentaar gelewer.

Op die eksperimentaliteit van Windroos is daar gematigde, miskien geregverdigde kritiek deur M. Nienaber-

1 S.C., Die Volksblad, 17.3.61. Antonissen verwys na „Skoenemaker ..." as direkte voorloper van die parabelagtige verhale op Christus-motiewe soos „Stamme vir die ruimte"; en van nog meer irrealisme in Dubbeldoor en Vliegoog. Hy prys ook juis die twee stadsverhale aan; veral „Afrika-toonbank" om die „kundige versmelting van psigologie en verrassingsverhaal". Spitsberaad (1966), p. 196, 197.

2 Die Vaderland, 12.1.68.

3 Ibid.

4 Ibid.

Luitingh: dat die realisme nie meer „gemoedelik-lokaal” is nie, maar nog te „klein”; te opsetlike simboliek by Rabie; dat Brink se eksperiment nie tot eenheid groei nie; die steurende, opsetlike aanduidings van klank- en beeldeffekte by Small.¹

Maar die bevooroordeelde, weinig literêr-gemotiveerde aanval in hierdie verband kom veral weer van P. D. v. d. Walt, wat soos reeds aangedui, nie vernuwing nodig ag nie.² „Op een of twee na ... kan die skrale epiek die bowestruktuur van ‚betekenis’ nie dra nie”. Hy gebruik die term betekenis opsetlik, omdat geldigheid of gedagteinhoud te vleierend sou gewees het. As „programbundel” bevat die bloemlesing „sekere belangrike trekke van moderne prosatendensies hier te lande”, byvoorbeeld die anonimiteit en doodgewoonheid van mense en plekke, bepaalde temas, styltrucs, ens. (My onderstreping) Nou kan wel gevra word of dit „belangrik” is; en as dit belangrik is, of dit dan negatief-eksperimenteel is?

Ook W. E. G. Louw se genoemde besware teen „ontbrekende skakels” in Spitsuur („n modeverskynsel van ons tyd”, waardeur Aucamp „hom laat verlei het”) klink na n bedekte aanklag teen duisterheid. As voorbeelde noem hy „Portret ...” en „Tennis ...” — terwyl Aucamp dan nog in Die Hartseerwals „so byna ‚klassiek’ geskryf het. (Vgl. met wat Aucamp self oor „klassiek” sê, p. 76). Die gevolg is volgens Louw n soort mistifikasie „wat n mens wel bereid is om in die geval van verse te aanvaar, maar wat prosa beslis nie duideliker en bowenal diepsinniger maak nie”³. Vir Rosa Nepgen is dit later: „in die algemeen plesierig om te sien dat Aucamp (in n Bruidsbed vir tant Nonnie) sy gedagtes nie op onnodige ‚slim’ maniere à la mode ‚verkleed’ nie, ...; onder allerlei letterkundige strooi en simboliek ...”⁴.

n Kort bespreking van Spitsuur deur Chris Lamprecht, wat eerder vaagalgemeen is as onmiddellik ter sake, getuig nietemin tog van n skerpsinniger instelling teenoor die nuwer verhaalkuns; in plaas van met verwyte oor

1 Kriterium, Jan. 1965, p. 21-22.

2 Tydskrif vir geesteswetenskappe, Sept. 1964, p. 229-230.

3 Die Burger, 1.12.67.

4 Die Huisgenoot, 4.9.70, p. 79.

duisterheid te kom. Lamprecht sê dat Hennie Aucamp se verdienste daarin lê dat hy die „intuïtiewe aanvoeling, vermoede wat n mens so dikwels het van dinge wat net buite om jou begripsveld, verteenwoordigingsvermoë lê, in sy stukke n werklikheid maak"¹.

Teenoor n aandrang om enkelvoudigheid, ongekompliseerdheid, eenvoud en duidelikheid (nie-duisterheid) in die meer tradisionele, eksplisiete teorieë en ook soms in die kritiek, is daar in ander resensies n duidelike aanvaarding dat verwikkeldheid in die kortkuns ook funksioneel kan wees — die digtheid van n verhaal kan verhoog.

André P. Brink vestig die aandag daarop dat met Dubbeldoor (1963) n interessante vernuwing in die Afrikaanse prosa kom: minder „bouskema" en meer van die „snit"-verhaal, met sy enkele flitsinsig, soos by Tsjechow; en meer van die „vlakkeverhaal", byvoorbeeld van Hugo Claus.² Heelwat vroeër het Brink reeds by Een-en-twintig die filosofiese grondslag en vorm-agtergrond (eksistensialisme en surrealisme) uitvoerig uiteengesit en by verskeie van die stukke in die bundel kerninterpretasies aangedui.³

Ria Schutte sien die moontlikheid dat „n Bietjie pyn" (Dubbeldoor) weens die ongewone styl ontoeganklik mag voorkom. (Vir wie? Vir die „gewone" leser?) Daar is n veelheid van brokstukke van gesprekke, gedagteflitse uit die hede en verlede in enkele woorde, sinsnedes, onvoltooide sinne, wat afgewissel word deur „gewone" vertelling en beskrywing. En daar is nog die veelvuldige gebruik van hakies, kursivering, leestekens, ens.. Om die hele inhoud te begryp, sê Schutte, moet n mens die stuk meermale lees. Eers dan kan die vraag of die ongewone styl hier funksioneel is, beantwoord word.⁴ Maar hoekom lees sy dan nie meermale om die vraag vir die leser te

1 Die Taalgenoot, Okt. 1968.

2 Sestiger (3), Nov. 1963 - Aug. 1964, p. 68. Vgl. ook n opmerking in n boekaankondiging in Sarie Marais, 8.7.64, dat die titel Dubbeldoor op die meervoudigheid van tema en betekenisvlak dui.

3 Tydskrif vir letterkunde, Sept. 1957, p. 82-86.

4 Tydskrif vir geesteswetenskappe, Sept. 1964, p. 223, 224.

beantwoord nie? Ook L. C. Eksteen reken dat die tegniese verdieping in hierdie verhaal n nuwe groeipunt verteenwoordig: n meer eksperimentele taalgebruik, die aanbieding van gewaarwordings feitlik simultaan met die deurenwerking van gedagtes, herinnerings en prikkels van buite.¹

De Vries het van J. C. Kannemeyer heftig verskil oor die werklikhede wat laasgenoemde in „Die muise” (Dubbel-door) herken het: die Hitler-, bruinman- en klassieke „wêreld”. De Vries beweer dat die vermeende verwardheid van „wêrelde” wat „nie netjies genoeg met mekaar sluit nie”, aan onbegrypend lees en inlegkunde te wyte is.² Hoe dit ook al met die verhaal in werklikheid is, dié argument werp lig op die nie-enkelvoudigheid van die verhaal. Brink belig die kompleksiteit vanuit n ander gesigspunt: dat realiteit en verbeelde realiteit mekaar hier vernietig. Adolf se haat vir die bruinman-Jood word uitgedruk deur die rewolwer te rig op die muis wat in sy droom die bruinman se gesig gehad het.³ L. C. Eksteen sien in die „vierhoeksgegewe” (Adolf, Eva, die bruinman en die hospita) n Freudiaanse simboliek⁴; en P. D. van der Walt reken weer dat die groteske en patos in die verhaal so funksioneel is en so delikaat aangewend word dat dit die verhaal n ongewone trefkrag en fassinasië gee.⁵ (Vgl. by al hierdie menings dié van Louise Behrens wat op p. 100 genoem is.)

Daar is reeds gewag gemaak van P. D. v. d. Walt se drievoudige bedenking teen die „opsetlikheid” in sekere verhale in Duiwel-in-die-bos, wat hy „gerieflikheidshalwe” simboliek noem. (Vgl. p. 103)

F. I. J. van Rensburg daarenteen, wys op n sterk ontwikkelde struktuurbesef by Barnard: n hele spektrum van vertel- en beeldingswyses, sonder om die komposisionele

1 Kriterium, Julie 1964, p. 16.

2 Vgl. Kannemeyer, Standpunte, Junie 1964, p. 66; De Vries, Standpunte, Okt. 1964, p. 60, 61. Anita Moodie vermy die omstrede term „wêreld”, maar dui die Hitler-verwysing aan. Perspektief en profiel, derde uitgawe, p. 593.

3 Sestiger (3), Nov. 1963 - Aug. 1964, p. 69.

4 Kriterium, Julie 1964, p. 16.

5 Die Taalgenoot, Junie 1964, p. 21.

aspek „eksperimenteel" te laat aandoen. Hy wys daarop dat daar altyd iets onbekends, iets onvatbaars, iets onomlynds is; „iets wat die normale bekende, gevestigde orde bedreig of dit in elk geval verontrus"¹. Hy reken dat hier nie van simboliek in die gewone sin sprake is nie. Dit gaan nie om een ding wat in die plek van n ander staan nie; die boeiendste verhale is miskien dié waar binne en buite mekaar ontmoet, waar die een die ander ontsteek: „Om dit met simbooljagtery in verband te bring, lyk my n bietjie na die oorvertel van n ou skinderstorie"². (Vgl. met wat V. d. Walt sê, p. 103)

Waar Nepgen dit het teen herhaling in „Skreeu", wat vir haar na betekenislose clichés klink (vgl. p. 102) sien Aucamp daarin „n pragvoorbeeld van subtiliteit": Nêrens word gesê dat die jongmeisie die herrysenis van die ou-vrou, die aardmoeder, is nie, maar twee keer word van n renaissance-stoel gepraat.³

Jan Kromhout wys veral op die taalkompleksiteit in die bundel — taalgebruik wat tegelyk strukturerend en beeldend is. Die taal word deel van die struktuur, wat saam met ander tegnieke (verswyging, verbreekte chronologie, die gedagte- en assosiasiesprong) „die prosaïese inset telkens tot n poëties meervlakkige resultaat voer". Daar is die delf in die menslike gees tot anderkant die grense van die logika.⁴

Ook ten opsigte van Spitsuur, Twee maal om die son, n Bruidsbed vir Tant Nonnie, Liefs nie op straat nie en Jaarringe, word daar eerder op die funksie van n verwikkelde struktuur gewys, in plaas van enkelvoudigheid te beklemtoon. Behoorlik lees word steeds vooropgestel: Aucamp oor Liefs nie ...⁵ en Barnard oor Spitsuur⁶.

A. van Zyl wys na aanleiding van Spitsuur op die

1 Die Beeld, 26.1.69.

2 Ibid.

3 Die Burger, 20.12.68.

4 „Oor skrywers en boeke", S.A.U.K., 25.2.69. Vgl. ook Audrey Blignault se verwysing na meer as een vlak in dié verhale. Die Huisgenoot (boekebylaag), 14.11.69.

5 Rapport, 13.12.70.

6 Die Beeld, 25.2.68.

verskil tussen die „ou“ kortverhaal met sy alles-sê, en dié van die Sestigters wat meer suggereer en aandui en daarom steeds die prikkel behou om weer 'n keer gelees te word.¹ Elsa Joubert praat by dieselfde bundel van 'n ge-
waarwording dat in die verhale waar een belangstellings-
punt belig word, die lig net so effens verskuif kan word
om nuwe dieptes en kronkelinge na vore te laat kom.²

Die verhaal „Terug na die natuur“ (Twee maal ...)
word as so meerduidig beskou dat Aucamp dit eintlik „voor-
barig“ vind om te sê waaroor dié verhaal gaan. 'n Begin-
punt sou volgens hom kon wees die reël: „Dood is terug-
sink, verby die dier, grond toe“. 'n Verhaal oor die
dood, dus — maar dit sou net sowel 'n verhaal oor geboorte
kon wees.³ J. A. Grant praat van „'n spel op baie vlak-
ke“⁴ in dié verhaal.

A. J. Coetzee noem by n Bruidsbed ... die gebruik
van suggestie binne die verhaal, die plasing van sekere
„leidrade“, motiewe, selfs simbole, gewoonlik vroeg in
die verhaal, wat dan later in die gebeurtenisse en in die
ervaring van situasies opgevang word en ander dimensies
verkry.⁵ In dieselfde trant maak J. R. Verster gewag
van 'n sekere herhalende verwysing in die bundel, wat soms
uitgroeit tot simbole om 'n wyer dimensie aan die verhale
te gee.⁶

By Liefs nie ... interpreteer Aucamp die titelverhaal
as „spits kommentaar“ op die „verliteratuurde“ bestaan en
'n illustrasie van „die gaping tussen die egte (?) en ver-
werkte (vervalste?) werklikheid“⁷.

Soos in Herman C. Bosman se Unto dust is daar in
Jaarringe nie „die idilliese landelikheid waaraan ons in
ons prosa so gewoon geraak het nie“⁸. S. Strydom verwys
na die besef van die gekompliseerdheid van die menslike
bestaan wat hieruit spreek, die fyn ontwikkelde gevoel
vir taalwaardes, die sin vir struktuur. Onder die

1 Die Volksblad, 8.8.67.

2 Sarie Marais, 17.7.68.

3 Die Burger, 28.11.69.

4 Die Nataller, 9.1.70.

5 Die Beeld, 14.6.70.

6 Die Volksblad, 30.7.70.

7 Rapport, 13.12.70.

8 S. Strydom, Standpunte, Aug. 1967, p. 66.

oppervlakte van dié landelikheid is daar, soos in Bosman se verhale, gruwelike magte werksaam.¹

In sommige besprekings van die nuwer kort prosakuns in Afrikaans, selfs in gewone dag- en weekblaaie, is daar n verhoogde belangstelling vir die taalverdienste of -onverdienste van afsonderlike verhale en bundels in geheel. Daar is veral veel geskryf oor Aucamp en Barnard se oortuigende hantering van die medium. In een van die vroegste resensies oor die jonger Afrikaanse verhaalkuns wys Brink op die beeldelement, veral die dans van die winde in „Droogte” (Een-en-twintig),² (n verhaal wat miskien deur Dekker oorskat en deur V. W. Louw onderskat is).

Daar is talle verwysings na ekonomiese, presiese, suggestiewe en plastiese woordgebruik wat bydra tot helderheid, byvoorbeeld in Spitsuur,³ Duiwel-in-die-bos,⁴ Dubbeldoor,⁵ Vliegoog,⁶ n Bruidsbed vir tant Nonnie,⁷ Liefs nie op straat nie,⁸ Twee maal om die son.⁹

Daar word meer dikwels na die funksie van verskillende soorte sinne, en hier en daar na paragrafering verwys. Die kort volsin by De Vries is miskien nie ritmies nie, maar aangepas aan „sy benadering van die werklikheid”¹⁰. In „Armed vision” (n Bruidsbed ...) lees Aucamp se sinne en paragrawe „amper soos verse”, nie net in hulle

-
- 1 S. Strydom, Standpunte, Aug. 1967, p. 66. Vgl. ook wat Antonissen oor Een-en-twintig sê, p. 78, par. 3 en ook voetnoot 6).
 - 2 Tydskrif vir letterkunde, Sept. 1957, p. 85.
 - 3 A. v. Zyl, Die Volksblad, 8.8.67; Chris Barnard, Die Beeld, 25.2.68.
 - 4 A. v. Zyl, Die Volksblad, 20.3.69; Hennie Aucamp, Die Burger, 20.12.68.
 - 5 A. J. J. Visser, Die Unie, 1.3.64, p. 462.
 - 6 F. I. J. van Rensburg, Die Volksblad, 4.11.65.
 - 7 J. Kromhout, „Oor skrywers en boeke”, S.A.U.K., 4.2.71.
 - 8 A. v. Zyl, Die Volksblad, 25.2.71. André P. Brink, Die Huisgenoot, 9.4.71: Die suggestie van die „literatuur”/literatuur van „die klein, kaal feit”.
 - 9 P. D. van der Walt, Die Transvaler, 9.3.70. Teenoor W.E.G.L. se twyfel of De Vries iets te sê het (vgl. p. 98) is V. d. Walt se kommentaar dat die bundel demonstreer dat De Vries n fyn stilis is, die taal ekspressief hanteer en dat hy iets te vertel het.
 - 10 W. E. G. Louw, Die Burger, 20.12.63.

vorm nie, maar ook deur hulle formuleringswyse.¹

F. I. J. van Rensburg wys op die subtiele wisseling van die struktuur van die sin in Duiwel Die besondere „stylsinjatuur is aan die sin af te lees“. Gewoonlik is dit 'n korterige sin, redelik konstant gehandhaaf, maar een „wat subtiel na die eis van die gebeure groei en krimp“². In Katastrofes is daar, soos A. v. Zyl aandui, die funksionele wisseling van „gejaagde betekenislose sinne, gemeng met eenwoordsinne en kort staccato-sinne waarmee indrukke ingehamer word“³. Daar is ook nog die ietwat veralgemeende verwysing na „die sterk ritmiese gang van die sinne, die beelde“ in Een-en-twintig.⁴

In enkele besprekings word daar gewys op die funksie van taalgebruik wat nie harmoniërend met die verhaalsituasie is nie, maar eerder in kontras met 'n werklikheid agter die taal. Brink noem „Houtbaai blues“ (Dubbeldoor) as voorbeeld, waarin 'n lughartige kleurlingtaal 'n ironiese spanning skep met die skrynende verhaal van eensaamheid in daardie taal.⁵ (Vgl. p. 21) (Aucamp daarenteen, glo dat die leser hom hier, veral in die eerste paragrawe, teen die taal vaslees; dat volkstaal maklik in koketteerdery kan ontaard.⁶ By hierdie soort argument ontstaan die vraag of „die leser“ dan nie ook by Blum, Small, en andere, dieselfde „probleem“ sal ondervind nie. En verder kan gevra word of die aanprysing van die sogenaamde „skoon“ taalgebruik by Barnard en Miles⁷ nie neerkom op 'n veralgemenende kriterium nie.) Kannemeyer wys by dieselfde verhaal op die teenstellende liedjies wat Jan Wolfrokkie sing en die dubbele betekenis van die woord „baby“.⁸ Ook P. D. van der Walt dui aan dat die idioom hier as noodwendigheid aanvaar word; dit dien die epiek,

1 T. T. Cloete, Standpunte, Des. 1970, p. 43.

2 Die Beeld, 26.1.69.

3 Die Volksblad, 10.12.64.

4 I.R. (vermoedelik Ina Rousseau, volgens 'n mededeling van die redaksie), Die Huisgenoot, 20.8.56.

5 Sestiger (3), Nov. 1963 - Aug. 1964, p. 68.

6 Standpunte, Okt. 1972, p. 13, 18.

7 Aucamp, Standpunte, Okt. 1972, p. 6.

8 Standpunte, Junie 1964, p. 66.

dra by tot die skepping van die wêreld-van-die-verhaal.¹

Wat Van der Walt oor Jaarringe sê, sluit by hierdie beskouing aan: dat die verhaaldebeure op een persoon betrek of vanuit een persoon se perspektief gegee word, (meestal ook in sy kenmerkende idioom), maar daar is altyd 'n groter wêreld of suggestie daarvan waarin die voorgrondsebeure ingebed is — wat aan die verhale 'n besondere binding gee.² Dié argument kom ook voor in S. E. van Zyl se resensie oor Liefs nie Om die aaklige uit die werklikheid te probeer besweer, is die styl bedrieglik eenvoudig. Dit bring mee distansiëring van die onaanneemlikheid van die werklikheid.³

Enkele resesente wys op die funksionele voorkoms van detail in die nuwer verhaalkuns. P. G. du Plessis is van mening dat „Kafee aan die straat” (Spitsuur) die opneem van detail ten beste illustreer. In die detail-inventaris is daar uiteindelik die beeld van 'n hunkering uit die kleindorpse en van die kleindorp self, én van die karakter wat die verhaal vertel.⁴ Elsa Joubert wys op die suggestie in plaas van vertelling in dié verhaal. Die beskrywing van die gewone padkafee het die belangrikste middel tot die karakter- en situasietekening geword.⁵ A. J. Coetzee reken egter dat „die bekende skryftechniek van moderne Franse romanskrywers” in dié verhaal nie heeltemal slaag nie”⁶.

In die tradisionele teorieë oor die kortverhaal word daar gewoonlik van een stemming of een grondtoon in 'n kortverhaal gepraat. Hierteenoor vestig Brink die aandag op die groot stylverskeidenheid binne die verhaal „n Bietjie pyn” (Dubbeldoor). Die stylvariasie vergesel perspektiefwisseling: „n spring tussen hede en

1 Die Taalgenoot, Junie 1964, p. 21.

2 Die Taalgenoot, Apr. 1967, p. 19.

3 Die Suidwester, 14.12.70.

4 „Oor skrywers en boeke”, S.A.U.K., 22.2.68.

5 Sarie Marais, 17.7.68. Vgl. ook S. E. v. Zyl se verwysing na Liefs nie ...: dat „die onbevatlikheid van die werklikheid besweer word deur 'n byna obsesionele behepthed met klein, konkrete, dikwels geometriesekure detail”. Die Suidwester, 14.12.70.

6 Die Nataller, 19.1.68.

herinnering, los assosiasies en konkrete waarneming, koe-rantberig en kleurlingtaal"¹. Teenoor die kategoriese indeling van realistiese en romantiese verhale, soos by Lategan, vra Aucamp by „Soms op n reis" (Twee maal om die son): „Waar, in dié betowerende sprokie, is die oorgang van realisme na fantasie? Wanneer vermoed jy dat die meisie in die verhaal n sirene van ouds is?"² Elsa Joubert wys op die verdienste van styl-integrasie in „Hoogsomernag" (Duiwel-in-die-bos); waar Barnard nie meer styl skryf nie (sic!), styl geen doel meer is nie.³

Anders as diegene wat in beïnvloeding net gevaar en kwaad sien, het Uys Krige reeds in die inleiding tot Een-en-twintig (1956), gewys op die verrykende invloed wat die Franse taal vir vele het. Dat Rabie daardeur dalk n fyner oor vir die musikaliteit van sy eie taal ontwikkel het. Krige reken dat dit sy taalgebruik leniger gemaak het, beweegliker, veel subtieler en ryker geskakeerd as voorheen; sy visuele gawe aansienlik verskerp het en hom geleer het om die beeld raak en lewendig met n minimum van woorde daar te stel.⁴

Soos in die nuwer, meer eksplisiete kortprosateorieë, is daar ook in die resensies oor die nuwer bundels toenemende aandag vir die vertelhouding of gesigspunt. In teenstelling met veral Lategan se teorie, word daar nêrens meer verwys na n verhaal as uitdrukking van die persoonlikheid van n skrywer nie. Daar word trouens dikwels gewys op die distansiëring wat die skrywer of verteller ten opsigte van sy verhaal kan handhaaf.

Daar word onder meer verwys na die skerp ironiese lig wat n verteller met beperkte insig op die gebeure laat val, byvoorbeeld in Jaarringe⁵. n Moontlike interpretasie by „Terug na die natuur" (Twee maal om die son) is dat dit n verhaal is oor die verwisselbaarheid van rolle: Die verteller wil nie met Abraham de Vries vereenselwig

1 Sestiger (3), Nov. 1963 - Aug. 1964, p. 68.

2 Die Burger, 28.11.69.

3 Sarie Marais, 26.3.69.

4 A.w., p. 10, 11.

5 S. Strýdom, Standpunte, Aug. 1967, p. 67.

wees nie, en die verteller en Thys van der Vyver is twee aparte mense. „Tog is almal, ook die gorilla, ... fasette van een en dieselfde ding.”¹

In heelwat van die nuwer verhale merk die resensente n sekere skynbaar bewuste onbetrokkenheid van die skrywer — n objektiewe notering van wat die verteller waarneem. Dié beskouing staan in n sekere sin teenoor die „kunsbewuste”, eensydige standpunt in die ouer teorieë dat die verhaal nie lewensprojeksie is nie, maar lewensinterpretasie; dat die werklikheid nie genoteer (moet) word nie, maar dat die verhaalwêreld die persoonlike siening van die skrywer (moet) vertolk.

In Vliegoog byvoorbeeld, is daar die gedistansieerdheid by die skrywer teenoor sy verhaalsituasies. „Die skrywer noteer koel en saaklik, onemosioneel”, met n afwesigheid van sierelemente.² Ook in Liefs nie ... is daar die objektiewe waarneming, die „filmiese hantering”³. Boekanier (Stephan Bouver) wys op die trefkrag van die verhale in n Bruidsbed vir tant Nonnie deur die vermoë van die skrywer om hom van sy karakters te distansieer. Die stelling dat Aucamp in meer as een verhaal n rol speel (maar hom nooit aan die leser opdring nie) is dalk te stellig, maar nietemin n aanduiding van die „objektiwiteit” van die skrywer.⁴ Watter Aucamp: die „mens” of die „skrywer”?⁵ Alba Bouver se formulering is dalk suiwerder, waar sy oor die titelverhaal in die bundel opmerk dat die verteller, „wat kind in die huis is”, n „onopsigtelike, maar onmisbare skakel bly wat die geheel stewig aanmekeer heg”⁶.

n Ander aspek van die gesigspunt, waaraan in sommige resensies heelwat aandag gegee word, is die funksionaliteit

-
- 1 Hennie Aucamp, Die Burger, 28.11.69. De Vries skryf soms onder die skuilnaam Thys van den Vyver. Vgl. Alibi van n verdagte (1972).
 - 2 F. I. J. van Rensburg, Die Volksblad, 4.11.65.
 - 3 Hennie Aucamp, Rapport, 13.12.70; A. v. Zyl, Die Volksblad, 25.2.71.
 - 4 Die Staatsamptenaar, Julie 1970.
 - 5 Vgl. Booth oor die implikasies van die „implied author”, a.w., p. 71, 73, ens.
 - 6 Sarie Marais, 21.10.70, p. 53.

van die ek-verteller, byvoorbeeld in n Bruidsbod ... (of die verteller nou „onttroke of betroke" is)¹ en Duiwel-in-die-bos². Cloete wys ook op verhale in n Bruidsbod ... waar dié tegniek nie so goed slaag nie, soos in „n Boer sê tot siens" waar die verteller „in die stilistiese verleentheid sit" dat hy mymer en ook „informatief moet mymer". In „Die terras" is die tegniek meer geslaagd.³

Teenoor die tradisionele geloof aan n snelle intrige of verhaaltempo in die kortverhaal, is daar in die nuwer kritiek, selfs in die resensies, ten opsigte van tyd en beweging n minder simplistiese benadering.

Van die verhaal „Lucy" (Liefs nie ...) sê Brink: „Ek het nog selde n prosa teëgekome waar die gewone epiese tyd so heeltemal opgehef word nie: in dié klein verhaal bestaan alle momente uit hede en verlede tegelyk. Dit werk soos n skarnier: in die eerste helfte is tydloosheid die verhaal se motief, en in die tweede verweselik die styl self daardie tydloosheid ..."⁴

By „Oom Nakkie, my oom Nakkie" (Liefs nie ...) wys Aucamp op n stollingseffek op bladsy 7, die effek van vertraagde beweging in die kursiefgedrukte gedeeltes teen die einde van die verhaal, n vernuftige terugflits op p. 25 en die haas simultane handeling op twee vlakke.⁵ Ook A. van Zyl bespreek die „heel besondere vertel-beskryf-tegniek" in dié verhaal. n Enkele sekonde bring die skrywer die „film" tot stilstand en die beweging stol in n treffende onmiddellikheid. Deur die saamvertel van aparte dinge kry jy tegelykertyd die oomblikke, die

-
- 1 T. T. Cloete, Standpunte, Des. 1970, p. 45. Vgl. ook Kromhout se opmerking dat die ek-vertellings „die allure van dramatjies in monoloogvorm kry; kort belydende alleensprake". „Oor skrywers en boeke", S.A.U.K., 4.2.71.
 - 2 A. v. Zyl, Die Volksblad, 20.3.69.
 - 3 Standpunte, Des. 1970, p. 45. Ander resensente wat na die geslaagdheid van die ek-verteller in n Bruidsbod ... verwys, is: P. D. van der Walt, Die Transvaler, 15.6.70; J. R. Verster, Die Volksblad, 30.7.70; en A. J. Coetzee, Die Beeld, 14.6.70.
 - 4 Die Huisgenoot, 9.4.71, p. 86.
 - 5 Rapport, 13.12.70.

dinamiese handeling, en n soort nabetragting: n oorvertel van wat gebeur het. Maar die twee vlakke is volledig geïntegreer.¹

S. E. van Zyl vestig die aandag op die oomblik van die moord in dié verhaal. Deur die enkele oomblik in die tyd so af te sonder, die presiese beweging van die moordenaar as 't ware filmies vas te lê, word gepoog om ten eerste die vloei van die tyd en ten tweede die afgryselikheid van die gebeure in sy hele omvang, te besweer.² Van Zyl haal Butor aan oor die „nuwe optiese realisme”. Sy sê dat „nog n hedendaagse tegniek” in die verhaal is, wat Butor noem „kontrapuntale tydsgebruik”, dit wil sê, n vertelling in die hede beweeg parallel met n vertelling in die verlede. Ongelukkig motiveer sy nie haar bedenkings nie: of Miles wel hierdie effekte bereik en of hy in al die stukke wel die gevaar van trivialiteit vryspring.³

S. Strydom wys daarop dat in Jaarringe die verhaal soms heen en weer in die tyd loop en die hede teen die agtergrond van die verlede tot klaarheid gebring word.⁴ A. J. Coetzee wys weer op die funksie van hierdie tegniek in „Portret van n ouma” van Aucamp.⁵

Die meer tradisionele standpunt kom nog voor in F. E. J. Malherbe se beskouing oor die verteltegniek en verhaaltempo in „Die matras” (Vetkers en neonlig), wat hy „as voorbeeld van goeie bou noem”. „Wat konstruksie betref, word op die goeie (sic!) plek in die tydsverloop van die verhaal aangevang en op natuurlike wyse agteruit en vooruit die gebeure ontvou, sonder dat die tempo van die handeling daardeur vertraag word.”⁶

Oor die vraag hoeveel epiese substansie daar nog in die kortverhaal moet wees om nog verháál te bly, word daar in n paar van die jongste resensies besin.

1 Die Volksblad, 25.2.71.

2 Die Suidwester, 14.12.70.

3 Ibid.

4 Standpunte, Aug. 1967, p. 67.

5 Vgl. „Staalkaart”, Standpunte, Okt. 1972, p. 15.

6 Die Stellenbosse student (1960), p. 153.

Barnard beskou dit as verdienste dat verhaalmatigheid „gode sy dank” in Spitsuur behoue gebly het, ondans die verwikkelder problematiek.¹ Cloete wys op die aksentverskuiwing by n Bruidsbed ..., wat Aucamp self as kortkuns karakteriseer, eerder as kortverhale. Tog, sê Cloete, is Aucamp se kortkuns nie sonder verhaal nie. Hy kan n goeie verhaal skryf, „maar die verhaal is n lens waar-déúr hy kyk”, byvoorbeeld in „Steven en Fay”.²

In die resensies wat van n meer literêre instelling getuig, word ook dikwels kommentaar gelewer op elemente wat tot die eenheid van die verhaal bydra of dit versteur. Daar word soms gevra na die drakrag van n bepaalde verhaal (-situasie). In die nuwer resensies is daar soms n korter oorsigtelike bekendstelling van verhale in n bundel, en n uitvoeriger bespreking van een verhaal of enkeles. Enkele voorbeelde is: „Terug na die natuur” (Twee maal ...).³ „Skreeu” en „Hoogsomernag” (Duiwel-in-die-bos),⁴ en „Armed vision” (n Bruidsbed ...)⁵.

By Een-en-twintig is daar beswaar dat die twee vlakke van hede en verlede in „Stellenbosch my vallei” „nie fyn genoeg verstrengel is nie”⁶. (Dat „Gesprek onder n donker maan” eenheid „van toon en segging” mis,⁷ is weer n ietwat vae bedenking.)

R. Schutte het by n verhaal soos „n Bietjie pyn” (Dubbeldoor) meer as een lesing nodig geag om te bepaal of alle onderdele n noodsaaklike funksie vervul. (Vgl. p. 107 hier voor). Maar by „Stamme vir die ruimte” is daar: „tallose verwysings en assosiasies wat n mens vaag aanvoel, maar dit is só moeilik om in hierdie spesifieke verbeeldingswêreld in te dring dat die stuk by menigeen n onbevredigde gevoel sal agterlaat”⁸. Dit skyn nou asof

1 Die Beeld, 25.2.68.

2 Standpunte, Des. 1970, p. 43.

3 Hennie Aucamp, Die Burger, 28.11.69.

4 Elsa Joubert, Sarie Marais, 26.3.69.

5 T. T. Cloete, Standpunte, Des. 1970, p. 43.

6 Uys Krige, Een-en-twintig (1956), p. 13.

7 Krige, a.w. p. 8.

8 Tydskrif vir geesteswetenskappe, Sept. 1964, p. 224.

die kritikus net bereid is om meermale te lees as daar 'n verskeidenheid uiterlike tipografiese onderskeidings is, soos in „n Bietjie pyn“. As die verhaal deur woord, beeld en sin 'n aanspraak maak op die leser se „in-dringingsvermoë“, is daar blykbaar nie soveel aansporing om wéér te lees nie. Dan is die „verwysings en assosiasies“ vaag.

Oor „Die moeder“ in dieselfde bundel is daar 'n mening dat die verhaal inboet aan konsentrasie as gevolg van die heen-en-weer-beweging tussen die uitbeelding van die gefrustreerdheid van die vrou en die man. Die verhaal word wel „as geheel in reliëf geplaas“ deur die slot waar die man „'n visie op die wêreld buite die versperrings om hom kry“¹.

Die gevaar van sentimentaliteit en vals patos is in „Houtbaai-blues“ waarskynlik vermy deur meer te suggereer as te sê.² (Vgl. hierby die uiteenlopende menings op p. 112) In Liefs nie ... is daar weer soms 'n soort opsetlikheid wat juis te veel „literatuur“ wil maak uit die gegewe; en dan weer in ander verhale die enkelvoudigheid dat die styl „n bietjie té nietig bly“³.

Die verbrokkeling van 'n verhaal in paragrawe, „wat elk sy eie klinkende stukkie prosa aan die einde het“ (bv. in „Portret ...“, Spitsuur) is volgens P. G. du Plessis „een van Aucamp se boesemsondes“. Maar Du Plessis verwys aan die positiewe kant ook na „inherent-geknoopte motiewe“ wat die verhaal laat slaag en na alles „wat literêr kom werk het“: onder meer „die wyse waarop hy van die een beeld, of simbooltjie, uit die herinneringswêreld na die volgende kom, die openbarende wyse waarop die tragiek van die ouma en die verteller se houdings verweef word tot 'n verhaal“⁴. Du Plessis beskou dit as een van die heel

1 L. C. Eksteen, Kriterium, Julie 1964, p. 16.

2 R. Schutte, Tydskrif vir geesteswetenskappe, Sept. 1964, p. 223, 224.

3 André P. Brink, Die Huisgenoot, 9.4.71, p. 86.

4 „Oor skrywers en boeke“, S.A.U.K., 22.2.68. Aucamp vind weer by Thys Nel die probleem dat verduidelikende sinne en paragrawe soms nie glad inskakel by die ritme van die verhaal nie. Standpunte, Okt. 1972, p. 18.

beste kortverhale wat hy nog in Afrikaans gelees het.

By 'n aantal verhale is daar bedenkinge oor 'n „te veel" in die verhaal; dat die drakrag van die verhaal ooreis word. A. v. Zyl noem „Die middelboom" en „Venesië agter 'n bruin gordyn" (Jaarringe) as voorbeelde van verhale waarin die simbole „verdun word" deur te veel motiewe en wydlopiegheid, die bybring soms van irrelevante dinge soos in „Die middelboom" en „Venesië agter 'n bruin gordyn".¹ A. J. Coetzee het nagenoeg dieselfde beswaar teen die laasgenoemde verhaal.² Aucamp vra by „Terug na die natuur" (Twee maal ...): „Wou De Vries hier nie dalk te veel in een verhaal nie?"³ J. R. Verster kritiseer die eksplisiete uitsê van dinge wat liefse geïmpliseer kon gewees het, in „Die dassie" ('n Bruidsbed ...).⁴

Daar word ook gevra na die funksionaliteit van die slot van verhale. F. I. J. van Rensburg wys daarop dat delikate balans soms by die geringste oorlading kan dreig om versteur te word. Hy wonder of die slotwoorde in „Vrydag", „Die gog" en selfs by „Die dood van Julika von Schwabe" nodig was (Duiwel-in-die-bos).⁵ 'n Soortgelyke beswaar word ingebring deur J. R. Verster teen 'n Bruidsbed ...: dat Aucamp nie altyd daarin slaag om die fyn balans tussen te min en te veel „leidrade" (sy aanhaling) te handhaaf nie. Soms verloor 'n verhaal sy slotverrassing omdat die deurlopende motief nie oortuigend genoeg aangedui is nie, byvoorbeeld „Op 'n Dinsdag as dit reën".⁶ Aucamp vind dit weer jammer dat die twee slotreëls van „Toe hulle op Gus gewag het" (volgens hom een van die beste stukke in Liefs nie ...) nie weggelaat is nie. Hulle wil verklaar, en verleen so 'n opsetlikheid aan die verhaal⁷ — só asof dit moet dien om moontlike duisterheid van die stuk te besweer en „toegewings aan die minder waaksame leser" te doen, soos soms ook by Elise Muller.⁸

-
- 1 Die Volksblad, 11.5.67.
 - 2 Die Nataller, 20.1.67.
 - 3 Die Burger, 28.11.69.
 - 4 Die Volksblad, 30.7.70.
 - 5 Die Beeld, 26.1.69.
 - 6 Die Volksblad, 30.7.70.
 - 7 Rapport, 13.12.70.
 - 8 Standpunte, Okt. 1972, p. 17.

En Brink wys op die geforseerdheid van die slot in Rabie se „Ek het jou gemaak“ (Een-en-twintig).¹

n Interessante verskynsel in enkele van die resensies uit die jare sestig is dat die digtheid en eenheid van die bespreking vergelykenderwys so toegeneem het, sodanig „organies“ verweef is, dat dit moeilik word om aanhalings of argumente uit die geheel uit te lig. Twee voorbeelde is die resensies oor Katastrofes deur Rob Antonissen² en André P. Brink³ wat gelyktydig in April 1965 verskyn het. Tema en vorm, genre en teks, historiese of filosofiese agtergrond en inhoud (in die breër sin van die begrip), vloei in hierdie besprekings so ineen dat die voeë tussen afsonderlike gesigspunte vervaag.

Die algemene argument wat Antonissen voer, het te maak met ironie as oriënteringsfaktor in die bundel, hoewel hy nie eens van ironie praat of eksplisiet sê dat die digtheid van die stukke daardeur verhoog word nie. Hy wys onder meer daarop dat die leser hier steeds op sy hoede moet wees vir „dus“, „want“ en „omdat“. Huil is hier nie altyd as huil bedoel nie en lag, as leesreaksie, kan dalk „aanklag teen jouself“ word: „Al wil die redelikheid in jou miskien ook hoé protesteer teen onwaarskynlikhede en inkonsekwensies, teen polivalente sintaksis en ‚onlogiese‘ spreektaal“, ... (is) hierdie prosa „wellig die mees dinamiese vertelkuns in Afrikaans ... dagboek-suite van n deur en deur reële ek se meeslepende avonture in n feitlik-bepaalde en tog fantastiese ruimte“. In hierdie gesigspunt word elemente soos taal, styl, genre, gebeure, vertelhouding en ruimte integrerend aangesny. Hy toon verder aan dat dit hier nie bly by die waarneem of ervaar van katastrofes nie; dit is katastrofes, wat katastrofaal is, wat die verteller en hoorder ook in dié sin meesleep, saam met die res van die wêreld katastrofeer.⁴

1 Tydskrif vir letterkunde, Sept. 1957, p. 83.

2 Standpunte, Apr. 1965.

3 Kriterium, Apr. 1965.

4 Standpunte, Apr. 1965, p. 58-59. Vgl. ook Spitsberaad (1966), p. 143-147.

Brink bespreek Katastrofes en Die ysterkoei moet sweet saam. Hy wys op die ideële voedingsbronne van hierdie kuns. Hy beklemtoon die belangrikheid van die spel-element (wat die elemente van fantasie en erns van kinderspel weerkaats). En verder die fyn spel van ewewig tussen die tere en die gewelddadige, die gewone en die skrikwekkende, wat ook neerslag in prosastyl en digvorm kry. Die ek wat nie teenoor die wêreld staan nie, maar die wêreld word, bring mee n virtuose spel van spanninge tussen die epiese en die liriese.¹

In n later bespreking wys Brink hoe in hierdie prosa uit die woord, uit die skryfaksie n wêreld gebore word (die oë wat „met raket” opgeslaan word na die berge) — met die wete dat die verslag sêlf subjektief is. („Môre kan ek dalk n ander verslag skryf, het die illusie dalk n ander vel.”)²

Samevatting

Soos reeds hier voor in die inleiding tot die resensies gesê is, het die resensente van die afgelope dekade en n half, anders as die meerderheid skrywers van handleidings, hulle glad nie gesteur aan „die eise wat die vorm oplê” nie.³

Maar daar het ook groot verskille tussen die resensies na vore gekom. Breedweg kan daar twee hoofgroepe

1 Kriterium, Apr. 1965, p. 12, 13.

2 Standpunte, Des. 1967, p. 45. Vgl. ook Brink in Perspektief en profiel (red.: P. J. Nienaber), derde uitgawe, p. 660-661.

3 Uit die 70-tal besprekings van 12 nuwer kortprosa-werke in literêre tydskrifte en gewone nuusmedia is dit duidelik hoe die vernuwing van „Sestig” van die Kaap tot in Windhoek aandag getrek het. Streeksgewys is Oos-Kaapland, met sy twee universiteite, hierin n eienaardige uitsondering. Hoekom sou die Afrikaanse dagblad in hierdie geweste dan so min in die nuwer, kort prosakuns belangstel? Die volgende nuusblaaie skryf dat hulle nie oor resensies van die genoemde werke beskik nie: Die Oosterlig (brief, 6.5.71), Die Suidwes-Afrikaner (30.8.72) en Hoofstad (14.6.71).

onderskei word: die literêr-teoreties (nie dogmaties nie) georiënteerde besprekings en die „nie-literêre" relase, waarvan sommige ook in literêre publikasies verskyn het.

Die literêr meer oortuigende resensies toon in breë trekke dieselfde benadering as wat reeds hier voor onder die vernuwing in die Afrikaanse kortprosa kritiek opgehaal is. Daar is onder meer die volgende tendensies:

1. Aanprysing van die enkelvoudigheid van komponente is feitlik algeheel afwesig en word soms maar so tussendeur in samehang met ander aspekte genoem. Die soort eenvoud wat byval vind, is soos Aucamp dit by n werk van De Vries stel: die eenvoud en spontaneïteit van een wat presies weet wat hy wil sê. (Kyk ook hier by die vyfde tendensie.) Verder is daar pleidooie dat verhaalmatigheid nie (op onnatuurlike wyse?) ingeboet moet word nie, en waarskuwings dat die drakrag van n stuk kort prosa ooreis kan word.

2. Verwikkeldheid wat funksioneel is, word onder meer met die volgende gesigspunte geïllustreer (Kyk ook by tendensie vyf):

- (a) beklemtoning van die moontlikheid van verskillende interpretasies in plaas van n kernidee of hoofmotief;
- (b) dat die nuwer Afrikaanse verhaal deur suggestie die prikkel tot herlees behou, teenoor die ouer „alles-sê"-verhaal; en in aansluiting by hierdie argument besware teen die alte verklarende slot in verskeie nuwer, andersins verdienstelike verhale;
- (c) wat bou betref, sedert Dubbeldoor meer van die „snit"-verhaal soos by Tsjechow en die vlakkeverhaal soos by Claus;
- (d) n heterogene stylverskeidenheid, vergesel van perspektiefwisselinge soos in „n Bietjie pyn" (De Vries);
- (e) die diepgang wat deur subtiele, nie-deursigtige simboliek ontstaan;
- (f) verhoging van die digtheid van n verhaal deur verwysing, verbreekte chronologie, gedagte- en

assosiasiespronge;

- (g) geleidelike oorgang van 'n prosaïese inset na 'n poëties (liries?) meervlakkige resultaat;
- (h) betrekking van die skryfaksie self as struktuur-element.

3. Aandag word gegee aan die funksie van vertel-houding of verteltegniek en aanverwante aspekte:

- (a) die aanbieding van gewaarwordings, deureengevleg met gedagtes, herinnerings en prikkels van buite;
- (b) die ironiese lig wat vertellers met beperkte insig op gebeure werp;
- (c) die jonger neiging van objektiewe notering, waarneming van 'n afstand (wat in die eerste instansie nie soos in die ouer teorieë „interpretasie van die lewe" beteken nie, maar seleksie van wat struktureel kan meewerk);
- (d) verskillende funksies van veral die ek-verteller.

4. Ten opsigte van tyd en beweging is daar minder kommentaar as by ander aspekte, maar wel die volgende relevante punte: binne dieselfde verhaal die voorkoms van vertraagde beweging, terugflitse en simultane handeling op meer as een vlak; funksionele kombinerings van vertelling en beskrywing wat 'n invloed op die voortgang van die handeling het; die funksie van 'n heen-en-weer-beweging in die tyd.

5. Oor die aanwending van die medium, en veral taalgebruik, word daar gewys op:

- (a) woordgebruik wat tot helderheid bydra;
- (b) stylsinjatuur wat deur die sin (veral die lengte) geïllustreer word;
- (c) beïnvloeding van die tempo deur die sinslengte;
- (d) kontras tussen 'n „eenvoudige" taalgebruik en 'n gekompliseerde werklikheid daaragter.

Aan die negatiewe kant is daar die resensies wat deur veralgemening, oppervlakkigheid, vaagheid en vooroordeel gekenmerk word. Die „manifes" sien min of meer soos volg daaruit:

- (i) aanprysing van wat „op n stewige tradisie in die letterkunde berus" en verwerping van „duisterheid", „eksperimentaliteit" en „los assosiasies";
- (ii) twyfel of n nuwer skrywer „veel te sê het";
- (iii) besware teen die negatiewe mensbeeld wat uit sekere verhale spreek;
- (iv) bedenkinge oor n gebrek aan epiëse substansie, n sekere ylheid.

Terugskouend blyk dit dus dat die meer literêr gefundeerde beskouings in die resensies aansluit by die vernuwing wat in die wêreldkritiek sedert die jare twintig tot veertig en later gevestig is — op n meer oortuigende wyse as die toeligting in die „nuwer" Afrikaanse bloemlesings.

HOOFSTUK IV

PERSPEKTIEF: HERKENBARE GROOTSTE GEMENE DELERS

Die literêre teorie wil vir ons leer om weer sonder vooroordeel na die literêre kunswerk te kyk; dit wil alle aanpaksels van verkeerde, aangeleerde maniere van lees en studie verwyder.¹

— N. P. v. W. Louw

Aan die begin van hierdie studie is gevra na die geldigheid van die teorieë wat in Afrikaans so eksplisiet oor die kortverhaal opgestel is, vir die nuwer Afrikaanse kort prosakuns. En daar is gevra na die geldigheid van die jonger, minder deduktiewe beskouings.

Geskiedkundig benader, was die bevindinge soos in hfst. II en III uiteengesit, in breë trekke soos volg: Dit wil voorkom asof die Afrikaanse beskouings oor die kortverhaal van 1929 tot 1956 nog grotendeels verwant is aan teorieë wat van 1820 tot 1920 oor die „tale" en die „short story" opgestel is. Die groot internasionale literêre vernuwings van die jare twintig tot veertig van die huidige eeu en latere heroriëntasies, het by hierdie ouer beskouings verbygegaan; miskien omdat wat illustrasiemateriaal betref, so swaar geleun is op Afrikaanse verhale, en die peil van die Afrikaanse prosa tot vroeg vyftig nog so elementêr was. (Belangrike uitsonderinge is waarskynlik onderskat.) Daarenteen het die „vernuwing van Sestig" in die Afrikaanse prosa ook vernuwing in die kritiek gebring, hoofsaaklik in literatuurgeskiedenis, literêre opstelle en resensies, in aansluiting by die buitelandse vernuwing van n paar dekades gelede. Maar die ouer beskouings het veral in die inleidings van bloemlesings en in handleidings bly voortleef; sommige waarvan selfs nog vir voorskrywing in 1977 aanbeveel word. En

1 n Wêreld deur glas (1958), p. 175.

verder het die meerderheid bloemlesings van die jare ses-
tig tot hede hoofsaaklik meer tradisionele verhale opge-
neem. Daarbenewens was alles wat hier onder die ver-
nuwing in die kritiek byeengebring is weliswaar nie ver-
nuwing nie, maar in sommige gevalle, soos sekere resensies
illustreer, eerder nie-literêre vervlakking.

Uit die „ouer" en „nuwer" benaderings wat in hoofstuk
II en III uiteengesit is, word nou in hierdie hoofstuk 'n
aantal grootste gemene delers uitgelig, wat by die nader
beskouing van enkele nuwer Afrikaanse verhale in hoof-
stuk V die uitgangspunt sal wees.

1. Outeur en vertelhouding of gesigspunt

Waar in die meer tradisionele Afrikaanse beskouings oor
die kort prosakuns meestal na die skrywer en sy tegniek
verwys word, val die soeklig in die nuwer beskouings op
vertelhouding of verteltegniek.

Kennisname van die outeur kan wel 'n tweërlei doel
dien. Dit vestig die aandag daarop dat elke verhaal 'n
gesubjektiveerde werklikheid is¹; dat daar geen konstante
werklikheid bestaan nie². Biografiese agtergrondkennis
kan soos vandag algemeen aanvaar word, ook bydra tot die
ontdekking van struktuuraspekte.³ Maar gemoeidheid met
die outeur lei alte maklik tot gelykstelling van „die mens
agter die boek"⁴ met die „poëtiese ek" wat, soos die For-
malis Mukarovskij dit stel, die „konvergerende punt"⁵ in
die komposisie is.

Die ontstaansproses van 'n kunswerk behoort vir die
kritikus vanselfsprekend slegs van aanvullende,

-
- 1 L. Edel (red.): The house of fiction (1957), p. 141.
Henry James haal De Maupassant aan. Vgl. ook
Brink: Aspekte van die nuwe prosa, p. 112.
 - 2 James in The house of fiction, p. 141.
 - 3 Blok, a.w., p. 11.
 - 4 Vgl. N. P. v. W. Louw se kritiek op die psigologisme
in Die mens agter die boek (1956). Die aanloop tot
die psigologisme gaan ver verby Poe — terug tot in
die 17e eeu. Vgl. M. H. Abrams, a.w., p. 21.
 - 5 Aangehaal deur Erlich, a.w., (1955), p. 175.

interpreterende belang te wees. Veel belangriker is die vertelhouding. Wat byvoorbeeld Barbara Panwitt en ook Gordon en Tate in hierdie verband (meer spesifiek by die kortverhaal) oor die wye spektrum van moontlikhede sê, gaan veel verder as die gewone breë onderskeiding van eerste- en derdepersoonsvertellers.¹ n Gesaghebbende op hierdie terrein, soos Booth, wys daarop dat dit eintlik nog weinig sê om slegs na die eerste persoonsverteller te verwys. Die vraag is: watter soort verteller is hy? hoe volledig gekarakteriseer? hoe bewus van homself as n verteller? hoe betroubaar? ens.²

Daar word gewoonlik beklemtoon dat die vertelhoek of gesigspunt meestal in die kortverhaal enkelvoudig bly, en vir Lategan hang dit ten nouste saam met die skrywer se persoonlikheid. Die eerste komponent van dié teorie is hoewel betreklik voor-die-hand-liggend, dikwels maar n heel beperkte argument, en die tweede betreklik skeef.³ Van veel meer belang is dit dat die vertelhouding die struktuur van die hele verhaalwerklikheid (vir die leser) kan beheer,⁴ en dus nie maar een van die elemente is nie, maar die oriënterende of oorheersende element. In die „tradisionele“ verhaal was daar meestal nie ironiese afstand tussen die skrywer en die verteller nie; vandaar die gelykstelling.⁵ Daarby is daar, soos Booth aandui, n verband tussen die verhouding „opsomming“/„dramatisering“ („what to summarize and what to heighten“⁶) en die vertelhouding.

1 Vgl. Panwitt, a.w., p. 32-39; Gordon en Tate, a.w., p. 440-443.

2 A.w., veral van p. 150 af.

3 Vgl. Booth oor die „fiktiewe skrywer“, („implied author“), a.w., p. 71, 73.

Harvey wys daarop dat die probleem van „fisieke afstand“ tussen skrywer en werk al in 1912 deur Edward Bullough geformuleer is: „If it is over-distanced, it will seem improbable, artificial, empty or absurd and we will not respond to it. Yet if it is under-distanced, the work becomes too personal and cannot be enjoyed as art“. A.w., p. 77.

4 Vgl. Scholes en Kellogg, a.w., p. 275.

5 Scholes en Kellogg, a.w., p. 52.

6 The rhetoric of fiction, p. 64.

In die ouer Afrikaanse teorieë oor die kortverhaal is aan hierdie aspek min of geen aandag gewy. In die nuwer kritiek kom dit telkens ter sprake. By die verhale wat in hoofstuk V bespreek word, sal nagegaan word in watter mate dié element, waar dit van besondere strukturele belang is, bydra tot die besondere aard en verdienste van die verhaal, en meer bepaald die verhaal as kort prosakuns.

2. Eensydige preokkupasie met die enkelvoudigheid van komponente in die kortverhaal

Die aanprysing van „simplicity of structure" in die Engelse kortverhaalteorieë toon duidelik hoe enkelvoudigheid mettertyd 'n norm geword het — 'n neweproduk van die handleidingbedryf. In die Engelse, Duitse en Afrikaanse taalgebiede het 'n ruimer beskouing eers gekom nadat die vorm self in die afsonderlike taalgebiede vernuwing ondergaan het.

In die ouer Afrikaanse teorieë het daar mettertyd 'n terminologie gevestig geraak wat I. A. Richards in die poësiekritiek „verbal tickets" genoem het — „... mere vacua in discourse, for which a theory of criticism should provide explainable substitutes"¹. Uit die ouer Afrikaanse teorieë is daar onder meer: „lewenskonsentrasie" of „gekonsentreerde lewensbeelding", „ongekompliseerd", „kernidee", „karakteropenbaring", „een-tonigheid" of „grondtoon", ens.

Afgesien van die dubbelpratery rondom „gekonsentreerde lewensbeelding" (vgl. p. 42),² wat soms „lewensvoorstelling" genoem word, is daar ook die probleem om hierdie begrip te rym met „ongekompliseerdheid".

1 A.w., p. 20.

2 Allen Tate herinner aan die raad wat Flaubert aan De Maupassant gegee het: om na die stasie te gaan en na die koetsiers te luister totdat hy die tipiese koetsier verstaan — en om dan die taal te vind om een koetsier van al die ander in die wêreld te onderskei. Aangehaal deur William Van O'Connor (red.): Forms of modern fiction, vyfde druk (1964), p. 34, 35.

„Gekonsentreerde lewensbeelding" dui op verdigting van die grondstof, n argument wat (waarskynlik onbewustelik) op een lyn staan met die „vertakkingsteorie" („bifurcation") van die Formalis Shklovskij: dat die primêre taalgegewe in die taalkunswerk deur artistieke omweë omvorm en herskep word tot n meervlakkige werklikheid.¹ Die verdigting skep dus n groter kompleksiteit (= verwickeldheid²) in die taal as medium en die taalkunswerk as geheel. Hierteenoor word die „ongekompliseerdheid" waarop soveel klem gelê word, verduidelik en toegepas as nie omvangryk nie (vgl. p. 37, 47, 63); dat die stofkeuse ten opsigte van elke komponent enkelvoudig is of moet wees. In die lig van dié argumentasie skyn dit dan asof die „lewenskonsentrasie" eintlik maar neerkom op strenge seleksie; dat die kortverhaalskrywer steeds moet waak teen „te veel" of „te verwickeld", op gevaar af dat die „eenheid van indruk" verlore kan gaan. Die eenheid is dus afhanklik van die enkelvoudigheid, en nie van die digtheid nie.

Boonop skyn die eis om „n ongekompliseerde duidelike opbou van die verwickeling" prinsipieel in stryd te wees met die aanvaarding dat daar suggestie in die stiltes tussen sinne kan bestaan, wat n aanspraak maak op die lees- en begripsvermoë van die leser (vgl. p. 37).

Die populêre klassifikasie van verhale as idee-, gebeure-, karakter- en milieuverhale staan waarskynlik ook in diens van doeltreffender „dosering" van die kortverhaal. Dié metode leen hom daartoe om op n maklike manier die vermeende enkelbeligting in die kortverhaal te illustreer, maar dit word vertroebel deur teenstrydige uitsprake. Lategan verwys na dié soort klassifikasie as enigszins oppervlakkig, maar sê ook dat die „beperkende eise" van die kortverhaal die skrywer hiertoe „noop" (vgl. p. 52). Malherbe se versekering van n ondeelbare geheel word weer opgehef met die indeling van „Die tuiskoms" (V. Melle) as „suiwer milieuverhaal"³.

1 Aangehaal deur Erlich, a.w. (1965), p. 243.

2 Vir bv. Malherbe is gekompliseerdheid sinoniem met n breër opset; „omvangrykheid". Vgl. p. 37.

3 Moderne Afrikaanse verhaalkuns, p. 137.

Sodanige onderskeidings, wat in elk geval heel simplisties is en nie om veel onderskeidingsvermoë vra nie, is waarskynlik meer toepaslik vir die kort prosakuns as vir die verhaalsoorte met 'n breër opset, maar is beslis nie die alleenreg van die kortverhaal nie, en in 'n groot mate arbitrêr. Norman Friedman haal R. S. Crane aan: „since there are these three variables (action, character, thought) involved in any process of change, it follows that a change in any one of them may serve as the unifying principle of a plot, with the remaining two factors — either changing or remaining constant — related as means to that end”¹.

Rondom die begrip „kernidee” („ideekern”) (p. 39, 45, 46) het daar in die Afrikaanse teorieë en kritiek 'n aantal variasies ontstaan waarin dieselfde terme soms vir verskillende begrippe gebruik word. Vergelyk die volgende voorbeelde:

- 18 {
- (i) idee = diepere sin (geabstraheerde inhoudskern)² teenoor tema = stofgegewe, en motief = „kleinere gedeelte van stofgegewe” (p. 45, 82);
 - (ii) tema, onderskei van grondstof of onderwerp en van „toevallige filosofiese gedagtes”, as 'n interpretasie van die lewe soos dit spreek uit die verhaal as geheel (p. 67, 73, 74);
 - (iii) kernidee = hoofgedagte (p. 39)³;
 - (iv) een (sentrale) motief = een grond- of hoofgedagte (p. 66, 76)⁴.

In die Engelse terminologie word die terme „theme” en „idea” oor die algemeen sinoniem gebruik.⁵
'n Moontlike oplossing vir dié terminologiese

1 „Forms of the plot”, Journal of general education Vol. 8, Julie 1955, p. 244.
2 Vgl. ook Malherbe: Moderne Afrikaanse verhaalkuns, p. 137: „idee of betekenis”.
3 Vgl. ook Rossouw e.a., a.w., p. 255; Schoonees en Van Bruggen, a.w., p. 219.
4 Vgl. ook C. P. v. d. Merwe e.a., a.w., p. 298, 299; Grové e.a.: Nederlandse verhale van ons eie tyd, p. 109.
5 Vgl. Ray B. West, aangehaal deur Kumar en McKean, a.w., p. 39; Brooks en Warren, a.w., p. xvii.

verwarring in Afrikaans is om maar die Engelse voorbeeld te volg en slegs te onderskei tussen die idee of effens breër, die tema, as die konsepsie waarmee die skrywer „vertrek”, wat in die verhaalwerklikheid stap vir stap verwerklik word,¹ en die uiteindelijke slotinterpretasie(s) of totaalbetekenis.² Die twee terme wys dan heen na twee verskillende fases in die kritiese ondersoek. Dat motief n kleiner gedeelte van die „stofgegewe” is, klink nie oortuigend nie. Kan daar dan by verhaalstruktuur nog van die aanwesigheid van stofgegewe gepraat word? Eintlik behoort die „stofgegewe” tot die voorstadium, die ontstaansgeskiedenis van die taalkunswerk. Dit word deel van die verhaalstruktuur sodra dit neergeskryf is. Daarna kan daar in n literêre sin eintlik slegs van strukturelemente sprake wees. Die motiewe in die verhaal skakel myns insiens eerder met n idee of tema as met grondstof. Blok sê byvoorbeeld: „de motieven zijn in deze verwerking werkzame ideeën, die leiden tot het ontstaan van een zinvol verband ...”³.

Watter noodsaak daar is om soveel klem daarop te lê dat daar in die kortverhaal net een „kernidee”, een „hoofgedagte”, een „sentrale motief” is, is nie duidelik nie. Die bestaan van die idee is in n literêre sin weinig relevant — alleen die vormgewing daarvan: „das literarische

1 Vgl. James: The house of fiction; „The sense of the story being the idea, the starting-point, of the novel, is the only one that I see in which it can be spoken of as something different from its organic whole”, p. 39. Vgl. ook Lategan se verwysing na die idee as „innerlike rigtingsbeginsel” (p. 45, 46) en L. C. Bruwer se verwysing na die ordeningsfunksie van die idee. Inl. tot Goede dood (I. D. du Plessis), p. 11. Wat Borges in die voorwoord van The narrow act (Christ) sê, dat die skrywer eerder in die rigting van n idee werk as vanuit n idee (met aanhaling van Shaw en Kipling), het klaarblyklik verband met die opvatting van die idee as betekenis. n Suiwerder formulering sou dalk gewees het om te sê dat die skrywer nie by die oordra van betekenis begin nie, maar dit as uiteindelijke bestemming in die oog het.

2 Vgl. Panwitt, a.w., p. 29: „The meaning is what is generally referred to as theme”. Die uitspraak, wat ooreenkom met n Afrikaanse variasie wat hier voor (p. 131) genoem word, skeep verwarring.

3 A.w., p. 59.

Kunstwerk erreicht seinen Höhepunkt in der Offenbarung der metaphysischen Qualitäten. Das eigentliche Künstlerische liegt aber in der Weise dieser Offenbarung im literarischen Kunstwerk"¹.

Die gemeenplaisige stelling ten opsigte van figuur, dat karakteropenbaring „die doeltreffendste tegniek" is, staan weer in diens van voorligting.² In die nuwer kritiek is daar die meer betekenisvolle besinning oor die verhouding tussen beskrywing, vertelling, kommentaar en dramatisering. Die pogings van enkele teoretici in Afrikaans om in die nuwer bloemlesings meer sinvolle kommentaar oor karakterisering te skryf, sluit hoofsaaklik by E. M. Forster se onderskeiding van „ronde" en „vlak" karakters aan. Dié argumente kan dalk verder gevoer word aan die hand van Blok se bevindings oor die tydsbelewing waarin hy een van die belangrikste prinsipes van die oorgang tussen „vlak" en „rond" gevind het.³ In die momenten vlakke-verhaal is daar waarskynlik 'n nog intenser belewing van die tyd (onderskei van tyd wat geleef word)⁴ as in die „dramatiese struktuurtype". (Dié aspek word hier later by die bespreking van „Stamme vir die ruimte" weer opgehaal.)

Die opvatting van een grondtoon is reeds hier voor op p. 53 bespreek. Daar word onderskei tussen atmosfeer wat die hele verhaal deurdring en waarin die karakters adem, en die toon of „emosionele kleur"⁵ van die verhaal. In ander gevalle word van die eenheid van stemming en van grondtoon („wat nie vir die roman geld nie") gepraat.⁶ Hoe die terminologie ook al lui, daar word in die ouer

1 Ingarden, a.w., p. 314.

2 Hier voor op p. 41 en 52, 53 word verwys na teenstrydige verklarings oor hierdie aspek.

3 A.w., p. 224.

4 Blok, a.w., p. 218, 219.

5 Panwitt sê weer dat „toon" nie sinoniem is met „emosionele atmosfeer" nie. A.w., p. 43.

6 Rossouw e.a., a.w., p. 257. Die verskillende interpretasies wat Woordeboek van die Afrikaanse taal (WAT) by „grondtoon" gee, los die terminologiese probleem nie op nie, nl. „leidende gedagte, deurlopende, fundamentele motief, stemming, neiging".

Afrikaanse teorieë deurentyd beklemtoon dat die atmosfeer, toon of stemming in die kortverhaal homogeen is. Wat Ingarden in hierdie verband sê, wêreld vermoede dat dié een-tonsigheid selde, indien ooit, in die taalkunswerk so voor-die-hand-liggend is. Ingarden sê onder meer: „Die Verschiedenheit des Materials und der Rollen (bzw. Funktionen) der einzelnen Schichten macht es zugleich, dass das ganze Werk nicht ein eintöniges Gebilde ist, sondern einen ihm wesentlichen polyphonen Charakter trägt. Das heisst: Infolge der Eigenart der einzelnen Schichten wird jede von ihnen auf ihre eigene Weise in dem Ganzen sichtbar und trägt etwas Eigenes zu dem Gesamtcharakter des Ganzen bei ...“¹.

Daar is nietemin selfs in Horst Ruthrof se grondige studie (1968) nog 'n beklemtoning van enkelvoudigheid in die kortverhaal, maar met minder veralgemening. Ruthrof toon aan hoe Nicolai Hartmann se laeteorie vir die kortverhaal geld: laag A, die taal (medium); B (= middellaag) gebare, handeling (uiterlike konflikte) en karakterisering (innerlike konflikte); C (= die finale laag), geïndividualiseerde persoonlikhede en universele waarhede wat deur die ander laag geprojekteer word.²

Ruthrof wys op 'n neiging tot enkelvoudigheid in die middel- en finale laag. Hy reken derhalwe dat dié tendensie nie vir die taallaag geld nie (vgl. p. 21). Wat hy egter oor die ander laag sê, klink al weer na 'n weerlegging van enkelvoudigheid: dat in hierdie laag die elemente van tyd, ruimte, handeling, gesigspunt, stemming (toon en atmosfeer), figuur en simboliek, heg aansluit en in 'n fyn netwerk „korreleer“. By die finale laag noem hy die enkele tema, maar praat van 'n veelheid wat aan suggestie kan ontspring.³

In die aangesig van al die beklemtoning van hoe enkelvoudig alles in die kortverhaal is en al die pogings om die genre af te grens, is die raad van selfs Neal se weinig aanvaarbare teorie aan die aspirant-skrywer nie

1 A.w., p. 26.

2 Ruthrof, a.w., p. 192, 193.

3 Ibid.

onvanpas nie: „write all you need to write“¹ — dat verdigting nie „afstroping tot op die been“ beteken nie². Daar is miskien hieruit die les te haal dat dit geen sin het om te eis dat daar niks oorbodigs mag wees nie. Die voor-die-hand-liggende taak is om vas te stel wat die funksie is van dit wat die skrywer „gegee“ het. Henry James se kommentaar oor die korter verhaal vestig die aandag op die samehang van enkelheid, of enkelvoudigheid, van komponente en digtheid: „... the only compactness that has a charm, ... the only spareness that has a force, ... the only simplicity that has a grace — those, in each other, that produce the rich effect“³.

By die bespreking van die verhale hierna sal gewys word op dit wat enkelvoudig is en in watter mate dié enkelvoudigheid in die verhale funksioneel is. Hierby sal ook weer die relatiewe kortheid van die kortverhaal ondersoek word.

3. Die onderskeiding van tipes verhale op grond van bou of organisasie

Die ouer Afrikaanse teorieë oor die kortverhaal tot ongeveer 1960, handel soos dit hier voor geblyk het hoofsaaklik oor die „dramatiese“ struktuurtype. Die vooringenomenheid met hierdie tipe bouplan gaan hand aan hand met die beklemtoning van die enkelvoudigheid van komponente in die kortverhaal: die enkele krisis, kort verklarende eksposisie (wat toon op watter element die klem val), strak spanningslyn, finale klimaks en dénouement.

Op die term krisis na, wat in sy primêre betekenisverband in vele kortverhale herkenbaar is (ook in die momentverhaal!) en trouens betreklik enkelvoudig van betekenis is,⁴ het hierdie terminologie vanweë n hoë

1 Neal, a.w., p. 251.

2 Ibid.

3 The art of the novel; critical prefaces, p. 278.

4 L. C. Bruwer verwys tereg na dié eienskap as kenmerkend van „die kortverhaal“; ongeag die struktuur-aard. In die inleiding tot Goede dood (I. D. du Plessis), p. 10; vgl. ook Ruthrof, a.w., p. 66.

gebruiksfrekwensie, oor heelwat handleidings heen, ook al „mere vacua in discourse" geword (vgl. p. 13, 36, 38-41, 51-52).¹

Ten opsigte van die lyn-beskouing is Elize Botha hier voor op p. 72 reeds aangehaal, waar sy na 'n nié-reglynige struktuur by 'n heel „tradisionele" verhaal soos „Tant Nelie se veerpluime" verwys: En op bladsy 48 is die vraag gestel hoe toepaslik die spanningslyn-beskouing is waar terugflitsing intree. Dit kan miskien oorweeg word om waar daar wel 'n lynkonstruksie ter sprake is, duideliker te onderskei tussen 'n „gebeurelyn" of chronologie, en 'n „spanningslyn" wat in weerwil van die opheffing van chronologie kan bly bestaan. Wat Brink van die „ouer" roman van die vorige eeu sê, geld miskien in 'n groot mate vir die meeste kortverhale met 'n „dramatiese" struktuur (Afrikaanse verhale tot 1960): dat daar by 'n terugblik 'n hooflyn tussen begin en einde, hede en verlede, loop — teenoor meer komplekse uitings van die relatiewe begrip tydruimte in die „nuwer" roman van die twintigste eeu.² 'n Strak spanningslyn is ook lank nie 'n onderskeidende kenmerk van 'n bepaalde soort kortverhaal nie. Antonissen noem byvoorbeeld as vernaamste leemte in die Ampie-trilogie dat die roman(s) 'n spanningslyn, krisis en ontknoping mis.³

Teenoor die tradisionele aandrang op snelle verhaalgang, lyk dit na 'n berekende verandering dat byvoorbeeld L. C. Bruwer by die herskryf van sy inleiding wat in 1953 in Goede dood (I. D. du P.) verskyn het, in 1970 in Drie wêrelde nie meer van snelle intrige praat nie. Brooks en Warren wys daarop dat die tempo in „opsommings" vinniger is as in vertelling en in laasgenoemde weer vinniger

1 Vgl. ook Buning en Strydom, a.w., p. 5; Rossouw e.a., p. 256, 257; en verder Lydia Pienaar in Die kind en sy literatuur (1968), p. 70: dat enige verbeeldingswerk, van die prenteboek tot die langer „roman" (waarom sou sy hier aanhaal?) „'n verhaal vereis wat opgebou is om 'n sterk tema met 'n natuurlike klimaks en 'n bevredigende afronding". (My onderstreping)

2 Aspekte van die nuwe prosa, p. 87.

3 Perspektief en profiel, derde uitgawe, p. 76.

as in volle dramatisering („full rendering in terms of scene") en dat nagenoeg alle verhale 'n kombinasie van hierdie tegnieke bevat.¹

Hoewel die Duitse teoretici die „wending" of keerpunt, wat soos Hugh Kenner aandui, tegelyk op verandering en onthulling neerkom,² eerder met die ouer Duitse kortverhaal met 'n lyn-struktuur, vereenselwig, bly dié kenmerk nog altyd sinvolle teorie³; sinvoller as die algemene voorstelling van 'n spanningslyn wat snel afstuur op 'n verrassende openbaring in die klimaks, of 'n finale oplossing van die spanning. David Daiches se stelling lyk hier ter sake: „true suspense is not dependent on ignorance of the eventual outcome but on waiting for the inevitable to happen"⁴. Vir Joyce was die verhaaleinde „a sudden spiritual manifestation" — 'n onthullingsoomblik (vgl. ook in Afrikaans, L. C. Bruwer, in Goede dood) waarin soos Fenson en Kritzer dit stel, die simboliese of psigologiese betekenis van 'n voorwerp, handeling of gedagte geopenbaar word. Soms aan die leser, en soms aan 'n hoofkarakter; 'n oomblik waarin die betekenis van gebeure vir hom verhelder.⁵ Roman Ingarden maak wel gewag van 'n „kulminasiepunt" waar 'n „metafisiese kwaliteit" in die verhaal geopenbaar word, maar lê ook veel klem daarop dat so 'n punt eintlik binne 'n „kulmineringsfase" val⁶ en dus nie sonder meer 'n enkelvoudige, isoleerbare moment is nie. Soos Petsch dit stel, is die epiese handeling nie slegs die verloop van die spanningslyn tot uiteindelijke oplossing

1 A.w., p. 667.

2 A.w., p. iv, x, xi.

3 Vgl. L. C. Bruwer: Drie wêrelde, p. 7 (hoewel ek nie krisis en keerpunt sinoniem sou stel nie) en Aucamp, p. 76 hier voor).

4 Critical approaches to literature (1956), p. 235.

5 Vgl. Harry Fenson en Hildreth Kritzer: Reading, understanding, and WRITING ABOUT SHORT STORIES, derde druk 1968, p. 10 (eerste druk 1966). (Dié handleiding is een van die nuweres wat algemeen gesproke 'n lesenswaardige werk is.

6 A.w., p. 325. Vgl. ook Brooks en Warren, a.w. (1959): „Such a moment (key moment/key event) brings into focus all previous events and interprets all previous events", p. 651.

nie, maar die samehang van al die elemente wat op die einddoel, die vervulling van die epiese wêreld, afstuur.¹ Oplossing („solution”) word deur Brooks en Warren beskryf as die moment wanneer die verhouding tussen die elemente duidelik word — „the moment when the story is seen to have a form, a structure”².

In elk geval, Blackmur skryf dat die „prefaces” van James duidelik illustreer dat die roman, (en seker ook die korter vorme) hoe „dramaties” ook al, geen drama is nie. Die optrede van ’n tot eenheid ordenende „central intelligence” is ’n voordeel wat slegs die verhaalkuns geniet.³

In hoofstuk V sal die „bouplan” of gebeure-organisasie van die verhale vergelykenderwys bespreek word.

4. Die opvatting dat verwickeldheid of meerduidigheid nie vreemd aan die kortverhaal is nie of hoef te wees nie — dat dit konsentrasie of digtheid tot gevolg kan hê.

In hoofstuk II en III is reeds aangetoon in watter mate daar in die nuwer beskouings oor die kortverhaal minder beklemtoning van enkelvoudigheid van komponente is en hoe aan digtheid van struktuur meer waarde geheg word. In hoofstuk V sal aangetoon word waardeur die relatiewe digtheid van elke verhaal tot stand kom. Naas die aspekte van vertelhouding, suggestie en verwysing is dit veral die hantering van tyd en van die medium self wat hier ter sake is. Op die laaste twee gesigspunte word hier nader ingegaan.

Die nuwer kort prosakuns in Afrikaans, met minder aan

1 A.w., p. 161.

2 A.w., p. 652.

3 Inleiding tot The art of the novel; critical prefaces, p. xviii. Vgl. ook Brink se opmerking dat wat mooi is in die prosa nie mooi is omdat dit „poëties” of „dramaties” is nie, asof die prosa self ’n minderwaardige kunsoort is, maar omdat dit ’n nuwe (?) medium, met sy eie aard, grense en moontlikhede is. Aspekte ..., p. 16.

uiterlike gebeure en indringender ontginning van die wêreld van die bewussyn, vestig juis deur sy kompleksiteit in 'n groter mate as die ouer verhale die aandag op die „vervulde” tyd van die kunswerk; dit wil sê nie slegs op woordskikking in die tyd nie, maar vergestaltung van menslike Syn.¹ 'n Opmerking van L. C. Bruwer in 1953 in hierdie verband is vir die Afrikaanse kortprosa-kritiek van daardie tyd verrassend nuut: dat in die eenvoudige woorde (van een van die verhale van I. D. du Plessis) so 'n rykdom van gedagtes en emosies opgesluit is dat die betekenis daarvan nie volgens meganiese leestyd gemeet kan word nie.²

Waar in die enkellynige verhaal die gebeurtenisse oorwegend in 'n normale opeenvolging in die tyd bestaan, word die tydsverloop in die snit- of moment-verhaal dikwels opgehef (vgl. p. 21, 23, 24) in 'n oomblik waarin die werklikhede van verlede en hede naas mekaar bestaan (soos op die grens van droom en werklikheid in 'n oomblik van ontwaking). Dan is dit nie meer bloot vertel of onthou wat gebeur het nie, maar herbelewenis van wat gebeur het.³ Dié „tydloosheid” is egter in sy oombliksfiksering geensins enkelvoudig nie. Dit is nie isoleerbaar nie. Buite-om die oomblik is daar nog altyd die gelyktydige bestaan van al die dele van die kunswerk⁴ wat nouliks gelyktydig beleef kan word, deurdat dit slegs deur die leesproses ervaar kan word⁵ — 'n bestaan wat nie staties is nie en waarin die voortstroming van die taal in sintaktiese opeenvolging self durende beweging is⁶. So kan

1 Vgl. Petsch, a.w., p. 65.

2 Inleiding tot Goede dood, p. 17.

3 Vgl. Margaret Church oor Henri Bergson en Marcel Proust se beskouings. Time and reality; studies in contemporary fiction, neënde druk 1963, p. 15, 16; Brink: Aspekte van die nuwe prosa, p. 88, 89.

4 Ingarden, a.w., p. 327.

5 Harvey, a.w., p. 112.

6 Vgl. Joseph Frank aangehaal deur William K. Wimsatt jr. en Cleanth Brooks: Literary criticism; a short history (1957), 685; D. Bartling: „De aesthetische tijd”, Annalen van het genootschap voor wetenskaplike filosofie 18 (2), p. 103.

dit dan wees dat die tydshantering n belangrike faktor in die verhaal kan wees wat eenheidskeppend kan struktureer — veral binne die kortheid en digtheid van die kortverhaal.

Naas die neiging tot voorskrifte en standaardisering is die vernaamste leemte van die ouer Afrikaanse kortverhaalteorieë die miskenning van die taal as medium. Dié teorieë is so behep met bouvorm, persoonlikheid, idee, ens., dat daar maar slegs hier en daar na die medium verwys word — nagenoeg hoogstens na stylrigtings en persoonlike styl.¹ n Herwaardering van hierdie grondliggende komponent in die taalkunswerk² kom in die Afrikaanse kortkunskritiek eers in die afgelope dekade³ (vgl. p. 66, 77, 112-114).

As dit ten opsigte van die taalkunswerk, of meer bepaald die roman, waar is dat die taal geen skoon venster is waardeur gekyk word nie,⁴ maar reeds die vergestaltung van n nuwe wêreld of werklikheid, dan is dit seker dubbel waar van die meer verdigte taalkunswerke soos die poësie en die korter prosawerk. Vir die kortverhaal het dit, soos Truman Capote aandui, juis die implikasie dat leemtes, selfs relatief klein leemtes soos misplaasde sinne, paragrawe, leestekens of ritme hier meer ooglopend is as

-
- 1 Vgl. Lategan: Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans.
 - 2 Beskouings soos dié van Nicolai Hartmann en Philip Rahv dat die taal n belangrike, maar nie die belangrikste laag is nie, kom m.i. neer op n ontkenning van die wesenlike aard van die taalkunswerk, ongeag die begeleidende kwalifikasies van dié soort teorie. Vgl. Hartmann aangehaal deur Ruthrof, a.w., p. 192, 193 en Rahv, aangehaal deur Davis, a.w., p. 124.
 - 3 In 1964 het N. P. van Wyk Louw oor die taalgebruik in die nuwer prosa gesê dat dit die een saak is wat bedenklik bly: dat so baie „jongeres" nie n Afrikaans kan skryf wat vir honderd persent reg en presies is nie. (Inleiding tot Windroos, p. 8, 9) Dit is seker onwaarskynlik dat Louw hiermee sou beweër het dat daar veel van die „oueres" was wat kon. Sommige van die resensies hier voor toon nietemin n toenemende waardering vir wat die jongeres in die afgelope dekade wel vermag het. n Finale oordeel lê op die pad vorentoe.
 - 4 Vgl. Brink: Aspekte van die nuwe prosa, p. 102.

in werke met n ruimer opset.¹

By al die beklemtonings van die idee of kernidee in die kortverhaal, is dit miskien nie onvanpas om weer na die beskouings van Henry James te kyk nie. James het ook veel waarde aan idees geheg, maar het hom daarvan bewus getoon dat verhale „nie met idees nie, maar met woorde geskryf word“².

Dit is insiggewend dat wat Brink per geleentheid ten opsigte van n nuwer Afrikaanse kortverhaal³ opgemerk het, ook deur Kilchenmann in die Duitse Kurzgeschichte waargeneem is: die ironiese spanning tussen „eenvoudige“ taalgebruik en n meer intrigante werklikheid agter of in die taal.⁴ Ruthrof sien dit as een van die vernaamste verskille tussen die „nuwer“ en „ouer“ kortverhale in die wêreldliteratuur, waarin die spanning eerder aan die intrige ontspring.

Wat betref die kategorieëse onderskeiding van „hoofstylsoorte“ kan wel gevra word: het dit hoegenaamd enige nut om in kortkuns teorieë by hierdie onderskeiding stil te staan, soos Lategan byvoorbeeld doen?⁵ In die Afrikaanse beskouings het L. C. Bruwer al in 1953, nog voor Lategan se proefskrif, daarop gewys dat „die onwerklikheid en die werklikheid“ nie so absoluut geskei kan word nie.⁶

Kompleksiteit sonder meer is natuurlik geen deug nie; ewe min as wat eenvoud n deug is. Maar die jonger verhaalkuns, ook in Afrikaans, en die kritiek hier voor aangehaal, lewer bewys dat dit deur die aard van die verhaalsituasie geskep kan word en selfs n deug kán word in n ryk, herleesbare verhaal met veel ontdekkingsmoontlikhede; sonder dat ^{die} eenheid van die verhaal versteur word. Harry Mulisch het per geleentheid gesê dat as die skrywer slegs

1 Aangehaal deur Current-Garcia, p. 132.

2 F. O. Matthiessen en Kenneth B. Murdock (reds.): The notebooks of Henry James (1947), inleiding p. xii.

3 „Houtbaai-blues“ uit Dubbeldoor. (Vgl. p. 112, par. 2)

4 Vgl. Kilchenmann, a.w., p. 170.

5 Die kortverhaal ..., p. 86-91.

6 Inl. tot Goede dood, p. 14.

vermag het om sy bedoeling te laat blyk, sy werk maar nog min werd is. „Er moet meer uit blyken dan er in gelegd is. Zodat de schryver zijn boek kan lezen en ontdekken als een ander”¹. In die kort prosakuns is daar veral een subsoort wat genoem word „the open parable”; ’n verhaal waarin die allegorie so ver deurgevoer is dat elke enkelhipotese as ’t ware deur die verhaal self opgehef word. Daar is ’n veelheid van moontlikhede, en die ingewyde leser, so dui Richard Eastman aan, sal hom weerhou van een bepaalde interpretasie en die wye moontlikhede verrykend vind.² Ruthrof sê dat hy glo dat die kortverhaal se grootste potensiaal in simboliek geleë is. Dit slaan ’n brug tussen korthed en digtheid.³ En Borges se benadering, soos uiteengesit op p. 28-31, toon hóé veelsydig die „potensiaal” kan wees.

5. Geheelbeeld („eenheid van indruk”)

Oor een aspek is daar oor die algemeen eenstemmigheid: dat „eenheid van indruk”, ’n geheelbeeld met ’n sekere finaliteit of homogeniteit of ’n „geheelervaring” by die kort prosakuns makliker bereikbaar is as by die roman. Dit is op sigself seker heel geldige teorie, solank dit nie so gestel word dat dit wil suggereer dat daar in die langer kunswerk nie organiese eenheid⁴ hoef te wees nie.

By die peiling van die eenheid kom die kritikus by elke taalkunswerk te staan voor wat Elize Botha „die

1 Aangehaal deur D'Oliviera, a.w., p. 54. Vgl. ook Kenneth Burke se amusante, insiggewende voorbeeld van verskillende interpretasies by ’n sekere skildery. The philosophy of literary form, hersiene uitgawe (1957), p. 76, 77.

2 „The open parable: demonstration and definition”, College English 22, 1960, p. 17, 18.

3 A.w., p. 410.

4 Eenheid in die taalkunswerk word o.m. bespreek deur James, The house of fiction (red.: L. Edel), p. 34; Petsch, a.w., p. 27; Burke, a.w., p. 199; Wimsatt en Brooks, a.w., p. 643; Daiches, a.w., p. 312. Vgl. ook Albert Cook: The meaning of fiction (1960), p. 302, 303.

probleem van oorskoubaarheid" noem: om die prosawerk só te onthou dat jy, terwyl jy dit beskryf en interpreteer, die geheel in sy hele verwickelde bestaanswyse deurentyd, „voor oë" het¹. Sy wys daarop dat daar om hierdie rede altyd n behoefte bestaan aan die voorwerk van uitvoerige tekskommentaar. Hierdie argument is juis vanweë die groter verwickeldheid van die nuwer Afrikaanse kort prosakuns soveel meer ter sake, en dit vestig die aandag daarop dat daar nooit met n bepaalde tegniek of karakteristiek na n verhaal gegaan kan word nie, nie eens met n bepaalde literêr-kritiese benadering nie — dat die enkelverhaal, nie die genre waartoe hy sou behoort nie, bepaal watter benadering of selfs verskillende benaderings² ter sake kan wees.

Of dit wel moontlik is om n sodanige geheelbeeld te formuleer, is hoogs twyfelagtig. Dit kan maklik weer lei tot samevatting van „waaroor die verhaal gaan" of „wat dit wil sê". Daarom sal hierdie aspek, die soek na die geheelpatroon, in die bespreking van die verhale hierna eerder n benaderingswyse wees as n weergawe van gevolgtrekkings.

6. „Verhaal en leser"

Uit die lang reeks kortprosabeskouings wat hier voor aangehaal is, sou n veelsoortige woordeskat van leser-komposita saamgestel kon word. By Poe sou daar gepraat kon word van lesersgerief; waar met die „een sitting" by implikasie alle lesers gelykgestel word. In die dogmatiese teorieë is daar die oogmerk van lesersonderrig, n variasie van lesersgerief. Sommige van die eise in die ouer teorieë is as 't ware daarop ingestel om dit vir die leser

1 Vgl. „Aspekte van die vormgewing in ‚Dood van n maagd'“, Standpunte 21 (6), Aug. 1968, p. 23.

2 Vgl. Mark Schorer aangehaal deur John W. Aldridge: Critiques and essays on modern fiction, 1920-1951, (1952), p. 79; Stanley Edgar Hyman: The armed vision (1948), p. 401; Daiches, a.w., p. 393; Davis, a.w., p. ix; Kannemeyer: Die stem in die literêre kunswerk, p. 12-13.

makliker te maak, byvoorbeeld die eis dat die skrywer heel aan die begin moet toon watter element (handeling, karakterbeelding, agtergrond) oorheersend gaan wees (vgl. p. 40); die eis dat reeds die eerste sin die leser op die sleuteltoon moet instel, hom binne in die gebeure moet plaas (p. 50, 51); en dat die skrywer doelbewus op 'n klimaks moet afstuur (!) (p. 36).

Dit sou seker nie billik wees om ook die subjektivisme in die kortprosa-kritiek na Poe te herlei nie, maar sy „effek” het volgens Ross en Bender wel ten doel gehad 'n emosionele reaksie by die leser.¹ Dit kon dus die begin gewees het van lesersvoorkeur en lesersmaak. So het byvoorbeeld eenvoud 'n deug geword.² En soos daar tydens die vernuwing van die jare twintig/dertig lesersvooroordeel was oor die inhoudloosheid, duisterheid en eksistensiële mensbeeld, so is dit ook weer in Afrikaans tydens die vernuwing van „Sestig”. En die bloemlesings, handleidings en selfs die literêre verhandelings praat saam.³

-
- 1 Danforth Ross: The American short story; pamphlets on American writers, 14 (1961), p. 9; vgl. ook Hans Bender: „Ortsbestimmung der Kurzgeschichte”, Akzente V (9), (1952), p. 208.
 - 2 In die skoolhandleiding van Rossouw e.a., Die lewende taal, st. 9-10, is daar die growwe veralgemening dat eenvoud die kenmerk van alle groot kuns is, p. 228.
 - 3 Die handleiding Die lewende taal (st. 9-10) van Rossouw e.a. veralgemeen somer soos volg: „Wanneer daar aan 'n werk meer as een betekenis geheg word, is dit dubbelsinnig”, p. 228. In betreklik resente Engelse publikasies is daar waarskuwings of plei-dooie dat die kortverhaal die gewone leser (soms met aanhalingstekens, soms sonder) aan die verloor is. Vgl. Falcon O. Baker (1953); aangehaal deur Current-Garcia, p. 130; Derek Hudson: Modern English short stories, agste druk 1968, p. xii, xiii (eerste druk 1956).

Daar is ook J. C. M. D. du Plessis se bedenking oor of die Sestigters nie dikwels 'n skraalte aan inhoud of verhaal, aan beleving en insig, agter ... 'n doelbewuste afwykende of gewaagde lewensinhoud, tema, styl of struktuur verberg nie. Tradisie en vernuwing in die Afrikaanse prosa (verhandeling), Stellenbosch 1965, p. 166. En by 'n internasionale simposium oor die kortverhaal in 1968 trek die Italiaanse afgevaardigde, Carlo Cassola, te velde teen die „programmatiese pessimisme” van die literatuur van na die Eerste Wêreldoorlog (?). Vgl. The Kenyon review 30 (121), 1968, p. 488, 489.

Hierteenoor het Tsjechow 'n minder algemene, minder kleurlose en meer verbeeldingryke leser in die vooruitsig gestel; die „goeie begryper” vir wie die „halwe woord” voldoende sou wees. By Borges word die leeshandeling selfs „van binne uit” belig.

Vervolgens word hier agtereenvolgens kommentaar gelewer op die drie aanvegbare hoofargumente van die subjektivisme: die aanklag teen duisterheid, die aandrang op gedagterykheid (iets te sê hê) en die beswaar teen 'n negatiewe mensbeeld.

Ten opsigte van die aanklag teen duisterheid is Wayne C. Booth se eis aanvaarbaar: dat 'n skrywer „hard moet werk” om die ontsluiting van sy werk vir 'n leserskring moontlik te maak¹ — dat hy moet doen wat daar in die betrokke kunswerk te doen is². Maar die skrywer kan die leser alleenlik „meevoer tot mede- en naskepping, verby feitelike oordeel, op na die menslik-wesenlike”³ as hy kan reken op die konsentrasie en die „realisasie” van die leser⁴. Die onvermoë van die leser kan die werk „laat misluk”.

Die beskouing dat elke boek deur sy aard sy eie publiek kies en 'n sekere begripsvermoë vereis,⁵ is natuurlik glad nie nuut nie,⁶ maar het by die Afrikaanse prosa waarskynlik maar eers gedurende die afgelope dekade aktueel geword. As dit waar is dat daar dikwels nog altyd 'n misterie is wat selfs vir die ontvanklike leser ondeurgrondbaar bly,⁷ dan is die „agterstand” van die kritikus, wat die struktuur van die werk nooit so in geheel voor oë kan hê as die skrywer nie,⁸ by die nuwer prosa heelwat groter

1 The rhetoric of fiction, vyfde druk 1965, p. 388, 394.

2 Booth, a.w., p. 392.

3 Petsch, a.w., p. 113.

4 Vgl. Hugo Claus se gesprek met J. de Ceulaer: Te gast bij Vlaamse auteurs, vierde reeks 1964, p. 26, 27.

5 Brink: Aspekte van die nuwe prosa, p. 105.

6 Vgl. Richards, a.w., p. 212; H. S. Reiss „Style and structure in modern experimental fiction”, aangehaal deur F. I. L. L. M. von Paul Böckman: Stil- und Formprobleme in der Literatur (1959), p. 420.

7 Petsch, a.w., p. 111.

8 Aldridge, a.w., p. 31.

as voorheen.

Argumente dat die fout by die leser lê, kan vanselfsprekend n ongeregverdigde beveiliging bied aan werke wat dit nie verdien nie. Dit is seker ook nie wenslik om alles wat tot die „Sestiger“-periode behoort, te probeer beveilig nie. Maar n leemte in die kortkunskritiek blyk te wees dat daar tot dusver weinig poging was om aanklagte teen duisterheid of eksperimentaliteit te motiveer.

Dorothy Sayers stel die probleem van duisterheid en eksperimentaliteit soos volg in perspektief: „the right kind of ambiguity is that which almost against the poet's will, imposes itself upon him when he is most earnestly striving to express with clarity that for which no verbal stereotypes exist — some apprehension of truth which is new to him, some subtlety of experience which has hitherto remained undefined“¹. En Antonissen wys daarop dat eintlik elke kunswerk in geheel n taaleksperiment is.² As Lategan daarop aandrung dat die kortverhaal nie die eienenskap van helderheid mag mis nie (p. 55, 56), en die bedoeling is dat die formulering, die aanwending van die medium, helder moet wees,³ dan is dit onderskryfbaar, maar indien helderheid beteken maklik verstaanbaar, is die eis simplisties.

Die ongunstige kommentaar hier voor in die resensies, oor duisterheid, eksperimentaliteit, negativisme en gewaagdheid sou heel waarskynlik veel minder uitgesproke gewees het as dit om poësie gegaan het. Die prosa is, soos N. P. v. W. Louw gesê het, „meer bloot aan almal se skote en skimpkote“⁴. Op bladsy 105 is Louise Behrens se kritiek op Spitsuur aangehaal: „... asof ons skrywers deesdae net vir mekaar en vir die ingeligtes oor die duisternis (sic!) van die simboliek skrywe“ en dat „ons gewone

1 The poetry of search and the poetry of statement (1963), p. 280.

2 Woordwêreld; lesings van die Afrikaanse studiekring, Stellenbosch (1963), p. 6.

3 Vgl. Ingarden, a.w., p. 225.

4 Vernuwing in die prosa, p. 64, 65.

lesers na goeie lewensgetroue karakterisering¹ en omstandighede smag ...".

Hierby kan wel gevra word: Vir watter publiek skryf dié resensent?² Waarom dan hoegenaamd 'n werk waarvan die „simboliek“ bo die vuurmaakplek van die resensent is, aan die „gewone lesers“ van 'n dagblad bekendstel? — afgesien daarvan dat „ons-gewone-lesers“ eintlik die kultuurpeil van 'n deel van die lesers misken. As die resensie oor Thys van den Vyver (Abraham H. de Vries) se Alibi van 'n verdagte betroubaar is, dat „die intrige goed uitgewerk is, die verhaal pakkend en geloofwaardig is ... en die plesier veral lê in die onverwagse tintelende humor van 'n doodgewone man ...“,³ dan is dit mos nader aan die soort boek waarna die resensent soek. Richards merk op: „the services of bad critics are sometimes not less than those of good critics, but that is only because we can divine from their responses what other people's responses are likely to be“⁴.

By Vliegog twyfel W. E. G. Louw of De Vries „werklik veel te sê het“. Stanley Hyman wys daarop dat wanneer Shakespeare herhaaldelik na 'n rivier verwys, Jung daarin waarskynlik 'n mitiese patroon sal lees. Vir Freud sal dit verband hou met seks of geboorte; terwyl dit vir Caroline Spurgeon slegs jeugherinneringe is.⁵ Dit vestig weer die aandag daarop dat simbole vir verskillende lesers

1 Petsch het al in die jare dertig daarop gewys dat hy verkies om eerder van figuur („Figuren“) te praat as van karakters. Omdat hulle so nou verbonde is met die ruimte waarin hulle staan, moet ons hulle nie ooreenkomstig die alledaagse ervaring wil sien nie — nie met die norme van die empiriese werklikheid wil meet nie. A.w., p. 189.

2 Henry James haal De Maupassant aan: „Whereas the public at large very legitimately says to a writer, 'console me, amuse me, terrify me, make me cry, make me dream, or make me think', what the sincere critic says is, make me something fine in the form that shall suit you best, according to your temperament!“ Edel: The house of fiction, p. 140.

3 A.M., Rapport, 20.8.72.

4 A.w., p. 223, 224.

5 Hyman, a.w., p. 219; vgl. ook W. H. Bruford: Anton Chechov (1957), p. 58.

verskillende betekenisse kan dra — betekenisse waarvan die dieptegraad kan verskil. As 'n kritikus egter by 'n bundel hoogs komplekse verhale twyfel of dit enigiets „sê”, word dit dan nie 'n illustrasie van die algehele afwesigheid van teoretiese norme in dié bepaalde geval nie? Dit is eintlik onmoontlik dat 'n taalkunswerk „niks te sê kan hê”. Die taalgestalte self is, goed of sleg, 'n manier van sê. En volgens watter norme word betekenisloosheid gemeet? Beide Richards¹ en Scholes en Kellogg² wys daarop dat daar taalkunswerke, selfs prosawerke, kan wees wat eerder bedoel is om te wees as om te beteken. Richards sê: „It is for some people difficult to admit beliefs which are objectless, which are not about anything or in anything; beliefs which cannot be stated”³.

Dorothy Sayers se onderskeiding tussen „mededeling” en „verkenning” wys op twee moontlike vormgewings in die taalkunswerk: die uitsê van wat die skrywer/digter reeds gevind het, en die soeke na wat hy vermoed êrens bestaan⁴: „... it is obviously useless for anybody to demand that poets should 'tell something' if they have nothing to tell, or 'make a statement' if the search is still proceeding; for the poet cannot, if he is to retain his integrity, pay the slightest attention to what the audience wants to hear”⁵. Claus sê: „Voor mij ligt het plezier en het belang erin dat ik dingen ontdek die ik van mezelf niet wist, en korrelasies kan neerschrijven waarvan ik tevoren ook niet wist dat ze bestonden”⁶.

Die beskouing van 'n soektog deur skepping heen, sal waarskynlik slegs vir die leser wat bereid is om die soektog mee te maak, aanvaarbaar wees.

Wat die klagtes teen gewaagdheid of negatiewiteit betref, kan 'n antwoord sommer vlakby uit 'n eenvoudige Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans (uit die pen van 'n lid van die

1 A.w., p. 279, 280, 284.

2 A.w., p. 84.

3 A.w., p. 280.

4 Sayers, a.w., p. 8, 15, 16, 19.

5 Sayers, a.w., p. 16; vgl. ook Booth, a.w., p. 71.

6 Aangehaal deur H. U. Jessurun D' Oliveira: Scheppen riep hij gaat van au (1965), p. 141.

Publikasieraad) uitgespel word: „In prinsipe staan elke onderwerp oop vir die kunstenaars“¹. Die toets is sinvolle integrasie.² Die besware oor die aard van die grondstof kan op n ander vlak as die literêre n eie geldigheid hê. Brink wys op die herkenbaarmaking van dieper patrone van die menslike wêreld in die kunswerk. „Daarvandaan kan die moralis of teoloog verder gaan Die romansier onderneem alleen ontdekkingstogte, hy kontrasteer net, hy diagnoseer net ...“³

Ten opsigte van n literatuur of n literêre tydperk⁴ kan beswaar ingebring word teen die onaanvaarbaarheid (n relatiewe begrip) van die grondstof, maar ten opsigte van die enkelkunswerk is funksionaliteit die enigste moontlike literêre norm.

In hoofstuk V sal die rol van die leser slegs oorweeg word by struktuur-aspekte soos suggesie, verwysing, ens.; of waar die leeshandeling self by die verhaalstruktuur betrek word.

HOOFSTUK V/...

1 A. P. Grové, a.w., p. 75.

2 Ibid.

3 Aspekte ..., p. 115. Die Duitse teoretici veral, maar ook Frank O'Connor en Hennie Aucamp, dui weer aan dat die kort prosakuns al sedert Gogol by uitstek tot die anti-held aangetrokke is, omdat soos Aucamp aandui, o.m. die verskynsel eensaamheid doeltreffend aan randfigure geïllustreer kan word. Vgl. Summerton, a.w., p. 7, 32; Kilchenmann, a.w., p. 17; O'Connor, wat in The lonely voice deurgaans na die „submerged population“ van die kortverhaal verwys; en Aucamp, Standpunte, Aug. 1969, p. 23.

4 Brink sê dat as daar n gebrek in die eksperimentele nuk van „Sestig“ lê, is dit n gebrek aan die lag. Aspekte ..., p. 14.

HOOFSTUK V

DIE AARD EN VERDIENSTE VAN ENKELE NUWER
AFRIKAANSE KORTVERHALE

My voice shall be your summons of belief. I shall relive the thing again in the telling, and shall talk as I relive it, and it shall be as if I were making the words up as I go along. I shall make you see what I see, and feel what I feel; we shall be astonished together, terrified together, valorous together.¹

— Hugh Kenner

Vir wie is die wind koud?²

— Hennie Aucamp

Soos reeds aangedui, word in hierdie hoofstuk met verwysing na enkele nuwer Afrikaanse verhale, nader ondersoek ingestel na die toereikendheid van Afrikaanse beskouings oor die kortverhaal. Die ondersoek is veral gerig op die vernaamste „grootste gemene delers" wat in die vorige hoofstuk bespreek is, te wete vertelhouding of gesigspunt, enkelvoudigheid, meerduidigheid, bou, geheelbeeld en lees-handeling. Hierdie aspekte word nie altyd in dieselfde volgorde en met ewe veel aandag by elke verhaal ter sprake gebring nie, maar beurtelings belig, ooreenkomstig die relevansie vir die verhaal onder bespreking.

By die keuse van die verhale het veral twee oorwegings gegeld: om erkenning te verleen aan die belangrikste beoefenaars van die kort prosakuns wat 'n aandeel gehad het in die vernuwing van „Sestig"; en om wat tema en vormgewing betref, op eenders- en anderssoortigheid te wys.

Die volgorde hier is nie bedoel om rangorde of ontwikkeling aan te dui nie. Aan die begin of einde van

1 A.w., p. v.

2 Standpunte, Okt. 1972, p. 23.

elke bespreking word vergelykenderwys aangetoon hoe die moontlikhede van die kortverhaal telkens anders gedemonstreer word. Die vergelykingsbasis is dus eerder konsenties van aard en nie lineêr nie; om òf teenstellend òf ooreenstemmend te belig.

1. DIE MAN MET DIE SWAAR BEEN

uit Een-en-twintig — Jan S. Rabie

In sekere opsigte vertoon hierdie verhaal die kenmerke wat gewoonlik in die tradisionele beskouings oor die kortverhaal beklemtoon word.

Die probleemsituasie waarmee die verhaal begin (die ineenstorting van die siek man), die oorwegend chronologiese weergawe van die gebeure wat redelik vinnig in die praesens opeenvolg, en die keerpunt of hoogtepunt aan die einde, gee die indruk van n lynstruktuur. Die chronologie word net een keer „onderbreek“, wanneer die verlede soos dit uit die dokumente blyk, n enkele keer ter sprake kom.

Daar is ook n sekere enkelvoudigheid in die verhaal. Die gebeure is gesentreer in die situasie van die siek man, in jukstaposisie met dié van die skraal man. Oriens is daar die twee „homogene“ groepe, die saamdrommende skare (uit hulle geledere kom sowel die heer as die skraal man na vore) en die latere verbygangers; en as enkelinge, die onwillige figurant wat die ambulans ontbied, teenoor die teatrale heer.

Ook die vertelhouding is enkelvoudig. Die verteller, deel die verhaal mee vanuit een konstante waarnemingspunt wat eenheidsordenend werk. Op n skynbaar onbetrokke, nie-psigologiese¹ wyse deel hy mee wat hy waarnem, sonder eksplisiete bejammering, spot, verwerping,

1 Borges wys by sy eie verhale daarop dat hoewel die karakters nie-psigologies, slegs van buite waargeneem word, die verhaal as geheel binne n sielkundige agtergrond staan, waardeur die karakters nie bloot marionette bly nie. The Paris review 40, 1967, p. 160.

veroordeling of aanprysing. Regstreekse kommentaar is beperk tot enkele beeldende opmerkings, byvoorbeeld die vergelyking van die skare met ou mense wat deelneem aan n „dikwels-herhaalde toneel" en met die speke van n wiel; die hande van die sieke met sterwende motte; die saaklikheid van die polisie met n verskoning; die heer met n afgevaardigde, met iets van ironie wanneer hy n weinig later attributief-feitelik as „die afgevaardigde heer" beskryf word; die swaar been met die steenplaveisel. Vertelling en stilisties enkelvoudige beskrywing of beelding is hier die grondpatroon van die verteltegnyk. Dit word binne die klein opset n weinig afgewissel met dramatisering deur dialoog; veral in die gesprek tussen die sieke en die heer.

Maar die lynstruktuur en die enkelvoudigheid van sekere komponente in die verhaal behoort hier eerder inleiding as konklusie te wees. Daar is oortuigende bewyse dat alles in die verhaal nie reglynig en enkelvoudig is nie.

In die uiterlike handeling loop daar n gebeurelyn van die begin af tot by die vertrek van die sieke met die ambulans; die hoogtepunt in die uiterlike handeling. Wanneer die skare dan uiteengaan en die skraal man nog ver-^{or koop n g}toef, het die verhaal skynbaar in n dénouement oorgegaan. Maar dan beweeg die soeklig na die skraal man, met n verhewigde problematiek aan die einde. (In die laaste drie paragrawe waar die gebeure feitlik tot stilstand gekom het, is die tempo stadiger.) Elk van die twee hoofepisodes het dus ook sy eie lyn of patroon, met eksposisie, verwikkeling en afloop,¹ wat aan die sentrale aanrakingsmoment derhalwe meer reliëf gee.

Dit is juis die belangrikheid van die aanraking, die ontmoeting, wat daarop dui dat hier ewe goed van konsentriese ordening gepraat sou kon word. Hierdie ontmoeting

1 Scholes en Kellogg sê: „Every separable element in a narrative can be said to have its own plot; its own little system of tension and resolution which contributes its bit to the general system". A.w., p. 239.

is ooreenkomstig Tsjechow se benadering van 'n episentrum of swaartepunt die sentrale moment waar die voorafgaande handelingsmomente konvergeer en waarna die daaropvolgende momente herleibaar is. Die begin is onmiddellik („oop“). Die eerste sin toon die eerste krisis waarvan die hoof-trekke in drie paragrawe geskets word aan, terwyl die agtergrond met enkele flitsmededelings gesuggereer word: die relings van die tuin, die skaduwees van die bome, die gaslampe en verder weg die plein Port Royal. Ook die slot is onbepaald („oop“, nie-geslote) met 'n onopgeloste probleem.

Dit is seker nie verkeerd om hier van 'n „strak spanningslyn“ te praat nie. Met 'n minimum van beskrywing en kommentaar, styg die spanning van die krisis wat in die eerste sin aangedui word, oor die aanraking en die voorlopige hoogtepunt in die ambulans-episode heen, tot in die onthullende slotmoment. (Daar is reeds op die normaal-chronologiese volgorde in die gebeure gewys: (i) die ineenstorting van die sieke, (ii) die ontbied van die ambulans, (iii) die optrede van die skare en die heer, (iv) die aanraking en die skraal man se reaksie, (v) die wegneem van die sieke, en (vi) die afloop vir die skraal man.) Maar hierdie soort lynstruktuur kan dalk ewe goed in die swakste „tydskrifverhaal“ aangetoon word en het met verhaalkuns weinig te maak. Op 'n breër interpretasievlak is hier verskillende kontrasterende voorstellings, sinryke detail en 'n slotfase wat daaraan sin en waarde gee — 'n enkele „snit“ of greep uit die „lewe“, 'n omvattende „oomblik“ van hoogspanning wat by herlees eerder ruimtelik waarneembaar is, en met opeenvolging in die tyd net nog ten dele verband hou.

Smuts en Van Rensburg reken dat „die belangrikste eienskap van hierdie prosa“ die simboliek is.¹ As dit egter beteken dat die slotmoment die enigste sinvolle rede vir die algemeen erkende verdienste van die verhaal is, is dit maar vlak en eensydig beoordeel. Die sin en

1 Mosaïek, p. 158.

waarde van die verhaal lê tog ook veral in die selektiewe, sinvolle detail wat so dig verweef is en wat terugskouend vanuit die slotmoment die motivering vir daardie moment word.

Sekere voorwerpe en name wat ooreenkom met wat Scholes en Kellogg „fisieke korrelate” noem,¹ word betekenisdraend en padwysers op weg na die onthullingsmoment.² Daar is die „swaaiende koplampe” wat „kosmiese vuur sirkel”, as „korrelaat” van die emosionele verwarring by die sieke en die skraal man; miskien selfs van die heer wie se teatraliteit na n soort ontlading lyk. Aan die einde van die verhaal is die „neonkrabbel” en ook die flou skynsel van die „rossige lig” waarin verbygangers huiwer voor hulle aanstap, n verdere variasie op die lig-motief.

Die strakheid in die styl, met n surrealistiese allure, suggereer die absurde en eksistensiële van die depersonalisasie wat hier voltrek word: die kramptige bewegings van die hande van die siek man; die sweet op sy gesig wat sy liggaam in „vreemde, skitterende reliëf” boetseer; die hand wat om die been klem en weer deur die siddering losgeskeur word. Wanneer die ambulans vertrek, vorm „die ontbindende skare” die speke van n wiel. Die skaduwees van die bome val reeds oor die straat. En rondom hierdie stuk lewensverwarring is daar n ruimtelikheid, n „bevryding” wat weer by wyse van enkele name en voorwerpe op subtiele wyse ironiese kommentaar word op n wêreld van parke en boulevards, en daarbinne soveel kleinslike ontredde: die gaslampe wat ordelik vyftig tree van mekaar gespasieer is; die kastaiingbome wat so netjies gesnoei is³; die groot ontspanningsplekke soos die plein Port Royal en die Luxemburgtuin; en aan die einde van die verhaal die „afdaal” van die skraal man met die groot noord-suid deurgang, die Boulevard⁴ Saint

1 A.w., p. 196.

2 Vgl. met Joyce se „epiphany”. Van Ghent, a.w., p. 269.

3 Rabie se antwoord op n vraag oor die kenmerkende van dié bome. Telefoniese gesprek, Okt. 1973.

4 Terloops, die woord „boulevard” het as voorloper „bolwerk”.

Michel.

Hierdie meersoortige voorwerplike inhoud laat twyfel oor die veelbesproke eenheid van styl, stemming en toon wat gewoonlik in die kortverhaal aangeprys word. Asof n meerledigheid in hierdie komponente noodwendig die eenheid moet verbreek.

Maar die digtheid van die verhaal blyk veral uit die veelheid fasette van menslike motiverings, verhoudings en situasies, wat binne die klein opset gesuggereer word. Daar is die man wat „onhaastig” die ambulans ontbied; miskien uit gewone luiheid of uit traagheid om Samaritaan te speel en n afkeer van betrokke te wees. Die teatrale heer wat die orde probeer handhaaf, word beeld van die onpeilbaarheid wat daar in motivering en optrede kan wees. Hy word deur die verteller ietwat negatief geïndividualiseer met die half ironies-formele tipering as n „heer”, en die vergelyking met n afgevaardigde; waarin daar, so wil dit voorkom, kunsmatigheid/geforseerdheid gesuggereer word. Dit mag dalk nog wees dat daar in die skare andere is wat n meer positiewe bydrae as hy kan lewer, terwyl hy selfaangestelde (?) organiseerder is. (Of is hy werklik „afgevaardig”?)

Die belangrikste „verhouding” is dié waarin die siek en die skraal man betrokke is. Die sleutel tot die betekenis van die gebeure is die onthulling in die laaste twee paragrawe; die lig wat die slot „van agter af oor die verhaal heenwerp”. Die swaar been word „verklaar” deur die situasies van die siek man en die skraal man, wat twee variasies van menslike nood belig. Die enkele mededeling dat die siek man (37) soldaat in Indo-Sjiena¹ was en nou aan die gevolge van malaria ly en werkloos is, skakel assosiatief met ander tekste in die bundel wat oorlogslyding as tema het: „Lied oor niemandsland” en „Die nuwe piramides”.

Die sieke soek na sy naam. Jan Spies sien hierin òf n werklike soeke na sy naam; „nou nog nie gevind na

1 Die Indo-Sjinese koloniale oorlog wat in 1946 begin het, is in 1954 beëindig.

n volle leeftyd nie?"¹ Smuts en Van Rensburg reken dat dit al sekerheid is wat die man met hom saamneem.² Brink daarenteen, wys daarop dat die verhaal moontlik n dimensie ontnem word deurdat die sieke wel sy naam verneem. Hierdeur word hy geïndividualiseer en word daardeur n bepaalde geval eerder as prototipe van n lydende mensdom. In Kafka se Der Prozess word die hooffiguur nie geïndividualiseer nie, juis omdat die eksistensiële skuld nie individueel of lokaal beleef word nie, maar universeel.³ En die bewaakte ingang waarvoor n ander tot aan sy einde op toegang wag, wat net vir hom gereserveer was, word vir hom gesluit.⁴ In tyd en ewigheid bly hy n buitestaander. Daar kan wel geredeneer word dat die naamgewing die kontras belig dat terwyl Jean Thomas as „bekende" sterf, die skraal man as vreemde, as nie-herkende vreemdeling moet voortleef, belaaï met die eksistensiële skuld van wie-almal. Maar eintlik sê die naam ook nie soveel nie. Dis wel die skakel met Jean Thomas se verlede, sy toetrede tot die lewe wat nou absurd blyk te wees, maar daardeur verkry hy nog geen insig nie; slegs n soort naïewe, kinderlike berusting.

Maar soos die titel suggereer, is dit die skraal man wat die hooffiguur is. Hy is pateties in sy verwaarloosheid en weerloosheid, met die „groot ingesakte mond" en die onseker glimlag. Hy bied sy enkel as skamel troos aan nadat die sieke reeds n keer daaraan vasgehou het. n Mens sou kon reken dat hy meer kan doen.⁵ (Of is hy miskien in n eie lot so vasgevang dat hy nie tot daadwerklike optrede in staat is nie?⁶ Ons weet dit nie.

1 Perspektief en profiel, derde uitgawe, p. 491.

2 Mosaïek, p. 158.

3 Aspekte van die nuwe prosa, p. 78, 79. Vgl. hierby P. D. v. d. Walt se beswaar teen die „mode" van naamloosheid in Windroos (Hfst. III, p. 106).

4 Wêreldletterkunde (red.: Roy E. Stevens), s.j., Deel 7. („Vor dem Gesetz")

5 Soos Jan Spies vraagstellend suggereer. Perspektief en profiel, derde uitgawe, p. 491.

6 Dat sy daad „die oorgang tussen die sterwende en n lewende mens beteken", is te sterk, dalk skeef gestel. Vgl. Mosaïek, p. 158. Wat is „oorgang"?

Miskien is die onopgeloste probleem deel van die totaal-betekenis van die verhaal.) Dit is hier waar Rabie, soos Tsjechow in sy sogenaamde „sketskortverhale“, die leser by die verhaalwerklikheid betrek. As die oplossing van die probleem wat gestel is, vir die leser gegee word, bly daar op ideële vlak vir hom niks meer oor om te ondersoek nie.

Die digtheid van die verhaal is verder geleë in die meerduidige simboliek van die slotmoment, (nie so morali-serend soos in „Lied oor Niemandslanđ“ nie) waarby die vraag ontstaan: wat stel die swaar been voor? Wat is dit wat die skraal man as las moet dra? en is daar sprake van skuld? Krige sien dit as simbool „van die verantwoordelikeidsgevoel van n enkele individu wat nou die gewetenslas dra van n ganse samelewing“¹. Dié interpretasie lyk in stryd met die soort mens wat die skraal man is. Van n duidelike „gevoel“ of insig is daar by hom weinig sprake. Nie net in die enkele gegewens wat oor sy voorkoms bekend is nie, maar ook in die oermenslike, byna dierlik primitiewe wyse waarop hy ná die vertrek van die ambulans na n bloedkol langs die relings soek en die reuk van bloed probeer opsnuif, is daar n nie-bewustheid. In die kafeegebied probeer hy later n neonlig-advertensie lees; n soeke na herkennis, soos die sieke na sy naam. Van gevoel in die sin van weet, ken, verstaan, kan daar by hom weinig sprake wees. Sy situasie is eerder dié van Sergeant Massuro² as dié van D'Arrast³ of Gregor Samsa⁴ — n begriplose ondergáán van n irreële lot. Maar anders as Massuro in sy klip-word en Samsa in sy insek-word, bly hy onontkombaar mens, gewone mens, anti-held, en dra deur die strate van die stad sy las mee. Sy „me-laatsheid“ is ook nou herkenbaar. Verbygangers staar na

1 Inleiding uit Een-en-twintig, p. 7.

2 Harry Mulisch: „Wat gebeurde er met sergeant Massuro?“ uit Nederlandse verhale van ons eie tyd (Grové e.a.).

3 Albert Camus: Die klip wat groei (1961), vertaal deur Jan Rabie.

4 Kafka: „Die Verwandlung“ uit Verhaal en student (Meij, e.a.).

hom en sien die verbasing en pyn op sy gesig.

Om dié las te verklaar, moet die aandeel van die verskillende partye in die krisis saam oorweeg word. Daar is alle aanduidinge dat daar van die trae boodskapper, die ekstroverte Meneer en die skare nuuskieriges min positiewe hulp kom. Die skare handhaaf slegs „praktiese” bedagsaamheid. Lot, skuld of uitverkiesing het daartoe gelei dat die skraal man, een van die omstanders, se been aangeraak is; waarna hy dit as gebaar weer gehou het dat die siek man iets kon hê om aan vas te hou. En nou tref dit so dat hý slagoffer word. Hy het by implikasie tog gesien hoe min vir die sieke gedoen word en besef hoe klein sy eie ondersteuning was. Dit kan dus daarop neerkom dat hy wel ’n vae aanvoeling gehad het van hoe groot die kollektiewe skuld van die mensdom is. En so gesien, is Brink se interpretasie ’n tweede perspektief op die simboliek: waar hy van verantwoordelikeid¹slas praat, en die klem dus nie soseer op die bewustheid van die „sondebok” val nie, maar eerder op die insig waartoe die leser kom. Dat die been aanklag word teen ’n gevoellose samelewing. In dié meerdere insig van die leser, in vergelyking met dié van die skraal man, is daar dan enigermate dramatiese ironie.²

Waarop ook nog gewys moet word, is dat die verhaal aan die einde nie slegs op die simboliese verrassing leun nie. Die verrassing van die swaar been ontkom miskien nie heeltemal aan die gevaar van „simbolistiese chiffre”³ nie. Dit is ietwat „subjektief” en „duister”. Hoewel Von Delft dié soort verskynsel ook in Kafka se werk vind, meen ek tog dat daar by Kafka, byvoorbeeld in „Die Verwandlung” of in „In der Strafkolonie” (of om ’n heel ander soort voorbeeld te noem, by Katherine Mansfield, „The fly”)⁴ ’n fyner organiese verweefdheid van die simboliese

1 Aspekte ..., p. 81.

2 Muecke, a.w., p. 23.

3 Vgl. K. von Delft: Simboliek en simbolisme; die dilemma van die moderne literatuur, intreerede aan die U.O.V.S., Bloemfontein, 21.4.71, p. 11, 13, 21.

4 Brooks en Warren, a.w., p. 312, 388.

of die allegoriese element is as by Rabie. In „Die man met die swaar been" is daar nog te veel van 'n Petrarcaanse „beskrywing en toepassing".

Maar die samehang van menslike verhoudings in die slotmoment, die skraal man wat die krisis van die sieke met hom saamneem, sy onbegrip en sy vreemdelingskap teenoor die verbaasde verbygangers, dui op meer moontlikhede as die ietwat vlakker verrassingslot van byvoorbeeld O. Henry.¹ By Rabie kom dit meer ooreen met wat Roman Ingarden 'n kulmineringsfase noem.² Die meerduidige slotmoment red hier inderwaarheid die simboliek wat, veral deur die aan-die-orde-stelling in die titel, dreig om te deursigtig te word.

Ten slotte is daar dan die vraag oor hoedanig die geheelbeeld of geheelervaring is wat die verhaal nalaat.

Oor een komponent is daar bedenkinge. Soos Truman Capote aangedui het, is steurnisse meer opsigtelik in werke met 'n kleiner opset.³ In Rabie se klein verhaal is daar in die hantering van die medium hiate wat binne 'n groter opset miskien nie so opsigtelik sou gewees het nie. Daar is byvoorbeeld: Anglisismes soos die Luxemburgtuine, om vir 'n ambulans te telefoneer, en die verbygangers wat hulself by die skare voeg; onlogiese konstruksies soos „die man se oë rol ... op" en gevolglike kroniese siektes; sinsdele wat enigermate van taaloorspanning getuig, byvoorbeeld die „swaaiende koplampe" wat „kosmiese vuur sirkel" en die skare wie se ingetoënheid „nuwe betekenis aanneem"; beeldspraak wat òf vaag, selfs lomp, òf ietwat verdeurgevoer is, byvoorbeeld ou mense wat deelneem aan „'n dikwels-herhaalde toneel" en handpalms wat oopval en tril soos motte „sterwend onder die spelde van 'n insekversamelaar".⁴

1 Vgl. met wat Brooks en Warren oor „The furnished room" sê. A.w., p. 97, 98.

2 A.w., p. 335.

3 Aangehaal deur Current-García, p. 132.

4 Die soort beeldspraak wat bv. in Dirk Richard se „Die man in saal sewe" voorkom: „Sy hele lewe lê nog voor hom, soos 'n perske wat aan die sonkant begin rooiwang maak". Mosaïek (1965), p. 94.

Maar in die geheel beskou, oortuig die verhaal op ander gronde. Daar is reeds gewys op die eenheidskeppende vertelperspektief, waar die objektiewe verteller hom weerhou van die soort subjektief beeldende manipulasie wat in „Skelle modder” voorkom. Binne die opset van ’n kort kortverhaal¹ van maar ongeveer 700 woorde, is deur detaillering, stylnuanses en ’n meerduidige suggestie, met streng seleksie ’n oortuigende klein woordwêreld geskep.²

-
- 1 Smuts en Van Rensburg lui hulle bespreking (Mosaïek, p. 157-159) van dié verhaal in met „die probleem om die genre te benoem”: „Die gebruikelike elemente van die kortverhaal ontbreek òf heeltemal, òf dit word so kripties gegee dat ’n mens miskien moet praat van ’n „prosa”. Die prosa is dus òf ’n mindere òf ’n digter vorm van die kortverhaal, of wat beduie dié „kripties”? En wat is nou die gebruikelike elemente? In die inleiding van die bloemlesing word verwys na „slegs ruimte vir een sentrale motief in die kortverhaal”, maar dié term kom nie in Smuts en Van Rensburg se bespreking van hierdie verhaal voor nie. Het die verhaal nou so ’n hoofmotief of nie? Daar is „die ideaal om die verhaal so vinnig moontlik te laat vorder”. Word dié ideaal dan nie hier verwesenlik nie? Dit word gestel dat ’n verhaal „noodwendig (is) wanneer die leser aan die einde voel dat dit net nie anders kon verloop het nie”. En waarom sou dié verhaal nie „anders kon verloop het nie”? Wat is „verloop”? Om op dié argumente te antwoord, is moeilik. Daar is tog immers epiese substansie in die teks: ’n „volledige” ontwikkeling met aanloop, keerpunt en afloop. Menseverhoudings word belig teen die geografiese agtergrond van boulevard, park en kafee-gebied in ’n wêreldstad. ’n Verteller bied die verhaal aan. Watter „gebruikelike elemente” kom dan nog kort? (Hennie Aucamp beskryf die kort kortverhaal as ’n kortverhaal „wat tot die uiterste grens van kompaktheid gevoer word”. N.a.v. Liefs nie op straat nie in Rapport, 13.12.70.)
- 2 “... the effort to do the complicated thing with a strong brevity and lucidity — to arrive, on behalf of the multiplicity, at a certain science of control”. James: The art of the novel; critical prefaces, p. 231.

2. DOOD VAN 'N MAAGD

uit Jaarringe — Henriette Grové

In hierdie verhaal is daar, teenstrydig soos dit mag klink, in twee opsigte n nog duideliker enkelheid as in „Die man met die swaar been“. Daar is slegs een sentrale hoofpersoon om wie die hele verhaal gebou is, terwyl in „Die man ...“ byna eweveel ruimte-aandag aan twee hoofpersone gewy word. En ook die uiterlike „geografiese“ ruimte is hier meer beperk — die enkele hospitaalkamer. Dié enkelhede het egter slegs betrekking op die breë raamwerk waarbinne die eintlike verhaal afspeel.

Die antwoord op n vraag waarom dié verhaal dan ongeveer 14 keer so lank is as „Die man ...“ is in die andersoortigheid van die verhaalsituasie te vind. In Rabiese verhaal is daar die enkele lewensmoment; n oomblik van beligting en onthulling. Die groot stuk lewe wat die ontmoetingsmoment voorafgaan, die sosiale en psigologiese agtergrond van die ontmoeting self, en die ekspressionistiese implikasies van die afloop, word gesuggereer en aan die verbeelding van die leser oorgelaat. Hierteenoor stuur Henriette Grové se verhaal nie af op n onthullingsmoment nie, maar is die doel veel eerder onthulling van kernmomente oor n hele leeftyd heen wat in hulle verstrengeling nou weer in die hede herbeleef word. Daarom is hier n veelheid van mededeling, en ook n veelheid perspektiewe op dit wat meegedeel word wat deur verskillende tegnieke tot stand kom, soos hier verder aangetoon sal word.

Hierdie situasie, waar vanuit die statiese uiterlike hede gesoek word na, en vorm gegee word aan n patroon wat in die verlede lê,¹ bring mee dat die verhaal ongeveer 10 000 woorde beslaan en nie 700 nie. Soos in die novelle Die onverdeelde uur (1956) van Anna M. Louw, en in die

1 By Ons wag op die kaptein praat Brink van „die groot sirkel van n leeftyd wat uit die klein sirkel van een dag groei, en waar die onafwendbaarheid van die komende dood die impuls is“. Aspekte van die nuwe prosa, p. 80.

langer novelle of roman Ons wag op die kaptein (1963) van Elsa Joubert is daar wel 'n oomblik van finaliteit op die drumpel wat voorlopig „vertraag“ word, sodat alles wat reeds gebeur het as 't ware eers nog weer kan gebeur; kan ervaar word.

Maar daar is ook verskille in die bereiking van hierdie procédé. In Ons wag op die kaptein is dit in hoofsaak die polariese spanning tussen gebeure van die hede en gebeure van die verlede wat op die dag van afrekening sal uitloop, wat verwoord word; daarom is die opset miskien breër. In Die onverdeelde uur is dit eintlik drie paradoksale, afsonderlike en gesamentlike verledes wat in steeds wisselende gedagte-perspektief in die nag van die dood opgeroep word. En in „Dood van 'n maagd“ is dit veral die konflikte en komplekse van 'n verydelde menslike gemoed wat in 'n enkele bewussyn gedramatiseer word, met streng geselekteerde koördinerings deur die verteller. Deur hierdie dramatiese intensiteit is daar in dié verhaal 'n noodwendigheid wat nie by die ander twee werke ervaar word nie.

Die veelheid in die verhaal bestaan, soos in die drama Die pluimsaad waai ver (1972) van N. P. v. Wyk Louw, uit 'n ongewoon talryke reeks flitse of fases, waarvan sommige episodes is en ander nabetraging oor gebeure. 'n Ontleding van die verwickelingsstruktuur van die verhaal toon dié veelheid, en in watter mate die chronologie telkens opgehef word. In die verloop van die verhaal is daar agtereenvolgens die volgende hoofmomente (met kleiner submomente tussenin):

1. Frieda Martyn herwin haar bewussyn na die operasie (p. 124)
2. die dood van die kind (p. 125)
3. die voorhuisprent en orrelspel in die Benade's se huis (p. 126)
4. die Carstense wat altyd met die Dampad langs gery het (p. 127)
5. inspuitings in haar kinderdae teen anemie (p. 127)
6. die diagnose in die spreekkamer van die ginekoloog (p. 129)
7. die skaapslagtery by die Benade's en die rou lewer (p. 130)

8. Dina Doll se kind (p. 130)
9. die twee vertrekke in die Benade's se huis en Stefaans Benade se wispelturigheid (p. 131-132)
10. Frieda se wandeling een nag buite en die dae daarna (p. 132-133)
11. Sonny se opwekkingsdienste (p. 133-135)
12. n kort verwysing na die kind van Dina Doll (p. 135)
13. die koms van die vrugbaarheid, begeertes (p. 135-137)
14. die veldbrand waarin die lammers dood is (p. 137)
15. Dina Doll se kind (p. 138-139)
16. Frieda ontbied die verpleegster (p. 139) en vertel die verhaal van hoe die lammers doodgebrand het (p. 140-141)
17. n opwekkingsdiens van Sonny (p. 141-143)
18. n terugblik op die verlede: smalpadpelgrims, lokasielawaai, veraste lammers, afkophaan, dooie kind, doodsreuk, voorgevoel; miere/kanker wat knaag (p. 143-144)
19. die operasie en daarna (p. 144-146)
20. Dina Doll se kind (p. 144)
21. die bloedoortapping (p. 146)
22. die „kankerkind“ (p. 146)
23. slotmoment (na die spasiëring, p. 146-147)

In die normale chronologie van die gebeure was daar dus vier hoofasies: in Frieda se kleinkinderjare die anemie, die veldbrand waarin die lammers dood is, die voorhuisprent en die orrelspel in die Benade's se huis; in haar vroeë jeug die wegbly van die menstruasie, die rou lewer, die koms van die vrugbaarheid, die Carstense en die moord en selfmoord van Dina Doll; in haar later jeug die opwekkingsdienste; en in die middeljare die diagnose van die kanker, die operasie, die koorsdrome, die bloedoortapping en die einde.

As daar nou weer na die opeenvolging van momente gekyk word, blyk dit hoe dié veelheid van flitse georden is: Die raamwerk van die verhaal word eers aangedui met die mededelings oor hoe Frieda haar bewussyn na die operasie herwin, wat die terugskouende aard van die opset aandui.

Oor die volgende vier momente heen word probleme bellig wat haar in haar jeug verwar het: kindermoord, voorhuisprent en orrelspel, die Carstens-seuns, inspuittings. In die sesde moment word die uiterlike werklikheid,

terugwerkend belig, waar die diagnose deur die ginekoloog beskryf word. Hierna word van die slagtery en die rou lewer vertel, wat by implikasie aansluit by die motiewe van erotiek en bloed wat in die vorige terugblik belig is. Dan word die dood van Dina Doll se kind by herhaling opgehaal — om die blywende indruk van dié gebeurtenis aan te dui. In die volgende drie momente is daar 'n soort „peregrinasie" in die klein, waar Frieda agtereenvolgens binne drie verskillende ruimtes beweeg: in die Benade's se huis, in die veld een nag en by die opwekkingsdienste. Die derde verwysing na die kindermoord, wat hierna volg, is struktureel verantwoordbaar deurdadig dat dit in die verwikkelingsstruktuur paradoksaal net na die opwekkingsdienste weer verskyn; soos dit by die vorige herhaling teenstellend na die vrugbaarheidsprobleem genoem is. Hierop volg agtereenvolgens 'n groep episodes wat deur dramatiese intensiteit en emosionele hoogspanning gekenmerk word: die koms van die vrugbaarheid en seksdrang, die veldbrand, en die kindermoord breedvoeriger geskets.

In hierdie stadium is daar 'n terugkeer tot die buite-werklikheid waar mej. Martyn haar bewussyn herwin en die verhaal van die veldbrand aan 'n verpleegster vertel. In strukturele sin wil dit aanvanklik voorkom asof dié moment swakker gemotiveer is as in psigologiese sin, maar dit verrig wel die funksie dat die samehang van verlede en hede hierdeur beklemtoon word¹; veral na die lang voorafgaande verlede-belewing. In die sewentiende moment word die religieuse problematiek breedvoeriger geskets in die besoek aan Sonny se diens; wat miskien hier 'n voorbereiding is op die ekstasies-religieuse slotmoment. Hierna is daar 'n moment wat die voorkoms van 'n dénouement het,

1 Soos in die moment in Ons wag op die kaptein: „... Sy ruik brand ... die hede en die verlede loop in-mekaar ...", (p. 29) maar hier eksplisiet meegedeel en dus nie so heg geïntegreer nie. [In 'n vroeëre monoloog was daar nog afstand, uitstel van die konfrontasie met die dood, maar hier staan die dood reeds binne in die lewe. Vgl. Henriette Grové: „Die ou vrou en die dood", Halte 49 en twee monoloë (1962).

waarin 'n aantal motiewe wat reeds bekend is en enkeles wat nuut bykom, maar nie van soveel belang is nie, saamgevat word. Die herhaling is hier minder sinvol. Dit het teen hierdie tyd al sy trefkrag verloor.

In die volgende vier momente word die aandag meer op die uiterlike werklikheid, op die siekte en die behandeling gevestig, met die sinvolle herhaling van die kindmotief waar in die pyn van die kanker in die moederdele nou die geboorte en dood van Dina Doll se kind getransponeer word.

En dan volg die finale slotmoment, wat in tradisionele terme aan die verhaal sy „geslote” bouvorm gee, maar waar die slot ook nie in homself geslote is nie, maar heenwys uit homself.

Die chronologie word dus in die verhaal telkens opgehef; psigologies gemotiveer deur die verwarring in Frieda Martyn se drome, en struktureel gemotiveer deur die uitbouing en beklemtoning van sleutelmotiewe in samehang.

Die veelheid van elemente in die verhaal blyk egter nie slegs uit die talryke flitse en terugkerende flitse nie, maar ook uit die stilistiese verskeidenheid. Elke klein werklikheid (klein in ekonomiese bewoording) vertoon sy eie styl- en toonaard, sodat hier moeilik van een grondtoon of -stemming sprake kan wees. Die destydse huisdokter, die predikant wat die begrafnis van die kind waargeneem het, die aanklaer in die hof, Ouvrou Benade, Stefaans Benade, Bob Carstens, Suster Graaff, Sonny en die ginekoloog, praat elkeen in sy eie styl, ooreenkomstig sy agtergrond. Daar is selfs 'n aanduiding van die stilistiese variasies in wat Frieda in verskillende stadiums van haar lewe sê of dink: As kind: „Sy 't (Suster Graaff) jou ooglede oopgevlak en tot wie weet waar in jou ingekyk” (p. 128); as jongmeisie: „Ek het hom (die kind) neergelê op die blare ...” (p. 139); en as sterwende: „Afskuwelike paddastoel, vervloekte kankerkind!” (p. 146).

By hierdie veelheid of omvattendheid van gegewens en stilistiese verskeidenheid ontstaan die vraag hoe die

skryfster daarin geslaag het om alles tot 'n ordelike geheel te orden.

Die eenheid in die verhaal kom veral tot stand deur sekere herhalende motiewe wat simbolies bindend optree. Die herhaling van veral vier hoofmotiewe, te wete wit, bloed, pad en vuur, is reeds volledig uiteengesit deur Elize Botha¹ en daarom word op hierdie aspek nie weer breedvoerig kommentaar gelewer nie. Die motivering vir die herhaling van hierdie motiewe is veral tweërlei van aard.

Eerstens is daar die vreeswekkende gebeurtenisse wat agtereenvolgens mej. Martyn se lewe ontwrig het en wat in hulle konkreet-visuele skerpte na 'n leeftyd helder uit die onderbewussyn opkom: die wit lammers wat in vuur omgekome het en waaraan sy medepligtig was; die verwarrende verskyningsvorme wat bloed binne die lewe aanneem: bloedarmoede en die pynlike inspuitings deur 'n suster (in wit geklee), die „boereraat“ van ou vrou Benade van rou lewer eet om soos die ander meisies te kan wees en die later erotiese ekstase oor die verlossende koms van bloed, die polsende bloed wanneer die geil seuns op die perde verbyjaag, bloedige moord en selfmoord, en aan die einde die vroueoperasie; die vuur wat die lammers doodbrand, wat in die inspuitnaald brand, en die „vuur“ in die bloed, in vroeër dae as drang en nou as kanker; en die paaie wat deur die jare heen al meer ingewikkeld geword het, van voetpad, dampad, dorpspad — om in hierdie kamer te kom doodloop waar die kanker en die bloed deur die kruisende paaie van die liggaam loop, al is alles so wit „dat sy daarin gedroom het“.

En tweedens is daar die moreel-godsdienstige waardes waarmee sy sedert haar kinderjare kennis gemaak het („God se vuur, Sy brand!“) en wat in 'n oorsensitiewe gewete verstrengeld geraak het met die werklikhede om haar heen: die reg-en-verkeerd wat deur die paaie van die voorhuisprent geskei word, maar wat in die Benade-mans, soos in

1 „Aspekte van die vormgewing in ‚Dood van 'n maagd‘“, Standpunte 21 (6), Aug. 1968, p. 23-34.

hulle orrelspel deurmekaarloop; die droomvervulling in Frieda en die makabere vernietiging wat deur Dina Doll se moord op haar buite-egtelike kind gedemonstreer word, as variasies van dieselfde drang; (as bloed dan lewe beteken, „was die lewe (dan) self sonde?“); en naas die streng Protestantse opvoeding aangevul deur Suster Graaff, die evangelistiese prediking van Sonny wat tot herkennis lei, maar in sektariese oorbeklemtone so byna ontkleedans word.

Dié twee kragte saam verhewig die problematiek van die skeiding van goed en kwaad — en die paradoksale, ironiese einde is dat dié soektog nog in die nawater van tyd en dood in n „wakende“ nagmerrie voortduur. Ook die ginekoloog worstel in fisieke sin, met metafisiese toespeeling, met dié probleem: „en net as jy dink jy het die twee, lewe en dood, behoorlik uitmekaar, begin die een stilletjies inteel op die ander ...“ (p. 124).

Die digtheid van die verhaal ontstaan verder deur die kontrole van die verteller.¹ Soos in „Die man met die swaar been“ is hy hier ook nie by die verhaalwerklikheid betrokke nie, maar hier veel duideliker op die voorgrond. Regstreekse vertelling, beskrywing en kommentaar is daar weinig; of altans dit is die indruk wat die verhaal op die oog af laat. Daar is deurgaans n sterk dramatiseringstendensie. Die „derdepersoons“ gesigspunt bring natuurlik mee dat die verteller oral aanwesig is, maar soos hier aangebied nie te dikwels herkenbaar nie; veral deur die subtiele oorgange wat onder meer in die beginfase van die verhaal aangetoon kan word.

In die eerste drie paragrawe is daar n saaklike fyn geïntegreerde kombinasie van vertelling, beskrywing en kommentaar: in die eerste paragraaf n mededeling oor die

1 D. F. Spangenberg het in sy artikel „Verhaaltegniek in Jaarringe ...“, die tegniek in „Dood van n maagd“ in slegs een sin afgehandel: dat die verstrengeling van goed en kwaad, dood en lewe „feitlik uitsluitlik deur simboliese beskrywings en gebeure gegee word“. Tydskrif vir letterkunde 8 (2), Mei 1970, p. 38.

paaie van haar verlede; in paragraaf 2 n beskrywing van die intensiewe eenheid van die hospitaal met n sin kommentaar op die goeie toerusting; en in paragraaf 3 n mededeling oor die houding van die geneesheer en oor die tyd. In die daaropvolgende twee paragrawe word wat die dokter sê regstreeks aangehaal en die suster se optrede in n enkele sin beskryf. In paragraaf 6, wanneer die dokter die implikasies van sy pasiënt se oujongnooiskap snap, gaan sy aarselende onvoltooide antwoord byna onmiddellik oor in n „monologue intérieur" — so onopsigtelik dat die leser nouliks agterkom dat die verteller hom onttrek het en die perspektief verander het. Die ietwat woordryke paragraaf wat hierop, bo-aan bladsy 125 volg, is waarskynlik nog die gedagtes van die dokter wat blootgelê word. Dit kom stilisties ooreen met die voorafgaande paragraaf. Hierna volg in paragraaf 8 n kort, meer gedetailleerde skets van die kamer, met beeldende beklemtoning van die wit-motief in die enkele sin wat daarna in n afsonderlike paragraaf (ix) verskyn: „Soos sneeu, of die vag van n jong lam, maar die dood ook: n wit kind in n wit kis" (p. 125).

Wanneer die eerste nege paragrawe dan voltooi is, is die suggestie van twee van die sleutelmotiewe, dié van n pad en van wit reeds gelê; is die ideële raamwerk van „geboorte en dood en die lewe tussenin" reeds aangedui; die twee tye, verlede en hede, reeds retrospektief in verband gebring; en minstens twee uiteenlopende toonaarde of stemmings gesuggereer: n liriese droom teenoor n nugtere werklikheid (alles was „— so wit dat sy daarin gedroom het", teenoor „om gebore te word, was n verdomde ding").

Oor die volgende nege paragrawe heen (p. 125) is versprei n aantal stilisties verskillende dramatiserings, afgewissel met n weinig vertelling, beeldende beskrywing, en kommentaar:

„Geliefdes in die Here ..." (kanseltaal);

„ingeslaan reg van agteraf, U Edelagbare" (n ietwat

naïewe getuie in die hof);

„n Pasgebore kind se kop is slap en uitermate groot: n lomp paddastoel op n dun rimpelnek" (die verteller of n getuie in die hof?);

„Hulle het dit gevind in die doringleegte langs die dampad" (direkte vertelling);

„Was dit dan so, die einde? En Sý Waarheid dan en Sý Pad?" (Frieda se worsteling met die probleem van lewe en dood).

Deur die verhaal heen is daar n neiging tot die opheffing van n vaste vertellerstyl of -toon. Dit is asof die verteller steeds sy eie styl wil „aanpas by" die soort gebeure of karakter wat beskryf word.¹

Maar ook dit is op sigself geen homogene aanpassing nie. Bo-aan bladsy 126 is daar n gemoedelike, subjektiewe beskrywing van die landelike omgewing wat aan M.E.R. herinner: „al klim jy ook op die windpomp" ... „so bitter smal" ... „Hoe kon n sterflik mens ooit ...". Wanneer kort hierna Salmon Benade se orrelspel beskryf word, is daar eers nugter objektiewe mededeling, dan ironiese distansiëring en dan weer n baldadige, banale „vereenselwiging" met die mentaliteit van die Benade's, waar vertelling en beskrywing reeds oorgegaan het in dramatisering: „Wanneer jong Salmon Benade op die orrel speel, het hy net gesorg dat hy middel-C met sy duim raak vat — dit het n keep ingehad —".

„Trek uit die proppe en loof die Heer, want bokant die musiekie, omls deur n goue raam, lei die Smal-pad na die Saligheid!"

„... n yslike weg van wriemel en lekkerkry n Fles wyn word omgekeer ... ekskuus vir die wals". (p. 126)

1 Vgl. ook Elize Botha se voorbeeld van n gedeelte waar dit nie seker is wie se woorde dit is nie: Frieda s'n of die verteller s'n. En dat juis dié onsekerheid aansluit by die motief van die verydeling van pogings tot skeiding. Standpunte, Aug. 1968, p. 31. Dié verskynsel kom ook ooreen met Brink se stelling dat die kunswerk soms nie net sê nie, maar word wat hy sê, en beeld word van wat hy sê. Aspekte ..., p. 107.

In ander situasies is die styl van die verteller weer strak, sonder versiering: „n Bees bulk. Die donker ontliggaam die geluid, sonder dit af: n reddeloos alleen geluid, totaal verontagsaam deur die nag". (p. 133)

of: „Die maan het gereeld deur sy kwartiere gegaan, al vier van hulle, soms op sy rug gedraai, dan weer skuins gehel". (p. 133)

Die digtheid blyk, naas die binding deur kernmotiewe en die vele variasies in die vertelhouding, ook uit die massa detail, waarin nagenoeg elke voorwerp aansluiting word by die problematiese verlede van Frieda Martyn.¹ Daar is onder meer die volgende kategorieë:

woorde met n idillies-liriese toonaard binne die verband waarin dit gebruik word: oleander, peerboom, bedding, sonneblomme, katbos, kweper, putwater, motte; voorwerpe uit die natuur en landelike leefwyse wat hard-konkreet is en soms met onaangename, selfs vreeswekkende assosiasies: sinkplaatriffsels, (lomp) paddastoel, stronk-rook, koffie wat „moererig stoom", afkophoenderhaan, rou lewer, dermuitwerpsels, spyker, brommers; n derde soort agtergrond word geteken met die groot aantal woorde wat met etiek of religie verband hou: God, Here, engel, Waarheid, pad, muurtekste, boeke-vat, loof, halleluja, Oog, Lig, (Sý) vuur, Protestants, orrel; en hierteenoor die joviale wêreld van Bob Carstens en van Salmon Benade: bobene, roksak-handsak-gatsak, sny ... deel ... roep!, wals, die hane wat „lastig word"; en rondom die liggaamlike bewussyn van Frieda, die jongmeisie en die liggaamlike aftakeling van die middeljarige vrou: puisierig, borste, blomrokke, bloeses, vrugbaarheid, bloed, skraap, groeisels, kankerkind; en van n ander aard, die woorde wat tot meer gespesialiseerde vakterreine behoort: installasie, temperatuur,

1 Vgl. met wat Cook in hierdie verband van Flaubert sê: „... to make each detail a metaphorical correlative of the action". A.w., p. 100. (Wat ook ooreenkom met die rol wat Höllner aan voorwerpe in die Kurzgeschichte toeken.)

ginekoloog, anemie, swart-en-wit foto's, stetoskoop, hemoglobien, middel-C, tremelo (sic!), Melodium, pianissimo, getuieniseksemplaar nr. 1.

n Mens sou hier kon praat van n soort polarisering van woorde¹ wat hoewel versprei oor die verhaal heen, assosiatief, konkreet beligtend of simbolies gerig, steeds „magneties” aangetrek word deur die hoofmotiewe van wit, bloed, pad en vuur wat in verlede en hede dominante werklikhede in die hoofpersoon se lewe is. So vorm dié veelheid aan detail deel van die geheelpatroon en werk dit strukturerend mee tot die digtheid van die verhaal.

Nabetragtend, in n poging tot aanduiding van hoedanig die geheelbeeld is wat die verhaal nalaat, kan op die volgende aspekte gelet word: die mate van „dramatiese” konstruksie soos dit veral deur die inleidings- en slotmoment begrens word; en verder die draagwydte of drakrag van die verhaal by alles wat dit insluit.

Om hier te wys op n inleidende of onmiddellike begin, n sentrale krisis in een persoon se lewe, n spanningslyn wat loop tot in die klimaks-slot, is waarskynlik n geldige samevatting van die verwikkelingsstruktuur; maar om aan sulke raamwerk-argumente sandag te gee, is nog heel elementêr. Daar is reeds aangetoon hoe buigsaam en beweeglik die verteltegniek hier geïmplementeer is. Hoe eksposisioneel of onmiddellik dié begin nou hier is, is eintlik van weinig waarde. Hoofsaak is dat die leser deur die verskillende vertelvariasies onmiddellik in die meervoudige werklikheid ingelei word, en dat dit nie slegs n gereedmaak vir die eintlike verhaal is nie.

Die verwikkeling wat assosiatief, simbolies georden is, gaan eintlik nie regstreeks oor in die slotmoment nie. Die spasiëring voor die slot² skep in n mate n interpretasieprobleem. Dit is nie duidelik of dié laaste paragrawe,

1 Vgl. met wat T. T. Cloete oor „woordperiodisiteit” sê in „Versdramatiese woordgedrag in Germanicus”, Standpunte 14 (5), Junie 1961, p. 2.

2 Wat deur Elize Botha as n pouse of stilte geïnterpreteer word. Standpunte, Aug. 1968, p. 33.

nadat die doodsoomblik net voor die spasiëring beskryf is, kommentariënd deur die verteller meegedeel word en of dit nog gedramatiseerde, laaste helder oomblikke in die bewussyn van Frieda Martyn is nie.¹ Tipografies hoort die eerste sin na die spasiëring nog by die paragraaf voor die „wit”,² as hieraan strukturele waarde geheg kan word. Hennie Aucamp oorweeg ook ’n wrede, ironiese „soort self-spot” as moontlikheid³. Maar dié „versoening met die lewe”⁴ oortuig vanuit Frieda se perspektief op hierdie oomblik nie; nadat daar reeds die doodsroggeling en die slym uit die mond was (net voor die spasiëring). Dit is myns insiens meer verantwoordbaar om dié fase aan die verteller toe te skryf; al is die „Japie my skapie”-ironie hier dan ietwat in stryd met die skynbaar eteriese doel van die laaste twee paragrawe.

Maar miskien is dit ’n bietjie haarklowerig om die soeklig so eensydig op perspektief te laat val. Die sin en waarde van die slot bestaan hier nie in die eerste plek in strukturele afronding of afsluiting nie, maar eerder in struktuur-verwesenliking. Die einde is nie meer „Tremelo, (sic!) pianissimo. Geen dood sonder lewe”. Dié woorde staan in die teken van: „en dalk gaan niks verlore nie”,⁵ ná die absurde besef van „miljoene mense en miljoen kruise” — of soos Hamlet dit ervaar: „the rest is silence”.⁶

In die slotmoment word die verhaalwêreld in ’n beelde-reeks opnuut weer opgeroep: Die dubbele oortapping in die hospitaalkamer, die idilliese agtergrond van die

1 Dit herinner aan die slotwoorde in Ernst v. Heerden se „Fusillade”, „die skietbevel bly uit”, wat waarskynlik dui op die veroordeelde se wag op so ’n bevel, of ’n meerduidige meedeling van die spreker kan wees. Vgl. D. J. Opperman: Groot verseboek, derde uitgawe 1971, p. 282.

2 Vgl. R. Geggus: Die wit in die poësie (1961).

3 Standpunte 26 (1), Okt. 1972, p. 11.

4 Ibid.

5 N. P. v. W. Louw: Germanicus, tiende druk 1970, p. 116.

6 (Ten spyte van Borges se beswaar teen dié slotwoorde van Hamlet (omdat dit onnatuurlik aandoen). Vgl. The Paris review 40, 1967, p. 150.)

verlede en die gruwelmoord op die kind, maar dié wêreld staan nou in 'n nuwe lig. Die skeiding tussen dood en „opstanding” vind plaas in die subtiele oorgang in die derde laaste paragraaf, wat slegs gesuggereer word, en nie tipografies onderskei word nie (nie eens by wyse van paragrafering nie). Die oorgang kom in die middel van 'n sin. Vir een oomblik word nog verwys na die „arme geknakte blom, veels te vroeg gepluk”, en dan word al die ellende opgelos in 'n bevrydende deernis: „met jou blinde ogies oop vir die lig. Hou dit styf vas in jou hart ...”.

In dié moment word verlede, hede en toekoms saamgetrek. Dié ontwaking in 'n nuwe suiwer dimensie vervul op 'n ander vlak 'n vroeër droomwens van haar jeug, toe dit vir haar nog só was: „Sy was sý, haarself, veel meer as vroeër, tog tegelykertyd buite haarself, en in die vreemde distansiëring het sy gewens om deel te hê aan alles wat groei om haar” (Jaarringe, p. 136). Nou word sy in „Sý Waarheid” weggevoer in 'n fluisterende melodie.

Die slotparagraaf is eintlik geen „afroning” van die verhaal nie. Die voorlaaste sin laat die moontlikheid vir meer as een interpretasie oop: „Geen dood sonder lewe”. Die lewe is primêr; dood het geen bestaan sonder die lewe nie. òf: Die dood is nie die einde nie; die lewe herrys uit die dood. In dié herbevestiging kan die orrelspel opnuut in 'n triomf opklink („trek uit die proppe”), en die aarde vul. Die slot sluit dus selfs sintakties aan by die beeldstruktuur van die geheel.

Daar is al gewonder of dié verhaal nie te verwickeld is vir die kortverhaalgenre nie.¹ Koos Meij het dit by die „verhaalkuns van 1966” nie eens genoem nie,² terwyl Hennie Aucamp dit oorweeg as die mees virtuose en beste verhaal in Afrikaans³.

A. J. Coetzee se standpunt berus daarop dat „'n hele wêreld van stryd tussen goed en kwaad, tussen groei en

1 Vgl. A. J. Coetzee in Perspektief en profiel, derde uitgawe 1969, p. 634.

2 Tydskrif vir letterkunde 5 (1), Febr. 1967.

3 Standpunte, Okt. 1972, p. 10.

sterwe, in die lewe van die hoofkarakter daarin gegee wil word"¹. Dit kom alweer daarop neer dat alles in die kort prosakuns nie-verwikkeld moet wees. 'n Mens sou dink dat dit om hierdie rede juis kortverhaal is — terwyl die gegewens, mèt epiese ontwikkeling en verwikkeling, so dig verweef word rondom die enkele situasie, die enkele menselewe.

As daar wel 'n beswaar teen die verhaal in te bring is, kan dit miskien eerder wees teen 'n soms oorverhitte beelding, wanneer die verteller te woordryk aan die milieu of simboliese agtergrond bou. Dit is hier, soos ook enigermate in „Die middelboom" en „Kom herwaarts getroues" asof Henriette Grové haar verteller (nog meer so as hy nuwe verteller is, soos in „Die middelboom") te groot vryheid van spraak laat.² In „Dood van 'n maagd" is dit veral die bloederige binnegoed-detail (p. 130, 132) en die beskrywing van die lokalistiese vormgodsdienst (p. 131, 133) wat begin swaar dra aan oorbeklemtoning; waarskynlik in 'n poging om dié dubbele, teenstellende en ook verstrengelde uiterstes oortuigend te teken. En oor die algemeen is die beeldgebruik, waar die verteller aan die woord is, nie juis oorspronklik nie. Daar is iets geforseerds in die verband wat gelê word, byvoorbeeld:

„al is hulle dood en styf toegedraai in doeke, om en om, 'n ruspe wat spin tot alles wit en toegedek was?" (p. 125);

„soos die bestaan van die kind vroeër afgeprik was in periodes van veertien dae, so het die vrou nou gewag van inspuiting na inspuiting" (p. 128);

(Ouvrou Benade het) „die grys sin van die verstand helderskoon gespoel" (p. 130);

die karkas ...: „tokkelghitaar in die trek — silwerskoon en leeg" (p. 131);

„die tent was groot, behoorlik 'n uitspansel tussen duisternis en duisternis" (p. 133);

„as dit (die bloed) die voorwaarde was vir die nuwe dans —

1 A.w., p. 634.

2 'n Neiging wat ook in „Tant Nelie se veerpluime" waarneembaar is.

n granaat wat rooi geryg oopbreek, n stokroos wat in ritse blom ..." (p. 136);

die hart "... n dubbelverdieping, kamer bokant kamer met heel eiesoortige mure wat span en ontspan ..." (p. 145).

Hierteenoor is daar die vertelling/beskrywing/kommen-taar, waar sonder beeldende versiersels regstreeks, onbe-trokke meegedeel word, veel meer oortuigend, soos in die volgende aanhaling:

... Hulle het nie dadelik begin brand nie; wol is traag, maar toe dit vat, het daardie lammers gehuppel en gebokspring en met die kop gepomp. Elke vesel en elke senuwee het uiteindelik gebrand, en die vlees het vuur geword. Nooit het hulle so geil geleef nie. Maar terwyl dit vlam, gryp die kole van onder-af vas. Lewe en dood en tussen die twee die lam. (p. 140)

In hierdie gedeelte, waarin die enkele beeld subtiel deel word van die vertelling, en daar maar slegs die een adjektief, „traag“, voorkom, is daar n onmiddellikheid en intensiteit wat nie deur die eksplisiete dramatiserings in die verhaal geëwenaar word nie.

Die sterkste indruk wat „Dood van n maagd“ nalaat, is mis-kien die indringende „soektog“ in die gebeure van die ver-lede, in mense en voorwerpe na „die verlore tyd“¹ — na die patroon, die sin van die gister wat elke mens in hom saamdra². Die tema is nie nuut nie; ook nie in Afri-kaans nie. In Die onverdeelde uur was daar al n verken-ning in die uur van „ware duur“³. In Ons wag op die kap-tein, en „The snows of Kilimanjaro“ (Ernest Hemingway)⁴ is die verkenning enkelvoudiger waar dit die hoofkarak-ters, Ana-Paula en Harry is wat telkens die soektog op-neem. Verder het „Oom Diederik leer om te huil“⁵ van

1 Brink: Aspekte van die nuwe prosa, p. 83.

2 Becket n.a.v. Proust; aangehaal deur Brink, Aspekte Aspekte ..., p. 89.

3 Brink verwys na die tydsbeskouing van Henri Bergson. Aspekte ..., p. 88, 91.

4 The snows of Kilimanjaro and other stories, Penguin-uitgawe, 1968.

5 Keur uit die verhale van J. van Melle (met inleiding deur Uys Krige), tweede druk 1955.

Van Melle en Ilse Aichinger se „Spiegelgeschichte“¹ al veel minder as in die vorige werke wat genoem is, ruimte gewy aan die buitewerklikheid in die déúrdelf die verlede in (in Aichinger se verhaal selfs van ná die oomblik van die dood terugspieëlend tot in die oomblik van geboorte). Maar in „Dood van n maagd“ is die soektog meer fundamenteel; word daar oor die terrein wat verken word heen, oor n leeftyd heen in mens en plek en ding gesoek na vermiste skakels — n metafisiese soeke in die konkrete omringende wêreld. Dáárom is alles hier so dig verweef, en daarom is soos Höllerer dit as kenmerkend in die Kurzgeschichte waarneem, die skynbaar belangrike en die skynbaar triviale hier so relatief.

3. ARMED VISION

uit n Bruidsked vir tant Nonnie — Hennie Aucamp

Een van die opvallendste verskille tussen „Armed vision“ en die twee verhale wat hier reeds bespreek is, is die verskil in vertelhouding of gesigspunt. In „Die man met die swaar been“ word die gebeure wat miskien maar n uur of wat geduur het, deur n algeheel onbetrokke waarnemer meegedeel en die betekenis van die simboliese einde aan die leser gelaat. In „Dood van n maagd“ is die „waarnemer“ meer op die voorgrond as in Rabie se verhaal, en word kerngebeure van n hele leeftyd, met veel dramatisering, in n krisismoment onthul.

Maar in „Armed vision“ val die klem anders. Hier is dit nie die gebeure van die namiddag wat van eerste belang is nie, maar die gewaarwordinge van n „skrywer“ wat hierdie skynbaar triviale gebeure beleef en dit in die ek-vertelvorm aanbied. Gebeure wat by die ander mense om hom, wat daar weinig belang by het, byna onopgemerk verbygaan.

1 Benno von Wiese (red.): Deutschland erzählt (1962).

Die verhaalsituasie is dus heeltemal anders. Die uiterlike gebeure kan in breë trekke maklik in 'n enkele paragraaf opgesom word. 'n Man besoek 'n oogarts. 'n Onderzoek word gedoen. Die pasiënt word met kontaklense die stad ingestuur om as proefneming rond te loop en die uitwerking van die lense te toets. Tydens dié wandeling neem hy mense en dinge waar, koop in 'n winkel tydsaam 'n hemp en daarna 'n boek. Dan besoek hy 'n kroeg waar hy met 'n fris kêrel 'n kort gesprek voer. Hy keer terug na die spreekkamer waar die lense verwyder word. Hy besoek 'n tweede kroeg, waar die drank hom aantast. Aan die einde tuur hy oor die stad.

As Washington Irving se siening nie dogmaties van aard is nie, pas dit goed by wat Aucamp met hierdie skraal uiterlike gebeure doen. Irving sê: „I consider a story merely as a frame on which to stretch my materials" (vgl. hfst. II, p. 8). Want die uiterlike gebeure dien hier as „raamwerk". Dit sou egter ver verkeerd wees om te sê dat dit bysaak is of slegs epiese ontwikkeling as funksie het. Dit het ook die baie belangrike funksie dat dit deurgaans (soos die newekarakters en voorwerpe) as impulse funksioneer wat die gewaarwordinge van die verteller geleidelik¹ Maar dit gaan ook om meer as die gewaarwordinge van die hoofpersoon. Dit word gaandeweg 'n al hoe hewiger konfrontasie met die ek. Die ek wat weerlose mens is en hom moet „red in ironie" — en op 'n tweede vlak (met Borges in gedagte), die skrywer, die ander „Aucamp" wat hier anoniem aan die woord is. En agter hom is daar die Aucamp wat „bely" dat hy kortkunsbeoefenaar is, en agter hom mnr. Aucamp, „die mens agter die boek", die een wat volgens psigologistiese teorie sou strewe na openbaring van sy „persoonlikheid". Die hele verhaal is in die woorde van Hennie Aucamp self „'n doelbewuste 'essay' in

1 Vgl. met wat Brink oor die verteller van die „nuwe roman" sê: dat hy nie in die tradisionele sin 'n verhaal vertel nie, maar soek na die reste van ou gebeurtenisse of die embryo's van nuwes. Aspekte ..., p. 92.

selfironisering"¹.

Dit is dus duidelik dat „Armed vision" n veel meer „subjektiewe" verhaal is as die vorige twee wat bespreek is. Daar is nie meer afstand tussen die verteller en sy verhaal nie. Hy het, soos Blok dié soort verteller omskryf, sy eie „verhaalfiguur"² geword. En hierby het hy ook sy eie maker geword, deurdat hy nie net ervaar en meedeel wat hy ervaar nie, maar ook homself as 't ware „redigeer" in die skryfaksie; soos die hoofkarakter in Borges se „The circular ruins"³ wat wil droom totdat hy n mens gedroom het, en dan uiteindelik vermoed dat ook hý maar verskyning is wat deur iemand anders gedroom word.

Die enkelheid en kortheid in dié verhaal van sowat 2 400 woorde, maar veral die veelheid en die digtheid, kan seker op verskillende maniere ondersoek word. Die metode wat hier gekies word, is om ooreenkomstig die chronologie van die verhaal na te gaan wat elke fase agtereenvolgens insluit en terugwerkend openbaar.

Dit titel „Armed vision", herinner aan ander ongewone titels uit Spitsuur: „Au clair de la Lune", wat n helderheid van die een of ander aard veronderstel, „When the saints go marching in" en „Ma petite négresse" wat op die oog af die vermoede wek dat daar ironie skuil.⁴ Die „ingeligte" leser is dus daarop voorberei dat die titel hier n verwysing kan wees wat met n sekere houding skakel.

In die eerste episode, die besoek aan die oogarts, is daar reeds n meervoudigheid wat die opset van die hele verhaal aandui. Daar is die motief van weerloosheid. Daar is by die verteller n ongemaklikheid wat selfs deur die „onbehandige" woordherhaling gesuggereer word. In die eerste sowat honderd woorde word sewe keer na „die dokter" verwys. Hy weet nie of die dokter glimlag of

1 Persoonlike brief, 8.10.70.

2 A.w., p. 83.

3 The Aleph, p. 55-.

4 Aucamp verklaar self dat hy glo n titel moet altyd die sleutel wees tot die „betekenis(se)", die toon of die sfeer van n verhaal. Gesprekke met skrywers 1 (1971), p. 6.

gryns nie. En het byna nie die moed om te bevestig dat hy n skrywer is nie. Wanneer hy die kontaklense ophet, wil hy nie in die spieël kyk nie, want hy wil nie „kaal” voel nie. Hy ontvang n donkerbril „vir beskerming”, vir as jy selfbewus voel —

As jy káál voel. Dís dan wat dit beteken om kaal te voel: om in n vreemde lig in te stap wat meer is as n lig — n element wat die vel soos spelde prik. Die vel om die oë. Die kaal vel om die oë. Dis wat dit beteken om kaal te voel: om terug te keer in die wêreld van jou kindertyd, maar as vreemdeling, n ongenooide gas.

Maar reeds in hierdie eerste episode is daar ook n verkenning van die nie-liggaamlike in die ek. Die fisieke oogprobleem lei tot besinning op die metafisiese probleem van Lig en Duisternis. Die oogtoets roep assosiasies op wat in die verhaal as verwysings verskyn: Dawid se geloof, „in U lig sien ons die lig”,¹ word hier nog versterk met beklemtoning: „... sien ons dié lig”. n Uitreik van die mens na God.² En in die bergpredikasie is daar weer die relativerende waarskuwing of by implikasie, beskuldiging³: „As die lig in jou dan donkerheid is, hoe groot is die donkerheid nie!”⁴ Selfs die chaos-orde-teenstelling, die groot lig- en waterskeiding van die skeppingsverhaal, kan hier as „suggesie” op die agtergrond aanwesig wees.⁵ (Die verhaal verwys nie eksplisiet daarna nie.) Om te wil sien, te wil begryp („As die dinge net enkel wil word. As ek net behoorlik kan sien”) bring mee, soos by die dra van kontaklense, genadelose uitlewering aan die lig: om so blootgestel te wees en waargeneem te word soos in die naaktheid van jou kindertyd; met nog dié verhewigde emosionele problematiek dat

1 Ps. 36:10.

2 Soos ook „Die profeet” uit Die halwe kring (N. P. v. W. L.) wat eers verblind staan in die brandende lig van God, en dan met n irrasionele berusting uitgaan: „dat hierdie duisternis van my U lig en waarheid is”. Sewende druk 1971, p. 28. Of, om n voorbeeld van n ander aard te noem, „Dertien” van André P. Brink, opgeneem in Bolder (1973), (red.: Hennie Aucamp).

3 Luk. 11:35.

4 Matt. 6:22-23.

5 Vgl. Gen. 1:1-5.

jy nou meer selfbewus is, dat jy jou enkelingskap en vreemdelingskap in die wêreld herken. Dit blyk veral uit die volgende aanhaling uit die tweede episode:

Ek trek die gordyn voor die aanpashokkie sorgvuldig agter my toe. Ek sit die donkerbril versigtig neer op 'n stoeltjie wat op hoë pote staan. Ek trek my baadjie uit en hang dit aan 'n haak. Ek trek my hemp uit en gooi dit op die vloer.
Ek kyk in die spieël.
Ek word naar. Ek moet my red in ironie: ...

Dié keer is dit die ek wat sewe maal herhaal word.

Maar in die eerste episode is daar ook reeds die tweede en dalk belangrikste hoofmotief van die verhaal: die poging om, soos die verteller later self sê, die weerloosheid te bowe te kom (p. 89). Op gewoon-menslike vlak (sy skrywerskap voorlopig buite rekening gelaat) soek hy die ontvlugting in veral twee moontlikhede: om iewers te skuil, miskien agter 'n masker (soos agter die donkerbril) en om deur spot jouself te ontheg, afstand te neem.

Die ligstraal van die liggie waarmee die dokter die oë ondersoek, wek die gevoel van as mens blootgestel te wees, selfs van binne uit. Die dokter kyk as 't ware deur die oog in hom in. En soos die lig assosiasies na buite oproep, roep die ligstraal wat nou êrens binne tas, by hom assosiasies op van 'n onderwaterse bestaan. Dit bring verligting. Indien só 'n onderdompeling moontlik is, kan dit veiligheid beteken: „'n sonstraal tas deur water na 'n anemoon". En as die lense skaaf, is daar die gedagte aan die oesterpêrel wat ook so diep onder, so deur irritasie gevorm word.

Dit word dus vir 'n oomblik hunkering na 'n dieptevlug. Soos Jorik in die „diepseewaters" in sy duikboot vaar,¹ soos die ongeborene nog slaap as „see-anemoon waar geel spirale // lig deur water in jou van 'n Oerson daal",² en waar „Jona" nog voorlopig in die onderruime lank kon slaap³.

1 Joernaal van Jorik (D. J. Opperman).

2 D. J. Opperman: „Negester en stedelig", Negester oor Ninevé, tweede druk 1958, p. 26.

3 Negester oor Ninevé, p. 47.

Maar bo „die water“, in die buitewerklikheid is alles anders: „Ag, Here, tog nie p erels nie. Nie op my o e nie“. As daar dan in die droom geen skuiling is wat sal duur nie, moet die oplossing in die werklikheid gesoek word. n Moontlike bewapening, verdediging, is spot en selfspot, waarvan daar reeds in die eerste episode voorbeelde is: die grappie oor n „teregstelling?"; die troos (?) dat die sandkorrels in die o e immers ook „al die rook van n nanagparty“ kan wees; en die gedagte: „my huil is verby“ (nadat die o e opgehou het met traan).

Na die eerste episode is daar n kort tweede fase: van die oomblik dat hy die spreekkamer verlaat, totdat hy die winkel bereik waar hy die hemp gaan koop. Hy noteer die mense en voorwerpe wat hy waarneem, soms sonder, soms met kommentaar. Dis duidelik dat hy sien hoe elke mens en ding sy werklikheid, soms sy kunsmatige, selfs ironiese „bewapening“ dra: onder meer „asgaaifigure op die African Life Centre“ (Afrika-motiewe in die Moederstad!): n blonde vrou met baret en blink laarse; n seuntjie met te swaar speelgoedrewolwers op die heupe; kort hierna die winkelassistente wie se vinger in n ring „gevang sit“; en die skakelwinkel met sy uitverkoop en lokkende afslagpryse.

En dan sien hy di  hemp, wat meteens n „onwillekeurige herinnering“¹ word. Dit gryp terug na n kindertyd toe „Oupa en al die ooms van vroe r“ sulke hemde gedra het. Dit is nou die tweede keer dat die kindertyd opgehaal word. In n later (?) verhaal, herleef die ooms in die slaap of in n wakende droom²: hulle het „met die seisoene saamgeleef en uiteindelik gesterf; en nooit geweet dat eenvoud n deug is nie“. (E en van hulle was „doodgewoon“. „Pa was ook n oom.“ Dis hy wat in di  nag toeganklik word, terwyl die ander sleperig-skor sing Kent gij dat volk³.)

-
- 1 Vgl. met wat Brink n.a.v. Proust se beskouings hieroor s e. Aspekte ..., p. 89.
 - 2 „Die nag van die ooms“, Hongerblom; vyf elegie e (1972).
 - 3 Hongerblom, p. 56, 57.

En nou hier in die skakelwinkel wil hy juis só 'n hemp koop. Die spot en selfspot word nou verder deurgevoer as in die aarselende „n teregstelling?” in die spreekkamer. Nou word hy self in dié hemp een van die ooms. Dit word n verlangete of dit word spot, of dalk n vermenging van die twee. In die dronktooneel is daar weer die eggo van „o soetste naam jou het ek lief bo alles”. (Maar in „die nag van die ooms” is daar ook die deerniswekkende belydenis: „En nou't dié nag my ingebreek tot mededoë.”¹) Mister Bernie is „n óú seuntjie van vyf-, ses-en-dertig” met n „aapgesiggie” en hyself „dalk n regular”, „n regte nonnetjiesuil”. Wanneer hy homself in die spieël van die aanpashokkie betrag, som hy die beeld op met die ironiese verbasing van Doktor Faustus by die aanskoue van Helena van Troje: „Was this the face that launched a thousand ships?”² Deur die spot heen, skyn die weerloosheid maar nog telkens deur: „Ek het gedink ek sou jonk lyk sonder bril. My jeug terugkry met één slag. Ek het nie.”

Nadat hy die winkel verlaat het, volg die twee kort fases waar hy weer op straat verskyn en die boek gaan koop. n Bedelaar lag vir hom (of is dit maar hý wat so dink?), en kort hierna ontdek hy dat hy nou sy waarnemings kan beheer. Na n eers rustige, dan weer ongeduldige ontspanning op n bank in die laan, gaan koop hy „vir Ria” n boek. Daar is boeke met Derain en met Bonnard,³ maar die keuse val op die gedempte, melankoliese kleure van die Franse skilder, Jules Pascin. Dié fase verloop betreklik rustig, met weinig dialoog, wat naas die monologue

1 Hongerblom, p. 57.

2 Christopher Marlowe: The tragical history of Doctor Faustus (red.: R. S. Knox), agste druk 1964.

3 André Derain is die leier van die „Fauve”-skool wat aan die begin van die eeu die rustige impressionisme van Monet verbygestreef het met n soort verhewigde impressionisme: die helder kleure wil eerder skok as streel. Vgl. Helen Gardner: Art through the ages, vierde uitgawe 1959, p. 695. Die vreugdemotief is n bekende kenmerk van die werk van Bonnard. Vgl. Die Burger, 6.12.71.

intérieure tot dusver die vernaamste dramatiseringstegniek was. In psigologiese sin het alles bestendiger geword. Die vrae (in die monologue intérieure), terwyl hy in Die Laan rus, word struktureel in ewewig gehou deur die uitroepstekens en veral die beklemtonings: „hét“, „hülle“, „só“, „blý“, „nú“.

In die sesde fase besoek hy n kroeg, waar hy n groot kêrel ontmoet wat vir hom soos n bokser lyk. Aanvanklik skyn dit asof hierdie episode n verdere illustrasie van die weerloosheid- en vermanningsmotief is. Hy verlang na n bietjie gemeensaamheid. As die man tog maar dieselfde soort bier as hy sou drink. Maar daar kom niks van sy verwagting nie en sy afkeer van dié „domgeslane dorpsidiot“ neem al meer toe — totdat hy die man se naam verneem.

Die ontdekking dat dit nou ene Henry de Goede is, word in dramatiese terme n motoriese moment wat aansluit by die motief wat reeds aan die begin van die verhaal gelê is, waar die verteller as skrywer verklaar is. (Soos die hemp terugverwys het na die gedagte aan n kindertyd wat reeds vroeër opgehaal is.) Die naam word n tweede „onwillekeurige herinnering“; herinnering aan n gebeurtenis uit n nader verlede. Daar is meteens weer assosiatiewe verspringsing: die naam Henry de Goede word n kombinasie van Henry van Eeden en Demosthenes Herakles de Goede uit Sewe dae by die Silbersteins (1962) en Een vir Azazel (1964) van Etienne Leroux. n Paar oomblikke gelede nog het die verteller op n vraag van die bokser, „Why so sad?“, spottend (?) geantwoord dat hy sy „onskuld verloor (het)“. En nou het in dié man se naam Henry van Eeden skielik verskyn — in die lyf van dié Herakles hier voor hom. Die dramatiese ironie laat hom lag.

Maar daar is dadelik n ander assosiasie wat dié een verdring; waaruit die kroeg-ironie verdwyn, en wat die verwysing na die twee romans verbreed en verdiep. Hy dink aan die gesprek van n middag saam met Etienne Leroux in die Metropole. Hulle het oor Saul Bellow gepraat: „maar later het ek nie meer n woord verstaan van wat hy

(Leroux) sê nie, want ek het net één ding bly dink: hy lyk of hy nie sien nie, maar dis net hý wat deurkom, deurbreek. Want sy visie is bewapen" (p. 88). Uit dié bekentenis word n vermoede wat reeds aan die begin van die verhaal gewek is, bevestig. Reeds die titel en die skrywerskap van die verteller het die moontlikheid geantisipeer dat die skryfaksie self n sleutelmotief in die verhaal kan wees — dat die verteller nie maar slegs vertel nie, maar al vertellend verken, deur die woord heen soek na nuwe sinvolle patrone.

Daar bestaan nou rede om die verkenning van die begin af in heroorweging te neem tot by hierdie moment waarin n naam die verhaal heroriënteer, en waarin moontlikhede van humor, satire, ironie en hulde so vervloei dat onderskeiding nie meer maklik is nie.

Die bekentenis (?) „maar dis net hý (Leroux) wat deurkom, deurbreek" herinner aan hoe „die dokter" kennis geneem het van die skrywerskap van die verteller met n aarselende „o, n skrywer". Die dokter het op letterlike vlak dit steeds beklemtoon (ingevryf): „U moet nie perfekte visie verwag nie"; „— onthou u dra n bril: u visie is effens verwring". Een keer het hy darem hoopvol in die vooruitsig gestel: „Alles gaan geleidelik in fokus kom. Dit sál". Hierby was daar ook steeds die twyfel van die „skrywer" self. En dit is n twyfel wat elke keer, soos dit deur hom geformuleer word, n meervlakkige betekenis kry,¹ byvoorbeeld „Ek wil nie kaal voor hom staan nie. Ek wil my beeld behou";

„n Kleurdruk wat nie sy onderwerp dek nie. As die dinge net enkel wil word";

„Sien ek hulle omdat ek wéét hulle is daar, of sien ek hulle regtig?";

„Ek moet die dinge uitsoek wat ek nie ken nie";

„Na mense moet ek kyk";

„Die kleinste seuntjie — sien ek hom so klein as wat hy is?";

1 Aucamp dui self aan dat dit n verhaal „oor die skryfambag" is. Standpunte, Oktober 26 (1) 1972, p. 23.

en later: „Elke mens word vir my n toets: kan ek deurbreek sonder masker?”

Elkeen van hierdie stellings het op eerste vlak te maak met die probleem van letterlik beter te kan sien. Maar elkeen sny ook op die tweede vlak probleme rondom die skryfaksie self aan: om af te skerm (nie kaal staan nie); om helderheid te bereik (dat die kleurdruk moet pas, dat die afbeelding nie skeef moet wees nie); bepeinsing van hoe subjektief die werklikheid is: sien ek wat ek dink ek sien? en kan ek suiwer sien, sonder „bewapende visie”, sonder masker?

Die vraag wat dan hier skynbaar sentraal staan, is in watter opsig Leroux dan uitstyg; as aanvaar kan word dat dit ernstig bedoel is¹ dat „net hý ... deurbreek”, dat net sý visie bewapen is?

Struktureel beskou, was die onthegtingstendensie, sedert sy besluit om hom te verman oorheersend; op psigologiese en op strukturele vlak. Die tendensie duur ook deur die res van die verhaal voort. In fase sewe „drafstap” hy deur die strate, terug na die spreekkamer, sien die „eksperte beweging” van die arts raak en dan (fase ag) soek hy n „goeie hotel”, „n hoflike kroeg”. Die weerloosheid is skynbaar weg.

Na hy die „dubbeldop” bestel het, deklameer hy dan ook: „Ek móét my weerloosheid te bowe kom”. (Dit laat natuurlik die vermoede dat hy dit nog nie te bowe gekom het nie.) Nou speel hy met woorde: met verskillende kombinasies van stof en goud, met skynbaar satiriese hekeling van die cliché „stof tot dankbaarheid”. Dan wonder hy of dit nou n „phoney reël” is; met die gedagtekomentaar daarby dat dit nie saak maak solank dit nie gesê is nie, en dus by implikasie, solank dit nie geskryf is nie. Die Engelse en half-Engelse uitdrukkings en

1 Die „meneer Leroux” wek twyfel (soos ook die donkerbril). Dit lyk alweer na spot. Vgl. met wat Aucamp self opgemerk het oor die ironie van die „meneer Vermaak” van die Marico-distrik in Herman Charles Bosman se verhale. „Gekamoefleerde Afrikaans”, Contrast 29, Okt. 1972, p. 74.

woorde wat nou saam met die „dubbeldop” begin trek, „Here goes”, „oeps”, sluit stilisties aan by dié van „die bokser” („Go on”, O.K., ens.) en verder terug, by die idioom van die winkelassistente wat die grootte van die hemp aandui as ’n „regular” en „Mister Bernie” ontbied, en by Mister Bernie self: „but distant”.

Ook die heeltemal informele styl in die dronktooneel waar die woorde „naakte”, „sluier”, „pêrels”, „lig opgebreek in perlemoer” en „see” sintakties in die bewussynstroom vervloei, (maar struktureel aansluit by die waterbeelde van vroeër), word ’n soort lughartige onthegting. Die indruk van dié „informele” onthegting word nog verder versterk deur die ironiserende uitbundigheid:

Armed vision, dis die ding. Met of sonder kontak-
lense. Met of sonder bril. Afstand behou. Waar-
neem, nie waargeneem word nie. Nie weerloos wees
nie. Ander in húl weerloosheid inkyk. Nog ’n dop:
vat so!

In hierdie stadium van die interpretasie, voordat die slotmoment in ag geneem is, is daar dan in ’n mate die gevoel dat die erns in die naamonthullingsmoment maar skyn was. Dit lyk nou na satiriese sinspeling daarop dat die twee skrywers Leroux en Bellow, bekend vir hulle stylonthegting, „detached style”, dalk oorskat word. Die vermoede het ook ontstaan waar Leroux se uiterlike geteken word: korter as wat die verteller verwag het, met ’n donker bril op („want sy visie is bewapen”), met ’n „stigtelike pak” en swart skoene „van die veterlose soort”.

Maar die slotmoment bring ’n verrassende onthulling wat daarop dui dat dit waarskynlik nie so bedoel is nie. Daar is uiteindelik skielik ’n helderheid wat deur die meervoudige verwysing met ’n nuwe sinvolheid gelaai word en die leser vir die derde maal terugstuur die verhaal in om die aanloop tot dié moment in heroorweging te neem: „Waste Land en Gryslend, maar nou, op dié oomblik, in die laaste lig wat verheerlik, ’n goue akker; en mooi, met ’n mooi wat nie té oop is nie”. Die vier-komponente wat ek hier onderstreep het, word meteens vier perspektiewe of selfs dimensies wat in die verhaal beliggaam word. En

wat hier, veral met die kort prosakuns as uitgangspunt, van besondere belang is, is die digtheid deur die suggestie van die verwysings. Hoe ruim die assosiasiemoontlikhede binne hierdie suggestie is, word vervolgens aange-
toon.

Die Grysland-motief vestig die aandag daarop dat die soeklig hier nie slegs op die enkeling-verteller val nie; dat die siening nie enkel individualisties is nie, maar dat daar ook 'n aktuele sosiale agtergrond is wat net so duidelik herkenbaar is, en ewe veel geregtig op beligting.¹ Die Grysland-motief verwys nie slegs uit na buite nie, maar word ook in die teks van „Armed vision“ geïllustreer:

die worsteling met die duisternis, fisies en metafisies;
die weerloosheid van die enkeling wat die Grootstad moet verken as mens en as mens wat ook skrywer is;
die vermoeide winkelassistente („Haar ou rooi mond gaan oop soos 'n blom");
die „bokser“ met die litteken voor sy voorkop, sy geel tande, sy swoele voorkoms —
en die kroeg het „die bruin kleure van 'n middag wat moeg word“.

Maar na buite roep „Gryslan” assosiatief 'n ruim verwysingsveld op. Dié vreemdelingskap het al oom Gert in Trekkerswee² beleef: „want een ding staan by hom nou vas: // dat hy nie in dié wêreld pas“. En Jorik verlang vanuit die Grootstad waar Goud en God teenoor mekaar staan (Grootstad soos in Trekkerswee as sinnebeeld van die onreligieuse) terug na die groen heuwels van sy eintlike vaderland.³ Die werker uit „Ballade van die gryslan” vertel vanuit die nawater van die tyd die verhaal van sy

-
- 1 Vgl. met wat Robert Mohr oor sy onlangse aanbieding van Hamlet gesê het: dat hy dié keer die interpretasie van die karakter binne sy milieu skerper wou belig — dat hy glo die teks wil dit ook sê. Rapport, 4.2.73. (Mohr in gesprek met Coenie Slabber)
- 2 Agtiende druk 1965, p. 70.
- 3 D. J. Opperman: Joernaal van Jorik, derde druk 1955, p. 22. Vgl. ook T. T. Cloete: Trekkerswee en Joernaal van Jorik (1953), p. 7, 10.

swerwerskap in die Grysland.¹

En „Waste Land" sluit hierby aan. Maar hier kom n positiewe komponent by. In T. S. Eliot se „Waste Land", soos in Opperman se „negester"-poësie, is daar ook as kernmotief die gedagte van suiwering of hergeboorte.² Dit mag nou wees dat die waterbeelde aan die begin van die verhaal „Armed vision" toevallig daar voorkom. Maar dit mag ook wees dat daar n subtiele, verantwoordbare verband tussen hierdie beelde en die verwysing aan die einde is. Indien dit so is, verkry dié beelde n wyer implikasie en word dit n struktuurbinding in die verhaal. Dit kan wees dat die pêrelbeeld in die verhaal (in die spreekkamer- en in die laaste kroegtoneel), wat elke keer in verband staan met die oë en die see, geen verwysingstegniek is nie. Nietemin, in die afdeling „The burial of the dead" in „The Waste Land" sê Madame Sosostriis: „Here, ... // is your card, the drowned Phoenician Sailor, // (Those are pearls that were his eyes. Look!)"³ In die afdeling „A game of chess" word die woorde herhaal, met as toevoeging na n dubbelpunt: „Are you alive, or not?"⁴ En dié woorde kom verder terug reeds by Shakespeare voor⁵ in die lied van die gees Ariel wat sing van transformasies deur n waterdood van die valse koning Antonio — sy beendere tot koraal, sy oë tot pêrels.⁶

En saamgelees met die titel „Armed vision", en die Leroux-Bellow-verwysing, is dit dan duidelik dat die

1 Negester oor Ninevé, p. 13.

2 Volgens Stanley Hyman (en Eliot se eie beskouing) is een van die aanneemlikste interpretasies vir „The Waste Land" n heenwysing na die onreligieuse van die tye, maar volgens Jung sou dit ook op n argetipiese ritueel van hergeboorte kon wys. Stanley E. Hyman: The armed vision (1948), p. 406.

3 Collected poems 1909-1935, sewentiende druk, p. 62.

4 Ibid.

5 Sodanige vergelykings kan natuurlik ook misplaas wees. Helen Williams wys daarop dat elke parallel tussen The waste land en The Tempest ironies van aard is en dat die ironie gekompliseerd is. T. S. Eliot: The waste land (1968), p. 65.

6 Frank Kermode: The Tempest - Shakespeare, Arden-uitgawe (1969), p. 35, 36.

„dubbeldop“-ironie maar n newe-„standpunt“ (in vino veritas) is, en dat die beklemtoning nie enkelvoudig humoristies is nie. Want die gedagte van suiwering hoef nie net saam met Opperman, Eliot en Shakespeare gelees te word nie, maar dit kan ook herlei word na N. P. v. Wyk Louw se twee verse oor enersyds die „suiwering en bewapening“ van die gees, en andersyds die „terugtree van die estetiserende spel af¹: „Armed vision“ en „Ars poetica“². In die ek, êrens „bínne“, is daar die weerlose „klein, dun, skuilende siel: // minder as Lig: ánders as lig: Lig“. („Armed vision“ — N. P. v. W. L.) En telkens word dié weerloosheid besweer in die „spel“; word die spel n masker. Dit blý die baie ou stryd tussen stof en gees, tussen duisternis en lig, tussen beperkte weet-en-ken en die vóórtdurende besef van nie-begryp. En met meer optimisme kan n mens miskien glo dat dit dan die bewapening van die visie, in die terugkeer tot die suiwer gees wat diep skuil, is wat die kunstenaar, die mens, bewapen teen die steriliteit en ontbinding van die Grysland — en teen die verliteratuurdeid wat dalk reeds van „Armed vision“ n cliché gemaak het.³ Dit kan dus wees dat die ironie ook in n mate die óórwaardering vir die „streng dink“ wil relativeer.

Wat Aucamp oor die Leroux/Bellow-verwysing sê, bevestig die ontheftingsmotief wat dwarsdeur die verhaal loop, en dit klaar die enigsins dualistiese ironie-maar-ook-hulde van die verwysing op. Hy skryf⁴:

„Jy kan met veiligheid aanneem dat ek na Etienne Leroux verwys. Met ‚bewapende visie‘ (in die geval van Leroux) wil ek op sy ‚detached style‘ wys, sy onbetrokkenheid (goed, dan, oënskynlike onbetrokkenheid). Ek hoop dis duidelik dat ek hulde aan Leroux bring, sy dit op n aweregse manier! Kan nie anders

1 Rob Antonissen: Spitsberaad (1966?), p. 51.

2 Tristia (1962).

3 Aucamp sê hy het by die keuse van die titel nie aan Stanley Hyman se werk (wat dié woorde aan Coleridge ontleen het) gedink nie, maar wel aan N. P. v. W. Louw se vers — dat die term „geyk“ geword het“. Persoonlike brief, 20.9.73.

4 Persoonlike brief, 8.10.70.

as aweregs binne die raamwerk van A.V. nie: die hele verhaal is n doelbewuste ,essay' in selfironisering. Die Bellow-verwysing is ,onskuldig': Etienne het toevallig die middag in die Metropole (!) heel dikwels na Bellow verwys. (Nog n skrywer met n ,armed vision'?) Die hele verhaal, terloops, is n letterlike verslag van n ervaring. Dit was nooit my bedoeling om n credo te skryf nie — tog het die verhaal onder andere ook dit geword. Ek het dit eers in die derdepersoon geskryf, maar toe was dit nog te ná aan my, te seer ván my; eers toe ek dit in die eerste persoon skryf, kon ek my van my ervaring distansieer. Nog n terloops: die stuk grond waar die ou Kaapse stasie was, heet onder sakemense ,die goue akker'. ,Akker' is verder n bruinmenswoord vir begraafplaas."

Aan die einde van die verhaal is daar dan nog die „gevangeskap" van die verteller wat eers moet „stilsit, tot als weer vas word". Niks is nog „opgelos" nie. Die „spieëlbeeld" van sy situasie is ook nog steeds dieselfde. (Oral word die ek deur die spieëls agtervolg.¹ In die spreekkamer en by die dastoonbank in die winkel wou hy eers nie in die spieël kyk nie. En toe hy dit later in die aanpashokkie doen, het die beeld hom ontnugter; met die vermoede daarby dat hy vir die man wat hom bedien n spieël is.) Die nie-kommunikasie met almal rondom hom duur voort. Soos die „drinker in sy kroeg" sit hy „maar in die hoekie hier"; die èk hang gevange in die spieëls"².

Maar daar is die troos van „die laaste lig wat verheerlik" — n genadige lig wat nie oorweldig soos vroeër nie. (Ook op grond van die herstelde sintaksis is daar n aanduiding dat hy nou nugter sien, dink.) Die goue akker, waar vroeër die stasie was, word saam met dié lig wat verheerlik, teenbeeld van die Grysland. En in die mooi „wat nie té oop is nie", is daar iets van n suiwering; weg van die estetiserende.

1 Soos Jorik; of Gysbrecht Edelhart (Etienne Leroux: Die Mugu).

2 Vgl. N. P. v. W. Louw: „Ballade van die drinker in sy kroeg", Gestaltes en diere (1958).

Ten slotte:

Dit blyk dus dat die meervoudige perspektiewe van die titel, bewapening, objektivering, suiwering, spot en self-spot, meebring dat dit nie wenslik is om hier van n enkelvoudige kernidee te praat nie. Ook die vertelperspektief is nie enkelvoudig nie. Dit is deurgaans dieselfde verteller, maar in sy weerloosheid en afstand-neem van die werklikheid om hom en in hom, verander sy benadering en verander hyself.

Wat die bou van die verhaal betref, is daar die „tradisionele“ lynpatroon met oorwegend chronologiese weergawe van die gebeure, soos in „Die man met die swaar been“, behalwe waar enkele kere aan die verlede gedink word — verder en nader verledes. Maar die bestaan van dié „lyn“ sonder meer is nie belangrik nie. Die momente in die verhaal wat telkens terugreik na vroeër gegewens, en dit in n nuwe lig stel, verhoog die digtheid van die verhaal en wys dat die enkelvoudige, chronologiese verloop bedrieglik is. n Klimaks in die sin van die hoogtepunt van die spanning is daar nie. Die slotmoment, in sy meerduidige verwysing, is eerder n soort „stillewe“; maar nie staties nie. Daarin is ook die soort onthulling wat Joyce as „epiphany“ tipeer.

Dit sou ook naïef wees om in dié verhaal „hoëre styl-eenheid“ of eenheid van „stemming en toon“ te soek. Styl, stemming en toon verander hier van situasie tot situasie.

Die verhaal verloop feitlik deurgaans in die praesens, wat bydra tot die ekonomie en onmiddellikheid van die verhaal. Dít minstens is in die verhaal darem so enkelvoudig as die tradisionele teorieë dit wil hê. Maar dié prosa is ook alweer nie enkelvoudig prósa nie. Wat Jan Kromhout byvoorbeeld oor „Duiwel-in-die-bos“ van Chris Barnard gesê het, klink na n goeie beskrywing van wat in hierdie verhaal voltrek word: dat die prosaïese inset telkens oorgaan in n poëties meervlakkige resultaat. (Vgl. hfst. III, p. 109). Daar is die volgende voorbeelde:

„Sy spreekkamer is sober, maar nie klinies nie: roomkleur en groen, en weinig wit";
„Ligvoete stoot oor swart fluweel";
„n Korrel skaaf die oesterdier";
„Ek moet die dinge uitsoek wat ek nie ken nie.
Na mense moet ek kyk";
„Dis n regular'.
„Dalk is ek n regular'";
„Haar óú rooi mond gaan oop soos n blom";
„En van als is daar te veel. n Hele hemel, en n hemel vol lig";
„Die kroeg het die bruin kleure van n middag wat moeg word";
„Hy's dom geslaan. n Dorpsidioot. Hy gaan met my praat";
„Sy tande is geel en sy keel is bruin. Die middag word ál bruiner";
„Die laatmiddagson skyn deur die stof teen die ruite.
„Die stof word goud, word stofgoud, word stof tot dankbaarheid";
„... n goue akker; en mooi, met n mooi wat nie té oop is nie".

Poëtiese elemente wat hier opval, is byvoorbeeld al-litererende klankverryking, vokaal-kontras, inversie, woordherhaling (soms met betekenisverskil), en n wisseling van staccato- en legatoritme, wat saamhang met die sinslengte.

Die geheelbeeld wat die verhaal laat, is dat die verteller wat hier aan die woord is, die raad van oom Schalk Lourens en oupa Bekker (van Herman Charles Bosman) aan voornemende storievertellers, gevolg het: dis nie wát jy vertel nie, maar hóé jy vertel — en dat jy oor die vermoë moet beskik om te weet wat jy nie moet vertel nie.¹ Die „belydenis" in „Armed vision" kon maklik „subjektiewe",

1 Vgl. met wat Aucamp oor Bosman se verhale sê. Contrast 29, Okt. 1972, p. 69, 70.

sentimentele belydenis geword het. Dit het nie.¹ Terwyl die „skrywer“ inderdaad „die sielsgestemdheid by die geboorte van sy idee“ gedemonstreer het!

✓ 4. HOOGSOMERNAG

uit Duiwel-in-die-bos — Chris Barnard

Soos in „Armed vision“, is n ek-verteller hier aan die woord, wie se waarnemings en reaksies op wat hy ervaar (het) die sentrale tema is.² Wanneer die 26-jarige (?) verteller (vgl. p. 90) sê dat hy homself „op n dag betrap“ dat hy dieselfde drome droom as in sy puberteitsjare, „maar nie meer, soos vroeër, in sy slaap nie“, ontstaan die vermoede dat n „skrywer“ aan die woord is wat al vertellend skryf, en al skrywend vertel; selekteer en stilleer. En juis hierdeur verkry die verhaal n besondere geloofwaardigheid. Die wêreld van die prenteboek word nou verhaal — skryf word droom. In dié droommotief wat aan die begin oënskynlik reeds deur die titel gesuggereer word, en die gepaardgaande toonaard, is daar een van die belangrike verskille tussen hierdie verhaal en die drie wat reeds bespreek is.

Waar veral „Dood van n maagd“ en „Armed vision“ hoofsaaklik met beskrywing en dramatisering opgebou is, word die verteltegniek hier veral gekenmerk deur vertelling, beskrywing en kommentaar; met die perfektum as die

1 Brink noem Aucamp een van die fynste stilisteci van die generasie. The Cape Argus, 19.5.71.

In sy resensie van n Bruidsbed vir tant Nonnie is A. J. Coetzee se enigste kommentaar dat die derde afdeling sluit „met n verhaal oor die waarneming, veral dié van die skrywer“. Die Beeld, 14.6.70.

2 Barnard praat van n terugkeer op twee vlakke in Duiwel-in-die-bos (met vroeër werke in gedagte): die uiterlike wêreld, die Laeveld, subtropiese wêreld, en die innerlike wêreld. Tydskrif vir letterkunde 8 (1), Febr. 1970, p. 4.

oorheersende verbale vorm.¹ Dialoog in 'n ander stylaard as dié van die verteller, wat in „Dood van 'n maagd" en „Armed vision" dikwels neerkom op 'n „aktivering deur isolasie"² is, kom hier blykbaar glad nie voor nie. Waar daar wel dialoog is — in die hele verhaal sowat 35 kort sinne en enkele los woorde (p. 93-96, 98-99) — het dit die funksie dat dit die vertelling/beskrywing verlewendig. Soms is die moontlikheid van ironie nie uitgesluit nie, soos hier later aangetoon sal word.

Wat die bou betref, is daar in „Hoogsomernag", soos in „Die man met die swaar been" en „Armed vision" die enkellynige, chronologiese opeenvolging van gebeurtenisse, met slegs 'n enkele terugflits in die verwickelingsstruktuur (waar die verteller later terugdink aan sy jeug). Maar die essayistiese aanloop, die tydsverloop oor 'n langer tydperk — wat waarskynlik ook die lengte motiveer: ongeveer 4 800 woorde, teenoor onderskeidelik 700 en 2 400 — en die ruimer eksplorasie van die slotmoment, toon weer eens die verskil. Daar is nege duidelik gemarkeerde gebeuremomente:

- (i) jeugdrome;
- (ii) die treinreis deur die Swartwoud van Stuttgart af na Titisee;
- (iii) die wandeling tot buite die dorp;
- (iv) die besoek aan die kroeg, waar die verteller die meisie ontmoet;
- (v) die terugkeer na die dorp met die tuba (met as submomente: die herinneringe aan die verlede, die kort gesprek oor die tuba, die koekoeke en nagtegale, die staptog deur die dorpie);
- (vi) die tuiskoms en die ou vrou se reaksie;

1 Met wat Barnard van Mahala gesê het in gedagte, is die rede vir die keuse miskien dat die verteller wil vertel „wat gebeur het"; waar die gebeure uit twee verledes gehaal word. Vgl. Gesprekke met skrywers 1, p. 30.

2 Hennie Aucamp noem dié verskynsel in 'n ander verband by Herman C. Bosman: waar die „Afrikaansheid" paradoksaal deur die Engels beklemtoon word. Contrast 29, Okt. 1972, p. 66.

- (vii) die kombuistoneeltjie;
- (viii) die wandeling na die stasie en die sang van die nagtegale; en
- (ix) die verteller se gewaarwordinge die nag in die huis.

Deur die konstante vertelhoek, deur die verteltendensie en die chronologiese weergawe van die gebeure, wil dit dan aanvanklik voorkom asof daar in „Hoogsomernag” die enkelvoudigheid is wat in die meer tradisionele teorieë as so kenmerkend van die kortverhaal beskou word. Ook die figuur-opset is tot op sekere hoogte enkelvoudig, waar die verteller slegs homself openbaar, en die ou vrou en die meisie „van buite af” belig.

Maar een van die vernaamste redes vir die keuse van hierdie verhaal¹ is juis die interessante kombinasie van enkelheid, digtheid en verwickeldheid wat ook by Rabie, en veelal by Kafka, Lettau, Borges en Buzzati voorkom — hoewel elkeen sy eie soort vormgewing het.

Hoewel by „Die man met die swaar been” geredeneer is dat dit ongebalanseerde teorie kan word om te maak asof ’n verhaal net ter wille van sy slot bestaan, wil dit nie sê dat die slot nie die vernaamste besprekingspunt kan wees nie. By ’n verhaal soos „Hoogsomernag” is dit miskien juis die sinvolste vertrekpunt; want die hele onuitgesproke verhouding tussen die man en die jongvrou, die swaartepunt van die verhaal, soos Tsjechow dit gesien het, kulmineer in hierdie moment. Wanneer hiervandaan teruggekyk word, is dit duidelik hoe die waarnemings en gewaarwordinge van die verteller, sy ruimte- en tydbelewing hierdie moment motiveer. Vervolgens word hier stilgestaan by die aanloop tot die slot, en dan by die slotmoment self.

1 Die verhale „Dood van ’n maagd”, „Hoogsomernag” en „Stamme vir die ruimte”, wat saam met ander hier bespreek word, is reeds in 1970 gekies, toe hierdie studie begin is. Dit verskyn toevallig ook in Hennie Aucamp se „tentatiewe bloemlesing”, „Staalkaart”, Standpunte 26 (1), Okt. 1972.

Die digtheid van die verhaal ontstaan eerstens veral deur die fyn inskakeling van vertelling, beskrywing en kommentaar — nog fyner as in „Dood van n maagd”. In die klein kontemplasie wat die verhaal inlui, word in die kort eerste paragraaf gewys op die soort droom wat n mens daelank nog bybly. In paragrawe 2-3 maak die verteller gewag van die prenteboek uit sy kinderdae, en skets die soort wêreld wat die Swartwoud in sy kinderverbeelding was; soos hy dit nou nog onthou. In die volgende twee sinne uit paragraaf 2 blyk hoe vertelling en kommentaar spontaan ineenloop: „Die náám het my gevang, die naam meer nog as die prentjie. Dit is die soort naam wat enige kind se verbeelding sal aangryp, hom drome sal laat droom.”¹ Ná die inleidende „essay”, wat die liriese droomstemming as grondtoon² van die verhaal inlui, soos in Arthur van Schendel se „Maneschijn”³, kom daar (na die wyer spasiëring) duideliker epiëse progressie, maar agtergrondbeskrywing is in elke paragraaf ingebou. Beskrywing of kommentaar, sonder ontwikkeling, kom selde voor. Uitsonderinge is byvoorbeeld die volgende:

die voorlaaste paragraaf op p. 90: „Die landskap wat geheimsinnig in die vroedonker ...”;

par. 1, p. 91: „As dit nie was dat ons op byna elke haltetjie ...”;

par. 6, p. 91: „As ek sê ek was teen daardie tyd lankal nie meer in die beste van buie nie ...”;

die voorlaaste par., p. 93: „Ek sou byvoorbeeld graag wou weet hoe dit gekom het dat sy met die tuba opgeskeep sit ...”;

par. 1, p. 96: „Ek het na die tuba gekyk”;

en die vierde laaste paragraaf, p. 96: „Ek stel my voor dit sou n mooi aand kon gewees het.”

In totaal dus maar nagenoeg ses paragrawe.

1 Dit is miskien op dié kenmerk wat Elsa Joubert wys wanneer sy dit oor die „stylintegrasie” in „Hoogsomernag” het. Sarie Marais, 26.3.69, p. 94.

2 n Tradisionele term uit teorieë oor die kortverhaal wat hier geldig blyk te wees.

3 F. E. J. Malherbe (samesteller): Blou en grys (1949).

Verder ontstaan die digtheid van die verhaal deur 'n aantal procédés wat binne die vertelling, beskrywing, kommentaar en dialoog teenstellend belig of herhalend beklemtoon word.

Die veelheid aan detail, wat een van die vernaamste verdigtingsmiddele in „Dood van 'n maagd" is, is ook hier aanwesig, maar in „Hoogsomernag" is dit kleurvoller geskakeer; nie slegs omdat die romantiese element hier sterker is nie, maar juis omdat droom en werklikheid so parallel deur die verhaal heen loop, so deel van mekaar is. Een van die vernaamste funksies van die detail hier is wel die skep van stemming, maar dáárby sluit dit deurentyd na die een of ander kant aan by die droom-werklikheid-tema; in Borges se terme, „naturaleza fantástica". Bowendien karakteriseer dit die verteller as noukeurige, gevoelige waarnemer van 'n wêreld waarin, om Höllerer weer eens aan te haal, voorwerpe „medespelers" word, en waarin die ek in sy enkelingskap „homself begin afluister"¹.

Telkens word gebare of bewegings wat nou skakel met die epiese voortgang of liriese droomstemming van die verhaal aan dié soort detail gekoppel: die uittrek van sy baadjie wat aan 'n vinger oor die skouer hang, terwyl hy die landskap verken (p. 92); die ontdekking van die meisie in die kroeg, wat in die skemer op 'n rottangstoel sit „met haar elmboë op die tafel voor haar" (p. 92); die rogbrood, bokmelkkaas en die koffie wat hulle proeënd gedrink het in die swyende saamwees in die kombuis (p. 99). Daar is deurentyd besonderhede wat die droom beklemtoon: die heining vol wit rose en die geur van die katjiepiering (p. 96). En in die groue misterieuse werklikheid wat die ou vrou omring, is daar teenstellend 'n kers wat die bedstyl „skewe tralieskaduwees teen die muur laat gooi" (p. 97).

Die teenstellings en herhalings is onder meer tot die volgende motiewe herleibaar: (i) donkerte en lig, (ii) geluid en stilte, (iii) melankoliese kontemplasie

1 Vgl. Hennie Aucamp in Gesprekke met skrywers 1, p. 4.

teenoor humoristies-ironiese distansiëring, (iv) eenvoudige, nie-beeldende woordgebruik teenoor n sinistêre werklikheid daaragter, en (v) die enkelvoudigheid van die verhaalsituasie naas meerdere toespelings wat die verhaal met ander verhale in die bundel skakel. Dié teenstellings, wat almal bydra tot die verwickelde, fascinerende samehang van werklikheid en droom, met sinvolle twyfel oor die „hiërargie“ daarvan, word vervolgens hier saamgevat.

(i) Die verteller praat van die donker drome wat „ons almal“ soms droom. In sy vroeë kinderdrome was die Swartwoudbome donker en klam. In Stuttgart sit hy teen „vuilskemer“ in n kafee. Die trein van Stuttgart af loop deur n landskap wat geheimsinnig is in die vroedonker. Die huisies is roetswart. Rondom Titisee (p. 91) is die heuwels donker. Hy gewaar n „skraal, donker kind“. Deur die skemer loop hy na n kroeg waar dit so donker is dat hy die meisie nie gewaar nie (p. 92). Toe hy die tuba vir die meisie gedra het, was dit later so donker dat haar gesig die buitelyne verloor het (p. 93). In die verlede was daar die donker meisie wat hy by die dorpsdam ontmoet het (p. 94). Terwyl hy die tuba dra, merk hy „vensters lig ver agter bome“(p. 94) — wat eerder die bome beklemtoon as die lig. Die tuba kyk self met n „donker oog“ (p. 95). Die ou vrou se kamer is swak verlig (p. 97); die donker bedstyl gooi tralieskaduwees teen die muur. En die kombuis is n groot, skemerige vertrek (p. 98). Op pad na die stasie is daar die donker binneplein (p. 99). Terug by die huis was die maan later onder, en dit was later so donker dat hy niks van die tuin kon uitmaak nie.

Hierteenoor het hy in sy kinderdage van wit swane en blonde meisies gedroom (p. 89, 90). Die meisie met die tuba is blond (p. 92). Oor die Swartwoud word die maan voller (p. 95). Dit is hoogsomer en dit is volmaan: „die maan was nou los van die tuba se tuit, los en drywend

en lig soos n geel ballon"¹ (p. 96). In Titisee het n paar straatligte gebrand, „maar dit het onnodig gelyk, want die nag was helder en oop" (p. 96). Toe hulle die huis binnegaan, is n lig iewers aangeskakel. Later, toe die meisie die nagtegaal reeds gehoor het, was die maan hoog en klein in die lug, en daar was wolke aan die verbygaan wat hulle beurtelings in lig en skaduwee laat loop het (p. 99).

In hierdie donker- en ligmotiewe is daar dus die twee hoofkomponente van die hoogsomernag. Van die twee is die ligmotief die mindere, en dit is asof die dood-suggesie van dié nag reeds hierin gesuggereer word.

(ii) Deur die verhaal heen is daar n soort ewewig waarin geluid en stilte wederkerig reliëf gee. Oral heers daar n wye natuurstilte. Op pad na Herrenberg was daar die donker denneplantasies en die oop, blou lug en dit was stil (p. 91). In Titisee was dit so stil dat die verteller se voetstappe tussen die baksteenmure opgeklink het, en buite die dorp was daar geen lewende siel nie (p. 91-92). Van die oomblik af dat hy en die meisie die ou vrou se kamer verlaat, neem die stilte al meer toe. Dit was n stil nag en die huis was stil. Die meisie se werskafgeluide het eensaam geklink in die groot en skemeringe vertrek, en tussen dié geluide deur die getik van die horlosie (p. 98).² Hy kon nie aan iets dink wat die moeite werd was om oor te praat nie — „En ek moes die stilte verdra, ongemaklik en teen my sin." Lank tevore by die dorpsdam, het hy en die „donker maagd" so gewag op

-
- 1 Dit herinner aan die inset van Elisabeth Eybers se „Herinnering": „... het 'k eens die maan se ronde skyf // langsaam sien uitswel bo die silwer vlei // om saggies soos n seepbel weg te dryf // en tussen yl popliere in te gly."
 - 2 Hierdie geluidloosheid, waar voorwerpe in n soort onrustige stillewe verskyn, kom ook voor in die openingsverhaal van die bundel, „Vrydag": dak, hekkie, vergeet-my-nietjies, melkbeker, deur, klok, kiaathoutbome, staaltenks. In „Hoogsomernag", die slotverhaal, word die kringloop van die stilte dus voltooi. In Mahala is daar weer dié benouende stilte.

mekaar se woorde (p. 98). Die „kortaf geblêr“ van die tuba het begin; dan is dit lank stil (p. 98). Die wysie begin posvat, verloor koers, en dan is daar weer die stilte (p. 99). Terug in die huis, na die wandeling deur die park, was daar net die „huiwerige gekraak van hout of sink af en toe“ (p. 100). Later het die meisie nie meer op die ou vrou se vrae geantwoord nie, en ook die tuba was stil. Hy kon net die horlosie hoor (p. 100). Die muurhorlosie het die halfuur geslaan en terwyl die klank weg-gesterf het, het hy weer die gekraak gehoor. Ver in die dorp het die klokhorsie vieruur geslaan (p. 101).

Daar is veral twee soorte geluid wat deur dié omringende stilte met soveel intensiteit gelaai word. Daar is die geluide van die natuur, die bos, en dié van menslike bedrywighede. In beide gevalle is die doel nie romantiese betowering sonder meer nie. Dit skakel subtiel met die hoofmotiewe en die slotkulminasie van die verhaal. In sy jeugdrome was daar al die fluistergesprekke op dubbelbeddens (p. 89), (dalk met ironiese bybetekenis). Op die trein van Stuttgart na Herrenberg was daar op die haltetjies: „lui stemme op die perron, en aflaaigeluide, die gekners van voetstappe oor gruisklip, lang stiltes ...“ (p. 90).

En dan is daar die geroep en die sang van die voëls wat gaandeweg in n „afsonderlike“ motief ontwikkel. Buite Titisee is daar die eensame gefluit van die voëls wat die warm middag trotseer. Dan: „Iewers het n koeke geroep, vlugtig, tussen die bome“. Hulle roep altyd as die maan opkom, en hier roep hulle dwarsdeur die somer, vertel die meisie (p. 95). Die verteller wou aan haar vertel het van die nagtegale wat hy as kind hoor sing het, snags as hy van die Swartwoud gedroom het (p. 96). Hy sou graag in dié nag n nagtegaal wou hoor (p. 95). Hier-na is dit slegs nog die koekoekhorlosie wat sy deuntjie op elke kwartier speel (p. 100). Wanneer hulle met die trap afgaan, roep die koekoek nege keer (p. 98). In die middel van die park het n nagtegaal geroep, net af en toe, en toe n tweede, n derde. Na hulle terugkeer is die verteller in die stilte van die huis veral bewus van die

gereelde roep van die koekoek uit die oudmodiese horlosie. Intussen was daar voortdurend die klank en na-klank van die tuba waarop die ou vrou leer speel het (p. 98-100).

Aan die einde volg die finale sintese van die geluidstilte-motief:

Ek het gestaan en luister hoe die geluid wegsterf, hoe dit stil word, hoe die stilte ons inneem, die huis inneem, ons en die huis verower. En toe alles stil was, die vloer, die gang, die hele huis, die dorp — toe, vir die eerste keer dié nag met selfvertroue, nootvas, het die tuba begin speel. 'n Stadige statige, melankoliese mars.

Die geroep, die sang van die voëls, is dus 'n soort romantiese „voorspel" vir die slotmoment waar die man en die meisie aan weerskante van die deur staan en die deurnop draai. Soos die prenteboek en die jeugliefdes voorspel was van die latere besoek aan die Swartwoud. Uiteindelik is die geroep van die koekoekhorlosie en die tuba 'n „platoniese" naspel van vervulde en nie-vervulde liefde — van verlede en hede.

(iii) In „Armed vision" is dit die ironie wat die weerloosheid besweer, en die ek wat „skrywer" is, wat probeer afstand behou. In „Hoogsomernag" is die onthegting of distansiëring nie so opsigtelik nie, maar ook hier is daar in die melankoliese kontemplasie 'n newetoon waarneembaar.

In die nostalgiese droomstemming, wat in die eerste paragraaf in klank, ritme en siening aan die droomverse van Willem Kloos¹ herinner, is daar 'n aanduiding van die grondtoon van die verhaal: „Swaar en donker drome waaruit ons langsaam en teensinnig wakker word en wat 'n dag of drie daarna by ons bly soos 'n mooi en treurige herinnering". Later dink hy weemoedig aan die „heilige" meisies van sy jeug (p. 94). In die gesprek met die meisie, terwyl hulle langs die pad rus, is daar die versugting: „Daar is altyd dié wat nie 'n maat kan kry nie ... Hulle gee nie moed op voor die herfs nie" (p. 95).

1 Vgl. „Verzen I".

Teenoor dié romantiese weemoed is daar tussendeur n nugterder humoristies-ironiese „selfbeheersing“.

Hennie Aucamp praat, na aanleiding van die „onvervuldheids-tema“, selfs van ironie wat as „korrektief“ (Aucamp haal aan) in die verhaalweefsel ingebou is. Hy sê dat terugskouend selfs die titel ironies is, terwyl die volheid wat gesuggereer is, nie werklikheid geword het nie.¹ Of 'n mens dit hier so sterk kan stel en dit as ironiesonder-meer kan beskou, is nie heeltemal so seker nie. By die bespreking van die slotmoment sal dié argument weer bygehaal word.

„Korrektiewe“ wat die gevaar van sentimentaliteit met dié perspektief en in hierdie milieu afweer, is daar wel; soms humoristies, soms ironies. Naas die terugblik op die vele liefdes van 'n vroeër jeug (vgl. p. 94) is dit veral die styl van die dialoog wat versaklik word. Hy dink aan die besoek aan die dorpie Titisee: „As ek sê ek was ... nie meer in die beste van buie nie, stel ek dit lig“ (p. 91). In die geselskap van die meisie kon hy die dinge wat hy wou sê nie op Duits geformuleer kry nie, en dié wat hy geformuleer sou kry, „was niks om van te praat nie“ (p. 93). Dié kriptiese styl in die dialoog bly deurgaans dieselfde; wat waarskynlik prakties gemotiveer is deur die verteller se onvermoë om Duits te praat, en struktureel deurdat die doel van die verhaal klaarblyklik eerder epies-liriese vertelling/beskrywing is as dramatisering (soos die perfektum-vorm ook aandui). Die volgende sinne uit een gesprek toon die aard van dié styl:

„Dis lief van jou“ ... „Hulle roep altyd as die maan opkom“ ...

„Ek dag hulle roep net in die lente“ ...

„In liefdesverhale, ja.“

„In Titisee roep hulle dwarsdeur die somer.“

„Hulle roep tog net as hulle paar. En hulle paar net in die lente.“

„Daar is altyd die wat nie 'n maat kry nie. Hulle roep dwarsdeur die somer. Hulle gee nie moed op voor die

1 Standpunte 26 (1), Okt. 1972, p. 16.

herfs nie".

Hier is nie n enkele sin wat meer as 12 woorde bevat nie. Dit is meestal n volsin van 4 tot 7 woorde. Die elliptiese sin kom slegs voor waar die volsin dalk onnodig verklarend sou kon word. Rondom elkeen van dié stukkie dialog is daar toeligting: vertelling, beskrywing of kommentaar.

(iv) In aansluiting by wat hier onder (iii) gesê is, is die kontras wat miskien die duidelikste opval, dié tussen n helder, eenvoudige, selfs ligtelik retoriese en nie-beeldende woordgebruik, en n sinistêre werklikheid wat algaande duideliker vorm aanneem.

Uit die eenvoudige, nugtere woordgebruik is daar byvoorbeeld die volgende voorbeelde: „blonde goed“, „vuilskemer“, „op dapper en stapper besluit“, „godverlate hal-tetjies“, n meisie met „n tamaai“ kruisbeeld aan n kettinkie om die nek, „n dop gaan maak“, „die oubasies“, „n tamaai gevaarte“, „blatante lyfwegstekery“, „jy red my lewe“, haar gesig vir die eerste keer „ordentlik gesien“, iets het sy „nuuskierigheid geprikkel“, die ding wàs swaar, sy lot was dus beklink, sy Duits was nooit van die beste nie, die tuba het teen dié tyd „reeds n ton geweeg“.

Beelding kom slegs sporadies voor, byvoorbeeld soos n opgerolde luislang (p. 92), met haar naels hiëroglifies skrywe (p. 94), haar hare soos seegras om sy knieë (p. 94), die maan ... soos n geel ballon (p. 96), soos n berg op sy skouers (p. 96), die een hand — n slu, geel diertjie (p. 97), die ou vrou wat die tuba omhels soos n jaloerse kind sy enigste speelding (p. 97). Ook in hierdie beelde is daar dus n element van eenvoud, selfs simplisme. Dit is oorwegend betreklik gewone vergelykings. In die plekname daarenteen, is daar n fyn sonore kwaliteit: Swartwoud, Stuttgart, Herrenberg, Titisee, Basel, Kalsruhe, Rottweil, Neustadt.

Dit mag natuurlik wees dat dié eenvoud of banaliteit deel is van n letterlike bedoeling: n primêre belydenis wat ironies funksioneer. Die woorde „Jy red my lewe“ kan byvoorbeeld n sleutel tot die hele verhaal wees: dat die man hier onwillekeurig betrek word by die dualistiese

„ritueel" waartoe die jongmeisie deur die haal van die tuba haar verbind het: dat hy vir haar die tuba dra sodat die dodemars uiteindelik gespeel kan word. Vir hom word dit n onbedoelde droom-„bedevaart" — „terug" na die jongmeisie en „terug" na die ouvrou, die al-moeder.

Die misterie wat in die eenvoudige vertelling/beskrywing/kommentaar opgeroep word, is n deurlopende motief wat die slotmoment antisipeer en motiveer. Soos in ander verhale in die bundel, „Vrydag", „Die lang kat", „Die gog" en „Skreeu", bly die karakters hier almal anoniem; selfs ook dié wat uit die verlede onthou word. Dit het tegelyk die funksies dat dit n vorm van eenvoud is en n vorm van mistifikasie en universalisering.¹ En in elk van die verhale is die swaartepunt n versteurde of onvervulde liefdesverhouding.

Daar is in „Hoogsomernag", soos in „Skreeu", n geleidelike toename in die spanning, wat nie deur verrassende wendings in die uiterlike gebeure ontstaan nie, maar deur die toenemende misterie rondom die sentrale karakters. Dit motiveer die sinistêre slotmoment deurlopend.

Op die donker-motief is reeds gewys. Daar is ook die suggestie van n verhaal wat die meisie se verskyning in die kroeg (p. 92) voorafgegaan het. Waarom sy die tuba moes gaan haal, waarom in daardie omgewing, by wie, waarom daardie tyd van die aand en waarom sy die kroeg besoek het, bly onverklaarde vrae. Dit is moontlik dat sy gehoop het dat n Don Juan in die kroeg na vore sou kom om die tuba vir haar te dra. Sy het immers vertel dat die koekoeke wat nie n maat kry nie nie hoop opgee voor die herfs nie. Vir die verteller word sy n moment van plotselinge herinnering²: daar is in haar iets van die meisies uit sy jeug, die gedroomdes en die werklikes. Sy eie verlangens uit n vroeër verlede en dié van die meisie word in die geroep van die koekoeke en nagtegale

1 Vgl. met wat oor die naam van die siek man by „Die man met die swaar been" gesê is.

2 Vgl. met wat Brink n.a.v. Proust se beskouinge oor die „onwillekeurige herinnering" sê. Aspekte van die nuwe prosa, p. 89.

geprojekteer. (Daar word vertel dat as die koekoek glo in die Swartwoud buite die lenteseisoen roep, daar iets wonderbaarliks gaan gebeur. Die verhaal verwys nie na dié oorlewering nie, maar dit mag wees dat die verteller en dalk ook die meisie van dié storie geweet het. Die verteller bejeën die tuba inderdaad met heelwat agterdog.)

Maar die grootste geheimsinnigheid heers rondom die gepersonifieerde tuba en die kadaweragtige ou vrou. Die spanning styg geleidelik. Eers is die tuba maar net 'n loodswaar voorwerp. Dan word hy 'n demoniese reptiel wat, soos 'n opgerolde koperluislang" (p. 92) met sy „swaar oog" (p. 95) dophou. Hy het gelyk asof hy „wag om opgetel te word" en het „geduldig" tussen hulle gelê; „blink en eenzaam" (p. 96). Daar is dus ook in hom die gelatenheid en gemeensaamheid van 'n mak dier. Die verteller het die hele tyd die gevoel gehad dat hy luister (p. 96). Die ouvrou, wie se hand soos 'n „slu diertjie" die tuba nader-trek, hou weer die jongman agterdogtig dop, maar omhels die tuba (p. 97), wat vroeër deur die meisie gestreel is (p. 95). Die sukkelende poging om in dié nag die tuba te bespeel word nie verklaar nie. Ook nie waarom die verteller nie met die ou vrou moes praat nie, en moes maak asof hy haar nie sien nie (p. 97). Dit bly deel van die meerduidige suggestie wat die herleesbaarheid van die verhaal verhoog. In die slotmoment is daar dan die kraakge-luide en die draai van die deurknop. Op hierdie moment word soos reeds gesê aan die einde van die bespreking teruggekom.

(v) Die misterie-element word ook telkens versterk deur die suggestie van verwysing, waar dit oënskynlik aansluit by ander verhale in die bundel. Hennie Aucamp wys daarop hoe die verhale op mekaar inspeel, mekaar verryk en in reliëf plaas.¹ Barnard het trouens vroeër self gesê dat die verhale „in 'n mindere of meerdere mate met mekaar te make het en mekaar aanvul" — en dat hulle in die volgorde geplaas is waarin hulle geskryf is.² Waar

1 Standpunte, Okt. 1972, p. 16.

2 Gesprekke met skrywers 1, p. 25.

„Hoogsomernag" die laaste verhaal in die bundel is, herinner dit dus terugwerkend en word die ander verhale in die bundel in 'n mindere of meerdere mate 'n verwysingsveld van die verhaal.

Aan die begin is daar sprake van die swaar donker drome wat „seuns veral" droom, en later van drome oor dogters in die klas, sonde, groot swaar vroue en die see. Dié drome klink na nabeelde uit die makabere seunswêreld in „Die swaar vrou", die vierde verhaal in die bundel, waar die motiewe van seks- en doodswellus, soos ook in „Die dood van Julika von Schwabe" verstrengel raak. In „Die lang kat" is die ou vrou-figuur ook aanwesig; met erotiese ondertoon soos in Aucamp se „Portret van 'n ouma": „die ou vrou ... het in die son gesit, haar bene soos gewoonlik wyd van mekaar af" (p. 14). Die Woud-milieu wek weer, soos Aucamp daarop wys,¹ eggo's soos „Bos" en Duiwel-in-die-bos.

Die figuuropset, met die driehoeksgegewe van die ek, die jongmeisie en die ou vrou, lyk ook na 'n „afskaduwing" van die hewiger dramatiek in „Skreeu": Waar in laasgenoemde alles, ook die „eeu-oue moeder", die straat en stuifreën buite, en elkeen „van sy verbeeldingsvlugte" deel word van die kreet van die meisie² (p. 46), word alles en almal in „Hoogsomernag" aan die einde deel van die melankoliese mars van die tuba. En in albei is daar die omringende stilte aan die einde, waarin die ek teruggewerp is op homself.

Maar ook binne die verhaal werk die verwysingstendens eenheidskeppend; in die vorm van herhalings wat telkens nuwe variasies nuwe fasette toon. Dit was die naam

1 Standpunte 26 (1), Okt. 1972, p. 16. Vgl. met wat Barnard self oor die titel sê: oor die onkruid duiwel-in-die-bos, oor die motief van die destruktiewe, die korrupte, die bouse, en oor die droomagtergrond van die verhale. Gesprekke met skrywers 1, p. 25.

2 Dit herinner aan die gil van die meisie in die titelverhaal in Catastrophe (1965) van Dino Buzzati, waar die enkele geluid juis vanweë die omringende stilte so angswekkend is. A.w., p. 10.

„Swartwoud" wat in die blou prenteboek hom so bekoor het. Op pad na Herrenberg het hy deur die treinvenster die landskap bewonder: „spitsdakhuisies uit 'n vergete dwergland, af en toe blougroen dennebosse ... 'n haltetjie met 'n naambord, melkkanne ... Dit was asof ek na jare weer deur my blou prenteboek blaai" (p. 90). Later in die ou vrou se huis is daar, in 'n veel somberder milieu, die ironiese herverskyning: weerskante van die trap teen die mure „geraamde prente van houthuisies en sneeuberge en dennebome en takbokke" (p. 97). Die donker meisie by wie hy in Titisee verbygeloop het, het „'n tamaai kruisbeeld" aan 'n kettinkie om die nek gehad wat effens geblink het in die laatson (p. 92). Dit herinner aan die donker meisie wat hy eens by die dorpsdam nooit wou soen nie omdat sy vir hom „te heilig was"; en aan „die kloosterkind met die bokhaarjas en die warm mond wat na wildeklapper ruik; die afsydige wat hom „in die sneeu soen voor 'n swaar houtdeur kort ná middernag eenkeer" (p. 94). Uiteindelik in die Swartwoud, in die park van Titisee, het die treurige geluid van die tuba — uit die woud van sy blou prenteboek — die geroep van die nagtegale verdring.

In hierdie herkenning van „ekwivalente" word die uitreik van die tye geïllustreer: die hede wat altyd verby die blou prenteboek, in die droom wil vooruitgryp — en die verlede wat altyd bly duur, en die ontvlugting sowel as die verydeling in die hede kom inwerp.

In die laaste instansie is dit dan die suggestieryke slotmoment wat in „Hoogsomernag" die finale, spannende afsluiting van die verhaal en van die bundel as geheel is.

Oor 'n paar aspekte is daar sekerheid: die ou vrou het die kuns van die tuba bemeester. Nadat alles in volmaakte stilte gehul was, het sy die „statige melankoliese mars" gespeel. By hierdie punt bly daar vir die leser twee moontlikhede oor: om die konkrete werklikheid te aanvaar soos dit skyn te wees. Om nie te vra na die betekenis daarvan nie. Om te aanvaar, soos 'n mens oor die algemeen jou droom by die wakker word aanvaar, en te sê: dít het ek gedroom — hiervan en daarvan, van sulke mense,

van gebeure wat só en só is. Barnard sê van die tuba: „Ek dink binne die gegewens wat vir ons aangebied word in die verhaal, kan die tuba nie meer wees as tuba in die eerste plek nie, en miskien simbool van seks in die tweede plek; ek weet nie.”¹ Maar so sou Borges dalk ook maar op n vraag in dié rigting geantwoord het. Dié soort „fabrieksgeheim” is nie noodwendig geldig nie. Die antwoord illustreer dalk eerder die onwilligheid van die skrywer om namens sy verhaal te praat as dat dit bewys hoeveel in die verhaal gelees moet word. Die slot is onbepaald, met die moontlikheid van meer as een interpretasie; veral wat die mars van die ou vrou betref.

Maar daar is n tweede werklikheid in dié slotmoment, soos dit in die derde laaste (die langste) paragraaf van die verhaal meegedeel word. In aansluiting by die inset is dit die ek wat hier op die voorgrond is; sy reaksies op wat hy ervaar het. (In die middel van die paragraaf is daar vyf sinne wat met ek begin.)

Hy en die meisie staan aan weerskante van die deur. Dié oomblik is die finale einde van die droom wat by die blou prenteboek begin het. Dit is die verlengstuk van die meer eteriese jeugliefdes (dié van die dorpsdam en die klooster) en van die meer erotiese (die „ander heilige” van die grys hotelkamer by die see). Die aanloop tot die beweging en teenbeweging by die draai van die deurknop het begin toe hy in dié hoogsomernag, toe hy „immers in die Swartwoud was” (p. 96), met n volmaan en koekoeke in die bome die swaar tuba moes dra. Daar is die ironiese teenstrydigheid dat die tuba die struikelblok word in wat „n mooi aand kon gewees het” (p. 96), terwyl daar om die instrument n soort erotiese allure ontwikkel. Hy word byna falliese simbool wanneer die meisie hom aanhoudend streel, met iets in die gebaar wat die verteller verleë maak en hom laat wegkyk. Die maan het later soos n ballon aan die tuba se tuit gekleef, losgeraak en weggedryf. En nog later het die tuba „bronstig opgekrul” gelê in die ou vrou se skoot (p. 99).

1 Gesprekke met skrywers 1, p. 24.

Dit wil dus voorkom asof dit n geldige afleiding is dat die tuba hier hoofsaaklik vier betekenis dra: op eerste vlak sy harde, konkrete dinglike bestaan wat nie maar willekeurig manipuleerbaar is nie, maar self manipuleerder word (sy massa, sy omvang, sy „weerstand" teen gespeel te word); op tweede vlak sy simboliese beeldword van versperring-in-eensaamheid, vasgevang in eie eensaamheid (vgl. p. 96); op derde vlak, as afskaduwing van seks in wyer verband, van droomvervulling; en op vierde vlak as draer van die dood, wanneer die mars uit hom opklink.

Hierdie derde en vierde betekenislae word dan veral die regstreekse motivering vir die dramatiese handelingsmoment rondom die draai, vashou en vasgryp van die deurnop. Dit wil voorkom asof die koitus, anders as in die geval van Jorik, hier nie beeldend beskryf word nie,¹ maar as gedroomde werklikheid in die beweging en teenbeweging wat mekaar relativeer, getransponeer word. Werklikheid word droom en droom word werklikheid — ook in die woordword van die skryfaksie self, in aansluiting by die vertel/beskryf-suggesie van die inset. Wanneer die ewewigstoestand bereik is, die knop nie meer draai nie, begin die dodemars speel — of anders gestel, wanneer die dodemars begin speel, kom daar „balans" tussen die twee pole van erotiek en dood; raak die seksuele en die dood, begin en einde, as 't ware aan mekaar. Dit wil dus voorkom asof die ironie wat Hennie Aucamp in die onvervuldheid van die slot sien,² eerder êrens voor die slot, in die aanloop tot die slot is en in die slot „vervulling" self opgehef is. Miskien word die groot kringloop van geboorte en hergeboorte hier dalk in die dodemars van die ou vrou, in die dood self voltooi. Miskien is dit nie toevallig nie dat die koekoek vroeër die aand nege keer geroep het.

1 Joernaal van Jorik, agste druk 1970, p. 29.

2 Dié soort ironie wat soms voorkom in die verhale van Dino Buzzati, bv. waar Mortimer in „The opening of the road", met oortuiging alleen voortstap deur die woestyn na San Piero, waar die mense seker nog die hele tyd op hom wag, maar wat dalk nie bestaan nie. Catastrophe, p. 106.

Die tydsverloop is in elk geval in dié moment van „ware duur” in ’n subjektiewe tydsbelewenis opgelos.

En uit die so gewone het die onverwagte, die inherent wonderbaarlike, verskyn. Die ou vrou se mars is in uiterlike sin geen groot verrassing nie, en tog het dit ’n eienaardige eenvoudige, maar meerduidige bekoring.

5. STAMME VIR DIE RUIMTE

uit Dubbeldoor — Abraham H. de Vries

Saam met „Armed vision” en „Hoogsomernag” is dit die derde verhaal wat hier bespreek word waarin daar ’n ek-verteller aan die woord is. Maar daar is naas ooreenkomste ook belangrike verskille in die vertelperspektief.

Al drie die vertellers is nóú betrokke by die verhaalgebeure en demonstreer in ’n mindere of meerdere mate dat hulle nie slegs besig is om te vertel wat gebeur het nie, maar dat hulle die gebeure by die vertel in heroorweging neem: in „Armed vision” die fisiese en metafisiese probleem van sien en afstand-behou, in „Hoogsomernag” die kontemplasie van droom en werklikheid of droomwerklikheid, en in „Stamme vir die ruimte” die besinning op die universele probleem van wedersydse onbegrip in ’n ruimte wat betreklik, willekeurig is.

In De Vries se verhaal is daar al dadelik aan die begin ’n aanduiding dat die vertelling, by implikasie die verhaal wat geskryf word, ’n proefneming is. Voordat die eintlike verhaal begin, is daar in die eerste paragraaf wat tussen hakies geplaas word, die vraag: „Wat het ek vantevore vertel van my en Heinrich en Clauda?”¹. (Die herhalende en het al klaar ’n poëties-ritmiese kwaliteit,

1 Scholes en Kellogg sê: „The author of a fictional eye-witness narrative, whether it is inwardly or outwardly directed, wants to acquire for his narrative some of that passion for actuality which motivates the reader of any document that purports to contain the 'real'”. A.w., p. 257.

en beklemtoon die drie betrokkenes in 'n volgorde van belangrikheid binne die verhaal.) Dan is daar in dieselfde paragraaf, na aanleiding van „die vorige vertelling” die vraag: „Het ek dit alles presies afgemeet in die proefbuis?”, met daarby die antwoord: „Baie is afhanklik van 'n eksperiment”. Dit lyk dus na 'n geldige afleiding dat dié eksperiment op 'n poging tot die (re)konstruksie van 'n verhaal dui. By die berig word daar ook nie gesê „luister eers hier” nie, maar: „lees eers dié berig”. Die tipografiese onderskeiding, die hakies, kan dalk bedoel wees om al hier aan die begin op die vreemde dimensie van die perspektief te sinspeel. Of dit kan mèt of sonder ironiese bybetekenis wil sê dat alle woordwoord tog maar, of tog wêl, eksperiment en soektog is.¹

Die drie vertellers bly deurgaans aan die woord, en op die voorgrond. Die vertelperspektief is dus skynbaar enkelvoudig. Oppervlakkig beskou, is daar ook in al drie verhale in ander opsigte die enkelvoudigheid wat in die tradisionele kortverhaalteorieë as die wesensaard van die genre beskou word. Ook „Stamme vir die ruimte” is relatief kort, beperk in opset: met nagenoeg 2 700 woorde, teenoor 2 400 in „Armed vision” en 4 800 in „Hoogsomernag”. Waar „Armed vision” oor 'n enkele namiddag handel en „Hoogsomernag” in hoofsaak op die besoek van 'n dag en 'n nag aan die dorpie Titisee konsentreer, is daar in „Stamme ...” „vlugtige” nabetrugting oor twee besoeke aan die Grubers en oor die dood van Heinrich 'n week gelede. In elk van die drie verhale is daar een of twee hoofpersone; in „Stamme ...”, Wim en Heinrich. In al drie is daar 'n spanningslyn, maar in De Vries se verhaal word op die gebeurelyn die normale chronologie dikwels laat vaar, soos hier later getoon sal word.

Maar soos reeds herhaaldelik gesê: wanneer hierdie enkelvoudigheid ten opsigte van basiese komponente genoem is, is daar oor die bestaansreg van die verhaal nagenoeg nog niks gesê nie. 'n Verhaal kan nie goed wees net omdat

1 „Iets staan in sterre-en-helderte geskryf; en ek skryf ná in stof”. N. P. v. W. Louw: Tristia, p. 12.

hy kort is, streng seleksie vertoon of omdat daarin n stuk lewe onder n kollig gestel word nie. Ook nie uit hoofde van sy „geslote” dramatiese bouplan nie. Daar moet meer wees as dit.

Hier bo is gesê dat daar ook verskille in die vertelperspektief van die drie ek-verhale is. In „Armed vision” sowel as in „Hoogsomernag” is daar n „outobiografiese” aanbiedingswyse. Daar is in dié verhale n „Aucamp” en n „Barnard” aan die woord wat deurgaans anoniem bly, soos nagenoeg al die persone om hulle heen — op n Henry de Goede na. In „Stamme vir die ruimte” egter, is „De Vries” nie so eksplisiet aan die woord nie. De Vries laat Wim die verhaal vertel. Die afstand tussen die verteller en die skrywer is dus groter as in die vorige twee verhale. Maar tegelykertyd is hier nog minder afstand tussen die verteller en die leser: „Lees eers dié berig”, sê Wim.

Die vertelperspektief is egter van nader bekyk glad nie so enkelvoudig nie. Daar is n fassinerende dramatiese ironie in die „versteurdheid” van die verteller. Die verknogtheid aan sy lantern is nie-redelik; altans volgens die algemeen-aanvaarde dimensies van die realiteit. (Hy is in „Riversdal en omstreke” bekend as Maldokter.) Die leser is algeheel van sý verslag, sý siening op die gebeure, afhanklik. In die vertel-aksie is hy die enigste ooggetuie.¹ En ook hy, soos Luit. Loonstijn,² begryp maar ten dele, dring nie deur tot die nuwe dimensie waarin Heinrich geleef en verdwyn het nie. Maar soms is hy „helder” — soos nou wanneer hy dié

1 De Vries stel dit dat in sy verhale waar daar „afwykendes” voorkom, die gebeurtenisse waargeneem word deur die oë en met die verstand van dié afwykendes. „Jy, leser, wórd dus daardie ‚afwykende’, anders sou jy die verhaal nie kon verstaan nie.” Gesprekke met skrywers 3 (1973), p. 124.

2 Harry Mulisch: „Wat gebeurde er met sergeant Massuro?”, Nederlandse verhale van ons eie tyd (Grové e.a.).

verhaal in 'n glashelder styl oordra¹; alles bepeins en beredeneer, sonder 'n enkele versinking in die bewussynstroom.²

Hierby is daar by hom 'n fluktuasie tussen drie gemoedsbewegings: „neutrale" vertelling, 'n meer subjektiewe emosionaliteit en 'n meer objektiewe distansiëring, as 't ware 'n beswering van die gevoel. Die vertelling is deurgaans saaklik; soms hartstogtelik belydend of pleitend (liries-dramaties) en dan weer meer epies-objektief.

Vergelyk die volgende voorbeelde:

Ek het gehuil. Ek het soos 'n kind gehuil. Want hulle het uit die vriendelikheid van hul lanterns gesê dat die mense nie van ons geloof is nie ...
(p. 100)

of

Maar trane is daar nie. Kan klippe huil of lag?
Laat ons goed wees vir klippe wat die lantern se lig op val. (p. 100, 101)

teenoor

Ek het my mikroskoop gebruik, want ek was besig om te ontleed. Hy het elke aand gebuk gestaan oor 'n groot tekenbord en hoeke en draaie uitgemeet ... Terwyl ek onder die mikroskoop 'n stukkie harsings se struktuur probeer sien het. Net Clauda het gesing. (p. 97, 98)

Dit is veral ook dié stilistiese variasies wat die betroubaarheid van die verteller soms moeilik agterhaalbaar maak en die leser dwing om nog noukeuriger te lees.³

Die perspektief word dikwels fyner genuanseer deurdat Wim vraagstellend verskillende persone of instansies

-
- 1 R. Schutte wys op die „skynbaar normale" vertelstyl, terwyl daar nie 'n „normale" verteller aan die woord is nie. Tydskrif vir geesteswetenskappe 4 (3), Sept. 1964, p. 224. Maar die vertelstyl is „normaal" — nie oënskynlik so nie.
 - 2 Brink wys op die spanninge wat geskep word tussen wát gesê word en die medium waarin dit gesê word (in die nuwer verhaalkuns). Aspekte van die nuwe prosa, p. 100.
 - 3 Harvey glo: „It is with this blend of sympathy and detachment that irony enters". A.w., p. 80. Vgl. ook Scholes en Kellogg oor lesersbetrokkenheid. A.w., p. 265.

aanspreek. Dit funksioneer telkens as binding tussen verskillende werklikhede. "n Keer in die hof wat in die berig genoem word: „Waarom glo julle my nie as ek die waarheid vertel nie? Daar staan dit dat julle my nie geglo het nie" (p. 99). Dan weer: „Heinrich, kon jy dan nie verstaan nie?" (p. 104). Hier bo is reeds genoem hoe hy 'n denkbeeldige leser aanspreek. Vertelling en monologue intérieur vloei soms ineen. In die volgende voorbeelde kan die jy, wat eksplisiet of by implikasie aangespreek word, substitueer van die ek, die ons almal wees, en dus meer universeel georiënteer wees; of andersins meer onmiddellik individueel, gerig op die verteller self, of op die leser, of op albei:

„As jy vandag die koerante van daardie tyd naslaan, sal jy sien ..." (p. 99);

„Het jy al ver gesoek? Agter die gekrys van die meeuie aan?" (p. 100);

„En daar het bote uitgevaar. Waarmee? Wat neem bote saam as hulle uitvaar?" (p. 103);

„Waar is die mikroskoop? Ek het dit hier êrens neergesit. Hier. Waar? En die proefbuis en die tabelle vir die aantekeninge." (p. 104);

„Luister met jou oor teen die klip. Hoor jy?" (p. 105).

Hierdie soort vraagstellende bepeinsing/kommentaar eindig met die kriptiese, eksistensiële vraag: „Hoor jy dit? My kraai". Die ongewone posisie van die vraagteken dui daarop dat dit nie aan die kraai is wat die vraag gestel word nie. Dit word eerder uitreik vanuit àl die onbeantwoorbare vrae na die bevrydende simbool.¹

Wim is miskien die eintlike hoofkarakter van die verhaal. Hy is deurgaans by die gebeure betrokke, en as „central intelligence"² roep hy die gebeure in die verhaal in herinnering. Hoewel die verhaal soms die voorkoms van

1 „Moet ons voortdurend maar na gemene delers bly soek, simbole wat die chaos leefbaar maak?" André P. Brink: Die Ambassadeur, derde druk 1971, p. 187.

2 Al het Henry James hom nie juis tot die ek-verteller aangetrokke gevoel nie, en die „central intelligence" graag in 'n meer waarnemende posisie gesien.

n dramatiese monoloog het, word die skryfaksie, naas die gebruik van die hakies in die eerste paragraaf ook deur die kursivering benadruk. Dit onderskei die twee vlakke van „neutrale“ koeranttaal, of massataal teenoor individuele, skeppende taalgebruik,¹ en as sodanig word die twee stylsoorte elkeen draer van n eie houding, n eie werklikheid.² Behalwe dat die berig feitelik van aard is, is dit ook vormlik stereotiep, kleurloos deur die ingerygde joernalistieke clichés soos „beter bekend as“, „by die ondersoek het dit geblyk“, „die oorledene se vrou“, „en omstreke“. Daar is ook die potsierlike vertaling, of feitelik verkeerde weergawe van die naam *Clauda* as *Klara*.³

Daar is reeds aangetoon hoe die ek-verteller in „*Armed vision*“ weinig regstreeks vertel en deur verskeie dramatiserings- en verwysingstegnieke en deur suggestie, dikwels ironies, die digtheid van die verhaal verhoog. By „*Hoogsomernag*“ is op die duidelike epiese tendens gewys, waar die digtheid nie deur dramatisering nie, maar deur detail, kontraste, meer verskuilde verwysings, herhalende motiewe en simboliek tot stand kom.

In „*Stamme vir die ruimte*“ is die benadering êrens tussen enersyds die oorwegend epiese en andersyds die liries-dramatiese. Die eenheid van die verhaal word veral bewerkstellig deur die vervlegting van vertelling, beskrywing, kommentaar en dramatisering (verder deurgevoer

-
- 1 In die formuleringe van die „stilistiek op linguïstiese grondslag“ sou die koerantberig waarskynlik as taalverbruik onderskei word teenoor die taalgebruik van die verhaal. Vgl. W. Gs. Hellinga en H. v. d. M. Scholtz: Kreatiewe analise van taalgebruik (1955), p. 19.
 - 2 Soos ook in „n Bietjie pyn“ (Dubbeldoor) en „Terug na die natuur“ (Twee maal om die son). Vgl. met wat Brink oor „n Bietjie pyn“ sê. Aspekte ..., p. 105. Dit herinner ook onder meer aan „The snows of Kili-manjaro“ van Hemingway, aan Die mugu van Leroux en aan die stroom berigflitse in Menuet van Louis Paul Boon.
 - 3 Vgl. met die banale koerantweergawe van n ongeluk in die Steegsche Nieuwspost, in „Pastorale“ van Fritz Hopman, Blou en gryns (F. E. J. Malherbe).

as in „Hoogsomernag") soos blyk uit die nege momente waaruit die verhaal opgebou is. Dit belig ook die bou-aard, tydshantering en tempo van die verhaalgang¹ soos hier aangetoon sal word:

Moment 1 (eerste 2 paragrawe): Oorwegend vraagstellende kontemplasie (veral oor sy lantern) met suggestie van n vroeër verhaal, weergawe van n onlangse berig en n sinspeeling op Heinrich se „vertrek". Oorwegend met die praesens as verbale vorm.

Moment 2: Die koerantberig, gedramatiseer deur woordelike weergawe, waarin van Heinrich se dood vertel word (perfektum-vorm²), en ook van Clauda en Wim se „getuienis". Hiermee is die chronologie reeds opgehef. Die berig het verskyn voordat Wim met sy verhaal begin het. Tot sover is daar nog weinig epiese voortgang, en die eerste twee momente is dus n aanloop of inleiding.

Moment 3: Dan volg n terugflits. Daar word in die volgende 12 paragrawe (tot die middel van p. 100) van die Grubers se verblyf in Duitsland en hulle koms na Suid-Afrika vertel (perfektum). Eksplisiete beskrywing van die geografiese agtergrond is beperk tot n enkele sinsdeel oor die meue bokant Hamburg en die Elbe, en verder die sin: „Skulpiesbaai lê ver buite Riversdal na die see se kant toe waar die Duineveld oop en wyd is, en die mense sê onherbergsaam" (p. 100). Die vertelling word deurlopend onderbreek met kort bespieëlende argumentasies deur Heinrich (soms in die praesens soms in die perfektum) die aand toe hy die tekeninge stukkend geskeur het en kort daarna weer (p. 98, 99); en verder ná die vertelling oor sy optrede in die sirkus (p. 99). Daar is ook die opmerkings van die mank man in Skulpiesbaai (p. 100). Soms word die vertelling fyner geskakeer met die waarneming van optrede of houding soos:

-
- 1 Op p. 73 is daarop gewys hoe Elize Botha tussen besinning en beweging onderskei; teenoor die tradisionele aandrang dat die voortgang snel moet wees.
 - 2 Of die perfek, soos Meyer de Villiers dit aandui. Die grammatika van tyd en modaliteit (1968), p. 45, 47.

„Hy het op n eienaardige manier na ons gekyk" (p. 98);
„Daar het n snaakse soort vrede op sy gesig gekom (p. 98);
„... en hulle het na mekaar gekyk asof daar iets was waar-
oor hulle nie wou praat nie" (p. 100).

en n enkele keer is daar die pleidooi: „Waarom glo julle
my nie ...", ens. (p. 99).

In hierdie moment staan die een sleutelmotief van die ver-
haal, die ruimtemotief dus sentraal.

Moment 4: Die eerste van die daaropvolgende twee para-
grawe (p. 100: „Ek het gehuil.") is basies nog steeds
vertelling (perfektum), maar hier en in die volgende
langer paragraaf (oorwegend in die praesens) word die lanternmotief in die vraagstellende redenering van die
vertelling, in n soort monologue intérieur, verder uitge-
bou. Dit is vroeër reeds in moment 1 en 3 aangeroer. 45

Moment 5: Die weerontmoeting met die Grubers word hierna
oor die volgende 9 paragrawe sketsmatig beskryf (p. 101,
bo); oorwegend in die perfektum. Die dialog beslaan
slegs enkele woorde.

Moment 6: Dan volg n langer gesprek tussen Heinrich en
Wim, waarin die ruimte- en lig-„filosofie" teen mekaar
geweeg word, en gebeure soos die oorlog, die sirkustoer-
tjies en die insit van die skoorsteen ter sprake kom. 46
Dié fase begin met die mededeling dat Wim in Duitsland
blind geword het (p. 101, onder) en eindig onder aan
p. 103 met Heinrich se aanvaarding van die lantern-werk-
likheid, maar ook met sy gevolgtrekking, by implikasie,
dat Wim tog nie die ruimte-werklikheid verstaan nie.
Die vertelling in en buite die dialoog, vanuit twee ver-
ledes (Heinrich en Clauda oor die verlede en Wim oor hulle
gesprek daardie aand) en die mededelings oor die huidige
situasie word oorwegend in die perfektum geskryf. Die
praesens word slegs in die meer bespieëlende gedeeltes
gebruik.

Moment 7: Na dié gesprek is daar twee paragrawe wat weer
die voorkoms van n monologue intérieur het (p. 104, bo),
waar Wim peins oor Heinrich se onbegrip vir sy siening en

sy eie rondtas in die lig van sy lantern. Hier is hy blykbaar met n „wetenskaplike“ (?) eksperiment besig. Daar is ook vir die eerste keer die mededelings oor die kraai. Dié moment het die voorkoms van n dramatisering en verloop oorwegend in die praesens.

Moment 8: In die volgende 3 paragrawe (p. 104, middel tot onder) word Heinrich se uitvaart vertel/beskryf, met aanhaling van sy laaste woorde. Oorwegend in die perfektum.

Moment 9: Op bladsy 105 word die afloop in 9 paragrawe geskets; waarvan die laaste 6 uit kort staccato-sinnetjies en frases bestaan, en wat weer die voorkoms van n monologue intérieur het. Dié fase sluit in: vertelling, Clauda se laaste woorde, kommentaar en retoriese vrae; met heen-en-weer-beweging tussen verlede en hede binne die moment:

Dié nag het ek in die Duineveld geslaap. By my het ek kaarte gehad wat hy geteken het. „Hy sal seker nie omgee as jy daarna kyk terwyl hy weg is nie,“ het sy gesê.

Daar was planne vir baie stede en baie lande. Een vir dié land ook. Met my lantern se lig kan ek nie alles sien nie. Net die een kant. n Klein kolletjie. In die strate af en in die huise in. Oral rondom is daar klip.

Hy het dit uitgemeet. Die mure. Oral is dit sout, en die mure is van klippe gebou. Kan klippe huil of lag? Waarom is dit sout?

Soms verloor ek my lantern. Dan is ek dae lank n klip.

Luister met jou oor teen die klip. Hoor jy? Daar is ruimte in.

En as ek my lantern kry, word ek wakker.

Hy was blind toe hy dié land geteken het. Die mure en die klippe.

Ek moet dit glo met my lantern en ek weet dit: Lig skawe klippe óóp. —

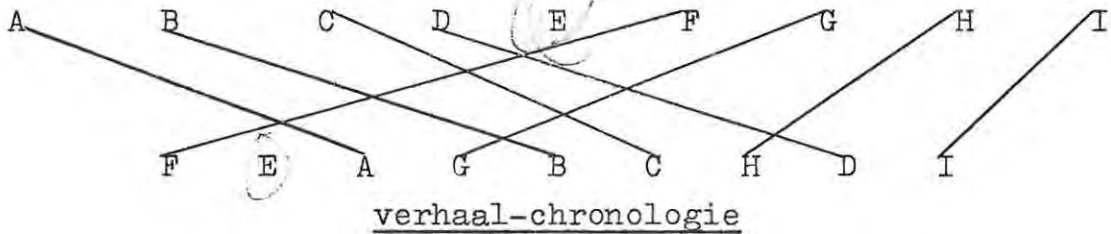
Hoor jy dit? My kraai.

Die voorafgaande ontleding het dus in die eerste plek getoon dat die telkense opheffing van die normale chronologie, in vergelyking met die vier verhale wat vooraf bespreek is, nader ooreenkom met „Dood van n maagd“. Die verhaal beweeg voortdurend tussen die hede, n verder en n nader verlede, met af en toe besinnende heenwysing na

die toekoms. n Diagram van die volgorde waarin die hoof-
momente in die verhaal ingebou is, sal ongeveer soos volg
daar uitsien:

chronologie

Die besoek aan die Gru= bers in Duitsl. en hulle koms na S.A.	Die weer= sien in S.A.	Die ge= sprek tussen Heinr., Wim en Clauda	H. se dood	Die berig wat na die gereg= telike onder= soek verwys	Die voor= neme om die ver= haal te ver= tel	Besin= ning op die lan= tern= motief	Wim se be= pein= sing oor onbe= grip, ens.	Wim se slot= medi= tasie
---------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------	-----------------------------------------------------------------	------------------	-------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------	--------------------------------------



Na die verskyning van die berig besluit Wim om die
verhaal te vertel; terwyl hy oor die hede peins. Dan
vertel hy in die gewone, chronologiese volgorde van sy
besoek aan die Grubers in Duitsland en die gebeure in
Suid-Afrika tot die dood van Heinrich; deurgaans onder-
breek met sy eie reaksies op dié gebeure. En dan die
nabetragting. So skep die verteller deur die vertelaksie
nuwe tydsdimensies. Die vertelling word soos Brink dit
stel, van oomblik tot oomblik geskep deur n verteller wat
net in die taal teenwoordig is; in n nie-chronologiese
hiërargie van sinvolheid.¹

Juis die deurgaanse onderbreking van die vertelling
bring mee dat die sogenaamde strak spanningslyn hier in
n beperkte mate van toepassing is. En teenoor die veral-
gemening dat die verloop in die kortverhaal snel is, blyk
die tempowisseling hier nie-reëlmatig te wees. Daar word

1 Aspekte ..., p. 94, 92, 127.

wel nie lank by afsonderlike momente stilgestaan nie,¹ die spanning word volgehou en die eenheid van die verhaal word daardeur verstewig. Maar soos in „Armed vision“, is daar so min uiterlike gebeure en soveel gekonsentreerde kontemplasie dat die verhaalgang eintlik inherent stadig is.²

In vergelyking met „Armed vision“ is hier meer epiese substansie. Waar in „Armed vision“ enkelvoudiger tydsbeleding is, en ’n deurlopende dramatiseringstendens, is die perfektum-vorm, soos reeds aangetoon, soos in „Hoogsomernag“, hier die basiese vertelvorm (veral in momente 2, 3, 4 en 5). Maar die kontemplatiewe en beskoulieke element is hier, soos in „Armed vision“, meer op die voorgrond as in „Hoogsomernag“. Dit is miskien die vernaamste rede waarom „Stamme vir die ruimte“, en „Armed vision“ nog meer so, nader aan die essay staan as „Hoogsomernag“.

Tot sover is hier aangedui dat die vertelperspektief nie so enkelvoudig is as wat dit op die oog af lyk nie, en dat dit een van die belangrikste oorwegings is by ’n benadering van hierdie verhaal. Verder is veral aangetoon dat die tydshantering hier verwikkelder is as in die ander twee ek-verhale.

Maar die samehang, die digtheid en geheelbeeld of totaalbetekenis van die verhaal (in soverre die laaste twee maatstawwe agterhaalbaar is) ontstaan hier ook deur ander procédés as die besinnende, redigerende optrede van die verteller.

Voordat hierop verder ingegaan word, lyk dit ter sake om weer daarvan kennis te neem dat die verhaal indertyd by sommige resensente nie veel byval gevind het nie. P. D. van der Walt het beswaar gehad teen die opsetlik

-
- 1 Vgl. bv. met wat Brink oor die collage-tegniek sê; waar die dinamiese beweging tussen vlakke van groter belang word as die vlakke self. Aspekte ..., p. 61.
 - 2 Petsch wys daarop dat by die „belydenis“ wat min uiterlike handeling bevat of waar alle feitelike gebeurtenisse in ’n „gemoedsontwikkelingslinie“ georden is, die ek-vertelvorm meesal funksioneel is. A.w., p. 117.

aandoende „modernisme“, „selfs effens absurd“.¹

R. Schutte sê: „Daar is tallose verwysings en assosiasies wat n mens vaag aanvoel, maar dit is só moeilik om in hierdie spesifieke verbeeldingswêreld in te dring dat die stuk by menigeen n onbevredigende gevoel sal agterlaat“.²

L. C. Eksteen noem dit as n minder geslaagde, „gewild simboliese“ verhaal.³ Op dié besware sal hier later geantwoord word.

Die twee sentrale motiewe in die verhaal, die ruimte en die ligmotief, verskyn deur die versteurdheid van die hoofpersone in n vreemde dimensie en kry gaandeweg in aansluiting en in teenstelling met mekaar n ruimer betekenis.

Die ruimtemotief, wat reeds in die titel verskyn, is n eerste sleutelperspektief tot die geheel. Daar is hierin twee variasies. Eerstens die fisiese ruimte-nood — dat die mens die natuurruimte toebou met „huise, skole, fabrieke, museums“⁴. Heinrich het as tekenaar meegedoen aan dié verswelging en later in sy „versteurdheid“ met sy irreële tekening van oop ruimtes die geskiedenis in sy gang probeer stuit. Die lugkolomme tussen die betonstrukture het geword stamme na die ruimteboom bo. En tweedens is daar die hebsug en heerssug van die mens wat sê:

Hierdie ruimte is myne en daardie is joune ... Ek wil joune hê. Ek wil die aarde hê en wat bokant die aarde is ... Dan wil ek daarop skole en huise en kerke en museums bou wat myne is en myne alleen.
(p. 98)

Dit word dramatiese ironie: dat die simbole van beskawing, van orde, aanklag word teen die mens. Manifestasies van sy onverdraagsaamheid. In hierdie verband is

1 Die Taalgenoot 33 (7), Junie 1964, p. 7.

2 Tydskrif vir geesteswetenskappe 4 (3), Sept. 1964, p. 223, 224.

3 Kriterium 2 (2), Julie 1964, p. 16.

4 Dit herinner aan die besoek aan Nasareth uit De Vries se later reisverhaal, Die rustelose sjalom (1965), waar die toeris ten aanskoue van soveel kerke saam met H. V. Morton wonder of Christus by n herbesoek nie eerder meer speelplek vir die kinders sou wou gesien het nie. A.w., tweede druk 1967, p. 73.

daar die verwysing na die Hitler-regime:

Hulle het alles platgeskiet en gedink dat hulle ruimte sal hê. Hulle het die Jode verbrand en gedink dat daar waar Jode was, ruimte sou ontstaan. (p. 102)

Parallel met die ruimtemotief, die versugting na uitstyging, bevryding, is daar die donker/lig-kontras van die lanternmotief. Dit is die tweede perspektief tot die nie-enkelvoudige kern van die verhaal. Maar dit word geen toepassing op die eerste nie. Die twee motiewe verskyn op dieselfde vlak. Soos in „Armed vision“ die kontaklense, wys die lantern hier uit na metafisiese blindheid wat in die lewe van n enkeling gedemonstreer word.¹ Die verhaal begin en eindig met die ligmotief. Die titel van die verhaal blyk dus net ten dele „gevolgtrekking“ te wees. Vir Wim is dit die kern van die menslike dilemma — dié gebrek aan voldoende lig. Heinrich soek die oplossing in die tweede wêreld bó, en Wim na n werklikheid „agter die klippe, agter die wêreld en die mense“ (p. 97). Brink sien in die lanternmotief die hele onvermoë van die mens om sy medemens, of enigiets buite homself en sy dimensie te verstaan.²

Wim sien in die natuur tekens van dié menslike nood; die gekryns van die meeue (kommentaar: klag, aanklag?) wat om die skepe hang en wat deur die skepe na al die stede van die wêreld gedra word (p. 98, 100, 101, 103). En op die grond lê die klippe in hulle donker geslotenheid, in hulle onvermoë om uit hulleself te sien (p. 97, 100, 101, 103, 105) — soos die mens vaskyk teen die mure

1 „Met een Diogenes-lantaarn zoek ik de ‚mens‘ die verloren is gegaan,“ sê Ward Ruyslinck. Aangehaal deur De Ceulaer, a.w., tweede reeks, s.j., p. 69. (Diogenes — 320 v.C., stel hom ten taak: „to deface the currency“; om die fasiliteit van die meeste konvensionele standaarde en opvattinge aan die kaak te stel. Met sy lantern gaan hy helder oordag uit „op soek na n eerlike man“. Encyclopedia Britannica 7 (1962), p. 394.)

2 Sestiger (3), Nov. 1963 - Aug. 1964, p. 68.

van sy dimensies.¹ Soos in „Dood van n maagd“, dra dié twee terugkerende simbole by tot die meerduidigheid van die verhaal en dit skep ook eenheid deur die herhaalde skakeling met die hoofmotiewe.

Naas die meeu- en kliptekens, is daar n derde: dié van die swart kraai wat as slotwoord en -beeld die verhaal en die bundel afsluit. Dit is eintlik n soort „omgekeerde simboliek“: Waar meeu gewoonlyk n romantiese stemming oproep, is hulle hier draers van n troostelose boodskap,² en waar die kraai teken van die dood is,³ word hy hier kameraad.⁴ Die dood is by wyse van spreke geïsoleer en getem. Ook hierdie derde simbool word herhaal, soos by die bespreking van die slotmoment verder aangetoon sal word.

Maar dit is nie slegs die simbole wat hier n ongewone perspektief het en ironiese skakeling skep nie. Die hele verhaal is deur die „versteurdheid“ van die verteller en

-
- 1 Van die nuwer „eksistensiële“ skrywer, sê Carlo Casola: „He is, if you wish, a mystic: someone who awaits the revelation of truth from the silent language of things. What drives him to write is not psychological curiosity but a metaphysical need“. Kenyon review 30 (121), 1968, p. 488.
 - 2 Soos die duiwe in „Stasie“, Vliegoog, projeksie word van doelloosheid:
„Waarom bly hulle so aan die draai?“
„Ek weet nie“ ... „Hulle draai maar. God, wat anders? Hulle draai maar.“ A.w., p. 65.
 - 3 Vgl. bv. met Periandros se veragting vir die sluipmoordenaars: „My ses swart kraaie ... // wanneer die aasvoëls klaar is, kan dié kraaie vreet“.
D. J. Opperman: Periandros van Korinthe, tweede druk 1955, p. 123.
 - 4 Vgl. met wat S. Strydom sê oor die makgemaakte kraaie van die beskawing in „Vakansiebrief“ van D. J. Opperman. Standpunte 14 (1), Okt. 1960, p. 30. (Die profeet Elia is terloops by die spruit Krit deur kraaie versorg.) In „Houtbaai-blues“ word die beeld weer met n ander konnotasie (satiries-humoristies) gebruik: Sondae, in die kerkraad, was Jan Wolfrokkie „swartkraai“.

die tweede hoofpersoon anders georiënteer¹ — ironies afgeskerm. Hier voor by die bespreking van die vertel-houding is dit slegs voorlopig sydelings aangeroer. By 'n peiling van die geheelbetekenis van die verhaal is die „abnormaliteit” 'n belangrike implikasie.

Vir Skulpiesbaai se mense is Wim, Heinrich en Clauda „drie malle” (p. 100), maar wat is nou normaal?² Wie is nou nader aan die Waarheid? In die „normale” wêreld word die natuur vernietig en roei mense mekaar uit. Die massas stroom na die sirkus. In die koerant word die dood van Heinrich op alledaagse, kleurlose wyse gerapporteer. Die een wat in Skulpiesbaai met Wim gespot het,

-
- 1 Die hoofpersone in „Stamme vir die ruimte” en „Die man met die swaar been” toon hoe beperk geldig E. M. Forster (Aspects of the novel, vyfde druk 1966) se kategorieëse afbakening van „vol” en „vlak” karakters kan wees; wat soms nog in die nuwer prosakritiek as algemeen geldend aanvaar word. Vgl. met wat reeds by Meij e.a. hieroor opgemerk is (p. 69); ook J. C. Kannemeyer, Prosakuns (1968?). Kannemeyer reken dat dié onderskeid „met 'n bietjie aanpassing vandag nog geldig is”; „al kry ons in die moderne romankuns voorbeelde van werke waarop hierdie indeling nie meer toegepas kan word nie”. A.w., p. 47. Hierteenoor is Harvey se teorie van die wisselende graad van individualisering, veral hier, veel meer toepaslik. A.w., p. 67-69. Van die sewe belangrikste karakters wat in die vyf verhale tot hier bespreek is, is die twee in „Die man met die swaar been” die minste geïndividualiseer omdat die klem daar op die simboliek van die uiterlike gebeure val. In „Armed vision” is die verteller meer geïndividualiseer as in „Hoogsomernag”, terwyl die ek in „Armed vision” „vollediger” van binne uit blootgelê word. Frieda Martyn is van almal miskien die volledigste geïndividualiseer, waar kernmomente uit 'n hele leeftyd en veral die reaksies daarop, onthul word. Heinrich en Wim laat hulle nie sommer maklik klassifiseer nie. „Vlak” karakters is hulle nie: Daarvoor is daar 'n te sterk „filosofiese” oriëntasie by hulle. „Vol” karakters ook nie; onder meer omdat slegs 'n enkele oortuiging, 'n enkele idee, in elk van hulle gedemonstreer word. Hulle is eerder in 'n beperkte mate geïndividualiseer, ooreenkomstig die mate van kontras in die uitliewing van hulle idees en ooreenkomstig hulle ruimte- en tydsbelewing.
- 2 „The imagination is the power that enables us to perceive the normal in the abnormal,” sê Wallace Stevens: The necessary angel; essays on reality and imagination (1951), p. 153.

loop self mank. As alles in die normale wêreld dan so deel is van die „skipbreuk van alle sekerheid”,¹ om N. P. van Wyk Louw aan te haal, is dit dan nog normaal?

Op die relatiewe van dit wat vermeende sîn is, die wisselwerking tussen „sîn” en „waansin”, tussen „skyn” en „is”, het al Don Quijote (1604/1614) die aandag gevestig. In hierdie verband sê Antonissen van Dubbeldoor en Vliegoog:

Trouens, wat is waansin en wat is normaliteit, wat is „kleur” en wat is „tyd”? ... Die mens, omgewe deur ’n grotesk-normale wêreld, en mede-maker van dié wêreld, bestaan as ’n soort waan-sinnige, in ’n toestand tussen waan en sîn, tussen droom en realiteit wat nie te onderken is nie, tussen waan en werklikheid wat dimensies van mekaar is ...²

Dit kan dalk wees dat dit wat so abnormaal lyk, iets van die wesenlike in hom omdra — soos die klein irrasionele sfeer van die „Aleph”³.

Dus: die waansinwêreld van „Stamme vir die ruimte” en ander verhale in Dubbeldoor en Vliegoog („Die muise”, „Passenger in Transit” en miskien ook „Huisbesoek van ’n grapjas”) werp die soeklig op die vermeende normaliteit van samelewing en wêreld — toets berekend sy geldigheid. Brink sê die wesenlike patrone van die „normale” gemeenskap word soms die suiwerste belig uit die „abnormale” enkeling; en dat die anti-held juis aangryp omdat hy teëbeeld is van wat die mens sou kón wees, behóórt te wees, wíl wees.⁴

En juis agter die só eksplisiete mededeling, die „alles” sê/vertel van die verhaal, skuil daar die dieper patroon wat die verhaal wil blootlê — in die spanninge tussen wát gesê word en die medium waarin dit gesê word.⁵ Die medium, soos die perspektief, funksioneer hier dus om

1 „Kamer van die spieëls”, Gestaltes en diere, vyfde druk 1962, (eerste druk 1942), p. 51.

2 Spitsberaad, p. 197. Don Quijote se wêreld begin met waansin, maar word weldra ’n wêreld in sy eie reg.

Vgl. Brink: Aspekte ..., p. 21.

3 Borges: The Aleph, p. 28.

4 Aspekte ..., p. 39, 41.

5 Vgl. Brink: Aspekte ..., p. 100.

n nuwe orde te skep.¹ Die suggestie wat hier aan die „waansin“-wêreld ontspring, ontstaan nie deur verswyging nie, maar eerder in die teenstrydigheid van dit wat blootgelê word; wat op sigself miskien ten dele al ironie is. Die spot-element is slegs vaag, indien wel aanwesig, maar die kontras tussen werklikheid en skyn, die onthegting deur die ongewone vertelperspektief, die element van „berekende onskuld“² is duidelik daar.

Vanuit hierdie „ongewone“ agtergrond kan die slotmoment waar alles kulmineer³ en verstil, nader bekyk word. Dit is veral in die neënde moment, die moment van nabetrugting dat, soos in „Armed vision“, die voorafgaande momente in n soort „windstilte“ saamgetrek word. In die laaste moment is daar weinig krisis, keerpunt, klimaks of onthulling. Daar is eerder die soort na-klank wat n mens bybly uit N. P. v. W. Louw se „Dood in die berge“: „Het hy uit hierdie dun lug ... geval? gevlug?“⁴

Maar dié na-klank is ook nie enkelvoudig of vaag nie. Op bladsy 221 is reeds daarop gewys hoe R. Schutte en L. C. Eksteen verskil oor die „betekenis“laag⁵ in die verhaal. Waar die verbeeldingswêreld vir die een te moeilik bereikbaar is, is die simboliek vir die ander „gewild“. Hierdie kritiek blyk in beide gevalle oppervlakkig en skeef te wees.

Die simboliek is hier wel relatief eksplisiet, maar in die lig van die perspektief van die hoofkarakters is dit funksioneel. Elke poging tot onderbeklemtoneering of afskerming van die simbole kan hier die doel verydel.

-
- 1 Carlo Cassola sê: „Reality is a chaos ... (but) chaos is no nightmare, it's the condition of freedom ... The artist can select the pieces of reality that concern him ... He can create his little world in full harmony with the exigencies of his soul“. The Kenyon review 30 (121), 1968, p. 489, 490.
 - 2 Muecke, a.w., p. 25.
 - 3 Vgl. met Ingarden se teorie van n kulmineringsfase. A.w., p. 335.
 - 4 Nuwe verse (1954), p. 7.
 - 5 Vgl. met Ingarden se beskouing van n „metafisiese“ laag (a.w., p. 314) en Nicolai Hartmann se teorie van n „filosofiese“ laag, aangehaal deur Ruthrof, a.w., p. 192, 193.

Vergelykenderwys is die situasie hier veel anders as in „Die man met die swaar been“, waar die onbetrokke verteller indien hy met die eksegeese sou „help“, die slot tot n enkellynige moralisering kon vervlak het.¹ Die lig, die stamme, die klippe, die meeue en die kraai is as simbole miskien maklik verklaarbaar (of is die meeue en die kraai dalk nie eens simbole nie, en inderdaad volwaardige, dinamiese medespelers in hierdie irrasionele verhaalwêreld?): lig as n poging tot verstaan; stamme as bevrydende lugkolomme, luglere na die ruimte; klippe as mense; die meeue as boodskappers van verderf; en die kraai as kameraad, of dalk nog as apatiese nie-kameraad in sy donker geslotenheid. Maar hierdie simbole wíl sê, wíl verklár, wil herhalend, ironies beklemtoon. Daarom is hulle so eksplisiet.²

En wat Schutte se beswaar betref, moet n mens maar raai watter „verwysings en assosiasies“ vaag is. Daar is hier n „vaagheid“ wat eerder n korrektief as n leente is.³ Die didaktiek dra hier wel die masker wat die simboliek teen die uitlewering aan allegoriese vervlakking beskerm.⁴ Daar is reeds vroeg in die verhaal n

-
- 1 Soos gebeur in bv. Elise Muller se „Nag by die drif“, Die vrou op die skuit (1956); met subtieler hantering in „Die dieper dors“, waar die titel weer te verklarend is.
 - 2 Borges sê dat algemene metafore dikwels oortuig deurdat hulle heenwys na die essensiële, bv. die vergelyking van tyd met n pad, lewe met droom, dood met slaap. The Paris review 40, p. 129.
 - 3 Anita Moodie interpreteer „Stamme vir die ruimte“ tereg as vaagweg simboliese analise van die verskillende aangesigte van die werklikheid of van die wyse waarop uiteenlopende ervarings of interpretasies van die werklikheid kan geld in die menslike bestaan. Die temas, sê Moodie, word nooit eksplisiet gestel nie, en die simboliek word eerder gesuggereer as wat dit meganiese onderdeel van die verhaal word. Perspektief en profiel, derde uitgawe, p. 593.
 - 4 Met as voorbeeld Sewe dae by die Silbersteins (Leroux) wys Kannemeyer daarop dat in die nuwer Afrikaanse verhaal die didaktiek meer verskuil is; dat beeld en betoog nie meer so afhanklik van mekaar is nie. Die gevaar van gedwonge moralisering word hierdeur kleiner. Die stem in die literêre kunswerk, p. 118, 119. (Don MacLennan waarsku juis dat Engelse kortverhaalskrywers in S.A. gevaarloop om verseil te raak in ideologiese kommentaar. A.w., p. 119).

aanduiding van die „betrokkenheid“ of aktualiteit wat deel is van die „agtergrond“ van die verhaal¹; Nazisme en die nood van die Tweede Wêreldoorlog² (p. 98). En aan die einde, terug in Suid-Afrika, glo Wim dat Heinrich „ook vir dié land“ n plan geteken het. Tussendeur is n paar keer na bruinmense (n keer ook na swart mense) verwys wat „uit die vriendelikheid van hulle lanterns“ inligting verskaf het, nuuskierig na Heinrich se werk aan die skoorsteen kom kyk het (en gedink het „dis n spook“) — mense op wie se oë die lig van Wim se lantern geval het.³

Die trek van parallelle kan hier egter maklik tot misplaaste inlegkunde lei, hoewel elke verwysing en aktueel-herkenbare assosiasie onvermydelik tot verbandlegging en vergelyking aanleiding gee. Dit wil voorkom asof die verhaal nie uitsluitlik op lokale, nasionale of selfs internasionale aktualiteit gerig is nie, maar juis deur die vreemde dimensies waarin alles hier verskyn, wil uitkom by die algemeen-menslike, die universele — waarvan menseverhoudings en medemenslikheid minstens een perspektief is.

En hierby is daar in die slot n dualiteit wat aards-menslik sowel as bo-aards (religieus?) gerig is. Dit is veral hier waar Van der Walt se beswaar teen „modernisme“ (of het hy maar net na die kursivering en die waansin verwys?) en teen n „effense“ absurditeit (-isme?) misplaaslyk.

Die slot is onbepaald, „oop“. Die leser word betrek. Vir Wim is alles eksistensieel onopgelos. Sy eensaamheid is pateties: „Met my lantern se lig kan ek

1 Vgl. met De Vries se stelling dat „sin“ of betekenis, of hoe dit ook al gestel word, óók n sosiale dimensie kan hê. Gesprekke met skrywers 3 (1973), p. 121.

2 Die mite as anti-mite — die teenoorgestelde van die hergeboorte waarby Jung sou wou uitkom.

3 Vgl. met wat Brink van „omstandighedsgetuienis“ in die kuns sê. Aspekte ..., p. 53. In „Die muise“ (Dubbeldoor) en „Die meisie met die bra-pistool“ (Vliegoog) word die bruin-wit-rasseverhoudinge met n ander aksent, satiries-ironies, meer lokaal/nasionaal betrek.

nie alles sien nie" ... „Oral is dit sout" ... „Waarom is dit sout?" — met net sy kraai by hom. Selfs die sintaktiese patroon het in die slotmoment onritmies geword. (Vgl. p. 218 hier voor) Tussen die langer meer beskoulike sinne deur is daar veertien korter elliptiese sinne/volsinne wat elk maar slegs 2 tot 5 woorde bevat en wat inhoudelik meer feitlik of vraagstellend funksioneer.¹ Maar Wim se geloof in ontvlugting aan die absurditeit van die menslike bestaan blyk weer uit opmerkings soos: „n Plan „vir dié land ook"; „Luister met jou oor teen die klip. Hoor jy? Daar is ruimte in"²; „Lig skawe klippe óóp". En sy aanhaling van Heinrich se laaste woorde het iets van n Wederkoms-belofte: „Ek gaan kyk of daar ook strate en huise en ruimte is. Wag vir my, want ek kom terug"³ — wat miskien n variasie is op die tema van „in die huis van my vader".

Wim het intussen verander. Verby die Pluizerstadium⁴ ontleed hy nie meer die brein nie. Naas die aanvaarding van n sosiale verband („laat ons goed wees vir die klippe"), is daar ook n aanvaarding van die irrasionele. Hy wil Heinrich se dood nie aanvaar nie, want soos Brink dit stel: Heinrich val hom dood in die eerste wêreld, en in die tweede verwerf hy die eintlike lewe.⁵ Heinrich het immers geglo: dit wat jy sien, moet jy met meer as jou oë sien. Dan is daar ook nog Clauda, wat net altyd gesing het, maar wat ten slotte ook verander het. Volgens die berig glo ook sy dat Heinrich nie dood is nie en sal terugkom.

1 Vgl. met wat Brink oor die dubbele funksie van die sinstruktuur in The turn of the screw van Henry James sê. Aspekte ..., p. 101.

2 „Does this Aleph exist in the heart of a stone? Did I see it there in the cellar when I saw all things, and have I now forgotten it? Our minds are porous and forgetfulness seeps in; I myself am distorting and losing ...". Borges: The Aleph, p. 30.

3 Vgl. Joh. 14:3.

4 Frederik van Eeden: De kleine Johannes, 2le druk 1952.

5 Aspekte ..., p. 29. Soos Vel Binneman vroeër, in n meer lughartige stemming, uit sy eenvoudige skoemakerswinkeltjie, uit „Braam" se boot, wegstap oor die see.

In die „betekenisloosheid" van Heinrich se nagelate plan is daar dalk sy eintlike betekenis — met 'n veelheid perspektiewe.

6. HUISBESOEK VAN 'N GRAPJAS

uit Vliegoog — Abraham H. de Vries

Daar is in „Huisbesoek van 'n grapjas" kenmerkende ooreenkomste met „Stamme vir die ruimte": daar is weer die groter „mimetiese hoek",¹ die „afwykende" sosiale en veral psigologiese werklikheid; weer die terugkyk op twee verlede, 'n later en 'n vroeër verlede; weer die subtiele kommentaar op die universele aktualiteit waarmee die mens van die huidige tyd — of dalk van alle tye — gekonfronteer is; en weer die blootlegging van 'n enkele bewussyn. Maar die redes vir die keuse van 'n tweede verhaal van De Vries is nie in die eerste instansie in hierdie ooreenkomste geleë nie; ook nie in die miskenning van De Vries se jonger kort prosakuns in wyer kring tot dusver nie.

Die eerste oorweging was juis die verskille wat daar tussen dié verhaal en „Stamme vir die ruimte" is; 'n tweede, die ooreenkomste met en verskille van die vyf verhale wat hier reeds bespreek is, en derdens 'n persoonlike oortuiging dat „Huisbesoek van 'n grapjas" in 'n paar opsigte een van die mees verteenwoordigende nuwer, korter prosaverhale in Afrikaans is, soos hier verder aangetoon sal word.

Anders as in „Stamme vir die ruimte" is dit hier 'n derdepersoonsverteller, soortgelyk aan die een in „Dood van 'n maagd", wat hom in die vertelstyl en in die deurlopende dramatisering veelal vereenselwig met die perspektief van die persoon wat optree, praat, dink. Hier weliswaar „enkelvoudiger". Die epiëse element is hier minder eksplisiet as in „Stamme ...". Daar word baie min

1 Vgl. Harvey, a.w., p. 24.

vertel, en byna die hele verhaal is soos „Armed vision”, ’n dramatisering in die praesens of historiese praesens.¹

Die perfektum en imperfektum om die verlede tyd aan te dui, kom slegs sporadies voor, soos volg:

Die verteller self maak feitlik glad nie van die perfektum en imperfektum gebruik nie. Die enigste voorbeelde is: „Daar wás stof in die bad” (p. 67); Hy het die jas self ... afgehaak” (p. 71); „Hy het my herken, dink hy” (p. 72); „In sy eie kamp het die kaptein gesê ...”; „Hy het nie geweet die kaptein ...”; „Dit was die opdrag” (p. 73); „Hy het dit skaars gesê” (p. 74). Enkele kere kom dié twee vorme voor in die dialoog van die „newe-karakters”, maar ook slegs in enkele kort sinnetjies: Betta (p. 70, bo); die oud-soldaat in die kroeg (p. 71); een van die soldate in die kwartier (p. 72); die ouerige soldaat wat hom herken het (p. 73 en 75); en Janine (p. 75).

Die komponente wat in „Huisbesoek van ’n grapjas” enkelvoudig is, sluit veral die volgende in: die relatief klein opset (soos in „Stamme ...” ongeveer 2 700 woorde); die enkelvoudige uiterlike gebeurebeligting (Henk se ontdekking dat die hyskraan gekom het, die vlugtige besoeke aan sy ouerhuis (?) en ’n kroeg, en sy tuiskoms); die enkele hoofkarakter, die beperkte geografiese ruimte; die oorwegend dramatiese aanbieding van die verhaal; en die

1 Hier is dit dus presies die teenoorgestelde van Delpoort se situasie in Mahala. Barnard sê dat hy die leser wou laat voel het hoe alles vir Delpoort verlede tyd is. Daarom het hy die perfektum en imperfektum so konsekwent gebruik. (Dis net ietwat teenstrydig dat Barnard kort hierna weer sê dat alles vir Delpoort tegelyk gebeur; „dit wat gebeur het, wat besig is om te gebeur en wat gaan gebeur”.) Gesprekke met skrywers I, p. 30. Vir Henk daarenteen, bestaan die verlede steeds in die hede. Dit word steeds in die sloping van die hede, ook in die sloping van die gees, weerspieël. Die praesens of historiese praesens het hier die voordeel dat dit die digtheid verhoog en „omweë” soos „hy het gesê”/„het hy gesê” uitskakel. (Hennie Aucamp reken dit as ’n voorsprong van die ek-vertelling dat die „hy sê”/„sy sê” uitgeskakel word. Vgl. Standpunte 85, p. 19. Maar ’n verhaal soos „Huisbesoek ...” toon dat ook ’n derdepersoonsverteller in dié voorsprong kan deel.)

oor die algemeen eenvoudigs, oorwegend konkrete woordgebruik. Daar is ook nog die chronologiese volgorde waarin die uiterlike gebeurtenisse aangebied word en die „spanningslyn” wat deurloop, terwyl die momente mekaar, wat lengte betref, meestal vinnig opvolg.

Die digtheid en hegte samehang van die verhaal is egter sodanig dat dit geensins ongekompliseerd of „maklik” is nie. Vroeër in hierdie studie is aangehaal wat Antonissen van die ingewikkelde tydsverhoudinge en psigiese assosiasies in dié verhaal en ander uit die bundel sê. (Vgl. p. 78).

Verskillende tye en werklikhede dring mekaar aanhoudend binne. Nog meer as in „Armed vision” is die ver naamste geleiers voorwerpe wat steeds in die hede plotse ling n parallelle situasie of vermeende parallelle situasie ontsteek. Voorwerpe word soos in Opperman se „Ballade van die Grysland” die „oog” wat uit elke kwas van die hout groei¹ — die meervlakkige „vliegoog” wat na alle kante loer en waarin die werklikheid versplinter.

Soos in „Stamme vir die ruimte” is daar n onmiddellike hede waarin daar die gewone tydsverloop is. Henk sien die oorlogsverhale en cowboystories in sy boekrak en Janine se portret teen die muur. Hy hoor hoe die hyskraan die gebou aan die verste end begin sloop en sien die stof in die bad. Hy merk op dat die hyskraanbestuurder rook. Wanneer hy die spotprent pos, merk hy vir die eerste keer die bars langs die posbussie. Op n neonligadvertensie is daar n meisie uit wie se oë „reëndruppels”

1 D. J. Opperman (red.): Groot verseboek, derde uitgawe 1971, p. 246. Dié voorwerpe herinner ook aan die droomwerklikheid van Sadegh Hedayat se „steenuil”, wat op al die reise van die gees agtervolg word deur n ou man, n jong meisie in swart geklee, n sipresboom en n stroompie, mis en motreën, n beenhefmes en n bottel wyn, bome en purperwinde, vensters en spookagtige huise, n blompot en n kruik, twee „krans” en een „albassi” (geldstukkies), n vuil sakdoek — en sy eie skaduwee: „n ingewikkelde netwerk onsigbare geleiers het n rustelose oordrag van impulse tussen my en al die elemente van die natuur bewerkstellig. Daar was geen gedagte, geen idee wat vir my vreemd was nie”. Die blinde uil (vert. deur Abraham H. de Vries, 1957), p. 21.

drup.

Om die huis van sy ouers is daar n groen tuin. Die grys man hang Henk se jas oor die springbokhorinkie. Bella hou nie van die groot oorbelle waarmee hy haar geteken het nie. Teen die mure hang Sjinese lanterns, en daar is die geklingel van n windklokkie. „Later hoor hy homself praat (die gees kom los uit die fles), hy hoor hulle lag." En buite is daar n „lantern" bo. Om hom is die gaste se gesigte „soos om n sirkusverhoog". Hy voel hy „is besig om skaak te speel" — „en ek stoot so ménslik". Daar is iets ontekenbaars in almal se gesigte. Wanneer hy vertrek, haak hy die jas self van die horinkie af, en n rukkie later hoor hy hoe die musiek hard aangeskakel word. Buite is daar motreën. In die kroeg vertel n dronk soldaat van die oorlog in Egipte; hoe hulle in die bunker vasgekeer was, hoe „alles" om hulle afgebreek is, maar hoe hulle die vyand met sý plan uitoorlê het.

Buite die kroeg sien hy weer die meisie op die advertensie. In sy kamer wonder hy oor sy voete se ongevoeligheid vir die ritme van die musiek. (Net die een skoenpunt wip (gespanne?) op en af.) Maar „die hyskraan hoor hulle verdomp goed". Dan maak hy verskillende mense na wat lag.

Tot hier was dit die hede wat sekere verledes opgeroep het:

(i) Die verlede saam met Janine. Die portret, die stof, die meisie op die advertensie en die tuin herinner hom aan die tyd toe Janine nog daar was: haar klagtes (?) oor stof in die bad; en van al die kere daardie een keer, n middaggut saam met haar in die Sederberge;

(ii) en binne die hede agtervolg twee kleiner tydsgrepe weer mekaar: die ouerhuis (?) wat hom steeds aan sy tuiste herinner: die bank teenoor sý boeke, sý skilde-rye, ens., die geraas van die musiek en die geraas van die hyskraan, Betta en die hyskraanbestuurder se rokery, die bars by die posbus en die sloping deur die hyskraan;

(iii) en tussendeur is daar steeds die gedagte aan die

onbetaalde rekening wat, voor die hyskraan, weer finaal gekom het — „die kennisgewing soos dié in die laaste hoofstuk van Prediker“.

(Voorlopig is die rol van die oorlogsverhale, die grys man, die jas aan die springbokhorinkie, die oorbelle, die lanterns, die skaakspel, die spotprent en die sirkusbeeld, die musiek, motreën en oorlogstorie nie as „geleiers“ herkenbaar nie.)

Van hierdie moment af begin dit duidelik word hoe die tye wat Henk in hom omdra, mekaar agtervolg: hoe daar nou in hom, in sy gedagte, die verder verlede waaraan hy intussen deur sekere voorwerpe herinner is, akuut herleef.¹

Vroeër vanaand het hy by die ete gevoel asof hy weer sy spel speel, soos toe hy tydens die oorlog spioen was. Daardie aand het hulle op sý voorstel in die soldatekwartier die gek geskeer. Die storie van die soldaat in die kroeg roep weer alles in herinnering. Nou trek sy spotprente aandag. Destyds moes hy as spioen die bewegings en gedrag van die vyand aanteken. („Hy teken hulle vinnig en sit dan weer die boekie terug in sy sak“. p. 73) Vroeër vanaand was hy in die sitkamer bewus daarvan dat hy sweet, en die soldaat in die kroeg het ook van die hitte in Egipte gepraat. Daardie keer, toe Henk spioen was, het hulle/hy ook so gesweet. By die ete vanaand, toe almal se aandag so op hom gevestig was, het hy hom met allerlei woordspelings verdedig: „Nee. Want brood alleen raak vol skimmel“, en verder: die bars langs die posbus, en „werk dat dit bars“ eers om mens te word, later om op die hyskrane voor te bly. En daardie keer toe hy

1 In tegniese sin is dié voorwerplike verdubbeling n breed uitgewerkte kruisverwysing. Vgl. met wat P. G. du Plessis oor dié soort verwysing sê. Die verwysing in die literatuur, p. 159-. De Vries het miskien besef dat dié tegniek te deursigtig kan word, veral waar die herhaling te weinig variasie toon. Te meer nog waar n derdepersoonsverteller hier aan die woord is. Hy het hier enkele parallelle wat in n vroeër verwerking van die verhaal voorkom (wat hier later weer ter sprake kom) wegge laat, bv. die verdubbeling van die naam Steyn.

spioen was (toe hy geweet het dat die vyand veilig sou wees as hulle die bars in die dam heelmaak), het hy die aandag van hom probeer aflei met sy woordspelings van „bang lyk" wat „bang lyke" word; van nie die rekening betaal nie, maar die drank.

Een het by daardie geleentheid vertel van die „anderse soort atmosfeer" waarvan sy vrou hou, haar peutery met lanterns. Vroeër vanaand was daar die lanterns by die Sjinese ete. Toe het hulle die gramradio aangeskakel, soos by vanaand se ete. En toe het die hyskraan gekom (om die soldatekwartier op te ruim?). Daarna moes hy vlug. Hulle het hom herken. Vroeër vanaand het hy ook vroeg vertrek. (Gevlug vir die atmosfeer by die ete?). Soos hy vanaand sy jas van die bokhorinkie afgehaak het, so was dit ook daardie keer toe hulle hom as spioen herken het. (Vgl. p. 69, 71, 75) En vanaand was daar weer die reën soos tydens daardie vlug.

In die tuiskomsmoment (p. 75, middel) is daar ook n reeks parallelle flitse: die hekkies van die familiehuis en van sy huis, waardeur hy na die oorlog en vanaand weer geloop het; Janine wat op hom gewag het toe hy destyds tuisgekome het (of was sy toe al nie meer daar nie?) en vanaand net haar portret teen die muur. Sy het oorbelle aangehad wat „soos n windklokkie" gerinkel het. En Bella wil nie met groot oorbelle geteken wees nie. By haar huis is daar ook n windklokkie.

Dan, so lyk dit, word die verlede so werklik, die bevryding so reëel — die oorlog is verby — dat die hede volkome opgelos word. Hy draai die radio harder, soos dit die aand in die soldatekwartier en vroeër vanaand by die ete was. Hy dans, soos toe hulle destyds vasgekeer was, en sak onder Janine se portret op die bed neer. Hoeveel later die slothandeling van die laaste drie sinne/paragraawe plaasvind, is nie duidelik nie. Hierop word weer later teruggekome.

Daar is dus telkens tekens dat hy nie net die verlede ondergaan nie, maar „verdwaal tussen die tye",¹ self

1 Brink: Aspekte ..., p. 97.

meewerk aan die rekonstruksie van die verlede waarvan hy juis sou wou wegkom: as tekenaar van spotprente, as grapmaker met woordspelings, en as diplomaat by die ete waar hy die gasvrou prys. En wie is dit wat hy met die groot oorbelle teken? Toe hy na die oorlog tuisgekom het, het Janine hom met sulke (?) oorbelle verwelkom. Uiteindelik stel hy sy eie radio hard en spot met die hyskraan. Die verskillende werklikhede, en hede en verlede, word nie afsonderlik ervaar nie. Daar is n dinamiese osmose wat voortdurend deur die wande van skeiding dring. Dit herinner aan Petsch se stelling: „In echter Dichtung bedeutet jeder Schritt ein Ineinandergreifen der Dimensionen”.¹ Hy wys daarop dat die „handelingslyn” maar een aspek van epiese progressie is: „Alle diese Motive helfen nicht nur die Linie der Handlung nach einer Richtung verlängern oder verdichten. Sie reißen ganze Weltteile mit in die Darstellung hinein und dienen dem organisatorischen Aufbau des Gesamtvorganges mit seiner Welt”.²

Maar naas die tydsverhoudinge en psigiese assosiasies is daar ook ander struktuurelemente waardeur die digtheid van die verhaal verhoog word. Die uitskakeling van regstreekse vertelling en die dramatiese funksie van die detail is reeds genoem. Verder is daar in aansluiting hierby, die subtiele oorgange, en ook die verwysings.

n Vergelyking van die verhaal met n vroeër teks toon in watter mate De Vries hier in die rigting van minder sê/vertel en meer suggereer beweeg het.³ Waar die titel eers was „Die hyskraan moet suiker kry”,⁴ en die ironie

1 A.w., p. 129.

2 A.w., p. 144.

3 Op die flapteks word aangedui hoe hy in Vliegog „van suiwer realistiese situasiebeelding nou ontwikkel het na die moderne idioom waarin die werklikheid eerder verduister as verklaar word”. Met „verduister” word hier hopelik „gesuggereer” bedoel. Die term duisterheid sal seker nie in die Afrikaanse literêre kritiek weer maklik ernstig opgeneem word nie. Dit was in die verlede te dikwels n onverantwoorde vooroordeel, aangedien as waarde-oordeel.

4 Waar die verhaal vroeër in Sestiger 1 (4) verskyn het.

dus veral die kontras van werklikheid en skyn en die komiese beklemtoon het, is daar in die titel „Huisbesoek van 'n grapjas" meer „onskuld" en (emosionele) onthechting.¹ Die informatief-voorbereidende funksie van die titel,² is dus hier in die rigting van 'n dualistiese menslike situasie — dié van „huisbesoek" teenoor die gulhartiger spot met die hyskraan van vroeër.

De Vries het by die verwerking van die verhaal, wat formulering betref, byna niks onaangeroer gelaat nie. Die sinskonstruksies is veral verander. Weglatings sluit onder meer in: die redakteur Steyn se mededelings in 'n hoek van die sitkamer in Betta-hulle se huis oor „die snaakse soort galgehumor" in Henk se rubriek. (In „ie hyskraan moet suiker kry", is hy 'n joernalis.) Steyn vra ook: „Het jy geweet hy is bietjie doof?" Daarop glimlag „sy maat, die gasvrou, moederlik en gedwonge". (Uit haar mededelings wil dit voorkom asof sy Henk se stiefmoeder is. Of besoek hy dié aand glad nie sy ouerhuis nie? Is dit maar net asof?) In die later teks word geen van die gaste geïndividualiseer nie. Ook Betta word in die eerste teks uiterlik meer in besonderhede beskryf. Haar mededelings oor hoe Henk haar irriteer, word in die tweede teks weggelaat.

Uit die kroegtoneel is alle nog enigsins flambojante beskrywing weggelaat: detail oor die kroegdeur, oor die ou soldaat se jas, die liedjie „If you know Suzy", „die geroffel van masjiengewere", ens.. In die oorlogsterugflits is daar weer 'n soldaat Steyn, wat die grapmakery voorstel en 'n lang gedeelte waar die verteller meedeel wat gebeur. Dit word alles in die tweede teks weggelaat.

In die bywerkings is daar onder meer die Erewonverwysing, en veral in die soldatekwartier-toneel veel minder algemene, uiterlike werklikheid en meer oor Henk se reaksies op wat hy ervaar. En hier is dit hý wat die inisiatief neem in die hansworsspelery; in die liemakery.

1 Vgl. Muecke, a.w., p. 25-40.

2 P. G. du Plessis, a.w., p. 129.

Daar is in die tweede teks, in „Huisbesoek van n grapjas“, veral die volgende onmiddellike of subtiele oorgange¹: Nadat hy oor sloning nagedink het, is daar in n nuwe paragraaf, net voor hy na die badkamer stap, die oorgang „Later: ...“, wat tydsverloop suggereer. Sy vertaling van die huis word nie eksplisiet meegedeel nie, maar soos volg aangedui: „,Hoe't jy vooruit geweet ...' sê hy, ... en waai n soen vir haar. Toe hy omdraai, sien hy die bestuurder van die hyskraan ...“. Dan in n nuwe paragraaf: „Die nat strate, met die ligte ... amuseer hom. Hy stap van die een tent lig af na die volgende een toe ...“.

By sy aankoms by die huis waar die ete plaasvind, sien hy die tuin en dink aan die rekening en aan n keer saam met Janine in die Sederberge. Na die verwelkoming word die een situasie na die ander op behendige wyse bygehaal: sy spotprente, sy verhouding tot die huisgenote, die gedagte aan die rekening, die vraag oor deesdae genoeg te eet hê, die bars by die posbus, die aankoms van ander gaste. Dan is daar weer twee keer die later wat weer tydsverloop suggereer: „Later hoor hy homself ...“ en „Nog later ...“. Sy vertrek, sy instap by die kroeg en die oud-soldaat se storie word in enkele flitse meegedeel. Sy uitstap uit die kroeg, die wandeling en die tuiskoms word alles in die volgende sin saamgevat: „Toe sien Henk weer die meisie op die advertensie deur die raam en hy stap uit en hy skakel die lig in sy kamer nie aan nie, gooi net sy jas oor die stoel ...“ (p. 71-72). Die epiese progressie word veral deur die herhaalde en gesuggereer.

Waar De Vries byvoorbeeld nog in „n Bietjie pyn“ (Dubbeldoor) met kursivering die oorgang tussen die buite-werklikheid en die bewussynswerklikheid beklemtoon,² is die oorgang hier sonder enige tipografiese onderskeiding. Hy gaan lê op die bed, trek gesigte en gaap. In die

1 Soos ook in „In die huis van my vader“.

2 Vgl. ook Ernest Hemingway in „The snows of Kilimanjaro“.

volgende paragraaf begin die terugflits met: „Dan skielik is daar om Henk oral in 'n soldatekwartier bottels op geverfde tafels”.

Hier voor is reeds gewys op die subtielste van hierdie oorgange: die „dubbele” (?) tuiskoms in die laaste moment. Hy stoot die deur oop „asof hy iemand nie wil stoor nie” en „Janine wag vir hom bokant die bed”. Dus is hy nou dalk in sy gedagte by elke tuiskoms sedert Janine nie meer daar is nie. Dan „hoor” hy haar uit die verlede sê hoe die oorlog oor is en sak op die bed neer, terug in die hede. Die harder stel van die radio, die danspasse, die neersak op die bed en die aanbieding van die suiker kan dan weer ná so 'n subtiele oorgang in 'n nuwe moment verskyn, wat waarskynlik lyk, of dit kan nog steeds deel van sy gedagtes wees.

Die verwysingsveld van die verhaal sluit aan by die hele dubbeldoor/vliegoog-benadering van die twee bundels met dié titels; by die ironiese „opbeurspreuk”,¹ „Man lebt im Totenreich”; by die motto bo-aan die tweede verhaal in Vliegoog: „Wij zijn pelgrims ... en vreemdelingen ...”. En binne die verhaal by uiterstes soos Prediker 12 en Erewhon.

„Huisbesoek van 'n grapjas” is van begin tot einde 'n illustrasie van „dubbeldoor”-werklikhede, „dubbeldoor”-tye: van die vervlegting van droom en werklikheid — van subjektief, emosioneel betrokke wees en 'n poging tot die skep van afstand.

Wanneer die finale sloping ophande is, kry alledaagse gebruiksvoorwerpe vir Henk nuwe betekenis. Sy naam herinner terloops aan Heinrich uit „Stamme vir die ruimte”; albei het minder of meer alle „normale” kommunikasie met die omringende wêreld verloor. Heinrich teken nog slegs nie-reële bouplanne, en Henk spotprente. En albei word as abnormaal beskou.

In die eerste twee paragrawe word sy boeke, oorlogsverhale en cowboystories, die geverfde kas, die skilderye

1 Dit word as sodanig voor in Vliegoog aangedui.

en selfs die deurmekaar tafel vir hom meer as wat dit was. Dit is nie meer net voorwerpe nie. Hierdie intieme, maar ook eensame, huislike voorwerpe staan teenoor die veles wat hom daar buite beloer en steeds aan die verlede herinner. Dié vertroude voorwerpe word simbole van 'n leefwyse — meer nog, van die lewe self. Hy peins oor dié paradoks: „dood leer ons lewe (nee) en 'n tafel is 'n tafel (nee) is 'n tafel ... sloping leer ons maniere (nee)“. Dié tipografiese „spel“ met die hakies suggereer by implikasie waarskynlik monoloog of dialoog. Dit word in vraag en antwoord 'n oorweging van moontlikhede. Eers wanneer iets verlore gaan, word oor die waarde daarvan besin. Of is dit selfs nie eens só nie? Nóú eers gaan maak hy die bad skoon. 'n Tafel is 'n tafel. Is dit? Dit is dalk selfs die hyskraan wat hier kom saampraat. Die (nee) is dalk sinkopasie van die gedagte met die „reëlmaat“ van die hyskraan.

Die rekeninge het gekom en sy weiering om dié feit te aanvaar, het uitgeloop op die kennisgewing „soos dié in die laaste hoofstuk van Prediker“. Later, wanneer hy die vervreemding te midde van soveel vertroudeheid by die ete ervaar, dink hy daaraan dat die soektog wat tot verstaan van die laaste hoofstuk van Prediker sou kon lei, dalk duskant die geboorte moet begin. Met die verwysing na Prediker 12, word die hele eksistensiële nood van „alles tevergeefs“ betrek: „Wat gewees het, dit sal daar weer wees; en wat gebeur het, dit sal weer gebeur, en daar is glad niks nuuts onder die son nie.“¹ En tog het die Prediker, behalwe dat hy 'n wyse was, gesoek „om welgevallige woorde te vind en wat reg geskrywe is — woorde van waarheid“². Sou dít dan nie ook vergeefs wees nie? Die slotkonklusie van die Prediker is die irrasionele (?) opdrag om te „vrees“ en te gehoorsaam, want die finale gerig kom. Alle ander dinge is vergeefs. Of is dit nie? Dit is die probleem wat Henk bedink nou dat hulle die huis bo-op hom wil afbreek: „Man lebt im Totenreich“

1 Pred. 1:9.

2 Pred. 12:9-10.

en „wij zijn pelgrims ... en vreemdelingen". Maar hy benader dit sonder sentimentaliteit, sonder selfbejammering. Die bespieëlende element van „jy ken die kamer so goed", „jy leer die kamer beter ken" dui reeds op distansiëring/objektivering.

Hierdie verwysing staan dus geheel en al binne die weerloosheid-werklikheid; die werklikheid waarin daar steeds die romantiese droom van 'n lewe saam met Janine voortleef. Dit is die werklikheid van die „huilende hanswors"¹ agter sy masker, wat met elke spotprent 'n stukkie lewe versterwe — tot die uiteindelijke, finale sterwe kom²: „Die geheim is om jou sterftes af te wissel tot jy regtig doodgaan". Hy sê dit aan Betta, met die ironiese implikasie: Daar is diegene, soos jy Betta in jou selfgenoegsaamheid, wat sommer meteens dood sal wees, sonder dat jy werklik gelêwe het. Andere, soos ek, die harlekyn, die spotprentmaker gee met elke tekening iets van die lewe aan die lewe terug. Ook in die wisselende modaliteit van die sinonieme, „sterf" en „doodgaan" is daar twee maniere van kyk na die lewe.³

Die Erewhon-verwysing kom uit 'n ander sfeer en roep 'n ander toonaard op. Wanneer hy hieroor „filosofeer", is hy reeds besig om by die ete sy spel te speel, „so menslik"

1 Vgl. Antonissen: Spitsberaad, p. 199.

2 Die „blinde uil" wat sy dae op die penkissies òmtaken, sê: „Die lewe soos dit voortgaan, lê koel en passieloos bloot dit wat agter elke mens se masker skuil. Dit lyk asof elke mens baie gesigte het. Party gebruik altyd net een, en dit is dan wanneer dit natuurlik vuil en verrimpel raak. Dit is die inhalige soort. Ander weer kyk na hul maskers in die hoop om dit oor te lewer aan hul nasate. Nog ander wissel hul gesigte voortdurend. Maar almal besef eendag as hul oud is, dat die masker wat hul dra, hul laaste is en dat dit gou verslete sal wees. En dan, vanagter die laaste masker uit, verskyn die werklike gesig." Hedayat, a.w., p. 96.

Vgl. ook Arthur van Schendel se „De clown en zijn ander ik". Bellen blazen, gunsteling onder Nederlandse kortverhale (samesteller: F. E. J. Malherbe), tweede druk 1968.

3 Vgl. ook „Vlieë soek nie" waarin die kunstenaar kla dat die vrou wat hom verlaat het, altyd „iets diepers" in hom gesoek het. Vliegoog, p. 17.

te skuif. Die onbegrip vir dié soort werklikheid waar jy n vreemdeling in n meer-as-bekende huis is, is so skrynend dat hy soos die verteller in „Armed vision” hom wil red in ironie. In die wêreld van die „Erewhonians” (anagram van Nowhere, die land waar jy nooit aankom nie) is alles „makliker” georganiseer as in ons samelewing. Daar kry jy lesings oor hoe n mens nog op die laaste moment kan besluit om jou prenatale „status” te behou. Voordat jy die verraad pleeg om gebore te word, om die „paradys” waar jy tot-in-ewigheid as gees dwaal, te verruil vir n nageboortelike menslike bestaan, kan jy nog betyds „omdraai”¹: „Remember, too, that there never yet was a man of forty who would not come back into the world of the unborn if he could do so with decency and honour”².

In die Erewhon-verwysing het Henk dus ten dele, vir n vervlietende oomblik, die weerloosheid afgeskud. Dié verwysing verkeer in jukstaposisie met die Prediker-verwysing. Hy is hier satirikus, met sy spotprente as „nagelaten bekentenis”³. Tydens die wandeling na die huis was daar al die makabere (?) glimlag vir die ironies orde-like spasiëring van die lampale en stene, terwyl die hyskraan sý tuiste gaan sloop. Maar die verwysing word meer as onthegting: dit is konfrontasie met die verlede wat steeds in die ek bly duur, voortdurend uitskree uit droom en werklikheid; wat selfs uit die stilte wat telkens terugkeer, nog roep. Daar is altyd die vrank en bitter nasmaak „soos die steelkant van n komkommer”⁴. Dit is n eksistensiële reis die verlede in — „terug na die natuur”; n reis waarin droom en werklikheid en gedroomde werklikheid, weerloosheid en slim diplomatie dimensies van mekaar word. Soos Willem Visser⁵ in sy droombestaan, skuif hy steeds op die skaakbord, maar soek verstrooid steeds dieper na n verlore patroon: en in dié droom-„soektog” waarin alles herhaal word, is daar die eintlike

1 Vgl. Samuel Butler, Erewhon, Florin Books-uitgawe, vierde druk 1935, p. 162, 163.

2 Butler, a.w., p. 162.

3 Vgl. met Marcellus Emants.

4 Hedayat, a.w., p. 20.

5 Vgl. S. Vestdijk: Meneer Visser's hellevaart (1936).

hel van die werklikheid. Die ou soldaat wat by Henk se geboorte by was, wat hom as spioen herken het, agtervolg hom nòg.

En die einde van dié soektog, vir sover dit die verhaaleinde betref? Hy spot met die hyskraan. Bied hom soos vir 'n hondjie die suiker van sy tafel af aan. Dié gebaar, 'n beswering in die klein van die materiële wêreld, sluit dalk subtiel aan by sy lakonieke opmerking by die ete: „Want brood alleen raak vol skimmel”¹. Antonissen praat hier van 'n „grinnikende finale”². Hier is dit asof Henk maar fatalisties-ironies die oplossing in eufemisme soek; asof hy wil sê: die hyskraan is ook maar soos die spotprent vir elke uitgawe, 'n episodiese sterftetjie, met die eintlik haweloosheid êrens vorentoe. Om die „steenuil” weer eens aan te haal:

„Dit lyk of die gedrag, gedagtes, gewoontes en aspirasies van die mense van die eeue wat verby is, soos hulle deur die eeue oorgedra word deur middel van hierdie stories, tot die noodsaaklike komponente van menslike lewe behoort. Vir duisende jare al sê mense dieselfde woorde ... Is lewe nie van begin tot end 'n belaglike storie, 'n onwaarskynlike flou grap nie? Skryf ek nie nou my eie persoonlike stukkie fiksie nie?”³

Miskien is dit by implikasie ook Henk se slotsom. Of kan die klem dalk ook anders val? Soos „In 'n bietjie pyn”, in „Brood” (Dubbeldoor), ens., is die slot hier weer onbepaald, „oop”. Daar is iets dreigend finaal in dié laaste beweging van die hyskraan wat aan die verhale van Buzzati herinner. Dié dreiging wat uit die so gewone voortkom en in die verlengstuk van die stilte ná die verhaal nog huiwer. (Na die wonderbaarlike verskyning van die klein kosmos van die Aleph van Borges, word die huis omgeruk en die sfeer vernietig.⁴) Buzzati se karakters beweeg ook so verby soos skimme, terwyl hulle nooit

1 Vgl. met wat P. G. du Plessis oor spanning tussen die oorspronklike „sfeer” en die „sfeer” van die verbuigde aanhaling sê. Die verwysing in die literatuur, p. 99.

2 Spitsberaad, p. 199.

3 Die blinde uil, p. 63.

4 The Aleph, p. 263.

heeltemal seker is of die gevaar wat hulle vrees, werklikheid of verbeelding is nie; of dit in die stof of in die gees bestaan nie.¹ Die relatiewiteit van 'n werklikheid wat van oomblik tot oomblik gesubjektiveer word, is deurlopend, soos in „The scala scare”². Daar is in sy verhale altyd die soektogte wat al dieper die onsekerheid inloop en bestemmingloos in die niet verdwyn, soos in „The landslide” en „The opening of the road”.³ Die „huisbezoek” van die „grapjas” duur maar voort. Dit is op sigself elke keer 'n klein reis in die groter peregrinasie van die gees, téén sin en wil in, teen die tyd in en teen die stilte in: dit is die onontkombare dualisme van „passenger in transit”, in die kringloop van weggaan en tuiskom:

„Die son sit agter die seil”

en

„Soms sit daar 'n vlieg op die motor se kap. Dan lê ek stil, so stil dat ek sy vlerke kan sien beweeg; en ek kyk na die manier waarop hy loop en soek, jy weet nooit na wát nie. As ek só lê, kan ek nie afklim om die kopers te help nie.”

In dié soort saaklikheid lê die krag van De Vries se kortverhale. Die werklikhede van weerloosheid en „selfbewapening” skep stilistiese skakerings wat steeds 'n meer-voudige toonaard of stemming dra.

Samevatting

Die vernaamste gevolgtrekkings waartoe die voorgaande besprekings gelei het, kan hier soos volg saamgevat word: eerstens globale bevindinge by die eerste vyf verhale, en tweedens meer spesifieke bevindinge by die verhaal

1 Die kleremaker in „The collapse of the Baliverna”, die treinreisiger in „Catastrophe”, die jong man Massagher in „And yet they are knocking at your door” wat aan sy eie voetstaple twyfel.
Catastrophe.

2 Ibid.

3 Ibid.

„Huisbesoek van 'n grapjas“, om by 'n bepaalde teks op duidelik herkenbare gemene delers te wys. Vir die vier verhale met langer titels word die volgende afkortings gebruik: „Die man ...“, „Dood ...“, „Stamme ...“ en „Huisbesoek ...“

Daar is in die eerste vyf verhale soos die ouer teorieë dit wil hê, 'n sekere enkelvoudigheid aan te wys. Daar is die beperkte omvang soos dit blyk uit die getal woorde: ongeveer 700 in „Die man ...“, 2 400 in „Armed vision“, 2 700 in „Stamme ...“, 4 800 in „Hoogsomernag“ en 10 000 in „Dood ...“. Die verhale is dus relatief kort, steeds in ooreenstemming met die aard van die situasie en die skynbaar bedoelde graad van eksploitasie. Wat basiese komponente soos figuur, ruimte en tydsbeleving betref, is daar een of twee hoofpersone, wat hoofsaaklik teen een bepaalde agtergrond in 'n relatief kort tyd verskyn. Maar in „Stamme ...“ wel twee geografiese ruimtes wat 'n tweevoudige aktualiteit oproep, en in „Dood ...“ kernmomente uit 'n hele leeftyd. Met „Die man ...“ as uitsondering, word 'n enkele bewussyn blootgelê; dié van een van die hoofpersone: „Dood ...“, „Armed vision“, „Hoogsomernag“ en „Stamme ...“. En wat gebeure betref, is daar in „Die man ...“, „Armed vision“ en „Hoogsomernag“ 'n sentrale gebeurtenis; in „Stamme“ enkele kleiner gebeuregrepe en in „Dood ...“ deurlopend flitse van kerngebeure. Daar is in elke verhaal 'n probleem- of krisissituasie — wat egter nie sonder meer enkelvoudig opsombaar is nie. Slegs in „Die man ...“ is uiterlike gebeure oorwegend van belang; in die ander verhale is dit eerder gevoels- en denkreaksies.

Maar dié enkelvoudigheid blyk deurgaans betrekking te hê op raamwerkargumente. Wanneer die struktuur van die verhaal ondersoek word, kom 'n veelsoortige meerduidigheid aan die lig, wat in elke verhaal deur sekere procédés tot samehang en digtheid lei. Die geheelindruk is dus deurgaans nie-enkelvoudig. Die meerduidigheid blyk onder meer uit die wonderbaarlike en die simboliese („Die man ...“ en „Hoogsomernag“); uit die relatiewe („Stamme ...“); uit menslike verhoudings of die situasie van die enkeling,

dikwels gepaard met anonimiteit („Die man ...“ ten dele, „Armed vision“, „Hoogsomernag“); uit meersoortige voorwerpe wat nie slegs as agtergrondtekening funksioneer nie, maar as impulse wat soms „gepolariseer“ word („Dood ...“, „Armed vision“ en „Hoogsomernag“) en wat soms die voorkoms het van „medespelers“ of „teenspelers“ (lantern, kraai, tuba); en uit stilistiese variasies binne dieselfde verhaal.

Samehang en digtheid kom verder tot stand deur vlegte motiewe (veral „Dood ...“ en „Stamme ...“); deur suggestie („Die man ...“ en „Hoogsomernag“), soms by wyse van subtiele oorgange („Dood ...“); deur verwysing („Armed vision“ en „Stamme ...“); vervlegting van vertelling, beskrywing en kommentaar („Dood ...“, „Armed vision“, „Hoogsomernag“ en „Stamme ...“); deur dramatisering, veral met behulp van die praesens as verbale vorm, dialoog, perspektiefwisseling; en deur verandering in die chronologie („Dood ...“ en „Stamme ...“).

Dit het nouliks sin om te sê dat die vertelhoek in al die verhale deurgaans dieselfde bly. Hoewel dieselfde verteller deurgaans aan die woord bly, is daar groot verskille in optrede. Soms is die vertellers onbetrokke „waarnemers“, wat in die een geval minder en in die ander geval meer kommentaar lewer op die gebeure en op verhoudinge („Die man ...“ en „Dood ...“). Hierteenoor is daar die verskillende ek-vertellers, die twee meer „outobiografiese“ vertellers in „Armed vision“ en „Hoogsomernag“, waarvan die eerste steeds liries-dramaties beskryf en dramatiseer, en die tweede merendeels vertel en beskryf. In „Stamme ...“ word die verteller gedramatiseer en die afstand tussen hom en die skrywer word gevolglik (ironies¹) groter. Al drie hierdie vertellers blyk bewus te wees van hulle rol as vertellers, en die kleiner

1 Wanneer G. H. Durrant verwys na „... writers in South Africa, where irony, for a variety of reasons, seems almost an unknown art“, praat hy darem seker slegs met betrekking tot die Engels Suid-Afrikaanse letterkunde. „The cradle of Erewhon“, Standpunte 13 (4), Junie 1960, p. 39.

afstand tussen hulle en die leser skep die moontlikheid van meer dinamiese leser-„betrokkenheid“. Dit val ook op dat al drie in 'n mindere of meerdere mate hulle styl varieer (soos ook die onbetrokke verteller in „Dood ...“) ooreenkomstig die aard van die werklikheid, soms die bewussynsinhoud, wat hulle in 'n bepaalde moment betrag.¹

Wat bou betref, is daar onder meer bevind dat in elke verhaal waarskynlik, soos dit tradisioneel gestel word, 'n „spanningslyn“ is — dat daar spanning opbou wat in die rigting van 'n kulmineringsfase dui, maar dat die verandering van die chronologie op die gebeurelyn en die meer beskrywende kontemplatiewe gedeeltes meebring dat daar nie sommer sonder meer gesê kan word dat die verloop of verhaalgang snel is nie. Dit wil verder voorkom asof beskouings dat 'n verhaal lineêr of konsentries, of volgens watter diagrammatiese patroon ook al, georden is, taamlik hipoteties, selfs arbitrêr is.² In „Die man ...“ waar 'n lyn of lyne aantoonbaar is, is daar tegelyk ook die enkele greep of snit uit die „lewe“; in „Armed vision“ die momentane opset, waarin veral die gesubjektiveerde werklikheids- en tydsbeleving hoewel chronologies georden, 'n konsentriese illusie wek; in „Hoogsomernag“ 'n chronologiese ordening, 'n sterker lineêre tendensie, maar ook weer die momentane droomwerklikheid wat die geheel saambind; en in „Dood ...“ en „Stamme ...“ die nie-gewone chronologie, met 'n duidelike gebeurelyn, maar wat eerder op die verlede gerig is, op die soek na 'n patroon téén die tydsverloop in as op 'n onthullende einde.

En wat die begin en einde betref, is die mate van „oop“heid en „geslotenheid“ van onmiddellikheid of onbepaaldheid“, steeds in ooreenstemming met die „doel“ van die

1 Brink praat van hoe die verteller self déúr sy vertelling verander, bv. by De Vries en Barnard. Vgl. „Die konteks van Sestig: Herkoms en situasie“, Die Sestig (red.: Jim Polley), Human en Rousseau, Kaapstad 1973, p. 21.

2 Terloops, hoe sou 'n mens bv. die bou van 'n verhaal soos „Bos“ van Chris Barnard diagrammaties voorstel? Waar dit nie altyd seker is of 'n moment hede of verlede is nie.

verhaal: by „Hoogsomernag“, „Dood ...“ en „Stamme ...“ n soort aanloop of inleiding; by „Die man ...“ en „Hoogsomernag“ n meerduidige of onbepaalde einde; en by „Armed vision“ en „Stamme ...“ n besinnende, bespieëlende stilte in die slotmoment.

In al dié verhale is daar epiese voortgang, verandering en die een of ander onthulling. Soms is daar n definitiewe keerpunt of meer as een: die ontmoetingsmoment in „Die man ...“, die besluit om te ironiseer in „Armed vision“, die ontmoeting in die Swartwoud en die spel van die tuba in „Hoogsomernag“, en Heinrich se lood in „Stamme ...“. Maar die noem van hierdie wendings is op sigself in n strukturele sin nog weinig betekenisvol.

Wanneer ten slotte „Huisbesoek ...“ dan terugskouend vergelykenderwys naas die ander verhale gestel word, is daar ooreenstemmend die volgende opvallende kenmerke.

n Sekere enkelvoudigheid ten opsigte van omvang: ekonomiese aanbieding in ongeveer 2 700 woorde; n minimum van uiterlike gebeure; helder, „ongekompliseerde“, konkrete woordgebruik; chronologiese verloop en snel opeenvolging van uiterlike gebeuremomente, en die oorwegend „nietertellende“ aanbiedingswyse. Daar is n sekere enkelheid ten opsigte van die sentrale hoofpersoon en sy bewussyn wat deur die „alwetende“ verteller blootgelê word. Die hyskraan word die vernaamste „teenspeler“. Soos die karakters van Lettau, word Henk by wyse van spreke deur voorwerplike „teenspelers“ „gemanipuleer“. Want êrens in die verlede of in die hede het n patroon verlore gegaan; soos in „Die man ...“, „Armed vision“, „Dood ...“ en „Stamme ...“.

As „verdwaalde tussen die tye“ beweeg hy op verskillende tydsvlakke, in steeds wisselende, maar ook terugspelende werklikhede soos soms by Hugo Claus¹. Daar word min vertel en veelal gedramatiseer, met subtiele oorgange; en met deurlopende gebruikmaking van die praesens en die

1 Vgl. bv. „Na de film“, De swarte keizer; verhalen, elfde druk 1968.

historiese praesens. Deur verwysings word die verhaal verdig; soos in die verhale van Borges, hoewel nie so ver deurgevoer nie.¹ Deur kontras en herhaling en 'n wisselende ingesteldheid teenoor die werklikheid word daar belig en beklemtoon. En die moontlikhede bly vóórtdurend nog oop. Met die verhale van Buzzati in gedagte, bly die vraag: is dit soos dit is? en wat is die sin van dit wat ek sien, voel, ervaar?

HOOFSTUK VI

SLOTSOM

En die nuwe geslag sal die
geslag van die prosa wees.
Ons staan te lank al kop-
onderstebo voor die heerlik-
heid van ons digters.²

— André P. Brink, 1960

Aan die begin van hierdie ondersoek is gevra na die geldigheid van die vele Afrikaanse beskouings oor die kortverhaal, oueres sowel as nuweres. Die ondersoek het onder meer die volgende tendensies aan die lig gebring: dat daar veelal, en veral in die ouer teorieë, steeds benadruk word dat die basiese komponente in die kortverhaal „ongekompliceerd” of enkelvoudig is; dat 'n dramatiese of sogenaamd geslote bouplan gewoonlik veel aandag geniet; dat die ouer teorieë glad nie of slegs aanvullend kennis neem van die funksie van vertelhouding, perspektiefwisseling en die medium; en dat daar in die ouer beskouings 'n

1 Die verwysingstegniek, sê E. Lindenberg, is immers by uitstek 'n middel tot konsentrasie. Die Huisgenoot, 8.3.63, p. 59.

2 Aangehaal uit 'n vroeër artikel wat nie vir publikasie aanvaar is nie: „'n Geslag van Sestig” (1960). Vgl. Die Sestigters, p. 29.

behepthed is met „kenmerke" of selfs „vereistes" wat vir die genre sou geld.

Die nuwer kortprosa-kritiek toon, soos reeds aangedui, n wegkeer van hierdie tendensies. Daar is n aanvaarding dat enkelheid en verwickeldheid naas mekaar kan bestaan; dat die een die ander nie sonder meer uitskakel nie, en dat enkelheid nie noodwendig enkelvoudigheid beteken nie. Daar word meer klem op struktuur gelê en minder waarde geheg aan die sogenaamde „ideale" dramatiese plan. Vertelhouding word oor die algemeen steeds in berekening gebring. Daar word feitlik algeheel aanvaar dat die genre nie outonoom is nie; nie sogenaamd sy eie eise stel nie, maar oortuigend kan verskyn in vorme wat nie meer „suiwer kortverhaal" is nie.

Daar is egter ook in die nuwer kritiek, selfs in die standpunte van literatore van naam — wat vanselfsprekend meer meningvormend is as byvoorbeeld dié van gewone resensente — stellings wat van die begin af verdag voorgekom het: dat dié verhale van Aucamp wat op „n stewige tradisie berus" meer oortuig; dat De Vries in n bundel soos Vliegog „nie veel te sê het nie"; dat Barnard en Henriette Grové n te sombere mensbeeld voorhou; dat Barnard se verhale soms n ylheid, n gebrek aan epiese substansie vertoon; en dat dit soms moeilik is om De Vries se verbeeldingswêreld binne te dring, dat sy „assosiasies" te vaag is.

Soos reeds ten dele in die samevatting in hoofstuk V aangetoon is, is dit wat enkelvoudig is in die verhale wat hier bespreek is, van sekondêre belang. Die enkelheid van sekere komponente word, leksikaal gesproke, in hulle „isolاسie" des te skerper belig: die enkele hoofkarakter of n tweetal, die enkele situاسie, ens.. Maar in elkeen van die verhale is daar n verwickeldheid en n helderheid wat deur n verskeidenheid procédés tot stand kom en deurgaans aan die taal self gespieël kan word — n aspek wat in die ouer teorieë steeds n bykomstigheid was.

Die enkele vertelhoek het in die verhale meestal n veelsydige perspektiefwisseling getoon en die futiliteit

van die psigologisme bewys. Die opvatting van die „dramatiese“ bouplan het nêrens deurslaggewend geblyk nie.

Ten slotte is dit my oorwoë mening dat dit ou-modies is en nog steeds was om so sterk te beklemtoon dat die kortverhaal nou só uniek, so eiesoortig is. Daar kan met reg gevra word: Toon sy buigsaamheid,¹ sy neiging om soms byna skets, byna novelle, byna essay, ja, selfs byna roman te word, dan nie juis dat hy nie so streng eiesoortig is nie? Sal dit nou skokkende literêre teorie wees om te sê dat die kortverhaal maar slegs 'n korter prosateks is, wat wel „'n storie vertel“? Veral as daarby gesê word dat wanneer hy waarlik kunswerk word, hy in hom dra 'n fynheid van tekstuur, 'n verdigting en verfyning van die taal, 'n hegte struktuur en 'n estetiese waarde in die breedste sin van die woord. Die kortverhaal is helaas maar net 'n kort verhaal — en tóg ook nie, en tóg veel meer. Diegene wat gewoonlik oor ylheid, duisterheid en somberheid kla, of soos in die ouer beskouings sy eiesoortigheid wil vaslê, wil van hom òf minder òf meer maak as wat hy is. Dit is nie bloot storie nie, geen demonstrasie van deursigtigheid en geen komiese verligting nie.

In die ses verhale wat hier bespreek is, word daar iets van die jongste en boeiendste korter Afrikaanse prosakuns van die afgelope dekade en 'n half weerspieël. Dit sluit aan by die jongste verhaalkuns wat die afgelope paar dekades in ander tale verskyn het: Buzzati, Lettau, Borges,² ens., met 'n virtuose kombinerings van enkelheid, enkelvoudigheid, meerduidigheid en digtheid. Dit bevat 'n fassinering wat die verhale wat „op 'n stewige tradisie berus“, nie het nie. Dit het véél te sê³: die uitsê van

1 Vgl. met J. D. Miles se stelling dat die prosa van die afgelope dekade of wat al hoe moeiliker rubriseerbaar geword het. „Om die nate te versit“, Die Sestigers (red.: Jim Polley), p. 32.

2 Hy wat soos Brink dit stel „finaal die ‚verhaal‘ afgesweer het ... om die sê self — die sê van die ek wat verander terwyl hy sê — te vergestalt“. Die Sestigers, p. 23.

3 In 1965 praat J. C. M. D. du Plessis nog in sy M.-verhandeling van die kwaal waaraan die Sestigers ly: die onvermoë om geldigheid aan die idee binne 'n bepaalde situasie te verleen. A.W., p. 166.

die problematiek rondom die siek man en die man met die swaar been; die soek na 'n patroon in die lewe, op die drempel van die groot onbekende van die dood; menslike weerloosheid-in-eensaamheid wat vergoed word deur die vermoë om vir jouself te sê: „Armed vision, dis die ding. Met of sonder kontaklense“; die romantiese betowering van 'n hoogsomernag wat minder lokaal georiënteer is as die tradisionele Afrikaanse stemmingsprosa¹; die metafisiese soeke in die „waansin“, waarby die ek hom oor 'n só normale wêreld verwonder, en waardeur enkeling en samelewing so al vertellend aan 'n waardetoets onderwerp word. Die karikatuurtekenaar wat tussen gister en vandag deur maar „sy sterftes afwissel“, is hiervan nie die minste nie.

Ten aansien van dié verskeidenheid, bloot tematies benader, lyk frases uit 1973, van die Sestiger-literatuur as „'n literatuur van ballingskap in sy eie land ... en veral in die konteks van die grotere Afrikaanse letterkunde“,² hoe ook al bedoel darem ietwat oordrewe. Uit die nuwer kortprosa-kritiek al, waaruit hier grepe ter sprake gebring is, blyk dit tog hoe dié „literatuur in ballingskap“ in steeds wyer kring aanvaar en waardeur word.

1 Rob Antonissen wys daarop dat die vernaamste rede waarom die Sestigers die S.A.-situasie slegs indirek probeer deurgrond het, die neiging tot die metafisiese, ontstaan het uit 'n behoefte tot universalisering. „Facets of contemporary Afrikaans literature“, English studies in Africa (1970), p. 206.

2 Vgl. Jim Polley (red.): Die Sestigers, die voorwoord, p. 7.

BRONNELYS

(geselekteer)

Studies

- Abrams, M. H. : The mirror and the lamp; Romantic theory and the critical tradition, W. W. Norton, New York 1958.
- Aldridge, John W. (red.): Critiques and essays on modern fiction 1920-1951, The Ronald Press Company, New York 1952.
- Antonissen, Rob : Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, derde, hersiene uitgawe, Nasou, Kaapstad 1965.
- Antonissen, Rob : Kern en tooi; kroniek van die Afrikaanse lettere 1951-1960, Nasou, Kaapstad (1963?).
- Antonissen, Rob : Spitsberaad; kroniek van die Afrikaanse lettere 1961-1965, Nasou, Kaapstad (1966?).
- Bates, H. E. : The modern short story; a critical survey, vierde druk, Thomas Nelson, Londen 1945, (eerste druk 1941).
- : Beskouings oor poësie (opstelle deur verskillende skrywers) opgedra aan prof. G. Dekker, J. L. van Schaik, Pretoria 1957.
- Blok, W. : Verhaal en lezer; een onderzoek naar enige structuuraspecten van „Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan“ van Louis Couperus, J. B. Wolters, Groningen 1960.
- Böckman, F. I. L. L. M. von Paul: Stil- und Formprobleme in der Literatur, Carl Winter, Heidelberg 1959.
- Booth, Wayne C. : The rhetoric of fiction, vyfde druk, The University of Chicago Press, Chicago 1965.
- Brink, André P. : Aspekte van die nuwe prosa, Academica, Pretoria 1967.
- Bruford, W. H. : Anton Chekhov, Bowes and Bowes, Londen 1957.
- Burke, Kenneth : The philosophy of literary form, hersiene uitgawe, Vintage Books (Random House), New York 1957.
- Butcher, S. H. : Aristotle's theory of poetry and fine art, vierde uitgawe, Dover Publications, New York 1951.

- Canby, Henry Seidel: The short story in English, Henry Holt, New York 1909.
- Christ, Ronald J.: The narrow act; Borges' art of allusion, New York University Press, New York 1969.
- Church, Margaret : Time and reality; studies in contemporary fiction, negende druk, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1963.
- Coetzee, A. en S. C. Hattingh: Letterkundige begrippe, J. L. van Schaik, Pretoria 1951.
- Cook, Albert : The meaning of fiction, Wayne State University Press, Detroit 1960.
- Current-García, Eugene en Walton R. Patrick: What is the short story? Scott/Foresman, Glenview 1961.
- Daiches, David : Critical approaches to literature, Longmans/Green, Londen 1956.
- Davis, Robert Murray (red.): The novel: modern essays in criticism, tiende druk, Prentice-Hall, New Jersey 1969.
- De Coning, J. A. en F. I. J. van Rensburg: Die helder woord, Nasou, Kaapstad (1972?).
- Dekker, G. : Afrikaanse literatuurgeskiedenis, elfde druk, Nasou, Kaapstad 1970.
- De Villiers, Meyer: Die grammatika van tyd en modaliteit, A. A. Balkema, Kaapstad 1968.
- Du Plessis, J. C. M. D.: Tradisie en vernuwing in die Afrikaanse prosa, M. A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch, 1965.
- Du Plessis, P. G.: Die verwysing in die literatuur, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1968.
- Edel, Leon (red.): The house of fiction; essays on the novel by Henry James, Rupert Hart-Davis, Londen 1957.
- Eliot, T. S. : The sacred wood; essays on poetry and criticism, Methuen, Londen 1964, (eerste druk 1920).
- Erlich, Victor : Russian formalism; history/doctrine, Mouton, 's Gravenhage 1955; ook die tweede druk 1965.
- Forster, E. M. : Aspects of the novel, vyfde druk, Penguin Books, Harmondsworth 1966.
- Geggus, R. : Die wit in die poësie; 'n ondersoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie, Uitgeverij Hejnis N.V., Amsterdam 1961.

- Gorky, Maxim : Reminiscences of Tolstoy, Chekhov and Andreev, vertaal deur Katherine Mansfield e.a., derde druk, The Hogarth Press, Londen 1968.
- Grové, A. P. : Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans, tweede uitgawe, Nasou, Kaapstad 1965.
- Grové, A. P. : Oordeel en vooroordeel; letterkundige opstelle en kritiek, Nasou, Kaapstad 1965.
- Grové, A. P. en Elize Botha: Handleiding by die studie van die letterkunde, tweede druk, Nasou, Kaapstad 1963, (eerste uitgawe 1966).
- Harvey, W. J. : Character and the novel, Chatto and Windus, Londen 1965.
- *Hattingh, S. C. : Die ontwikkeling van die Afrikaanse kortverhaal tot kunsvorm, M.A.-verhandeling, Universiteit Witwatersrand, Johannesburg 1939.
- Hellinga, W. Gs. en H. v. d. M. Scholtz: Kreatiewe analise van taalgebruik, J. L. van Schaik, Pretoria 1955.
- Hyman, Stanley Edgar: The armed vision; a study in the methods of modern literary criticism, tweede druk, Alfred A. Knopf, New York 1948.
- Ingarden, Roman : Das literarische Kunstwerk, derde, hersiene uitgawe, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1965.
- James, Henry : The art of the novel; critical prefaces, met inleiding deur Richard P. Blackmur, Charles Scribner's Sons, New York 1962, (eerste druk 1934).
- Kannemeyer, J. C.: Die stem in die literêre kunswerk, Nasou, Kaapstad 1965.
- Kannemeyer, J. C.: Prosakuns, Nasou, Kaapstad (1968?).
- Kayser, Wolfgang : Das sprachliche Kunstwerk; eine Einführung in die Literaturwissenschaft, elfde druk, Francke/Verlag, Bern 1965.
- Kilchenmann, Ruth J.: Die Kurzgeschichte; Formen und Entwicklung, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1967.
- Kumar, Shiv K. en Keith McKean: Critical approaches to fiction, McGraw-Hill, New York 1968.
- *Lategan, Felix Vincent: Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1956.

- Louw, N. P. v. W.: Die „mens“ agter die boek, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1956.
- Louw, N. P. v. W.: „n Wêreld deur glas; benaderings van die literatuur 2, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1958.
- Louw, N. P. van Wyk: Vernuwing in die prosa; grepe uit ons Afrikaanse ervaring, tweede uitgawe, Human en Rousseau, Kaapstad 1963.
- Malherbe, F. E. J.: Die kort-verhaal as kunsvorm, Nasionale Pers, Kaapstad 1929.
- Matthiessen, F. O. en Kenneth B. Murdock (reds.): The notebooks of Henry James, Oxford University Press, New York 1947.
- Mocke, S. Ign. : Dienaar van die geskrewe woord: n Handleiding vir studente en aspirant-beoefenaars van die skryfkuns, J. L. van Schaik, Pretoria 1941.
- Muecke, D. S. : Irony, Methuen, Londen 1970. (The critical idiom 13).
- Neal, Robert Wilson: Short stories in the making; a writers' and students' introduction to the technique and practical composition of short stories, including an adaptation of the principles of the stage plot to short story writing, Oxford University Press, New York 1914.
- Nienaber, P. J. (red.): Perspektief en profiel, derde, hersiene uitgawe, Afrikaanse Persboekhandel, Johannesburg 1969.
- Nienaber-Luitingh, M. en C. J. M. Nienaber: Woordkuns; inleiding tot die literatuurstudie, derde uitgawe, derde druk, J. L. van Schaik, Pretoria 1971.
- O'Connor, Frank : The lonely voice; a study of the short story, tweede druk, Macmillan, Londen 1965.
- O'Connor, William Van (red.): Forms of modern fiction, vyfde druk, Indiana University Press, Bloomington 1964.
- O' Faolain, Sean : The short story, Collins, Londen 1948.
- Pattee, Fred Lewis: The development of the American short story; an historical survey, tweede druk, Biblo and Tannen, New York 1966, (eerste druk 1923).
- Petsch, Robert : Wesen und Formen der Erzählkunst, tweede, vermeerderde en verbeterde uitgawe, Max Niemeyer Verlag, Halle 1942, (eerste uitgawe 1934).
- Pienaar, Lydia : Die kind en sy literatuur; n inleidende studie, H.A.U.M., Kaapstad 1968.

- Richards, I. A. : Principles of literary criticism, vyftiende druk, Routledge and Kegan Paul, Londen 1959, (eerste uitgawe 1924).
- Ross, Danforth : The American short story; pamphlets on American writers 14, University of Minnesota, Minneapolis 1961.
- Rossouw, P. J. e.a.: Die lewende taal; Afrikaans as moedertaal vir die senior sekondêre kursus, tweede, hersiene uitgawe, Juta, Kaapstad 1968.
- Ruthrof, Horst : Death situations in the short story; a study in structure, doktorsale proefskrif, Universiteit Rhodes, Grahamstad 1968.
- Sayers, Dorothy L.: The poetry of search and the poetry of statement; and other posthumous essays on literature, religion and language, Victor Gollancz, Londen 1963.
- Scholes, Robert : Elements of fiction, derde druk, Oxford University Press, New York 1971.
- Scholes, Robert en Robert Kellogg: The nature of narrative, Oxford University Press, New York 1966.
- Schoonees, P. C. en J. R. L. v. Bruggen: Inleiding tot die studie van die letterkunde, vierde, hersiene druk, H.A.U.M., Kaapstad en De Bussy, Pretoria 1942, (eerste druk 1925).
- Scott, Wilbur : Five approaches of literary criticism; an arrangement of contemporary critical essays, vyfde druk, Collier-Macmillan, New York 1970.
- Stevens, Wallace : The necessary angel; essays on reality and imagination, Faber and Faber, Londen 1951.
- Summerton, Marlian: Die moderne Kurzgeschichte als Ausdruck in ihrem Grundgefüge erschütterter Wirklichkeit, M.A.-verhandeling, Universiteit Pretoria, 1967.
- Van der Merwe, C. P. e.a.: Ons moedertaal; n volledige kursus vir Afrikaans as eerste taal, sts. 9 en 10, Nasou, Kaapstad 1969.
- Van Ghent, Dorothy: The English novel; form and function, Harper and Row, New York 1961 (oorspronklike druk 1953).
- Van Heerden, Ernst: Die ander werklikheid; letterkundige beskouings, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1969.

- Van Rensburg, F. I. J.: Die smal baan; aspekte en figure uit die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse letterkunde, tweede om- en bygewerkte uitgawe, Tafelberg, Kaapstad 1971.
- Van Zyl, W. P. L.: Oor die kortverhaal, M.A.-verhandeling, Universiteit Kaapstad, 1934.
- Von Delft, K. : Simboliek en simbolisme; die dilemma van die moderne literatuur, intreerede gelewer aan die U.O.V.S., Bloemfontein, 21.4.71.
- Walker, Warren S. (samesteller): Twentieth-century short story explication; interpretations 1900-1966, of short fiction since 1800, tweede hersiene druk, The Shoe String Press (V.S.A.), 1967.
- Ward, Alfred C. : Aspects of the modern short story: English and American, University of London Press, Londen 1924.
- Waszink, J. H. e.a.: Benaderingen van het literaire werk, N.V. Servire, Den Haag 1961.
- Wellek, René en Austin Warren: Theory of literature, Penguin Books, Harmondsworth 1966, (eerste uitgawe 1949).
- Williams, Helen : T. S. Eliot: The waste land, Edward Arnold, Londen 1968.
- Wimsatt, William K. jr. en Cleanth Brooks: Literary criticism; a short history, Alfred A. Knopf, New York 1957.
- : Woordwêreld; lesings van die Afrikaanse studiekekring, Stellenbosch 1963.

Artikels uit tydskrifte, besprekings en standpunte

- Antonissen, R. : „Facets of contemporary Afrikaans Literature”, English studies in Africa, vl3 Witwatersrand University Press, Johannesburg Maart 1970.
- Aucamp, Hennie : „Die belydenis van n kortkunsbeoefenaar”, Standpunte 23 (1), nuwe reeks 85, Aug. 1969. (Die register op die eerste 25 jaargange van Standpunte 25 (5), Junie 1972, verstrek die maand as Oktober 1969.)
- Aucamp, Hennie : „Die kortverhaal: n benaderingswyse, geïllustreer aan ‚Kom herwaarts getroues’ van Henriette Grové”, Klasgids 5 (4), Mei 1970.

- Aucamp, Hennie : „Staalkaart”, Standpunte 26 (1), nuwe reeks 103, Okt. 1972.
- Aucamp, Hennie : „Gekamoefleerde Afrikaans”, Contrast 29, Okt. 1972.
- Bartling, D. : „De aesthetische tijd”, Annalen van het genootschap voor wetenschappelijke filosofie 18 (2), (red.: D. Barling), Doetinchem, Assen 1938.
- Beck, Warren : „Art and formula in the short story” College English 5 (2), Nov. 1943.
- Bender, Hans : „Crtbestimmung der Kurzgeschichte”, Akzente V (9), 1952.
- Botha, Elize : „Aspekte van die vormgewing in „Dood van n maagd” deur Henriette Grové”, Standpunte 21 (6), nuwe reeks 78, Aug. 1968.
- Brickell, Herschel : „The contemporary short story”, The University of Kansas City review v. 15, summer 1949.
- Brink, André P. : „A century of Afrikaans literature”, The Cape Argus, 19.5.71.
- Brink, André P. : „Herrie los oor nog n bloemlesing; skrywers in opstand teen geldmakers”, Rapport, 12.3.72.
- Cassola, Carlo : „The international symposium on the short story”, The Kenyon review 30 (121), Kenyon College, Gambier (Ohio) 1968.
- Cloete, T. T. : „Versdramatiese woordgedrag in Germanicus”, Standpunte 14 (5) nuwe reeks 35, Junie 1961.
- : Die Burger (berig oor Bonnard), 6.12.71.
- De Vries, Abraham H. : „Nee Professor, ek het geweier”, Rapport, 23.4.72.
- Eastman, Richard M. : „The open parable: demonstration and definition”, College English 22, 1960.
- Friedman, Norman : „Forms of the plot”, Journal of general education V 8, Julie 1955.
- Friedman, Norman : „Point of view in fiction. The development of a critical concept”, Publications of the modern language association of America (PMLA) v. 70, 1955.
- Gray, Stephen : „n Nuwe visie vir S.A. literêre studie”, Rapport, 30.9.73.
- Höllerer, Walter : „Die kurze Form der Prosa”, Akzente III, Junie 1962.

- Maclennan, Don : „The South African short story", English studies in Africa, Witwatersrand University Press, Johannesburg, Maart 1970.
- Meij, Koos : „Enkele werke uit die verhaalkuns van 1966", Tydskrif vir letterkunde 5 (1), Febr. 1967.
- Mohr, Robert : gesprek met Coenie Slabber, Rapport, 4.2.73.
- Schnurre, Wolfdietrich: „Kritiek und Waffe; zur Problematik der Kurzgeschichte", Deutsche Rundschau 87, Jan. 1961.
- Scholtz, M. G. : „n Artistieke geheel", Standpunte 21 (3), nuwe reeks 75, Febr. 1968.
- Spangenberg, D. F.: „Verhaaltegniek in Jaarringe van Henriette Grové", Tydskrif vir letterkunde, nuwe reeks 8 (2), Mei 1970.
- Stead, Christina : „The international symposium on the short story", The Kenyon review 30 (121), Kenyon College, Gambier (Ohio) 1968.
- Van der Walt, P. D.: „Poolshoogte: prosa 1968", Standpunte 21 (5), nuwe reeks 77, Junie 1968.

Onderhoude met skrywers

- Aucamp, Hennie : persoonlike briewe, 8.10.70, 20.9.73.
- Aucamp, Hennie : gesprek met J. P. Smuts, Gesprekke met skrywers I, Tafelberg, Kaapstad 1971.
- Barnard, Chris : persoonlike brief, 10.7.70.
- Barnard, Chris : gesprek met C.F.R., Tydskrif vir letterkunde 8 (1), Febr. 1970.
- Barnard, Chris : gesprek met A. J. Coetzee, Gesprekke met skrywers I, Tafelberg, Kaapstad 1971.
- Borges, Jorge Luis: gesprek met Ronald Christ, Julie 1966 („The art of fiction" 39), The Paris review 40, 1967.
- De Ceulaer, J. : Te gast bij Vlaamse auteurs, vierde reeks, Uitgeverij „De Garve", Antwerpen 1964.
- D'Oliveira, H. U. Jessurun: Scheppen riep hij gaat van au, Polak en Van Gennep, Amsterdam 1965.
- De Vries, Abraham H.: gesprek met Chris Barnard, Gesprekke met skrywers III, Tafelberg, Kaapstad 1973.

Rabie, Jan S. : telefoniese gesprek, Okt. 1973.

Resensies (algemeen)

- A.M. : Alibi van n verdagte (Thys van der Vyver), Rapport, 20.8.72.
- Cloete, T. T. : Nederlandse verhale van ons eie tyd (A. P. Grové e.a.), Tydskrif vir geeswetenskappe 8 (1), Maart 1968.
- Cloete, T. T. : Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns (A. P. Grové), Die Burger, 16.5.72.
- Grové, A. P. : Kortpad (F. V. Lategan), Ons eie boek 20 (2), 1954.
- Lindenberg, E. : Veelhoek (Barnard Gilliland), Die Huisgenoot, 8.3.63.
- Müller, H. C. T. : Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns (A. P. Grové), Rapport, 9.4.72.
- Obermeyer, G. A. : Uit de Nederlandse Verhaalkunst (P. C. Schoonees), Die Unie 70 (5), Nov. 1973.
- Scholtz, H. v. d. M. : Handleiding by die studie van die letterkunde (A. P. Grové en Elize Botha), Klasgids 2 (2), Nov. 1966.
- Smuts, J. P. : „Uit ons voorgeskrewe literatuur, M.E.R. e.a.: Kwartet“, Die Unie 57 (7), 1.1.61.
- Smuts, J. P. : „Uit ons voorgeskrewe literatuur, F. E. J. Malherbe: Moderne Hollandse kortverhale“, Die Unie 58 (1), 1.7.61.
- Smuts, J. P. : „Uit ons voorgeskrewe literatuur, F. E. J. Malherbe: Blou en grys“, Die Unie 59 (3), 1.9.62 en 59 (4), 1.10.62.
- Spangenberg, D. F.: Die stem van die storieverteller. Verhale van Eugène N. Marais (saamgestel deur H. du Randt), Klasgids 5 (4), Mei 1970.

Resensies van twaalf nuwer kort prosawerke in Afrikaans

- Antonissen, Rob : Een-en-twintig (Jan S. Rabie), Standpunte 11 (5-6), Mei-Des. 1957. (Vgl. ook Kern en tooi (1963?).
- Antonissen, Rob : Katastrofes (Breyten Breytenbach), Standpunte 18 (4), nuwe reeks 58, Apr. 1965. (Vgl. ook Spitsberaad (1966?).

- Antonissen, Rob : Dubbeldoor en Vliegoog (Abraham H. de Vries), Standpunte 19 (6), nuwe reeks 66, Aug. 1966. (Vgl. ook Spitsberaad (1966?).
- Aucamp, Hennie : Duiwel-in-die-Bos (Chris Barnard), Die Burger, 20.12.68.
- Aucamp, Hennie : Twee maal om die son (Abraham H. de Vries), Die Burger, 28.11.69.
- Aucamp, Hennie : Liefs nie op straat nie (John Miles), Rapport, 13.12.70.
- Barnard, Chris : Spitsuur (Hennie Aucamp), Die Beeld, 25.2.68.
- Behrens, Louise : Dubbeldoor (Abraham H. de Vries), Die Staatsamptenaar, Febr. 1964.
- Behrens, Louise : Spitsuur (Hennie Aucamp), Die Vaderland, 12.1.68.
- Blignault, Audrey: Dubbeldoor (Abraham H. de Vries), Sarie Marais, 8.7.64.
- Blignault, Audrey: Duiwel-in-die-bos (Chris Barnard), Die Huisgenoot (Boekebylaag), 14.11.69.
- Boekanier (Stephan Bower): n Bruidsbed vir tant Nonnie (Hennie Aucamp), Die Staatsamptenaar, Julie 1970.
- Bower, Alba : n Bruidsbed vir tant Nonnie (Hennie Aucamp), Sarie Marais, 21.10.70.
- Brink, André P. : Een-en-twintig (Jan S. Rabie), Tydskrif vir letterkunde 7 (3), Sept. 1957.
- Brink, André P. : Dubbeldoor (Abraham H. de Vries), Sestiger (3), Nov. 1963 - Aug. 1964.
- Brink, André P. : Katastrofes (Breyten Breytenbach), Kriterium 3 (1), Apr. 1965.
- Brink, André P. : Katastrofes (Breyten Breytenbach), Standpunte 21 (2), nuwe reeks 74, Des. 1967. (Vgl. ook Perspektief en profiel (red.: P. J. Nienaber), derde uitgawe 1969.
- Brink, André P. : Liefs nie op straat nie (John Miles), Die Huisgenoot, 9 Apr. 1971.
- S.C. : Vetkers en neonlig (Abraham H. de Vries), Die Volksblad, 17.3.61.
- Cloete, T. T. : n Bruidsbed vir tant Nonnie (Hennie Aucamp), Standpunte 24 (2), nuwe reeks 92, Des. 1970.
- Coetzee, A. J. : Jaarringe (Henriette Grové), Die Nataller, 20.1.67.

- Coetzee, A. J. : Spitsuur (Hennie Aucamp), Die Natal-ler, 19.1.68.
- Coetzee, A. J. : n Bruidsbed vir tant Nonnie (Hennie Aucamp), Die Beeld, 14.6.70.
- Coetzee, A. J. : oor „Portret van n ouma” in „Staal-kaart” (Hennie Aucamp), Standpunte 26 (1), nuwe reeks 103, Okt. 1972.
- De Vries, Abraham H.: Dubbeldoor, „Kritiek op kritiek”, (antwoord aan J.C.K.), Standpunte 18 (1), nuwe reeks 55, Okt. 1964.
- Du Plessis, P. G.: Spitsuur (Hennie Aucamp), „Oor skrywers en boeke”, S.A.U.K., 22.2.68.
- Eksteen, L. C. : Dubbeldoor (Abraham H. de Vries), Kriterium 2 (2), Julie 1964.
- Grant, J. Archie : Twee maal om die son (Abraham H. de Vries), Die Nataller, 9.1.70.
- Joubert, Elsa : Spitsuur (Hennie Aucamp), Sarie Marais, 17.7.68.
- Joubert, Elsa : Duiwel-in-die-bos (Chris Barnard), Sarie Marais, 26.3.69.
- Kannemeyer, J. C.: Dubbeldoor (Abraham H. de Vries), Standpunte 17 (5), nuwe reeks 53, Junie 1964.
- Krige, Uys : Een-en-twintig (Jan S. Rabie), in-leiding tot -.
- Kromhout, Jan : Duiwel-in-die-bos (Chris Barnard), „Oor skrywers en boeke”, S.A.U.K., 25.2.69.
- Kromhout, Jan : n Bruidsbed vir tant Nonnie, (Hennie Aucamp), „Oor skrywers en boeke”, S.A.U.K., 4.2.71.
- Lamprecht, Chris : Spitsuur (Hennie Aucamp), Die Taalgenoot 36 (11), 4.10.68.
- Lategan, F. V. : Vetkers en Neonlig (Abraham H. de Vries), Die Huisgenoot, 30.6.61.
- Louw, George : Spitsuur (Hennie Aucamp), Die Huisgenoot, 19.4.68.
- Louw, W. E. G. : Dubbeldoor (Abraham H. de Vries), Die Burger, 20.12.63.
- Louw, W. E. G. : Vliegoog (Abraham H. de Vries), Die Burger, 26.11.65.
- Louw, W. E. G. : Spitsuur (Hennie Aucamp), Die Burger, 1.12.67.
- Malherbe, F. E. J.: Vetkers en neonlig (Abraham H. de Vries), Die Stellenbosse student, 1960.
- McArdell, G. : Een-en-twintig (Jan S. Rabie), Die Staatsamptenaar, Okt. 1956.

- Meij, Koos : Jaarringe (Henriette Grové), Klasgids 2 (4), Mei 1967.
- Nepgen, Rosa : Jaarringe (Henriette Grové), Die Burger, 15.12.66.
- Nepgen, Rosa : Duiwel-in-die-bos (Chris Barnard), Die Huisgenoot, 22.8.69.
- Nepgen, Rosa : n Bruidsbed vir tant Nonnie (Hennie Aucamp), Die Huisgenoot, 4.9.70.
- Nienaber-Luitingh, M.: Windroos; verhale deur 10 Sestigers, Kriterium 2 (4), Jan. 1965.
- I.R. (Vermoedelik Ina Rousseau): Een-en-twintig (Jan S. Rabie), Die Huisgenoot, 20.8.56.
- Schutte, R. : Dubbeldoor (Abraham H. de Vries), Tydskrif vir geesteswetenskappe 4 (3), Sept. 1964.
- Solz, M. : Een-en-twintig (Jan S. Rabie), Tydskrif vir letterkunde 6 (3), Sept. 1956.
- Sonnekus, Pieter : Een-en-twintig (Jan S. Rabie), Helikon 6 (26), Des. 1956.
- Strydom, S. : Jaarringe (Henriette Grové), Standpunte 20 (6), nuwe reeks 72, Aug. 1967.
- Tredoux, Elizabeth: Een-en-twintig (Jan S. Rabie), Sarie Marais, 17.10.56.
- Van der Walt, P. D.: Dubbeldoor, (Abraham H. de Vries), Die Taalgenoot 33 (7), Junie 1964.
- Van der Walt, P. D.: Windroos; verhale deur 10 Sestigers, Tydskrif vir geesteswetenskappe 4 (3), Sept. 1964.
- Van der Walt, P. D.: Jaarringe (Henriette Grové), Die Taalgenoot 36 (5), April 1967.
- Van der Walt, P. D.: Duiwel-in-die-bos (Chris Barnard), Die Transvaler, 24.2.69.
- Van der Walt, P. D.: Duiwel-in-die-bos (Chris Barnard), Standpunte 22 (4), nuwe reeks 82, Apr. 1969.
- Van der Walt, P. D.: Duiwel-in-die-bos (Chris Barnard), Die Taalgenoot 38 (8), Julie 1969.
- Van der Walt, P. D.: Twee maal om die son (Abraham H. de Vries), Die Transvaler, 9.3.70.
- Van der Walt, P. D.: n Bruidsbed vir tant Nonnie (Hennie Aucamp), Die Transvaler, 15.6.70.
- Van der Walt, P. D.: n Bruidsbed vir tant Nonnie (Hennie Aucamp), Die Taalgenoot 40 (4), Maart 1971.
- Van Heerden, Ernst: Snitsuur (Hennie Aucamp), Standpunte 21 (5), nuwe reeks 77, Junie 1968. (Vgl. ook Die ander werklikheid, 1969)

- Van Rensburg, F. I. J.: Vlieggoeg (Abraham H. de Vries),
Die Volksblad, 4.11.65.
- Van Rensburg, F. I. J.: Duiwel-in-die-bos (Chris Barnard),
Die Beeld, 26.1.69.
- Van Zyl, A. : Katastrofes (Breyten Breytenbach),
Die Volksblad, 10.12.64.
- Van Zyl, A. : Jaarringe (Henriette Grové),
Die Volksblad, 11.5.67.
- Van Zyl, A. : Spitsuur (Hennie Aucamp),
Die Volksblad, 8.8.67.
- Van Zyl, A. : Duiwel-in-die-bos (Chris Barnard),
Die Volksblad, 20.3.69.
- Van Zyl, A. : Liefs nie op straat nie (John Miles),
Die Volksblad, 25.2.71.
- Van Zyl, S. E. : Duiwel-in-die-bos (Chris Barnard),
Die Suidwester, 24.2.69.
- Van Zyl, S. E. : Liefs nie op straat nie (John Miles),
Die Suidwester, 14.12.70.
- Verster, J. R. : n Bruidsbed vir tant Nonnie (Hennie
Aucamp), Die Volksblad, 30.7.70.
- Visser, A. J. J. : Dubbeldoor (Abraham H. de Vries),
Die Unie (boekaankondiging), 1.3.64.
- : Dubbeldoor (Abraham H. de Vries),
Sarie Marais (boekaankondiging),
8.7.64.

Tekste

Bundels

- Aucamp, Hennie : Spitsuur, John Malherbe, Kaapstad 1967.
- Aucamp, Hennie : n Bruidsbed vir tant Nonnie; kortkuns,
Tafelberg, Kaapstad 1970.
- Aucamp, Hennie : Hongerblom; vyf elegieë, Tafelberg,
Kaapstad 1972.
- Barnard, Chris : Duiwel-in-die-bos; verhale 1963-1968,
Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1968.
- Breytenbach, Breyten: Katastrofes, Afrikaanse pers-
boekhandel, Johannesburg 1964.
- Buzzati, Dino : Catastrophe; the strange stories
of —, vertaal deur Judith Landry en
Cynthia Jolly, Calder and Boyars,
Londen 1965.

- Claus, Hugo : De swarte keizer; verhalen, elfde druk, Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam 1968.
- De Vries, Abraham H.: Hoog teen die heuningkrans, Culemborg, Kaapstad (1957?).
- De Vries, Abraham H.: Vetkers en neonlig, derde druk, H.A.U.M., Kaapstad 1962, (eerste druk 1960).
- De Vries, Abraham H.: Dubbeldoor, Tafelberg, Kaapstad 1963.
- De Vries, Abraham H.: Vliegoog, Tafelberg, Kaapstad 1965.
- De Vries, Abraham H.: Twee maal om die son, Tafelberg, Kaapstad 1969.
- Grové, Henriette : Jaarringe; twaalf kortverhale, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1966.
- Grové, Henriette : Winterreis; drie vertellings, Tafelberg, Kaapstad 1971.
- Hemingway, Ernest: The snows of Kilimanjaro and other stories, Penguin Books, Harmondsworth 1968, (eerste druk 1963).
- Joyce, James : Dubliners, Penguin Books, Harmondsworth 1968, (eerste druk 1914).
- Lettau, Reinhard : Obstacles („Schwierigkeiten beim Häuserbauen" en „Auftritt Manigs", vert. deur Ursule Molinaro en Ellen Sutton), Calder and Boyars, Londen 1966.
- Marais, Eugène N.: Dwaalstories, Human en Rousseau, Kaapstad 1959. (oorspronklike verskyning, 1927).
- Miles, John : Liefs nie op straat nie, Buren, Kaapstad 1970.
- Muller, Elise : Die vrou op die skuit en ander verhale, A. A. Balkema, Kaapstad 1956.
- Rabie, Jan Sebastian: Een-en-twintig, A. A. Balkema, Kaapstad 1956.
- Rabie, Jan : Die roos aan die pels, John Malherbe, Kaapstad 1966.

Bloemlesings

- Aucamp, Hennie : Bolder; verspreide prosatekste deur ..., Tafelberg, Kaapstad 1973.
- Borges, Jorge Luis: Labyrinths; selected stories and other writings, (reds.: Donald A. Yates en James E. Irby), agste druk, New Directions Publishing Corp., New York 1964.

- Borges, Jorge Luis: The Aleph and other stories 1933-1969, geredigeer en vertaal deur Norman Thomas di Giovanni, Jonathan Cape, Londen 1971.
- Brooks, Cleanth jr. en Robert Penn Warren: Understanding fiction, tweede uitgawe, Appleton-Century-Crofts, New York 1959, (eerste uitgawe 1943).
- Current-García en Patrick: Kyk by Studies.
- De Maupassant, Guy: Verhale van —, vertaal deur G. Dekker, tweede druk, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1955.
- De Vries, Abraham H.: Volmoed se gasie; n keur uit De Vries se kortkuns, Human en Rousseau, Kaapstad 1972.
- Du Plessis, I. D.: Goede dood; n keur, met inleiding deur L. C. Bruwer, tweede druk, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1955, (eerste druk 1953).
- Du Plessis, I. D.: Drie wêrelde; n keur uit sy prosa, met inleiding deur L. C. Bruwer, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1970.
- Du Plessis, W. K.: Keurverhale uit moderne Nederland, met inleiding deur Tj. Buning en S. Strydom, derde uitgawe, tweede druk, Voortrekkerpers, Pretoria 1968.
- Du Plessis, W. K.: Vandag; Nederlandse verhale uit hierdie tyd: noord en suid, met inleiding deur S. J. B. Potgieter en Jan Spies, Voortrekkerpers, Pretoria 1967.
- Fenson, Harry en Hildreth Kritzer: Reading, understanding, and WRITING ABOUT SHORT STORIES, derde druk, The Free Press, N.Y. en Collier-Macmillan, Londen 1968.
- Gordon, Caroline en Allen Tate: The house of fiction; an anthology of the short story with commentary, tweede uitgawe, Charles Scribner's Sons, New York 1960.
- Grové, A. P. : Hoogtepunte in die Afrikaanse verhaalkuns, Tafelberg, Kaapstad 1971.
- Grové, A. P. e.a.: Nederlandse verhale van ons eie tyd, tweede druk, Academica, Pretoria 1969.
- Hudson, Derek : Modern English short stories, tweede reeks, agste druk, Oxford University Press, Londen 1968, (eerste druk 1956).
- Kenner, Hugh : Studies in change; a book of the short story, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1965.

- Lategan, F. V. : Kernbeeld van die Afrikaanse kortverhaal, vierde druk, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1965, (vyfde druk 1971).
- Lategan, F. V. : Dekade; resente Afrikaanse kortverhale, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1965, (derde druk 1973).
- Lategan, F. V. e.a.: Afrikaans short stories, tweede druk, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1966.
- Lategan, F. V. e.a.: More Afrikaans short stories, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1969.
- Malherbe, F. E. J.: Moderne Hollandse kortverhale, sesde druk, J. H. de Bussy, Pretoria en H.A.U.M., Kaapstad 1943.
- Malherbe, F. E. J.: Blou en gryns, Nasionale Pers, Kaapstad 1949.
- Malherbe, F. E. J.: Moderne Afrikaanse verhaalkuns, sewende druk, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1972, (eerste druk 1962).
- Malherbe, F. E. J.: Bellen blazen; gunsteling onder Nederlandse kortverhale, tweede druk, Nasionale Boekhandel, Kaapstad 1968.
- Marais, Eugène N.: Die stem van die storieverteller, saamgestel deur H. du Randt, J. L. van Schaik, Pretoria 1970.
- Meij, Koos e.a. : Verhaal en student, tweede, hersiene druk, H.A.U.M., Kaapstad 1966.
- Meij, Koos e.a. : Deursnit, Afrikaanse Persboekhandel, tweede uitgawe, Johannesburg 1972.
- O' Faolain : Kyk by Studies.
- Pannwitt, Barbara: The art of short fiction, Ginn, Boston 1964.
- : Rooi (verhale van André P. Brink, Hennie Aucamp, Jan S. Rabie, Freda Linde, Uys Krige), John Malherbe, Kaapstad 1965.
- Smuts, J. P. en R. van Rensburg: Mosaïek; jonger Afrikaanse kortverhale, H.A.U.M., Kaapstad 1965, (agste, hersiene uitgawe 1973).
- Stevens, Roy E. : Wêreldletterkunde; 'n bloemlesing verteenwoordigend vir die kortverhaal, Die Kinderkultuurvereniging (afd. volw.), s.j.
- Van den Heever, C. M.: Sewentien verhale van —, uitgesoek en ingelei deur A. P. Grové, Afrikaanse Persboekhandel, Johannesburg en Tafelberg, Kaapstad 1971.
- Van Melle, J. : Keur uit die verhale van —, met inleiding deur Uys Krige, tweede druk, J. L. van Schaik, Pretoria 1955.

- Von Wiese, Benno : Deutschland erzählt, Fischer Bücherei,
Frankfurt am Main 1962.
- : Windroos; verhale deur 10 Sestigers,
met inleiding deur N. P. v. W. Louw,
Afrikaanse Persboekhandel,
Johannesburg 1964.

