

Henk van Woerden se “Kaapse trilogie” as ’n vorm van bekentenisliteratuur

deur

Aletta Susanna Bruwer

Verhandeling voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad Magister Artium in die Fakulteit Geesteswetenskappe, Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans, aan die Universiteit van die Vrystaat.

November 2003

Studieleier: Prof. H.P. van Coller

Die finansiële steun van die National Research Foundation met betrekking tot hierdie navorsing word hiermee erken. Opinies uitgedruk in konklusies is dié van die outeur en weerspieël nie noodwendig die siening van die Nasionale Navorsingstiging (NRF) nie.

Bedankings

Alles het deur Goddelike genade tot stand gekom. Ek was veral begenadig om van die volgende mense en instansies hulp en ondersteuning te kon geniet met die voltooiing van hierdie verhandeling:

- Prof. Hennie van Coller, my gewaardeerde mentor en studieleier, wat die uitspraak uit *Sewe dae by die Silbersteins* van Etienne Leroux, dat geloof 'n sprong na die onbekende is, só weet uit te lê dat dit bepalend is by my elke nuwe sprong. Dankie ook aan almal, Ida Meiring in die besonder, by die departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans.
- Dr. Annie van den Oever, wat my in Groningen met soveel ooglopende plesier en gasvryheid opgevang het en my geleer het dat daar in elke omstandigheid iets is om oor te glimlag. My dank gaan ook uit aan almal by die departement Nederlands en die internasionale kantoor by die Rijksuniversiteit Groningen.
- My gesin, vir wie dit nie die eerste keer was nie, maar wat my nou weer ondersteun het op 'n wyse wat die lewensingesteldheid reflekteer wat ek deur hulle voorbeeld geleer het en altyd in hulle waardeer (waarvan moed en deursettingsvermoë nie die geringste is nie).
- Familie Tiesinga-Hamburger, vir ALLES (en dit sluit ongelooflik baie in) wat hulle gedoen het en steeds doen om my in Nederland te laat tuis voel. Spesiale dank aan Jan vir alle tegniese en nie-tegniese hulp by die skripsie en vir sy hulp en ondersteuning oor die algemeen.
- Margriet van der Waal, wat proefgelees het op dieselfde wyse as wat sy my aangespoor het: waar nodig, plus daardie ekstra treë.
- Mnr. Daneman Vermeulen vir die proeflees van die skripsie, sy aansteeklike entoesiasme vir Afrikaans op skool en tannie Annette Vermeulen vir haar hulp.
- Cilliers van den Berg vir al die artikels wat hy saam met baie ondersteuning uit Suid-Afrika na Nederland gestuur of ge-epos het.
- En belangrik: al die beursverskaffers wat dit onderskeidelik vir my moontlik gemaak het om in Suid-Afrika (National Research Foundation) en oor 'n lang tydperk in Nederland (Nuffic, die Nederlandse Taalunie en die Nederlands Zuid-Afrikaanse Vereniging se Stichting Studiefonds voor Zuid-Afrikaanse studenten) te studeer.

Inhoudsopgawe

Inleiding	1
Hoofstuk 1	5
Die sikliese aspek van literatuur	
1.1 Inleiding	5
1.2 Literêre werke as afgeslote eenhede	5
1.2.1 Eenheid en outonomieit	5
1.2.2 Herhaling en ontwikkeling en die sirkelgang daarvan	6
1.3 Hoe werk interpretasie en evaluering?	8
1.4 Die siklus gedefinieer	9
1.4.1 Poëtiesiklusse	9
1.4.2 Prosasiklusse	11
1.4.2.1 Korter prosasiklusse	11
1.4.2.2 Langer prosasiklusse	13
1.5 Slot	14
Hoofstuk 2	15
<i>Moenie kyk nie</i>	
2.1 Inleiding	15
2.2 Sentrale tema, persoon, gebeure	16
2.3 Motiewe	18
2.3.1 Om te kyk	18
2.3.2 'n Nederlandse sitkamer in Afrika	20
2.3.3 Voëls	21
2.3.4 Landskap	22
2.3.5 Berg	23
2.3.6 Wind	24
2.3.7 Religie	25
2.3.8 Paswette en grense	25
2.3.9 Domein van glas	26

2.4	Beginpunt: chronologies en tematies	27
2.5	Kern van die teks	27
	 Hoofstuk 3	 28
	<i>Tikoës</i>	
3.1	Inleiding	28
3.2	Sentrale tema, persoon, gebeure	28
3.3	Motiewe	30
3.3.1	Tikoës	30
3.3.2	Kameleon	32
3.3.3	Wind	33
3.3.4	Berg	33
3.3.5	Gange en grense	34
3.3.6	Verlange na die see	34
3.4	Posisie: chronologies en tematies	35
3.5	Kern van die teks	35
	 Hoofstuk 4	 36
	<i>Een mond vol glas</i>	
4.1	Inleiding	36
4.2	Sentrale tema, persoon, gebeure	36
4.3	Motiewe	40
4.3.1	Tussen hawens	40
4.3.2	Halwe mense	40
4.3.3	Vormgewing	41
4.3.4	Lintwurm	42
4.3.5	Een mond vol glas	43
4.3.6	Godsdiens	43
4.3.7	Om te kyk	44
4.3.8	Voëls	45
4.4	Eindpunt: chronologies en tematiese kern	46
4.5	Sprake van 'n siklus	46

Hoofstuk 5	48
Henk van Woerden se Kaapse trilogie as 'n vorm van bekentenisliteratuur	
5.1 Inleiding	48
5.2 Die dilemma om die tekste te plaas	49
5.3 Aspekte van skryf oor waarheidsgebeure versus die skryf van fiksie	51
5.4 Historiese fiksie	54
5.5 Bekentenisliteratuur en die outobiografie	55
5.6 New Journalism	61
5.7 Experientiality	61
5.8 Waar pas Van Woerden se trilogie?	65
5.8.1 Aspekte van skryf oor waarheidsgebeure versus die skryf van fiksie	65
5.8.2 Bekentenisliteratuur en outobiografie	72
5.8.3 Met watter genologiese voorkennis behoort die trilogie geles te word?	80
5.9 Waarom lok hierdie manier van skryf soveel reaksie uit?	81
5.10 Die funksie en risiko's	82
5.11 Slotsom	83
Hoofstuk 6	85
Aansluiting by ander Nederlandse tekste	
6.1 Inleiding	85
6.2 Die oorvleueling van genre grense	85
6.3 Migranteliteratuur en postkoloniale literatuur	88
6.4 Literêre reisjoernalistiek	94
6.5 Individualisme en sosiale verbondenheid	95
6.6 Slotsom	96
Hoofstuk 7	97
Aansluiting by Afrikaanse tekste	
7.1 Inleiding	97
7.2 Preokkupasie met geweld	99

7.3 Postmodernistiese literatuur in Suid-Afrika gedurende die tagtigerjare	101
7.3.1 Metafiksionele tekste	102
7.3.2 Verheerliking van die alledaagse (pétités histoires)	102
7.3.3 Aktueel-betrokkenheid, aftakeling van gesagsimbole en politieke subversie	103
7.3.4 Dokumentêre realisme	105
7.3.5 Vervaging van die skeidslyne tussen waarheid en verdigsel, literêre genres en vorms	106
7.4 Belangstelling in persoonlike en kollektiewe verlede	107
7.4.1 Terugkyk na die verlede	108
7.4.2 Skets van alternatiewe waarhede	109
7.4.3 Verkapte outobiografieë	109
7.4.4 <i>Ubuntu</i>	110
7.4.5 Waarheid en versoening: post mortem-literatuur	111
7.5 Postkolonialisme	112
7.6 Slot	114
Slot	115
Bronnelys	118
Summary	124
Opsomming	125
Key terms / Sleutelterme	126

Inleiding

“Ek begryp al hoe meer hoe dinge saamhang. Daar is ’n pragtige, pynlike patroon. Daar is ’n mooiheid wat verskriklik is”, laat Etienne van Heerden sy hoofkarakter in *Die Swye van Mario Salviati* (p 238) oor die verhale van Suid-Afrika sê. Hierdie roman gaan oor ’n kunshandelaar (Ingi) wat na die Moordenaars-Karoodorp, Tallejare (’n metafoor vir Suid-Afrika met sy komplekse verlede), moet gaan om ’n gesogte beeldhouwerk vir ’n kunsmuseum in Kaapstad te koop. Volgens gerugte is die beeld ’n simbolisering van alles waarna in die Nuwe Suid-Afrika gestreef word. Nadat Ingi ’n lang tyd in Tallejare gebly het en in die verhale van die verlede begin betrokke raak het, begin sy iets te verstaan van die kompleksiteit van die verloop van Tallejare se geskiedenis. Wanneer sy uiteindelik die beeld sien in die omgewing waarin dit ontstaan het, besluit sy om dit nie aan te koop en na die museum in die stad te neem nie:

Visman Steier [die naam van die beeld, SB] staan nat, asof dit nou pas uit die aarde gebore is, in die son.

Die voetstuk is so dik soos ’n boomstam waarom sy net-net haar arms sou kon slaan. Dan swel die beeld wyer uit met lyne wat die lyf van ’n dolfyn wat die wateroppervlak breek, kan wees. Of iets met ’n haai se spoed. Die gladheid loop egter oor in uitgekerfde spiere wat oor Visman Steier se lyf vleg en inknop in ’n vlerk wat styf teen die rug lê en die beeld vaartbelyn en beweeglik laat lyk. Die hout aan hierdie kant van die beeld is liggeel en fyn afgewerk en glinster in die son.

Wanneer sy om die beeld stap, verander die kleur van die beeld. Die hout aan dié kant is donker, asof dit uit die lyf van ’n ander boom kom. ’n Boom wat in skaduwee gegroei het. Die opwaartse energie word nou ’n stug huiwering. Dit lyk asof daar aan hierdie kant ’n terugsteier is, dink Ingi; ’n kromming in die rug en ’n vlerk wat wil keer vir die valslag – asof die beeld nie die energie aan sy helder kant vertrou nie.

Dit is asof die beeld uit twee bome gesny is, dink sy. Vervleg in hul groei – ’n boom van skaduwee, en ’n boom van lig.

Maar dan kyk sy op na die nek en kop – iets tussen ’n mens se gesig en ’n oervis se profiel en die smal kop van ’n bok. Hier is die beeld sy skadukant aan die oorwin, sien sy; dit beur en strek na die uitkoms – asof die donker kant oorstyg is en Visman Steier losbreek na die blou lug bo.

(...) In haar verbeelding sien sy die aangekoopte beeld staan, met daaromheen ’n klein vierkantjie ketting, en teen die mure van die saal hang skilderye in vergulde rame. Sy sien die tevrede Speaker van die Parlement met ’n wynglasie langs die Minister poseer, die kunsjoernaliste en die kritici en die kunshandelaars wat om mekaar sirkel, en sy ruik die geur van geld en vonkelwyn en southappies en naywer.

(...)

“Nee, my hart is nie in die aankoop nie,” antwoord sy. Want sy sien die saagsels by die beeld se voet, die werf met sy verkapte stukke hout en droë bome en spoelhout wat uit ou rivierlope versamel, en die blink beitels en hamers uitgepak op die seil, en daaragter die groenigheid en wit aronskelke in die klam uithoeke van die werf, die koel kloof wat hier opstrek en die wonderige kranse (pp 189-191).

Die mooiheid en verskrikking waarvan Ingi bewus geword het, en die begrip vir Suid-Afrika en die land se verlede, kan nie in ’n bondel saamgevat en in ’n ruimte uitgestal

word nie. Op hierdie manier sal mense niks daarvan begryp nie. Om selfs net te begin om iets daarvan te verstaan, moet die wese van die land in diverse brokkies beelde en verhale kunstig geteken saam met die landskap en omgewing waarin dit afspeel, beskou word.

Een so 'n brokkie word deur die skrywer Henk van Woerden na sy lesers gebring. Sy drie boeke *Moenie kyk nie* (1993), *Tikoës* (1996) en *Een mond vol glas* (1998) oor Suid-Afrika gee, verweef met skilderagtige beskrywings van die landskap, 'n beeld van sy persoonlike ervaring in hierdie land. Dat dit in al drie tekste gaan om die ervarings van die skrywer Henk van Woerden, sal in hierdie studie aangetoon word. Hy skryf oor die kompleksiteit van die land en sy geskiedenis, tematiseer die skoonheid en geweld daarvan en beskryf die invloed wat dit op hom gehad het. Synde self 'n immigrant in Suid-Afrika uit Nederland, herken hy iets van die gespletenheid van Suid-Afrika. Sy eie verskeuring gaan om die worsteling om 'n tuiste te vind tussen twee kontinente. Dié van Suid-Afrika soek hy in oorsake in die verlede van die land. Sy soektog strek oor al drie boeke heen. Daarin kom hy tot gevolgtrekkings wat veral in Suid-Afrika diverse, soms fel kritiek uitgelok het. Kritiek is hoofsaaklik gerig op die laaste boek van die drie, *Een mond vol glas*, waarin die lewe gerekonstrueer word van Demitrios Tsafendas, die man wat die eerste minister en sogenaamde “argitek van apartheid”, dr. Hendrik Verwoerd, vermoor het. In die boek word aandag bestee aan die dryfkrag wat aanleiding tot hierdie gebeurtenis kon gee. In hierdie opsig kom die apartheidsverlede van die land aan die orde. Die kritiek oor Van Woerden se boeke spreek van interpretasie gebaseer op groot misverstande. 'n Voorbeeld hiervan is die interpretasie van uitsprake in die tekste wat as “feite” gelees word, en wat, as dit as “feite” gelees word, voorkom as verdraaisels van 'n “waarheid”, eerder as 'n korrekte weergawe van die “werklikheid” in 'n meer algemene sin. Hierdie waninterpretasie kan herlei word tot die wyse waarop die boeke gelees is buite beskouing van die bepaalde genre waarin dit geskryf is en die versuim daarvan om dit as 'n geheel wat saam groter betekenis dra te beskou. In hierdie studie word die doel gestel om die drie boeke te bestudeer met die oog op die vind van 'n verborge eenheid daarvan, want as daar sprake is van 'n siklus, waarin tekste mekaar aanvul, kommentaar op mekaar lewer en as geheel 'n groter betekenis verskaf, sal dit 'n groot invloed hê op die interpretasie en evaluasie van die tekste. Ook die genre waartoe die drie tekste gesamentlik behoort, sal 'n verdere rol speel in die wyse waarop die tekste beoordeel moet word. As daar genoegsame aanduiding van fiksie is, kan kritiek op grond van waarheidsgetrouheid nouliks ernstig opgeneem word. Problematies is egter dat die tekste

oor historiese gebeure gaan, maar op die fyn lyn tussen feit en fiksie lê. Om dit as 'n eenheid te interpreteer kan ook in hierdie verband riglyne verskaf.

Die hipotese in hierdie ondersoek is dat Van Woerden se drieluik 'n outobiografiese geheel daarstel waarin sy jeugjare in die Kaap beskryf word, maar waarin ook belangrike fases van sy latere lewe beslag kry. Voorts is die hipotese dat hierdie drie werke in 'n sikliese verband geskakel is wat dit noodsaaklik maak om dit in geheelverband te interpreteer en ook te evalueer. Boonop veroorsaak die sikliese skakeling dat daar van 'n duidelike proses van ontwikkeling sprake is. Verder word gestel dat die genre waarin die siklus as geheel geskryf is, 'n vorm van geskiedskrywing is waarin die geheelbetekenis 'n funksie het wat feitelike kontroleerbaarheid oortref. Deur op 'n artistieke manier vorm te gee aan die kompleksiteit van die land, word dit meer begryplik gemaak. Dit het konsekwensies vir die skrywer se verwerking van die invloed wat die land op sy eie persoon en dié van ander karakters gehad het, synde 'n ongenaakbare land met 'n pragtige dog wrede landskap en 'n gewelddadige verlede. Hierby speel die land 'n rol as 'n faktor in die bepaling van die identiteit van sy inwoners en in die verwagting dat dit 'n tuiste moet bied. 'n Dilemma van die skrywer is dat hy as immigrant van hierdie tuiste uitgesluit word, maar ook nie meer toegang het tot die tuiste wat sy land van afkoms bied nie. Vormgewing, en die rekonstruksie van eie identiteit is 'n belangrike stap in verwerking. Kontroleerbare feite is hier nie deurslaggewend nie.

'n Verdere hipotese is dat die tekste aansluit by die oorheersende modes van geskiedskrywing in Nederlandse en Suid-Afrikaanse literatuur waarby die subjektiewe optekening (herskrywing) van die verlede aanvaarbaar is. In ander opsigte is Van Woerden se tekste vernuwend en knoop dit interessante gesprekke met meerdere tekste aan. Dit dra veral by tot die koloniale en postkoloniale diskoerse van beide die Nederlandse en Afrikaanse literatuur.

Bepaalde teoretiese werke sal gebruik word om te bepaal of Van Woerden se drieluik as verkapte outobiografiese siklus gelees kan word. In hierdie verband sal nie uitsluitlik op teksinterne merkers gefokus word nie, maar tekseksterne tekens soos byvoorbeeld verkry uit onder andere onderhoude en biografiese sketse van die skrywer sal ook deeglik ondersoek word. Van Woerden se werk sal vervolgens in verband gebring word met die onderskeie literatuursisteme in Nederland en Afrikaanse literatuur in Suid-Afrika. Hier word dus uitgegaan van 'n kontekstuele aanpak.

In hoofstuk een kom die bespreking van siklusdefinisies aan die orde. Daar word gekyk na verskillende uitsprake oor siklusse, veral ten aansien van eenheid en

outonomieit, herhaling en ontwikkeling in literêre werke en hoe interpretasie en evaluasie saamhang. In hierdie hoofstuk sal gepoog word om vas te stel watter siklusdefinisie die mees omvattende is. Met hierdie definisie in gedagte word *Moenie kyk nie*, *Tikoës* en *Een mond vol glas* dan afsonderlik in die volgende drie hoofstukke bespreek. Veral herhalende en ontwikkelende aspekte van die drie boeke kom onder die loep. Aan die einde van hoofstuk vier sal tot 'n gevolgtrekking gekom word of genoegsame aanduiding gevind kon word dat die drieluik inderdaad as siklus figureer.

In hoofstuk vyf kom genologiese kwessies aan die orde en daar word gepoog om antwoorde te vind op die vraag of kritiek rakende feitlikheid geregverdig is gesien teen die literêre vorm waarin die verhaal gegiet is. Verder kry die vrae waarom geskiedskrywing in hierdie vorm soveel reaksie uitlok en wat die funksie en risiko's daarvan is, aandag. Daar word veral ingegaan op die aspekte van skryf oor waarheidsgebeure teenoor die skryf van fiksie, historiese fiksie, bekentenisliteratuur en outobiografie.

Met bogenoemde in ag genome, word in hoofstuk ses en sewe gekyk na die heersende literêre “modes” in onderskeidelik die Nederlandse en Suid-Afrikaanse literatuursisteme. Dit behels vormlike sowel as tematiese ooreenkomste. Die doel is om in die eerste plek die tekste teen die onderskeie literatuursisteme te plaas en in die tweede plek om 'n aanduiding te kry of die tekste aansluiting vind by ander literêre werke sodat die resepsie daarvan vergelyk kan word. Ook ter sake in die laaste twee hoofstukke is die bydrae wat Van Woerden se tekste lewer tot diskoerse in die Afrikaanse en Nederlandse literêre wêreld.

As die geopperde hipoteses nie as onhoudbaar bewys word nie, kan gestel word dat hier sprake is van drie tekste wat gesamentlik die psige van 'n verskeurde land en sy inwoners skilder as 'n geïmmigreerde skrywer se poging om tot insig te kom van sy eie verlede én die nawerking daarvan. Die funksie van die tekste, tesame met die literêre vorm en betekenis wat deur die eenheid daarvan tot stand gebring is, is uiteindelik belangriker as die feitlike kontroleerbaarheid van teksgegewens.

Hoofstuk 1

Die sikliese aspek van literatuur

1.1 Inleiding

Die samehangende geheel van 'n groep tekste teenoor die outonomieit van elke individuele teks, is in meer as een opsig problematies. Die sentrale vraagstelling in hierdie hoofstuk vloei uit hierdie problematiek, naamlik die wyse waarop sikliese skakeling in die prosasiklus interpretasie en evaluasie kompliseer. Selde word daar reg geskied aan tekste behorende tot siklusse wat nie in sikliese verband geïnterpreteer of na waarde geskat word nie. Ter sake vrae is dus: Hoe werk interpretasie en evaluering van literêre tekste en hoe word dit gekompliseer by prosasiklusse? Watter tegnieke is daar wat 'n skrywer kan aanwend om dit duidelik te maak dat sy tekste as 'n eenheid gelees moet word sonder om bloot in herhaling en selfs outomatisering te verval? Ten slotte word poësie-, kortverhaal- en prosasiklusse bespreek en verskeie definisies val onder die soeklig met die doel om 'n geskikte definisie daar te stel waaraan Henk van Woerden se drie tekste gemeet kan word.

1.2 Literêre werke as afgeslote eenhede

1.2.1 Eenheid en outonomieit

Met eenheid word bedoel daardie verbondenheid tussen tekste van dieselfde skrywer wat met die lees van een, die ander in herinnering roep; ongeag of dit byvoorbeeld deur temas, karakters, tyd, ruimte of gebeure aan mekaar verbonde is.

'n Outonome literêre werk beteken letterlik “dat die werk vir homself 'n wet is en nie met ander wette buite homself gemeet kan word nie” (Viljoen, 1992:363). Viljoen verduidelik verder dat outonomieit ook inhou dat 'n literêre werk as werk beskou word wat uit sy konteks en die totaliteit van gebeurtenisse geïsoleer kan word.

Eenheid versus outonomieit is 'n konsep wat byna sonder uitsondering deur alle ondersoekers van siklusse aangeraak word, hetsy dit op kortverhaal-, poësie- of prosasiklusse betrekking het. Ingram (1971:19) stel dit pertinent dat spanning tussen die *een* en die *baie*, sentraal staan tot die dinamiek van kortverhaalsiklusse: “Every short story cycle displays a double tendency of asserting the individuality of its components on the one hand and of highlighting, on the other hand, the bonds of unity which make the many into a single whole”.

Helen Mustard, soos aangehaal deur Ingram (1971:20), formuleer die ideaal van siklusse en noem dit die “cyclic principle”: “Cycles are made by establishing such relationships among smaller entities as to create a larger whole without at the same time destroying the identity of the smaller entities”.

Vir Van Coller (1992:482) is dit duidelik dat “die siklus as literêre soort ’n eenheid waarborg”. Hy verwys ook na Spies (1978) se definisie:

(’n siklus is) “’n aantal verse wat in hulle onderlinge verband ’n groter eenheid tot stand bring as dié van die enkelgedig, maar met die behoud van die selfgenoegsaamheid van die afsonderlike verse” (...) OF dit ’n gedigte- of prosasiklus betref, die totale betekenis is groter as die van die individuele betekenis.

Belangrik vir die vasstelling van die spesifieke soort eenheid waarvan gepraat word, is die dinamiese patrone van herhaling en ontwikkeling (Ingram, 1971:20). By poëtiesiklusse byvoorbeeld word die eenheid deur formele samehange en ’n ontwikkelende epiese lyn vasgestel (Spies, 1992:481).

1.2.2 Herhaling en ontwikkeling en die sirkelgang daarvan

Die patrone van ontwikkeling kan *liniêr* (die chronologiese ontwikkeling van aksie), *multigerig* (soos by tematiese en simboliese uitbreiding of verdieping) of *verdiepend* of *verbredend* van betekenis wees (Ingram, 1971:20). Ingram vergelyk die samewerking van herhaling en ontwikkeling met die beweging van ’n wiel. Die buitekant van die wiel verteenwoordig herhalende elemente in ’n siklus wat roteer rondom ’n tematiese middel. Soos hierdie elemente (motiewe, simbole, karakters, woorde) hulself herhaal, beweeg die hele wiel vorentoe. Van Coller (1992:482) sluit hierby aan: “(...) die term siklus (word) gebruik om ’n groep verhale of gedigte te tipeer wat om ’n middelpunt ‘kring’, ’n ‘in sigself geslote reeks van werke wat saamhoort’”. Hy haal ook Webster (*Webster’s Third New International Dictionary of the English language*, 1961:563) se definisie aan: “(...) die *siklus* kan gekenskets word as ’n dinamiese proses, ’n omloop of kringloop, waarin die begintoestand weer bereik word na die deurloping van ’n paar fases”. Verder wys hy daarop dat noulettend na tyd opgelet moet word, want dit dui by uitstek ontwikkeling aan. Ruimte dui naas herhaling weer dikwels tydverloop aan.

Strydom (1976:15-16) waarsku teen die gevaar dat

die kontinuïteitsprinsipe slegs ’n eksterne samehang teweegbring. (...) ’n Digter kan byvoorbeeld gedigte skryf oor onderskeidelik die lente, die somer, die herfs en die winter, of oor sy ervarings gedurende die oggend, die middag en die aand, maar die benutting van dié ekstra-literêre prinsipe van opeenvolging beteken nie per se die totstandbrenging van ’n siklus nie.

Verder kan outomatisering plaasvind, sou die kontinuïteitsbeginsel te ver deurgevoer word sodat eendimensionaliteit of eenlynigheid verwikkeling en verskeidenheid belemmer (Strydom, 1976:16). Strydom kom dan tot die gevolgtrekking dat spanning by die leser sal verdwyn, aangesien daar aan sy verwagtinge voldoen word. Hy gaan egter verder deur uit te lig dat die gevaar van te ver deurgevoerde kontinuïteit gesystap word as 'n tema ontwikkel word. Dit veronderstel evolusie, progressie. Op sy beurt veronderstel progressie ('n logies-chronologiese opeenvolging) intrinsieke kontinuïteit, dit wil sê interne intrige (1976:16).

Strydom (1976:21) noem enkele variasie-moonlikhede:

- Die tema kan gevarieerd herhaal word deur dit in verskillende tyd-ruimtelike kontekste daar te stel.
- Verskillende fasette en karakteristieke van die gekose tema kan geaksentueer word.
- Verskillende sprekers kan gebruik word waar elk 'n eie interpretasie en opvatting gee van 'n bepaalde objek.

“Akkumulاسie” en “amplifikasie” sal wel verskeidenheid teweegbring (Strydom,1976:21). Dit behels met ander woorde 'n opeenstapeling van temas, maar dan met 'n verdere uiteensetting of ontwikkeling daarvan.

Dit wat betref die ontwikkeling van 'n tema. Ontwikkeling in 'n siklus moet ook plaasvind wat betref die karakters, of soos Ingram (1971:22) dit stel: “‘Major’ protagonists became ‘realized’ through recurrence, repetition with variation, association, and so on”.

Karakterontwikkeling kan byvoorbeeld gemeet word aan herhaalde interaksie met mede-karakters, die hantering van situasies, gedagtes, aanvaarding en die groei tot 'n ronde karakter. Dit is egter nie slegs karakters wat evolusie kan ondergaan nie, maar ook die vertelsinstansie. Herhaling en ontwikkeling, asook die organisering van eenhede, word deur die abstrakte outeur¹ gereël. Dit is ook die taak van die abstrakte outeur om genoeg leidrade te verskaf om sy teks te kan interpreteer.

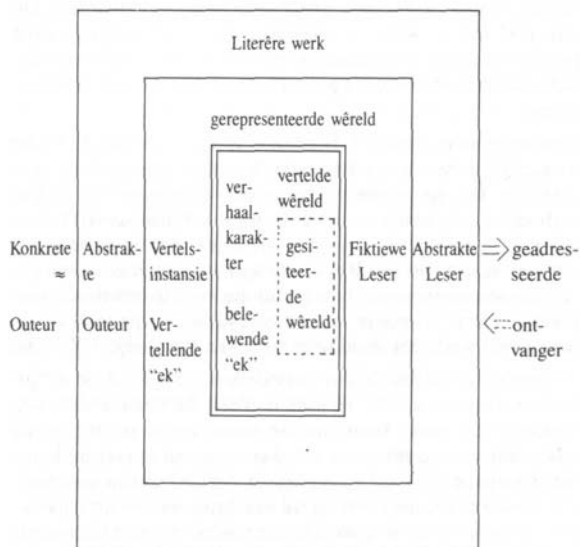
¹ Van Coller (1992:483-484) verduidelik die gespreksvlakke soos volg (aansluitend by Schmid, 1973): Die eerste gespreksvlak is dié tussen die abstrakte outeur en abstrakte leser. Die abstrakte outeur is as organiseerder van die gehele werk binne die werk aanwesig en is nie sonder meer gelyk te stel aan die konkrete outeur of die vertelsinstansie nie. Die abstrakte outeur kommunikeer, streng gesproke, nie alleen deur middel van taal nie. Sy kommunikasiemedium is vormtaal. (...) Die abstrakte leser is in werklikheid die ideale leser wat 'n medegegewe ideale moment binne die literêre werk is (...).

1.3 Hoe werk interpretasie en evaluering?

'n Konsekwensie van outonomieit wat Viljoen uitlig, is dat die waarde en waarheid van 'n outonome werk slegs bepaal word deur die werk self, “omdat ooreenstemming met sy eie wette uiteindelik die enigste kriterium is waarmee dit gemeet kan word” (1992:364). Om duidelike redes sal die waarheid van 'n teks behorende tot 'n siklus medebepaal word deur die ander tekste. Beoordeel met wette buite homself en met meerdere kriteria, sal die interpretasie en waardeskating noodgedwonge geskied met inagneming daarvan.

Van Rensburg (1992:184) definieer interpretasie as “alles wat begrip vir 'n teks bevorder”. Hy onderskei dit van evaluering, naamlik “al daardie aktiwiteite wat spesifiek ten doel het om insig in die waarde van die teks te verskaf”. Van Rensburg lig ook die vraagstuk uit na wat presies die literêre teks omsluit. Die een skool (die outonomie standpunt) stel dat alles wat vir die begrip van 'n teks nodig is in die taal aanwesig is. Die ander skool sien die teks as teken, dit wil sê alle artistieke sowel as nie-artistieke kodes (1992:185) wat betekenis dra. Tans, met institusionele analise as nuwe

SKEMA VAN DIE INSTANSIES BETROKKE BY EN/OF AANWESIG IN DIE VERHALENDE LITERÊRE WERK



Voorts word die gerepresenteerde wêreld onderskei. Dit is veel groter as wat dit lyk en omvat in werklikheid die totale wêreld van die werk. Ook die sg. verteller of vertelsinstansie behoort tot die gerepresenteerde wêreld. Hy rig sy boodskap tot die fiktiewe leser wat of uitdruklik genoem word (“beste leser”) of implisiet aangespreek word. (...) Die gerepresenteerde wêreld is nie gelyk aan die volgende vlak, nl. die vertelde wêreld, nie. Eersgenoemde word gerig tot die abstrakte leser, lg. tot die fiktiewe leser. In die vertelde wêreld is personasies (romanfigure) teenwoordig. Dit kan ook 'n ek-figuur as belewende ek wees. Die gesiteteerde wêreld bestaan uit dit wat die karakter sê, dink en voel en die visie van verhaalkarakters kan heeltemal verskil van dié van die vertelsinstansie, en uiteraard van die abstrakte outeur. (...) in die geval van die romansiklus (is) die rol van die abstrakte outeur uiters belangrik a.g.v. die feit dat hy die organiseerder van die geheel is.

aandagsgebied, is die teks slegs deel van die materiële produksie. Ander institusies in die literêre veld, naamlik uitgewerye, literêre tydskrifte, boekhandels, en –klubs, literêre kritiek en onderwys speel eweneens ’n rol in die suksesverhaal van ’n teks. Die waarde van ’n teks word lank nie meer alleen deur inhoud bepaal nie. ’n Titel wat in ’n siklus verskyn betrek alreeds die ander titels in die siklus wat mee behoort te speel in die evaluering. ’n Probleem by prosasiklusse is egter dat dit nooit eensklaps as ’n geheel gepubliseer word nie.

Die leser rig hom primêr op die enkelwerk, óók as gevolg van die feit dat veel meer tyd verloop tussen die verskyning van prosawerke as tussen die aparte gedigte van ’n *siklus* of bundel. Prosawerke doen dus meer outonoom aan as gevolg van hulle periodieke en afsonderlike verskyning. Daar sal dus ook wat die evaluering betref veel meer klem gelê word op die enkelwerk, en daar sal dikwels uit die oog verloor word dat ’n werk deel uitmaak van ’n groter geheel. Verder is daar dikwels geen oorkoepelende of samevattende titel om die leser te rig in sy realisasie soos in die geval van ’n bundel nie (Van Coller, 1992:483).

Ons sien egter in die werk van byvoorbeeld Etienne Leroux en Alexander Strachen hoe groter eenheid sentraler staan as die individualiteit van die onafhanklike stories. Die rede hiervoor is dat karakters en gebeure dikwels in terme van retrospeksies of prospeksies beskryf word. Dit beteken dat belangrike interpretasies agterweë bly indien die skakeling nie gemaak word nie (Van Coller, 1980:327). Waar interpretasies agterweë bly, word begrip vir ’n teks nie bevorder nie (Van Rensburg se definisie vir interpretasie) en is een van die aktiwiteite wat spesifiek ten doel het om insig in die waarde van die teks te verskaf (Van Rensburg se definisie vir evaluering) nie funksioneel nie.

Van uitgewers kan tans egter verwag word om tekste as behorende tot ’n siklus bekend te stel, selfs as sodanig te adverteer. As kritici dit ontsien om ’n teks in sy sikliese konteks te beoordeel, of daar nagelaat word om ’n teks wat in ’n siklus verskyn het in hierdie konteks te behandel in die onderwys, kan daar nouliks sprake van ’n geregverdigde waardeskatting wees.

1.4 Die siklus gedefinieer

1.4.1 Poësie-siklusse

Cuddon (1979:17) noem ’n paar interessante feite oor siklusse. Die term “epiese siklus” is eerste gebruik deur die Aleksandrynse grammatici om ’n groep epiese gedigte rond 800 vC te beskryf. Die individuele eposse is in besonderhede uitgewerk en uiteindelik saam met ander gevoeg om ’n epiese siklus te vorm. Hierdie proses is in vele beskawings herhaal. Dit is denkbaar dat ’n groot aantal Ou Testamentiese stories aanvanklik apart was en ’n homogenetiese eenheid gevorm het.

Oor poëtiesiklusse is gesaghebbende werk deur Leon Strydom (1976) gedoen. Sy werk oor kontinuïteit en ontwikkeling is reeds eerder in hierdie hoofstuk aangehaal. Verder beskryf hy gedigtegroepe (die siklus en series) as ideaaltipes, met ander woorde “ahistoriese, teoretiese konstruksies wat basiese struktuurmoontlikhede aandui” (1992:140-141). Hy skryf dat dit vanselfsprekend is dat ’n gedigtegroep meer ordeningskenmerke kan vertoon, en dus meer informatief kan wees as ’n afsonderlike gedig.

Die kombinasie van die onderskeie gedigte, die ordening van die groep, is betekenisvol; dit het ’n betekenispotensiaal wat ontbreek by die gebruikelike byvoeging van los gedigte. As sodanig bied die *gedigtegroep* aan die digter die moontlikheid om ’n groter verskeidenheid en kompleksiteit tot strukturele eenheid saam te snoer en om die leser sodoende te verseker van ’n groter, intenser leesavontuur (1992:141).

Die gedigte in die groep kry vanweë tematiese betrokkenheid en onderlinge strukturele samehang ’n meerwaarde (Strydom, 1992:141).

Lina Spies (1992:478) skryf ook in haar ondersoek na die siklus in die poësie in *Literêre terme en teorieë* dat die geheel ekstra betekenisnuanses aan die enkelwerk toevoeg. “Die verskillende dele van die *siklus* wys na mekaar heen, sodat die geheel ’n meerduidigheid het wat in die dele afsonderlik nie te vind is nie. (...) Lig ’n mens die enkelwerk uit sy sikliese verband, gaan sekere van hierdie betekenisnuanses verlore” (1992:478). Sy verduidelik verder dat daar binne die siklus ’n ontwikkeling voltooi word en dat die ontwikkelingsgang hom as ’n sirkel voltrek.

Dit is eerder vermeld dat poëtiesiklusse makliker herkenbaar is vanweë die feit dat dele meestal gelyktydig te lese aangebied word. Die poëtiesiklus is onmiddellik oorskoubaar, in Spies se woorde. “Meestal word hulle ook deur ’n oorkoepelende titel as ’n eenheid saamgevoeg” (Spies, 1992:478).

’n Kenmerk waardeur poëtiesiklusse herken kan word, is die gebruik van ’n samebindende grondgedagte, byvoorbeeld “(d)ie groei van onvervuldheid tot vervulling, van pyn en leed tot vreugde” (1992:480) in N.P. van Wyk Louw se “Vier gebede by jaargetye in die Boland” (*Die halwe kring*, 1937).

’n Samebindende grondgedagte is ook een van die vernaamste kenmerke by kortverhaal- en prosasiklusse.

1.4.2 Prosasiklusse

Die ontwikkelingsaard van siklusse maak dit klaarblyklik 'n besonder geskikte styl vir die soeke na identiteit. Dit is 'n voortdurende soekproses waarin die individu telkens (poog om en/of wel daarin slaag om) nader aan die waarheid beweeg. In wat volg word eers gekyk na die soorte en aard wat korter prosa kenmerk en daarna na die kontekstuele kenmerke, byvoorbeeld waar dit veral as geskikte medium voor gebruik word. In aansluiting daarby volg die bespreking oor langer prosa.

1.4.2.1 Korter prosasiklusse

F.L. Ingram se boek *Representative short story cycles of the Twentieth Century* (1971) is waarskynlik die eerste volledige studie van die eienskappe van die kortverhaalsiklus wat gepubliseer is. Sy definisie beklemtoon die feit dat 'n teks behorende tot 'n siklus noodwendig anders ervaar sal word as dit gelees word teen die agtergrond van die geheel. Dit lui: "Short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts". In sy onderskeiding van siklusse, vul hy die terme van Helen W. Mustard (1946) aan met "completed". Dit laat die verdeling van kortverhaalsiklusse soos volg daar uitsien: "Linked stories may have been COMPOSED as a continuous whole, or ARRANGED into a series, or COMPLETED to form a set" (1971:17, klem in oorspronklike teks).

Eersgenoemde is 'n siklus waar die outeur 'n geheel in gedagte gehad het van die oomblik dat hy die eerste storie geskryf het. Soos die stories opmekaar volg, laat die outeur hom lei deur die vereistes van die meesterplan, of ten minste deur 'n bindende rigtingduidende impuls. Hierdie siklusse is normaalweg digter gebind as "arranged" of "completed" siklusse.

Die losste siklusvorms is "arranged cycles". Dit bestaan uit stories wat 'n skrywer of redigeerder bymekaar gebring het om deur jukstaposisie of assosiasie kommentaar te lewer op mekaar. Kriteria vir sulke rangskikkings is gevarieerd: repetisie van 'n enkele tema, herhaling van 'n enkele karakter of karakters, of die groepering van verteenwoordigers van 'n enkele generasie.

Marais (1992:42) voeg enkele ander bindmiddele toe: 'n deurlopende trant, verteller- of karakterfokaliseerder, 'n gemene gefiksionaliseerde ruimte of moontlik 'n vasgestelde tydperiode.

Ingram bedoel verder onder “completed cycles” stelle geskakelde stories wat nóg streng saamgestel, nóg slegs gerangskik is. Hulle het begin as onafhanklike, los stories, maar die outeur het na die bewuswording van bindende drade wat hy bewustelik of onbewustelik in die stories ingewef het, die bindende taak voltooi. Langer prosasiklusse val meestal onder “completed cycles”. Maar voordat langer prosasiklusse bespreek word, volg eers ’n aantal kenmerke van korter prosasiklusse.

’n Kontekstuele kenmerk van korter Suid-Afrikaanse prosa is dat dit dikwels spesifieke temas gemeen het. Van Woerden se werk sluit tematies goed aan by verskeie kontemporêre Suid-Afrikaanse kortverhaalsiklusse waarvan belangrike gemeenskaplike temas is: die bewustheid van ontwrigting en die frustasie van die strewe na daardie ontwykende “sense of belonging” en nasionale identiteit (Marais, 1992:46). Veral *Een mond vol glas* toon ooreenkomste met Vladislavić se *Missing Persons*. “Community” of “a sense of belonging” is nietemin nie ’n onmiskenbare gegewe nie (vergelyk Marais, 1992:44).

Vele publikasies van kortverhaalsiklusse oor polities-benadeelde gemeenskappe en die verskeie teoretiese besprekings daarvan², lei die ondersoeker tot die gevolgtrekking dat kortverhaalsiklusse ’n geskikte medium is vir die vertelling van gemeenskapsverhale. In verband hiermee sê Cox (1998:150) oor gemeenskapsherinnering:

(...) it is not ultimately private and untraceable, there is a collective order to the apparent chaos (...). This interpretation substitutes for linear history and neatly mapped family trees a web-like nervous system endlessly multiplying and interweaving human experiences in a complex and random network, impossible to tease apart.

Sue Marais (1992) ondersoek of gemeenskappe of ruimte dikwels in siklusse sentraal staan. Sy voer, (met verwysing na Shaw, 1983 aan) dat die gebruikmaak van versamelings stories en verhale wat in dieselfde herkenbare gemeenskap en/of ruimte afspeel, ’n realistiese effek teweegbring (Marais, 1992:43). Lesers pas hul aan by ’n omskryfde ruimte en raak so vertrouwd met ’n sekere lewensstyl. Die saamweef van verskeie ervarings van die gedeelde lewensstyl, laat lesers met groter oortuiging dat die omstandighede is/was soos dit deur die meerdere karakters gepresenteer is. Daar sal later getoon word dat Henk van Woerden ook van die tegniek gebruik maak deur verskeie karakters in die Kaapse ruimte onderskeidelik oor dieselfde lewensomstandighede te laat getuig.

² Onder andere:

Adendorff, 1986; Cox, 1998; Jamal, 1991; Marais, 1992, 1995 en 1996; Vladislavić, 1989 en Wicomb, 1987.

1.4.2.2 Langer prosasiklusse

Merkwaardig baie is in Suid-Afrika gepubliseer oor die kortverhaalsiklus, terwyl die langer prosagenres sover minder aandag geniet het; merkwaardig veral gesien in die lig daarvan dat daar in Afrikaans prosasiklusse van sulke hoogstaande gehalte, soos die sikliese werk van Etienne Leroux, Strachan en Schoeman bestaan. Oor eersgenoemde het Van Coller navorsing gedoen en sy teoretiese uitgangspunte en gevolgtrekkings sal hoofsaaklik gebruik word in die bewysvoering dat Van Woerden se drie tekste as siklus figureer.

In verband met siklusse is in die voorafgaande gedeeltes veral gepraat oor eenheid en individualiteit, herhaling en ontwikkeling en die sirkelaard daarvan. Bykans alle ondersoekte definisies³ van die siklus het dit gemeen dat die werke behorende tot 'n siklus 'n deurlopende tema, sentrale figuur of groot gebeurtenis het. “Die begrip siklus (van die Gr.: *kuklos*) beteken oorspronklik ‘kring’ en dui in die algemeen op 'n in sigself geslote geheel” (Van Coller, 1992:482).

'n Definisie vir prosasiklusse móét al bogenoemde van die bespreking tot sover in berekening bring. Dit word gevind in dié van Van Coller (1980:14) wat na ondersoek en evaluering van veral die definisies van Strydom⁴ (1976) en Deudney⁵ (1971), spesifiek vir prosasiklusse geformuleer is en wat in Cloete (red.) se bekende *Literêre terme en teorieë* (1992:482) en Van Gorp se *Lexicon van Literaire termen* (gewysigd) opgeneem is. Die definisie lui soos volg:

Die siklus is 'n in sigself geslote geheel van outonome dele wat kring om 'n sentrale kern (tema; persoon; gebeure; idee) en dié standhoudende kern voortdurend ontwikkel en herhaal in chronologiese, onverwisselbare volgorde, om oplaas na die ontwikkeling voltrek is, weer onafwendbaar terug te keer na die beginpunt en wel in 'n gewysigde vorm sodat 'n *totaalbetekenis* daargestel word wat in geen van die afsonderlike dele ten volle gerealiseer is nie.

Hierdie definisie sal gebruik word om die hipotese te bewys dat *Moenie kyk nie, Tikoes* en *Een mond vol glas* as siklus gelees kan word.

³ Baldick, 1992; Cudden, 1979; Deudney, 1971; Ingram, 1971; Shaw, 1979; Spies, 1978; Strydom, 1976; Van Coller, 1980.

⁴ Die ontwikkeling van 'n tema in kontinue tyd en ruimte sodat die gedigte onderling in volgorde onverwisselbaar is.

⁵ Die gedigsiklus is 'n geheel van outonome dele wat sentreer in en kring om 'n sentrale tema. Dit word gekenmerk deur standhoudende elemente, elemente wat in ontwikkeling begrepe is, aaneengeskakeldheid van die konstituerende eenhede deur progressie in die tema en uitdruklike tydopeenvolging.

1.5 Slot

'n Literêre siklus bestaan uit dele wat deur die proses van herhaling en ontwikkeling van motiewe, simbole, karakters en woorde wat rondom 'n ook evoluerende tematiese kern draai, 'n eenheid vorm. Die verhouding tussen eenheid en outonomieit is problematies, want die onderlinge verhouding tussen kleiner dele moet 'n samehangende geheel met 'n groter totaalbetekenis daarstel sonder dat die identiteit van elke afsonderlike deel ingeboet word.

Interpretasie en evaluasie van literêre werke word ook deur hierdie problematiek tussen eenheid en outonomieit gekompliseer. Die tekste in siklusse vul mekaar aan, lewer kommentaar op mekaar en verskaf in geheel 'n groter betekenis. Of die waardeskatting van 'n teks berus op inhoudelike, of andersins kontekstuele interpretasie en evaluering, daar word aan die tekste tekort gedoen as die eenheid van die tekste nie in beskouing geneem word nie. Boonop is dit moeilik om prosasiklusse te herken omdat, in die eerste plek, die tydverloop tussen die verskyning van tekste lank kan wees en omdat die leser in die tweede plek nie altyd gerig word deur 'n oorkoepelende titel nie. In hierdie hoofstuk is gepoog om 'n geskikte definisie te kies waardeur prosasiklusse herken en as sodanig geïnterpreteer en evalueer kan word. Uit die beskrywing van siklusse in hierdie hoofstuk blyk Van Coller se definisie omvattend en geskik te wees om in die volgende drie hoofstukke as werkhipotese benut te word en waaraan getoets kan word of Van Woerden se drie tekste as 'n siklus beskryf kan word.

'n Ander gevolgtrekking wat uit bogenoemde ondersoek getrek kon word, is dat die ontwikkelingsaard van siklusse dit 'n ideale medium maak om die tema “die soeke na identiteit” uit te werk. In die voortdurende soekproses word die kompleksiteit telkens 'n bietjie duideliker. Om dieselfde rede is dit ook 'n geskikte medium om gemeenskapsverhale te vertel.

Hoofstuk 2

Moenie kyk nie

2.1 Inleiding

Hij [nl Rudolf Daur, dominee en Zinks schoonvader] heeft vaker dan één keer het woord uitgelegd: ‘Zalig zij die heimwee hebben, want zij zullen thuiskomen’. En wanneer men hem vroeg, wat logica achter dit niet-bijbelse woord was, antwoordde hij:

‘Hoofdpijn heeft enkel die mens, die een hoofd heeft, en heimwee heeft enkel die mens, die een “heim” heeft. En zalig diegene’, zo zei hij, ‘die zijn heimwee niet verloochent, niet wegbabbelt, met lawaai verdriift of met hard werken verdringt.

Zo iemand zal thuis komen.

Laat die heimwee in jouw ziel niet sterven’; zei hij. De verlangende in jou is de eigenlijke mens, die je bent en die je in eeuwigheid zult blijven (Vertaal uit Zink, 1993:172).

Van die belangrikheid daarvan om te beskik oor ’n “heim” en die soeke na ’n tuiste wat uit die voortdurende verlange daarna voortspruit, het Henk van Woerden baie te vertel. Dit is byna onvoorstelbaar dat die leser van sy drie boeke *Moenie kyk nie*, *Tikoës* en *Een mond vol glas* nie self sal begin nadink oor sy/haar eie of gebrek aan ’n tuiste nie.

In hierdie hoofstuk gaan *Moenie kyk nie* geïnterpreteer word. Dit wil sê, daar sal volgens Van Rensburg se definisie (hierdie ondersoek p 8) gesoek word na alles wat begrip van die teks bevorder. Herhalende temas sal uitgelig word. Om aan die hand van Van Coller se definisie⁶ (1980:14) te toets of die drie boeke as ’n siklus figureer, sal vanaf die begin spesifiek daarop gelet moet word of daar ’n bepaalde tema, persoon, gebeure en idee in die middelpunt staan. ’n Sentrale vraag wat aan die orde sal kom om hierdie doel te bereik, is: watter motiewe word gebruik? Vir hierdie bespreking word die verskil tussen die terme motief en tema hanteer soos dit gedefinieer is deur Heilna du Plooy (1992:326). Sy argumenteer dat: “Tema verwys na ’n semantiese kategorie wat bepalend is vir die teks in sy totaliteit en wat gevolglik ’n abstraksie is. (...) ’n Motief is ’n element wat herhaaldelik in literêre werke voorkom, en tradisioneel het so ’n element telkens ook dieselfde beteken, bv. ‘die rooi roos’ wat in verband staan met die liefde”. Maatjie (1977) beskryf motief as die literatuurwetenskaplike morfeem waarvan die betekenis tot stand kom deur herhaling. As vasgestel is watter motiewe sentraal staan in

⁶ Die siklus is ’n in sigself geslote geheel van outonome dele wat kring om ’n sentrale kern (tema; persoon; gebeure; idee) en dié standhoudende kern voortdurend ontwikkel en herhaal in chronologiese, onverwisselbare volgorde, om oplaas na die ontwikkeling voltrek is, weer onafwendbaar terug te keer na die beginpunt en wel in ’n gewysigde vorm sodat ’n *totaalbetekenis* daargestel word wat in geen van die afsonderlike dele ten volle gerealiseer is nie.

Moenie kyk nie, kan in die volgende hoofstukke gekyk word of dieselfde motiewe in *Tikoës* en *Een mond vol glas* voorkom en of dit dan verder uitgebrei word.

Ander vrae wat hier aan die orde sal kom sluit in: wat is die beginpunt in hierdie teks, chronologies en tematies? Wat is die kern van die teks? Die antwoorde op hierdie vrae sal, na die beantwoording van dieselfde vrae in verband met die ander twee tekste in die volgende hoofstukke, ten doel hê om deur vergelyking vas te stel of ontwikkeling chronologies en tematies plaasgevind het.

2.2 Sentrale tema, persoon, gebeure

In Henk van Woerden se debuut *Moenie kyk nie* (1993) is die sentrale tema die problematiek van 'n emigrant: die disintegrasie en ontwrigting wat emigrasie tot gevolg het, die voortdurende soeke na identiteit en verlange om êrens tuis te hoort: in taal, in die maatskappy. In *Moenie kyk nie* neem Van Woerden hierdie soeke op, 25 jaar nadat hy teruggekeer het na sy geboorteland.

Soos vasgestel uit resensies en 'n persoonlike onderhoud met Henk van Woerden, kom die gebeure uit *Moenie kyk nie* grootliks ooreen met die skrywer se ware lewensverhaal. Soos die Barkman-gesin in die boek, het die Van Woerden-familie ook in 1957 van Nederland na Suid-Afrika geëmigreer. Die jong seun wat die fokalisator is, was toe, soos Van Woerden, nege jaar oud. Hy het as gevolg van swak dreinerings van vog uit sy linkeroog sy oog verloor en het daarom dus van kleins af 'n glasoog; 'n belangrike motief in al drie boeke. As oudste kind volg hy ses maande na sy vader se vertrek na Suid-Afrika dieselfde reis met sy moeder, jonger broer, sussie en jongste broer, onderskeidelik Hans, Anneke en Careltje in die verhaal. Hulle vestig hulle in 'n Kaapstadse voorstad waar die jong seun die geskakeerdheid van die Suid-Afrikaanse samelewing leer ken. Behalwe die ontmoeting met baie kleurlinge en Moslems in hul woonbuurt, gaan hy en Hans aanvanklik na 'n Afrikaanse laerskool en later na 'n Engelse hoërskool. In teenstelling met Hans, behou die hoofkarakter afstand van die omgewing deur as't ware 'n buitestaanderfiguur te word wat die geweld en verskeurdheid van sy omgewing observeer, maar onbetrokke bly. Ook as hul moeder 'n paar jaar na hul aankoms in Suid-Afrika sterf aan 'n chroniese dermkwaal, is dit Hans wat die ergste daaronder ly. Die hooffiguur, twee jaar ouer as sy broer, kon homself daarop voorberei. Uit 'n brief van sy ouma aan sy grootmoeder lei hy af dat sy moeder gaan sterf: "...ze zal gerust zijn, naar het lijkt, dat ze op mij ten volle kan vertrouwen wat de brokken betreft die ze achterlaat..." (p 57). Sonder sentimentaliteit sê hy op pagina 59 aan sy

vader dat hy nie na die begrafnis wil gaan nie. Uit *Tikoës* lei die leser af dat hy wel aanwesig is op 'n foto wat geneem is die dag van die begrafnis, maar hy vertel aan sy Duitse vriendin dat hy daar niks van kon onthou nie.

Dat hy geweier het om hierdie en ander intense belewinge te beleef, was sy behoud. Hans wat dramatiese gebeurtenisse opgeneem het sonder om daarvan afstand te neem, is uiteindelik self net so verskeurd as sy gesin gelaat. Sy vader se huwelik met 'n kleurlingmeise wat onder hul sorg was en wat al vier kinders mishandel het, hul vader se oorskakeling van kerk na kerk (die mormone, theosofe, zenboeddhiste en die spiritistiese kerk) is alles dinge waarmee hulle boonop, afgesien van hul moeder se dood, te kampe gekry het.

Na die huwelik met Laura, sy pa se tweede vrou, mog die kinders, waarvan sommige aanvanklik uitgeplaas is na pleegouers en ander na die weeshuis, weer tuis kom woon. Die huislike situasie dra verder by tot Hans se disintegrasie. Nadat hy 'n aanslag op Laura se lewe gepleeg het, word hy verplaas van seunskool na seunskool vir probleemkinders. Na aanhoudende uitlokking deur en uiteindelijke slaagsraking met 'n medeleerling, word Hans as skisofeen in 'n psigiatriese inrigting te Stikland, 40 myl van Kaapstad, geplaas. Intussen het Laura teruggekeer na haar suster, het hul vader hom aan 'n tweede kleurlingvrou verbind en verhuis na Rhodesië (tans Zimbabwe) waarheen Careltje en Hans (na die Ingutsheni inrigting) ook later gebring word. Met die uitbreek van die Burgeroorlog in Rhodesië laat Anneke Hans terugkom na die Kaap, enkele weke voordat hul vader na Israel emigreer. Careltje, wat die skool vervroeg verlaat het, het teen dié tyd tot die British South African Police toegetree.

In hierdie stadium, na twee jaar by die Akademie vir Beeldende Kunste in Kaapstad en 'n mislukte verhouding met 'n medestudent, staan die hoofkarakter op die punt om na Nederland terug te keer (die jaar is 1968, en hy is 21 jaar oud). Hans trek in in 'n woonstel in Rondebosch en kry werk by 'n motorhawe. Nie lank hierna nie ontmoet hy vir Toontjies, 'n kleurlingmeisie wat Hans sy Karoo-bokkie noem. Sy woon by hom vir 'n kort tydjie voordat sy verdwyn, maar dit is 'n uitspraak van haar wat aan die boek sy titel besorg. Met die eerste aankoms in Hans se kamer, sy blik ontwykend en haar oë verbergend, sê sy vir Hans: “Moenie vir my kyk nie” (p 145). Gereeld trek sy haar na Hans se skouers om nie gesien te word nie (p 147): “Geen preutsheid, maar de angst dat hy haar zonder het te willen toch zou bekijken zoals de Boere haar zien: iets in de orde van een dier uit het achterland. Een schaamte misschien (...).” Toe hy op 'n keer die badkamer instap waar sy besig was om aan te trek sê sy: “Moenie kyk nie”.

Kort nadat sy hom verlaat het, gaan Hans na Suidwes-Afrika (vandag Namibië) om by verskillende myne te werk. Op 'n keer stel hy 'n landmyn in die woestyn en dit gaan af voordat hy buite die bereik van die ontploffing kan wegry. Uit resensies weet die leser dat sy dood 'n fiktiewe gebeurtenis in die boek is en hierdie gegewe gee aanleiding tot twyfel of die teks wel 'n outobiografie is.

In die voorafgaande bespreking is spesiaal op tyd gelet omdat dit by uitstek chronologiese ontwikkeling aandui tussen verskillende dele van siklusse. Op hierdie manier kan in die volgende hoofstukke gekyk word of chronologiese ontwikkeling op verhaalvlak in die ander twee tekste plaasvind. Latere vergelyking om herhaling en ontwikkeling te probeer aantoon is ook die rede waarom vervolgens na motiewe gekyk gaan word. Motiewe is verder 'n instrument om begrip van 'n teks te bevorder en 'n hulpmiddel om temas te herken. Volgens Van Coller se definisie moet die sentrale kern van 'n siklus (tema; persoon; gebeure; idee) voortdurend ontwikkel en herhaal word in chronologiese volgorde.

2.3 Motiewe

2.3.1 Om te kyk

Daar is reeds vermeld dat die titel *Moenie kyk nie* ontleen is aan die uitspraak van Hans se kleurling vriendin, Toontjies, wie nie wil hê dat daar op grond van haar huidskleur op haar neergesien word nie. Dit kan ook andersins betekenis hê op tematiese vlak. 'n Mens sou kon argumenteer dat hierdie uitspraak as 'n motto van die abstrakte outeur gelees sou kon word: om in hierdie land te kan tuisvoel, moet mens nie kyk na die verskeurdheid, geweld en gespletenheid daarvan nie. Anders laat dit mens met geen ander keuse as om weg te vlug daarvan nie. Die alternatief is om te bly, om betrokke te raak en self moontlik verskeur te word. Dit is ironies dat die woorde “Moenie kyk nie” teenoor Hans uitgespreek word, die een wat betrokke raak, wat geen afstand kon handhaaf nie, maar kyk, geraak word deur wat hy sien en omdat hy nie vlug nie, maar die gesplete wêreld om hom syne maak, kan 'n verband gelê word met sy skisofreniese toestand.

Die tema gespletenheid word ook verder in die teks uitgewerk as 'n belangrike betekenisdraer. Die feit dat die hoofkarakter 'n glasooë het, is van groot belang in hierdie verband. Vergelyk pagina 99:

“Gelukkig kun je het vermogen om te zien niet halveren. De eenoog is niet blind of voor de helft slecht van gezicht. (...) En diepte weergeven, tékenen, is eenvoudigweg de

platheid vertalen die een twee-oog maar met moeite voor zich ziet; alsof een begaafde cycloop het perspektief heeft ontworpen.”

Om met een oog te kyk het as't ware 'n verskerpte waarneming tot gevolg. Dit help die kyker om met 'n ander perspektief te kyk. Hoe fyn die hoofkarakter in die teks waarneem, sien ons byvoorbeeld in die volgende paragraaf (p 11) waar alle beelde wat hy die dag teengekom het vervloei en voor hom afspeel as hy sy oë sluit net voor hy in 'n narkotiese slaap val:

De stad flitst opnieuw aan mij voorbij. Er zijn verhaspelde eenden die kometen aan hun jongen voeren. Chaplin komt langs, in een kostuum van de Ballet Russe. Door het linkeroog zie ik hem Egyptisch vertekend een kapotte sandaal opeten. Door het rechter daalt hij af naar een schuit die als een oude klomp aan het Rapenburg dobbert.

Die sitaat onderstreep ook weer die gespletenheid; wat hy deur sy linker- en regteroog in sy gedagtes sien, is twee verskillende beelde. As dit op kyk aankom, is die cycloop dus vry van dubbelsinnigheid. Dit maak dit ook moontlik vir die hoofkarakter om die land in sy geskakeerdheid waar te neem soos dit werklik is en sonder enige sinsbedrog: die geweld, onregverdigheid maar ook skoonheid daarvan. Dat hy nie blind is vir die gespletenheid van die land nie, blyk ook uit die volgende paragraaf (p 111):

De herfst is een seizoen van luwte. Hij geeft het landschap een bepaald ewenwicht, maar maakt het niet begrijpelijker. Tientallen keren ben ik deze heuvel afgedaald zonder dat het vergezicht verklaarbaar werd. Het blijft te groot, te ver, te veel voor één oogopslag. Het laat zich in stukjes zien, maar niet als een geheel; zelfs als de eerste regen de lucht heeft schoongeveegd, zoals vandaag, lijkt het alsof door de helderheid, het prismatische in het licht, alles nog minder overzichtelijk, nog gespletener is; alsof de afzonderlijkheid van zee naar berg naar vlakke is doorgetrokken, en sprakeloos terug van vlakke naar berg naar zee is gegaan; een dolle beweging.

Nog 'n prominente paragraaf is dié op pagina 35 waar die hoofkarakter met sy moeder op soek gaan na 'n kunsoog vir hom in Kaapstad. Hul ervaring herinner hul weer daaraan dat hulle in 'n vreemde land is, wat tog ingrypend anders is as die land waaraan hul gewoon is:

Aan het eind van de middag zijn wij op zoek naar een glazen oog. (...) De meeste zijn bruin, of aan zwart grenzend bruin; bruin in alle soorten, van gitdonker tot amber. Bij negers is het oogwit grijzer dan bij blanken, merk ik op. (...)

De meneer schuift la na la open. We boffen; onder de glasogen is er een die redelijk past, al is hij veel lichter, staalblauw haast, dan dat waarmee ik zie. (...) En het is notabene voor de helft van de prijs; ze doen het niet meer, en verkopen uit wat ze nog hebben. (...)

“Zelfs kunstogen on sale”, zegt moeder als wij de bus instappen, “raar land”.

Omdat jy net oor één oog beskik verskaf dit die vermoë om die gespletenheid van die land te kan raaksien, dit stel die kyker in staat om 'n afstand te behou ten opsigte van dit waarna hy kyk, dit lê klem op andersheid of vreemdeling- of buitestaanderskap en bied 'n

buitengewone kyk op die realiteit (p 129): “Het oog bood mogelijkheden, ik weet niet welke. Hij wrijft mij onmiddellijk een hoge mate van ‘Engst’ aan. Volgens hem een soort angst dat zich gemakkelijk in Genius laat vertalen, of althans in een buitengewone kijk op de dingen (...).”

2.3.2 'n Nederlandse sitkamer in Afrika

Reëlmatig word in die teks verwys na die familie Barkman se sitkamer, deur die moeder ingerig met Nederlandse meubels. Wat veral vir besoekers vreemd aandoen, is die familie se groot versameling boeke (p 26):

Moeders lounge zal anders zijn. De fauteuil uit Paterswolde wordt uit de kist gehesen; de schemerlamp met krul, de kris, de batik en pukkelleedjes, het wagenwiel en de bijsettafeltjes wachten op hun beurt. Moeder stapelt Hollandse huisraad en vrachten boeken, die wij door de voortuin zeulen. (...)

Tegen het einde van de ochtend zijn de burens te hoop gelopen; zij sien met opgeschroefde ogen de hoeveelheid boeken aan, die uit de kist blijven stromen. (...)

In het voorvertrek klinkt het niet langer hol; de boeken zijn in kolommen tegen de wanden opgestapeld. De kamer, die voortaan de lounge zal heten, is dichtgegroeid (...).

Die Nederlandse “kamer” bly onvanpas in die vreemde land. Dit bly onveranderd selfs al begin die emigrante uit Europa stelselmatig meer aanpas; 'n stukkie binnekamer bly onverstoorbaar buitelands. Selfs as die moeder sterf, bly die kamer soos sy dit ingerig het en Laura word die vertrek belet. Dit word 'n toevlugsoord vir die hoofkarakter (p 93):

Careltjes geschreeuw als hij door de tuin leurt met een palmtak waar hij een geweer in ziet, het krijsen van de baby die door Anneke onder de moerbeibomen in slaap wordt gesust, het knetteren van de brommers die buiten langs de Landsdowneweg scheuren – in de lounge is het allemaal minder indringend. De zitkamer heeft al die jaren geen deel van Afrika uitgemaakt. Ze is nog ingericht volgens onuitgesproken voorschriften en regels die van elders komen en die, zonder nadrukkelijke bedoeling, een ontkenning van de gebeurtenissen op straat en het omringende land inhouden.

Ruimte is ontvlugting én tog ook weer iets wat vasdruk. Daardeur word getoon dat Nederland en Suid-Afrika in jukstaposisie staan, moeilik versoenbaar raak en tot 'n mate vreemd bly vir mekaar. Alles wat die immigrant van die herkomsland saamneem word tog mettertyd beïnvloed deur die nuwe land sodat dit nóg op die oorspronklike lyk, nóg volkome by die nuwe land inpas.

Die sitkamermotief beklemtoon die andersheid van die immigrant, maar dat dit nie onaangeraak deur nuwe omstandighede kan bly nie, blyk as die vader se derde vrou, Doreen, die sitkamer betrek (p 13): “Het is of eindelijk iets van Afrika ook in onze zitkamer is binnengebrou, met oneerbiedig veel lawaai dat in de hoeken waait en aan de boeken trekt”.

Uit die teks blyk dit die lot van 'n landsverhuiser te wees dat hy verskeur word tussen sy ou en nuwe “tuiste”, veral as die eerste so radikaal uit plek in die tweede staan. In Van Woerden se woorde uit 'n onderhoud met Chorus (1993:4):

Vroeger en overzee worden mythisch en ondergaan zo'n gedaanteverwisseling dat je er de werkelijkheid nooit meer in herkent. Je kunt dus wel denken dat je terugkeert maar dan kom je in je zo genaamde vaderland toch behoorlijk bedrogen uit. In vaderland bestaat niet meer en je vindt het ook nooit meer terug. (...) Als je emigreert naar een ander continent, dan kom je nooit meer thuis.

Die sitkamer motief tematiseer die karakter van die gevolge van emigrasie: die hunkering na 'n ou tuiste, die vervreemding daarvan en onvermoë om in 'n nuwe land werklik 'n tuiste te skeep.

2.3.3 Voëls

Een van die belangrikste motiewe in *Moenie kyk nie* is voëls. Veral meeue, wat die hoofkarakter ook misvoëls noem, neem 'n sentrale plek in. Met die dag van aankoms in die Kaap word die boot van ver af begroet deur “een tros hagelwitte vogels” (p 22) wat al om die agterstewe van die boot hang. Meeue vergesel ook treine op hul roetes in die binneland in: “Eens per uur boemelt een trein langs het enkelspoor; roetstaaf en ijzersteen krijsen in de bocht. De meeuwen doen mee” (p 56).

Behalwe dat meeue beskryf word as die lelikste en gulstigste voël aan die Kaap (p 56), afstootlik vanweë “(d)e doelgerichte blik, de manier waarop hij de kop in de hals legt en de ogen openspert bij het krijsen” (p 56), vinnig en verraderlik is en alles - van rots tot Cecil John Rhodes se standbeeld – bemis, is dit boonop hul lot om tussen twee wêrelde, see en land te leef (Ohlhoff, 1999:122). Volgens Ohlhoff is die seemeu 'n baie opvallende motief in Afrikaanse poësie. In Krige se gedig “Die seemeu” word dit “in die teks geteken in sy voortdurende styging en daling, gedra deur herhaling. Vervolgens word meer natuurelemente en uiteindelik die mens self betrek, en dit dan in die vraagvorm wat vertwyfeling en ontuisheid suggereer” (1999:122). Dit gaan oor die volgende strofe:

Wat sing die see?
Wat kla die wind?
Wat roep die meeu?
Wat snik die hart
aaneen
alleen?
[Uit *Gedigte* (1927-1940)]

Ook in Nederlandse poësie, met name dié van Adriaan Roland Holst speel meeuë 'n rol as boodskappers van die “gelukseiland en as beeld van die digter wat as banneling op die aarde daarheen terughunker” (Ohlhoff, 1999:233).

Op pagina 107 stel die hoofkarakter homself gelyk aan die meeuë:

Voorbij het standbeeld van Cecil John Rhodes laat ik de stad zien hoe je in vliegende en onstuitbare vaart het luchtruim boven de tuinen in kunt zeilen. Als de meeuwen scheer ik hoog over de Adderleystraat, de banken, het postkantoor, om in de buurt van wat ze nu de Herengracht willen gaan noemen hink-stap-springend voor het station te landen.

Wat die hoofkarakter met die meeuë gemeen het, is dat hy die Kaap onbetrokke, as't ware uit die lug, observeer. Verder deel hulle die banneling se gevoel van ontuisheid, 'n lewe tussen twee wêrelde. En dan is daar die altyd teenwoordige hunkering na die see: “O zee, o zo graag naar zee”. In 'n persoonlike onderhoud vertel Van Woerden dat ook sy moeder, op haar siekbed, na die see verlang het. Hy verwoord dit in sy boek op pagina 58: “...moeder ijlt naar de oceaan”. In die teks bied die wegbreek na die see met sy ouma vir die hoofkarakter groot verligting in die tyd van sy moeder se ergste siekwees.

Ook na vele andere soorte voëls word verwys. “De aan wezigheid van vogels maakte rustig (...)” (p 138) en gee hoop: “Het zou eens goed moeten komen, vooral met de vogels, de reigers die iets in de stroom zochten, de muisvogels, de visarend in de gomboom” (p 138). Daar is baie verwysings na swaeltjies, migrante by uitstek: “In het zwak geworden licht vliegt enkele keren een zwaluw door het openstaande raam de kamer binnen, cirkelt geruisloos rond en zwenkt vervolgens door de gang en de keuken aan de achterkant van de woning weer naar buiten” (p 89).

Van duiwe en spreeus is daar eweneens veel sprake. Dit is asof hulle die nuus dra van premier Verwoerd se dood (p 127):

Een duif scharrelt door de dakgoot. Iets verderop zit een spreeuw met rode vleugels. Hij opent zijn bekje en duikelt met gestrekte hals omlaag.

‘Iéwers’, zegt hij.

‘Iéwers’, herhaalt een ander aan de overkant.

Het is even na halfdrie. Op de lichtband verschijnt een flard nieuws, nog goed leesbaar, ondanks de middagnevel boven de stad. ‘Buildings of parliament... Hendrik Frensch Verwoerd... Assasin.’ Enkele minuten geleden is de premier vermoord.

(...) (D)e duif blijft door de dakgoot kirren, de spreeuw roept een soort onschuldige verwondering, onverschillig haast.

2.3.4 Landskap

Dit is veral Van Woerden se fyn waarneming en presiese beskrywing van kleur wat die landskapsbeskrywings in hierdie teks kenmerk. Wit kom voor as beskrywend van die

ruimte en dan as “helwit” (p 33), “levenloos” (p 34). Dat die beskrywing van die landskap deur ’n kunstenaarsoog geskied, is duidelik uit paragrawe soos die volgende (p 89): “De nacht valt als een kap over het landschap. Na de zonsondergang kleurt het uitspannel boven het verre gebergte een fel oranje, een verzadigde gloed die steeds ouder lijkt te worden naarmate de vallei zelf in schakeringen van het diepst zichtbare groen verdonkert”, “In de bocht van de baai strooit de late zon verzadigd licht op een omvergevallen blokkendoos van gebouwen, waarboven een wal van het wreedste oranje in de lucht is opgeworpen, naar Robbeneiland toe, en de verlaten noordkust” (p 112),

Zijn [Hans se, SB] hand verstild aan de knie, ieder detail met een aan het onwaarschijnlijke grenzende helderheid verlicht, overtrokken door een waas van scherp getekende stofjes die de met een sierlijst van gietijzer verluchte gavels achter hem benevelen, zodat niet alles even pijnlijk duidelijk zal zijn, maar niettemin waarachtig, nauwelijks omfloerst; zoals de leigrijze leigekartelde bergwand op zekere hoogte een bijna onnatuurlijk oranje begint te vertonen, boven de wetten van het alledaagse oranje verheven, en binnen enkele minuten door kruipende schaduwen zal worden uitgevlakt, onzichtbaar gemaakt, luchtledig en doortrokken van de schemering waartegen de elektriciteitsleidingen zich nog nauwelijks aftekenen, koud, willoos geladen zodat je er toedan op zegt, toedan (p 132).

In bogenoemde paragrawe is sprake van fel oranje, ’n versadigde gloed, wrede oranje en byna onnatuurlike oranje, bo die wette van alledaagse oranje. Die skakeringe van een kleur ter beskrywing van die landskap dui op die landskap se veelvoudigheid. Die land laat hom nie in een benoeming giet nie. In ’n onderhoud (Hoogervorst, 1996:1) sê Van Woerden dat die onaantasbaarheid van die natuur ’n enorme invloed het op die psige van die Afrikaan. In dieselfde onderhoud spreek hy sy oortuiging uit dat in Afrika die landskap soos ’n persoon is. Keyser (1998) is van mening dat die verteller in *Moenie kyk nie* se beskrywings van die landskap deur middel van waarneming, die landskap ’n karakter in die verhaal maak. Die landskap word fisies in verband gebring met ’n menslike liggaam (p 95): “Ontsluiting; als ik met mijn vingertoppen het koele blad [van ’n tydskrif met naakfoto’s, SB] aanraak, het wasachtige grijs van de huid, is het net alsof in de bergen een rotswand plotseling verdwijnt, waardoor een vergezicht van oneindige reeksen heuvels word ontsloten”.

Om saam te vat: die verteller gebruik veral visuele beskrywing en kleur om die landskap as ’n karakter en ryk geskakeerd en onaantasbaar uit te beeld.

2.3.5 Berg

Vir emigrante wat in Suid-Afrika aankom, per boot in die Kaapstadse hawe, is die indrukwekkende Tafelberg die eerste duidelike baken van hul nuwe land. Die verteller se

eerste kennismaking met Tafelberg word soos volg beskryf (p 23): “Vlak voor zonsondergang komt de Tafelberg in zicht, een platte berg waar wat wolken op rusten. (...) (D)e zon kleurt de berg deels oranje, deels blou; dan vaart de loods ons de haven in”. So dikwels word deur die teks na die plat berg verwys, dat dit moet verwys na die uitspraak van die verteller dat hy feitlik alle dinge plat sien. Die berg is dus ’n bondgenoot in die perspektief waaruit hy die land sien: ’n geskakeerde, gesplete wêreld wat deur grense gekenmerk word. Die berg is “gordijnloos omraamd” en dien self ook as ’n grens met ’n duidelike voor- en agterkant. “Moeder en ik gaan met die bus naar de berg, en met nóg een naar de achterkant van de berg, die eigenlijk de voorkant is” (p 32), “Achter de berg staat een wolk in brand” (p 64), “Het zware weer is naar de achterkant van de berg gedreven en opgelost” (p 68), “Het zware weer is naar de voorkant van de berg gedreven” (p 76).

Wat verder oor die berg opgemerk kan word, is dat dit onmiskenbaar deel van Afrika is: die familie se meubels “uit een ander continent aangespoelde spullen, die blijven vloeken met de vlakke en geen merkbaar verband met de berg aangaan” (p 94).

Die berg is veranderlik, maar altyd aanwesig. Elke dag word die berg deur die wind skoongevee (p 42) en dit is nouliks ooit dieselfde kleur, ’n keer deels blou en deels oranje (p 23), ’n keer “parelmoerig” (p 98), ’n keer gewigloos grys (p 112). Per geleentheid word dit beskryf as “fletsgele lakens met koraalblouwe scheuren erin” (p 112), maar dit is “altijd maar de berg” (p 111), “(d)e berg bleef jaren onbewogen staan” (p 136), “de berg die maar onbeweeglijk aan het eind van die straat bleef staan, dan wreed, dan lieflijk gekleurd (...)” (p 144).

Ook altyd teenwoordig is die skadu van die berg (p 39) waarin die mense die naaste aan die berg leef. Hierdie konstatering is ’n suggestie dat die berg (die landskap) soveel groter is as die mense wat daar woon.

Oorkoepelend sou gesê kon word dat die berg die gespletenheid van die land teken, dat dit self ’n altyd teenwoordige grens is: ’n standvastige vir wie aan die voorkant daarvan woon, ’n blokkasie vir wie aan die agterkant daarvan woon.

2.3.6 Wind

Daar is reeds hierbo genoem dat die wind die berg elke dag skoonwaai. Die suidooste wind is nie net verantwoordelik vir die reiniging van die berg nie, maar word die dokter van die Kaap genoem (p 42); met die implikasie dat skoonmaak gesondmaak is.

2.3.7 Religie

Die verteller praat van verskeie godsdienste in die teks, sonder om kommentaar daarop te lewer. Dit lyk of hy hom die maklikste assosieer met die Moslemgelowiges wat in hul buurt woon: “Naar het voorbeeld van Achmet, de schriftgeleerde en Algemene Handelaar, graaf ik door de boeken” (p 94). Verder beskryf hy die uitroep “Allah Akbar” as “het verlossende lied van de muezzin” (p 132).

Die verskeie godsdienste waartoe sy vader hom aangetrokke voel en konstant tussen verwissel, kry ook aandag. Dit is, soos eerder vermeld, die mormoonse, teosofiese, zenboeddhistiese en spiritistiese godsdienste. In ’n onderhoud (Chorus, 1993:3) deel Van Woerden mee dat sy vader ook deel uitgemaak het van die vrymesselaars en hom later nog tot die Joodse geloof bekeer het. Vir Henk Van Woerden demonstreer sy vader “de hypocrisie van zijn mormoonse geloof en alle religies waartoe hij zich later bekeerde” (Chorus, 1993:3) as hy onder “het mom van ‘naasteliefde’” (1993:3) vir Laura in huis haal omdat sy ’n harde lewe lei en hy haar deur beweerde genesende kragte weer op die been kon help. Hierdie oordeel is egter uit ’n onderhoud gehaal en word nie eksplisiet in die teks verwoord nie. Die verteller hou hom by onbetrokke observasie in die teks. Sonder om ’n oordeel uit te spreek, beskryf hy die mormoon (’n Amerikaanse emigrant) wat in Leiden by hul gesin huisbesoek doen soos volg: “Hij lacht telkens breed, en zijn oren lachen mee, zelfs wanneer hij praat, ontbloot zich die onschuldige grijns – zonder dat daarbij de achterste kiezen zichtbaar worden” (p 13). Slegs die suggestie van skynheiligheid kan implisiet afgelei word. As die res van die familie hulle na ’n paar maande by hul vader in die Kaap aansluit, herinner die eerste blik op sy vader hom aan die mormoon van de Kapteynstraat (p 23) ook ’n implisiete suggestie dat sy vader hom aan dieselfte skynheiligheid skuldig maak.

Sonder om dit direk uit te spreek, heg die verteller dus die konnotasie van skynheiligheid aan religie. Hier kan weer verwys word na Schmid se model wat onderskeid maak tussen die vertelsinstansie en die abstrakte outeur. Die intensie van die verteller hier is om slegs weer te gee wat hy observeer. Dit is egter in die teks so gerangskik deur die abstrakte outeur dat ’n onderliggende suggestie na ’n verband tussen skynheiligheid en religie duidelik word.

2.3.8 Paswette en grense

Rondom die huis van tante Chris waar die hoofkarakter en Hans vakansies gaan kuier, is ’n denkbeeldige grens getrek wat wissel tussen tot waar onderskeidelik die boomslang,

die pofadder of kobra toegelaat word (p 85). Dit sluit aan by die motief hortus conclusus in literatuur waar 'n ommuurde tuin die buitewêreld uitsluit. Later in die teks word skeiding van toepassing gemaak op die voorstad waar die gesin Barkman woon (p 92):

In het suburb waar wij wonen is nog geen duidelijke scheiding tussen blank en zwart vasgesteld. Zoals bij tante Chris nog steeds onopgehelderd is waar tussen binnen en buiten rond het erf precies een lijn kan worden getrokken, zo zal in deze wijken de kleurgrens nog een tijdje denkbeeldig heen en weer schuiven, alvorens blijvend in het nadeel van onze burens te worden aangescherpt.

De relatiewiteit van grense word ook beskrywe op pagina 99: “De vlo kent evenmin een kleurgrens als de baviaanspin die het huis bezoekt”. Sodra die kleurgrens vasgestel is, word persone gerelativeer: kleurlinge is relatief blank of relatief swart:

De kapster zweeft op de kleurgrens, maar de kleurgrens zweeft niet meer. De rassen zijn definitief gerangschikt; ordelijk en geduldig ingedeeld, als eerder de bloemen en de dieren, met gevoel voor wetenschap. Soort bij soort. En niets onzuiver, want brak en bastaard zijn apart gezet. Tsafendas, de Griek, die Verwoerd heeft neergestoken, is al net zo'n schemergeval als vaders vriendin. Donker, maar met een blanke pas (p 130).

Die paragraaf wat hierop volg kan as 'n vooruitwysing gesien word na die skrywer se derde boek, *Een mond vol glas*. “Op zijn [Tsafendas se, SB] twintigste ontdekte hij dat zijn jong gestorven moeder zwart was. Op slag is hij thuisloos (...).” Die “identiteitskrisis” van kleurlinge (oftewel die kompleksiteit wat vloei uit die samesmelting van verskille in identiteit, kultuur, ras en taal) is een van die temas wat in *Een mond vol glas* aangespreek word. Ook die problematiek van paswette word daar uitvoerig uitgelê. In *Moenie kyk nie* word dit net genoem: “Het komt steeds vaker voor, dat gedoe met die passen, en al die ellende voor de grensgevallen tussen wit en zwart” (p 49).

Om saam te vat: grense is mens-opgelegde, relatiewe skeidslyne wat in die konteks van rasse, dramatiese invloed op mense se lewens kan uitoefen.

2.3.9 Domein van glas

Nog 'n vooruitwysing na *Een mond vol glas*, word gevind op pagina 101: “Eigenaardig hoe voor het inslapen de omstandigheden van vroeger door je heen schuiven, alsof de feiten op dit uur transparent geworden zijn; het domein van glas”. Die vertaalster van bogenoemde teks in Afrikaans, Antjie Krog, vind hier die titel van haar vertaling (*Domein van glas*). Domein, in die HAT gedefinieer as “staatsgoed” of “gebied”, van glas. In *Moenie kyk nie* word ook gepraat van die spreuk “mense wat in glashuise woon moenie klipgooi nie” (p 50). In 'n domein van glas bevind iemand hom op 'n gebied van

deursigtigheid en van breekbaarheid. Glas splinter, wat 'n verband met die volgende oproep: “maar de namen waren zo gespleten en versplinterd geraakt, zo vol verdubbelingen, dat je er goed aan deed niet toe te geven (...)” (p 140). In hierdie konteks weerspieël glas die versplinterdheid/gespletenheid van die land en die versplinterdheid/gespletendheid wat die situasie na emigrasie tot gevolg het, naamlik die verbokkeling van die gesin en die verskeurdheid tussen twee “tuistes”. Situasies wat dié wat daarby té betrokke raak, in skerwe laat, soos Hans as 'n skisofreen gelaat is.

2.4 Beginpunt: chronologies en tematies

Chronologies is die verhaal vertel vanaf 1957, dit is kort voor die Bartman-gesin na Suid-Afrika geëmigreer het. Die verhaal eindig kort nadat die verteller in 1968 terugkeer na Nederland en sy broers en suster in Suid-Afrika agterlaat. Hierdie teks handel veral oor die hoofkarakter se observasie van die land en sy ervaring om as emigrant daarin 'n plek te probeer vind. Sy vermoë om onbetrokke te bly by die geweld en gebeure wat hy ervaar, help hom om nie heeltemal daardeur verskeur te word soos in die geval van sy broer nie.

2.5 Kern van die teks

Sentraal staan die ontberings/uitdagings en ontwrigting van 'n emigrantegesin. In hierdie teks gaan dit veral om die BEWUSWORDING daarvan. Die verteller sien hoe vervreemding en verbokkeling onder die gesinslede voltrek word.

Hoofstuk 3

Tikoës

3.1 Inleiding

Soos in die geval van *Moenie kyk nie* gaan vervolgens ondersoek word wat die sentrale tema, persoon, gebeure en idee in *Tikoës* is. Weereens word die belangrikste motiewe in die teks uitgelig. Verder sal deurtentyd gelet word op ooreenkomste met en uitbouings van *Moenie kyk nie*. Met Van Coller (1980:14) se definisie vir 'n siklus in gedagte, is dit belangrik dat 'n *standhoudende kern* aangetref moet word, herhaling aan te toon is en meer nog dat *ontwikkeling* geïdentifiseer moet kan word.

3.2 Sentrale tema, persoon en gebeure

In *Tikoës* kan weereens baie outobiografiese gegewens van Henk van Woerden geïdentifiseer word en Suid-Afrika speel opnuut 'n sentrale rol.

Die tema is die herontdekking van 'n land in 'n landsverhuiser se soeke na 'n tuiste. Af te lei uit die teks is die visie dat 'n landsverhuiser noodgedwonge die eienskappe van 'n verkleurmannetjie aanneem om hom op verskeie van mekaar verskillende plekke of situasies aan te pas. Dit is die behoud van 'n emigrant, maar in die proses word so iemand genoop om ontrou aan homself te wees en bly 'n ware, durende identiteit en tuiste uit.

Die hoofkarakter en verteller heet in *Tikoës* Thys. Hy keer uit Nederland na 'n tydperk van twintig jaar (in 1989) terug na die land waar hy vanaf sy negende tot een-en-twintigste jaar grootgeword het. Die rede van sy terugkeer word nie vermeld nie, en daar word ook nie baie besonderhede gegee oor hoe hy kort vantevore sy Duits-Javaanse vriendin, Tikoës, wat hom op sy reis na Suid-Afrika vergesel, ontmoet het nie. Aan vriende verklaar hy dat hulle vir 'n paar maande in die Kaap is met die doel om vir Tikoës die land te wys waar hy grootgeword het. Vir die lesers word dit egter gou duidelik dat die rede veel dieper lê en dit vir beide karakters 'n soort pelgrimsreis word. Namate die boek vorder, blyk dit dat die reis vir Tikoës 'n wegvlug van haar gewelddadige verlede is. Die verhaal wat sy aan Thys vertel op die reis, kry mettertyd in brokke en nagtelike uitbarstings gestalte. Dit behels haar lewe as dwelmkoerier tussen Duitsland en Nederland, haar worsteling as verslaafde en opgenome pasiënt in 'n inrigting, haar traumatiese verhouding met 'n gewelddadige handelaar wat daartoe lei dat sy hom doodskiet en gevolglik gevangenisstraf moet uitdien.

Vir Thys is die reis 'n herontdekking van die land wat hy twintig jaar eerder verlaat het omdat dit tóé nie vir hom as buitestaander 'n tuiste kon bied nie. Hy is steeds soekend nadat hy in Nederland, Engeland en Griekeland ook geen tuiste kon vind nie.

Hul reis lei hul van 'n vriend se woonstel in die Kaap, by familie en vriende langs die binneland in, tot weer terug in die Kaap. Van die karakters herken ons uit *Moenie kyk nie*. Thys se broer, Leo, toon ooreenkoms met sy jongste broer uit *Moenie kyk nie* wat hom by die polisiemag aangesluit het. Leo is nou getroud met sy derde vrou, hy het uit die polsiekorps getree en sy eie veiligheidsbesigheid begin. Tante Chris, waar die hoofkarakter en Hans uit *Moenie kyk nie* vakansies deurgebring het, toon merkwaardige ooreenkomste met Emma. “Net als vroeger, toen Leo en ik iedere zomer in veertien lange uren naar Gamkasdal waren getuft voor een vakantie bij tante Em (...)” (p 61), “Misschien wel deel van de trein die Leo en mij dertig jaar of langer geleden naar Gamkasdal had gebracht, om tante Em op te zoeken, die zo mal was geweest hier te komen boeren” (p 102). Met Thys en Tikoes se besoek aan tante Emma in 'n tehuis vir bejaardes, dink hy terug aan 'n keer toe sy 'n twee meter lange boomslang met die pistool uit die takke geskiet het (p 123). Uit *Moenie kyk nie* weet ons dat tante Chris 'n grens vir boomslange ver om die huis vasgelê het en dat enige boomslang wat daardie grens oorsteek dadelik geskiet sou word. Sy was ook, soos tante Chris, ongetroud.

Met die ontmoeting van tante Emma, leer die leser dat Thys se moeder vroeg gesterf het (p 122). Dit is 'n feit wat nie net in *Moenie kyk nie* gestaaf kan word nie, maar wat ook outobiografiese juis is. Op pagina 94 word dit duidelik dat sy moeder gesterf het toe Thys tien jaar oud was, 'n gegewe wat klop met die werklikheid. Ander gegewens wat klop met die werklikheid en ook in *Moenie kyk nie* én *Tikoes* van vertel word, is dat die hoofkarakter in 'n Engelse hoërskool was met die leuse: “*nil nisi optimum*” (p 56). Verder vertel Thys hoe Leo met “een vlinderdasje onder zijn kin, en naar vaders voorbeeld te veel Brylcream in zijn haar” (p 86) na die Sondagskool gegaan het. Overigens word ook van 'n Port Jackson-boom gepraat voor die gesin se huis (p 190). En dan is daar die Browniefototoestel wat Thys van sy vader na sy moeder se dood ontvang het en waarna ook op pagina 144 van *Moenie kyk nie* verwys word.

Hul reis deur Suid-Afrika word gekleur deur besoeke aan mense uit allerlei verskillende situasies: Engelse en Afrikaanse, plattelandse en stedelike gemeenskappe. Oral val geweld op as synde 'n karaktertrek van die land. Uiteindelik moet hulle die besluit neem of hulle hul in Suid-Afrika wil vestig of na die noorde toe terug wil gaan. Tikoes met haar gewelddadige verlede en Thys wat grootgeword het in die geweld van

Kaapstad se voorstede, herken in Suid-Afrika 'n tuiste: 'n gevoel van bekendheid in die nabyheid van geweld. 'n Gevoel van vertrouwdheid is egter nog nie 'n tuiskoms nie en uit die slot kan afgelei word dat hulle peregrinesend tussen die noorde en suide sal bly (p 211): "(...) we kunnen toch heen en weer blijven vliegen, zoals iedereen?" "Ik glijd naast haar in bed en streel haar rug. Eerst het zuiden, westelijk van haar stuit. Dan langzaam langs de holte van haar heupen en de ruggegraat omhoog, opnieuw naar het noorden" (p 211). *Opnuut* na die noorde sê iets van die gedurige voortsetting van hierdie reis.

3.3 Motiewe

3.3.1 Tikoes

Jaap Goedegebuure lig in 'n resensie (1996:1) uit dat die naam Tikoes die krag van 'n rigtingbord het sedert Jeroen Brouwers se groot roman *De zondvloed* (1988). "Wie zo heet, is even zwaar met symboliek beladen als Madame Butterfly of Vrijdag. 'Tikoes' belichaamt een even exotische als erotiserende werkelijkheid die aantrekt en bevreemdt, een paradijs waar men maar even de gast is, om er weer heel snel uit te worden verbannen." Van Woerden het 'n uiters funksionele naam gekies, want dit is nie net in haar naam wat die vrouekarakter aan die land Suid-Afrika gelykgestel word nie, maar haar liggaam word meer as een keer beskryf in terme van 'n landskap, soos byvoorbeeld op die volgende paginas:

Alsof je in dat mooizijn van de ander kon wonen.

Maar die schoonheid van haar was als dit landschap: naderbij, verderaf, wat je ook deed. Ze liet haar uiterlijk zwerven, het bleef telkens op reis. En voorzover dat berekenend was, wat ik niet langer geloofde, stond het gelijk aan de veranderlijke koketterie van het licht en de wind in deze bergen (p 89).

Pagina 110: "Kon je in een ander persoon afdalen, zoals je een land bezocht dat je in een ver verleden achter had gelaten?" Dit moet volgens die abstrakte outeur moontlik wees, want hierna word Tikoes se verhaal sonder aanhalingstekens vertel; asof die verteller een met haar geword het en dink wat sy dink. 'n Paar paginas verder daal hy as't ware weer in haar af as hy sê: "Ik werd in haar geur opgenomen" (p 134).

Pagina 137: "Tikoes strekte zich in kimono naast mij uit, haar rug naar me toegekeerd. Languissant landschap van zwarte zijde: een geborduurde pagode met een scharlaken dak, treurwilg, sierbruggetje, sloopjes die naar haar lendenen zeilden." Pagina 138: "De glanzende stof lag losjes tegen Tikoes' heupen, als een lome windvlaag tegen de heuvelen." Pagina 150:

(...) de vraag bleef: hoe zou je je nu van het land bevrijden? Wellicht door toe te geven dat ik aan littekens verslaafd was, en dat ik van háár [Suid-Afrika, SB] hield zoals ik ook van Tikoes had leren houden, niet ondanks, maar juist vanwege het verleden, hoe schimmig en verborgen dan ook. (...) (W)at wilde ik graag vergeten dat de echte schoonheid ook zijn afschrikwekkende kant had.

Laastens is daar die eerder na verwysde verband tussen Tikoes en landskap op die heel laaste pagina (211) waar Thys se hand oor haar gaan soos oor 'n wêreldkaart: suid, wes en dan noord.

Dit is dus baie duidelik dat Tikoes 'n verpersoonliking van Suid-Afrika is, beide 'n slagoffer van 'n gewelddadige verlede, maar nog altyd begerenswaardig in haar skoonheid (Jonckheere, 1999:148).

As in hierdie konteks (Tikoes = Suid-Afrika) weer na Goedegebuure se verduideliking van die naam Tikoes as motief gekyk word, kan dieselfde eienskappe van die Suid-Afrika in Van Woerden se teks gevind word: 'n eksotiese werklikheid wat aantrek en vervreem, 'n paradys waar mens kortstondig 'n gas is, om vinnig weer verban te word.

Vir Goedegebuure (1996:2) is land en geliefde twee manifestasies van een kompleks: "Een hele troost voor de nostalgische reisiger die zijn honger naar herinneringen, met het nodige wantrouwen bezag. Maar met het dempen van het wantrouwen is ook de honger gestild." Soos Thys Tikoes se verhaal stukkie vir stukkie gehoor en haar beter leer ken het, het hy die land terselfdertyd opnuut ontdek in al haar skoonheid en geweld.

Dat die land en Tikoes aan mekaar gelyk gestel word, kan aanleiding gee tot 'n interessante feministiese interpretasie van die teks. Sy word immers onderwerp aan 'n manlike blik waardeur sy veral op grond van haar skoonheid waardeur word.

In *Moenie kyk nie* word die landskap enkele kere in verband gebring met 'n menslike liggaam. Hierdie tema was dus reeds aanwesig, maar word ten volle ontplooi in *Tikoes*, waar sy 'n metafoor vir die land word. Daar word in die eerste teks aangedui dat die land onaantasbaar en gesplete is. Dit word ook verder uitgebou in *Tikoes* waar die land beeldskoon sowel as gewelddadig is.

Wat beide tekste kenmerk, is die skrywer se fyn waarneming en poëtiese beskrywing van die land. Een voorbeeld uit *Tikoes* (p 80): "Het dorp was toen droog geweest, saai en onaantrekkelijk, want je verlangde naar de opwinding van de steile bergpas erachter, en naar de grotten, besproken, beloofd, bezocht, betoverend gevonden, in de volgende vallei."

3.3.2 Kameleon

Waar die verteller in *Moenie kyk nie* 'n volkome buitestaander is, net so uit plek soos 'n Nederlandse sitkamer in Afrika, en 'n persoon is wat onbetrokke alles rondom hom skerp observeer, gedra die verteller in *Tikoës* hom soos 'n verkleurmannetjie. Hy het geleer om 'n jassie vir elke situasie aan te trek; hy pas hom telkens aan in die geselskap waarin hy verkeer: Europese, Engelse of Afrikaanse gemeenskap. Laasgenoemde kan op sy beurt weer verder ingedeel word in blanke, kleurling of swart geselskap. Van Woerden sê in 'n onderhoud (Van den Blink, 1994:2) dat migrasie jou dwing tot “kameleontisch gedrag”. In 'n ander onderhoud stel hy: “Alleen wanneer je je als een kameleon gedraagt, red je het in Zuid-Afrika” (Chorus, 1993:1). Oral in Suid-Afrika neem die verteller “de schutkleur van zijn omgeving (aan)” (Heumakers, 1996:1) en beperk hom steeds tot observasie: “observeren en verkleuren” (p 20, *Tikoës*).

Plekke waar die kameleon in die teks voorkom is volop. Die verteller stel hom selfs direk gelyk aan 'n kameleon: “Leo en ik, Die Pienk Man en de kameleon” (p 32). Die insinuasie is hier dat sy broer as pienk beskryf kan word en dus nie die vermoë het om hom na sy omgewing te skik nie (te verkleur nie). Hyself egter kry 'n “kameleon-gevoel” (p 164) wat telkens terugkeer. Die eerste keer waar 'n kameleon ter sprake kom, is wanneer hy diep uit sy herinnering die dier opdiep en vir *Tikoës* daarvan vertel:

De kameleon; *verkleursmannetjies*, noemden we ze – in de tijd dat we nog niet op een Engelse school zaten – en in gedichten stond *trapsoetjies* voor hetzelfde dier. ‘Trap zoetjes’, zei *Tikoës*, en glimlachte (p 19).

Inderdaad is suutjies trap ook simbolies: dit dui op 'n strewe om byna ongemerk verby te gaan. Hier sluit die teks aan by 'n sterk tema in *Moenie kyk nie*, naamlik die noodsaak om nie te konformeer nie, maar om op 'n afstand te bly. Dit is duidelik uit pagina 74 (*Tikoës*): “Niet meedoen. Ik wilde nergens meer aan meedoen.”

Visagie merk op dat die verteller hom ook kameleonties gedra in sy interpersoonlike verhoudings:

Thys verbeel hom dat daar 'n liefdevolle kontinuïteit bestaan tussen hom en sy famielielede en ook tussen hom en *Tikoës*. Daar word gestreef na 'n vervaging van die grense tussen die self en die ander. Een van die dryfvere van hierdie vorm van kameleontiese gedrag is volgens Thys nuuskierigheid (110), waarskynlik gerugsteun deur 'n begeerte vir kennis van die ander om sodoende beter te kan aanpas by sy of haar andersoortigheid (2001:11).

Meestal weet die verteller hoe om homself te handhaaf deur kameleongedrag. 'n Uitsondering is sy moeder se dood: “Was het vanmiddag geweest, dat we aan het graf hadden gestaan? Ik had me niet echt raad geweten. Hier kon je niet verkleuren, kameleon” (p 208). Sy moeder se dood is vir die verteller nog 'n onbegane terrein, 'n

kwessie wat hy weier om te beleef. Dit is 'n gebied waar hy weerloos is en waar die “‘kameleontiese’ as 'n weerbaar makende lewenshouding” (Visagie, 2001:5) hom nie red nie. “Hibridisering is slegs ten dele 'n suksesvolle strategie om deur te dring tot die ander en die kultureel andersoortige” (2001:13). Verskillende gedrag in verskillende situasies is wel 'n goeie metode om buitestaanderskap te beperk deur jou te gedra volgens die norme wat in diverse kulture voorgestaan of vereis word, maar jou gedrag sal dan soms noodgedwonge afwyk van dit wat jy as jou eie ken en ervaar.

3.3.3 Wind

Dat wind as 'n motief fungeer vir skoonmaak en heling van die twee karakters wat tydens hul (pelgrims-) reis in Suid-Afrika van baie emosionele bagasie ontslae raak, word pertinent gestel in die teks. “Ze [Tikoës, SB] heeft een verdoofd deel van zichzelf mee naar Afrika genomen, net als ik. Je sleept maar wat rond, niets bijzonders. Een schaduw die hier schoon zal waaien; genezing door wind” (p 209).

Wind kry in *Tikoës* ook die betekenis van 'n lafenis: “Ik hield van de ‘sedoos’, zoals Witbooi de tuinman haar noemde. Ze veegde het schiereiland schoon en maakte de warmte draaglijk (...)” (p 158). Witbooi ken vroulike eienskappe aan die wind toe: “‘De wind streelt, zij liefkoost als een vrouw.’ (...), ‘want je kan je niet tegen haar verzetten. Je voelt je thuis in de wind’” (p 37).

Nog 'n menslike eienskap wat aan die wind toegeken word is “haar” vermoë om straf uit te deel. “De wind bleef straf uitdelen, en belonen” (p 177), “al was het soms wel of ze straf uitdeelde” (p 158).

In hierdie opsig is daar ontwikkeling wat betref die motief “wind” sedert die gebruik daarvan in *Moenie kyk nie*. In die eerste teks word slegs genoem dat die wind skoonmaak en daardeur genesende krag het. In *Tikoës* is dit duidelik dat die wind, behalwe genesende krag, ook menslike eienskappe by kry. In die teks is die wind 'n vrou wat die mag het om te laaf en te genees, maar terselfdertyd skrikwekkend is.

3.3.4 Berg

Soos in *Moenie kyk nie* is “berg” 'n motief vir standvastigheid in *Tikoës*. Die enigste verskil is dat die feit dat die berg simbolies standvastigheid bied, uitgestippel word in *Tikoës*. “De façade van de berg gaf houvast” (p 35). Verder word niks toegevoeg of tematies uitgebou nie. Die berg is steeds altyd aanwesig: “Ja, de berg stond er nog” (p 18), “naar de bergen, zelfs ongezien aanwezig, altijd naar de bergen (...)” (p 54). Dit

figureer ook nog altyd as 'n grens: “hoewel de zon langzaam verdween en slierten mist uit de oseaan achter die bergene een deel van het massief wegvaagden” (p 15), “Je voelde pas weer veilig met die berg in die rug” (p 16).

Dit sou kon wees dat die bedoeling juis is om omdat die berg so standvastig is, dit as motief ook net so oor te dra en die motief doelbewus nie verder te ontwikkel nie, want die berg was altyd daar, is nog daar en sal in die toekoms daar wees telkens as die verteller terugkeer na Suid-Afrika. “Het stof schuurt. De berg wacht” (p 191).

3.3.5 Gange en grense

Waar grense in *Moenie kyk nie* as mens-geïmplimenteerde, relatiewe skeidslyne uitgebeeld word, is dit baie duidelik aangestip in *Tikoës*. Dit hét as't ware déél van die land geword: “Het pad ging kruimelen. We bereikten al snel weg die door de duinen leidde. Gek hoe de grens tussen wit zand en verzadigd zwart gekleurde voorwerpen vertekende: silhouetten van takken, stenen, struikgewas waar je van alles in herkende (...)” (p 141).

Die paaie in Suid-Afrika *lei* 'n mens êrens heen, dit voer sy bewoners in gange mee waarin geen afdraai is nie. Dit is deel van die land, soos slakke en wurms (p 149) deur nat sand krioel na die see en “een wirwar” van paaie agter hul laat, “(g)angen, als de gangen in het achterland” (pp 149-150). Die gange in die agterland is geskoei op die dubbelspoor paadjies wat generasies gelede al deur wawiele gevolg is, “grillige aders die voor altyd de koers bepaalden” (p 76). “De gangen bepaalden dat we door een ravijn werden geleid en uiteindelijk langs een smalle vallei (...)” (p 75). Hier word gepraat van strak grense wat deel van die land geword het en elkeen wat Suid-Afrika se paaie bewandel meevoer. As dit op kleurgrense van toepassing gemaak word, kan hieruit afgelei word dat die sisteem van apartheid so ver deurgevoer is in die land, dat dit deel van Suid-Afrika geword het. Van die relatiwiteit is niks oor nie. Waar grense in *Moenie kyk nie* nog nie duidelik vasgestel is nie, is dit in *Tikoës* al soos gange uitgekerf in die land.

3.3.6 Verlange na die see

Hoewel minder as in *Moenie kyk nie*, is hier ook 'n voortdurende hunkering na die oseaan. “Tikoës verlangde naar de zee” (p 26), “het verlangen (...) naar zee, of naar zicht op zee (...)” (pp 53-54), “En: 'nu zijn we echt aan zee. Ik ben meestal gelukkig aan zee” (p 127).

In *Tikoës* neem die see 'n definitiewe plek in in die versekering van geluk, waarskynlik vanweë die konnotasie wat die see het met was of skoonmaak. Tikoës se spoeke uit die verlede moes eers weggespoel word voordat sy gelukkig kon wees.

3.4 Posisie: chronologies en tematies

Chronologies volg hierdie teks op *Moenie kyk nie*. Die karakter gaan ongeveer twintig jaar na sy terugkeer na Nederland terug na Suid-Afrika, dit is in 1989. Uit die eerste teks het die leser verneem dat die hoofkarakter in 1968 Suid-Afrika verlaat het. Die tydperk van afwesigheid is dus presies een-en-twintig jaar. Die verteller is duidelik besig om die vervolg van die verhaal te vertel. Hierdie teks begin en eindig in Kingston Court, weereens in die Kaapse ruimte. Met die slot is dit oujaarsdag, wat die afsluiting van hierdie periode aankondig waarin hy en sy reisgenoot gekonfronteer word met hul onderskeie verledes.

Dit het duidelik geword dat baie van die motiewe herhaal en uitgebrei is. In die geval van die motiewe “wind” en “grense” het daar soos aangetoon, ontwikkeling ingetree.

Tematies handel die boek oor 'n emigrant wat, na jare steeds verskeurd, terugkeer na die land waar hy grootgeword het om daar 'n pelgrimsreis te onderneem in die soeke na 'n tuiste. Hy besef dat sy kameleontiese gedrag hom help om te oorleef, maar hom sy identiteit ontnem. Hy en sy reisgenoot, vind iets vertrouds in die nabyheid van geweld. Haar gewelddadige verlede stel haar gelyk aan die land en deur haar leer hy dat skoonheid ook iets gewelddadigs inhou. Deur ou herinneringe op te delf en deur die skoonheid van die land word hul as't ware skoongewaai en kan heling intree.

3.5 Kern van die teks

Die soeke na 'n tuiste en 'n identiteit hou vir 'n emigrant nooit op nie. In hierdie teks tree die verwerking van so 'n persoon se verskeurde verlede die sterkste op die voorgrond. Ook hier het ontwikkeling sedert *Moenie kyk nie* plaasgevind. In daardie teks het die skrywer alleen maar bewus geword van hierdie enorme ontwrigting. In *Tikoës* is daar 'n herhaling van die tema dat landsverhuising 'n ontwrigtende effek het. Dit word uitgebrei deurdat gerealiseer word dat 'n ware tuis altyd sal uitbly, maar verwerking en genesing het ingetree deur die konfrontasie met hul onderskeie gewelddadige verledes en die besef dat skoonheid ook 'n gewelddadige kant het.

Hoofstuk 4

Een mond vol glas

4.1 Inleiding

“Suid-Afrika het vir my ’n raaisel gebly; ’n onopgeloste saak. Die land is nie alleen vir my ’n oop wond nie, maar ook ’n vraagteken wat ek moet oplos” (Van Woerden in ’n onderhoud met Van Heerden, 1999:5). Soos in sy eerste twee boeke, gaan Van Woerden in *Een mond vol glas* verder met die proses om die raaisel van Suid-Afrika vir homself op te los.

Daar is reeds gemeld dat verskeie vooruitwysings in die eerste tekste aangedui kan word na temas wat in *Een mond vol glas* voorkom. In hierdie hoofstuk gaan verder gekyk word na motiewe, in die proses om temas te verstaan en interpretasie van die teks te vergemaklik. Die aanduiding van motiewe is ’n belangrike handeling in die proses van verbande tussen die drie tekste lê. Uiteindelik gaan, na ’n oorweging van verbande tussen die motiewe en ’n oorskouing van die tydverloop en temas, gekyk word of herhaling en ontwikkeling plaasgevind het. Daar gaan ook gekyk word of ’n tematiese kern geïdentifiseer kan word wat deur al drie tekste loop. As aan al bogenoemde voldoen kan word, kan voortaan van ’n siklus gepraat word volgens Van Collier se definisie (1980:14):

Die siklus is ’n in sigself geslote geheel van outonome dele wat kring om ’n sentrale kern (tema; persoon; gebeurte; idee) en dié standhoudende kern voortdurend ontwikkel en herhaal in chronologiese, onverwisselbare volgorde, om opplaas na die ontwikkeling voltrek is, weer onafwendbaar terug te keer na die beginpunt en wel in ’n gewysigde vorm sodat ’n *totaalbetekenis* daargestel word wat in geen van die afsonderlike dele ten volle gerealiseer is nie.

Eers moet vasgestel word wat die sentrale tema, persoon, gebeurte in *Een mond vol glas* is.

4.2 Sentrale tema, persoon, gebeurte

In ’n persoonlike onderhoud sê Van Woerden dat daar besonder veel ooreenkomste bestaan tussen hom en Hendrik Frensch Verwoerd, voormalige president van Suid-Afrika en alom bekend as “die argitek van apartheid”. Verwoerd het op ’n baie jong ouderdom saam met sy familie uit Nederland na Suid-Afrika geëmigreer. Soos die familie van Van Woerden se moeder, kom Verwoerd se moeder se familie uit die noorde van Nederland. Paterswolde in eersgenoemde geval en Grijpskerk in Verwoerd se geval.

Nog 'n persoon deel die ooreenkoms om 'n half-Suid-Afrikaan te wees, naamlik Demitrios Tsafendas, die persoon wat Verwoerd in die parlement om die lewe gebring het en wie se lewe Van Woerden nagevors en dit in hierdie teks opgeteken het. Sy vader, 'n Griek, het 'n kortstondige verhouding gehad met sy huishoudster, 'n kleurlingvrou van Mosambiekse afkoms. Tsafendas is in Mosambiek gebore, is vir sy opvoeding gestuur na sy ouma in Alexandrië en sy eerste kennismaking met Suid-Afrika was in 'n Engelse koshuis in Transvaal. Van Woerden se keuse vir 'n portret van 'n Suid-Afrikaanse psige, wat die intensie van sy derde boek was, val op Tsafendas (Berkvens-Stevelinck, 1998:6). Tsafendas, gediagnoseer as skisofreen, pas by Van Woerden se idee dat die gespletenheid van die land 'n invloed uitoefen op die bewoners daarvan: “Deze Zuid-Afrikaanse kroniek is een poging het zwerverschap te beschrijven. Niemand in Zuid-Afrika is nog werkelijk ‘thuis gekomen’. Het hoofvraagstuk van mijn land is de algehele ontheemding van zijn bewoners” (Van Woerden in Berkvens-Stevelinck, 1998:6).

In hoofsaak word die problematiek van nêrens tuis wees in *Een mond vol glas* ter sprake gebring, die verskeurdheid wat dit teweegbring en voortdurende soeke na identiteit wat daaruit voortvloei. Tsafendas was by uitstek 'n swerwer. Op pagina 102 staan tereg dat sy omswerwinge die verbeelding tart. Van Woerden vermeng sy eie ervaring van verskuiwing tussen lande en onheemding, met die verhaal van Tsafendas. Van Woerden sien Tsafendas as verteenwoordiger van kleurlinge, wat volgens hom die grootste slagoffers was van die “siek maatskappy” (Van Woerden in Hough, 2000:2) wat hy beskryf. Die boek handel oor die voorgeskiedenis wat Tsafendas tot sy daad gedryf het. Daardie voorgeskiedenis begin as Tsafendas op agtienjarige ouderdom uitvind dat sy moeder gekleur was, en hy dus van sogenaamde gemengde afkoms. Die biografiese verhaal van Tsafendas wat ontvou vertel van sy geboorte in Lourenço Marques in Mosambiek in 1918. Sy vader, 'n immigrant van Alexandrië, werk by 'n Italiaanse hawefirma. Sy verhouding met Tsafendas se moeder, 'n bediende in sy huis, was van korte duur. Skaars ouer as 'n jaar word Tsafendas na Kreta gestuur om vir die volgende ses jaar deur sy ouma opgevoed te word. As sy te oud word vir die taak, keer hy na Mosambiek terug, waar sy pa intussen met 'n Griekse vrou getroud is en hulle twee kinders het. Op die Portugese katolieke sendingstasie se laerskool voel hy soos 'n vreemdeling en boonop beskou sy stiefmoeder hom as 'n indringer. Op negejarige ouderdom gaan hy na 'n Engelse kosskool in Middelburg in Suid-Afrika waar hy as 'n “lousy coloured” (p 54) uitgeskel word. Na vier jaar op Middelburg verhuis hy weer na sy familie waar hy aanvanklik weer na die sendingskool gaan, maar vanweë

onbeheersbare woede-aanvalle teruggehou word en later na die Engelse aandskool mag gaan. In hierdie tyd vestig die gesin hul in Pretoria, maar as gevolg van die rassekwessie in Suid-Afrika moet die donkerder Tsafendas liever in Lourenço Marques agterbly. Hy kry werk as hulp in 'n boekkiosk. Op sy stiefma se aandrang neem Tsafendas 'n ontwormingsmiddel in en raak so van 'n twee of drie meter lange lintwurm ontslae. Vir Tsafendas word dit 'n krisis wat lewenslank invloed op sy lewe sal uitoefen as sy die wurm in die toilet afspoel sonder dat dit eers deur die dokter ondersoek word om seker te maak dat die wurm se kop nie in sy ingewande agtergebly het nie.

Agterdog ontstaan toe hy nie 'n verblyfsvergunning vir Suid-Afrika kon kry nie. By die administrasieburo vind hy uit dat sy moeder 'n kleurling, deels van Swazi-afkoms was. Hy begin van hierdie oomblik af in helstes dink: “halfslag dít, halfslag dát, half *nie-blank*, half wél” (p 62).

Hoewel 'n verblyfsvisum hom geweier is, woon hy verskeie kere, meestal onwettig in Suid-Afrika. Op agtienjarige ouderdom kom hy die land met 'n goederetrein binne, verwissel gedurig van werk en begin om byeenkomste van die Kommunistiese Party by te woon en opruiende pamflette uit te deel. Dit kom aan die lig en Tsafendas word terug na Mosambiek gedeporteer. Hy kry werk as vertaler by Imperial Airways.

In 1938 slaag sy aansoek vir 'n reisvisum na Suid-Afrika, waar hy 'n praktiese kursus volg by Progress College in Johannesburg en werk kry by 'n Britse mynboubenodigdhede-verskaffer. Toe hy skuldig bevind word aan oortreding van die immigrasiewet, betaal hy die boete en die Griekse Konsolaat help hom om werk te kry op 'n vragboot, die Eugenie Livanos. Dit was die begin van 'n periode van twintig jaar waarin hy bykans ewe veel op see as op land deurgebring het. Sy reise het hom regoor die wêreld geneem: onder andere na Piraeus, Porto, Lissabon, Marseille, Londen, Hamburg, Kaïro, Beiroet, Oos-Jerusalem, Ankara (pp 102-105). Hy beland ook gedurig in psigiatrisiese inrigtings en word met skisofrenie gediagnoseer. 'n Amptenaar in Lourenço Marques mis Tsafendas se naam op die stoplyste en reik aan hom 'n verblyfsvergunning vir Suid-Afrika uit. Hy sluit hom by 'n Christelike geloofsgroep aan, dieselfde as dié waaraan Helen Daniels ook behoort, van wie hy 'n kennismakingsbrief ontvang. Na hierdie ontmoeting, wat uiteindelik nie op 'n huwelik uitgeloop het nie, doen Tsafendas aansoek vir 'n kleurlingpas. Tsafendas reis nog op en neer in Afrika en verwissel vele male van werk voordat hy hoor dat die Volksraad tydelike werkers aanstel en wonder bo wonder die werk as bode in die parlement in Kaapstad kry. Tussendeur bou hy kontakte op met die Griekse seelui op die Eleni wat in die hawe geanker lê.

Ironies genoeg hanteer hy as bode sy eie uitsettingsbevel wanneer na aanleiding van sy aansoek om ’n kleurlingpas opgemerk word dat hy op die swartlys is. Voordat dit egter verstuur kon word, het Tsafendas die besluit geneem om Verwoerd te vermoor en dit tot uitvoering gebring op 6 September 1966.

Tsafendas is nie verhoor nie op grond daarvan dat hy ontoerekensvatbaar was. In die media is die klem veral gelê op die storie, wat vermoedelik deur Tsafendas se verdediging versin is, dat ’n lintwurm in sy ingewande opdrag gegee het dat hy Verwoerd moet vermoor. Van Woerden probeer in sy teks toon dat daardie daad veel meer gepleeg is op grond van Tsafendas se woede om ontkenning van sy menslikheid as gevolg van die apartheidsstelsel, as wat indertyd toegegee is. Tsafendas is nietemin in die Pretoriase Sentralegevangenis opgeneem en eers in 1994 na die Sterkfontein psigiatriese hospitaal oorgeplaas. Dit is hier waar Van Woerden hom besoek terwyl hy aan hierdie teks werk.

Die besoeke vorm die hoogtepunt in die teks. Dit is waar die vertelling van Tsafendas se verhaal en die verhaal van die persoon wat navorsing in Suid-Afrika doen met die doel om ’n biografie oor Tsafendas te skryf, bymekaarkom. Ons weet dat daardie persoon, die verteller, Henk van Woerden is uit die feit dat *Van Woerden* die dokters wat *hom* gehelp het om die besoek aan Tsafendas by Sterkfontein hospitaal te reël in die nawoord bedank (p 221), dat hy as “Henkie” aangespreek word (p 65) en ook omdat die datum (1968, p 27) van hierdie Suid-Afrikaanse immigrant se terugkeer na Europa strook met die ware datum van Van Woerden se eie immigrasie na Europa en ook met die datums wat in *Moenie kyk nie* en *Tikoes* aangegee is. Ook die volgende outobiografiese inligting uit *Een mond vol glas* kan gekontroleer word: “Zelf had ik de emigratie gelaten ondergaan. Vader was halverwege 1956 uit Leiden vooruitgegaan en zes maanden later – enkele weken na mijn negende verjaardag – waren wij hom gevolgd” (p 17).

’n Vername bewys dat die verteller Henk van Woerden is, word gevind waar hy in die nawoord (p 212) vertel van sy navorsingsbesoeke aan die staatsargief te Pretoria en die oorstelpende hoeveelheid informasie oor Tsafendas waardeur hy moes werk vir die boek. Op onder andere pagina 76 van *Een mond vol glas* beskryf die verteller sy navorsing vir die teks.

Ook in hierdie teks, soos in *Moenie kyk nie* en *Tikoes*, is Van Woerden ’n sentrale karakter. Ander karakters is ook herkenbaar uit *Moenie kyk nie* en *Tikoes*. Die gesin se kruidenier, waarvan in *Moenie kyk nie* sprake is, bly in die verteller se gedagtes as “het toonbeeld van een schriftgeleerde (...) in het halfschemer geduldig over de koran gebogen” (p 20). Tante Kay, die Engelse dame waarby die verteller loseer, ry nog in ’n

olyfgroen Anglia 1936-model (p 34), soos die Engelse buurvrou uit *Moenie kyk nie*. Sjeik Jussef van Makasar kom kortliks in laasgenoemde teks sowel as in *Tikoës* ter sprake.

Die verteller se eie verhaal behels in al drie tekste sy beleving van Suid-Afrika gedurende en na apartheid. Daar word in *Een mond vol glas* vertel hoe hy self slagoffer van geweld word as hy tydens 'n treinrit aangeval word. Hy leer die feite van bendegegeweld ken. Geweld, spesifiek bendegegeweld, is iets waarna ook deur Leo in *Tikoës* verwys word: “And they're organised gangs. It's sophisticated, man. The Hard Living Kids, The Americans, Naughty Boys, Scorpions...” (p 195).

Die Kaapse omgewing en veral die geweld wat daar afspeel, neem weereens, soos in die eerste twee tekste 'n belangrike plek in in *Een mond vol glas*. Baie van die karakters waarmee in die vorige twee tekste kennis gemaak is, kan hier teruggevind word. Met die siklusdefinisie in gedagte, kan hier al opgemerk word dat daar ook in die laaste teks 'n herhaling van personasies en ruimte uit die vorige twee tekste te sien is.

4.3 Motiewe

4.3.1 Tussen havens

Die dag waarop Tsafendas met die Eugenie Livanos uit die Kaap vertrek, blyk volgens die verteller die volgende deur sy hoof te gaan: “Hij verlaat het land om te bewijzen dat hij thuis is in de wereld, geen bastaard maar een kosmopoliet” (p 92). Uit die briewe wat hy na Pretoria skryf in aanvraag van 'n visum vir Suid-Afrika, is dit duidelik dat dit wensdenkery was om te dink dat hy as wêreldreisiger 'n tuiskoms sou ervaar. In die wêreld kon hy geen tuiste vind nie: “I am here a man without a country” (p 98).

Die verteller sluit uit sy eie ervaring as emigrant hierby aan. Hy praat van die heimweë wat jou oorval tydens die seereis na 'n ander land as “de leemte die je tussen twee havens” oorval (p 93). Uit die teks word afgelei dat 'n landsverhuiser altyd hunker tussen twee havens en meestal verskeur word daartussen.

Eenmaal voet van wal gesit, vind 'n landsverhuiser nooit weer 'n tuiste nie. “Eenmaal van huis, nooit meer tuis” (Van Woerden in Wasserman, 2000:3).

Tuisteloosheid is 'n tema wat ook in *Moenie kyk nie* en *Tikoës* ter sprake gebring word.

4.3.2 Halwe mense

Van Woerden skryf dat 'n landsverhuiser per definisie “een onzeker en incompleet mens” is (p 21). *Een mond vol glas* is 'n skets van halwe mense. Half in die sin van beroof van

'n tuisland en gevolglik identiteitsloos⁷. Al drie karakters in *Een mond vol glas* is halwe Suid-Afrikaners. “Verwoerd was een buitestaander in Afrika, een half-bakken Hollander, net als ik. De aanslag was een aangelegenheid tussen twee landverhuizers. Een halve Griek die een halve Nederlander vermoordde. Het antwoord op veel vragen schuilt in de voorgeschiedenis van dat ‘halve’” (p 15).

Die voorgeschiedenis lê vir Tsafendas boonop ook in die verskeurdheid tussen half-blank en half-nie-blank wees. Hy besef sy eie onvolkomendheid: “Ich bin nur noch ein halber Mensch...”, sê hy aan 'n psigiater in Hamburg (p 10). In Suid-Afrika moes “die stelsel van apartheid Tsafendas voortdurend aan sy ‘halfheid’ herinner het. Vandaar sy haat teen Verwoerd” (Venter, 2000:15). Dat hy 'n skisofreen was, is tekenend van die gesplete omstandighede waar hy mee te kampe gehad het. “(S)y psigiese verskeurdheid (is) 'n direkte gevolg van sy ‘basterskap’ wat hom in 'n rassistiese samelewing gedurig gedwing het tot 'n tussenbestaan” (Van Coller, 2000:8). “So word Tsafendas omvorm tot 'n metafoor vir die gespletenheid en verdeeldheid van Suid-Afrika” (Van Coller, 2001:146).

Gespletenheid is 'n tema wat al in *Moenie kyk nie* aangeraak is. Die verbrokkeling van die gesin in Suid-Afrika het Hans, wat geen objektiewe afstand kon hou nie, verskeurd gelaat. Die gespletenheid van die land het daartoe bygedra. In *Een mond vol glas* word hierdie tema soveel verder uitgewerk, dat 'n persoon die metafoor vir die gespletenheid en verdeeldheid van die land word. Die land self word 'n skisofrene geval en hierdie siektebeeld word in *Een mond vol glas* beskryf. Soos in *Tikoes* word die land gepersonifiseer. Op pagina 13 staan: “(...) ook een land kon de adem inhouden”. 'n Land kan bevry word. In *Tikoes* word die land aan 'n vrou gelykgestel wat afgesien van 'n gewelddadige geskiedenis skoonheid kan openbaar. In *Tikoes* word 'n gesondwordproses in die vooruitsig gestel. Dit kan gebeur deur terug te delf in die verlede en deur vormgewing greep daarop te kry. Ook in *Een mond vol glas* word vormgewing verder uitgewerk.

4.3.3 Vormgewing

“‘Ons Suid-Afrikaners woon in 'n vormlose land’, had de schrijver Jan Rabie kort na de machtsovername van de Nasionale Party in 1948 genoteerd. Het amorfte heeft sindsdien een overtreffende trap bereikt. Sexy Boys? Scorpions? Hard Living Kids? Op de

⁷ Vir sover identiteit bepaal of gemeet word aan nasionaliteit of die mate waartoe 'n persoon hom

Kaapse vlakte heerst een wanhopige behoefte aan vormgeving” (p 140). Vormgewing is die land se weg na genesing. Die rol wat die Waarheids- en Versoeningskommissie gespeel het kan gesien word as ’n tree in hierdie rigting, omdat skuldgevoelens en verwyte konkreet gestalte gekry het in verhale. Tsafendas het uitdrukking aan sy woede en verskeurdheid gegee in die vorm van ’n “beslisse daad” (Van Coller, 2001:149) om “iets van vroeger heel te maken” (p 162). “(...) Van Woerden (moes) tot die daad oorgaan om alles van die verlede van Tsafendas op te skryf” (2001:149) om sodoende vorm te gee aan die verskeurdheid wat apartheid tot gevolg gehad het en die siektebeeld van die land. “So word nie alleen die verlede van Tsafendas heel nie, Van Woerden se terugkeer na Suid-Afrika is ’n konfrontasie met sy eie verlede om daardeur heilgemaak te word” (2001:149).

4.3.4 Lintwurm

Van Woerden het ook vorm gegee aan Tsafendas se, soos Van Coller dit stel (2001:151), pyn wat nie gesien of begryp kan word nie. Hy het dit die vorm gegee van ’n lintwurm. Die pyn wat Tsafendas se basterdskap veroorsaak het, het sy hele lewe aan hom geknaag en dra die skuld van Verwoerd se dood as opdraggewer of dít wat hom tot die daad gedryf het.

Veral as gevolg van die apartheidswette is van basterdskap of rassevermenging ’n sosio-kulturele probleem gemaak. J.M. Coetzee skryf in *White Writing* (1988:136-162) na aanleiding van die romans van Sarah Gertrude Millin, hoe diepgaande probleem van basterdskap gemaak is. Die idee dat bloed die lokus van die lewe en identiteit is, is so oud soos ons beskawing (Coetzee, 1988:145).

When black blood and white blood run together, they ‘blend’ and ‘mingle’ (GSC xii, 269)⁸, yet retain their inherent identities. Thus in the veins of the half-caste run ‘on one side, the blood of slaves; on the other side, the blood of the careless, the selfish, the stupid, the vicious’ (SA 205). There is no chemical binding or compounding of the two bloods. The man of mixed blood has two identities – ‘on one side...on the other side’ – not a new compound identity. But instead of allowing him to belong to both parentages, his two identities make it impossible for him to belong to either (Coetzee, 1988:145).

Van so ’n persepsie of bygeloof of sosiale siening, of hoe mens dit ook al wil bestempel, kan verwag word om aanleiding te gee tot ’n gevoel van ontsettende pyn en vernedering. Tsafendas se ongesiende pyn wat hy sy lewe lank saamgedra het, is gebore

identifiseer met die kultuur (byvoorbeeld norme, gebruike en taal) van die land waarin hy woon.

⁸ Die aanhalings is uit Millin se boeke en die afkortings GSC en SA staan onderskeidelik vir *God’s Step-Children* (1924) en *The South Africans* (1926).

uit hierdie problematiek.

4.3.5 Een mond vol glas

In *Moenie kyk nie* het “domein van glas” die konnotasie gehad dat enige iemand wat hom in die versplinterende gebied van ’n emigrantesituasie of in die gewelddoende Kaapse voorstede bevind, die gevaar loop om self in skerwe gelaat te word. In *Een mond vol glas* word die pyn wat deur geweld en ongerymdhede in die land veroorsaak verder ondersoek. Niemand kan onaangeraak bly deur hierdie traumatiese gebeure nie (Van Coller, 2001:152). “Het woord ‘amok’ heeft een koloniale bijmaak. Het proeft als een glasscherf in de mond” (p 176). Die stelsel van apartheid, en Tsafendas se hele storie, is onsmaklik “omdat dit herinner aan ’n verlede van kolonialisme, geweld en onderdrukking” (2001:152). Op hierdie dimensie van die teks val minder fokus in die Afrikaanse vertaling, omdat die aandag wat daar is vir die onsmaklikheid van apartheid in die titel van die oorspronklike teks, wegval in *Domein van glas*.

4.3.6 Godsdiens

Verwoerd se moeder het uit Grijpskerk gekom. ’n Nederlandse dorpie waar die kerk nog in die middel staan en die huise daar rondom gebou is en selfs die naam na die kerk verwys. Verwoerd se vader was ’n predikant van die Nederduitse Gereformeerde Kerk word. Toe dit nooit realiseer nie, het dit hom nie verhoed om ’n “‘oefenaar’ en catecheet” (p 16) te word nie. “Zoon Hendrik groeide op met de statenbijbel (...)” (p 16). Verskeie verwysings na die Bybel word aangetref in die teks. Verwoerd word beskryf as “de eigentijdse Mozes van de Afrikanerstam. (...) Voor de meerderheid van de Nasionale Party stond de intelligente Verwoerd in direct contact met de voorvaders en het opperwezen. Hij had zijn geadopteerde volk naar huis gebracht” (p 22).

Daar word gepraat van Nederlanders se “oudtestamentiese neven aan die zuidpunt van Afrika” (p 16) en dat Afrikaners ’n “fanatiek geloof” (p 23) het. Die Beloofde Land in die Ou Testament is Kanaän, wat God aan die Israeliete beloof het om te bewoon. Moses het die volk uit slawerny in Egipte daarheen gelei. Van Woerden praat van die suide in terme van “het beloofde” (p 48). In Suid-Afrika is ook ’n dorp wat die Voortrekkers in hul trek uit die “onderdrukte” Kaap na “vryheid” Nylstroom genoem het na die soortnamige rivier in die Bybel.

Die suggestie is dat ’n deel van die gelowige Afrikaner-volk ’n profeet in Verwoerd gesien het en geglo het dat sy ideologie God se manier is om vir sy diep-gelowige volk te

sorg. In 'n onderhoud (Meijer, 1993:15) sê Van Woerden dat hy daarvan oortuig is dat die mense van vlak na die oorlog tot 1960 wat die ideologie van die bantoestan geformuleer het eerlik was en opreg goeie bedoelinge gehad het. Hy onderskei tussen klassieke apartheid, waar mense werklik geglo het in “een Verlichtingsachtige indeling” (1993:15) wat hulle werklik noodsaaklik gevind het, en opportunistiese apartheid. Laasgenoemde het ontstaan toe die suiwer manier van dink verander het in 'n manier van politiek bedryf deur een korrupte groep. “Die apartheid is dus in wezen een hevige spanning tussen die opvatting van medemenslikheid en een te ver doorgevoerde indeling van de natuur” (Van Woerden in Meijer, 1993:15).

Medemenslikheid is een van die basis prinsipes van die Christelike geloof. In *Moenie kyk nie* het Van Woerden getoon hoe sy vader skynheilig optree deur Laura in huis te neem in die naam van medemenslikheid. Daar lê Van Woerden die konnotasie van skynheiligheid met al die godsdienste waartoe sy vader hom verwisselend bekeer het. Dit lyk of Van Woerden ook in *Een mond vol glas* die ontspoorde bedoelinge van klassieke apartheid aan die misbruik van goeie godsdienstige prinsipes wil koppel. Goedgelowige mense word maklik meegesleur deur 'n charismatiese leier wat goeie intensies blyk te hê.

De premier heeft na de opstand van Sharpeville in maart 1960, een ideologie van ‘plurale ontwikkeling’ en *Bantoestan* uitgestippeld, waarvan de deftig klinkende logica - blank tribalisme gepresenteerd als een soort verzuiling - zelfs zijn eigen parijgenoten verbaast. In de praktijk komt het neer op grootscheepse deportasies naar het platteland, in een hopeloze poging om de steden blank te houden (pp 107-108).

4.3.7 Om te kyk

“Om te kyk” het in *Een mond vol glas* ook met perspektief te doen. Aletta Jacobs, voorvegster vir vroueregte, sien tydens 'n besoek aan die Kaapse parlement 'n aantal prente uit die sewentiende eeu wat in Amsterdam gedruk is, ““met den Tafelberg en de hem nabijzijnde bergen precies verkeerd geplaatst’, dat wil zeggen: in spiegeldruk. (...) (E)en omgekeerde voorstelling” (p 29). Die verteller noem dit “een wonderlijke verdraaiing, een pijnlijk soort *andersom* in het vertrouwde perspectief op de stad” (p 29). 'n Buitelander se perspektief op die land verskil van dié van bewoners van 'n land. Van buite gesien is die feit dat blanke vroue in 1930 stemreg kry terwyl swart-en-kleurlingkiesers vir die laaste keer in die jare vyftig mag stem, “een pijnlijk soort *andersom* in het historisch perspectief” (p 31).

In die 1990's is Suid-Afrikaners se perspektief soos dié van Kay: “Kay heeft het grootste deel van deze eeuw meegemaakt. En nu? Haar herinneringen zijn als haar ogen,

een melkvlies dat over het verleden is getrokken” (p 37). Mense het moeite om uit ’n nuwe perspektief na Suid-Afrika se verlede te kyk, want dit is pynlik.

Ook vir die swart jeug is dit pynlik om uit ’n nuwe perspektief na hul verlede te kyk. Die groep kinders wat in die Suid-Afrikaanse Museum in Kaapstad se diarama van naakte Namaherders en Boesmanvroue⁹ kyk en intieme trekke herken, skaam hulle vir die vanselfsprekende manier waarop hulle “als apart *soort* te kijk word gezet” (p 78). “Eigenlijk worden ze gedwongen om met een blanke bril op naar zichzelf te turen” (p 79).

Die perspektief van ’n mens self en dit wat jou eie is, is altyd anders deur die oë van ’n buitestaander. Soms is dit nodig om afstand te neem en jousef te beskou, veral in ’n psigiese gesondwordproses.

4.3.8 Voëls

Voëls is hier minder ter sprake as in *Moenie kyk nie*. Die idee dat die emigrant soos die meeu tussen hawens verkeer, word egter ook in *Een mond vol glas* van toepassing. Interessanter nog is dat daar nou na *Moenie kyk nie* en *Tikoës* teruggekyk kan word en dat nuwe betekenis geheg kan word daaraan dat daar soveel klem gelê is op die onderskeie soorte voëls. Spreeue bestaan byvoorbeeld uit swart en rooivlerkspreue terwyl meeu ook gekategoriseer kan word. As in *Een mond vol glas* gepraat word van “een onderscheid tussen stammen” of “lidmaatschap van een bepaalde etnische groep” (p 122) in verband met die doel van gebidsmutilasie¹⁰, is dit in hierdie lig nie vreemd nie, maar strook dit met die “gedagte vanuit de Verlichting dat je de natuur moet indelen (...) dat je planten en bomen namen geeft (...)” (Van Woerden in Meijer, 1993:15). Die boek handel oor die pyn en identiteitsloosheid wat volg uit die verdraaide toepassing van hierdie idee. Foucault skryf in die voorwoord van *The Order of Things* (1970:xv-xxiv) hoe groot dilemma die poging om te kategoriseer is.

⁹ Hierdie uitstalling is na ’n lang tyd van kontroversie vir die publiek eers teen die einde van Maart 2001 gesluit.

¹⁰ “Gebidsmutilasie is altyd tamelijk gebruikelijk geweest in Afrika onder de Sahara. In het noorden was het beperkt tot het wegvijlen van patronen op snij-en hoektanden, als versiersel. Soms werd er in het bovengebit een zwaluwstaart uitgespaard. Vaak ging het om een onderscheid tussen stammen, werd er het lidmaatschap van een bepaalde etnische groep mee aangegeven. Een enkele keer betrof het rituele verminking, een manier om krijgsgevangenen te brandmerken en te vernederen. Aan de Kaap word getrokken, wortel en al, een paar honderd jaar lang” (p 122).

4.4 Eindpunt: chronologies en tematiese kern

Een mond vol glas word vertel deur dieselfde emigrant wat Suid-Afrika in 1968 verlaat het en vir die eerste keer in 1989 terugkeer. Hierdie keer vertel hy van onderskeie navorsingsbesoeke aan die land tussen 1989 en 1996 (p 174).

Tematies gaan dit oor die ontheemding van mense wat in 'n ander kultuur tereg kom. Dit het 'n verskeurdheid tot gevolg wat aanleiding gee daartoe dat mense “half” voel en voortdurend op soek bly na identiteit. 'n Doelbewuste daad van vormgewing is nodig om vervulling te gee. So 'n daad kan die verskuiwing van perspektief inhou, wat meestal 'n pynlike nuwe insig teweegbring, veral as perspektief op 'n mens self gerig moet word.

4.5 Sprake van 'n siklus

Motiewe, ruimtes en personasies het herhaaldelik in al drie die tekste voorgekom. Daar is deurentyd in hierdie studie daarna verwys hoe motiewe uit die drie tekste oorvleuel, vooruitwys of teruggryp na mekaar en in meerdere gevalle kan 'n tematiese ontwikkeling ten opsigte van motiewe uitgewys word. Daar is aangetoon dat dieselfde persone, die Kaapse ruimte en ook die tema rond emigrasie in al drie tekste sentraal staan.

Wat ontwikkeling van die tema betref, het die eerste teks gehandel oor die bewuswording van die ontwrigting wat 'n emigrasie tot gevolg het en is die vervreemding van 'n gesin in daardie situasie beskryf soos waargeneem deur 'n afstandelike verteller. Die tweede teks het getoon dat die soeke na 'n tuiste vir 'n emigrant nooit ophou nie, dat kameleontiese gedrag 'n manier is om om te gaan met 'n verskeurde verlede, maar dat genesing lê in die opdelf van die geskiedenis en die aanvaarding van alle skoonheid en wreedheid daarin. Waar die eerste teks hoofsaaklik oor die outobiografiese karakter gehandel het, is daar 'n geleidelike beweging na mede-hoofkarakter in *Tikoës* en uiteindelik na 'n nuwe-karakter in die laaste teks wat ook nie meer net observeer nie, maar ook kommentaar lewer op die omgewing wat hom gevorm het.

Die laaste teks fokus op die ontheemding wat as gevolg van identiteitsloosheid diep psigologiese oorsake het en dat dit noodwendig lei tot 'n daad van regstelling. Dit is noodsaaklik om vorm aan die probleem te gee.

Van Woerden het aan sy gevoel van onvervuldheid vorm gegee deur drie tekste te skryf. Sy dilemma is die tematiese kern van die drie tekste wat in elke teks herhaal word,

naamlik die trauma van 'n landsverhuiser, die verskeurdheid, tuisteloosheid en ervaring van identiteitsloosheid wat dit tot gevolg het.

'n Totaalbetekenis word bewerkstellig wat nie in die afsonderlike dele gerealiseer is nie: vormgewing in die verwerking van 'n verskeurde verlede is 'n noodsaaklikheid. Dit is 'n pynlike proses, maar lei tot heling. Heling is noodsaaklik aangesien nóg afstandelikheid, nóg kameleontiese gedrag 'n identiteitsgevoel verseker.

Die drie tekste kom dus die voorwaardes van Van Coller se siklusdefinisie na en voortaan kan van Henk van Woerden se Kaapse trilogie gepraat word.

Hoofstuk 5

Henk van Woerden se Kaapse trilogie as 'n vorm van bekentenisliteratuur

5.1 Inleiding

Geen van die drie tekste in die trilogie van Van Woerden word met nadruk as óf 'n roman óf as 'n outobiografie gepresenteer nie. Veral die derde, *Een mond vol glas*, wat die lewe van Demitrios Tsafendas betrek, lê op die grens tussen feit en fiksie. Die boek het fel kritiek uitgelok by meerdere kritici en ook politici. Van Woerden is beskuldig daarvan dat hy nie 'n objektiewe presentasie gee van die spesifieke periode waarin die gebeure afspeel nie. Dit behels veral Van Woerden se beskrywing van die politieke situasie gedurende die apartheidsjare in Suid-Afrika. Die regse politikus Jaap Marais, gaan sover as om Van Woerden “'n politieke barbaar” rakende die Suid-Afrikaanse geskiedenis te noem (Marais, 2000:7). Boos skryf hy: “Van Woerden se bevatlikheid vir feite of sy redenasievermoë is kennelik gebrekkig, anders sou hy sy misvatting besef het.” En verder: “Hierdie boek met sy heen en weer slingerende brokke en grepe vanaf Tsafendas se geboorte in 1918 tot stukke oor die moslem-organisasie PAGAD (...) is blykbaar in geheime opdrag geskryf om veral die Suid-Afrikaanse geskiedenis van die sestigerjare om te dop” (Marais, 2000:12).

In hierdie ondersoek word die geldigheid van hierdie kritiek bevraagteken en geargumenteer dat hierdie teks anders beoordeel moet word en wel as deel van 'n trilogie behorende tot 'n bepaalde literêre genre. Die doel van die hoofstuk is om agter te probeer kom tot watter genre die betrokke siklus behoort en of dit inderdaad 'n verskil maak in beoordeling as die genre waartoe dit behoort, in ag geneem word.

Die probleem is dat die tekste oor 'n spesifieke historiese periode in die Suid-Afrikaanse geskiedenis handel en heelwat outobiografiese informasie oor Henk van Woerden bevat, maar terselfertyd kan baie fiksionele elemente geïdentifiseer word. Verander die genre waarin dit geskryf is die wyse waarop die tekste beoordeel moet word, byvoorbeeld, het die genre 'n invloed op hoe na die objektiwiteit van die skrywer gekyk word? Waarom lok hierdie manier van skryf soveel reaksie uit? Wat is die funksie van Van Woerden se manier van skryf, regverdig dit die vermenging van feit en fiksie? Wat is die risiko's?

Die eerste deel van hierdie hoofstuk sal sekere teoretiese aspekte van skryf oor waarheidsgebeure en die skryf van fiksie behandel. Ingesluit in hierdie bespreking is die spel van “make-believe” en die kontrak tussen skrywer en leser. In die volgende deel sal

ondersoek ingestel word na moontlike genres waartoe *Moenie kyk nie*, *Tikoes* en *Een mond vol glas* kan behoort. Aangesien Henk van Woerden se beskrywing van sy eie ervaringe gedurende die jare 1957 tot ongeveer 1996 vermeng word met die lewensverhaal van ander karakters¹¹, en omdat die sosio-politiese omstandighede van daardie tyd weergegee word, sal elemente van outobiografiese en bekentenisliteratuur sowel as historiese fiksie bespreek word in 'n poging om die tekste genologies te plaas. Verder sal gepoog word om aan te toon dat Van Woerden se manier van skryf aansluit by 'n ander erkende narratologiese stroom, naamlik New Journalism en dat ook Fludernik se definisie van experientiality ruimte laat vir 'n meer persoonlike representasie van “real-life experience”.

5.2 Die dilemma om die tekste te plaas

Dit is baie moeilik om te onderskei in watter mate die drie tekste as outobiografies, geskiedskrywing of fiksioneel gelees moet word. Paul Ricoeur het op 'n keer gesê dat die verhouding tussen fiksie en geskiedenis beslis kompleks is as wat ons ooit in woorde sal kan uitdruk (Cohn, 1999).

In hoofstuk 3 is reeds aangetoon dat *Moenie kyk nie* strook met die outobiografiese gegewens dat die familie in 1957, vader vooruit, uit Nederland na Suid-Afrika geëmigreer het. Die negejarige Van Woerden met 'n glasoo¹² was die oudste van vier kinders. Die gesin het hul in 'n Kaapse voorstad gevestig waar die kinders hul laerskool onderrig in 'n Afrikaanse skool en hoërskool opleiding in 'n Engelse skool ontvang het. Na hul moeder se dood trou hul vader met 'n kleurlingvrou en kan die kinders wat aanvanklik by pleegouers en in die weeshuis geplaas is, weer tuis woon. Die tweede oudste seun word gediagnoseer met skisofrenie. Henk begin beeldende kuns studeer in Kaapstad en keer op een-en-twintig-jarige ouderdom terug na Nederland. Sy vader, wat gedurig van geloof verander, vestig hom na 'n tweede huwelik met 'n kleurlingvrou in die destydse Rhodesië, nou Zimbabwe. Uiteindelik immigrer hy na Israël.

Fiktiewe gebeurtenisse kan egter ook nie misgekyk word nie. In die teks plant Hans net voor sy vertrek uit Namibië plofstof van die myn waarvoor hy werk in die woestyn. Hy ontkom nie betyds met sy kewe aan die ontploffing nie en sterf. Ook die beskrywing van Hans se ontmoeting met Toontjies word in fyn besonderhede beskryf en vertel deur 'n alwetende verteller: “Na drie glazen was haar beschermende geur op hem afgewreven.

¹¹ Met name Tikoes en Tsafendas.

¹² 'n Gegewe wat in die tekste getematiseer word.

Hij wilde dat ze nooit meer weg zou gaan. En zij wilde heel voorzichtig in haar hals gebeten worden” (p 146).

Later gaan aan die hand van literêre teorie gekyk word of nog meer fiksionele elemente uitgeken kan word.

Ook in *Tikoës* is outobiografiese feite onmiskenbaar. Dit is waar dat Van Woerden na twintig jaar (1989) teruggekeer het uit Nederland na Suid-Afrika, waar hy tussen sy negende en een-en-twintigste jaar opgegroeï het en waar sy moeder gesterf het toe hy ’n jong seun was. In *Tikoës* word ook weer vertel van die Engelse hoërskool waarin hy was en die Kaapse omgewing beskryf waarin hy grootgeword het. Parallel aan sy verhaal ontvou Tikoës se lewensgeskiedenis. Dit is wel so dat Van Woerden ’n Chinees-Duitse metgesel het (Van Heerden, 1999:5), maar daar kon geen aanduiding van enige aard gevind word dat haar lewe ooreenkomste toon met Tikoës se geskiedenis as dwelmverslaafde, -koerier en slagoffer van geweld nie. Is Tikoës ’n fiktiewe karakter? As daar geen aanduiding is dat hierdie gebeure in die teks op waarheidsgegewens gebaseer is nie, kan dan nog van ’n outobiografie gepraat word?

In *Een mond vol glas* vertel die hoofkarakter ’n storie: uittreksels van sy ervaring van die jare gedurende en na apartheid, sy navorsingsbesoeke aan Pretoria met die doel om Demitrios Tsafendas se lewe te rekonstrueer in boekvorm en van persoonlike onderhoude wat hy met Tsafendas gevoer het. Daar is geen twyfel dat die karakter wat al hierdie dinge ervaar die outobiografiese Henk van Woerden is nie. Hy word deur ’n vriend in die teks aangespreek as “Henkie”, die datums van sy terugkeer na Nederland en sy latere besoeke aan Suid-Afrika korrespondeer met die datums wat uit onderhoude vasgestel kan word.

Henk van Woerden was ’n seun toe die nuus dat die Eerste Minister, Hendrik Verwoerd, vermoor is deur ’n “insane Greek” die Suid-Afrikaanse media oorheers het. Tsafendas was, soos Van Woerden en Verwoerd, ’n immigrant in Suid-Afrika. Hy was die seun van ’n Griekse vader en kleurlingvrou van Swazi-afkoms. Op grond hiervan is hy op skool altyd uitgeskel as ’n “coloured”. Van Woerden het die ervaring van rassediskriminasie ook met Tsafendas gemeen. Behalwe dat Van Woerden se vader na sy moeder se dood tweemaal met kleurlingvroue getroud was en na Zimbabwe moes uitwyk omdat gemengde huwelike in Suid-Afrika teen die wet was, het Van Woerden grootgeword in ’n gemengde buurt waaruit hul nie-blanke bure ontruim is as gevolg van apartheidswette.

Vermeng met sy outobiografiese storie, reconstrueer Van Woerden Tsafendas se lewensverhaal op 'n romanagtige wyse as 'n kousale serie van gebeure wat hom dwing om te interpreteer en te reconstrueer van tyd tot tyd (Van Coller, 2001:147). Die gevolg is 'n vermenging van fiksie en werklikheid wat kan lei tot misverstande as hierdie oorvleueling van genres nie in berekening gebring word nie; byvoorbeeld dat gebeure wat nie met die waarheid strook nie as onwetendheid van die outeur geoordeel word en nie as literêre strategie of funksioneel geïnterpreteer word nie.

5.3 Aspekte van skryf oor waarheidsgebeure versus die skryf van fiksie

Wanneer die meeste teoretici hul uitlaat oor feitelik skryf teenoor fiktief skryf, word veral een ding duidelik; dit is dat die skrywer 'n ondubbelsinnige aanduiding moet gee as wat geskryf is op feite berus en hy/sy moet rekenskap gee van hoe die feite bekom is. De Jong wys daarop dat dit moontlik is om weer te gee hoe 'n teks gelees moet word:

De vraag of er controleerbare overeenkomst bestaat tussen het geschreven en de werkelijkheid waarover geschreven wordt, is in een autobiografie van minder belang dan in wetenschappelijke of journalistieke teksten. In welke mate een auteur de waarheid schrijft over zijn eigen leven, lijkt ook moeilijker achterhaalbaar. Maar wel bestaan er objectieve maatstaven om vast te stellen hoe de schrijver wenst dat zijn tekst zal worden gelezen: als een relaas van fictie of als een relaas van feiten (1989:110).

Dit is nie slegs moontlik om 'n aanduiding te gee van hoe 'n teks gelees moet word nie, dit kan van 'n outeur verwag word: “Het is de taak van een auteur zijn lezer duidelijk te maken volgens welk waarheids criterium hij zijn tekst gelezen wil hebben. En het is een zaak van de lezer om vast te stellen of de auteur zijn boek of zijn boekje te buiten gaat” (De Jong, 1989:168).

Ann Rigney (1990:17) voel ook sterk daaroor:

(It is not enough for the historian (...) to succeed in constructing a coherent story, with a particular significance, from the diverse events which he chooses to present to the reader. If it is to be recognized as history, if it is to have authority as such, his narrative must also be seen to represent, in the sense of 'standing for', historical reality. At its simplest, this means that the historian-narrator must respect the conventions of historiographical discourse and in one way or another, indicate the basis of his account in fact: the extent of his research and the trustworthiness or 'authority' of his source text (...).

Net so belangrik is die skrywer se verantwoordelikheid om die leser te lei in die verwagting van die teks. Maatje (aangehaal in Jongeneel, 1989) praat van “een stilzwijgende afspraak” wat tussen leser en skrywer tot stand moet kom. As die teks op feitelikheid berus, moet dit aangedui word. As fiksie oorwegend die doel is, moet dit ook eksplisiet of implisiet duidelik gemaak word. Twee aspekte van fiksioneel skryf in

besonder kan nie misgekyk word nie, naamlik die representasie van iemand anders se bewussyn (waaroor Hamburger in 1957 al geskryf het) en die gebruikmaak van die “*make-believe-game*” (Rigney, 1998:138). Dit is onmoontlik om te bedink wat in ’n ander se gedagtes omgaan sonder om verbeelding te gebruik. Verbeelding aan die ander kant, funksioneer as die sleutelement van fiksie: “Die term *fiksie* word in die algemeen gebruik om tekste aan te dui wat versin is, wat uit die verbeelding en deur die verbeelding van ’n outeur ontstaan” (Du Plooy, 1992:129). ’n Outeur se intensie om ’n verhaal te vertel wat deur die verbeelding ontstaan het, kan aan die leser duidelik gemaak word deur byvoorbeeld taalhandelinge. ’n Verhaal wat begin met, om Genette (1993:39) se voorbeeld aan te haal: “Once upon a time there was a little girl who lived with her mother at the edge of a forest”, word verstaan as die versoek: “Please imagine with me that once upon a time there was a little girl...”. Genette noem taalhandelinge soos byvoorbeeld “Eendag lank, lank gelede”, “acts of fiction” (1993:30). Dit is dus nie waar in die wêreld soos ons dit ken nie, maar die taalhandeling vra van die leser om hom of haar voor te stel dat dit in ’n ander tyd en ruimte so sou kon wees.

Behalwe die representasie van ’n ander se bewussyn, die gebruik van die *make-believe-game*, verbeelding en taalhandelinge, is daar ander aspekte wat fiksie aandui. In sy bespreking van Jan Wolkers se *Terug naar Oegstgeest*, blyk die gestruktureerde hoofstukindeling vir Van Coller¹³ ’n romanagtige ingreep op die persoonlike geskiedenis te wees. Hy noem ook dat die gebruik van ’n motto die interpretatiewe aard van die roman vooraf aandui.

Meer indekse van fiksie is die genre-aanduiding op die voorblad van ’n teks, byvoorbeeld “roman” of andersins karaktername wat die waarde van romanmatige tekens het (Genette, 1993:79).

Van Zoest (1980) noem verder literariteit (1980:21), gekte literêre kunsgrepe (1980:22), die keurige indeling van ’n prosateks in leesbare brokke van oorsigtelike lengte (1980:24), teatraliteit (1980:25) en die identifikasie met karakters, as fiksionele indikasies (1980:17 en 60).

Den Boef (1990:6) beskou *Terug naar Oegstgeest* as ’n fiksionele teks op grond van die gebruik van prolepse, die herhaling van motiewe en simbole, literêre konstruksie en tematiese ooreenkomste met ander tekste in ’n skrywer se oeuvre. Oor die gebruik van prolepse as fiksionele gereedskap, het Genette ook geskryf (1990:757-759). Hy gaan ’n

¹³ Van Coller, H.P. “Terug naar Oegstgeest (Jan Wolkers) als autobiografie.” Ongepubliseerde lesingaantekeninge met vergunning van die outeur.

gesprek aan met Barbara Herrnstein Smith, wat na aanleiding van sy uitspraak dat anachronie meer dikwels voorkom in romans as in die epiëse tradisie, argumenteer dat absolute chronologiese volgorde byna nooit in narratiewe voorkom nie, maar sou dit enigsins die geval wees, is die kans beter dat dit in selfbewuste, “kunstige” of “literêre” tekste gebeur as in feitelike narratief. Genette gee haar gelyk, maar noem nog daarby dat niks feitelike narratief verhoed om van analepse en prolepse gebruik te maak nie. Nog ’n punt rakende die vraagstuk rond die verskille tussen fiksie en nie-fiksie in hul hantering van chronologie word dan uitgelig. Die vraag is wanneer, en of wel, die vergelyking tussen die orde van die fabula en die orde van die sjuzet moontlik is. Herrnstein Smith se antwoord is dat dit alleen moontlik is wanneer die kritikus beskik oor ’n onafhanklike, ekstra-tekstuele bron van informasie oor die opeenvolging van die gebeure. Dit is alleen moontlik in die geval van fiksie wat gebaseer is op vroeëre werk, byvoorbeeld nog ’n weergawe van Aspoestertjie en in die geval van historiese narratief. Hierin verskil Genette van haar omdat anachronieë (tydsafwykinge tussen die fabula en sjuzet) in fiktiewe sowel as feitelike narratiewe in die teks self uitgelê word. Daarom vind Genette dat anachronie nie ’n onderskeid tussen fiktiewe en feitelike narratief klinkklaar kan aandui nie. In die bespreking wat later gaan volg oor of Van Woerden se tekste wel of nie fiktief is, gaan die gebruik van analepse en prolepse ook nie hanteer word as strategie wat alleen vir fiksie weggeleë is nie, maar wel dat ’n feitelike weergawe sigself tot ’n mate fiksionaliseer daardeur, soos Genette voorstel (1990:773). Fiksionalisering volgens Van Gorp (1998:166), het betrekking op die proses waardeur die buitetekstuele werklikheid in ’n tekstuele werklikheid verander word. Vir Genette (1990:766, waar hy Käte Hamburger gelyk daarin gee) is ’n fiksionaliserende strategie die aanwesigheid van uitgebreide beelde en beskrywings en lang dialoë, asook interne fokalisasie (1993:68).

Volgens Alyth Grant (1990:192) is dit gebruikelik dat skrywers fiksionele middele gebruik om gapings te vul in dokumentêre bewys wat spruit uit die verloop van tyd of beperkinge van kindertyd observasies. As fiksionele middele noem hy die konstruering van gesprekke. Die omgekeerde argument kom ook voor. Vir Collett (1989:344) is dit aanvaarbaar om feitelike gebeure te gebruik in fiksionele tekste as dramatiese strategie.

’n Laaste aspek van fiksie is dat dit nader aan die waarheid in ’n universele sin kan kom as ’n spesifieke of unieke feit (Du Plooy, 1992:129). Dit word onderstreep deur ander teoretici se idees oor historiese fiksie wat aansluit daarin dat die groter betekenis of funksie belangriker is as die korrektheid van feite.

Die bogenoemde middele kan dus prakties gebruik word om te toets of 'n teks in die kamp van fiksie geplaas kan word. Hierteenoor, as 'n teks as feitelik voorgehou word, moet dit duidelik vermeld en rekenskap gegee word van hoe die feite versamel is.

5.4 Historiese fiksie

Die historiese roman is veral sedert die negentigerjare 'n vry algemene verskynsel (Scholtz, 1992:442). 'n Mens sou dit kon verklaar vanuit die resente geneigdheid in geskiedskrywing om die perspektief van 'n kleiner deel van 'n gemeenskap of van 'n individuele ervaring van 'n spesifieke tydperk in die geskiedenis weer te gee, dikwels in narratiewe vorm. Baie skrywers realiseer dat die werklikheid nie waarheidsgetrou gerepresenteer kan word nie en kies daarom vir 'n literêre vorm om die geskiedenis te verhaal. Dit bied hulle die vryheid om, deur nie voor te gee om enigiets anders as die feitelike werklikheid te presenteer nie, te interpreteer en verklarings aan te bied vir wat in die verlede gebeur het. Daarby geld ook die besef van die waarde van so 'n representasie: 'n meer universele waarheid kan oorgedra word en geskiedenis kan beter begryplik gemaak word. Verder, deur die weergawe van individuele subjektiewe ervaring van die geskiedenis, word die verlede uit verskillende hoeke belig.

Karl Weintraub (1989:13) is 'n teoretikus wat die globale betekenis van 'n historiese teks belangriker ag as die afsonderlike feite: “De autobiograaf en historicus schift de vaak incoherente ‘feiten’ van het leven, ordent deze vanuit een specifiek gezichtpunt, en kent er vervolgens een geschikte plaats aan toe binnen een groter betekenispatroon.” In sy essay “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, skryf Hayden White: “Far from being a problem, then, narrative might well be considered a solution to a problem of general human concern, namely, the problem of how to translate *knowing* into *telling*, the problem of fashioning human experience into a form assimilable to structures of meaning that are generally human rather than culture-specific” (1981:1). Verder maak hy 'n baie belangrike punt: “We may not be able to fully comprehend specific thought patterns of another culture, but we have relatively less difficulty understanding a story coming from another culture” (1981:1). Presies hoe belangrik White dit ag dat geskiedenis as 'n storie vertel moet word, word enkele paginas verder duidelik wanneer hy opmerk dat ongeag hoe objektief 'n geskiedkundige in sy verslaggewing is, sy verslag altyd minder as 'n behoorlike geskiedenis bly as hy gefaal het om die werklikheid die vorm van 'n storie te gee (1981:5). Cohn deel hierdie opinie: “The novelist can succeed in doing what the historian inevitably fails to achieve: to

narrate the past truthfully” (1999:151). Ook Van Coller (1992:342) heg waarde aan die narratiwiteit van geskiedskrywing. Hy argumenteer dat ’n historiese roman nie minder “waar” kan wees as die geboekstaafde geskiedenis nie, want beide skrywer en historikus is vertellers “van dit wat afwesig is en waarvan slegs spore nog sigbaar is”. Slegs deur representasie kan aangedui word wat die spore verbeeld. Foucault (1970:69) wys daarop dat sonder verbeelding, daar geen ooreenkoms sou wees tussen ’n representasie en dit wat gerepresenteer word nie. “There must be, in the things represented, the insistent murmur of resemblance; there must be, in the representation, the perpetual possibility of imaginative recall.” Die begrip “representasie” word in die literatuurwetenskap gebruik om die verhouding tussen “werklikheid” en die literatuur aan te dui (De Lange, 1992:426). Hoewel daar ooreenkomste is tussen die werklikheid en die gerepresenteerde werklikheid (Foucault), kan daar geen honderdprosent korrelasie bestaan nie. Deur ’n herkonstruksie met behulp van die verbeelding, of op romanagtige wyse, kan ’n voorstelling van die werklikheid op “esteties-suggetiewe wyse deur taal teenwoordig gestel word” (De Lange, 1992:426).

Nog ’n voordeel van literêre narratiewe is dat die leser met die karakters mee ervaar en sodoende ’n beter begrip van die verlede kan kry. Jerome Bruner (1991:4) argumenteer dat dit in feite hoofsaaklik in die vorm van narratief is dat ons ervaring en herinnering van menslike gebeure organiseer. Dat die persoonlike ervaring belangrik is in die weergawe van die geskiedenis, behels in Ann Rigney se woorde (1990:4) “writing in a way the real history, which had never yet been written about. What Thierry called ‘the history of citizens, the history of political objects, the history of the public (...)’”.

Bogenoemde aanhalings van teoretici wys dat dit algemeen aanvaar word dat historiese fiksie ’n betroubare medium is om geskiedenis meer begryplik te maak.

Die verlede of ’n persoon se verlede kan verhaal word op verskeie wyses. Dit is nie die doel van hierdie bespreking om in te gaan in al die sub-genres van historiese fiksie nie. Alleen die sub-genres bekentenisliteratuur en daaronder outobiografie sal verder bespreek word, want dit blyk die waarskynlikste dat die bespreekte tekste daarteen gelees moet word.

5.5 Bekentenisliteratuur en die outobiografie

Van Gorp (1998:53-54) definieer bekentenisliteratuur (belydenisliteratuur) as: “Iedere vorm van literatuur waarin een schrijver voor een publiek van lezers openlijk getuigenis aflegt van zichzelf.” Vir hom is die outobiografie ’n soort van bekentenisliteratuur.

“Confession” (Lat. bekentenis) vertoon meestal ’n onthullende karakter (Van Gorp, 1986:41). Ander biografiese vorme wat tot bekentenisliteratuur behoort is die dagboek, memoires, brief en joernaal (Bisschoff, 1992:361).

Die bekentenisvorm soos ons dit ken het sy begin gehad in religieuse outobiografie en Augustinus word gesien as die inisieerder van die genre in sy *Confessions* (Robinson, 1992:9). In sekulêre skryfwerk het bekentenisliteratuur ’n manier geword van skryf oor die self waarin die self ’n oortreder is, “prepared to disclose shame and self-doubt as reasons for suffering, and prepared to acknowledge the need to redeem the self” (Robinson, 1992:11). Robinson (1992:13) skryf verder dat die moderne bekentenisheld homself verstaan in relasie tot iets buitekant homself. Eksterne realiteite kan gedefinieer word as die Ander: “an oppressed other; a community of guilt; traditions; God.” As aspekte van bekentenisliteratuur bespreek sy respons op verlies, bekentenis as opposisioneel en bekentenis as ’n gemeenskapsdaad (Act of Community) (1992:17-21). As sy “’n respons op verlies” verduidelik, verwys sy na Foster se bespreking van Ricoeur se teorie dat: “any disruptive, transgressive experience, any new experience, violates that totality we call the self”. Omdat effek met oorsaak saamgaan, begryp die self dat daar ’n oortreding moes wees, met ander woorde, ’n skending van die goddelike totaliteit. Bekentenis is een reaksie op verlies en skuld en bekentenisliteratuur ontstaan uit die begeerte om heelheid te herstel (1992:17).

Bekentenisliteratuur as opposisionele daad verduidelik sy as volg:

The subtext of the white writer/confessant in this country [South Africa, SB] is occasioned by guilt and shame; an imaginative rendering to self of the suffering of others becomes transformative because it asserts the need for reconstruction. The contradictions inherent in the lived and untenable position of guilt can be seen to propose the oppositional act of confessional writing (1992:18).

In die proses van vormgewing word die self hernuwe en die ander gedemistifiseer. Dit is sosiale bemagtiging, want die begeerte vir selfondersoek impliseer die ondersoek na historiese referente (1992:19).

Bekentenis as ’n gemeenskapsdaad bevestig die begeerte vir herskepte sosiale orde. Bekentenisliteratuur betree die publieke diskoers daarin dat dit immorele handeling in dialoogvorm stel. Verder, in die belydenis van hierdie handeling, verleen die verteller aan die leser toegang tot die beperkinge en onsekerhede van die ervarende self. Die persoon wat belydenis aflê, lê die leser die funksie op om betekenis te skep. Sodoende word die leser medepligtig in die begeerte om by die waarheid uit te kom. Aan die

ontologiese self van beide verteller en leser word vorm gegee deur die-in-orde-bring van kodes in die soeke na waarheid (1992:19-21).

Vir Hambidge (1982:1) is bekentenis om 'n bepaalde lewenshouding te erken of weg te draai daarvan of om skuld te bely. Sy gee die volgende definisie: “Die belydenisroman (...) behels die optrede van 'n persoon wat sy eie waarnemings en ervarings bely. Die ek-verteller kan ook die ervarings van 'n ander weergee; dit bly egter steeds sy eie waarnemings vanweë die subjektiewe interpretasie van die gebeure” (1982:9). Die bekentenis word dikwels gedoen deur 'n buitestaander met besondere analitiese vermoëns. Hambidge (1982:10) beskryf hom of haar as iemand wat nie in staat is om enige vorm van konformisme te aanvaar nie.

Andersyds representeer die belyer 'n groep wat dieselfde ervaring deel. In so 'n representasie lewer die skrywer kommentaar op, reproduseer, bevraagteken en herrangskik hy/sy historiese gebeure op so 'n manier dat die projeksie van die visie van die gemeenskap wat moet verander, geloofwaardig deur die representasie gegee word (Gititi, 1991:48). Die rekonstruksie van die self en die sosiale orde is 'n proses van konstante hersiening (Robinson, 1992:4). Hierdie vorm van bekentenis, waar 'n skrywer 'n groep se ervaring representeer, is baie algemeen in hedendaagse Suid-Afrikaanse outobiografieë. “Deur die fokus te verskuif van die ‘ek’ na die dilemma van ‘ons’ word hierdie skrywers segsmanne of –vroue vir hul onderdrukte gemeenskappe. Selfontdekking val saam met 'n bewuswording van groepsolidariteit” (Van Vuuren, 1996:13).

Eduan Swanepoel (1996:21) beaam dit dat die Suid-Afrikaanse outobiografie gekenmerk word deur individualistiese *en* groepsdiskoers. Met groepsdiskoers verskuif die fokus van die individuele “ek” na die “kommunale ek”. “Die geïmpliseerde leser, naamlik die breë onderdrukte massa, sal dan dié tipe outobiografiese teks kan ervaar as terapeuties ten opsigte van die konstruksie van identiteit” (1996:24). Die funksionele, en nie die estetiese nie, staan sentraal by hierdie tekste.

Laastens is dit sinvol om Vasu Reddy (1993:268) se definisie van bekentenis aan te haal: “(T)estimony may be read as a form of *evidence* constituted by a *witness* who testifies to a *real* event as opposed to a *fictitious* one, and someone who has achieved a *status* by circumstances which have shaped his/her experience.” Hy konkludeer dat bekentenis teweegbring dat meer oor die outeur as oor die geskiedenis openbaar word (1993:276).

Verder sonder hy (Reddy) Fabian (1991:53) se drie kenmerke vir bekentenis uit: “(1) Personal account or dialogue; (2) emotional delivery and (3) content: personal experience”.

Die outobiografie is ’n vorm van bekentensliteratuur.

’n Rede waarom bekentenisoutobiografieë geskryf word, is volgens Robinson (1992: 7-8) om bewys te lewer van die swaarkry van die vervreemde self, in die poging of proses van self-rekonstruksie. Die outobiografie in Suid-Afrika het volgens Gititi (1991:43) verrys tot ’n nie-fiksionele vorm wat ruimte laat vir die uitdrukking van individuele en kollektiewe swaarkry. Swaarkry moet hier gesien word as die gebuk gaan onder ’n skuldias, wat verminder word deur te bieg. Verder bring (literêre) tekste nie alleen die aard van ’n gemeenskap aan die lig nie, dit toon skakeling met ander tekste, hedendaagse en vroeëre, en ook reflekteer dit die dominante en heersende diskoers. ’n Outobiografie kan so geskryf word dat ’n mens die sosio-kulturele omstandighede van die tyd daarin kan aflees (Bisschoff, 1992:362).

As die doel van ’n teks is om ongeregtheid bloot te lê of kommentaar te lewer op gedrag, word die prozessering van al hierdie informasie belangriker as (outo)biografiese feitlikheid. Briosi (1989:61) sien dit as onvermydelik dat, vanweë die outobiografie se aard, die outeur soms geforseer word om onwaar uitsprake te maak, as dit nuttig blyk te wees vir die betekenis van sy teks. “Outobiografiese feitlikheid is ondergeskik aan die *verwerking* daarvan” (Lindenberg, 1981:136). Oor Jan Wolkers se *Terug na Oegstgeest* sê Lindenberg dat dit die rol van verdigting en vormgewing is wat aan faksie sy literêre selfstandigheid verleen. Wolkers verhef sy outobiografie tot roman deur sy interpreterende ordening. Lindenberg sê dat dit moeilik word om te onderskei tussen eerlike analise en selfbedrog, en tussen estetiese spel en etiese soeke. Bisschoff noem ’n outobiografie wat nie net feitlike gegewens nie maar ook fiksionele elemente bevat, ’n geromantiseerde outobiografie of outobiografiese roman (1992:461). Genette (1990:773) wil die moontlikheid stel dat nie-fiksie ditself fiksionaliseer deur gebruik te maak van fiksionele aanduiders. Collett (1989:343) daarenteen verwerp dit as Kazin sê dat outobiografie, wanneer dit die effek van fiksie soek, nie kan verhelp om fiksie te word nie. Collett gebruik *A Moveable Feast* van Hemingway as ’n voorbeeld teen die argument dat estetiese of literêre aandag die vermoë het om outobiografieë in ’n werk van fiksie te transformeer. In hierdie ondersoek word Neumann (1989:38) se argument dat ’n outobiograaf sy eie ek ontwerp tydens die skryf van die outobiografie ondersteun:

“Daarom is iedere autobiografie per definitie literair en heeft zij (...) de vrijheid zich tot fictie te ontwikkelen.”

Dit is egter belangrik dat die skrywer sy intensie met die teks aan die leser bekendmaak alvorens feitelike inkorrektede vergeef kan word. Daarvoor is die voorwaarde dat die leser genoeg leidrade kry om die betekenis van die teks te rekonstrueer. Weer is daar sprake van die kontrak tussen leser en skrywer waarna vroeër verwys is. Die aanwesigheid van ’n kontrak is kenbaar in die eerste instansie buite die teks, op die voorblad/ die titel van die boek en die naam van die outeur, wat dieselfde is as die naam van die karakter waaroor vertel word. Op die agterblad, in voor- en nawoorde, maar ook binne die teks self – waar die outobiograaf met kommentaar sy doelstelling of dit wat daaruit voortvloei: die strewe na waarheid en opregtheid verduidelik (Mussara-Schroeder, 1989:42). Wat die outeur se intensie is, moet dus, in Scheepers se woorde (1991:28), rekonstrueerbaar wees. Sy het vier metodes geïdentifiseer wat ’n skrywer kan gebruik om sy outobiografiese intensies bekend te maak: daar is ’n direkte of indirekte ooreenkoms tussen outeurs- en karakternaam, ’n neweteks word aangetref, daar is treffende outobiografiese ooreenkomste tussen die outeur en die karakter en dit is vir die leser moontlik om hierdie konneksie eksplisiet of implisiet te maak en intertekstuele betekenis kan gerekonstrueer word. “Die eis waaraan die verband tussen outeur en karakter moet voldoen, is dat dit openlik moet wees, met ander woorde, die intensie van die outeur moet sodanig wees dat die leser die verband kan rekonstrueer, en dit moet tekstueel verantwoordbaar wees” (Scheepers, 1991:30).

Maar voor ’n leser die betekenis van die teks kan agterhaal, moet hy/sy dit as ’n outobiografie kan herken. Lejeune het gedemonstreer dat die kanonieke outobiografie gekenmerk word deur die formule outeur = verteller = karakter (Genette, 1990:764).

Van Gorp (1998:41) definieer die outobiografie as ’n teks waarin die outeur sy lewe beskryf. “(Gr. autos = self; bios = leven; grafein = skryven). Hij kan zich hierbij beperken tot uiterlijke gebeurtenissen, maar ook zijn innerlijke ontwikkeling of levensbeschouwelijke opvattingen weergeven.” In laasgenoemde geval nader die outobiografie die bekentenis. Musarra-Schroeder (1989:41) fokus in haar definisie van outobiografies skryf meer op die innerlike van die outeur:

de strategieën, die het subject gebruikt om door zelfbespiegeling zich een idee van eigen persoonlijkheid te vormen en door middel van het schrijven een beeld ervan te geven. De doelstelling van de autobiografie kan in de termen van James Olney gezien worden als ‘a discovery, a creation, and an imitation of the self’.

Sy haal ook Lejeune se definisie aan: “(...) een retrospektief prozaverhaal, dat een werklike persoon over zijn eigen bestaan vertelt, waarbij hij de nadruk legt op zijn individuele leven, in het bijzonder op die geskiedenis van zijn eigen persoonlikheid.” Weintraub (1989:11) redeneer dat vir ’n werklike outobiografie die innerlike lewe van die beskouer swaarder moet weeg as die opsomming van sake wat sy bestaan geraak het. Outobiografiese lewensbeskrywing kry samehang deur ’n karakter, ’n persoonlikheid, opvattinge oor die eie ek; dit is ’n weefsel waarin selfbewussyn subtiel verweef is met geïnterpreteerde ervaring. Die outobiografiese aktiwiteit kan gestuur word deur ’n behoefte aan selfontdekking, selfrepresentasie, selfinsig, selfverwerkliking, selfregverdiging, of deur ’n kombinasie van hierdie motiewe. Verkeer ’n skrywer in verwarring op die moment dat hy sy lewensloop in oënskou neem, dan word die skryfproses in die gunstige geval ’n gekompliseerde, maar ryk proses van selforiëntasie. Aanset tot selfportrettering is ondergeskik aan ’n dieper verlangete om die lewe as ’n proses te begryp (1989:13). En die persoonlike lewe kan alleen begryp word wanneer mens dit beskou in sy persoonlike dimensie. Selfbewuswording en historiese insig gaan saam. Outobiografie blyk ’n produk van hierdie historiese bewussyn te wees. Neuman (1989:32) sluit hierby aan. Outobiografie beskryf wording, die vorming, en die intrede in die maatskappy. “Het gaat dan ook niet om een getrouwe weergawe van de feiten, maar om de in herinnering bringende, zintuiglijk aanvaardbare, en levendige beskrywing.” Baie hedendaagse outobiografiese beskryf ’n ordenende terugblik op wie hulle geword het (1989:38).

Van Vuuren (1996:15-17) noem vier maniere waarop ’n outobiografie geresepteer kan word in Suid-Afrika:

1. As sosiale dokument of rekonstruksie van ’n periode en as draer van die Suid-Afrikaanse geskiedenis.
2. As teks ter beligting of ontsluiting van die spesifieke aard van ’n outeur, byvoorbeeld sy of haar aard as skeppende skrywer, maatskaplik-betrokkene, of politieke aktivis.
3. Outobiografie as roman.
4. As vergelykende biografie-studie – oor taalgrense heen met die doel om bewussynsverruimend te werk en insig te verkry in die denk-en-leefwêreld van Suid-Afrikaners uit verskillende ras-, klas-, en taalgemeenskappe en van verskillende geslagte.

Voordat die Van Woerden-trilogie bespreek word, gaan daar eers stilgestaan word by New Journalism en experientiality om aan te toon dat 'n persoonlike manier om die werklikheid te beskryf ook aanvaarbaar is in ander sub-genres.

5.6 New Journalism

New Journalism is 'n manier van skryf wat uitgebreide aandag begin kry het sedert die laaste helfte van die twintigste eeu (Schuitema, 2001:32), met die Amerikaanse joernalis, Tom Wolfe, as een van die bekendste skrywers. Dit is 'n genre waar joernalistieke materiaal aangebied word in die vorm van fiksie, en dié doel nie soseer is om informasie te verskaf as om 'n situasie te beskryf uit persoonlike ervaring nie. “In fictie word ook een werklikheid weergegeven, namelijk een eigen, zelf gecreëerde werklikheid, waarbij de gebeurtenissen en het bewustzijn van de personages niet op de realiteit gebaseerd hoeven te zijn” (Schuitema, 1990:22). New Journalists argumenteer verder dat die representasie van iemand anders se bewussyn nie noodwendig die geldigheid van feite affekteer nie. Nog 'n argument van hulle is dat taal nooit 'n puur objektiewe instrument is nie. Deur te skryf, verander die joernalis altyd die waarheid – iets word bygevoeg of iets word weggeneem.

Volgens Van Coller (1992:343) bied Hellman (1981) die bruikbaarste teoretiese invalshoek tot New Journalism. “Sy benadering is in wese pragmaties en verreken die belangrike ‘kontraktuele’ verhouding tussen skrywer en leser wat in marginale tekssoorte van die grootste belang is (...).” Van Coller bespreek New Journalism as nie net bloot 'n vermenging van feit en fiksie nie, maar 'n poging om “die sofistikasie en vryheid van fiksie te versoen met die feite van joernalistiek” (1992:343). Dit is 'n soeke na die “groter waarheid” en daar word altyd gestreef na betroubaarheid. 'n Kenmerk is die beweging van onskuld na persoonlike ervaring. “Die New Journalist sê eintlik: ek hou my verbonde aan die werklike, maar ek kan dit slegs op my persoonlike manier weergee, soos ek dit as mens ervaar het en onthou” (1992:345).

5.7 Experientiality

Jerome Bruner (1991:9) beweer daar is “compelling evidence to indicate that narrative comprehension is among the earliest powers of mind to appear in the young child and among the most widely used forms of organizing human experience”. In die woorde van Fludernik: “narrativity centers on experientiality of an anthropomorphic nature” (1996:12). Sy definieer experientiality as: “the quasi-mimetic evocation of ‘real-life

experience” (1996:12). “In the narrating of human experience, after-the-fact evaluations become important as a means of making narrative experience relevant to oneself and to others. All experience is stored as emotionally charged remembrance, and it is reproduced in narrative form because it was memorably, funny, scary or exciting” (1996:29).

Van Heusden (1989:84) skryf dat die waarde van kuns in die vermoë daarvan lê om vorm te gee aan die ervaring van ’n toeskouer in al sy dinamiek. Die oortuiging dat die fiksionele verteller van historiese gebeure uit die perspektief van persone betrokke in daardie gebeure nader kom aan die waarheid as enige historiese dokument, is ook gedeel deur Tolstoy toe hy *War and Peace* geskryf het (Cohn, 1999:150). Rigney (1998:143) onderstreep verder die belangrikheid wat deesdae aan ervaring geheg word:

Dat beteken dat het gezag van een relaas niet meer van zijn objectieve waarheidsgehalte afhangt – van zijn ‘truth-to-actuality’, om aan Nancy Partners terminologie te herinneren – maar eerder van zijn betekenisvolheid, een ‘truth-to-meaning’ die op zijn beurt getoetst wordt aan de *experience*, het identiteitsbesef en de ethos van de zagsman...de bereidheid tot *make-believe* bij het lezen van een relaas hangt dus af van het door de lezer gestelde beding dat zo’n relaas *authentiek* moet zijn, moet beantwoorden aan de ervaring van die groep die de auteur wil representeren. De letterlijke waarheid in algemene zin doet daarbij minder ter zake.

Bogenoemde aanhaling word vervolgens verder bespreek aan die hand van twee Afrikaanse tekste. ’n Goeie voorbeeld word gevind in *Slagoffers* (2001) van Dine van Zyl. Daarin vertel vyf vroue behorende tot die *mutilado*’s (’n groep vroue wat geestelik en liggaamlik vermink is in die Angola-oorlog in die tagtigerjare) hul verhaal van ontbering en lyding. Hul persoonlike verslae belig die grensoorlog uit ’n totaal nuwe perspektief. Boonop suggereer die flapteks dat die roman ’n feitelike basis het, “die leser kry die gevoel dat waarskynlik ’n hele stuk private én openbare geskiedenis agter die boek lê” (Viljoen, 2001:11). Die joernalis, Nell, wat die verhale versamel het, toon groot ooreenkomste met oorlogsverslaggeefster Dine van Zyl. Die voorbladfoto van ’n Angolese vrou met ’n mortier in die hand, is deur haar gemaak, ’n bronnelys versterk die indruk dat dit ’n feitelike relaas is en in Julie 1986 het daar uit die pen van Dine van Zyl in die tydskrif *De Kat* ’n artikel oor die lyding van vroue in die Angolese oorlog verskyn. Daarin voer sy onderhoude met vyf slagoffers en hoewel hul name verskil, kom die vertellings ooreen met dié van die vroue in die roman (Diedericks-Hugo, 2002). Uit die staanspoor word die leser egter gewaarsku dat die boek fiksie is, maar dat die gruwel van die oorlog ’n werklikheid is. In die Afrikaanse letterkunde is die “werklikheid” van die grensoorlog tot die verskyning van hierdie boek aangebied uit die perspektief van die

manlike soldate. Hierdie verslag bied die verhaal van hoe dit was om as Angolese vrou die oorlog te ervaar. In 'n onderhoud met Francois Smith (2001:3) vertel Van Zyl hoe groot effek haar manuskrip op haar man, met 'n weermag-agtergrond, gehad het toe hy dit geproeflees het: “Jy weet, ek het 'n tawwe, macho man, en toe sien ek hom met die manuskrip en met sy kop in sy hande. En hy huil... ‘Dit is nie oorlog nie,’ het hy gesê. ‘Oorlog is vir manne, en ek het nie geweet nie.’”

In hierdie relaas is die tragiese werlikheid, die hartverskeurende prentjie van die lyding as gevolg van oorlog, belangriker as om byvoorbeeld die korrekte name van die vroue te noem, die presiese plek waar dit afgespeel het of ander feitelike besonderhede. Die betekenis van die relaas word gemeet aan die ervaring van die gebeure en as die ervaring waar is, wat veronderstel kan word as dit vertel word deur iemand wat dit persoonlik meegemaak het en die letsels daarvan dra, is die letterlike waarheid minder belangrik. Deur die teks as 'n mengeling van feit en fiksie aan te bied, kom ook die spel van “make-believe” as deel van die kontrak tussen leser en skrywer ter sprake. Die leser sal meegaan in die spel, mits die skrywer trou bly aan die ervaring van die gebeure en dit implisiet of eksplisiet aantoon dat die teks 'n ander funksie het as die letterlike oordrag van feite.

Wanneer die storie nie ooreenstem met die gerepresenteerde groep se kennis van die waarheid nie, sal die leser minder gewillig wees om saam te gaan met die spel van “make-believe” ter wille van eventuele aanvaarding van die betekenis van die teks as waarheid. In hierdie ondersoek word Rigney (1998:140-141) se gevolgtrekking gesteun: “(h)et fisionele kader staat dus afwijingen van de echte, gedocumenteerde werkelijkheid toe, maar zolang het relaas niet wringt met de gangbare kennis omtrent die werkelijkheid zullen lezers zich niet het hoofd breken over de vraag waar precies de feitelijkheid ophoudt en het verzinzel begint”.

Dit is interessant om te kyk na die resepsie van Christoffel Coetzee se *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998) deur onderskeidelik historici en literatore.

Die historikus Fransjohan Pretorius (1999:1-17) skryf dat daar opvallend veel belangstelling is oor die historisiteit van die teks:

Die vrae is veral of daar werklik iemand soos generaal Mannetjies Mentz in die geskiedenis bestaan het, en of dit dan alles wáár is wat ons van Mentz en sy mense lees. Wás daar so'n korps soos dié van Mentz en wás die Boere sulke vreeslike wreedaarts met afvalliges? Hoe rym dit dan met die tradisionele opvatting van die Boerehelde en hul moraliteit? (1999:1).

In sy artikel lig Pretorius die leser dan in oor wat histories verantwoordbaar en wat feitelik verdraaid is om by die verhaal in te pas en of daar werklik so 'n korps kon bestaan wat Boerekrygsgevangenis onderskep en wreed behandel het in die geval dat hulle nie na hul kommando's wou terugkeer nie. Daar is ook dinge wat hy as hoogs uitsonderlik aanstip en “bloot 'n verbeeldingsvlug van die skrywer (...) om 'n goeie storie te skryf” noem (1999:1). In sy ondersoek behandel hy ook die vraag: “hoe waar is hierdie alternatiewe waarheid wat Coetzee bied?” Hy konkludeer dat Coetzee se navorsing tog nie so deeglik was as wat dit kon of moet gewees het nie, dat die kommando nie verteenwoordigend is van die moraliteit van Boerekrygers nie en dat daar 'n diskrepansie is tussen gedokumenteerde historiese gebeure en Coetzee se romangebeure. Die outeur se “alternatiewe waarhede”, soos Coetzee self dit stel in 'n onderhoud met Nieuwoudt (1998:4), kan alleen met omsigtigheid aanvaar word, mits aanvaar word dat dit nie die deursnee Boer van 1900 verteenwoordig nie.

Vir die leser met kennis van die gedokumenteerde geskiedenis, bots *Mannetjies Mentz* met sy eie gangbare kennis van die werklikheid. Hy aanvaar nie, soos Rigney sê, die teks as outentiek nie.

Literatore bespreek veral die vertelwyse in *Mannetjies Mentz* as narratiewe strategie (Swanepoel, 1998:63). Andersins word dit bespreek as 'n teks wat 'n skokkende waarheid op voortreflike wyse lieg (Van Zyl, 1999:1). Swanepoel aanvaar die teks as 'n aanbieding van 'n alternatiewe waarheid en sien dit in die konteks van post-apartheid waarin die Afrikaner homself herskryf of sy identiteit rekonstrueer (1998:74). Van Zyl meen dit is 'n kompliment vir Coetzee dat hy sy leser “só op sleeptou kan neem dat hulle meen hy bied hulle die waarheid en niks anders as die waarheid” (1999:11).

Die vraag ontstaan nou of lesers Coetzee se weergawe van die Afrikaner (Boere) verlede aanvaar omdat hulle dink dat sulke wreedhede moonlik was in die Anglo-Boereoorlog, of omdat soortgelyke wreedhede in die apartheidsverlede deur Afrikaners gepleeg is, soos dit onlangs aan die lig gekom het uit die Waarheid- en Versoeningskommissie? In sy onderhoud met Nieuwoudt (1998:4) sê Coetzee: “Ek wil hê die leser moet verbande deurtrek van dié oorlog na die huidige gelieg en gebieg. Die WVK het die nuwe leuens en waarhede na vore laat kom.” *Mannetjies Mentz* het verskyn in 'n tyd,

waar daar 'n groter bewussyn posvat van hoe geskiedskrywing in die verlede gemanipuleer is, hoe feite verdraai en bekook is, hoe dit wat as waarheid beskou word, verander wanneer die magsgestoeltes deur ander heersers warm gesit word. (...) Deur terme soos ‘'n nuwe Suid-Afrika’ (bladsy 139), ‘reconciliation’ en ‘nation-

building' (bladsy 259) in verband met die oorlog te gebruik, word die tekens gegee dat die gruwels van ideologie oor die jare dieselfde bly (Wasserman, 1998:12).

Hier word daarvan uitgegaan dat *Op soek na Generaal Mannetjies Mentz* gouer verwerp sou word omdat dit bots met die gangbare kennis van Boerehelde, as dit nie sou verskyn in die periode waarin ander ontnugterings rakende Afrikaner-“helde” aan die lig gekom het nie. Omdat hiedie inligting nou minder “wringt met de gangbare kennis omtrent die werklikheid” (Rigney, eerder), breek lesers, immers literatoure wat die teks bespreek het (versus geskiedkundiges), die hoof minder oor die vraag waar feitelikheid ophou en versinsel begin.

5.8 Waar pas Van Woerden se trilogie?

5.8.1 Aspekte van skryf oor waarheidsgebeure versus die skryf van fiksie in die tekste

Vroeër (onder 5.3 in hierdie hoofstuk) is aangedui dat teoretici die belangrikheid beklemtoon van ’n skrywer se verantwoordelikheid om dit duidelik te maak aan die leser as sy teks op feite berus. Hy moet verduidelik hoe die feite versamel is en hy behoort die leser te lei in die verwagting van die teks.

Met die oopslaan van *Moenie kyk nie* en *Tikoes* verwag die leser ’n roman; daar is nie ’n eksplisiete aanduiding op die voor- of agterkant dat die tekste op outobiografiese feite berus nie. Die leser kan wel aflei dat die skrywer van dié Nederlandse tekste, in ooreenkoms met die eerstepersoonsverteller, ’n grondige kennis van Afrikaans het. Dit is af te lei uit die titel van die eerste teks, *Moenie kyk nie*, die Afrikaanse woordelys agterin die boeke en die Afrikaans-getinte Nederlands waarin die tekste geskryf is. Die ooreenkoms met Suid-Afrika is die enigste wat die leser na die outeur kan lei, want in *Moenie kyk nie* word die hoofkarakter en verteller nie benoem nie en in *Tikoes* heet hy Thys. Wel in *Een mond vol glas* is daar ’n naamsooreenkoms tussen verteller, hoofkarakter en outeur. Dit is ook ’n manier waarop die lees van die boeke agteraf as ’n trilogie, verheldering bring. Deurdat die derde boek duidelik outobiografies is, “bewys” dit dat die eerste en tweede boeke ook as outobiografies gelees kan word.

Dat die leser met die lees van *Een mond vol glas* ’n teks kan verwag wat op die werklikheid gebaseer is, word op die agterblad duidelik:

In 1966 bracht Demitrios Tsafendas met vier wilde halen van een dolk de Zuid-Afrikaanse premier Hendrik Verwoerd om het leven. Terwijl de in Amsterdam geboren Verwoerd als architect van de apartheid de geschiedenis inging, bleef zijn moordenaar tot op de dag van vandaag in de schaduw. In *Een mond vol glas*

reconstrueert Henk van Woerden het leven van Tsafendas. Op zeer persoonlike wyse doet hy verslag van het Zuid-Afrikaanse trauma, toen en nu.

Die eerste voorwaarde van die kontrak tussen leser en skrywer word dus nagekom deur die skrywer, want dit is duidelik dat die teks op die werklikheid berus. Ook die tweede deel van die afspraak kom Van Woerden na, naamlik om verslag te doen van die wyse waarop die feite bekom is. Van Woerden verwys na die navorsing wat op Tsafendas se lewe gedoen is nie net in onderhoude nie, maar ook in 'n epiloog in *Een mond vol glas*: “De hoeveelheid materiaal was overstelpend – alleen al in het staatsarchief te Pretoria staan twaalf kartonnen dozen gevuld met documenten die na de aanslag door justitie en de veiligheidspolitie werden verzameld (...)” (p 212). Hy het feite versamel nie alleen deur amptelike dokumente nie, maar in *Een mond vol glas* word vertel van verskeie onderhoude wat hy (hy = Van Woerden = die verteller = die hoofkarakter) gevoer het met mense wat Tsafendas ken sowel as met Tsafendas self.

In die epiloog, stel Van Woerden verder wat die doel van die teks is (p 213):

De levensloop van Demitrios Tsafendas is nooit eerder geboekstaafd. Het ging mij erom door middel van zijn verhaal, ondersteund door reisobservaties en ontmoetingen in het afgelopen decennium, iets weer te geven van het Zuid-Afrikaanse trauma. In die zin is *Een mond vol glas* een voorzichtige poging tot anamnese. Hoe onbescheiden het streven ook mag zijn, ik heb mijn perceptie van zijn (en 's lands) stoornis tijdens de tragische jaren van de apartheid in hoofdlijnen vorm willen geven, zoals men de voorgeschiedenis van iemands ziekte in herinnering roept.

In 'n onderhoud met Herman Wasserman (2000:3) werp hy meer lig op sy intensie met die boek:

Dit is nie juis 'n biografie nie, beslis nie 'n roman nie. Ek dink 'n mens moet dit 'n historiese herkonstruksie noem, 'n poging tot anamnese. Ek wou die trauma herkonstrueer wat Dimitri daartoe gebring het om Verwoerd dood te maak (...) dit was nie my bedoeling om Tsafendas te verheerlik nie, maar om sy menslikheid te behou. Sy storie is belangrik om die geskiedenis te verstaan, dis te lank weggesteek.

Die skrywer se materiaal is hier die feitlike gebeure, maar sy instrumente is die verbeelding en ander fiksionele aspekte. Vervolgens gaan aan die eerder vasgestelde aspekte van fiksie (hierdie ondersoek, pp 51-54) getoets word in hoeverre die tekste fiksioneel van aard is.

'n Belangrike merker van fiksie is die representasie van 'n ander se bewussyn. *Moenie kyk nie* word vertel vanuit die perspektief van die emigranteseun. Deur outobiografiese ooreenkomste weet die leser wat enige resensies oor die tekste gelees het, dat dit die ervarings van Henk van Woerden is. *Moenie kyk nie* is egter gepubliseer in 1993, terwyl hy vertel van gebeure vanaf 1957. Die jong seun se bewussyn moes dus opnuut gerekonstrueer word, aangesien Van Woerden nie meer presies sal kan onthou hoe hy

meer as dertig jaar gelede oor spesifieke dinge gevoel en gedink het nie. Vir alle outobiografieë waarin 'n skrywer terugdink aan en skryf oor sy eie gedagtes in die verlede geld dieselfde. Hier gaan die skrywer egter verder deur ook die bewussyn van ander karakters weer te gee. Hans se bewussyn word gerepresenteer by sy ontmoeting met Toontjies: “Hans zou zichzelf door de neus binnenstebuiten willen keren, om óp te raken. Hij stelde zich vaak voor dat hij met haar mee kon naar Bethesda, naar de verlatenheid van haar geboortestreek; inwendig verlangde hij naar huis” (*Moenie kyk nie*, p 147).

In *Tikoës*, nadat die verteller by homself gewonder het of mens in 'n persoon kan afdaal, soos jy 'n land besoek wat jy in 'n ver verlede agtergelaat het (p 110), vertel Tikoës skielik nie meer haar verhaal nie, maar word dit in die eerste persoon sonder aanhalings vertel. Dit lyk asof die verteller outomaties weet wat sy van haar verlede kan onthou. Hier betree die verteller skynbaar Tikoës se bewussyn.

Van Woerden kon verder onmoontlik weet wat Tsafendas se gedagtes oor sy moeder was op pagina 88:

Waar het idee vandaan komt weet hij niet. Misschien was ze niet gestorven, maar had ze om bepaalde redenen zijn vader verlaten en voerde ze ergens in het geheim het bevel over een groep opstandige vrouwen van gemengd ras. Soms nemen die gedachten groteske vormen aan. Dan wordt hij op de hielen gezeten door zijn eigen verzinsels, out of control.

Van Woerden gee in die epiloog rekenskap van die wyse waarop hy Tsafendas se bewussyn hanteer het:

(H)et zou onzin zijn te beweren dat mijn indrukken van zijn innerlijk en zijn persoon uitsluitend op te achterhalen feiten zijn gebaseerd. Zijn innerlijke leven - daar waar hy iets *voelt* - is intuïtief tot stand gekomen. (...) Een dilemma (zijn dilemma) laat zich minder nauwkeurig vaststellen. Daarbij ben ik afhankelijk geweest van het instinct. Of noem het: influistering (1998:213).

Hier betree Van Woerden die *make-believe-game* wat gedeel word tussen leser en skrywer, waar beide voordoen asof dit werklik Tsafendas se gedagtes is.

Die gebruikmaak van die *make-believe-game* plaas 'n teks in die domein van fiksie (Rigney, 1998:138). Rigney lig ook uit dat die bereidheid “to make-believe” lesersverwagting volg (1998:139). Die leser verwag nie dat dit 'n jong seun is wat sy verhaal vertel in *Moenie kyk nie*, maar 'n volwasse man wat terugkyk op sy lewe. Die leser verwag ook nie dat die skrywer woordeliks sal weet wat Hans of Tikoës of Tsafendas gedink het nie, maar deur mee te doen aan die *make-believe-game*, aanvaar die leser dat dit in hierdie geskepte wêreld so sou kon wees.

'n Verdere merker van fiksie is in hierdie tekste aantoonbaar; dit is naamlik aantoonbaar dat die skrywer van verbeelding gebruik maak.

Hans se ongeluk in Namibië word deur die outeur soos volg beskryf (*Moenie kyk nie*, p 153-154):

Hans sloeg halsoverkop uit de auto, hij wist niet hoe, en buitelde tot boven onder en onder boven maar niet blijven wilden.

Was dit vliegen?

In razende voorbijgang duikelend besefde hij dat dit twinkle twinkle little star, vliegen was – dadelijk gevolgd door the cow jumped over the moon, landen; hij moest krimpen, tegen de middelpuntvliedende kracht in, rollen en duikelen als een egeltje met zijn hoofd tussen de knieën blijven tollende, misschien wel tot aan de rand van de horizon waar Toontjies haar held onverwacht stuitend op zich af zou voelen komen, Kar-óó, net break-fall in judo, zoals Ampie van Wijk op La Rochelle altijd zo gretig demonstreerde – sny, riepen de sterretjies, sny, en al snijdend vouwde het zuidelijk halfrond open (moenie worry nie, moenie dink nie; Goodbye Pijnlanden, Yzerfontein, Verlorenfontein, Bethesda, Graaf Reinett; goedbaai Drieankerbaai, Groenpunt, Seepunt, Bakoven (...)).

Selfs al sou die leser nie weet dat 'n fiktiewe gebeurtenis hier beskryf word nie (dat Hans nie gesterf het nie leer ons uit resensies), kan hy/sy nog die verbeeldingselemente daarin herken. Hans was alleen toe hy verongeluk het. Daar was geen ooggetuie om te sien dat hy gekrimp, gerol en geval het soos 'n krimpvarkie nie. En daarna het Hans nie meer geleef om te vertel wat deur sy hoof gegaan het nie.

In *Een mond vol glas*, wens die verteller dat alle gebeure oor die eeue heen verfilm kon wees. As hy by 'n gebeurtenis in die lewensloop van Tsafendas 'n vlieg teen die muur kon wees, sou hy die geleentheid kies toe Tsafendas vir Helen Daniels ontmoet. Hiermee erken hy dat hy nie oor alwetenskap beskik oor presies hoe die situasie verloop het nie. Deur die verbeelding stel hy hom dit as volg voor:

Wanneer hij in levenden lijve aan het tuinhekje morrelt en het ouderlijk huis binnenwandelt, valt hij haar enigszins tegen. Ze had hem zich minder fors voorgesteld. Hij heeft een onderkin. Zijn boord is smerig, zijn trui zit vol gaten, en zijn goed – die gehavende koffers, het kookgerei – hij lijkt wel een *smous*. Toch kan de aan lagerwal geraakte handelsreiziger, waar hij op het eerste gezicht aan doet denken, aardig vertellen. Demitrios gaat zitten. Hij drinkt zijn thee en verhaalt. Hij heeft op Amerikaanse oorlogsschepen gediend en is zelfs een keer getorpedeerd. Hij kent Europa op zijn duimpje. Hij is naar Palestina geweest, heeft er de heilige plaatsen bezocht en langs de oevers van de Jordaan gezworven. Dat hij op zijn schoteltje morst kan Helen hem nie kwalijk nemen (*Een mond vol glas*, p 151).

Bogenoemde is twee voorbeelde waar gebeure aantoonbaar deur die verbeelding van die outeur ontstaan het.

Nog 'n manier waarop 'n outeur sy intensie om fiksioneel te skryf aan die leser kan bekend maak, is deur literêre konstruksie. Dit behels onder andere gestruktureerde hoofstukindeling en die gebruik van motto's, waar dit die interpretatiewe aard van die

teks aangee. Al drie die tekste is in getitelde hoofstukke, of afdelings in die geval van *Tikoës*, ingedeel. Die titels is boonop tematies of simbolies en nie volgens gebeure of tydsindeling benoem nie:

Moenie kyk nie:

De mormoon van de Kapteynstraat
De kamer die voortaan de lounge zal heten
Hoe wij ons tot de berg verhouden
De tong, maar zonder gruwelnaat
Naar zee
Moenie treur nie
Die padda is 'n ding wat spring
Meer omtrent het niets
De schriftgeleerde
'Like the movies'
Sylvia
Allah Akbar
Een gezichtloos vermoeden

Tikoës:

Vallen
Gangen
Vlies
Wind

Een mond vol glas:

De emigranten
Het spoor terug
De bastaard
Baie vis
Vergezicht zonder anker
Almal kom huis toe
Windgat heet my plaas
De man met het stalen gebit
Het voorstedelijk amok
Het domein van glas

Moenie kyk nie het twee motto's:

'Das Wasser steigt in uns genau so
wie in die Bäume,
und es bildet die Tierleiber, wie
es die Wolken bildet.'
- Robert Musil

'Ek dra die blou steen in my hand
hy vat my hart na anderland.'

- N.P. Van Wyk Louw

Laasgenoemde help met die interpretasie van die laaste paragraaf in die teks: “Onder de spullen in zijn [Hans se, SB] gereedschapskist, die ons uit Namibië is toegestuurd, lag een klompje geel uitgeslagen uraniumerts dat de autoriteiten over het hoofd hebben gezien. Ik zal het in Holland begraven.” Die stukkie steen wat aan Hans behoort het, word teruggeneem na die land waar hy vandaan kom en waar hy gelukkig was voordat hy in die vreemde land uitmekaar geval het (psigies, en letterlik na die plofstofongeluk). Die stukkie erts (deel van ’n versplinterde rots) word simbool van die verskeurdheid van die emigrant, wat die tema van die boek is.

Een mond vol glas het ook twee motto’s:

O rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,

Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy
- William Blake, 1794

Naar de Kaapse Vlakte gaan, was de nieuwe Middel-
eeuwen binnentreden. De grond is hier verstoken van
struikgewas, behalve van de meest geharde soort. Het is
grauwe, zanderige aarde. Ooit was dit zee geweest. Toen de
wateren scheidde, was een witterig, onvruchtbaar zand-
land achtergebleven, vervuild door de tijd. Bijna een
woestijn. En op deze strook woestijn, gelegen aan de
zoom van een stad vol lieflijke tuinen, had men een thuis
ingericht. De gezinnen hadden er golfijzeren platen aan
elkaar gebonden met stukken touw, jute en ijzerdraad.
- Peter Abrahams, 1954

Hier lei die motto’s ook tot interpretasie: die apartheidsstelsel was soos ’n wurm wat aan die gemeenskap gevreet en dit siek gelaat het. Tsafendas se wraak ontspring uit ’n diep-gewortelde kwaad, naamlik die onreg wat apartheid teweeggebring het en die gespletenheid en ander psigiese gevolge wat dit gehad het.

Die gebruik van prolepse is ’n manier van fiksionalisering. Daar is reeds in die bespreking van die tekste as siklus gewys op enkele prolepse, onder andere die verwysing in *Moenie kyk nie* na die sluipmoordaanval op dr. Verwoerd deur Tsafendas. Dit is ’n

voorbeeld van 'n intertekstuele proleps. In *Een mond vol glas* is die volgende voorbeelde van tekstuele vooruitwysings. Die openingstoneel waar Tsafendas hulp soek by 'n psigiatriese hospitaal in Hamburg, sluit met die paragraaf: “Ruim elf jaar later zal hij in het Zuid-Afrikaanse parlement te Kaapstad met vier wilde halen van een dolk premier Hendrik Verwoerd om het leven brengen” (p 13). 'n Ander proleps word gevind op pagina 15: “Verwoerd was een buitenstaander in Afrika, een halfbakken Hollander, net als ik. De aanslag was een aangelegenheid tussen twee landverhuizers. Een halve Griek die een halve Nederlander vermoordde. Het antwoord op veel vragen schuilt in de voorgeschiedenis van dat ‘halve.’” Dat emigrasie dikwels die gevoel van halfheid tot gevolg het, word een van die belangrike temas in die boek. Tsafendas sê in die begin aan die Duitse dokter: “Ich bin nur noch ein halber Mensch...” (p 10).

Nog sulke fiksionaliseerders (volgens Hamburger, in hierdie ondersoek p 53) is die aanwesigheid van uitgebreide beskrywings en lang dialoë. Een voorbeeld hiervan is Karolus, in *Een mond vol glas* 'n adjudant werksaam by die “anti-gang unit” van die polisie, se lang beskrywende dialoog oor bende-aktiwiteite in Kaapse voorstede (p 139).

Die herhaling van motiewe en simbole is ook 'n tegniek in die skryf van fiksie. Motiewe in al drie tekste is uitgebreid bespreek in die voorafgaande drie hoofstukke.

Tematiese ooreenkomste met ander tekste in 'n skrywer se oeuvre dui dikwels aan dat 'n teks fiksioneel van aard is. Dat die werklikheidsgebeure wat Van Woerden behandel in die literêre vorm van 'n siklus weergegee word, spreek boekdele in hierdie verband. 'n Siklus word immers gekenmerk deur tematiese ooreenkomste.

Ten slotte kan in die afweging of 'n teks fiksioneel is, gevra word of die waarheid wat dit oordra nader aan waarheid in 'n universele sin is as 'n spesifieke of unieke feit.

Hierdie punt is wat Van Woerden se drie tekste betref debatteerbaar. Jaap Goedegebuure (1996:2) skryf oor *Tikoës*:

De schijnbare taalvirtuositeit leidt af van iets dat bij herlezing pijnlijk zichtbaar wordt: *Tikoës* is een vlak en cliché-matig reisverhaal, dienstbaar aan een persoonlijk belang en ontstaan uit persoonlijke indrukken, maar zo opzichtig versierd met symbolische slingers en lampionnen dat je er zowaar een algemeen geldige geschiedenis in vermoedt. Ten onrechte.

Ook Arnold Heumakers (1996:2) skryf: “Maar stilering alleen blijkt niet voldoende om van een op zichzelf intrigerend idee ook een overtuigende literaire werkelijkheid te maken.”

Uit die voorafgaande teoretiese bespreking het dit egter geblyk dat 'n persoonlike weergawe nie noodwendig sleg is nie. Inteendeel, dit kom dikwels nader aan die

waarheid as 'n feitelike relaas. Dit is verder so dat as die siklus in geheel geïnterpreteer word, dit wél 'n universele betekenis oordra. Die trilogie skets die trauma van 'n landsverhuiser, die verskeurdheid, tuisteloosheid en identiteitsloosheid wat dit tot gevolg het en dat vormgewing in die verwerking van 'n verskeurde verlede 'n noodsaaklikheid is.

Van Woerden se Kaapse trilogie voldoen aan 'n klomp van die kriteria vir fiksie wat gevind kon word. Aan 'n belangrike kriteria voldoen dit egter nie, dit is Genette se vereiste dat vir fiksie, die outeur nie dieselfde as die verteller of karakter mag wees nie. In sy artikel "Fictional Narrative, Factual Narrative" (1990) noem Genette dat Lejeune 'n belangrike formule vir die outobiografie gedemonstreer het, naamlik dat die outeur dieselfde is as die verteller, wat dieselfde is as die karakter, en daarom is die outeur en karakter ook gelyk aan mekaar. Dit skakel die moontlikheid dat die tekste in 'n suiwer fiksionele of nie-fiksionele genre geplaas kan word, uit. Die globale waarheid daarvan laat egter nog ruimte daarvoor om as historiese fiksie gelees te word. Dit is egter 'n baie breë beskrywing en die doel is om die tekste genre-gewys nog nader te beskryf. Daarom word verder gekyk na bekentenisliteratuur.

5.8.2 Bekentenisliteratuur en outobiografie

Vervolgens word *Moenie kyk nie*, *Tikoës* en *Een mond vol glas* gemeet aan die kriteria vir bekentenisliteratuur en outobiografie wat vroeër aangedui is (pp 55-60).

Eerstens is gesê dat daar 'n openlike getuienisaflegging van 'n skrywer moet wees en 'n onthullende karakter vertoon moet word. Nie een van die tekste word gekenmerk daardeur dat die skrywer 'n publiek aanspreek verklarend dat wat volg getuienis is van die persoon wat hy geword het nie. Maar daar is plekke waar hy getuienis aflê oor homself, hoewel soms implisiet:

"Leeg ben ik vaak. Leeg met een boek voor me. Leeg als er een wolk over de berg drijft. Leeg als ik de zee ruik" (p 61, *Moenie kyk nie*).

"Ergens heeft die middelmatigheid zich in mij vastgezet" (p 143, *Moenie kyk nie*).

"Waar was ik bang voor geweest? Waarom nu pas teruggekeerd, met iemand die je welbeschouwd nauwelijks kende?" (p 19, *Tikoës*).

"Leo en ik, Die Pienk Man en de kameleon" (p 32, *Tikoës*).

“(…) en ik dacht dat ik genas.

Genezen gaf toch altijd eelt, een verdikking die in de geest vergeten heette (…)” (p 54, *Tikoës*).

“Zij herinnerde zich te weinig, ik te veel” (p 57, *Tikoës*).

“Wij gebruiken onze bijbels om blad en bloesem in te pletten. En later insekten, die sap en doodvocht op de verzen van het Hooglied tekenden” (p 86, *Tikoës*).

“Hij zei: ‘Leave the guy alone, his mother just died’, wat niet waar was. Ze stierf twee jaar eerder. Hij verzon maar wat, en ik ben de hele reis kwaad op hem gebleven” (p 94, *Tikoës*).

“Gek, dat ik er vroeger alles van dacht te hebben begrepen, toegedekt onder het kameleontische streven naar saamhorigheid tussen geliefden, en bij haar plotseling niet” (p 109, *Tikoës*).

“Natuurlijk was ik jaloers, vooral op haar manier van doen” (p 110, *Tikoës*).

“Ik kreeg meteen spijt van mijn onkameraadschappelijkheid” (p 142, *Tikoës*).

“(…) de vraag bleef: hoe zou je je nu van het land bevrijden? Wellicht door toe te geven dat ik aan littekens verslaafd was, en dat ik van háár hield zoals ik ook van Tikoës had leren houden, niet ondanks, maar juist vanwege het verleden, hoe schimmig en verborgen dan ook. Het voelde als opluchting, die gedachte” (p 150, *Tikoës*).

“Ik was teruggereisd naar de Kaap omdat ik het niet laten kon, om er die momenten mee te bezweren. Kostelijk. De terugkeer was als het vertrek geweest: vallen naar een ander continent, opstaan en een weg banen zonder te weten waar je je bevond” (p 172, *Tikoës*).

“De landverhuizer is een onzeker en incompleet mens. Hij leeft van achterdocht” (p 21, *Een mond vol glas*).

“Was ik maar zwart geboren. Wat had ik hier als witte nog te zoeken? (...) Om de dienstplicht te ontlopen, had ik verzuimd me te laten registreren. Ik wandelde onverzekerd rond, betaalde geen belasting en droeg geen blanke pas” (p 27, *Een mond vol glas*).

“Ik ga thee drinken op het terras en weet niet wat ik met mijn woede aanmoet. Tussen de magnoliabloesem zitten spierwitte meeuwen spottende geluiden uit te kramen. Waarom draag ik geen pistool? Omdat ik beter kan dromen dan schieten, zowel toen als nu” (p 77, *Een mond vol glas*).

Voor 'n hele publiek lesers doen die verteller bogenoemde getuienisse oor homself. Deur hierdie tipe van uitsprake vorm die leser 'n beter begrip van wie die verteller is, byvoorbeeld dat hy iemand is wat hom soos 'n kameleon by sy omgewing aanpas of dat die dood van sy moeder vir hom so sensitiewe saak is dat hy iemand wat onnadenkend of sommer terloops daarna verwys moeilik kan vergewe. Daar is reeds hierbo aangevoer dat die verteller = die karakter = die outeur is. Om hierdie rede kan positief geantwoord word op die vraag of die skrywer besig is om openlike getuienis van homself af te lê.

Dit is dan ook belangrik dat die outeur veral sy *eie* waarnemings en ervarings bely, met ander woorde die inhoud moet veral *persoonlike* ervaring behels, of in Lejeune se woorde (kyk hierdie studie, p 60), dit moet 'n retrospektiewe prosaverhaal wees wat 'n persoon oor sy eie bestaan vertel, met nadruk op sy eie persoonlikheid.

Dit is waar in die geval van Van Woerden se trilogie. Hy vertel ook van ander karakters se belewinge (onder andere die van Tsafendas), maar in hoofsaak word sy eie waarnemings en ervarings weergegee. Verder is dit waar dat sy ervarings in 'n retrospektiewe prosaverhaal vertel word. Of daar werklik veel oor die skrywer se persoonlikheid te wete gekom word, kan ter diskussie gestel word. Die leser leer wel bepaalde dinge oor hom, byvoorbeeld deur sommige voor- en afkeure en uitsprake waar hy getuienis oor homself aflê. Eerder sal gestel kan word dat die skrywer deur selfrefleksie 'n idee van sy eie persoon probeer vorm en dat die teks 'n ordenende terugblik is op wie hy geword het. Van Woerden is in die tekste self op soek na betekenis. In 'n proses van vormgewing delf hy na sy verlede, woede en hartseer. Hy dink deur die loop van die siklus terug aan hoe 'n afstandelike waarnemer hy as kind was en kom tot die konklusie dat sy buitestaanderskap aan hom 'n spesifieke perspektief verleen op die groepe mense in sy omgewing. Verder leer hy dat hy nooit êrens tuis sal

voel as hy homself gedurig soos 'n verkleurmanneltjie aanpas by sy omgewing nie. Daardeur is hy alleen maar ontrou aan homself en kom hy tot die konklusie dat hyself verantwoordelik is om sy identiteit te konstrueer. Identiteit is vir hom as landsverhuiser 'n komplekse saak – hy bevind hom in die posisie van tuisteloosheid en tussen twee wêrelde sonder om tot een daarvan te behoort. Hy konstrueer identiteit deur in die trilogie vorm te gee aan sy geskiedenis en ervaring. Gestuur deur 'n behoefte aan selfontdekking, selfrepresentasie, selfinsig en selfverwerkliking, is die aktiwiteit, soos Weintraub (kyk p 60 van hierdie ondersoek) dit formuleer, outobiografies. Verkeer 'n skrywer in verwarring op die moment dat hy sy lewensloop in oënskou neem, dan word die skryfproses 'n proses van selforiëntasie. Soos die siklus ontwikkel het, het die outeur hom merkbaar ordenend georiënteer ten opsigte van sy situasie. Die eerste teks is gekenmerk deur 'n bewuswording van die ontwrigtende effek van emigrasie en van die gevolge om op te groei in 'n verskeurde land. In die tweede probeer die outeur hom by sy situasie aanpas deur kameleontiese gedrag, maar hy word bewus daarvan dat 'n mens daardeur ontrou aan homself word. In die derde kom hy tot die konklusie dat vormgewing die sleutel is om tot die verwerking van die verlede en aanvaarding te kom.

Weintraub redeneer verder dat vir 'n werklike outobiografie, die innerlike lewe van die beskouer swaarder moet weeg as die opsomming van sake wat sy bestaan geraak het. Die innerlike lewe van die outeur/verteller weeg geleidelik swaarder namate die siklus ontwikkel. Binne die eerste teks is die verteller hoofsaaklik 'n waarnemer. In *Tikoes* word meer vorm gegee aan die innerlike kant van die verteller, maar wie hy is, is die gevolg van die omstandighede waarin hy opgegroeï het. Sy selfbewussyn is subtiel verweef met die geïnterpreteerde ervaring. Hy is 'n kameleon omdat sy posisie as landsverhuiser dit van hom gemaak het. In *Een mond vol glas* gee die verteller uitdrukking aan opgekropte woede: “(...) en weet niet wat ik met mijn woede aanmoet. (...) Waarom draag ik geen pistool? Omdat ik beter kan dromen dan schieten, zowel toen as nu” (p 77). In die laaste teks staan die beskrywing van die outeur se innerlike wese voorop. By hierdie siklus sien ons 'n geleidelike verdieping in die innerlike van die outeur. Dit stem ook ooreen met Robinson (kyk p 57 van hierdie studie) se mening dat in bekentenisliteratuur die rekonstruksie van die self 'n proses van konstante hersiening is. Soveel te meer in hierdie geval waar die rekonstruksie in siklusvorm geskied.

Die rekonstruksie van die self en die sosiale orde is 'n proses van konstante revisie. Hierdie siklus word gekenmerk deur die beskrywing van herhaaldelike besoeke aan Suid-

Afrika. Na elke besoek word die teks gekenmerk deur 'n verdere definiëring van die hoofpersoon en van die land.

Outobiografieë word dikwels ook gekenmerk deur 'n dieper verlanke om die lewe as 'n proses te begryp. In Van Woerden se tekste is dit ook so. Hy beskryf nie alleen sy eie lewe nie, maar betrek die van ander. Deur Tsafendas se lewensloop te herkonstrueer gee die skrywer nog 'n skets van die psige van iemand wat in Suid-Afrika grootgeword het. Meer nog, hy skets die land as 'n persoon met 'n psige. Sy tekste toon wat hy glo gebeur met iemand wat sy land verlaat om êrens anders 'n nuwe begin te probeer maak en dit toon wat kan gebeur met iemand wat in verskeurdheid opgroei: verskeurd tussen rasse, of in 'n verbrokkelende gesin. Die vormgewing hieraan moet hom help om hierdie situasies te begryp.

Om die moderne bekentenisheld verder te help om homself te begryp, skryf Robinson (kyk p 56 van hierdie studie) dat hy homself in relasie tot iets ekstern moet begryp: byvoorbeeld 'n verdrukte ander, 'n gemeenskap van skuld, tradisies of God. Daar is meerdere omstandighede waarteen die hoofkarakter homself afteken: hoofsaaklik sy lot as emigrant en die wyse waarop dit sy lewe beïnvloed het, naamlik om hom 'n halwe mens te laat, tuisteloos en identiteitsloos. Verder word sy posisie juis moeiliker gemaak as hy homself plaas langs ander in sy omgewing, want dit beklemtoon sy buitestaanderskap. Hy word deur apartheidswette verbied om om te gaan met die mense waarmee hy die beste kan identifiseer en daarteenoor voel hy nie deel van die blanke gemeenskap nie.

Die bekentenisheld is volgens Hambidge (kyk p 57 van hierdie studie) dikwels iemand wat nie in staat is om enige vorm van konformisme te aanvaar nie, 'n buitestaander met besondere analitiese vermoëns. Dit is baie waar in die geval van Van Woerden. 'n Belangrike tema in *Moenie kyk nie* is juis dat hy daarin kon slaag om nie onder te gaan aan die verskeurdheid rondom hom nie deur 'n afstand van sy omgewing te behou. Sy analitiese vermoëns is vergestalt in die motief van sikloop-wees. Dit het aan die skrywer die vermoë gegee om op 'n besondere manier en uit 'n ander perspektief na dinge te kyk. Die outeur konformeer nie aan die gemeenskap nie, maar trek hom die lot van veral die kleurlinggemeenskap aan en werp lig op hul dilemma. Op hierdie manier word hy as 't ware segsman vir 'n onderdrukte gemeenskap, wat Van Vuuren (kyk p 57 van hierdie studie) uitlig as 'n kenmerk van hedendaagse Suid-Afrikaanse outobiografieë. Sy brei uit dat selfontdekking kan saamval met 'n bewuswording van groepsolidariteit, maar dit is in Van Woerden se geval nie so nie; dit is nie as gevolg van groepsolidariteit dat hy tot

selfontdekking kom nie, maar deur vormgewing aan sy verlede. Hy is egter nie alleen besig om sy eie verlede vorm te gee nie, maar betrek daarby die verlede van Suid-Afrika en die mense van Suid-Afrika. Die tekste word gekenmerk deur individualistiese *en* groepsdiskoers. Individualisties omdat dit Van Woerden se ervaringe beskryf en vir die grootste gedeelte gaan om die rekonstruksie van sy identiteit, maar 'n deel van sy ervaring het te make met die fyn waarneming van die lot van die mense rondom hom. Hy bly egter 'n buitestaander en voldoen om hierdie rede nie aan Gititi (kyk p 57 van hierdie ondersoek) se definisie vir 'n bekentenisouteur nie, naamlik dat dit iemand is wat 'n groep met dieselfde ervaring representeer. Hierdie representasie waarvan gepraat word, behels kommentariëring op en reprodusering, bevraagtekening en herrangskikking van historiese gebeure op so 'n wyse dat die projeksie van die visie van die geskiedenis wat moet verander, geloofwaardig deur die representasie gegee word. Die groep wat moet verander en met wie se visie die outeur totaal verskil, kan uit die tekste afgelei word, is Afrikaners wat hul aan wanpraktyke van apartheid skuldig gemaak het. Nie alles kan as 'n geloofwaardige projeksie gesien word nie, byvoorbeeld die kru beskrywings van Suid-Afrikane se eetgewoontes en die mening dat “zwarte tafelen” (baie eet) (*Een mond vol glas*, pp 41-42) 'n uitvloeisel sou wees van 'n slegte gewete. Wat wel waar is, is dat die skrywer historiese gebeure kommentarieër, produseer, bevraagteken en herrangskik, maar dan vanuit 'n persoonlike visie. Hy raak deel van die groepsdiskoers deur kommentariëring en ook deur die rekonstruksie van die geskiedenis: die herskryf van die land se geskiedenis is 'n aktuele gesprek in die tyd van post-apartheid.

Robinson (kyk pp 56-57) noem nog drie aspekte van bekentenis, naamlik 'n respons op verlies, bekentenis as opposisionele daad en bekentenis as gemeenskapsdaad. Die hele emigrasiesituasie het tot gevolg gehad dat die Van Woerden-gesin verbrokkel het. Boonop het die moeder gesterf nie lank nadat hul in Suid-Afrika aangekom het nie. Dit was 'n dubbele verlies vir Henk van Woerden: die ontneming van die sekuriteit van 'n gesin en die verlies van 'n tuiste. Sy drie tekste kan inderdaad gesien word as 'n respons op hierdie ontheemding.

Bekentenis as opposisionele daad is 'n eienskap van bekentenisliteratuur wat verwys na die kontradiksie van bekentenis wat Robinson (1992) sien met die blanke skrywer in Suid-Afrika se skuldposisie. Van Woerden se tekste is hieraan gemeet nie relevant nie, aangesien die skrywer se bekentenis nie gedoen word uit sy persoonlike skuldgevoel oor 'n apartheidsverlede nie.

Bekentenis as 'n gemeenskapsdaad bevestig die begeerte vir 'n herskepte sosiale orde, wat Van Woerden wel bepleit, veral wat betref vormgewing op die Kaapse Vlakte. Bekentenisliteratuur betree publieke diskoers daarin dat dit verkeerdhede in dialoogvorm stel. Ook hieraan voldoen die tekste. Sommige onregmatighede van apartheid word ter diskussie gestel. Verder, deur toegang te kry tot die beperkinge en onsekerhede van die skrywer, word die taak aan die leser opgelê om betekenis te skep en na waarheid te soek.

'n Aantal literare se besprekings vat saam dat bekentenistekste as terapeuties ten opsigte van die konstruksie van identiteit ervaar kan word. In hierdie geval staan die funksionele en nie die estetiese nie, sentraal (Swanepoel, soos eerder vermeld). Dit behels dikwels 'n emosionele verlossing en geld nie alleen vir die skrywer nie, maar ook vir lesers wat met die karakters identifiseer. In Van Woerden se tekste word die identiteit, of liever gebrek daaraan weens sosiaal-maatskaplike invloed, van kleurling Suid-Afrikaners direk te berde gebring. 'n Rede wat Van Woerden aanvoer vir hul identiteitsloosheid is die halfheid wat hul opgelê word: half-blank, half-swart en die aksent wat dit in apartheid gekry het. Hy gee wat hy sien as 'n oplossing, naamlik vorm aan hul dilemma. In 'n persoonlike onderhoud met Henk van Woerden vertel hy dat hy na die publikasie van *Een mond vol glas* in Kaapstadse strate deur kleurlinge voorgekeer word wat hom bedank vir die teks. Die teks sal inderdaad terapeuties kan wees ten opsigte van die konstruksie van hul identiteit. In hierdie geval staan die funksionele en nie die estetiese nie, sentraal. Oor *Een mond vol glas* skryf L.S. Venter: "Miskien moet 'n mens ook nie grootsheid in elke roman probeer vind nie. Daar is ook iets soos noodsaak: dat die pynlike gebeure van 1966 in romanvorm vergestalt en beleef moes word, is 'n noodsaak in ons nuwe volkswording." Dit is bo en behalwe die persoonlike funksie wat die trilogie vir Van Woerden en die geïmpliseerde lesers wat met hom identifiseer gehad het: vormgewing. Vormgewing het bevryding gebring vir Van Woerden. Hy het op 'n keer gesê dat hy anders, vryer begin skilder het na die skryf van die tekste. Dit is nie verregaande om te sê dat sy tekste 'n vir hom 'n emosionele verlossing teweeggebring het nie.

Daar is nog 'n faktor waaraan 'n getroue weergawe van feite ondergeskik gestel word in bekentenisliteratuur. Dit is belangriker dat die gebeurtenisse wel in herinnering geroep word, sintuiglik aanvaarbaar en lewendig beskryf word (Weintraub). In Van Woerden se trilogie is dit ook die geval. In die epiloog en in meer as een resensie verklaar Van Woerden dat die laaste teks, *Een mond vol glas*, 'n poging tot anamnese was. Verder sê hy in die epiloog dat hy daarvoor sou kon kies om Tsafendas se lewe

voor te stel soos dit by die raadpleeg van bronne voorgekom het: “als een verzameling scherven” (p 212). Maar dit sou nie leesbaarheid bevorder het nie. “In sommige gevallen heb ik me dus laten leiden door overwegingen die een rol speel bij het herstellen van antiek aardewerk” (p 212). Waar vroeër gepoog is om ontbrekende stukke so getrou moontlik na te boots, geld nou liever die prinsipe van oorspronklikheid. Hul probeer om die beskikbare stukke ruimtelik te skik met neutraal gekleurde invullings om die oorspronklike vorm aanskoulik te maak, “zonder al te veel speculatiewe toevoeginge” (p 212). Ook wat die ander twee tekste betref, word die beskrywing van sy lewe gekenmerk deur fyn waarneming en beskrywing van kleur en ander sintuiglik waarneembare dinge. Die estetiese weeg swaarder as feitelike beskrywing.

Ten slotte volg nog twee aspekte waaruit afgelees kan word dat dit hier gaan om ’n bekentenisteks.

Die neweteks maak enkele belangrike feite bekend. Op die agterblad van *Een mond vol glas* word aangegee dat Van Woerden verslag doen van die Suid-Afrikaanse trauma, toe en nou op “zeer persoonlike wijze” en verder: “Het slot van deze magistrale en poëtische kroniek brengt Tsafendas en de auteur letterlijk bijeen.” Agterop *Moenie kyk nie* leer ons uit Adriaan van Dis se kommentaar dat die outeur ook skilder is. Dit en ook die foto van Van Woerden waaruit geleer kan word dat die outeur ’n glasooget, kan gesien word as neweteks wat die outobiografiese aard van die teks verrai.

Deur intertekstuele vergelykings te maak, kan die leser ook die een en ander aflei. Die feit dat verskeie momente en rolspelers in die lewe van die hoofkarakter in al drie tekste aangetref word, beklemtoon die feit dat van dieselfde karakter, wat as Henkie in die laaste teks geopenbaar word, sprake is. Daar word byvoorbeeld in twee van die tekste gepraat van die ou Brownie-kamera wat die hoofkarakter as verjaarsdagpresent van sy vader gekry het; in al drie tekste word genoem dat die moeder van die gesin vroeg in die lewe van die hoofkarakter gesterf het; sy glasooget kom telkens ter sprake. Dit is om maar enkele voorbeelde te noem van gegewens wat intertekstueel meewerk om die leser na outobiografiese feite te lei. Die intertekstuele verband tussen verskeie gegewens word eers duidelik as die siklus as geheel gelees word, wat dus ’n vereiste is om die geheelbetekenis van die werk te ontsluit.

Van Woerden se trilogie vertoon oortuigende ooreenkoms met ’n groot aantal teoretiese omskrywing van bekentenisliteratuur.

5.8.3 Met watter genologiese voorkennis behoort die trilogie gelees te word?

In 'n onderhoud met Robbenmond (1998:25) verduidelik Van Woerden oor *Een mond vol glas*:

Ik wilde een aanzet geven tot een reconstructie van het Zuid-Afrikaanse trauma, en dat kan moeilijk alleen op basis van fictie... Het was erg moeilijk om een vorm te vinden. De verbeelding is mijn gereedschap, maar ik ben geen biograaf en evenmin een historicus...Rekening houdend met de gebeurtenissen heb ik de werkelijkheid vorm gegeven. De verantwoordelijkheid van een schrijver ten opzichte van de werkelijkheid ligt anders bij het schrijven van een roman. Daarom heb ik gekozen voor een literaire vorm, waarin fragmenten van de reconstructie samenvloeien met die van de biografie van Tsafendas, de geschiedenis en (onvermijdelijk) mijn eigen leven, want ik liep rond in Kaapstad toen Verwoerd werd doodgestoken.

Elsbeth Etty (1998) noem Van Woerden se tekste “fictie op (auto)biografiese basis (...): gedocumenteerde werklikheid die deur de verbeelding van een groot skrywer is aangeraakt en herschape”. Soos vroeër gepoog is om aan te toon, kan die waarheid oor 'n bepaalde periode vertel word by wyse van 'n storie; die algemene betekenis is belangriker as die afsonderlike feite. 'n Suid-Afrikaanse skryfster, Antjie Krog, is beskuldig dat sy té vry met die waarheid omgaan in haar verslag oor die WVK, *Country of my Skull* (1998). Sy is, so lui die kommentaar, “not being busy with the truth” (Krog, 1998:107). Sy het geantwoord dat sy nie met verslaggewing besig was nie, “or keeping minutes, but telling”. Maar, “I cut and paste the upper layer, in order to get the second layer told, which is actually the story I want to tell (...). I am busy with the truth...my truth. (...) Of course, it's quilted together from hundreds of stories that we've experienced or heard about in die past two years” (Krog, 1998:107).

Van Woerden vertel ook 'n storie waarvan die tweede betekenislaag belangriker is as die eerste. Deur sy eie lewe en dié van Tsafendas te rekonstrueer, gee hy vorm aan hoe dit moes wees om 'n buitestaander te wees; 'n half-Suid-Afrikaan, deur óf 'n emigrant óf 'n kleurlingpersoon te wees in die dae van apartheid. En ook die verreikende gevolge wat hierdie ideologie op individue se lewens gehad het. Van Woerden: “Ja, hy [*Een mond vol glas*, SB] leen hom daartoe om 'n metafoor te wees vir die probleem van bruin mense se identiteit...Tsafendas het gehandel uit die frustasie van die gemiddelde bruin mens. Hy het aan eie lyf gevoel hoe dit is om 'n ‘nie-mens’ te wees: nie-blank, nie-swart” (Wasserman, 2000:3).

Sy emigrante-posisie maak van Van Woerden 'n nie-Nederlander, 'n nie-Suid-Afrikaner. Ton Brouwers (2000:5) wys daarop dat 'n (e)migrant kennis het van twee wêrelde, maar die vraag is waar die een ophou en die ander begin, watter die egte of gedroomde is, watter die ware of die fiktiewe:

Zeker met terugwerkende kracht gaan de werelden van de migrant door elkaar lopen en worden waarheid en fictie moeilijker van elkaar te onderscheiden. Ook al zijn de romans van Van Woerden in hoge mate autobiografisch of semi-autobiografisch, ze kunnen het best begrepen worden als onderzoeken: pogingen om een relatie tot het land en het eigen verleden aldaar op creatieve wijze in een verhaal vorm te geven. Het gaat er dan niet zozeer om alle plotelementen of personages op 'waarheid' berusten, maar om de onderliggende problematiek op een oorspronkelijke, inzichtelijke of vernieuwende manier literair gestalte krijgt.

Hierdie tekste met vermengde stories van verskillende mense se ervaring in die land, dra alles by tot die skildering van die skrywer se persoonlike indruk. Tsafendas se storie, die vertelling van sy eie ervaring en die skets van 'n gemeenskap wat moet verander, vorm 'n hibriede vorm waaroor die skrywer wel verantwoording doen in die epiloog. Dit lyk beter om die trilogie te beskryf as om dit in een spesifieke genre te plaas. In daardie geval kan dit beskryf word as 'n vorm van bekentisliteratuur, waar die outeur in outobiografies gefundeerde tekste die geskiedenis van 'n land en persoonlike ervaring in herinnering roep en op 'n artistieke wyse en deur die gebruik van fiksionele middele, vorm daaraan gee. So gesien kan die lesersverwagting berus op die derde van Van Vuuren se vier wyses waarop 'n outobiografie ontvang kan word, naamlik, outobiografie as roman.

5.9 Waarom lok hierdie manier van skryf soveel reaksie uit?

As 'n storie van 'n spesifieke karakter vertel word op 'n literêre wyse, word geskiedenis tot lewe geroep en die leser kan homself die beskryfde ervaringe voorstel. Op hierdie manier word emosie ontlok en as die leser behoort tot 'n groep waarop kommentaar gelewer word in die teks, kan 'n skuldgevoel ontstaan. Aan die ander kant kan 'n gevoel van verligting die gevolg wees as lesers met die hoofkarakter identifiseer. Die volgende voorbeeld uit *Een mond vol glas* illustreer hoe effektief die gebruik van fiksie kan wees om op die realiteit kommentaar te lewer. Die hoofkarakter vertel hoe hy verlief word op 'n kleurlingmeisie in sy skool. Sy moet elke Sondag haar hare uitstryk om enige spoor van gemengde bloed te verbloem. Nadat dele van haar lewe aan die leser meegedeel word, kom die skielike mededeling:

Een paar maanden later, een jaar voor het eindexamen, werd ze door haar ouders van school gehaald. Het afscheid van de klas was summier, omgeven door raadsels, geruchten en hypocrite stilzwijgen. Het gezin emigreerde halsoverkop naar Australië.

Hierin lê 'n suggestie wat die onvoorspelbaarheid en onsekerheid waaronder grensgevalle moes leef onderstreep soos geen feitlike beskrywing van apartheid dit sou kon doen. Lesers het die meisie leer ken, meegeleef en –ervaar met haar lot.

5.10 Die funksie en risiko's

Die moontlikheid wat die fiksionele reproduksie van die realiteit bied, is aangetoon deur onder andere Cohn. Sy praat van die vermoë van fiksie “to create the impression of presenting historical events at the moment they happen, thereby bringing to life the ‘raw, vital material’ of experience without the distortions of hindsight” (1999:152). Deur die “raw, vital material” van ander mense se lewens te lees, word dit vir die leser moontlik om hul lewe te begryp: “We may not be able fully to comprehend specific thought patterns of another culture, but we have relatively less difficulty *understanding* a story coming from another culture” (White, 1981:1).

Verder, deur die selektering en ordening van sy ervarings, kan die skrywer vorm gee aan ’n bepaalde periode, dit ter diskussie stel, sy publiek leer deur die foute wat hy beskryf en op daardie manier relevansie gee aan die historiese gebeure. In Rigney se woorde: “to bring into relief what might have been or should have been, what could have been.” In die geval van die bespreekte boeke: die skrywer se voorstelling van apartheid is ’n voorbeeld van hoe om dinge nie te doen nie en om mense nie te behandel nie. Hy wys die effek wat hierdie soort ideologie, naamlik ongelyke regte en kansen gebaseer op kulturele verskille, kan hê. Op hierdie manier word die teks relevant in die hede.

L.S. Venter se kommentaar rakende die relevansie van Van Woerden se werk is eerder al aangehaal: “Dat die pynlike gebeure van 1966 in romanvorm vergestalt en beleef moes word, is ’n noodsaak in ons nuwe volkswording” (2000:15). Hierdie werk was nodig om te help vorm gee aan hierdie deel van die Suid-Afrikaanse geskiedenis:

‘Ons Suid-Afrikaners woon in ’n vormlose land’, had de skrywer Jan Rabie kort na de machtsovername van de Nasionale Party in 1948 genoteerd. Het amorfte heeft sindsdien een overtreffende trap bereikt. *Sexy Boys? Schorpions? Hard living Kids?* [Bendes in die Kaap-omgewing, SB] Op de Kaapse Vlakte heerst een wanhopige behoefte aan vormgeving (*Een mond vol glas*, pagina 140).

Daar is besondere belangstelling in die Suid-Afrikaanse (politieke) geskiedenis, as gevolg van die behoefte om in die Nuwe Suid-Afrika die land en sy mense opnuut te definieer, maar ook sedert die 100-jarige herdenking van die Anglo-Boere-oorlog (1899 – 1902) Van Coller, (2001:145) skryf: “In die Suid-Afrikaanse literatuur is daar egter reeds vir ’n geruime tyd al ’n bykans obsessionele belangstelling in die eie (persoonlike en kollektiewe) verlede en romans begin lyk opgeskiedskrywing.”

Dit lyk asof tekste wat historiese gebeure behandel, gepresenteer in ’n literêre genre, aan ’n behoefte van die betrokke persone voldoen. Dit gee die nodige begrip van ’n

deurmekaar of pynlike verlede. As 'n leser identifiseer met 'n bekentenisskrywer, word 'n soortgelyke sielkundige las verlig.

Die risiko is dat nie almal die antagonis en protagonis sal oordeel om dieselfde te wees nie. In haar boek *The rhetoric of historical representation* (1990), wys Ann Rigney hoe drie skrywers oor die Franse Revolusie (Blanc, Lamartine en Michelet) elk iemand anders hoofsaaklik as die antagonis beskryf. As die storiemateriaal op die waarheid gebaseer is, sal vele mense so emosioneel betrokke kon raak by die verhale. Vandaar 'n opmerking soos die volgende: “die boek (is) weinig meer as 'n propagandistiese poging om 'n Kommunistiese moordenaar (Tsafendas) te vergoelik deur die slagoffer (Verwoerd) te beswadder en hom en ‘die omstandighede’ skuld te gee vir 'n verwerde wese se gruweldaad” (Marais, 2000:17). Die enigste manier wat hier gesien kan word om die risiko van sulke sterk negatiewe respons op so 'n teks te minimaliseer, is vir die skrywer om sy verhaal en ervaring so getrou as moontlik te vertel en aantuigings en stereotipering te vermy. Van Woerden sou beter doen deur uitsprake te laat soos die volgende: “Er is zo overstelpend veel van vroeger overgebleven, en op vroeger heb je geen greep. Vroeger moet gedempt met eten, alsof je de gaten in het geweten ermee vult. Daarom zijn zoveel Zuid-Afrikanen verslaafd aan het zware tafelen” (p 41, *Een mond vol glas*), of veralgemenings soos Verwoerd bly “de eigentijdse Mozes van de Afrikanerstam (p 22, *Een mond vol glas*).

5.11 Slotsom

'n Skrywer kan 'n persoonlike weergawe van sy ervaring van 'n periode of sosiale realiteit deel. 'n Hibriede vorm van gekombineerde fiksionele tegnieke met spesifieke observasies en ook ooggetuieverslae, persoonlike en bekentenisverhale, kan baie effektief wees om vorm te gee aan, en die betekenis van, historiese gebeure te rekonstrueer.

Wanneer dit in ag geneem word dat 'n skrywer streef na 'n spesifieke doel, byvoorbeeld om begrip te bewerkstellig of verduidelikings vir sekere aksies te verskaf of bevryding te soek vir homself, dan is die ondersoek van hierdie boodskap belangriker as feitelikheid. Die voorwaarde is dat die skrywer sy doel aan die leser moet bekendmaak, of genoeg leidrade verskaf sodat die bedoelde boodskap maklik agterhaal kan word. Verder moet die skrywer se ervaring strook met die gerepresenteerde groep se kennis van die waarheid.

In *Een mond vol glas* gee die skrywer goeie rekenskap van sy doelstelling en metode in die epiloog. Alhoewel sy storiemateriaal gebaseer is op die waarheid, is die verhaal

geskryf in 'n hibriedevorm met bekentenis, outobiografiese en fiksionele aspekte; geen spoor van wetenskaplike objektiewe pretensie word aangetref nie en daarom is dit onregverdig om dit enigsins te verwag. Ook in *Tikoës* doen dit nie soveel tersake of sy 'n werklike persoon is al dan nie, of in *Moenie kyk nie* dat Hans in die teks sterf nie, solank dit vir die leser moontlik is om die groter funksie en betekenis van die siklus te kan agterhaal. Hiervoor word meer as genoeg leidrade deur die outeur verskaf.

'n Funksie van hierdie manier van skryf is dat historiese gebeure lewendig word deur ander se ervaring. Omdat daar geen pretensie van wetenskaplike objektiwiteit is nie, is dit moontlik om 'n tweede betekenislaag aan die lig te bring. Betekenis kan waar wees selfs as die presiese gebeure fiktief is. Op hierdie wyse word begrip bewerkstellig. Die risiko van die teenoorgestelde effek, naamlik om die teks te verwerp as 'n subjektiewe opinie van die skrywer, moet vermy word deur by vertelling te bly en nie waardeoordele, stereotiperings en beskuldigings te maak nie.

Hoofstuk 6

Aansluiting by ander Nederlandse tekste

6.1 Inleiding

Van Woerden se trilogie sluit aan by 'n aantal tekste of reekse tekste in die Nederlandse literatuur. Dit behels veral ooreenkomste op tematiese en genologiese gebied.

Daar is meerdere voorbeelde van moderne fiksie in Wes-Europa wat gedomineer word deur 'n balans tussen individualisme en sosiale verbondenheid (Goedegebuure, 2001). Die oorvleueling van, of soms wegdoen met grense tussen feit en fiksie is 'n wêreldwye tendens. Nog 'n resente bewussyn in wêreldliteratuur is dié van die migrant (Wasserman, 2000:15). Outobiografiese literatuur en literêre reisjoernalistiek is in hierdie stadium baie populêr in Nederland. Dit behels veral 'n golf tekste van tweede of derde generasie allochtone vir wie sommige, skryf 'n daad van emansipasie of soms 'n soeke na wortels en identiteit is. Die meeste van hierdie tekste maak deel uit van die Nederlandse postkoloniale literatuur.

In hierdie hoofstuk word Van Woerden se tekste ooreenkomstig bogenoemde tendense bespreek sodat 'n idee gevorm kan word van hoe dit inpas by die Nederlandse literatuursisteem. Elke tendens gaan kort beskryf en waar moontlik met voorbeelde toegelig word. Verder gaan by elke tendens gepoog word om aan te toon hoe Van Woerden se tekste aansluiting daarby vind.

6.2 Die oorvleueling van genre-grense

Wêreldwyd, ook in Nederland, word dikwels gesien dat literêre genres mekaar oorvleuel. Veral die grense tussen fiksie en nie-fiksie vervaag. Dit lei dikwels tot hibriede samestellings wat fiktiewe tegnieke kombineer met beskrywings wat waarnemings tot in die fynste besonderhede behels. Wasserman (2000:15) skryf die verskynsel dat die onderskeid tussen literatuur en geskiedskrywing vervaag toe aan die “invloed van denkrigtings soos die poststrukuralisme met sy wantroue in vasstaande feite en inherente waarhede”. Nie net in literatuur is die verskynsel dat genres oorvleuel aan die orde van die dag nie, oorvleueling oor akademiese dissiplines heen kom ook meer en meer voor: “‘Interdisciplinariteit’ is de laaste decennia in de mode. De term suggereert soms een academisch schengen, met een vrij verkeer van onderwerpen, methodes en teorievorming over de grenzen van de diverse geestes- en maatschappijwetenschappen heen” (Rigney, 1996:6).

Die hele problematiek van Van Woerden se trilogie draai daar om dat die feitelike gegewens daarin aanleiding gegee het tot 'n nie-fiktiewe lesing en dat dit soms geresenseer is as geskiedskrywing. Inderwaarheid is daar genoegsame fiktiewe elemente sodat alleen 'n feitelike lesing nie geregverdig is nie. Dat so 'n verwarring kon ontstaan hou verband daarmee dat daar nie rekening gehou is met die vermenging van fiktiewe elemente met feitelike gegewens in die teks nie. In die verlede het heelwat tekste verskyn wat berus op ware gebeurtenisse, byvoorbeeld Nederlandse skrywers wat oor die postkoloniale geskiedenis op fiksionele wyse geskryf het, soos onder andere Adriaan van Dis met *Indische duinen* (1994) en Marion Bloem met *Geen gewoon Indisch meisje* (1983). Op Suid-Afrikaanse bodem kan gedink word aan skrywers wat die grensoorlog en die Anglo-Boereoorlog op die wyse van fiktiewe geskiedskrywing opgeteken het. Die onderskeid tussen die meeste eerdere tekste en die grootste deel onlangs gepubliseerde tekste, is dat onlangse tekste veral op 'n vermenging van fiksie en *outobiografiese* waarheidsgebeure berus. Naas die persoonlike geskiedenis speel dikwels 'n belangrike geskiedkundige gebeurtenis of 'n periode wat van belang was af, maar die klem lê op die invloed wat die omgewing op die persoonlike lewe van die outeur gehad het.

Fictie op een autobiografiese basis zou je het genre kunnen noemen waarin uitgeverij Nijgh en Van Ditmar [ook Van Woerden se uitgewer, SB] de afgelopen jaren een aantal interessante debuten heeft gepubliceerd. (...) Afgezien van hun literaire kwaliteiten schuilt de kracht van deze boeken in hun gedrevenheid: ze moesten eenvoudig geschreven worden (Ety, 1993).

Behalwe Van Woerden se tekste is nog voorbeelde *De kip die over de soep vloog* van Pointl en *Voor bijna alles bang geweest* van Lisette Lewin wat beide in 1989 gepubliseer is. Gawie Keyser (1998:14) noem werke wat die Nederlandse literêre klimaat kenmerk "introspektiewe, erg outobiografiese romans". Lisette Lewin en Frans Pointl is twee Nederlandse skrywers van Joodse afkoms wat in verkapte outobiografiese vorm hul verskriklike jeug in die Tweede Wêreldoorlog, die verlies van familieleden in Duitse konsentrasiekampe en die merk wat hierdie geskiedenis op hulle latere lewens gelaat het, beskryf.

Die hoofkarakter in *Voor bijna alles bang geweest*, Emma, word gebore op die vooraand van die Tweede Wêreldoorlog. Vir die volgende vyf jaar skuil sy by 'n Nederlandse gesin wat uit Indonesië teruggekeer het. Haar ouers word verrai tydens 'n poging om na Engeland te vlug, die moeder kom om in Auschwitz, maar haar vader slaag daarin om te ontsnap. Hoewel hy vir Emma 'n volslae vreemdeling is na die oorlog, slaag hy daarin om 'n band met haar op te bou wat bykans die enigste bestendige relasie

in haar lewe bly. 'n Goeie verhouding met haar stiefmoeder, wat haar bes doen om Emma uiterlik so nie-Joods as moontlik te laat lyk, bly uit. Self ontken Emma haar Joodse afkoms sover moontlik:

Het andere joodse kind werd gepest. Toen Emma voor het eerst op school kwam, stond er een joelende kring op het schoolplein rond dat meisje.

‘Ze is vies,’ zei een meisje tegen Emma. ‘Ze wast haar voeten niet.’

Instinctief begreep Emma dat het een joods kind was. Huiverend stond ze in de kring en schold ook maar wat, uit angst dat de anderen zouden merken dat ook zij joods was (p 79).

Haar lewe word 'n stryd, gekenmerk deur die diskrepansie wat bestaan tussen haar ontuisheid in die Jodendom en die feit dat sy in ander se oë juis tot hierdie gemeenskap behoort:

‘Een jood zoals jij, ’vervolgde André, ‘dat is een masochist, een on-echt mens, iemand met een minderwaardigheidscomplex. Jij wilt geen joodse eigenschappen hebben, jij wilt er niet joods uitzien. Je wilt niet gierig zijn, niet tactloos, niet met je handen spreken. Maar je spreekt wel met je handen en je hebt een grote neus en joodse ogen. Of ben je soms niet joods? (...)

‘Als er geen joden waren, zou er ook geen antisemitisme bestaan,’ zei Emma.

‘Maar er bestaan wél joden!’ zei André. ‘De maatschappij beschouwt je als jodin. Ik herkende je direct als zodanig. Daarom ben je joods, zegt Sartre. Omdat de anderen je als jood herkennen. Daarom moet je je niet afwenden van je afkomst, van je godsdienst.’

‘Maar ik héb helemaal geen godsdienst,’ riep Emma driftig. ‘En ik ben ook geen zionist. Ik heb met het hele jodendom niets te maken. Houd er nou eens over op!’ (pp 228-229)

Hoewel sy nie in die Jodendom tuis voel nie, bly sy ook 'n buitestaander in die Nederlandse gemeenskap: “Het kon toch niet goed zijn, dacht ze, dat ze zich nergens thuis voelde” (p 320), ““Men kan niet in de ene wereld leven en de andere, als een verlaten geboortehuis, van tijd tot tijd eens binnegaan (...). Want het is heel goed mogelijk dat men op zekere dag beide gesloten vindt, het tehuis van de wereld en het tehuis van de afkomst”” (pp 342-343).

Die wêreld waarin Frans, die hoofkarakter in *De kip die over de soep vloog*, en sy moeder leef, verskil ook drasties van die Nederlandse samelewing waarin hy tevergeefs 'n plek probeer vind. Die titel van die eerste hoofstuk is “De overlevenden” en dit beskryf die wêreld van moeder en seun wat oorskadu word deur die brutale dood van, op een broer na, haar hele familie in konsentrasiekampe. Haar enigste verwagting is dat haar seun selfstandigheid sal verkry, wat haar van verdere verantwoordelikheid sal onthef en waarna sy 'n einde aan alles kan maak. “Leven schein uit louter dood te bestaan” (p 12), dink Frans op dertienjarige ouderdom. Oor die selfmoord van 'n vriendin, wat in die

Jodendom 'n absolute taboe is, praat sy moeder later soos volg, nadat sy verklaar het dat sy miskien dieselfde gaan onderneem:

‘Ze is uitgestapt,’ verklaarde moeder en ik begreep.

‘Ze is te werk gegaan alsof ze ratten moest verdelgen. Je kunt het toch op een min of meer behoorlijke manier doen,’ zei ze alsof tante Fré haar postuum had beledigd. Ze sprak, zoals vaak, teen zichzelf. Deze woorde waren niet voor mij bestemd.

In mijn zestienjarig bestaan was meer dood dan leuen geweest (p 29).

Sy huislike afkoms, waarin die dood die grootste leuensverwagting is, laat hom 'n vreemdeling in 'n maatskappy waarin geglo word dat ambisie en harde werk kan bydra tot 'n suksesvolle toekoms. Wat sy posisie vererger, is die feit dat hy sy biologiese pa nooit geken het of enigiets van hom af weet nie. Pas veel later in 'n droom “stel hy vas” dat sy vader David Blumenthal geheet het, “De naam die ik zo lang heb gedragen is de mijne niet” (p 147). In die droom sien hy verder hoe sy vader 'n fetus vashou. Die ervaring om sy vader te “ontmoet”, gee as't ware geboorte aan sy identiteit, iets wat hom so lank ontwyk het. Dat dit in 'n droom gebeur veronderstel dat die verbeelding of onbewuste 'n instrument is in die soeke na die self. Om 'n roman te skryf is by uitstek 'n verbeeldingsvlug wat aan die noodsaak om 'n identiteit te skep kan beantwoord. Dit is ook te verstane dat mengvorme 'n goeie medium hiervoor verskaf: dit gaan om die optekening van 'n eie geskiedenis, maar met die ruimte om die feite met verbeelding aan te vul. Die gedreweheid van hierdie tekste lê in die noodsaaklikheid daarvan om 'n eie identiteit te skep deurdat die individu 'n plek vind tussen afkoms en sy huidige omgewing.

Van Woerden se trilogie vorm deel van hierdie groep hedendaagse Nederlandse tekste waarin feit, veral outobiografiese waarheid, en fiksie vermeng word.

6.3 Migranteliteratuur en postkoloniale literatuur

Die kolonisasie-geskiedenis van Nederland het baie kante. In wat volg gaan dit oor die grootskaalse migrasie van alloch- sowel as autochtone, wat daardeur teweeggebring is.

In Nederland word die postkoloniale literatuur dikwels geassosieer met die werk van “allochtone” skrywers, oftewel skrywers wat nie van Nederlandse herkoms is nie, maar wel in Nederlands skryf. Skrywers soos Kader Abdolah, Abdelkader Benali, Yasmine Allas en Lulu Wang skryf almal in Nederlands, maar gee uiting aan onderskeidelik 'n Iranese, Marokkaanse, Somaliese en Chinese ervaringswêreld (Visagie, 2001).

Nederlandse uitgewers soos byvoorbeeld Meulenhof, de Walburg Pers, In de Knipscheer, Vassallucci, Conserve en De Geus het in die laaste tyd heelwat migrante- en postkoloniale literatuur uitgegee. Onder Nederlandse lesers bestaan groot belangstelling

na ander interessante, vreemde of eksotiese kulture of leefwyses. In 'n aanbiedingskatalogus van Vassallucci staan: “Ons fonds zal gekenmerkt worden door een exotisch, mediterrane karakter met veel Israëlische, Zuid-Amerikaanse en Franse schrijvers. (...) Exotisch moet jij daarbij ruim zien, het kan ook betekenen dat we bijvoorbeeld een Finse schrijver uitgeven.” Blitsverkopers onder migranteliteratuur is byvoorbeeld *Abessijnse Kronieken* van Moses Isegawa (uitgegee by De Bezige Bij), *De Koningin van Paramaribo* deur Clark Accord en Lulu Wang se *Lelietheater* (beide deur Vassallucci uitgegee) (Kuitert, 1999:356).

Die immigrante waaroor dit hier gaan is gasarbeiders wat in die sestigerjare in groot getalle uit Turkye en Marokko geïmmigreer het, politieke vlugteling uit onder andere Iran, Irak en Oos-Europa en verder immigrante uit die voormalige Nederlandse kolonies in Indonesië, Somalië en die Antille. Tussen 1945 en 1963 is byna 300 000 Nederlanders, Indo-Europeane en Molukkers gerepatrieerd (Van Zonneveld, 1995:58): “Voor velen was het echter een eerste kennismaking met het ‘vaderland’, waarin ze zich maar moeilijk konden aanpassen (...) de meeste (bleven) terugverlangen naar hun ‘land van herkomst’”. Aan tweede- of derdegeslag immigrante is dikwels 'n geïdealiseerde land van herkoms voorgehou. Dit is te verstane dat die diskrepansie tussen die geboorteland en herkomsland (en die kulturele verskille wat daarmee saamgaan) aanleiding sal gee tot innerlike konflik en 'n soeke na wortels by kinders wat gebore is in Nederland, maar wie se ouers terughunker na 'n agtergelate land en kultuur. Boonop gaan dit dikwels oor twee skynbaar onversoembare wêreldes: “the world of home, dominated by the Koran, and the outside world of the average Dutch teenager” (Louwerse, 1997:71).

Maar ook vir gebore Nederlanders wat 'n groot deel van hul lewens in Indonesië deurgebring het, was die terugkeer 'n teleurstelling: “(ze) waren geen Hollanders meer, ze waren Indische mensen geworden, ze voelden zich in Holland ontheemd” sê Dermoût (1982:146), terwyl Paasman verduidelik,

Het nergens bijhoren, *nergens ergens* zijn, is een klacht die met name in de postkoloniale literatuur geuit wordt: iemand als Bea Vianen verlaat de Hindostaanse gemeenschap om naar Nederland te gaan, voelt zich hier niet echt thuis, keert naar Suriname terug en voelt zich daar ook niet meer thuis noch welkom (Paasman, 1999:330).

Ontheemding, repatriëring en verlange na 'n land van herkoms is temas wat aangespreek word deur skrywers wat hul ervaring van migrasie in literatuur verwerk, “Wij zijn tenslotte de ongeduldige kinderen van moeder migratie die alleen door verhalen

weer rustig word” (Meilof Ijben, Nassár en Oosterhuis, 2000:13). Hoewel dit nie uitgesluit moet word nie, is artistieke pretensie nie in die eerste plek die doel van hierdie literatuur nie:

Migranten, ballingen, vlugtelinge, repatriante, moet in die eerste plaats overleef in een onbekende en aanvankelik onbegrepen en begriplose samelewing, daarover gaan dan ook meestal hulle literatuur. Ze moet een nuwe eie identiteit ontwikkel, die bande met die land van herkoms daarin een plaas gee, ewens die hulle ontwikkelende relatie met die nuwe vaderland (Paasman, 1999:331-332).

Immigrante word veral daarmee gekonfronteer dat hulle ’n beeld van “die self” en van “die ander” moet vorm. Volgens Paasman (1999:332) is die posisie van die migrant of vlugteling in Nederland in ’n hoë mate vergelykbaar met dié van die kolonis in die vreemde, waar die inheemse bevolking dikwels as “die ander” gesien word, en koloniale literatuur toon ooreenkomste met die immigrante literatuur: “Die koloniale outeur beskreef ‘die ander en die ander’ vaag, clichématig, stereotiep. Stijl en woordgebruik word soms beïnvloed deur die lokale taal.” Louwse (1997:80) wys na Meijer se ondersoek waarin sy toon dat die inheemse bevolking dikwels nie alleen as diere behandel word nie, maar dat daar aan hulle ook dierekarakteristieke toegeskryf word.

Van Woerden se trilogie het ook heelwat met (post-)koloniale literatuur gemeen. In al drie tekste is die taal sterk beïnvloed deur Afrikaans. Afrikaanse woorde soos “baie”, “baklei”, “bantoes”, “bredies”, “dagga”, “dikbek”, “flik”, “hardegat”, “kombuis”, “mieliepap”, “sosaties”, “smous”, “spens” en “swaarkry” deurspek die tekste en word agter in ’n woordelys verduidelik.

Hy beskryf ander bevolkingsgroepe dikwels ook vaag en op ’n stereotiepse wyse. Aan Verwoerd, wat die leier van “die ander” (in hierdie geval die Afrikanervolk) is, word ’n “varkensneus” (p 21, *Een mond vol glas*) toegeken.

Inhoudelik gesien behoort die werk van Van Woerden tot migranteliteratuur. Hy tematiseer nie alleen die tragiese karakter van emigrasie nie, maar hy skets ook hoe die verwarring en gevoelens van onsekerheid wat met hierdie ervaring kan saamhang, in die latere lewe nog steeds ’n prominente rol kan speel (Brouwers, 2000:8). Ander kwessies waarop migranteliteratuur gerig is en wat in Van Woerden se tekste betrek word, is: “kulturele wortels, identiteit, emigrasie, die postkoloniale wêreld en die politiek vluchtelingskap” (Brouwers, 2000:8). Anil Ramdas en Kader Abdollah is ook twee skrywers wat oor hierdie problematiek skryf.

In Abdelkader Benali se *Bruiloft aan zee* (1996) word die botsing tussen kulture getematiseer. Die twintigjarige Lamarat Minar, wat in Nederland grootgeword het, keer

saam met sy gesin terug na hul dorp van afkoms in Marokko vir die troue van sy suster met hul oom. Op die vooraand van die bruilof verdwyn die oom. Lamarat, wat die opdrag kry om hom op te spoor en daarmee gehelp word deur 'n alwetende huurmotorbestuurder, vind die man dronk in die plaaslike bordeel. Die sus sleep haar beskonke bruidegom na die strand waar sy op onkonvensionele wyse die bruilof alsnog tot voltrekking laat kom. Dit gaan in die teks om kultuurverskille tussen die ver-Nederlandse gesin en die res van hul familie in Marokko. Die kulturele verskille word veral met generasiegapinge vergroot. Wanneer die bruid se vader en moeder, oupa en ouma merk dat die jongmense op die strand is, storm hulle na benede:

Opa (is een lieve man) had heel veel meegemaakt in zijn leven, veel grond omgeploegd, zijn kinderen weggegeven en een fortuin aan sterren bij elkaar geteld maar de drift waarmee zijn schoondochter het een na het andere kronkelpad afliep kwam hem op zijn leeftijd toch als te onstuimig voor. De oma daarentegen hield het tempo wel vol omdat ze door dezelfde adrenalinegolf was aangestoken als haar meisje van wie ze de navelstreng had afgeknipt en zo kundig had teruggestopt: het was de adrenaline van de vrouwelijke eer die op het spel stond, die gered en teruggehaald moest worden, gered en thuisgebracht, daar waar het thuis hoorde: tussen vier muren. En laat het niet ontsnappen anders wordt de kool vervangen door Dior-mascara, Ilikeyou-lipstick en -nagellak en verwordt alles daarmee tot schaamte voor ieder die binnen de vier muren is achtergebleven. Dus drukte de oma haar hielen nog harder tegen de rotsen, liet haar tenen nog sneller opkomen en probeerde haar dochter voor te zijn, met de moed der wanhoop (p 212).

Ton Brouwers wys die parallel uit wat *Moenie kyk nie* (1993) vorm met *Donkeyville USA* van Jan Donkers, wat in 1994 verskyn het. Dit handel ook oor 'n Nederlandse seun wat saam met sy ouers in die jare vyftig emigreer na die Verenigde State. Dit is ook 'n verkapte outobiografie. Die teks tematiseer, soos in veral *Moenie kyk nie*, die perspektief op die omgewing wat emigrasie teweegbring:

‘Als je jong bent, dan denk je dat dat je blik verruimt. Kijken naar andere landen en volken. Maar het doet het omgekeerde Johnny. Het maakt alleen maar dat je meer naar jezelf kijkt. Het is alsof ik oogkleppen op heb die elk jaar iets dichter naar elkaar toe worden geschoven.’ (...) ‘Wat je leert is dat de mensen overal hetzelfde zijn (...)’ (p 90-91).

Daar is 'n ooreenkoms daarin hoe die moeder van Van Woerden en dié van die hoofkarakter in *Donkeyville USA* ly onder die gevolge van hulle immigrasie:

‘We hebben het geprobeerd, jongen. We kunnen niet zeggen dat we iets fout hebben gedaan; we hebben het werkelijk geprobeerd. Ik heb het in dit land nooit naar mijn zin gehad, dit is een land voor een ander soort mensen. Ik had me er zoveel van voorgesteld, maar Amerika heeft me alleen maar verdriet gebracht’ (p 158).

Tematies is daar ook 'n groot ooreenkoms tussen die tekste: teen die einde van *Donkeyville USA* kom 'n volwasse Jan ook tot die konklusie dat die landsverhuiser van 'n tuiste beroof word:

Al knikte, met de blik van de man aan wie je niets hoeft uit te leggen. ‘Je moeder was een mooie vrouw,’ zei hij peinzend. ‘En jij, je woont nog steeds in Holland? Nooit kunnen besluiten een van ons te worden hè?’

Even dacht ik dat hij het had over het honkbalteam, maar toen realiseerde ik me dat hij met ‘ons’ Amerika bedoelde.

Een van ons te worden... Het was een van die momenten dat iemand, zonder het te beseffen, je met een terloops worde een waarheid onder ogen brengt die je voor een kort moment de mond snoert. Want inderdaad: een Amerikaan, dat is iets dat je kunt besluiten te worden en ik had dat besluit ontlopen. Ik had het nooit hoeven nemen als Moeder en ik niet waren vertrokken, maar daarna had ik het nimmer durven nemen. Het gevolg was dat ik me er weliswaar soms op beriep twee vaderlanden te hebben, maar dat ik al te goed wist dat ik er géén had. Ik was hooguit een in zijn groei belemmerde Amerikaan, hooguit een misplaatste Nederlander gebleven, nooit helemaal van hier, nooit helemaal van daar, een man die onvast is op zijn plek, nooit thuis waar hij is, onzeker waar hij hoort (p 163).

Wat uit *Moenie kyk nie* blyk, is dat ontnugtering saamgaan met emigrasie. P.A. Daum (pseudoniem Mauritz) se koloniale roman *Uit de suiker in de tabak* (1883) beskryf die geskiedenis van ’n ontnugtering en draai ook om die tema “eenmaal van huis, nooit weer tuis”. Volgens Brouwers (2000:8) is die fassinatie in Van Woerden se werk vir die “vreemde, *andere* landschap” ’n fassinatie wat ook voorkom in baie romans wat aan Nederlands-Indië verbind is, soos byvoorbeeld *Duizend eilanden* (1937) van Beb Vuyk.

Duizend eilanden is tematies ’n mooi voorbeeld van literatuur wat oor migrasie handel. Die verhale van twee jong mans skuif ooreen. Ab, ’n Nederlander, emigreer na Indonesië om daar op ’n teeplantasie te werk. Carl, sy Javaanse voorganger en latere goeie vriend, het die plantasie al jare op selfstandige wyse bestuur. Met die oornam van die teeplantasie deur ’n Engelse maatskappy word Carl en Ab se direkte hoof, wat selfstandige bestuur geduld het, ontslaan: “Ze hebben hem aan het lijntje gehouden zo lang ze hem nodig hadden en nu kan hij gaan” (p 85).

Carl het ’n besondere hekel aan die nuwe kolonialiseerders. Die heerskappy van sommige eerdere Nederlandse base het al veel te wense oorgelaat: “Sommige mense schijnen alles naar zich toe te trekken, pension en een goed bezoldigd baantje, teveel eten, teveel drinken en teveel vrouwe en anderen moeten alles afstaan, huis, werk, posisie en de toekomst van hun kindere, om in de kampong te verpauperen” (p 158). Van die werkswyse van die nuwe Engelse base word nog minder gedink: “Heb je gehoord, dat Davidson op een bestuursvergadering gezegd heeft: - We have got the brains and the Dutch has to do the work? - En het is dezelfde man, die het over zijn Hollandse employés had als over ‘a better kind of natives’” (p 86). Toe Ab later ook sy werk verloor as gevolg van die nuwe strukturering, vertrek hy saam met Carl na die eiland waarvan laasgenoemde oorspronklik afkomstig is, om ’n groenteboerdery te begin.

Vir Ab is dit 'n nuwe vreemde eiland, vir Carl die terugkeer na die huis waaraan hy goeie jeugherinneringe het, “Daar ben ik immer thuis” (p 112). Hy is egter nugter oor die terugkeer, “Dan gooit hij ineens zijn sigaret naar buiten, om zich van een snel opkomende twijfel te bevrijden. Kun je ongehavend na jaren terugkeren tot een kinderdroom?” (p 171) Die verhaal van Ab onderstreep hierdie tema, “Nu kom ik nooit meer thuis” (p 93), “De beschaving van een volk uit zich in zijn feesten. Maar ik ben een gast en aan deze gemeenschap heb ik geen deel...” (p 131), “Nu hoor ik nergens meer bij” (p 150).

Ook die ander Europeërs in die land stel hierdie dilemma ter diskussie:

- U begrijpt mij verkeerd, mijnheer Van Lier. Ik vind Indonesië een prachtig land, maar in Europa ben ik thuis. Hier voel ik me een reiziger en mijn waardering is de waardering van een vreemde. En mijn leven en mijn huis richt ik in zoals het vroeger was. Mijn boeken en mijn correspondentie binden mij aan het oude leven en hoewel ik veel mis, zal ik dat alles toch niet voor goed verliezen. (...)
- Maar begrijpt U niet, dat U zich op deze wijze onnatuurlijke beperkingen oplegt, Mevrouw? U stelt zich in op Europa en voelt dagelijks de afstand en de tijd als een belemmering. U moet zich instellen op dit land en alles wat van het Europese cultuurleven U nog bereiken kan, zult U voelen als een surplus. Maar nu staat U met de rug naar het leven (...) (p 140).

Uit baie literêre tekste wat geskryf is deur emigrante, blyk daar geen twyfel te bestaan dat 'n landsverhuiser nooit weer tuiskom nie. Die Poolse wetenskapier Jerzy Koch, skryf in sy habilitasieproefskrif *Outsider onder de zijnen. Vormen van xenofanie in de Afrikaanse roman* (2001:243-281) boeiend hieroor na aanleiding van Karel Schoeman se *Na die geliefde land*. Hy wys daarop (pp 268-269) dat eerder, byvoorbeeld in die Europese Middeleeuse kultuur, identiteit so verbonde was met geografie dat mense genoem is na die plek waar hulle gebore is (Leonardo da Vinci, Chrétien de Troyes, ensovoorts). Dat die mens op 'n bepaalde plek gebore is en hierdeur mede gedefinieerd was, was as vanselfsprekend beskou. In psigologiese en kulturele sin was emigrasie geen keuse, maar 'n verbanning. Hy (Koch) skryf verder (p 269) dat die moderne identiteit van die stadsmense daarenteen nie onveranderlik is nie, maar in 'n groei- en rypwordingsproses opgebou moet word: “Ze is aan wijziging onderhevig als gevolg van de ontwikkeling van de sociale positie, ouder worden of verdere veranderende elementen van de context. Dus ook op latere leeftijd, bijna constant moet aan identiteit gebouwd worden” (2001:269). Die vraag kan nou gevra word waarom soveel geëmigreerde skrywers dan wel worstel met die tema van hul eie identiteit? Sielkundige navorsing sal dit moet bevestig, maar miskien lê die antwoord daarin dat landsverhuisers direk met drasties verskillende maniere van doen, dink en leef in verskillende kulture gekonfronteer word. Daardeur val die fokus op sy eie identiteit omdat hy keuses moet maak tussen wat

hyself as aanvaarbaar, of juis nie, vind en waarom. Hier word daarvan uitgegaan dat landsverhuising die probleem van die soeke na eie identiteit onderstreep en dit wat “tuiste” genoem word, kompliseer. Daar is egter duisende eilande met onontginde grond waarin sweet en arbeid troosting bied: “Grond, eigen grond, waarin een mens kan uitgroeien als een boom” (*Duizend eilanden*, p 171).

Ander (post)koloniale skrywers wat oor migrasie skryf of al geskryf het is: M. Székely-Lulofs, E. du Perron, Maria Dermoût, Jeroen Brouwers, Helga Ruebsamen.

Daar kan nie van (post)koloniale literatuur gepraat word sonder om Multatuli (Eduard Douwes Dekker) se *Max Havelaar* (1860) te noem nie. Die ooreenkoms wat Van Woerden se tekste hiermee het, is die ter sprake bring van die oorlewering dat kolonialiste die Uitverkorenes is om die rampsaliges te red (Noag se seun Gam sou volgens oorlewering die voorvader van Negers wees, ’n verdraaiing van Genesis 9:20-29 waar Gam, die Kanaanitiese voorvader, tot slaaf van Sem en Jafet vervloek is). Multatuli lewer kritiek op Nederlandse koloniseerders wat dit as regverdiging vir koloniale uitbuiting aanvoer (pp 143-144). Van Woerden impliseer dat die Afrikanervolk hul aan dieselfde skynheilige voorwendsel skuldig maak in hul dominerende oor Afrikane (p 22) waar hy Verwoerd die eietydse Moses van die Afrikanerstam noem en die Beloofdeland-idee tematiseer.

Om saam te vat: Migranteliteratuur hang nou saam met postkoloniale literatuur. Gedurende die repatriëring (na die nasionalisering van Nederlandse bedrywe in Indonesië) moes baie mense gedwonge die kolonies verlaat. Dat migrasie dikwels boonop teësinnig plaasgevind het, dra verder daartoe by dat migrante terughunker na ’n geïdealiseerde land van herkoms. Onder dié individue is skrywers wat uitdrukking gee aan hierdie trauma deur dit te verwerk in literêre tekste. Henk van Woerden, hoewel uit ’n Suid-Afrikaanse konteks, sluit aan hierby deurdat hy dieselfde temas aanspreek. Veral die tema dat tuiskoms uitbly vir landsverhuisers word deur byna alle migranteskrywers gehanteer. “Eenmaal van huis, nooit weer tuis”, is nou verbonde met identiteit.

6.4 Literêre reisjoernalistiek

Soos in baie onlangse tekste die wêreld deur die oë van ’n migrant gesien word, verskyn baie tekste wat ’n wêreld beskryf soos waargeneem deur ’n reisiger. Die literêre reisjoernalistiek is ’n tradisie wat in Nederland sterk opgekom het in die jare tagtig en negentig (Brouwers, 2000:9). “Auteurs als Lieve Joris en Adriaan van Dis (met name in *Het beloofde land*) hebben eveneens persoonlijke, literaire reportages gepubliceerd

over de dilemma's van het leven in Afrika" (2000:9). Dit is voorafgegaan deur tekste soos *Krassen op een rots* wat in 1970 geskryf is deur Hella S. Haasse. Sy is gebore en getoë in Indië, het in 1938 na Nederland vertrek en pas in 1969 vir die eerste keer teruggekeer na haar geboorteland. Daarna volg *Krassen op een rots*, waarin nuwe indrukke vermeng met vroeëre ervarings. Dit is "een gevarieerde bundel met reisimpressies, herinneringen, verhalen, lezingen, stukjes geschiedenis en beschouwingen over de actuele situasie" (Van Zonneveld, 1995:64).

Geplaas teen die literatuursistiem in Nederland, kan Van Woerden se tekste ook hier ooreenkomste vind. Veral *Tikoes* kan as 'n reisimpressie geles word; Ooreenkomstig met *Het beloofde land* (ook 'n verkapte outobiografie van Van Dis), gaan die verteller met 'n vriendin op reis deur Suid-Afrika. In die geval van *Tikoes* begelei die verteller sy vroulike reisgenoot terwyl die verteller in *Het beloofde land* die begeleide is. Beide karakters doen egter op verskillende plekke aan, veral dorpie en plase op die platteland, spreek sterk kritiek teenoor apartheid uit en neig soms na stereotipering.

Die laaste twee boeke in Van Woerde se drieluik, *Tikoes* en *Een mond vol glas* vind behalwe die reisimpressies, ooreenkoms met *Krassen op een rots* in herinneringe, stukkies geskiedenis en 'n beskouing oor die aktuele situasie. Laasgenoemde behels die Nederlands-Indiese realiteit in Haasse se teks en die Suid-Afrikaanse apartheidverlede in Van Woerden se tekste.

6.5 Individualisme en sosiale verbondheid

Jaap Goedegebuure (2001) wys in sy referaat "Region as a mirror of the world" op voorbeelde van tekste wat gedomineer word deur die balans tussen individualisme en sosiale verbondenheid. Edgar du Perron byvoorbeeld, met sy outobiografiese *Het land van herkomst* (1935) en A.F.Th. van der Heijden met *De tandeloze tijd* (1983) is skrywers wat tipe en karakter, soos gemanifesteer in die verhouding tussen fiksie en realiteit, sintetiseer. Ook die Vlaming Louis-Paul Boon het herhaaldelik geskryf oor sy sosiale herkoms, naamlik as werkersklaswoner van die industriële dorp Aalst, in Oos-Vlaandere. Sy werk is menigmaal beskou as 'n mengsel van feit en fiksie, van verbeelding en realiteit, van die situasie in sy onmiddellike omgewing en universele waarheid. Nie net in die uitbeelding van die omgewing waarin hy opgegroeï het nie, maar ook in sy beskrywing van oorlogsgebeure. Goedegebuure noem literatuur, sover dit betrokke is by sosiale geskiedenis, 'n voorloper van historiografie. 'n Klein omgewing of persoonlike (soms outobiografiese) realiteit kan lig werp op 'n sosiale realiteit of

universele waarheid, en dit word gebruik deur meerdere Nederlandse skrywers. Van Woerden tel onder hulle. Sy leefwêreld as migrant dra die universele waarheid dat ontugtering, ontheemding en die soeke na identiteit daarmee saamgaan. Sy ervaring van rassediskriminasie in 'n spesifieke land sê iets algemeen oor hierdie kwessie.

6.6 Slotsom

Van Woerden se “veelsydige” trilogie vind 'n plek in die Nederlandse literatuursisteem tussen tekste wat deur 'n oorvleueling van genres gekenmerk word, of meer spesifiek: wat wegdoen met duidelike grense tussen waarheid en fiksie. Dit behels veral tekste wat uit 'n gedreweheid geskryf is, met aanvaarding of heelwording as groter ideaal as feitelike presisie. Die migranteliteratuur in Nederland waarmee Van Woerden se werk ooreenkomste toon, vind hierby aansluiting. Dit gaan hier oor skrywers wat aan 'n hunkering na wortels en identiteit gestalte gee in literêre vorm. Migranteliteratuur hang nou saam met (post)koloniale literatuur; kolonialisme het grootskaalse migrasies teweeggebring.

'n Ander aansluiting by die huidige literatuur in Nederland, vind Van Woerden se tekste by die literêre reisjoernalistiek. Verder toon dit ooreenkomste met heelwat tekste waarin daar 'n verband is tussen individualisme en sosiale verbondenheid - met ander woorde tekste waarin outeurs hul eie persoonlike beleefwêreld uitbeeld, maar daardeur 'n groter sosiale realiteit beskryf en 'n universele waarheid uitspreek.

Hoofstuk 7

Aansluiting by Afrikaanse tekste

7.1 Inleiding

Daar is in die vorige hoofstuk gekyk na die wyse waarop Henk van Woerden se trilogie aansluiting - tematies en met betrekking tot genre - gevind het by verskillende Nederlandse tekste. In hierdie hoofstuk gaan die drie boeke bespreek word in relasie tot Afrikaanse literêre tendense en spesifieke prosatekste. Dit behels literatuur sedert die laat sewentigerjare en nie alle strominge waarvan in hierdie tyd sprake was, sal aan bod kom nie, slegs dié waarmee Van Woerden se werk groot ooreenkomste toon.

Eers gaan die toepaslike tendense in die literatuur sedert die laat sewentigerjare kortliks en sover moontlik met voorbeelde bespreek word. Na elke bespreking gaan punte van ooreenkoms uitgelig word en waar Van Woerden se tekste interessante gesprekke aanknoop met Afrikaanse tekste of bydra tot 'n diskoers, sal dit aangetoon word. Die doel daarvan is om te kyk by watter literêre tendense *Moenie kyk nie*, *Tikoës* en *Een mond vol glas* aansluiting vind, te poog om Van Woerden se werk 'n plek te gee in die Afrikaanse literatuursisteem.

'n Bekende verskynsel in die Afrikaanse literatuur van die laat sewentigerjare, is dat skrywers hul dikwels besig gehou het met die tema van geweld. Roos (1998:82) noem dit 'n preokkupasie met die tema van geweld. Gedurende die tagtigerjare oorheers postmodernistiese literatuur in Afrikaans. In hierdie hoofstuk word geen poging gewaag om 'n definisie vir die breë terrein van postmodernisme te gee nie, maar slegs enkele kenmerke uit te lig wat op die bespreking wat volg, van toepassing is. 'n Belangrike tendens in hierdie tyd is die rol van die leser wat belangrik word: "Wat na vore kom, is literatuur as kommunikasie. Literatuur as in wese 'n gesprek. Tussen skrywers en lesers" (Botha, 1993:4). Die omringende konteks en "lewensdinge" (Botha,1993:3) in hierdie gesprek "het enersyds weer die belangrikheid van die literatuur as 'n geestesbesit én as funksie van die mens se gees na vore gebring" (Botha, 1993:3). Smuts (1993:23) lig uit dat in hierdie periode uitdrukking gegee is aan die ervaringswêreld van Suid-Afrikaners, "veral aan die gevoel van uitsigloosheid en magteloosheid", want die jare tagtig was 'n periode van politieke neerslagtigheid in Suid-Afrika.

Metafiksionele tekste kom algemeen voor in die potmodernistiese periode. J.P. Smuts (1993:23-24) skryf dat die opkoms van die metafiksionele teks in die jare tagtig is.

Verder kan in die postmodernistiese literatuur 'n verheerliking van die alledaagse, betrokkenheid by die aktuele, 'n aftakeling van gesagsimbole en 'n politieke aversie gesien word. Dokumentêre realisme en die vervaging van die skeidslyne tussen waarheid en verdigsel, literêre genres en vorms, is belangrike kenmerke van postmodernisme (Roos, 1998 en Botha, 1993).

Afrikaanse literatuur in die negentigerjare toon 'n belangstelling in die persoonlike en kollektiewe verlede. Van Coller (2001:145) stel voor dat die groot belangstelling in die eie (Suid-Afrikaanse) verlede deur die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) gesinjaleer is. Geskiedskrywing verskyn veral in die vorm van bekentenisliteratuur, en dit is veral verkapte outobiografieë wat talryk is in die negentigerjare. Mark Behr se *Die reuk van appels* (1993) en Jeanne Goosen se *Ons is nie almal so nie* (2000) tel onder die bekendstes.

Ook by swart skrywers, wat hoofsaaklik in Engels skryf, kan 'n groot belangstelling in die individuele, maar veral die kollektiewe verlede opgemerk word. Eduan Swanepoel (1996:20) toon hoe die Afrika-filosofie van *ubuntu* ('n persoon is wat hy is as gevolg van en deur ander mense) in outobiografieë van verskeie swart Suid-Afrikaanse skrywers neerslag vind. In baie van hierdie tekste word teruggekyk na die verlede en deur die beskrywing van die gemeenskaplike ervaring van die geskiedenis, verkry die tekste die funksie om groepsidentiteit te herstruktureer. Sam Raditlhalo behandel in sy proefskrif *Who am I?* die outobiografie as genre by swart Suid-Afrikaanse outeurs.

Nog 'n manier waarop omgegaan word met die kollektiewe verlede, is wat Van Coller (1997:14) noem post mortem-literatuur. Dit omvat literatuur wat op die prinsipe waarop ook die Waarheid- en Versoeningskommissie (WVK) gebaseer is, naamlik dat 'n nuwe begin na 'n onaangename verlede 'n konfrontasie daarmee en boetedoening noodsaak.

Die laaste tendens waaraan hier aandag gegee gaan word, is postkolonialisme. Louise Viljoen (2003:1-18) toon in haar artikel "Postkolonialisme en die Afrikaanse letterkunde: 'n verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskoerse", dat die Suid-Afrikaanse situasie, waar kolonialisme en postkolonialisme nie afsonderlike eenhede is wat maklik uitmekaar gehou kan word nie, kompleks en heterogeen is. Ander gemarginaliseerde diskoerse, byvoorbeeld dié oor feminisme en homoseksualiteit, dra by tot die postkolonialistiese diskoers aangesien dit ook uitspraak lewer teen blanke, manlike onderdrukking. Dit is veral tot hierdie diskoers wat Van Woerden se tekste 'n interessante bydrae lewer.

7.2 Preokkupasie met geweld

“Die ‘preokkupasie met geweld, ontleen aan aspekte van die eietydse Suid-Afrikaanse situasie (...)’, word deur Botha (...) as een van die opvallendste en vernuwende tematiese tendense in die prosa sedert die laat sewentigerjare omskryf” (Roos, 1998:82). Hier gaan dit om ’n algemene geweldsfeer – skrywers beeld ’n maatskappy uit waarin die alledaagse lewe gepaard gaan met strukturele, kriminele en persoonlike geweld. Hierdie tema staan afsonderlik van die uitbeelding van en protes teen ’n gewelddadige politieke bestel in betrokke literatuur.

Roos (1998:82-83) lig ’n oortuigende aantal voorbeelde van Afrikaanse prosatekste uit waarin geweld ’n oorheersende tema is. Behalwe die kortverhaalbundels *Heupvuur* (1974), *Roofvis* (1975), *Skrikbewind* (1976), *Verby die vlakte* (1982) van P.J. Haasbroek, fokus ook sy langer prosas *Die jaar nul* (1986) en *Lem* (1993) op die deur geweld-oorheersende Afrika-opset; te verstane ’n brutale en meedoënlose mannewêreld. Haasbroek huldig die opinie dat inherente menselike drang wat nie uit die letterkunde geweer moet word nie, die leser geestelik meer weerbaar maak (Roos, 1998:83).

Dit is veral kortverhaalbundels van die sewentiger- en tagtigerjare wat gerig word deur die gewelddadige tydsgees. Voorbeelde is *Vir ’n lewe* (1974) en *Slagboom* (1980) van Peet van der Merwe, Henk Wybenga se *Kortsluitings* (1982) en Jan van Tonder se *Aandenking vir ’n vry man* (1984). Freek Swart ontwikkel die geweldmotief ook binne ’n Europese sfeer met *Spinola se rooi angelier* (1985) en *’n Sirkus in die Steppe* (1987). Eben Venter se kortverhaalbundel *Witblitz* (1986) en sy bekende roman *Foxtrot van die vleiseters* (1993) toon hoe groot invloed politieke geweld op mense se lewens het. ’n Groot aantal kortverhaalbundels gekenmerk deur gewelddadige gebeure verskyn uit die hand van M.C. Botha: *Die hartklop van gevoel* (1980), *Skertse* (1981), *Die prys wat jy moet betaal* (1981), *Die einde van ’n kluisenaar se lewe* (1982) en *Bome van kennis en ander verhale* (1985). Hy skryf ook twee romans, *Sluvoet* (1987) en *Die arend* (1991) en dan is daar nog sy reisverslag van 1988, *Zambesi*.

Roos (1998:83) noem verder dat verskeie skrywers se prosa ’n saambestaan toon van die gewelddadige realiteit en ’n ondertoon waardeur ’n byna apokaliptiese perspektief opgebou word. Sy lig die werk uit van Chris Pelsers [*Die dood van ’n droster* (1980), *Don de Ridder* (1990) en *Soveel nagte plotseling* (1991)], Ryk Hattingh [*Die tonnel* (1984), *Markus vermoed ’n verhaal* (1987), *Ignatius Brand* (1990)], André le Roux [*Te hel met Ouma!* (1980) en *Sleep vir jou ’n stoel nader* (1987)] en Victor Munnik [*Oog van*

die Nyl (1987)]. Hierdie tendens word ook verbeeld in 'n *Wêreld sonder grense* van Alexander Strachan.

Jeanne Goosen se *Louoond* (1987) en Hans du Plessis se vertellings waaronder *Grensgeval* (1985), *Skuiweling* (1990) en *Disse flippen stukkende wêreld die, my ou* (1991) sou alles as 'n vermenging van die surreële en 'n aktuele geweldsfeer geles kan word, aldus Roos. Nog so 'n surreël-aktuele geweldteks is Christoffel Coetzee se *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998) oor die Anglo-Boereoorlog. Dit is naamlik aktueel deur die parallelle wat getrek kan word met die gruwelverhale wat onlangs in die Waarheids- en Versoeningskommissie-sittings aan die lig gekom het. In 'n onderhoud met Stephanie Nieuwoudt (1998:4) sê Coetzee: “Ek wil hê die leser moet verbande deurtrek van dié oorlog na die huidige gelieg en gebieg. Die WVK het die nuwe leuens en waarhede na vore laat kom.” Die teks is surreël vanweë die beskrywing van haast onvoorstelbare wreedhede wat die hoofkarakter en sy kommando gepleeg het teen nie alleen Engelse soldate nie, maar ook teen bevryde boerekrygsgevangenes wat nie na hul linies wou terugkeer nie:

En toe skiet veldkornet Voss die korporaal van voor af. Ek onthou in fyn besonderhede hoe sy agterkop aan sy kopvel oopskarnier soos 'n solderdeur, en sy brein lê skielik wit, met 'n beduidenis van bloed in die voue daarvan, voor my voete. In die volgende breukdeel van tyd gee die velskarnier ook mee. Sy agterkop val skoon en wit soos 'n leë eierdop op die grond, die krag van die Mauserkoeël skop hom 'n paar tree weg. Hy val op sy rug. Jy sien die skoon skoot tussen sy oë: Die wit dop op die grond is nie langer deel van sy liggaam nie. Een van ons skop die hol wit ding per abuis uit die pad, sonder om ooit te weet wat dit was (p 186).

Coetzee demistifiseer geweld. Vir hom, soos vir baie ander skrywers wat geweld tot tema maak, is geweld en wreedheid deel van die lewe. “Daar is wreedheid in selfs die mees doodgewone alledaagse bestaan” (Coetzee in 'n onderhoud met Rautenbach, 1998:3).

Dit is veral met hierdie bekend-wees met geweld dat Van Woerden se werk aansluiting vind by dié van bogenoemde Afrikaanse skrywers. Hierdie skrywers herken die nabyheid van wreedheid en geweld as deel van 'n daaglikse lewe in Suid-Afrika. Dit behels wreedheid as gevolg van politieke verdrukking, geweldpleging tussen bendegroepe heersend oor die Kaapse Vlakte, misdaad wat spruit uit hongers, frustrasie of vergeldingsdrang, wreedheid sigbaar in die ongenaakbare natuur. In *Tikoes* voel die hoofkarakter en sy metgesel hul juis vertrou en tuis in die bekende nabyheid van geweld. Deur die parallel wat getrek word tussen Tikoes met haar geweld-gekenmerkte verlede en die land, leer die hoofkarakter dat skoonheid ook iets gewelddadigs inhou.

7.3 Postmodernistiese literatuur in Suid-Afrika gedurende die tagtigerjare

Die postmodernisme is 'n belangrike noemer in die Suid-Afrikaanse literatuur van die jare tagtig. Van die kenmerke daarvan is dokumentêre realisme en die vervaging van die skeidslyn tussen waarheid en verdigsel en tussen literêre genres en vorms (Foster en Viljoen, 1997:xxix). Ander kenmerke van Suid-Afrikaanse postmodernistiese tekste is die volgende: “*Veelheid, vloeibaarheid en vermaak (...); die aanbieding van verhaalelemente streef nie samehang, hiërargie of finaliteit na nie (...)* die alledaagse (word) verheerlik, die absurde en die speelse beklemtoon, simboliek onttrag en die gesag van die outeur ondermyn” (Roos, 1998:99). Foster en Viljoen (1997:xxix) noem ook hierdie kenmerke in hul inleiding van die digbundel *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*.

'n Spesifieke kenmerk van die Afrikaanse postmodernisme is die politieke aard van haar letterkunde. Hoewel die Europese tendens verreken word by wyse van “'n gefragmenteerde narratiewe strukturering, die gebruik van mengvorme en dokumente, die metafiksionele aard en die ondermyning van die estetiese ideaal”, verkry Afrikaanse tekste meestal verder 'n aktueel-betrokke dimensie deur die klem te plaas op die alledaagse, die aftakeling van gesagsimbole en politieke subversie (Roos 1998:101).

Twee skrywers wie se werk duidelike tekens van bogenoemde toon, is André Letoit en Koos Prinsloo. André Letoit is behalwe vir sy digbundels en popliedjies bekend vir sy kortverhale, gebundeld in *Nou's die Kaap weer Hollands* (1982), *My nooi is in 'n tikmasjien* (1983), *Breekwater* (1986) en sy romans *Somer II* (1984), *Suidpunt-jazz* (1989), *Paradise redecorated* (1990) en *Afrikaans my darling* (1992). Hy verbeeld hoofsaaklik die speelse, die alledaagse en die nie-estetiese. In 2000 verskyn sy outobiografie, *Seks & drugs & boeremusiek*.

Koos Prinsloo is bekend vanweë *Jonkmanskas* (1983), *Die hemel help ons* (1987), *Slagplaas* (1992), *Weifeling* (1993). Baie van sy tekste word gekenmerk deur die spel tussen feit en fiksie en dikwels is sy “fiksionele” tekste deurspek met outobiografiese inligting.

Ander postmodernistiese tekste wat Roos (1998:101) noem is *Don de Ridder* (1990) van Chris Pelser, *Casspirs en campari's* (1991) van Etienne van Heerden en verder die werk van John Miles.

Van Woerden se tekste toon ooreenkomste met postmodernistiese Afrikaanse literatuur van die tagtigerjare betreffend metafiksionaliteit, die verheerliking van die alledaagse, die aktueel-betrokkenheid van die tekste en die aftakeling van gesagsimbole en politieke

subversie. Vervolgens gaan ooreenkomste van Van Woerden se tekste met bogenoemde postmoderne verskynsels gedurende die tagtigerjare in Afrikaanse literatuur bespreek word. Daarna kom met groter uitbreiding die postmoderne tendense, dokumentêre realisme en die vervaging van die grense tussen waarheid en verdigsel en tussen literêre genres en vorms ter sprake als kenmerke wat baie sterk naar vore kom in Van Woerden se trilogie.

7.3.1 Metafiksionele tekste

'n Belangrike manifestasie van die postmodernisme is die opkoms van die metafiksionele teks (Smuts, 1993:23). Van die belangrikste tekste in Afrikaans uit die tagtigerjare het 'n metafiksionele inslag. Smuts gee hier 'n aantal voorbeelde van: “Dit sluit in Wilma Stockenström se *Die kremetart-ekspedisie* (1981), Anna M. Louw se *Op die rug van die tier* (1981), Henriette Grové se *Die kêrel van die Pêrel* (1983) en *In die kamer was 'n kas* (1989), Etienne van Heerden se *Om te awol* (1984), Alexander Strachan se *Die jakkalsjagter* (1990) en talle kortverhale (...)” (1993:24).

Van Woerden se *Een mond vol glas* kan as 'n metafiksionele teks getipeer word. Naas die verhaal van die hoofkarakter in die teks, Tsafendas, vertel die navorser oor sy eie lewe en hoe hy as skrywer van die teks inligting oor Tsafendas versamel het en van sy eie ervarings gedurende hierdie navorsingsreise in Suid-Afrika. Dit is duidelik dat dieselfde verteller verantwoordelik is vir die feitelike optekening van Tsafendas se verhaal en die vertelling van sy eie verhaal wat daar rondom geweef is. In hierdie opsig pas *Een mond vol glas* goed in by Afrikaanse postmodernistiese tekste.

7.3.2 Verheerliking van die alledaagse (pétités histoires)

Die verheerliking van die alledaagse is 'n aspek wat in die werk van André Letoit na vore kom (Roos, 1998:100). Ook John Miles skryf graag oor “gewone mense ‘op straat’” (Malan, 1998:694). Verder kan Jeanne Goosen uitgesonder word as iemand wat oor alledaagse mense en dinge skryf. In *Ons is nie almal so nie* (1990) beskryf sy hoe die bioskoop 'n ontsnapping is vir 'n werkersklas Afrikanervrou, gee sy 'n idee van die geprekte rondom 'n kombuistafel waar 'n vriendin se hare “geperm” word en skets sy die verbeelding van 'n kind wat met 'n sigaretteklapper die grootmense nadoen. Van Woerden verlang in *Moenie kyk nie* terug na 'n jeug waarin Barry, die gesin se hond, 'n belangrike plek gehad het. Ander alledaagse kinderpret wat in sy geheue gegraveer is, is

die jag op kewers wat dan in vuurhoutjiedosies opgegaan word en Paterswoldse besoeke aan sy grootouers.

In *Tikoës* besing hy die skoonheid van die liggaam van 'n vrou: dit word vergelyk met die landskap van Suid-Afrika. Die alledaagse wreedheid waarmee 'n persoon kan grootword, of wat 'n land kan kenmerk, word in die teks beskryf, maar net soos 'n vrou se skoonheid nie deur 'n gewelddadige verlede bederf kan word nie, bly die skoonheid van 'n land ook behoue te midde van geweld. Alledaagse dinge kenmerk hierdie skoonheid: 'n tuinman wat altyd vrolik “Morning, sir!” roep en vertel van die vroulike aard van die suidoostewind omdat sy skoonwaai en die Kaapse Klopse wat die Vlakte vrolik kleur met nuwejaar.

Een mond vol glas is ook vol alledaagse insidente waarvan vertel word en wat as mooi of positief voorgelou word. Die huurmotorbestuurder, Derick, se opgewekte verhale oor die nuwe Suid-Afrika is vol optimisme. Die verteller se herinneringe aan besoeke by tante Kay spreek ook van gewone dinge wat die lewe kleur gee; soos byvoorbeeld dat hulle by haar nie voor ete hoef te bid in vakansietye nie. Haar olyfgroen Anglia, waarvan die rigtingwysers heeltemal nie en die ruitveërs beswaarlik werk, het verder vir onvergeetlike pret gesorg. Tsafendas word deur doodgewone handeling losgemaak van sy beeld as moordenaar en geskets as goeie verteller, humoristiese en andersins saggearde persoon: “Bij het afscheid trekt hij me stevig naar zich toe, omhelst me met één arm en drukt, tussen de snikken door, vaderlijk een zoen op mijn wangen en voorhoofd” (*Een mond vol glas*, p 211).

7.3.3 Aktueel-betrokkenheid, aftakeling van gesagsimbole en politieke subversie

'n Skrywer wat met sy prosa betrokke bly in 'n Suid-Afrikaanse werklikheid en kommentaar lewer op die politieke bestel in die land, is André P. Brink. Met *Houd-den-bek* (1982) lewer hy 'n “historiese roman gebou op die slaweopstand van 1825 in die Koue Bokkeveld, maar met 'n sterk parallelle verwysing na die eietydse Suid-Afrikaanse werklikheid” (Beukes, 1998:317).

'n Engelse aktueel-betrokke kortverhaalbundel wat ook met die aftakeling van gesagsimbole besig is, is dié van Ivan Vladislavić: *Missing Persons* (1989). Dit word hier genoem omdat twee kortverhale, “The Prime Minister is Dead” en “Tsafendas’s Dairy” handel oor die gebeure rond die dood van Verwoerd. Die bykans onmenslike verering wat Afrikaners gehad het vir Verwoerd word in die eerste verhaal geïroniseer. Dat die verhoor en behandeling van Tsafendas deur raaisels omgee is, is die tema van

laasgenoemde verhaal. Interessant is dat die fokalisator, soos in Van Woerden se *Moenie kyk nie*, 'n tienjarige seun is.

Die jonger karakters in Mark Behr se *Die reuk van appels* (1993) is doelbewus of onbewustelik besig om gesagsimbole te bevraagteken. Ilse, die oudste kind van die Erasmusgesin, kom in opstand teen 'n hoofsaaklik nasionalistiese ouer geslag en patriargale gemeenskap waar geen teenspraak en ewe min kritiese denke geduld word. Tydens die prysuitdelingsfunksie, waar sy net as nuwe hoofmeisie van die skool bekendgestel is, moet sy die klavierbegeleiding doen by die sing van die volkslied. Sy begin en stop twee maal met die inleiding asof sy worstel daarmee of sy moet konformeer aan wat van haar verwag word; met ander woorde dat sy *Die stem*, wat alles verbeeld waarteen sy in opstand kom, moet speel en sing met die byna heilige respek wat by die volkslied hoort. Dan neem sy 'n besluit, begin die inleiding hard en driftig speel en voer met min respek die hele saal vervolgens deur al vier verse waarvan weinig mense meer as die eerste ken. Die gevolg is 'n vervloeiing van “In die merg van ons gebeente, in ons hart en siel en gees, In ons roem op ons verlede, in ons hoop op wat sal wees...” en “Dat die erwe van ons vaad're vir ons kinders erwe bly: knegte van die Allerhoogste, teen die hele wêreld vry” (p 152), of watter reëls van die lied ookal bekend is by die publiek in die saal. Daardeur dwing sy 'n konfrontasie af by die gesaghebbers (ouers en onderwysers) met die woorde van die lied wat deur hulle entoesiasies en ondebatterbaar as eerbaar en tekenend van Afrikanertrots voorgelê word – woorde wat hulle nie eers honderd persent ken nie. Na afloop betaal sy wel die prys vir haar uitdaging deur “oorkrities” en “moedswillig” genoem te word, tesame met 'n deeglike teregwysing van haar ouers.

Sonder om werklik te verstaan wat gebeur, verset haar jonger broer, Marnus hom ook teen die patriargale bestel. 'n Generaal wat by die gesin loseer, gee aan Marnus sy epoulette as 'n geskenk. Die generaal, soos Marnus se pa, verteenwoordig ook 'n outoritêre regering. Wanneer sy vader die epoulette op sy skouers wil aanbring, weier Marnus om nader te staan. As elfjarige besef hy nie dat hy so pas simbolies in opstand gekom het teen daardie bestel nie en begryp hy dit ook nie as sy vader hom direk daarna 'n geweldige pak slae gee en self dan begin huil nie. Die aanleiding van sy verset was die feit dat hy die vorige aand met 'n skok ontdek het dat sy generaal-pa, wie hy byna aanbid, al jare lank sy beste vriend op skool seksueel misbruik. In dieselfde periode moes hy ook leer dat sy modelmoeder ontrou is aan sy vader. Omdat die vader ook die outoritêre regering simboliseer, veronderstel dit ook die onttroning dáárvan. Die onttroning van gesagsimbole is dus 'n noemenswaardige tema in hierdie boek.

In die trilogie van Van Woerden word ook 'n dislojaliteit teenoor die Nasionale regering uitgedruk. In die outobiografiese verhaal gaan die hoofkarakter terug na Nederland omdat hy hom nie met die politieke bestel in Suid-Afrika kan vereenselwig nie. Hy word deur wetgewing verbied om om te gaan met die persone waarmee hy die beste kan identifiseer. Ook lewer hy eksplisiete kommentaar op apartheid:

De Nasionale Party onder Verwoerd zit stevig in het zadel. De segregatie wordt steeds strenger doorgevoerd: maatregelen tegen gemengde huwelijken, een draconische pasjeswet, ontruiming van niet-blanke en gemengde wijken. De premier heeft na de opstand van Sharpeville in maart 1960, een ideologie van 'plurale ontwikkeling' en *Bantoestans* uitgestippeld, waarvan de deftig klinkende logica – blank tribalisme gepresenteerd als een soort verzuiling – zelfs zijn eigen partijgenoten verbaast. In de praktijk komt het neer op grootscheepse deportaties naar het platteland, in een hopeloze poging om de steden blank te houden (pp 107-108).

Die gesagsfiguur Verwoerd, word dislojaal beskryf as “die kaaskop met de varkensneus” (p 21). Die tekste toon ook ooreenkoms met die bespreekte Afrikaanse tekste wat betref die betrokkenheid in aktuele sake. Veral aktuele tema's in die Kaapse Moslem-gemeenskap en bendebedryghede word uitgebreid bespreek.

7.3.4 Dokumentêre realisme

As voorbeeld van 'n dokumentêr realistiese teks bespreek Botha (1989:1-15) Koos Prinsloo se kortverhaal “Die jonkmanskas” [uit *Jonkmanskas* (1982)]. In hierdie teks word 'n stuk kontroleerbare geskiedenis in 'n fiksionele vorm gegiet. Die outeur maak gebruik van 'n eie foto, 'n curriculum vitae, 'n manuskrip van sy oupa en ander aangehaalde dokumente om die teks 'n skyn van dokumentêre status te gee. Sodoende word die aansprake van fiksionaliteit in die weegskaal geplaas. “Hierdie skynbare teenstelling is egter alles deel van die artistieke spel en struktuur van ‘Die jonkmanskas’” (Botha, 1989:13). Belangrik is dat realisme behoue bly in die artistieke vorm.

'n Ander goeie voorbeeld van dokumentêre realisme in Afrikaans is Christoffel Coetzee se *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998). Die teks begin met 'n inleiding waarin vertel word van sogenaamde bestaande gekiedkundige dokumente waarop die boek gebaseer is. Dit word op 'n baie realistiese, geloofwaardige wyse aangebied en dat dit versin is is alleen bekend aan diegene wat 'n grondige kennis van die geskiedenis het of aan dié wat resensies gelees het waarin Coetzee self verklaar dat dit alles deel van die spel met die leser is¹⁴. Die nagelate dokumente sou vertel van Generaal

¹⁴ Byvoorbeeld die onderhoud van Elmari Rautenbach met Christoffel Coetzee (1998:3).

Mentz en sy kommando wat gedurende die Anglo-Boereoorlog 'n skrikbewind gevoer het in die Oos-Vrystaat. Met hierdie teks wil Coetzee 'n alternatiewe waarheid skets teenoor die oorwegend helde-vererende verhale wat bekend is oor die boerekrygers, “want elke oorlog het 'n skadukant” (Coetzee in onderhoud met Riana Barnard, 1999:14).

By Van Woerden se werk is dit net die laaste van die bespreekte trilogie, *Een mond vol glas*, wat by die Afrikaanse realistiese tekste met 'n dokumentêre aard aansluit. Die outeur maak duidelik dat die materiaal vir die teks verkry is van die staatsargief te Pretoria. Hierdie geskiedenis van Tsafendas word dan in fiksionele vorm gegiet, in vervloeiing met die outobiografiese verhaal van Van Woerden. Die grens tussen feit en fiksie word baie vaag, 'n kenmerk van postmoderne literatuur in die tagtigerjare. In *Een mond vol glas* is daar ook sprake van 'n eie, nuwe werklikheid soos Botha dit beskryf in haar artikel oor “Die jonkmanskas” (1989:2): “Die skrywer poog nie om doelbewus te onderskei tussen feit en fiksie nie, maar die teks word, vir die Tagtiger, dikwels 'n jukstapenering van die dokument en fiksie om 'n eie, nuwe werklikheid te skep.”

Die vervaging van skeidslyne word vervolgens breedvoeriger bespreek.

7.3.5 Vervaging van die skeidslyne tussen waarheid en verdigsel, literêre genres en vorms

Oor die onduidelikheid van waar feit ophou en fiksie begin in vele postmodernistiese tekste is in die voorafgaande al heelwat gesê. Dit, sowel as hibridisering [“'n vermenging, verbastering van vorme oor genrengrense heen” (Müller, 1992:398)] is 'n tipiese kenmerk van die postmodernisme. Dikwels is dit outobiografieë of verkapte outobiografieë wat hierdeur gekenmerk word. Die integrasie van geskiedenis word ook op geen onderskeidende manier gedoen nie, maar “(h)istoriese grense word oorskry, verlê, of oor mekaar geplaas, of geskiedenis en die fantastiese word met mekaar geïntegreer” (Müller, 1992:399). Na die bespreking van enkele Afrikaanse skrywers se werk wat bogenoemde illustreer, sal verder ingegaan word op die hedendaagse weergawe van geskiedenis en die groot belangstelling wat heers vir die persoonlike en kollektiewe verlede.

Oor die werk van André Letoit sê Roos (1998:100): “Met die totale opsegging van die konvensionele skeiding tussen feit, verbeelding en fiksie, tussen die subjektief-persoonlike en die artistieke organisasie, parodieer Letoit literêre tradisies, geskiedkundige aannames, aktuele gebeure en uiteindelik homself.” Letoit betrek heelwat postmoderne aspekte en in 'n groot mate die oorskryding van grense.

Op soek na generaal Mannetjies Mentz van Christoffel Coetzee kan hier weereens genoem word, hierdie keer om die funksionaliteit van die vermenging van feit en fiksie te belig. Fransjohan Pretorius (1999:1-17), 'n historikus, ondersoek in 'n artikel die mate waartoe hierdie teks histories verantwoordbaar is. Hy markeer gegewens in die teks wat werklik plaasgevind het, byvoorbeeld die oorgawe van generaal Marthinus Prinsloo met 4400 Vrystaters en die gegewe dat Boerevroue en hul kinders in die Witte- en Roodebergen geskuil en self voedsel verbou het. Verder lig hy histories verdraaide feite uit. Byvoorbeeld dat die afbranding van plase in die Oos-Vrystaat eers maande later as wat beskryf word, plaasgevind het, en dat die amnestievoorstelle wat gemaak is, Mentz en sy kommando uitgesluit het; dit is bekend dat net drie Boere geen amnestie ontvang het en geen Mentz tel onder hulle nie. Dat Coetzee sy teks as 'n alternatiewe waarheid beskryf, word deur Pretorius verwerp: "Mannetjies Mentz en sy bende sou randfigure gewees het wat nie die kern van die Boere-waardes en –moraliteit van 1900 uitgemaak het nie. Hulle sou nie deur De Wet toegelaat gewees het om lank met hulle metodes voort te gaan nie" (1999:11).

Bogenoemde is 'n mooi voorbeeld van hoe funksioneel hierdie postmodernistiese tegniek, die vermenging van feit en fiksie, aangewend kan word om die leser tot belangrike vraagstelling oor die geskiedenis uit te lok. Van Woerden het dieselfde metode gebruik om sy doel te bereik, naamlik om die lewe en beweegredes van Tsafendas op te diep en sodoende die omstandighede wat sy daad vergesel het ter diskussie te stel. Die oogmerk van die postmodernisme is die teendeel van die verskaffing van klinkklare antwoorde: dit plaas aktuele kwessies ter tafel en die wegdoen met tradisionele grense is 'n effektiewe metode om verdere ondersoek, vraagstelling en diskussie oor die betrokke sake te stimuleer.

7.4 Belangstelling in persoonlike en kollektiewe verlede

Die groot belangstelling wat Suid-Afrikaanse skrywers in die negentigerjare koester vir hul eie geskiedenis, kry gestalte in 'n beduidende aantal romans en kortverhale. Die verlede word uit nuwe perspektiewe bekyk en alternatiewe waarhede word dikwels voorgestel. Daarom is dit nie verrassend dat soveel tekste 'n vorm van bekentenis aanneem nie. So 'n groot politieke omwenteling as wat Suid-Afrikaners in die laaste dekade of wat geken het, lei vanselfsprekend tot 'n herwaardering of soeke na die eie verlede. Meteens stroom opinie's van oral oor na binne. Tussen die aantygings en verwyte probeer opinieleiers en skrywers verstaan hoe die verloop van hul geskiedenis tot

hierdie gevolge bygedra het en wat hul eie aandeel daarin was. Die politieke geskiedenis van die land word ook verwoord in die werk van baie swart en kleurling skrywers, wat veral die gemeenskaplike verlede beskryf – heel dikwels ook in outobiografiese tekste.

Drastiese politieke veranderinge dra saam met die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog by tot die terugdelf in die verlede. Die Boereoorlog was as bepalend voorgehou vir die vorming van ’n Afrikaner-identiteit en toe daar deur die herdenking pertinente fokus daarop geval het, het ’n soeke na die eie heel gemaklik daarheen gelei (hetsy of individue daarmee geïdentifiseer het of hul juis gedistansieer het daarvan).

7.4.1 Terugkyk na die verlede

Afrikaanse tekste met ’n terugblik op die verlede, is onder andere *Ons is nie almal so nie* (1991) van Jeanne Goosen, *Die somer van ’36* (1991) van Klaas Steytler, *Die reuk van appels* (1993) van Mark Behr, Abraham Phillips se *Verdwaalde land* (1992), Zirk van den Berg se *Wydsbeen* (1992), *Een lewe* (1993) van Karel Schoeman en André P. Brink se *Sandkastele* (1995) (Roos, 1998:107). Die tekste hou voorheen ongehoorde perspektiewe op gebeure in die Suid-Afrikaanse geskiedenis voor. Dit “ontmitologiseer” die bekende weergawes van die geskiedenis (Roos, 1998:107). “(D)it is gekiedskrywing wat ondermyn maar nie ontken nie; wat die persoonlike betrokkenheid by die verlede openbaar en probeer verklaar; wat nie net skuldiges aanwys nie maar ook van die eie deelname vertel en die bestaan van onkunde demonstreer” (Roos, 1998:107).

Lettie Viljoen se *Karolina Ferreira* (1993) is ’n voorbeeld van ’n ander tipe geskiedenisroman waarin ’n perspektief van “oorwinning en oorlewing” na vore kom ten spyte van “chaotiese en bedreigende omstandighede” (Roos, 1998:108).

Van Woerden se werk sluit aan by eersgenoemde tekste. Veral in *Een mond vol glas* is hy besig met die ontmitologisering van Tsafendas se lewensgeskiedenis en ook dié van die land. Hy bring ’n nuwe perspektief, een deur die oë van uitgeworpenes en “halfmense”.

By optimistiese bekouings soos byvoorbeeld dié van Lettie Viljoen, vind hy ook aansluitings: hy sien genesing deur die erkenning van die verlede, hoe gewelddadig dit ook was. ’n Belangrike tema in *Tikoës* is dat ware skoonheid ook wreedheid kan insluit. Om bekend daarmee te wees, maak dit minder skrikwekkend. Dit geld ook vir die terugkyk na die geskiedenis. Dit is noodsaaklik om eerlik terug te kyk daarna, dit te ervaar en sodoende te poog om genesing te vind.

7.4.2 Skets van alternatiewe waarhede

“Alternatiewe waarheid” is ’n beskrywing wat Christoffel Coetzee gebruik vir sy roman *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998): “Ek het groot geword met een waarheid oor die Anglo-Boereoorlog. Ek probeer nie om die geskiedenis te herskryf nie, maar om ’n alternatiewe waarheid te skets, want elke oorlog het ’n skadukant” (Coetzee in ’n onderhoud met Barnard, 1999:14). Grootword met net een waarheid geld ook vir baie ander skrywers wat dan poog om ’n alternatiewe manier van hoe die verlede was voor te stel. In Mark Behr se *Die reuk van appels* kry hierdie voorstelling ’n dramatiese ironiese inslag. Die grootste deel van die verhaal word gefokaliseer deur ’n elfjarige seun aan wie alleen maar die positiewe van die Nasionale regering voorgehou word. Ook vir sy ouers het hy alleen die grootste bewondering. Met die verloop van die verhaal word dit aan die leser duidelik dat hierdie gesagsimbole groot tekortkominge het. Die seun se onkunde daarvoor impliseer dat sy grootwordtyd in terugskou ’n totaal ander werklikheid was as die in sy oë moreel hoogstaande milieu wat hy toe ervaar het en wat toe vir hom “waarheid” was.

In *Een mond vol glas* bied Van Woerden ’n alternatiewe waarheid aan vir die beweegredes vir Tsafendas se daad. Waar hy tot nou toe die beeld gehad het van ’n malman wat die premier doodgesteek het, stel Van Woerden voor dat hy ’n baie komplekse persoon is wat deur groot invloede in sy lewe tot ’n daad van wraak gedryf is.

Van Woerden bied ook ’n alternatiewe manier van kyk aan na die Nasionale regering onder Verwoerd: “Wie was er eigenlijk gekker geweest: Verwoerd of Tsafendas?” (p 201)

7.4.3 Verkapte outobiografieë

Dat skrywers met nuwe perspektiewe terugkyk na die gemeenskaplike en hul persoonlike gekiedenis kom algemeen voor. Met die aanvang van ’n nuwe periode word daar altyd teruggekyk na wat verby is in ’n poging om dit in die gedagtes af te rond en veral sin daaraan te gee. Omdat singewing veral ’n persoonlike aktiwiteit is en dikwels bekentenis behels in die verwerking van persoonlike verlede, word terugskouings gereeld in outobiografiese vorm gedoen. Verder kan voorgestel word dat alleen die beskrywing van ’n persoonlike verlede nie ’n afgeronde geheelbeeld van die geskiedenis gee nie, en dat die verkapte outobiografie daarom as ’n geskikte medium aangebied kan word om die geskiedenis van ’n land of gemeenskap en die invloed wat dit op individue het, in kaart te bring. ’n Uitgebreide studie na die redes waarom juis verkapte outobiografiese vorm so

baie gebruik word, sou miskien heeltemal ander interessante verklarings kon oplewer. Maar die feit bly dat besonder baie skrywers deur middel van verkapte outobiografieë die verlede ondersoek. Van Coller (1997:11) noem byvoorbeeld Alexander Strachan [*Die jakkalsjagter* (1990)], Jeanne Goosen [*Ons is nie almal so nie* (1991)] en Marita van der Vyver [*Griet skryf 'n sprokie* (1992) en *Die dinge van 'n kind* (1994)]. Daarby sou die werk van Riana Scheepers, Gilfillan en Eben Venter nog genoem kan word. J.M. Coetzee, wat in Engels skryf, kan na regte nie weggelaat word nie. Veral *Boyhood: A memoir* (1997) toon mooi ooreenkomste met *Moenie kyk nie* (1993). Dit vertel ook die outobiografiese verhaal van 'n jong Coetzee, 'n fyn waarnemende buitestaander, wat hoegenaamd nie met die Afrikanerseuns in sy skool kan identifiseer nie.

By ander boeke, byvoorbeeld *Die reuk van appels* en *Ons is nie almal so nie*, gaan dit weer *juis* daaroor dat die skrywers hul in hul jeug met Afrikaner-nasionalisme identifiseer en daarin lê hul bekentenis. In 'n onderhoud met Beverley Mitchell (1993:46) verklaar Behr: “Die boek was 'n poging om af te reken met myself en my eie ondersteuning van apartheid (...) Ek wou met hierdie storie dekonstrueer hoe ek ooit so 'n sisteem kon ondersteun het – so maklik, so klakkeloos, so onkrities.”

In Jeanne Goossen se boek word 'n kollektiewe belydenis gemaak; dit kom daarop neer dat ons (blanke Afrikaners) wél almal só is.

Die ooreenkoms van hierdie twee boeke met Van Woerden se werk lê in die bekentenisvaard daarvan. Van Woerden lê bekentenis af van sy kameleontiese gedrag – dat dit ook nie werklik 'n oplossing was nie, maar dat genesing alleen kan intree na 'n pynlike konfrontasie en “her-ervaring” van die verlede.

So 'n kollektiewe her-ervaring saam met 'n skrywer deur die lees van sy teks kan vir gemeenskappe ook genesing bring. Daarom kan die *ubuntu*-filosofie in die werk van hedendaagse literatuur deur swart skrywers vir baie mense terapeuties wees.

7.4.4 Ubuntu

Ubuntu is 'n gedragspatroon in die Afrikagemeenskap wat beteken dat 'n persoon is wie hy of sy is as gevolg van en deur ander mense. “*Ubuntu* is 'n filosofie van Afrika-humanisme, menslikheid en eenheid. Dié filosofie is verantwoordelik vir die verskuiwing van die fokus vanaf die ‘ek’ na die ‘kommunale ek’” (Chetty in Swanepoel, 1996:23). In Swanepoel se woorde word selfportret hierdeur gemeenskapsportret. Hy sê verder dat die swart Suid-Afrikaanse outobiograaf hierdie subgenre die afgelope drie

dekades gebruik as medium om groepsidentiteit te herstruktureer. In hierdie opsig het literatuur 'n doelbewuste funksie:

(S)odanige outobiografiese tekste (rig) via die kommunale vertelstem 'n ervarings- en gedagtemodus aan 'n 'kommunale leser' (...) met die doel om in te lig, maar veral om te beïnvloed. Dié geïmpliseerde leser, naamlik die breë onderdrukte massa, sal dan dié tipe outobiografiese teks kan ervaar as terapeuties ten opsigte van die konstruksie van identiteit (Swanepoel, 1996:24).

Helize van Vuuren merk ook op dat die outobiograaf op Suid-Afrikaanse bodem “meer dikwels namens die groep praat en meer dikwels op die gemeenskap gerig is as wat in die Europese of Britse variant voorkom” (1996:13) en sy verwys inderdaad ook na die terapeutiese funksie daarvan.

Enkele tekste waaraan in hierdie konteks gedink kan word, is Bloke Modisane se *Blame me on History* (1986) en Nelson Mandela se *Long walk to freedom* (1994).

Van Woerden se tekste het baie hiermee gemeen. Nie net is skryf vir homself 'n terapeutiese proses deur die “her-ervaring” en plasing van sy jeug en latere lewe in Suid-Afrika nie, maar hy skets ook die prentjie van die lewe van kleurlinge in Suid-Afrika. Daar is al reeds melding van gemaak dat Van Woerden in 'n persoonlike onderhoud vertel het dat hy per geleentheid al in Kaapstad deur kleurlinge voorgekeer en bedank is vir *Een mond vol glas*. Vir die skrywer was dit duidelik roerende oomblikke om meegedeel te word dat sy teks terapeuties ervaar word. Dit is denkbaar dat dit 'n bydrae kan lewer tot identiteitsvorming as Van Woerden die gebruik onder Kaapse kleurlinge om die tande van die bokaak te trek verklaar as 'n strategie om “trionfantlik” anders (p 123) te lyk as blankes.

7.4.5 Waarheid- en versoening: post mortem-literatuur

Die term post mortem-literatuur is ontleen aan 'n artikel van Van Coller (1997:14). Hy gebruik dit om die groot aantal werke te beskryf “waarin die verlede gedissekteer word, ‘waarheid’ aan die man gebring word, skuld uitgedeel word, waar soms vrygespreek word en (dalk té selde) vergewe word. 'n Waarheidskommissie in die klein” (Van Coller, 1997:13). Soos die Waarheid- en Versoeningskommissie die doelstelling gehad het om deur die openbaarmaking en optekening van menseregteskendings tydens apartheid te breek met die verlede en daardeur versoening te bewerkstellig, poog die tekste om by die waarheid uit te kom sodat belydenis afgelê kan word en 'n nuwe, skoon begin aangepak kan word. Soos eerder genoem veronderstel 'n nuwe begin 'n terugblik op, dissekering van en plekgewing aan die verlede.

Van die tekste wat Van Collier bespreek, is *Ons is nie almal so nie* [Jeanne Goosen (1991)], *Die reuk van appels* [Mark Behr (1993)], *Die reise van Isobelle* [Elsa Joubert (1996)], *Susters van Eva* [Dalene Matthee (1995)], *Soos honde van die hemel* [Marzanne Leroux-Van der Boon (1995)], *Juffrou Sophia vlug vorentoe* [Bertha Smit (1992)].

'n Duidelike ooreenkoms wat Van Woerden se werk hiermee het, is die eerlike ondersoek van die verlede, 'n dissekering as't ware daarvan en die oortuiging dat genesing daaruit sal voortvloei.

7.5 Postkolonialisme

Louise Viljoen (2003:1-18) verken in 'n artikel oor postkolonialisme en die Afrikaanse letterkunde, die rol wat ander gemarginaliseerde diskoerse (byvoorbeeld feministiese en gay-literatuur) speel in postkoloniale diskoers in Suid-Afrika. Sy argumenteer dat die heterogene aard van Afrikaans as taal en letterkunde die konstruksie van meerdere kleinere narratiewe noodsaak wat die historiese kontekste in Suid-Afrika in ag neem. Dit is noodsaaklik om veralgemenings en nuwe vorms van imperialisme (op die gebied van taal, ras, geslag, seksualiteit of teorie) te voorkom. Gemarginaliseerde diskoerse van feministiese en gay-literatuur het bygedra tot die ontwikkeling van 'n komplekse, heterogene en altyd veranderende post-koloniale diskoers (Viljoen, 2003:1). Die definisies van postkolonialisme wat gebaseer is op ander lande is “nie so maklik oordraagbaar op die ingewikkelde situasie van die letterkunde in 'n taal soos Afrikaans wat in sekere opsigte gekoloniseer is deur Engels én Nederlands terwyl dit self ook die rol van koloniseerder gespeel het nie” (Viljoen, 2003:4).

Vir Viljoen (2003:14) is postkolonialisme in Afrikaans 'n verwickelde, heterogene en steeds-veranderende diskoers. As voorbeelde van ander gemarginaliseerde diskoerse wat 'n bydrae tot die postkolonialiteit van Afrikaans lewer, bespreek sy Emma Huismans se “Die verhouding” uit *Berigte van weerstand* (1990) as feministiese literatuur en Koos Prinsloo se “And our fathers that begat us” uit *Die hemel help ons* (1987) as voorbeeld van gay-literatuur. Viljoen sê daarvoor dat: “die homoseksueel (net soos die vrou) kan vanweë onderdrukking deur die patriargie sterk identifiseer met diegene wat op grond van hulle ras onderdruk word (...)” (2003:11).

Van Woerden se trilogie dra by tot die Suid-Afrikaanse postkoloniale diskoers deurdat dit onderdrukking van een rassegroep deur 'n ander problematiseer. Deur sy verhaal skets hy die gevolge daarvan op mense se lewens. Sy trilogie, en spesifiek die tweede teks, *Tikoës*, kan 'n baie interessante gesprek oor postkolonialisme in die Suid-Afrikaanse

konteks uitlok. Dit is die verhaal van 'n land wat verskeur is deur 'n gewelddadige verlede. Die oorsaak van al die geweld en verskeurdeheid, so word voorgestel, kan gevind word by die diepgaande pyn wat veroorsaak word deur 'n indeling van mense op grond van ras, met gepaardgaande onderdrukking van een ras deur 'n ander. Wat interessant is uit 'n feministiese oogpunt, is dat die land met sy gewelddadige verlede gelykgestel word aan 'n vrou met ook 'n gewelddadige verlede (dit is Tikoes, die reisgenoot van die verteller). Ooreenkoms tussen land en vrou word gevind in die tema dat skoonheid ook 'n gewelddadige kant kan hê. Daar sou gesê kan word dat Tikoes hier deur 'n manlike observeerder gekategoriseer word as 'n mooi vrou en dat haar gewelddadige verlede hierdeur as't ware versag word. Die trilogie sny die Afrikaanse postkoloniale diskoers teen twee kante aan: aan die een kant lewer dit fel kritiek op onderdrukking op grond van ras, aan die ander kant word uit 'n manlike oogpunt na die vrou as skoonheidsobjek gekyk (die sogenaamde "male-gaze" wat besit neem van die vrou, soos die land in besit geneem word deur die kolonis). Ook interessant in hierdie verband is die verteller se verklaring van Toontjies, Hans se kleurlingvriendin, se uitspraak "Moenie kyk nie" (*Moenie kyk nie*, p 148). Die verteller verklaar dit as "geen preutsheid, maar de angst dat hij haar zonder het te willen toch zou bekijken zoals de Boeren haar zien: iets in de orde van een dier uit het achterland" (p 147). Dit impliseer dat sy bang is dat hy neerbuigend na haar sal kyk as gevolg van die rasseverskil tussen hulle. Dat haar versoek sou kon spruit uit die weersin om as vrou onder 'n manlike blik bespied te word, word nie as moontlikheid voorgehou nie. Sy word op pagina 146 boonop op dergelike wyse beskryf:

Hij keek met zijn hande hoe het donker voelde, de warmte van haar schouders, de fijn getekende huid in haar hals; tien ogen die door kroeshaar gingen, langs de gewelfde mond die woordjes als kiezelsteentjes slaakte, het borstbeen, duister, vertrouwelijk bot. Ze was niet helemaal zwart. Haar tepels waren blauw. De wangen een beetje gevlekt. Roze voetzolen, roze palmen...

Hierdie trilogie kan op 'n besondere manier 'n bydrae lewer tot die postkoloniale diskoers in Afrikaans. As postkoloniale literatuur en feministiese literatuur onder een noemer geplaas word as komplekse oorspronge van wit, manlike oorheersing soos Viljoen (2003) voorstel en hier aanvaar word, dan staan die trilogie sterk afkeurend van wit manlike oorheersing oor ander rasse maar nie afkeurend van wit, manlike oorheersing oor vroue nie.

7.6 Slot

Pertinente ooreenkomste wat Henk Van Woerden se Kaapse trilogie toon met elemente van Afrikaanse literatuur in die tagtiger- en negentigerjare, gee dit 'n definitiewe plek in die Afrikaanse literatuursisteem. Die tekste kan veral gelees word as behorende tot die postmodernistiese Afrikaanse literatuur van veral die tagtigerjare waarin die skryf van metafiksionele tekste, die vervaging van genre-grense en aktuele betrokkenheid 'n groot rol speel. Verder kom dit ooreen met die bykans obsessionele terugkyk na die verlede met singewing en 'n terapeutiese effek as hoofsaaklike doel. Soos so baie van hierdie tekste, gebeur Van Woerden se terugkyk ook in die verkapte outobiografiese vorm.

Op 'n interessante manier voeg sy tekste toe tot die postkoloniale diskoers in Suid-Afrika. Sy uitbeelding van onderdrukking deur blanke, manlike oorheersing is in 'n mate dubbelsinnig omdat hy dit sterk veroordeel op die gebied van die onderdrukking van ander rassegroepe, maar op die gebied van onderdrukking van vroue, kyk hyself met 'n chauvinistiese blik. Hoe Henk van Woerden omgaan met postkolonialisme in sy tekste, regverdig uitgebreide verdere ondersoek.

Slot

'n Feit wat uitgestaan het in hoofstuk een, wat handel oor die sikliese aspek van literatuur, is dat daar 'n spanning is tussen elke afsonderlike teks en die samehang van die tekste. Die totale betekenis van 'n siklus is groter as die individuele betekenis. Soos motiewe, simbole, karakters en woorde hulself herhaal en ontwikkeling toon, kom 'n groter geheelbetekenis tot stand. Hierdie en ander definiërende aspekte van literêre siklusse word vervat in Van Coller (1992:428) se siklusdefinisie¹⁵. Hierdie definisie is gebruik om te ondersoek of Van Woerden se drie tekste siklies geskakel is. Hoofstuk twee, drie en vier is hieraan gewy. Dit het geblyk dat elke teks 'n deel van dieselfde persoon se verlede in chronologies opgestelde stadiums beskryf. Uit die laaste teks is dit die duidelikste af te lei dat die leser hier te make het met die skrywer Henk van Woerden as karakter en omdat ander karakters uit die vorige tekste herken word, die verhale in die buurt van Kaapstad afspeel, datums en gebeure ooreenkom, is dit 'n aanduiding dat Henk van Woerden die hoofkarakter in al drie die tekste is. Daar is verder spesifiek opgelet na motiewe en gekyk of dit oorvleuel, of dit vooruitwys of teruggryp na mekaar en of dit gesamentlik 'n sentrale kern tot stand bring wat ontwikkel en herhaal in chronologiese, onverwisselbare volgorde. Dit was wel die geval en voortaan kan van die bespreekte tekste as 'n trilogie gepraat word.

Die sentrale kern waar rondom al drie tekst opgebou is, is die dilemma van die geëmigreerde skrywer wat verlang na 'n agtergelate vaderland en sukkel om aan te pas in 'n nuwe tuisland wat net so verskeur is deur haar verlede as die skrywer self. Die verskeurdheid behels 'n ervaring van tuisteloosheid en identiteitloosheid vir die landsverhuiser. Hierdie gevoel word gedeel deur ander karakters in die tekste, onder andere deur mense wat as gevolg van hul gemengde afkoms deur apartheidswetgewing verskeur word.

'n Gevolgtrekking waartoe in hoofstuk een gekom kon word, is dat die ontwikkelingsaard van prosasiklusse dit 'n geskikte medium maak waarin die tema "die soeke na identiteit" uitgewerk kan word, want dit behels 'n soekproses waarin telkens

¹⁵ Die siklus is 'n in sigself geslote geheel van outonome dele wat kring om 'n sentrale kern (tema; persoon; gebeure; idee) en dié standhoudende kern voortdurend ontwikkel en herhaal in chronologiese, onverwisselbare volgorde, om oplaas na die ontwikkeling voltrek is, weer onafwendbaar terug te keer na die beginpunt en wel in 'n gewysigde vorm sodat 'n *totaalbetekenis* daargestel word wat in geen van die afsonderlike dele ten volle gerealiseer is nie.

nader gekom kan word aan begrip en verwerking van die eie of kollektiewe verlede.

Uit die bespreking van die tekste het ook geblyk dat belangrike interpretasies agterweë bly as die dele van 'n siklus afsonderlik geïnterpreteer word. Dit het as gevolg dat evaluasie nie na behore gedoen kan word nie. As hipotese is verder gestel dat interpretasie en evaluasie ook beïnvloed word deur die genre waarin die tekste verskyn het, in ag te neem. In hoofstuk vyf is die tekste bespreek as 'n vorm van bekentenisliteratuur. Dit is moeilik om op die eerste oogopslag agter te kom of die tekste as outobiografies, historiese tekste of as fiksie gelees moet word. As 'n leser egter bewus is van die kontrak wat tot stand kom tussen leser en skrywer, kan gemerk word dat die skrywer hom daaraan hou: as die tekste as geheel beskou word is daar genoeg leidrade om die outobiografiese hoofkarakter te herken; die skrywer gee in die epiloog rekenskap van hoe feite versamel is, hy maak gebruik van ooglopende fiksionele merkers sodat dit vir die leser duidelik is dat hier van romanagtige ingrepe sprake is, en dit is moontlik om 'n geheelbetekenis te konstateer waaraan feitelike besonderheid ondergeskik gestel is. Gesien die moeilikheid daarvan om die tekste te plaas in een bepaalde genre, is dit ook nie vreemd dat misverstande kan voorkom nie. Waar gefokus word op die tekste as geskiedskrywing, kan maklik agterdog ontstaan oor feitelike korrektheid. As die trilogie beskryf word, soos in hoofstuk vyf voorgestel is, as 'n hibriede vorm van bekentenisliteratuur, waar die outeur in outobiografies gefundeerde tekste die geskiedenis van 'n land en sy persoonlike ervaring daarvan in herinnering roep en op 'n artistieke wyse en deur die gebruik van fiksionele middele vorm daaraan gee, sal die leser bereid wees om die verwerking van die verlede deur vormgewing in die eerste plek as doel te sien. Die funksie van hierdie manier van skryf is dat historiese gebeure lewendig word en terselfertyd maak die feit dat hier geen pretensie van wetenskaplike objektiwiteit is nie dit moontlik om meerdere betekenislae aan die lig te bring. Op hierdie manier word 'n komplekse werklikheid meer bevatlik gemaak deur begrip en aanvaarding.

'n Poging tot die verwerking van 'n persoonlike en kollektiewe verlede is al dikwels in Nederlandse en Suid-Afrikaanse literêre tekste by wyse van historiese romans gewaag. Soos aangedui in hoofstuk ses, vorm Van Woerden se tekste deel van 'n groep hedendaagse Nederlandse tekste waarin feit, veral outobiografiese waarheid, en fiksie vermeng word. Sy werk sluit verder by hedendaagse literatuur aan omdat dit voorsien aan 'n heersende belangstelling in literatuur oor ander, vreemde of eksotiese kulture of leefwyses. Dikwels behels dit literatuur van immigrante skrywers wat hul ervaring van migrasie verwerk en skryf oor ontheemding, repatriëring en die verlange na 'n land van

herkoms. Inhoudelik gesien behoort Van Woerden se werk by Nederlandse migranteliteratuur. Migranteliteratuur hang nou saam met Nederlandse (post)koloniale literatuur aangesien kolonialisme grootskaalse migrasies teweeggebring het.

Ook wat Afrikaanse literatuur betref, vind Van Woerden se trilogie aansluiting by postkoloniale literatuur. Soos byvoorbeeld feministiese en homoseksuele literatuur bydraende diskoerse tot die Suid-Afrikaanse postkoloniale literatuur is, kom in Van Woerden se tekste 'n sterk uitspraak teen blanke, manlike onderdrukking na vore. Dit is veral tot hierdie diskoers waartoe sy tekste 'n interessante bydrae lewer.

Verder toon die trilogie ooreenkomste met postmoderne Afrikaanse literatuur betreffend metafiksionaliteit, die verheerliking van die alledaagse, die aktueel-betrokkenheid van die tekste, die aftakeling van gesagsimbole en politieke subversie en die vervaging van die grens tussen feit en fiksie. Henk van Woerden se tekste slaag, saam met 'n aantal ander Afrikaanse tekste, daarin om deur die vermenging van feit met fiksie vraagstelling oor die verloop van die geskiedenis uit te lok. Dit plaas kwessies uit die verlede en aktuele vraagstukke ter tafel en stimuleer op hierdie manier gesprekke daaroor. Vormgewing is 'n belangrike stap na aanvaarding en heling. Daarvoor is dit nodig om terug te delf in die verlede. Uit die tekste kan geleer word dat 'n terugkyk na die verlede kan uitloop op die realisering dat skoonheid en wreedheid hand aan hand kan gaan. Die herkenning dat ware skoonheid wreedheid of gewelddadigheid kan insluit, kan aanvaarding van 'n gewelddadige verlede impliseer. Om Suid-Afrika en sy verhale te begryp is dit noodsaaklik om iets in te sien van hierdie samehang van skoonheid en wreedheid, wat in kuns so goed tot uitdrukking gebring kan word en soos dit beskryf word in Van Woerden se trilogie. Etienne van Heerden skeep in *Die Swye van Mario Salviati* (2000) 'n beeldende kunstenaar, Jonty, wat hierdie idee, waarmee hier tot slot gekom word, mooi onder woorde bring:

Oral vind sy meer uit, weet hy. (...) Oor al die dinge wat maar liever verswyg en in beelde vasgelê moet word. Want die kuns kan die verlede soveel beter vasvat as die geskrifte van historici.

Hoe sal jy ooit 'n gemeenskap soos dié van Tallejare begryp as jy net na datums en gedwonge verskuiwings en wette en feite kyk? Nee, dink Jonty, en lig sy beker vir die wind en die bome, vir die berg se kranse. Nee, kom julle maar na my beeldetuin, en daar sal julle die ware storie vind. Kyk hoe daardie narre en verknotte basters vir mekaar kyk, daardie houstompe eenogig en tussen klippe, daardie stukke blik en metaal en volstruisveer, en optelplastiek en skrootyster, en hout en verf, en kitch en erns, en droewigheid en onvolmaaktheid. Kom julle maar en loop deur my beeldetuin en voel die wind in jul blaie en ruik die son op klip en weet julle is ver van kunstydskrifte en modieuse teorieë.

Kom na my beeldetuin, en julle vind die verdriet, die trane, die bloed, ja, die outydse begrippe – ag, ek kan dit nie vir julle uitspel nie (...) (pp 163-164).

Bronnelys

- Adendorff, T.E. 1986. *South African Short Story Cycles: A study of Herman Charles Bosman's 'Mafeking Road', Pauline Smith's 'Little Karoo', Ahmed Essop's 'The Hajji and other stories' and Bessie Head's 'The Collector of Treasures', with Special Reference to Region and Community.* Unpublished M.A. Dissertation. Durban: University of Durban.
- Baldick, C. 1992. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms.* Oxford/New York: Oxford University Press.
- Barnard, Riana. 1999. "Hoe zijn de helden gevallen." In: *Kaapse Biblioteek* 43(3), Mei/Junie, 14.
- Berkvens-Stevelinck, Christiane. 1998. "Een poging het zwerverschap te beschrijven." In: *adRem*, Julie, 5-6.
- Beukus, Marthinus. 1998. "André P. Brink (1935 -) Deel II." In: Van Coller, H.P.(red.) 1998. *Perspektief en Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1*, 316-329. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Bisschoff, Anne-Marie. 1992. "Outobiografie". In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*, 361-362. Pretoria, Haum-Literêr.
- Botha, Elize. 1993. "Rondom die literatuur en kritiek van die tagtigerjare: Elize Botha, Joan Hambidge en Charles Malan in gesprek met P.H. Roodt." In: *Stilet* 3(1):1-20.
- Botha, Riana. 1989. "Die mutasie van feit tot fiksie: die faksionele kode in 'Die jonkmanskas' van Koos Prinsloo." In: *Literator* 10(2), Augustus 1989, 1-15.
- Briosi, Sandro. 1989. "Over het literaire karakter van de autobiografie." In: Jongeneel, Els (red.). *Over de autobiografie.* Utrecht: Hes Uitgevers.
- Britz, E.C., Kannemeyer, J.C. & Pfeiffer, P.H. (samests.). 1978. *Skanse teen die tyd, bundel aangebied aan W.E.G. Louw by die geleentheid van sy vyf-en-sestigste verjaardag op 31 Mei 1978.* Kaapstad: Tafelberg.
- Brouwers, Ton. 2000. "Henk van Woerden." In: *Kritisch literair lexicon*, November, 79:1-13.
- Bruner, Jerome. 1991. "The narrative Construction of Reality". *Critical Inquiry*, 18(I:4) Autumn, 1-22.
- Chorus, Jutta. 1993. In: *H.P./De Tijd*, 24 September. LiteRom.
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: Haum Literêr.
- Coetzee, J.M. 1988. *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa.* New Haven and London: Yale University Press.
- Cohn, Dorrit. 1999. *The Distinction of Fiction.* Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Collett, Alan. 1989. "Literature, Fiction and Autobiography." In: *British Journal of Aesthetics*, 29(4), Autumn 1989.
- Cox, K.C. 1998. Magic and Memory in the Contemporary Story Cycle: Gloria Naylor and Louise Erdrich. *College English*, 60(2):150-172.
- Cuddon, J.A. 1979. *A Dictionary of Literary Terms.* Aylesbury, Bucks: Hazell Watson & Viney Ltd.
- De Jong, Martien. 1989. "De onvoltooide van Frederik Hermans." In: Jongeneel, Els (red.). *Over de autobiografie.* Utrecht: Hes Uitgevers.
- De Lange, A.M. 1992. "Representasie." In: Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*, 426-427. Pretoria: Haum Literêr.
- Den Boef, August Hans. 1990. "Jan Wolkers *Terug naar Oegstgeest*." In: *Lexicon van Literaire werken.* Februarie, 1-13.

- Dermoût, Maria en Nieuwenhuys, Rob. 1982. *Komen en blijven (1870-1920)*. Amsterdam: Querido.
- Deudney, E.S. 1971. *Die siklus as kompositoriese probleem met besondere verwysing na twee siklusse van D.J. Opperman*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Johannesburg, Randse Afrikaanse Universiteit.
- Diedericks-Hugo, Carina. 2002. "Slagoffers van persepsie." Van: <http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/slagoffers.asp>.
- Du Plooy, Heilna. 1992. "Fiksie." In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*, 129-130. Pretoria: Haum Literêr.
- Du Plooy, Heilna. 1992. "Motief." In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum Literêr.
- Etty, Elsbeth. 1993. "De zitkamer ligt nog in Holland: Het scherpe oog van Henk van Woerden." In: *NRC Handelsblad*, 17 september.
- Etty, Elsbeth. 1998. "Ons woon in 'n vormlose land." *NRC*, 27 November.
- Fabian, Johannes. 1991. *Time and the Work of Anthropology: Critical Essays (1971 – 1991)*. Paris: Harwood Academic Publishers.
- Fludernik, M. 1996. *Towards a "natural" narratology*. London: Routledge.
- Foster, Ronel en Viljoen, Louise (samest.). 1997. *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg.
- Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. A translation of *Les Mots et les choses*. New York: Vintage Books.
- Genette, Gérard. 1990. "Fictional Narrative, Factual Narrative." *Poetics Today*, 11:4 (Winter 1990), 755-774.
- Genette, Gérard. 1993. *Fiction and diction*. Translated by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press.
- Gititi, G. 1991. "Self and Society in Testimonial Literature: Ceasarina Kona Makhoere's *No Child's Play: In Prison Under Apartheid*." In: *Current Writing* 3(1), 42-49.
- Goedegebuure, Jaap. 1996. "Verslaafd aan littekens." In: *HP/De Tijd*, 10 Mei. LiteRom.
- Goedegebuure, Jaap. 2001. "Region as a mirror of the world: Some Remarks on Louis-Paul Boon and Other European Novelists." Dagseminaar oor die Nederlandse Biografiese en Outobiografiese Literatuur, 6 Julie. Durban: Universiteit van Natal.
- Grant, Alyth. 1990. "When is a Biography an Autobiography? Questions of Genre and Narrative Style in Christoph Meckel's *Suchbild*." In: *Seminar*, XXVI(3), September, 189-205.
- Hambidge, J. 1982. *The I-storyteller in the novel of confession with reference to particular Afrikaans texts*. Unpublished Masters dissertation: University of Pretoria.
- Hamburger, Käte. 1957. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Heumakers, Arnold. 1996. "Het tegendeel van een kameleon: Henk van Woerden past in 'Tikoës de semi-autobiografiese vorm toe.'" In: *De Volkskrant*, 10 Mei. LiteRom.
- Hoogervorst, Ingrid. 1996. "Tikoës." *De Telegraaf*, 24 April. LiteRom.
- Hough, Barrie. 2000. "Roman wysig beeld van Tsafendas." In: *Rapport*, 9 April, 2.
- Ingram, F.L. 1971. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. The Hague/Doris: Mouton.
- Jamal, M.R. 1991. *Unity in diversity: A study of Ahmed Essop's short stories with special reference to the problems of political and cultural expression*. Unpublished M.A. Dissertation. Durban: University of Natal.

- Jonckheere, Wilfred. 1999. *Van Mafeking tot Robbeneiland. Zuid-Afrika in de Nederlandse literatuur 1896 – 1996*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Jongeneel, Els (red.). 1989. *Over de autobiografie*. Utrecht: Hes Uitgevers.
- Jongeneel, Els. 2001. "The Narrative Turn. An overview of the major developments from structuralist narratology to a postclassical theory of narrative." Workshop Rijksuniversiteit Groningen: Narratologie 2001 Recente ontwikkelingen.
- Keyser, Gawie. 1998. "Feiteroman verskyn oor moord op Verwoerd." In: *Die Burger*, 25 November, 14.
- Keyser, Gawie. 1998. "Verhuiser is uiteindelik kameleon." In: *Die Burger*, 18 Maart.
- Koch, Jerzy. 2002. *Outsider onder de zijnen. Vormen van xenofanie in de Afrikaanse roman*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Krog, Antjie. 1998. *Country of My Skull*. Johannesburg: Random House.
- Kuitert, Lisa. 1999. "Niet zielig, maar leuk. Nederlandse uitgevers van multiculturele literatuur." In: *Literatuur. Tijdschrift over Nederlandse letterkunde*. 16(6):355-364.
- Lindenberg, Anita. 1981. "Die fyn kuns van (Self)bedrog." In: A.J. Cloete (red.). *Hulsels van Kristal*. Bundel aangebied aan Ernst van Heerden by geleentheid van sy vyf-en-sestigste verjaardag op 20 Maart 1981, 136-154. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Louwerse, Henriette. 1997. "The Way to the North. The Emergence of Turkish and Moroccan Migrant Writers in the Dutch Literary Landscape." In: *Dutch Crossing* 21(1), 69-86.
- Maatje, Frank, C. 1977. *Literatuurwetenskap: grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Utrecht: Bohn, Scheltema en Hokema.
- Malan, Charles. 1998. "John Miles (1939-)" In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief & Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis 1*, 694-702. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers.
- Marais, Jaap. 2000. "Linkse Nederlander en Afrikaanse vertaalster wil Verwoerd die misdadiger en Tsafendas die slagoffer maak! (Deel 2)." *Afrikaner* 12 – 18 Mei, 7-10, 12.
- Marais, S. 1992. Ivan Vladislavić's Re-vision of the South African Story Cycle. *Current Writing* 4:29-43.
- Marais, S. 1995. "Getting Lost in Cape Town": Spatial and Temporal Dislocation in the South African Short Fiction Cycle. *English in Africa* 22(2):29-43. October.
- Marais, S. 1996. *Contemporary South African short fiction cycles: subjectivity and location*. Unpublished M.A. Dissertation. Durban: University of Natal.
- Meijer, Ischa. 1993. "In het landschap." In: *Het Parool*, 10 September, 15.
- Meilof IJben, Simone; Nassár, Rola en Oosterhuis Deliaantje. 2000. *Koorddansers. Jong marokkaanse en Arabische auteurs in Nederland*. Amsterdam: Uitgeverij El Hizjra.
- Mitchell, Beverley. 1993. "Uit die mond van die suigeling." In: *Vrye Weekblad*, 2(10), 28 Oktober/10 November, 46.
- Mitchell, W.J.T. 1981. *On Narrative*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Müller, M. 1992. "Postmodernisme." In: T.T. Cloete (red.). *Literêre terme en teorieë*, 397-400. Pretoria: Haum Literêr.
- Musarra-Schroeder, Ulla. 1989. In: Jongeneel, Els. (red.). *Over de autobiografie*. Utrecht: Hes Uitgevers.

- Mustard, H.M. 1946. *The Lyric Cycle in German Literature*. Morningside Heights, New York: King's Crown Press.
- Nieuwoudt, Stephanie. 1998. "Ek probeer alternatiewe waarheid oor oorlog skets." In: *Beeld*, 14 Mei, 4.
- Neumann, Bernd. 1989. "De autobiografie als literair genre." In: Jongeneel, Els. (red.). *Over de autobiografie*. Utrecht: Hes Uitgevers.
- Ohlhoff, Heinrich. 1999. "Perspektief op die Afrikaanse poësie: die poësie van voor 1900 tot 1960." In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel II. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J.L. Van Schaik Uitgewers.
- Paasman, Bert. 1999. "Een klein aardrijke op zichzelf, de multi-culturele samenleving en de etnische literatuur." In: *Literatuur. Tijdschrift over Nederlandse letterkunde*. 16(6):324-334.
- Pretorius, Fransjohan. 1999. "Op soek na generaal Mannetjies Mentz histories beoordeel." In: *Tydskrif vir Letterkunde*, 37(3/4), Augustus/November, 1-17.
- Raditlhalo, Sam. 2002. *Who am I? The Construction of Identity in Twentieth-Century South African Autobiographical Writings in English*. Unpublished doctoral dissertation. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen.
- Rautenbach, Elmari. 1998. "Wreedheid ken hy al van kindsbeen af." In: *Boekewêreld*, 1 Julie, 3.
- Reddy, Vasu. 1993. "Oral Testimony Into Text: A critique of Belinda Bozzoli's *Women of Phokeng*." In: *JLS/TLW* 9(3/4), Dec./Des., 266-283.
- Rigney, Ann. 1990. *The rhetoric of historical representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rigney, Ann. 1996. "Reflections in a country churchyard: Over de grenzen van de literatuurwetenskap." In: *Tijdschrift voor Literatuurwetenskap*, 1996(1):4-12.
- Rigney, Ann. 1998. "What's in a name? Fictie, ervaring en autoriteit." *Tijdschrift voor Literatuurwetenskap* 1998(2):136-146.
- Robbmond, Jan. 1998. "De smaak van een glasscherf in de mond." *Algemeen Dagblad* zaterdag 20 november, 25.
- Robinson, Duane Angela. 1992. *The Confessional Novel in South Africa: A study of J.M. Coetzee's Age of Iron (1990) and Menán du Plessis' A State of Fear (1983)*. Unpublished Master's Dissertation, Durban: University of Natal.
- Roos, Henriette. 1998. "Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu." In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief & Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis I*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers.
- Scheepers, R. 1991. "Outobiografie of nie: aantekeninge oor die outobiografiese aanwysers in enkele Afrikaanse tekste." In: *Literator* 12(3):25-38.
- Schmid, W. 1973. *Der Textaufbau in der Erzählungen Dostoevskijs*. Munchen: Fink.
- Scholtz, M.G. 1992. "Roman." In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*, 437-446. Pretoria: Haum Literêr.
- Schuitema, M. 2001. *Op de grens tussen feit en fictie*. Ongepubliceerde scriptie, Groningen: Rijksuniversiteit Groningen.
- Shaw, H. 1979. *Dictionary of Literary Terms*. USA: McGraw-hill Book Company.
- Shaw, V. 1983. *The Short Story. A Critical Introduction*. London: Longman.
- Smith, Francois. 2001. "Sy het die hel teruggeskryf in Afrikaans." In: *Beeld*, 28 November, 3.
- Smuts, J.P. 1993. "Die prosa van tagtig: oorsig en tendens." In: *Stilet* 3(1):21-34.
- Spies, L. 1978. Belydenis en gestalte: W.E.G. Louw se "Die passie van ons Heer". In: Britz, E.C., Kannemeyer, J.C. & Pfeiffer, R.H. (samensts.). *Skanse teen die tyd*. Kaapstad: Tafelberg.

- Spies, Lina. 1992. "Siklus in die poësie" In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*, 478-482. Pretoria: Haum-Literêr.
- Strydom, L. 1976. *Oor die Eenheid van die Digbundel. 'n Tipologie van gedigtegroepe*. Pretoria/Kaapstad: Academica.
- Strydom, L. 1992. "Gedigtegroepe." In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*, 140-141. Pretoria: Haum-Literêr.
- Swanepoel, Eduan. 1996. "Ubuntu en individualisme: enkele opmerkings oor die Suid-Afrikaanse outobiografie." In: *Stilet* Jg. VIII:1 Maart, 20-27.
- Swanepoel, Eduan. 1998. "Waarheid en versoening: Representasies van die Suid-Afrikaanse oorlog (1899-1902) in Afrikaanse, Engelse en Nederlandse fiksie." In: *Stilet* 10(2), September, 63-75.
- Van Coller, H.P. 1980. *Etienne Leroux as siklusbouer*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit.
- Van Coller, 1992. "New Journalism". In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme & teorieë*, 342-345. Pretoria: Haum-Literêr.
- Van Coller, H.P. 1992. "Siklus in die prosa". In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*, 482-485. Pretoria: Haum Literêr.
- Van Coller, H.P. 1997. "Die waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: die Afrikaanse prosa in die jare negentig." In: *Stilet* IX(2), September 1997, 9-21.
- Van Coller, H.P.(red.) 1998. *Perspektief en Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel I*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers.
- Van Coller, H.P.(red.) 1999. *Perspektief en Profiel II. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers.
- Van Coller, H.P. 2000. "Lewe van Tsafendas knap beskryf." In: *Die Volksblad*, 27 Maart, 8.
- Van Coller, H.P. 2001. "Proewe van rekonstruksie: *Een mond vol glas* deur Henk van Woerden." In: *Literator* 22(1), April, 137-154.
- Van den Blink, Inge. 1994. "Henk van Woerden met debuutroman voor Librisprijs..." In: *Utrechts Nieuwsblad*, 19 April. LiteRom.
- Van Gorp, H. (red.). 1998. *Lexicon van literaire termen*. Sewende druk. Groningen: Marinus Nijhoff uitgevers en Deurne: Wolters Plantyn.
- Van Heerden, Etienne. 1999. "Van Woerden se glasooog draai na Drieankerbaai." In: *Die Burger*, 10 Junie, 5.
- Van Heusden, Barend. 1989. "Alberts autobiografies: identiteit en ooreenkomst." In: Jongeneel, Els (red.). *Over de autobiografie*. Utrecht: Hes Uitgewers.
- Van Rensburg, F.I.J. 1992. "Interpretasie." In: T.T. Cloete (red.). *Literêre terme en teorieë*, 184-186. Pretoria: Haum-Literêr.
- Van Vuuren, Helize. 1996. "Kollektiewe bewussyn: 'n aanloop tot 'n vergelykende benadering van die Suid-Afrikaanse outobiografie." In: *Stilet* Jg. VIII(1) Maart, 1-19.
- Van Zoest, Aart. 1980. *Waar gebeur en toch gelogen. Over fictie en niet-fictie*. Assen: Van Gorcum.
- Van Zonneveld, Peter. 1995. *Album van Insulinde. Beknopte geskiedenis van de Indisch-Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Zyl, Wium. 1999. "'Mannetjies Mentz' lieg op voortrefflike wyse 'n skokkende waarheid." In: *Die Burger*, Jg. 85, 11 Oktober, 11.
- Venter, L.S. 2000. "Die halfbakte Hollander en die halwe Griek. Tsafendas-storie nou roman." In: *Beeld*, 29 Mei, 15.

- Viljoen, Hein. 1992. "Outonomie van die literêre werk." In: T.T. Cloete (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr.
- Viljoen, Louise. 2001. "Angola-verhaal pynlik aangrypend." In: *Die Burger*, Jg. 87, 19 November, 11.
- Viljoen, Louise. 2003. "Postkolonialisme en die Afrikaanse letterkunde: 'n verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskoerse." Van: <http://www.sun.ac.za/afrndl/tna/962/viljoen.html>.
- Visagie, Andries. 2001. "'Ik de kameleon.' Hibriditeit in Henk van Woerden se outobiografiese trilogie oor Suid-Afrika." Dagseminaar oor die Nederlandse Biografiese en Outobiografiese Literatuur, 6 Julie. Durban: Universiteit van Natal
- Vladislavić, I. 1989. *Missing Persons*. Cape Town & Johannesburg: David Philip.
- Wasserman, Herman. 1998. "Meerduidige oorlogsroman is verstommende debuut." In: *Die Burger*, Jg. 83, 10 Junie, 12.
- Wasserman, Herman. 2000. "Boeiende verhaal uit doofpot gelig." In: *Die Burger*, 19 April, 15.
- Wasserman, Herman. 2000. "Henk van Woerden wou Tsafendas se menslikheid behou in boek." In: *Beeld*, 31 Maart, 3
- Weintraub, Karl. 1989. "De ontwikkeling van de autobiografie als vorm van zelfbewustwording." In: Jongeneel, Els. (red.). *Over de autobiografie*. Utrecht: Hes Uitgevers.
- White, Hayden. 1981. "The value of Narrativity in the Representation of Reality." In: Mitchell, W.J.T. *On Narrative*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Wicomb, Zoe. 1987. *You can't get lost in Cape Town*. London: Virago.
- Zink, Jörg. 1993. Vertaalt uit *Sieh nach den sternchen – gibt acht auf die Gassen. Erinnerungen*. Stuttgart: Kreuz.
- Zipfel, Frank. 2001. *Autofiction: Blending the borders between fictional and factual narration*. Workshop Rijksuniversiteit Groningen: Narratologie Recente ontwikkelingen.

Summary

South Africa is a country of beauty and violence. Understanding the essence of the country requires a journey into its past to dig up its variety of stories in order to present them in alliance with all the beauty and hardship and cruelty of the surroundings in which they play off. Henk van Woerden undertakes such a journey.

Van Woerden's books *Moenie kyk nie* (1993), *Tikoës* (1996) and *Een mond vol glas* (1998) are based on his own past as Dutch immigrant in South Africa and his personal experience of the country's history of apartheid. The reception of these books – and of *Een mond vol glas* in particular – is characterized by misinterpretation and fierce judgement. This misinterpretation and consequent, unjustified negative evaluation result from two things: failure to read the three books as a trilogy (which would add an extra dimension of meaning) and not taking into account the specific genre to which they belong.

The hypothesis proposed and validated in this study is that Van Woerden's three books, in which his youth in the Cape and later important periods in his life are described, form an autobiographical unit: they are cyclically linked. This necessitates interpretation and evaluation based not only on an individual text, but taking into account the relationship with other texts in the cycle. H.P. van Coller's definition of prose cycles is used to prove that the books do form a literary unit. The most important indication of a cycle in Van Woerden's texts is the great amount of motives and themes, characters and events, which repeatedly occur and develop.

A further hypothesis states that the genre in which the cycle as a whole is described, is a form of historiography where the combined meaning has a function that rises above factual controllability. It is suggested that these books can be defined as a hybrid form of confessional literature, in which the author depicts the history of the country, recalling his personal experience of it. He does this by using fictional tools to give these autobiographically founded stories an artistic dimension.

Readers who interpret Van Woerden's trilogy in this way, will recognize the function of the past being processed by way of giving artistic form to it.

Finally, the texts are in line with the prevailing tendencies in history writing in both Dutch and South African literature, where the subjective rewriting of history in order to tell of personal experience of events is acceptable. In other respects Van Woerden's work is ground breaking. The texts converse interestingly with numerous other texts and contribute mainly to colonial and post-colonial discourses in Dutch and Afrikaans literature.

Opsomming

Suid-Afrika is 'n land van skoonheid en geweld. Om iets van die wese van die land te begryp, moet teruggedelf word in die verlede en die verskeidenheid van verhale moet kunstig gerekonstrueer word met inbegrip van alle skoonheid en wreedheid van die omgewing waarin dit afspeel. Henk van Woerden onderneem so 'n reis.

Die resepsie van sy drie boeke *Moenie kyk nie* (1993), *Tikoës* (1996) en *Een mond vol glas* (1998), wat gebaseer is op sy eie verlede as 'n Nederlandse immigrant in Suid-Afrika en sy persoonlike ervaring van die apartheidsverlede van die land, is gekenmerk deur waninterpretasie en fel kritiek op veral die laaste van die tekste. Hierdie verkeerde interpretasie en gevolglik onregverdigde evaluasie, kan herlei word tot die wyse waarop die boeke dikwels gelees is buite beskouing van die bepaalde genre waarin dit geskryf is en versuim om die drie as 'n geheel wat saam groter betekenis dra, te beskou.

Die hipotese wat in hierdie ondersoek gestel en as houdbaar bewys is, is dat Van Woerden se drieluik 'n outobiografiese geheel daarstel waarin sy jeugjare in die Kaap beskryf word, maar waarin ook belangrike fases van sy latere lewe beslag kry. Hierdie werke is in 'n sikliese verband geskakel, wat dit noodsaaklik maak om dit in geheelverband te interpreteer en ook te evalueer. H.P. van Coller se definisie van die prosasiklus is gebruik om te bewys dat die boeke wel 'n literêre eenheid vorm. Die vernaamste aanduiding van 'n siklus was die groot hoeveelheid motiewe en temas, karakters en gebeure, wat deurgaans herhaal en ontwikkel.

'n Verdere hipotese is dat die genre waarin die siklus geskryf is, 'n vorm van geskiedskrywing is waarin die geheelbetekenis 'n funksie het wat feitelike kontroleerbaarheid oortref. In die studie word voorgestel dat die genre waarin die tekste geskryf is, beskryf word as 'n hibriede vorm van bekentenisliteratuur, waar die outeur in outobiografies gefundeerde tekste die geskiedenis van 'n land en sy persoonlike ervaring daarvan in herinnering roep en op 'n artistieke wyse en deur die gebruik van fiksionele middele vorm daaraan gee. Lesers wat die trilogie só interpreteer, sal bereid wees om die funksie te sien van verwerking van die verlede deur vormgewing.

Verder is aangetoon dat die tekste aansluit by die heersende tendense in geskiedskrywing in Nederlandse en Suid-Afrikaanse literatuur, waarby die subjektiewe optekening en herskrywing van die verlede aanvaarbaar is. In ander opsigte is Van Woerden se tekste vernuwend en knoop dit interessante gesprekke met verskeie tekste aan. Dit dra veral by tot die koloniale en post-koloniale diskoerse van beide die Nederlandse en Afrikaanse literatuur.

Key terms

Henk van Woerden

Moenie kyk nie

Tikoës

Een mond vol glas

Confession literature/autobiography

Prose cycle

Dutch literary tendencies

Afrikaans literary tendencies

Fact vs fiction

Historical writing

Sleutelterme

Henk van Woerden

Moenie kyk nie

Tikoës

Een mond vol glas

Bekentenisliteratuur/outobiografie

Prosasiklus

Nederlandse literêre tendense

Afrikaanse literêre tendense

Feit vs fiksie

Geskiedskrywing